UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

JAQUELINE LIMA SANTOS

IMAGINANDO UMA ANGOLA PÓS-COLONIAL:
A CULTURA HIP-HOP E OS INIMIGOS POLÍTICOS DA NOVA REPÚBLICA

CAMPINAS
2019

JAQUELINE LIMA SANTOS

IMAGINANDO UMA ANGOLA PÓS-COLONIAL:
A CULTURA HIP-HOP E OS INIMIGOS POLÍTICOS DA NOVA REPÚBLICA

Tese apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutora em Antropologia Social.

Orientador: Omar Ribeiro Thomaz

Este trabalho corresponde à versão final da tese defendida pela aluna Jaqueline Lima Santos e orientada pelo Prof. Dr. Omar Ribeiro Thomaz.

CAMPINAS
2019

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/3387

Sa59i

Santos, Jaqueline Lima, 1986-
Imaginando uma Angola pós-colonial : a cultura Hiphop a o inimigos políticos da Nova República / Jaqueline Lima Santos. – Campinas, SP : [s.n.], 2019.

Orientador: Omar Ribeiro Thomaz.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Hip- hop (Cultura popular jovem). 2. Rap (Música). 3. Juventude - Angola. 4. Pós-colonialismo. I. Thomaz, Omar Ribeiro, 1965-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Imagining a post-colonial Angola : the Hiphop culture and the political enemies of the New Republic
Palavras-chave em inglês:
Hip-hop (Popular culture)
Rap (Music)
Youth - Angola
Post-colonialism
Área de concentração: Antropologia Social
Titulação: Doutora em Antropologia Social
Banca examinadora:
Omar Ribeiro Thomaz [Orientador]
Ana Lúcia Silva Souza
Iracema Hilário Dulley
João Batista Felix
Luiz Gustavo Rossi
Data de defesa: 22-08-2019
Programa de Pós-Graduação: Antropologia Social

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)
- ORCID do autor: https://orcid.org/0000-0001-8790-7550
- Curriculo Lattes do autor: http://lattes.cnpq.br/5959780766176196

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Tese de Doutorado, composta pelos Professores Doutores a seguir descritos, em sessão pública realizada em 22 de agosto de 2019, considerou a candidata Jaqueline Lima Santos aprovada.

Titulares:
Prof. Dr. Omar Ribeiro Thomaz (Unicamp)
Profa. Dra. Ana Lúcia Silva Souza (UFBA)
Profa. Dra. Iracema Hilário Dulley (UFSCar)
Prof. Dr. João Batista Felix (UFT)
Prof. Dr. Luiz Gustavo Rossi (Unicamp)

Suplentes:
Prof. Dr. Andreas Hofbauer (UNESP)
Prof. Dr. Mário Augusto Medeiros (Unicamp)
Profa. Dra. Lucilene Reginaldo (Unicamp)

A Ata de Defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertações/Teses e na Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

Dedico à minha família composta por nordestinas e nordestinos, negras e negros, empregadas domésticas, pedreiros, costureiras, manicures e operários que muito me inspiram.

AGRADECIMENTOS

O que somos sem aqueles que nos cercam? Gostaria de iniciar os agradecimentos narrando um percurso do qual participaram diferentes parceiras e parceiros. A presença ativa e agregadora de muitas pessoas em cada um dos passos dados até aqui é o que me alegra e me faz acreditar cada vez mais nos processos de luta e construção coletiva.

O primeiro desafio para o ingresso neste doutorado foi a escrita, leitura e reescrita do projeto - na casa da minha amiga Yanê, onde sua família me recebeu com muita disposição ao fortalecer e ao transmitir segurança para que eu pudesse encarar esta seleção. Sua mãe fez comidas gostosas enquanto eu trabalhava na elaboração do projeto de pesquisa e da carta de intenções, além de ter me levado correndo para fazer cópias dos documentos e protocolar a inscrição na Unicamp. Depois, a seleção dos projetos pelo departamento. Projeto aprovado, veio a prova. Proficiência de leitura em língua estrangeira, que foi fácil devido a paciência e as dicas de leitura do meu então professor de francês Edson Felinto. Finalizando, arguição do projeto para banca de seleção. O resultado foi a aprovação *in the second round position* - graças também ao suporte de muita gente.

Desde que assumi esse compromisso, em fevereiro de 2013, são 6 anos lembrando todos os dias das tarefas a cumprir. Foram praticamente 6 anos sem vida social, carregando o peso das responsabilidades mesmo quando nada eu conseguia fazer para equacioná-las - a pós-graduação traz um sentimento de que há sempre uma pendência travando nosso envolvimento com outras coisas e eu não me envergonho de dizer que em muitos momentos faltou maturidade para lidar com isso. Hoje percebo que o tempo das coisas é outro e desculpo-me por não ter me permitido a viver mais coisas neste processo.

Senti-me muito fortalecida pelo apoio irrestrito de Adriana, Analú, Edilza, Marcelo, Maria, Mighian, Uvanderson e Valéria nos momentos difíceis deste percurso.

Houve fases em que o celular ficava o tempo inteiro nas minhas mãos enquanto eu editava algumas das centenas de páginas no google docs. Acordava de madrugada lembrando de algo que precisava registrar e corria para o computador. Quando batia o desespero, vinha aquele sono pesado pedindo para a mente descansar. Havia algo me esperando, mas eu precisava parar e corresponder aos pedidos do meu corpo e da minha mente. Sim, às vezes trava dias, semanas e até meses porque a tarefa parece um peso.

Vivi esse momento duro, mas já havia conhecido os prazeres da vida desde minha infância no Jardim Progresso, onde fui uma criança muito feliz ao lado de Anderson, Liliane Costa, Liliane

Santos, Danila, Daniela, Leandro, Kleber, Lilian, Michelle Marques, Michele Silva, Shirley, Bárbara, Kelly, Márcia, Michel, Pi, Carem e outros.

Já adulta, o doutorado era só uma das coisas da minha vida. Havia trabalhos diversos, família e militância - desta última, mesmo sendo essencial para o que eu sou, tive que me ausentar em muitas lutas e momentos.

Meus pais, que viveram em casa de pau a pique no interior da Bahia, foram incríveis e subversivos em minha criação. Nunca faltaram em nenhuma necessidade e nunca me disseram que o que queria era impossível. Ao contrário, fizeram milagres para eu continuar caminhando. Minha mãe é daquelas que aparece com o prato de comida pronto enquanto estou sentada na mesa de trabalho pensando em como terminar as coisas. Amor e apoio indescritíveis em todas as fases da vida que vivi até agora. Lembro quando minha irmã trabalhava como doméstica e me dava dinheiro do seu pouco salário de R$ 250,00 para comprar os meus livros e colocar crédito no celular. Meu irmão trouxe o rap para minha vida, apesar de dar muito trabalho. Minhas tias Jô, Lolô, Victória, Damiana, Raimunda, Dete e Magnólia, meus tios Gil, Zé e Lió, minha madrinha Maria, meu padrinho Edno, o avô João, a Selma e meus primos me possibilitaram crescer com alegria, boas festas, carinho e afeto, sempre juntos nos momentos bons ou ruins. Minha filha e meus sobrinhos me trazem os carinhos diários e a esperança de que viverão coisas ainda melhores.

Era para ser apenas 4 anos no doutorado, este foi o planejado. Mas no meio dele teve uma eleição conturbada em 2014, nasceu uma filha e houve um golpe de Estado em 2016. Logo depois, o recrudescimento e avanço do fascismo nas eleições de 2018. Além de tudo, tivemos questões de saúde: eu passei por três cirurgias; meu orientador Omar, quem me acolheu com muito carinho e me ajudou a definir este percurso de pesquisa, adoeceu na fase final e, obviamente, a prioridade passou a ser sua saúde. Mas, para nossa alegria, estamos os dois firmes e fortes neste momento em que concluo o doutorado.

Teve gente que me esperou e eu não cheguei, teve gente que ficou brava porque eu não cumpri prazos, minha mãe ficou brava quando eu não saí do quarto para levá-la ao mercado. Perdi até credibilidade de alguns quando o momento de produção da tese era insano e eu não dei conta de corresponder às expectativas.

Minha filha pedia para fazer piquenique e ir ao parque e eu não conseguia me mover porque batia aquele desespero de que “o prazo está chegando”. Como eu gastei tempo com o desespero!

No fim, perdi todos os prazos. Mas não me desesperei. Eu fiz uma coisa em cima da outra na vida, tinha que me permitir um pouco a isso. Sai do Ensino Médio com 17 anos e iniciei a graduação também aos 17 por causa dos meus pais, da determinação trazida pela atuação em coletivos do movimento hip-hop e da inspiração do Márcio Brown e do Prof. Mauricio Mafra.

Fiz bacharelado e licenciatura em 4 anos, uma loucura que envolvia até 8 disciplinas por semestre, iniciação científica e estágio - sempre com uma turma bem legal que se puxava e se ajudava na hora do cansaço e das preocupações (Ana Paula, Ana Carolina, Analy, Célio, Daniel, Dárcio, Fernando, Flávio, Ivan, Janaina, João Carlos, João Paulo, Marcos, Maria Fernanda, Michele, Nathália, Olavo, Pedro Paulo, Rodrigo, Rogerio, Rosilene, Sérgio, Thiago, Vânia e Walker).

Além dos amigos de turma citados, havia as companheiras que se juntaram no esforço de montar o coletivo de estudantes negros, com as quais compartilhava as angústias e as alegrias de intervir nas relações cotidianas da universidade: Alessandra Ribeiro, Lilian, Franciele e Priscila.

Entrei no mestrado com 21 anos porque além dos excelentes professores de pesquisa na graduação, a linda Kassandra Muniz criou um grupo para apoiar estudantes a escrever seus projetos de mestrado e até nos ensinava inglês para o exame de proficiência - quando não sabíamos palavras básicas da segunda língua. A escrita do projeto ganhou forma no escritório da Vivi e da Elcimar. Após aprovação na UNESP, os amigos Mônica, Bergman, Joanice, Reginaldo Bispo e Yanê (família) foram fundamentais nos momentos desafiantes que antecederam a mudança para nova cidade.

No mestrado, tive momentos de alegria e conquistas ao lado de amigos e professores da universidade, especialmente do NUPE e da moradia da estudantil. Andreas, Cauê, Claude, Edemir, Fernando, Ingrid, Meire, Michele, Nida, Sandra e Tiago tornaram esse momento mais leve. Márcio Macedo (Kibe), mesmo longe, participou intensamente desta etapa da minha formação, me apresentou o “hip-hop studies” e tornou-se um amigo.

Terminei o mestrado correndo - com o suporte do super orientador Andreas Hofbauer - para assumir uma bolsa de pesquisadora em Harvard. A aplicação para Harvard aconteceu com o suporte do Marques e da Gladys, que me auxiliaram na correção do projeto em inglês, e da Mary, que fez a postagem internacional da proposta.

A ida à Universidade de Harvard foi minha primeira viagem internacional e esse *fellowship* me fez desenvolver o inglês na marra e no desespero. Mas, com a ajuda de pessoas maravilhosas, como a Regina Bertholdo que transformou sua casa em Somerville no espaço mais acolhedor do mundo

enquanto eu passava por esse desafio, do meu então companheiro Uvanderson, da querida supervisora Prof. Marcy Morgan, do Prof. Henry Louis Gates e dos amigos estadunidenses, como Jaira, Seth, Gladys, Moira, Cheryl e Tanya, tudo que era difícil ficava mais fácil.

Quando voltei ao Brasil vieram esses 6 anos e 6 meses de doutorado (que, repito, eram para ser 4 anos). No meio desse período fiz o trabalho de campo mais difícil da minha vida. Viver em Luanda (Angola) é uma tarefa dura e que me onerou em todos os sentidos. A prévia dessa ida custosa e burocrática não foi mais difícil por causa de Mbuta e Isaac que me mostraram alguns dos caminhos das pedras. Além deles, agradeço especialmente o apoio cotidiano d@s amig@ angolanos Eva RapDiva, Sheila Nangue, Bruno Kambundo, Kota Nguma, Claudio Bantu e Dix.

O repertório desse texto não seria o mesmo sem o contato com irmãs e irmãos/parceiros que a vida, a militância e a academia trouxeram para a minha vida e que aparecem nesta história. Além de todos os que eu já cito nas passagens e acontecimentos acima, não posso deixar de mencionar também Adriano, Alan, Aline, Allyne, Ana Paula, Anatalina, Banto, Bárbara, Batista, Brisa, Bruna, Caio, Carla, Carlos, Celso, Chistiam, Ciro, Claudinho, Clelia, Cristiane, Daniela, Deise, Deivison, Degelson, Dora, Edna, Edneia, Elida, Elizandra, Enrico, Erica, Eli Efi, Fernanda, Fernando, Faustino, Flávia, Flávio, Fred, Gabriela, Gal, Gel, Guilherme, Honerê, João Samuel, Jakeline, Jailton, Janaina, João Samuel, Juliana, Juliane, Jussara, Katiara, Kajali, Kenya, Ketu, Lajara, Lamartine, Lili, Lindalva, Liu, Lucinha, Malu, Mara Marcelo, Mariana, Matheus, Milena, Miltão, Nalui, Nino Brown, Olavo, Panikinho, Paulo Ramos, Penha, Rafael, Renata, Regimeire, Reginilde, Rogério, Rosana, Rosemeire, Suelaine, Suelem, Suelma, Tom, Vanessa, Valter, Vera, Viviane, Vilma, Weber e Willians - em ordem alfabética porque são todas pessoas especiais e inspiradoras em minha vida.

Agradeço cada interlocutor/a do trabalho de campo que cedeu parte do seu tempo para entrevista, passeios pela cidade de Luanda e compartilhamento de materiais: Ace Rufia, Afro 1, Cenas, CFK, Klaudiu Bantu, Degelson, Dix, DJ Nkkappa, DJ Pelé, DJ Samurai, Eva Rap Diva, Phathar Mak, Fly Skuad, Gangsta, Gangsta Pic, Girinha, Harvey, Helder, Hitler Samussuku, David, Inamoto, Jakeline Antonio, Keita Mayanda, Kid MC, Kila B.boy, Kool Klever, Kota Nguma, Luaty Beirão, Lil Jorge, Lukeny, Maestro Beya, Makavelly, Maximus, Mavy Man, MCK, Miguel Neto, Nelboy Dastha Burtha, Pobre Sem Culpa, Raf Tag, Sanguinário, Scott Cambolo, Sentinela, Yannick Afroman, Yele, Vanda Mãe Grande e Winny. Não posso de deixar de falar da participação especial de DJ Nkkappa e Hitler Samussuku na fase de finalização desse texto, os quais realizaram a leitura

da primeira versão e enviaram sugestões e materiais para correção e complementação. Agradeço também à equipe da Revista Carga que, sabendo da realização desta pesquisa, disponibilizou todas as suas edições para o desenvolvimento do meu trabalho.

Após o retorno da pesquisa de campo com os resultados que orientam a escrita da tese, tive que retomar a rotina de trabalho que envolvia outras coisas e o texto sempre ficava para depois. Chegou uma hora que eu até sentava em frente ao computador para tentar terminar a tese, mas só queria ver *stories* de Ludmilla e da Lelezinha no Instagram, era como se fosse a válvula de escape frente a um trabalho que se demonstrava tão duro e difícil.

Não era só o final de um doutorado que eu tinha que encarar. Havia também os efeitos do racismo vivenciado em espaços de prestígio onde realizava minhas atividades remuneradas. Acreditei que muitas coisas seguiriam o mesmo percurso das pessoas comum para mim, mas a realidade nos mostra que as oportunidades são desiguais. Nunca me curvei e nem me alienei frente ao que enfrentava, busquei ser estratégica e quando não ergui minha voz no começo, denunciei no final.

Lidar com os desafios do trabalho ao mesmo tempo em que se realiza um doutorado tornou-se uma tarefa menos difícil devido ao companheirismo e parceria que fiz nestes espaços, por isso agradeço também a Ananda, André, Ana Paula, Arthur, Claúdia, Denise, Edneia, Fernanda, Gabriel, Juliane, Juliana, Jussara, Léa, Luiz, Marcelo, Maria, Maria Lúcia, Mariana, Matheus, Paulo, Priscila, Sofia, Thiago, Valéria, Victoria e Vilma.

Este trabalho não teria esta forma se não fosse a compreensão que o Omar tem do tempo das coisas e da sua disponibilidade em compartilhar suas experiências, saberes e materiais. Tenho muito orgulho da sua caminhada, da sua sensibilidade e do professor que ele é. Além da paz que ele me trazia, também tive o suporte de uma grande amiga e referência, a Analú, quem me retirou da rotina por diversas vezes e doou seu tempo para me acompanhar na escrita e na reelaboração do texto. Me recebeu de braços abertos para encaminhar cada etapa deste trabalho em sua companhia.

Agradeço também ao CEMI, grupo de estudos da UNICAMP que discutiu as primeiras versões de alguns capítulos e contribuiu para a melhoria deste trabalho.

Agradeço à Iracema Dulley e, mais uma vez, à Ana Lúcia Silva Souza, pelas contribuições valorosas que trouxeram para esta pesquisa no exame de qualificação e ao longo da escrita do texto, compartilhando ideias e referenciais.

Agradeço aos funcionários do IFHC pelo apoio administrativo e suporte cotidiano oferecido durante a realização do curso de pós-graduação.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Agradeço à instituição pelo fomento desta pesquisa.

Agradeço o axé de Corajacy, Marivaldo, Nivaldo, Rodrigo e Sidney.

Está cansando né? Então vamos lá. As pessoas cansaram de me ouvir que estava terminando (e eu sempre acreditava mesmo que estava), mas aqui está a prova de que agora chegou mesmo o fim. Espero que renda pelo menos um prêmio de teses para trazer alegrias para todos nós que fazemos parte desta história.

A todas as pessoas citadas ao longo desse texto de agradecimentos, peço desculpas quando não apareci onde disse que iria, quando atrasei, quando não respondi às mensagens, quando eu nem conseguia ouvir direito o que me falavam. A vida não é fácil, ainda mais quando queremos resolver todos os problemas e atrasos em uma geração só. Sou a primeira da família em muitas coisas, mas minha filha e meus sobrinhos serão continuidade.

Depois das desculpas, quero dizer que tenho muita gratidão a todos vocês.

Laroyê, pelas coisas e pessoas boas em meu caminho. Odoyá, pela sabedoria e cuidado. Kaô Kabecile pelos caminhos traçados de forma justa e generosa. Ogunhê pela força de um guerreiro a mim trazida. Epa Babá, pela paz, tranquilidade e paciência. Arroboboi pelo equilíbrio e prosperidade.

Axé, aleluia e o que mais vocês quiserem...

Ubuntu, eu sou porque somos!

Fecharam a porta do futuro?
Entramos pela janela!
(Eva RapDiva)

RESUMO

A história pós-colonial de Angola está dividida entre três períodos de guerra civil (1975-1991, 1992-1994 e 1998-2002) e a reconstrução nacional (2002 - presente). Nestas quatro décadas destacaram-se vozes de sujeitos que buscavam, por meio da arte, externar suas visões críticas sobre o contexto e suas perspectivas de mudança, dando continuidade ao percurso trilhado por artistas do período colonial que cantavam e poetizavam seus sonhos de nação independente e autônoma. Desde o final da década de 1980 a cultura hip-hop desponta em Luanda, não apenas como uma forma de diversão e entretenimento, mas, principalmente, como meio de expressão e comunicação entre jovens sobre a realidade vivida no país em guerra civil e as expectativas de um futuro melhor. Os ativistas do movimento hip-hop estão em constante diálogo com as produções culturais realizadas desde a luta pela libertação nacional e com os fatores históricos que refletem sobre o presente. Hoje, constituem-se como os principais contestadores do modelo político e das desigualdades existentes em Angola, sendo assim tratados como inimigos políticos da nova república. Nesta tese, apresentamos o contexto histórico que possibilita a formação da cena hip-hop em Angola, as fases percorridas por esse movimento e seu papel na disputa de imaginário e construção do projeto de sociedade atual.

Palavras-chave: Angola; pós-colonialismo; juventude; hip-hop; rap; narrativas do cotidiano; corpos dissidentes.

ABSTRACT

Angola's postcolonial history is divided into three periods of civil war (1975-1991, 1992-1994 e 1998-2002) and national reconstruction (2002 - present). In these four decades, the voices of agents who sought, through art, to express their critical visions about the context and their perspectives of change, continued the path traversed by artists of the colonial period who sang and poetized their dreams of independent and autonomous nation. Since the end of the 1980s hip-hop culture has emerged in Luanda, not only as a form of entertainment, but mainly as a way of expression and communication among young people about the reality lived in the country under a civil war and the expectations of a better future. The activists of the hip-hop movement are in constant dialogue with the cultural productions made since the struggle for national liberation and with the historical factors that reflect on the present. Today, they constitute the main challengers of the political model and the existing inequalities in Angola, being thus treated like political enemies of the new republic. In this thesis, we present the historical context that allows the formation of the hip-hop scene in Angola, the phases covered by this movement and its role in the dispute of imagery and construction of the current society project.

Keywords: Angola; post-colonialism; youth; hip-hop; rap music; quotidian narrative; dissident bodies.

LISTA DE ABREVIATURAS

ANA	Angolanas Naturais
BAW Crew	Best Angolan Writers
CASA-CE	Convergência Ampla de Salvação de Angola – Coligação Eleitoral
CHCC	Cornell Hip-hop Collection
DJ	Disk Jockey
EP	Extended Play
FAPLA	Forças Armadas Populares de Libertação de Angola
FCS	Faculdade de Ciências Sociais
FESPOL	Festival de Poesia de Luanda
FNLA	Frente Nacional para a Libertação de Angola
FUBU	For Us, By Us
G.C. Unity	Gueto City Unity
HARI	The Hiphop Archive Research Institute
HHEC	Hip Hop Education Center
ISCED	Instituto Superior de Ciências da Educação
JES	José Eduardo do Santos
JMPLA	Juventude do Movimento Popular de Libertação de Angola
LBC	Learning Black Connection
MC	Mestre de Cerimônia
MCK	MC Katrogi
MCR	Movimento da Consciência Revolucionária
MHCA	Movimento HorrorCore Aliado
MPLA	Movimento Popular de Libertação de Angola
MRP	Movimento da Rima Positiva
MUG	Movimento Urbano de Graffiti Crew
NYU	New York University
PALOP	Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa
PIDE	Polícia Internacional de Defesa do Estado
PGR	Procuradoria Geral da República
RNA	Rádio Nacional de Angola
RRPL	Reis do Rompimento Primeira Liga
SCA	Sociedade Cultural Angolana
SSP	South Side Posse
TPA	Televisão Pública de Angola
UAN	Universidade Agostinho Neto
UH2	Universidade Hip Hop
UNITA	União Popular de Libertação Total de Angola

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – Imagem das ruas do Bronx nos anos 1960s. (Fonte: “Hip Hop Files: Photographs 1979-1984”, de Martha Cooper, 2013). 28
Figura 2 - Imagem da degradação do Bronx nos anos 1960. (Fonte: “The Vibe History of Hip Hop”, 1st edition, 1999) 28
Figura 3 - Onda de incêndios no Bronx, 1960s. (Fonte: “Hip Hop Files: Photographs 1979-1984”, de Martha Cooper, 2013). 29
Figura 4 - Onda de tags em Nova Iorque (Fonte: Hip Hop Files: Photographs 1979-1984”, de Martha Cooper, 2013). 31
Figura 5 - Graffiti nos vagões de trem em Nova Iorque (Fonte: Hip Hop Files: Photographs 1979-1984”, de Martha Cooper, 2013). 31
Figura 6 - Rodas de breaking em Nova Iorque (Fonte: Hip Hop Files: Photographs 1979-1984”, de Martha Cooper, 2013). 32
Figura 7- DJ Grandmaster Flash (Fonte: Hip Hop Files: Photographs 1979-1984”, de Martha Cooper, 2013). 33
Figura 8- Performance de DJ e MC em festa em Nova Iorque. (Fonte: Hip Hop Files: Photographs 1979-1984”, de Martha Cooper, 2013). 34
Figura 9 - Mapa de Luanda (Fonte: “Magnificent and beggar land: Angola since the civil war”, de Ricardo Oliveira, 2015). 47
Figura 10 - Parede lateral do Elinga Teatro. (Fotografia: Sheila Nangue) 49
Figura 11 - Elinga Teatro. (Fotografia: Sheila Nangue) 50
Figura 12 - Escadas do teatro Elinga Teatro. (Fotografia: Jaqueline Santos) 51
Figura 13 - Folder da Semana de Homenagem e Apreciação da Kultura Hip-hop realizada anualmente pela Universidade Hip-hop (Fonte: Universidade Hip-hop) 56
Figura 14 - Mesa “A dimensão política do rap angolano”, com Hitler Samussuku. Monumento da Mulemba. (Fonte: Universidade Hip-hop, 2017) 57
Figura 15 - Concurso Ngola Graffiti Invencible Jam (Fonte: Universidade Hip-hop, 2017) 57
Figura 16 - Celebração do mês da Kultura Hip Hop no Centro de Acolhimento El Bethel, workshop dos B-Boys Ubuntu Titi Boy e Delvetchio do Clube dos Astros (Fonte: Universidade Hip-hop, 2017). 58
Figura 17 - Lançamento do álbum Incorrigível, de Kid MC, na Praça da Independência (Fonte: Blog Mad Tapes, 2010) 63
Figura 18 - Lançamento do álbum Incorrigível, de Kid MC, na Praça da Independência (Fonte: Blog Mad Tapes, 2010) 63
Figura 19 - Lançamento do álbum Incorrigível, de Kid MC, na Praça da Independência (Fonte: Blog Mad Tapes, 2010) 64
Figura 20 - Lançamento do álbum Incorrigível, de Kid MC, na Praça da Independência (Fonte: Arquivo Mad Tapes, 2010) 64
Figura 21 - Praça da Independência, lançamento do álbum "Prodígios" do artista Prodígio. (Fotografia: Jaqueline Santos) 65

Figura 22 - Mesa de autógrafo do lançamento do álbum "Prodígios" do artista Prodígio.(Fotografia: Jaqueline Santos) 66
Figura 23 - Venda de Prodígio na Casa da Juventude, em Viana, 2015. (Fonte: Arquivo Mad Tapes) 66
Figura 24 - MCK no Shabá, sua comunidade. Início dos 1990s. (Fonte: Arquivo pessoal de MCK) 80
Figura 25 - Jovens simulando passos de breaking no Shabá, início dos anos 1990s. (Fonte: Arquivo pessoal de MCK) 81
Figura 26- Nelboy Dastha Burtha. (Fonte: arquivo pessoal de Nelboy Dastha Burtha) 83
Figura 27 - - Performance de Nelboy em Luanda, Angola (Fonte: arquivo pessoal de Nelboy Dastha Burtha)..... 85
Figura 28 - Estúdio caseiro do “Quarteirão Norte”, Cazenga. (Fonte: Arquivo de Kota Nguma) 91
Figura 29 - Gangsta Pic em seu estúdio caseiro, no Cazenga (2015)..... 92
Figura 30 - Estúdio do DH (Desejo Humano), da X10, produtor parceiro da Mad Tapes em meados de 2005. (Fonte: Arquivo da Mad Tapes). 92
Figura 31 - Capa do primeiro álbum de rap gravado em Angola, “99% amor” dos SSP (1996) .. 93
Figura 32 - DJ Samurai em uma loja de discos em Nova Iorque, 1999 (Fonte: Instagram do DJ Samurai) 94
Figura 33 - DJ Samurai manuseando o par de toca-discos em Amsterdam, 2000. (Fonte: Instagram do DJ Samurai)..... 95
Figura 34 -Trabalho da Baw Crew, pelas ruas de Luanda. 2005. (Fonte: Arquivo da Mad Tapes). 97
Figura 35 - Murais da Leba, na Serra da Leba. Obra produzida por Zbi e Death, 2015. (Fonte: Graffiti Angola One). 97
Figura 36 - Algumas fitas K-7 da Mad Tapes (Fonte: Instagram do DJ Samurai) 98
Figura 37 - Samurai e o graff writer Spent no estúdio da Mad Tapes (Fonte: Arquivo Mad Tapes, 2003)..... 100
Figura 38 - Logo da Mad Tapes Entertainment (Fonte: Arquivo Mad Tapes)..... 100
Figura 39 - Timeline Mad Tapes Entertainment, elaborada por Jaqueline Santos para esta tese a partir de entrevista com DJ Samurai e pesquisa do Blog Mad Tapes. 101
Figura 40 – Da esquerda para a direita o apresentador DJ NK (N'kruman) e o rapper MCK, no programa "A era do Hip-hop" (Fonte: Arquivo de MCK) 103
Figura 41 - Material preparatório para programa de rádio Era do Hip-hop, sobre os fundamentos dessa expressão cultural. (Fonte: Arquivo de Klaudio Bantu)..... 104
Figura 42 - Material preparatório para programa de rádio Era do Hip-hop, sobre o que é a música rap. (Fonte: Arquivo de Klaudio Bantu) 105
Figura 43 - Material preparatório para programa de rádio não identificado, cujo tema é 25 de Maio - Dia de África. 106
Figura 44 - Imagem do I Workshop Nacional de Hip-hop, Elinga Teatro, 2001 (Fonte: Arquivo da Mad Tapes)..... 108

Figura 45 - Jay Z cantando com a bandeira de Angola no Cine Karl Marx, 2006. (Fonte: Arquivo da Mad Tapes) 110
Figura 46 - Imagem de um meeting realizado em 1996, Maianga (Fonte: Arquivo pessoal de Nelboy) 112
Figura 47 - Boom Bap Skuad reunido em um terraço na Maianga para um meeting de Hip Hop, final dos anos 90. Da esquerda para a direita Afro Kett, DJ Muady e DJ Samurai, a frente Mavy Man. 113
Figura 48 - Graffiti Pensador Africano e hip-hop (Fonte: Arquivo MCK) 114
Figura 49 - Cronologia do Hip-hop Angolano. Elaboração própria. 2019. 115
Figura 50 - Diagrama "Marginalidade Conectadas" de Halifu Osumare 121
Figura 51 - Graffiti em papel (Fonte: Arquivo MCK) 128
Figura 52 - SSP em 1994 (Fonte: Arquivo TPA). 144
Figura 53 - Capa do EP Bootleg, 1999. 147
Figura 54 - Informativo de Extinção da Sociedade Cultural Angolana, 1966. (Fonte: Livro O Boletim Cultura e a Sociedade Cultural de Angola, 2013). 164
Figura 55 - Capa e contracapa do CD "Projecto Não Vota" (Fonte: Arquivo pessoal Hitler Samussuku) 167
Figura 56 - Capa do Álbum Trincheira de Ideias, do rapper MCK. 2015. 173
Figura 57 - Fluxograma "Da África ao Bronx". (Fonte: Revista National Geographic) 193
Figura 58 - Graffiti em papel "Pensador Africano de Black Power", realizado durante os meetings. Autor desconhecido. (Fonte: Arquivo MCK) 204
Figura 59 - Folder da Batalha de Rompimento RRPL x Liga Knock Out 225
Figura 60 - Batalha de Rompimento NEP x Tanay Z (Fonte: vídeos da RRPL) 225
Figura 61 - Maestro Beya na Batalha de Rompimento contra o El Sayed 226
Figura 62 - Batalha de Rompimento Maestro Beya x El Sayed 229
Figura 63 - Público da batalha RRPL x Liga Knock Out (Fonte: vídeos da RRPL) 230
Figura 64 - Público da batalha RRPL x Liga Knock Out (Fonte: Platinaline) 230
Figura 65 - Batalha de Rompimento Mente Mágica x JR (Fonte: vídeos da RRPL) 236
Figura 66 - Reunião do projeto Rapvolução - da esquerda para a direita Zanda, Eva RapDiva, Winny, Mammy Miss Skills, Khris MC, Vanda Mãe Grande e Kendra. (Fotografia: Jaqueline Santos) 240
Figura 67 - Reunião do projeto Rapvolução no home estúdio da Mammy Miss Skills (Fotografia: Jaqueline Santos) 240
Figura 68 - Mulheres do hip-hop início dos anos 1990. (Fonte: Arquivo MCK) 241
Figura 69 - Zungueira (Fonte: Portal Voa) 251
Figura 70 - Zungueira morta pela polícia. (Fonte: Portal K) 253
Figura 71 - Capa do disco RapVolução (Fonte: Blog Hip-hop angolano) 262
Figura 72 - Batalha de Breaking na Baía de Luanda, 2015. (Fotografia: Jaqueline Santos) 289
Figura 73 - Graffiti na Mulemba, por Zbi e Claúdio. (Fonte: Universidade Hip-hop) 290
Figura 74 - Basquete na Mulemba. (Fonte: Universidade Hip-hop) 290

GLOSSARIO

B.boy ou b.girl	Praticante da dança *breaking*
Banda	Local de origem ou moradia.
Beat	Batida/compasso da música
Beat box	Ato de reproduzir o som/batida da música rap com a boca.
Boom bap	Estilo de rap que emerge nos anos 1990.
Brotha	Brother, irmão
Caça	Gravador de voz
Candongueiro	Transporte coletivo de pequeno porte destinado a pessoas (van/carrinha)
Carapinha	Cabelo crespo
Catana	Faca de lâmina comprida
Crew	Grupo ou coletivo de pessoas ligadas a um território e/ou prática artística.
Cubico	Lar, casa, local de moradia.
Cunha	Termo utilizado para definir pessoas com poder político e financeiro que se utilizam desses espaços para privilegiar e oferecer vantagens para indivíduos pertencentes à sua rede pessoal.
Drena	Adrenalina, diversão
Flow	Forma como o rapper encaixa suas rimas/canto no instrumental/beat da música.
Gajo	Rapaz, fulano
Garina	Moça, mulher jovem
Graff Writer	Pessoa que prática a arte do graffiti, chamada também de grafifeiro(a)
Kota	Pessoa mais velha
Kumbu	Dinheiro
Laton	Mulato
Mainstream	Setor dominante, convencional e generalizado
Malaike	Utilizado para definir um estado negativo, como “estou mal” (estou malaike).
Massa	Dinheiro
Mata bicho	Café da manhã
Meetings	Encontros organizados pelas posses e coletivos de hip-hop para dialogar sobre livros, temas políticos e sociais, ações de intervenção no território e suas produções artísticas.
Musseque	Bairros construídos de forma precária em centros urbanos, comparado às favelas.
Noias	Rimas e improvisos elaboradas por um MC
Old school	Grupo de pessoas que fazem parte da formação inicial de
Pratos	Parte giratória do toca-discos, onde se insere o vinil. Também utilizado no hip-hop para referir-se ao toca-discos como um todo.
Pula	Branco

Rapariga	Mulher na fase adolescente, jovem, moça.
Rijo	Rigoroso, duro, com pouca flexibilidade.
Rolé	Passeio
Rompimento	Batalha verbal estabelecida entre dos MCs.
Rusga	Termo utilizado para referir-se a captura de pessoas para atuar no exército no período de guerra.
Scratch	Técnica de produzir sons rítmicos ao arrastar o disco de vinil para frente e para trás na agulha do toca-discos, retornando sempre para o ponto em que a música foi interrompida ou para um novo trecho planejado pelo DJ.
Sound System	Festas com equipamentos de som realizadas em espaço público, fenômeno que surge na Jamaica nos anos 1950.
Squad	Grupo formado por amigos do mesmo território
Tissagem	Peruca de cabelo natural ou sintético
Toasters	Precursores dos MC's, são os apresentadores/animadores/narradores das festas de rua, tratando de assunto diversos – como diversão e questões sociais.
Underground	Termo utilizado para denominar grupos praticantes de determinada expressão cultural que se diferenciam daqueles inseridos no mercado, situando-se como "alternativo", politizado e não-comercial.
Zungar	Prática de venda ambulante realizada nas ruas.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 23

Contexto de formação e caracterização da cultura hip-hop 27
A metodologia 38
A caminho de Angola 43
Conhecendo o campo: o encontro com o hip-hop angolano 45
A Tese 68

I - DE DENTRO PARA FORA, DE FORA PARA DENTRO: HISTÓRIA DO HIP-HOP ANGOLANO 70

A guerra civil (1975-2002) 70
Exílio e conexões: entre a diáspora e o território nacional 72
Construção da "cena local" angolana em meio a guerra 77
A abertura econômica 88
Na onda dos rádios 102
Hip-hop em movimento 111

II - JUVENTUDE NA GUERRA, JUVENTUDE EM GUERRA 116

Vivendo na guerra 117
Hip-hop e as "marginalidades conectadas" 119
Narrativas da diáspora: a coletânea Rapública 130
O hip-hop em guerra: entre o fazer político e o entretenimento 142

III - DO 27 DE MAIO AOS 15+2: O HIP-HOP NOS ENTREMEIOS 150

O 27 de maio de 1977 151
Presos políticos da nova república: caso dos 15+2 165
"No silêncio das armas as vozes fazem a guerra": o auge do rap político em Angola 170
Inimigos da Nação: o hip-hop na mobilização política de uma geração 179

IV – HIP-HOP, AFRICANISTA 185

A retomada da consciência histórica africana pelos hip-hoppers 186
A questão da raça e o lusotropicalismo em Angola 208
O contexto pós-colonial e a raça hoje 220

V - NÓS, MULHERES, TAMBÉM FAZEMOS PARTE DA HISTÓRIA DE ANGOLA . 238

Mulheres na história da nação - e do hip-hop também 241
Heroínas 250
Lugar da mulher no hip-hop 257

VI – SOCIEDADE DE "COMPADRIO", DESIGUALDADES E A BUSCA POR UM "LUGAR AO SOL" **263**

ANGOLA PROFUNDA 265

OS PILARES DESTA "ANGOLA PROFUNDA": CAPITALISMO DE "COMPADRIO", CUNHAS E A CULTURA DO IMEDIATISMO 270

O RAP "FRENTE AO SISTEMA", "DENTRO DO SISTEMA" OU "PARTE DO SISTEMA" 276

Ascensão social: da miséria à dignidade projetada *277*

Futurista: subjetividade e erudição poética *279*

Mainstream comercial *280*

Mainstream underground: do "apagar da esperança" ao assobio para o futuro *282*

O CENÁRIO PARALELO DO UNIVERSO HIP-HOP COMO FORMA DE REEXISTÊNCIA 288

CONSIDERAÇÕES FINAIS: CIDADÃOS INCORRIGÍVEIS - DAS *VOZES SILENCIADAS* AOS *CORPOS DISSIDENTES* **292**

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA **298**

Introdução

No ano de 1992, quando tinha cinco anos de idade, frequentei uma escola municipal de Educação Infantil chamada Zumbi dos Palmares. Sei que fui privilegiada por ter acesso a este nível de ensino, considerando que a maioria naquele momento e contexto iniciava sua trajetória escolar apenas no Ensino Fundamental. São muitas as lembranças que eu tenho desta escola, mas nenhuma que remeta ao seu nome. Lá não tinha festa do patrono, Zumbi para a comunidade era o "bicho da noite". Foi em 1998, quando escutei a música "Sou Negrão" do grupo de rap Posse Mente Zulu, que entendi que o nome daquela escola tinha algum significado.

Música: Sou Negrão
Artista: Rappin Hood

(....)
"Luiz Gonzaga era preto, era o rei do baião
Jair Rodrigues disparou no festival da canção
Denner com a bola, mais que um dom
Preto quer trabalhar, não quer ser um ladrão
Futuro, presente, passado, realmente jogados
Fizemos a história, perdemos a memória
Temos nosso valor, temos nosso valor
Bob Marley, (pode crer e tal) paz e amor
Diamante negro do gol de bicicleta
Leônidas da Silva, craque da época
O Malcolm X daqui,
Zumbi temos que exaltar
Em Palmares teve muito que lutar
Martin Luther King com a sua teoria
Estados Unidos, o movimento explodia
Apartheid, um por todos e todos por um
Nelson Mandela sem problema nenhum"
(Sou Negrão – Posse Mente)

Esta música foi lançada em 1995 durante a celebração dos 300 anos da morte de Zumbi dos Palmares no Vale do Anhangabaú, São Paulo. Pouco tempo depois, em 2002, me vi envolvida em campanhas de coleta de assinaturas de diferentes cidades do interior de São Paulo para que o 20 de novembro se tornasse feriado em níveis municipal e estadual. Desta forma, foi tarde que eu descobri a importância do patrono daquela instituição, e somente depois dessa descoberta eu consegui refletir sobre minha vivência naquela escola: o medo da rejeição em atividades em dupla ou grupo,

a frustração de não ser princesa dos livros e a vergonha do cabelo que não balançava. Até então, não havia motivos para me orgulhar. Tudo porque, como provoca Posse Mente Zulu, a realidade da população negra no Brasil pode ser resumida em: "Futuro, presente, passado, realmente jogados/ Fizemos a história, perdemos a memória/".

Pode ser que um trabalho sobre a história de Zumbi dos Palmares, o patrono da escola, modificasse a vivência da maioria das crianças daquela unidade educacional: negras, pobres e nordestinas. A luta travada na Serra da Barriga em Palmares poderia alimentar muitas outras lutas, muitas outras descobertas. A música do grupo Posse Mente Zulu traz à tona o nome de diversas personalidades negras do Brasil e do mundo, e o recado é claro: temos referências, pessoas que agiram/agem ao longo dessa história – ou melhor, há semelhantes que foram e são sujeitos da história. O hip-hop ensinou-me a lutar pela justiça e possibilitou experiências particulares da minha vida. Foi organizada neste movimento que tive o primeiro contato com um assentamento do MST e entendi o que é latifúndio e a importância da reforma agrária. Também, por meio das letras de rap, aprendi sobre a história da população negra, diáspora, África e da imigração nordestina no Brasil.

O empoderamento trazido pelo contato com o hip-hop impulsionou meu ingresso na universidade aos 17 anos. Lembro-me quando iniciei a militância neste movimento, em 1998. Éramos assediados pelos pesquisadores que queriam saber tudo sobre o hip-hop e a juventude negra. Essa relação muitas vezes tornava-se conflituosa porque não nos era dada a chance de conhecer os resultados das pesquisas e, quando isto acontecia, tínhamos a percepção de que as produções enfatizavam questões que nós, sujeitos pesquisados e tratados como objeto de estudos, não concordávamos. Desta forma, havia o argumento generalizado entre os ativistas do hip-hop de que nós deveríamos "entrar na universidade e escrever nossa própria história".

Entrar na universidade era um caminho para mudar a nossa realidade e, ao mesmo tempo, intervir no espaço acadêmico com as histórias e experiências que podíamos levar à sala de aula. As críticas feitas por nós naquele momento (período dos Fóruns de hip-hop, 2000 a 2003) em relação aos pesquisadores eram as seguintes: 1) muitas vezes eles estavam entre nós fazendo pesquisa e não informavam que participavam apenas pela pesquisa; 2) escreviam muitas coisas que os grupos não concordavam; e 3) após o término das pesquisas não tinham compromisso algum com os grupos, ou seja, não socializavam o conhecimento adquirido a partir das nossas práticas. Na época

o desejo era ser mais do que objeto, estávamos em busca de conhecimento e não queríamos ser mais representados na voz do outro, o que acarretou o ingresso de muitos de nós na universidade.

Em 2004, quando ingressei no curso de Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de Campinas, vivenciei o duplo sentimento de identificação e estranhamento. Como campo de conhecimento que estuda a sociedade, esta área mobiliza muitos elementos que já praticávamos na cultura hip-hop. Ou seja, para produzir os conteúdos das nossas narrativas, tínhamos que olhar para o nosso cotidiano e extrair deste espaço as fontes de inspiração e os argumentos de contestação. Como MCs, as realidades viravam textos rimados e, depois, músicas gravadas. Como DJs, o conhecimento da área musical orientava a escolha dos *samples*[1] e a elaboração dos instrumentais. Como *b.boys* e *b.girls* juntamos passos de uma dança global com tradições locais, a exemplo capoeira. No *grafitti*, estudamos as cores e compomos painéis em paredes da cidade que se configuram em retratos do nosso dia-a-dia.

Desta forma, não me sentia acuada em dizer que hip-hop é ciência, ou melhor, que as habilidades que o ingresso na universidade estava exigindo de mim tinham sido iniciadas a partir da minha atuação neste movimento. No hip-hop eu já tinha aprendido o que o universo acadêmico anunciava ter de mais bonito, que é tecer a colcha de retalhos sobre as experiências e o que já foi produzido sobre elas e, a partir disto, avançar na discussão.

Contudo, esta aproximação não impediu que eu tivesse um sentimento de estranhamento com a universidade. No primeiro semestre de estudos realizei o fichamento de obras como Os Argonautas do Pacífico Ocidental (1922) de Bronisław Malinowski (1884-1942), e Os Nuer (1940) de Evans Pritchard (1902-1933). Lembro-me que ao refletir sobre o lugar que eles elaboraram suas escritas, não conseguia enxergar onde poderia me encaixar no trabalho etnográfico já que a metodologia apresentada retratava um olhar de fora e distanciado. A partir daqui foram muitas questões metodológicas que pautaram meu percurso acadêmico que, acredito, tem sido exitoso.

O conforto aparece quando chegamos na *virada literária*. Os antropólogos da chamada *virada literária*, que tem início com a antropologia interpretativa de Geertz, trazem uma crítica ao

[1] O rap usualmente utiliza o *sample* do instrumental de uma música já existente para fazer um novo instrumental. Ou seja, é a junção de um trecho ou o instrumental inteiro com a batida de rap, produzindo uma versão em que se encaixa o canto falado. Para fazer um *sample,* os artistas precisam conhecer outros estilos musicais, e geralmente o instrumental escolhido para uma música de rap tem um significado cultural, estético ou político. Um exemplo que podemos citar é o álbum Sobrevivendo no Inferno, dos Racionais MC's, no qual todas as músicas têm algum *sample.* A música "Tô ouvindo alguém me chamar", por exemplo, tem um *sample do* "Poor Abbey Walsh" de Marvin Gaye e como *sample* principal a música Charisma do trompetista de jazz americano Tom Browne.

essencialismo e homogeneidade presentes nas leituras clássicas em antropologia e, posteriormente, os pós-modernos passam a questionar a autoridade etnográfica (James Clifford, Abu-Lughod, etc). Por meio da antropologia interpretativa e de uma crítica aos textos etnográficos modernos, Geertz (1989) propõe uma análise hermenêutica da cultura. Assim sendo, esse autor abriu espaço para que, adiante, o projeto dos pós-modernos rompesse com a autoridade do etnógrafo presente nos trabalhos clássicos da disciplina. A estratégia usada para chegar a esse objetivo foi a valorização das múltiplas vozes (relação dialógica entre pesquisador e pesquisado) que dinamizam a vida em sociedade (HOFBAUER, 2009).

Em seus diferentes momentos de virada - incluindo a recente *virada ontológica*[2]-, a antropologia tem se detido aos temas diversidade, identidade e diferença. No entanto, por mais que se questione a autoridade do etnógrafo, que se afirme o quanto é importante levar em consideração as narrativas dos nativos e que se valorize uma abordagem contextualizada, pouco se fala sobre o papel da antropologia em se posicionar frente a realidade gerada por esses temas: as desigualdades. Neste sentido, se a minha aproximação com a universidade acontecia devido às habilidades que eu já tinha aprendido a mobilizar na cultura hip-hop, sejam elas o olhar para o contexto, a escuta ativa e a valorização das produções já existentes sobre o tema alvo de atenção, meu afastamento se dá exatamente quando se exige do pesquisador o distanciamento e a neutralidade.

Quando adotada uma perspectiva "de fora" e "de longe", coloca-se em questão as experiências dos "nativos" a partir de uma falsa neutralidade – quando houve, sim, uma posição escolhida. E isso não quer dizer que questioná-las seja um problema, a pesquisa tem como ponto de partida questões que buscamos responder, mas a "distância" e a "neutralidade" podem ser um obstáculo para alcançar aquilo que só a interação próxima com os interlocutores pode me ensinar. Se a ciência e a universidade estão a serviço da sociedade, tomar as diferenças como sinônimo de diversidade de uma perspectiva meramente narrativa, sem problematizar as hierarquias e as desigualdades que são produzidas a partir delas, é realizar uma tarefa contrária ao papel que as instituições em que estamos inseridos como pesquisadores têm que cumprir.

[2] A virada ontológica aponta que se os nativos pensam por meio das coisas, por que o antropólogo não poderia fazer o mesmo? Quando os interlocutores dizem que um certo pó é poder, não é papel do antropólogo se limitar ao que eles pensam acerca do pó, mas compreender que o pó é o poder e fala por si mesmo. Pó e poder são a mesma coisa (HENARE; HOLBRAAD; SARI WASTEL, 2007).

O hip-hop enquanto fenômeno social desafia os possíveis limites metodológicos e analíticos desta disciplina. É um movimento que nasce em um ambiente de profundas contradições de raça e classe e que não se explica se estudado apenas como "objeto" diverso. Desde seu contexto de formação à forma como se espalha e ganha espaço em diferentes territórios no mundo, encontramos além de uma estética e expressão artística os problemas relativos às histórias, ao espaço geográfico, às condições de vida, às questões geracionais, às relações de poder, aos direitos sociais e políticos, ao racismo, ao sexismo, etc.

Contexto de formação e caracterização da cultura hip-hop

Perto de completar meio século de existência, a cultura hip-hop emergiu na década de 1970 em um ambiente de conflitos na cidade de Nova Iorque. Ao longo do século XX esta cidade passou por mudanças estruturais que afetaram suas regiões mais pobres, com destaque para o sul do Bronx que era ocupado majoritariamente por afro-americanos, afro-caribenhos e latinos (CHANG, 2005). A construção das linhas de metrô em 1904 facilitou o deslocamento no território e levou grupos brancos a deixar os cortiços de Manhattan para ocupar grandes apartamentos na área do Bronx, possibilitando um crescimento econômico e estrutural da região.

Em 1929 foi projetado para a cidade um grande plano denominado *New York Regional Plan Associate*, que atendia os interesses dos comércios locais ligando as áreas centrais (*downtown*) aos subúrbios da cidade por meio da construção de rodovias. A construção dessas vias expressas demandou a destruição de ruas, casas e estruturas locais (CHANG, 2005). Ao redor dessas novas estradas foram construídos edifícios de apartamentos, parques e rodovias, o que facilitou a distribuição de produtos comercializados e a construção de parques industriais (ROSE; 1995; HERMALYN & ULTAN, 1995).

O grande projeto de expansão da cidade, pensado para favorecer os ricos e contra os interesses dos pobres, intensificou as desigualdades econômicas e sociais e deixou aos moradores do Bronx sem recursos e poder de articulação política (ROSE, 1994). Quando estas famílias afro-americanas e afro-caribenhas passam a ocupar outras regiões do Bronx, como bairros de judeus, irlandeses e italianos, aparecem embates entre a população jovem. Jovens brancos e negros entram em conflito e estes últimos passam a formar gangues com o intuito de exercer a autodefesa, obtenção de poder ou simples diversão (CHANG, 2005).

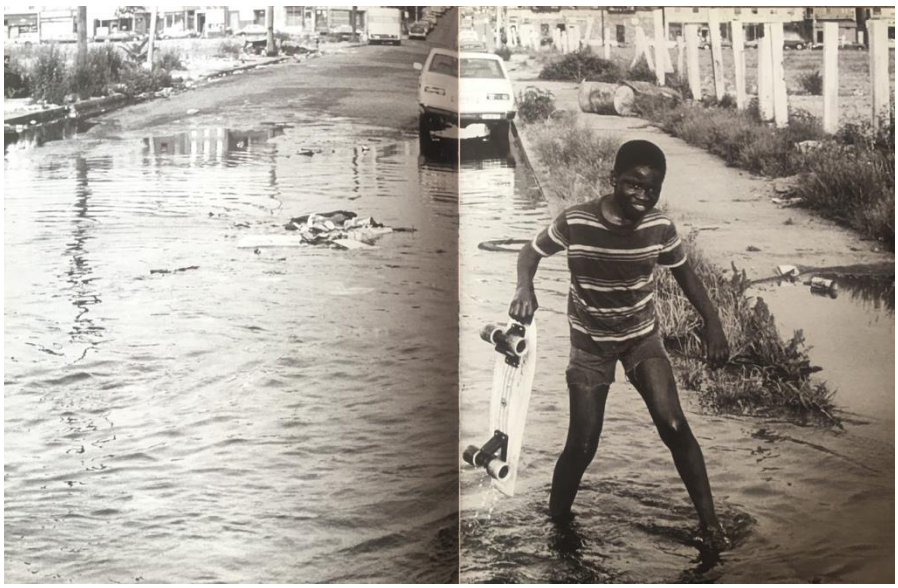


Figura 1 – Imagem das ruas do Bronx nos anos 1960s. (Fonte: “Hip Hop Files: Photographs 1979-1984”, de Martha Cooper, 2013).

Figura 2 - Imagem da degradação do Bronx nos anos 1960. (Fonte: “The Vibe History of Hip Hop”, 1st edition, 1999)

A partir da década de 1960 o Bronx encontrava-se em condição de abandono. Muitos proprietários incendiavam seus velhos apartamentos como forma de obter o dinheiro do seguro, o que gerou uma onda de incêndios entre o final dos anos 1960 e início de 1970 (CHANG, 2005;

ROSE, 1994; HERMALYN & ULTAN, 1995). Devido a onda de incêndios, houve quem afirmasse que o Sul do Bronx provava quanto negros e latinos pobres não tinham interesse em melhorar de vida. Ao mesmo tempo, os incêndios foram usados como justificativa para a redução dos serviços sociais locais. Também, neste período, o sul do Bronx perdeu 40% do seu setor industrial e a taxa de desemprego entre os jovens era de 60%.

Figura 3 - Onda de incêndios no Bronx, 1960s. (Fonte: “Hip Hop Files: Photographs 1979-1984”, de Martha Cooper, 2013).

Tricia Rose (1994) argumenta que o processo de globalização, o qual impulsionou o crescimento das redes de telecomunicações, a revolução tecnológica, a competição econômica e uma nova divisão internacional do trabalho, possibilitou a reestruturação social da América urbana. Em meados de 1970 empresas de serviços de informação passam a substituir fábricas industriais, o governo federal corta recursos de serviços sociais repassados aos municípios e cresce a especulação imobiliária. Nesse contexto, houve uma aceleração das desigualdades e a cidade de Nova Iorque encontrava-se em um crítico estado econômico com aumento do desemprego acompanhado do corte de gastos com serviços sociais públicos.

Os povos que ocupavam o sul do Bronx neste período responderam à situação de exclusão social, fragilidade econômica e redução das políticas públicas construindo suas próprias redes

culturais. Nesse contexto surge o hip-hop, como uma alternativa à política de abandono que se instaurou no momento em que seus lares foram demolidos para dar lugar a um projeto de desenvolvimento que não levou em consideração a realidade desta população e que enfraqueceu as instituições sociais locais (ROSE, 1994).

> (…) hip-hop emerges from the deindustrialization meltdown where social alienation, prophetic imagination, and yearning intersect. Hip-hop is a cultural form that attempts to negotiate the experiences of marginalization, brutally truncated opportunity, and oppression within the cultural imperatives of African American and Caribbean history, identity, and community. It is the tension between the cultural fractures produced by postindustrial oppression and the binding ties of black cultural expressivity that sets the critical frame for the development of hip hop (ROSE, 1994, P. 21)[3].

Hip-hop é um movimento sociocultural composto inicialmente por quatro elementos: *graffiti, breaking, MC e DJ*. Responsável pela junção dessas expressões e nomeá-las como "*hip-hop"*, o que significa saltar mexendo os quadris, o então jovem e DJ Afrika Bambaataa era morador dos subúrbios nova-iorquinos e cresceu em um cenário de falta de oportunidades e crescente violência. Bambaataa viu cada um destes elementos ganhar forma e impactar positivamente a vida dos moradores do subúrbio ainda na década de 1970, o que o inspirou a designar todas essas práticas que aconteciam em um mesmo contexto e de forma complementar como um só movimento, o hip-hop (CHANG, 2005).

Primeiro surge o *graffiti,* o qual aparece inicialmente em forma de *tags* – assinaturas de parede espalhadas pela cidade com o intuito de demarcar território e dar visibilidade às identidades juvenis. Os adolescentes e jovens imprimiam seus nomes pelas paredes e vagões de metrô de forma competitiva, fazendo com que os registros tomassem conta das vias públicas. Chamam, assim, a atenção da mídia e do poder público que passa a criminalizar esta prática. Castleman (2004) aponta que ao mesmo tempo em que o ato de *grafitar* passa a tomar um rumo cada vez mais politizado, este é visto como degradante pela sociedade no início dos anos 1970. Com o tempo, os praticantes

[3] Tradução livre: (…) o hip-hop emerge no colapso da desindustrialização, onde alienação social, imaginação profética e desejo se cruzam. O hip-hop é uma forma cultural que tenta negociar as experiências de marginalização, oportunidade brutalmente truncada e opressão dentro dos imperativos culturais da história, identidade e comunidade afro-americana e caribenha. É a tensão entre as fraturas culturais produzidas pela opressão pós-industrial e os laços vinculativos da expressividade cultural negra que definem o quadro crítico para o desenvolvimento do hip hop (ROSE, 1994, P. 21).

desenvolvem técnicas de pintura com latas de spray e passam a realizar obras mais aprimoradas que se espalham, principalmente, pelos vagões de trem de Nova Iorque.

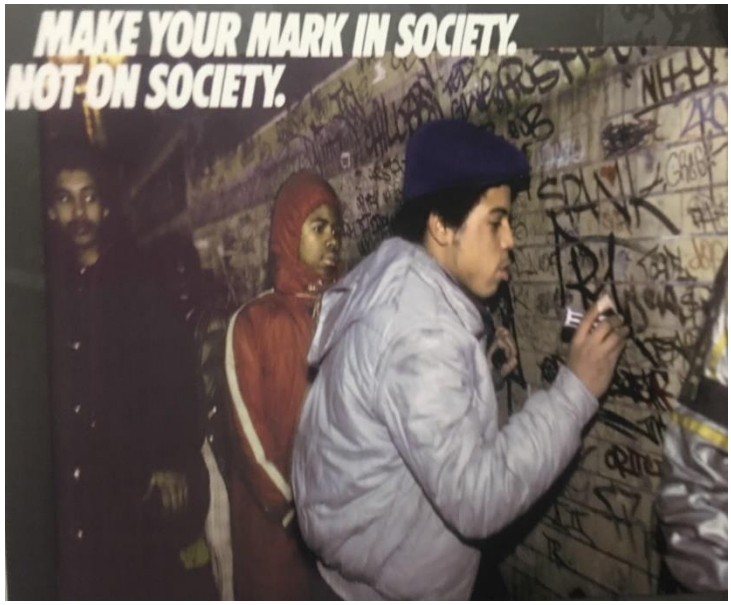


Figura 4 - Onda de tags em Nova Iorque (Fonte: Hip Hop Files: Photographs 1979-1984”, de Martha Cooper, 2013).

Figura 5 - Graffiti nos vagões de trem em Nova Iorque (Fonte: Hip Hop Files: Photographs 1979-1984”, de Martha Cooper, 2013).

O segundo elemento é o *breaking.* Influenciados pelas apresentações de rua das gerações do *funk* e do *soul*, os dançarinos de *breaking* desenvolveram novas formas de movimentar o corpo a partir do ritmo e tempo das músicas. Praticado nos espaços públicos, o breaking foi desenvolvido

por gangues dos guetos de Nova Iorque que buscavam competir e superar outros grupos nas batalhas de rua e, também, é uma forma de reivindicar a presença física dentro das superfícies da cidade. Além de ser performadas em forma de roda nos espaços compartilhados do território, como praças, ruas, escolas, estações de metrô, esta dança tem destaque nas festas realizadas em comunidades pobres da cidade. Os dançarinos, *b.boys* e *b.girls,* são assim chamados por dançar inicialmente no *break* da música funk, o que remete a ideia de *break boy* e *break girl*. Vale ressaltar que está dança tem influência de diversas expressões culturais africanas, europeias e latino-americanas, o que a caracteriza como uma prática que parece ao mesmo tempo rítmica e truncada (HOLMAN, 2004; ROSE, 1994; BANES, 2004)

Figura 6 - Rodas de breaking em Nova Iorque (Fonte: Hip Hop Files: Photographs 1979-1984", de Martha Cooper, 2013).

Ao passo que o *graffiti* toma conta da paisagem urbana e que o *breaking* acontece como espetáculo público nas ruas da cidade, também se consolidavam outros elementos, *DJ (Disk Jockey) e MC (Master of Ceremony),* que dão forma a música *Rap (Rhythm and Poetry).* Durante as festas de rua realizadas na década de 1970 nos guetos de Nova Iorque, estas influenciadas pelas práticas de *sound systems* e *toasters*[4] trazidas pelos imigrantes caribenhos, jovens do território aprimoravam técnicas de discotecagem para animar os encontros de entretenimento. Os DJs eram responsáveis pela seleção musical, a qual sofria influência das músicas e discos colecionados pelas pessoas mais velhas de suas famílias. Para as festas, desenvolvem tecnologias que facilitam as apresentações e melhoram a interação com o público, como as técnicas de junção de dois toca-discos por meio de um mixer e o *scratch*, por exemplo.

Figura 7- DJ Grandmaster Flash (Fonte: Hip Hop Files: Photographs 1979-1984", de Martha Cooper, 2013).

[4] Foram os jovens jamaicanos que transferiram para as ruas desse bairro as tradicionais festas de rua já existentes em seu país, onde eram conhecidas como sound systems, um tipo reduzido de trio elétrico que servia para animar os bailes, os quais eram acompanhados dos toasters (precursores dos MCs) que comentavam a situação política das comunidades, além de agitar as festas (SANTOS, 2011).

Com o tempo, surge a necessidade de um ator para animar as festas, o que deu origem a figura dos MCs. Inicialmente, os MCs buscavam interagir com o público puxando gritos como *“Say ho!”, "Yell, ho!"*, *"Scream Somebody"* e *“Throw your hands in the air and wave like you just don’t care!”***,** mas não demora para começar a narrar também as condições de vida compartilhadas pela comunidade local. Logo, essas narrativas sobre o território passam a ser pré-elaboradas em forma de “letras” e cantadas durante o instrumental das músicas tocadas pelos DJs. O *rap* é a união do desempenho oral com as tecnologias de som e provocou um deslocamento na centralidade dos palcos das festas de rua, fazendo com que as novas equipes de bairro agregassem DJs e MCs. (CHANG, 2005; GEORGE, 2004; ROSE, 1994).

Figura 8- Performance de DJ e MC em festa em Nova Iorque. (Fonte: Hip Hop Files: Photographs 1979-1984”, de Martha Cooper, 2013).

A junção desses quatro elementos consolida a formação da cultura hip-hop. Embora seja apresentada como um produto estadunidense, Gilroy (2001) aponta que esta manifestação é fruto do encontro entre expressões culturais “vernaculares africano-americanas”, caribenhas e hispânicas. Ainda conforme este autor, ‘os componentes musicais do hip-hop são uma forma

híbrida nutrida pelas relações sociais no South Bronx, onde a cultura jamaicana do *sound systems* foi transplantada durante os anos de 1970 e criou novas raízes (p. 89).

O hip-hop como campo de estudos

A proliferação da cultura hip-hop pelo mundo desembocou em uma série de estudos sobre essa temática, consolidando o que tem sido chamado nos Estados Unidos de "hip-hop studies". Neste campo, destacam-se pesquisas comparativas sobre Estados Unidos, Caribe, Américas, Europa, Ásia, Oceania e norte da África. Um número significativo de pesquisadores vêm tratando o hip-hop como fenômeno global que possibilita, ao mesmo tempo, a compreensão de particularidades locais. Em outras palavras, se o hip-hop dispõe de linguagens e formas de expressão que engaja atores de diferentes territórios em pautas do seu contexto, é também um importante instrumento analítico para entender as relações sociais.

Se por um lado estudiosos deste tema que realizaram pesquisas sobre o contexto estadunidense têm se esforçado para criar categorias analíticas que possibilitem sua compreensão como fenômeno social, como Marcyliena Morgan, Tricia Rose, Imani Perry, Murray Forman, Mark Anthony Neal, Christopher Emdim, Halifu Osumare, Bakari Kitwana, J. Griffith Rollefson e Bettina Love, por outro lado há uma série de estudos realizados em contextos diversos, distintos e distantes que possibilitam a compreensão do funcionamento e potencial dessa expressão cultural. Podemos citar como exemplo as pesquisas de Marc D. Perry, Tanya Saunders e Sujatha Fernandes sobre Cuba, de Juan Flores sobre Porto Rico, de Halifu Osumare sobre Gana e Havaí, de Ian Condry sobre o Japão, de Ajay Nair e Murali Balaji sobre países da Ásia, de J. Griffith Rollefson, Adriana Helbig e Toni Mitchell sobre Europa e de Ana Lúcia Silva Souza, Derek Pardue e João Batista Felix sobre o Brasil.

De forma ainda tímida, me insiro neste campo. Isto porque venho realizando pesquisas sobre o tema desde a graduação. Meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) para a graduação em ciências sociais foi sobre a atuação da Posse Hausa, uma organização de hip-hop islâmica do ABC paulista responsável por pautar de forma abrangente ideias como pan-africanismo, negritude e projeto político da população negra para o Brasil, sendo uma das grandes responsáveis por tornar a agenda política de violência contra a juventude negra um tema público que passou a incidir sobre as políticas públicas de Estado – processo que narro neste estudo. No mestrado - também em

ciências sociais/antropologia – estudo a experiência de vida de um rapper de Sorocaba, tendo como ponto de partida a perspectiva *bourdieusiana* de que o contexto social explica a trajetória de vida, bem como a trajetória de vida explica o contexto. Em um trabalho autobiográfico, que envolve as narrativas do sujeito, as músicas por ele produzidas e seu arquivo pessoal, busquei compreender os passos que favoreceram a proliferação da cultura hip-hop pelo interior do estado de São Paulo, como se deu/dá a experiência jovem e negra em uma cidade interiorana e como o hip-hop é mobilizado para reposicionar sujeitos e grupos historicamente discriminados.

Durante a escrita da dissertação de mestrado realizei um levantamento bibliográfico de estudos sobre hip-hop. A pesquisa por referenciais me levou a conhecer o projeto *The Hiphop Archive Research Institute*, localizado no então *W.E.B. Du Bois Institute for African and African American Research* da Universidade de Harvard. Este espaço organiza arquivos e materiais sobre a cultura hip-hop e recebe pesquisadores que realizam estudos sobre o tema em todo o mundo. Devido ao meu interesse em continuar minhas pesquisas nesta área, resolvi aplicar para um *fellowship* anual para pesquisadores residentes e apresentei um projeto de pesquisa sobre o intercâmbio de ideias, imagens e símbolos entre jovens hip-hoppers de São Paulo e Nova Iorque entre as décadas de 1990 e 2000. Fui aprovada, defendi o mestrado e mudei-me para Cambridge, MA, onde atuei como *Research Scholar* da Universidade de Harvard.

A experiência como pesquisadora neste instituto ajudou-me a ampliar perspectivas e a enxergar múltiplas possibilidades de trabalhar o hip-hop como campo de estudos. Estar em contato com pesquisadores que vêm no hip-hop uma oportunidade para compreender diferentes temas e contextos me ajudou pensar em outros espaços e problemas a serem estudados por praticantes deste movimento além do Brasil. Nesta etapa eu passo a conhecer os diversos usos que a universidade faz do hip-hop, o que engloba acervos, coleções, publicações, eventos e disciplinas sobre o tema[5]. Desta forma, é nessa experiência de trocas e formação internacional que eu começo a definir o projeto de pesquisa deste doutorado.

---

5 Três das maiores universidades do mundo, Harvard University (The Hiphop Archive Research Institute-HARI), Cornell University (Cornell Hip-hop Collection - CHHC) e NYU (Hip Hop Education Center - HHEC), têm arquivos, coleções e centros de investigação específicos sobre o tema, assim como outras instituições de ensino superior e museus espalhados pelo mundo. Existem dezenas de eventos acadêmicos realizados esporadicamente com este enfoque, como o Hip-hop Literacies Conference e o Think Tank, além de revistas acadêmicas como a Hip Hop Think Tank Student Research Journal da California State University, livros e coletâneas de artigos. Também são ofertadas disciplinas para graduação e pós-graduação em diferentes áreas de conhecimento que tomam o hip-hop como ponto de partida para analisar temas de interesse social – no período em que estive em Harvard pude acompanhar 3 cursos de graduação, sendo um sobre hip-hop e religião, o segundo sobre hip-hop e o movimento de direitos civis e o terceiro sobre hip-hop e mercado.

O que me chama a atenção para definição deste estudo é que embora as pesquisas sobre hip-hop tenham ganhado destaque no Brasil e em Portugal, no caso dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP) a produção acadêmica sobre este fenômeno é extremamente pequena. Em 2018 foi lançado o livro *"Lusophone Hip-hop - who we are and where we are: identity, urban culture and belonging",* primeiro livro sobre o tema organizado por Rosana Martins e Massimo Canevacci. Em 2019 foi lançado o livro "*Reinventar o discurso e o palco. O rap, entre saberes locais e saberes globais*", organizado por Paula Guerra e Tirso Sitoe. Além de Portugal e Brasil, estas obras trazem capítulos de diversos autores sobre os países pertencentes aos PALOP e dá pistas de problemas importantes que podem ser explorados pelas ciências sociais – mas ainda não apresentam trabalhos etnográficos sobre territórios do continente africano.

Em 2012 passo a fazer um levantamento e acompanhar virtualmente ativistas destes territórios. Logo percebo que o impacto e a repressão sofrida por artistas do hip-hop em contextos pós-coloniais de países que estiveram sob domínio português é revelador de muitas facetas sobre o modelo de colonial lusófono e a formação dessas nações. A ausência de estudos para compreender estes cenários e as denúncias internacionais encampadas por praticantes desse movimento foram os elementos disparadores para a apresentação deste projeto.

Como fenômeno social que oferece diferentes linguagens de expressão - música, dança e artes plásticas -, a cultura hip-hop nos possibilita compreender facetas do cotidiano em que é praticada. Em outras palavras, por buscar narrar o cotidiano torna-se uma lente que amplia o alcance das nossas visões sobre as sociedades em que está presente. O que o "hip-hop studies" busca elucidar sobre este movimento sociocultural não é apenas o que é o hip-hop em si, mas o que ele revela sobre a experiência de jovens vivendo, na maioria das vezes, em contextos de precariedade. Neste sentido, as produções abordam nação, economia, educação, história, segregação territorial, desigualdades, relações de poder, regimes políticos, racismo, sexismo, identidades etc.

Inserido no campo do "hip-hop studies" e da antropologia social, este estudo etnográfico sobre o hip-hop em Angola busca responder às seguintes questões: 1) como se dá a conexão do global hip-hop com contextos periféricos e a produção de cenas locais; 2) como a nação é imaginada a partir da música, da dança e do graffiti; 3) como os hip-hoppers angolanos se relacionam com as ideias de "harmonia" produzidas pelo colonialismo português ao projetarem

suas narrativas sobre o cotidiano; 4) como fazem a passagem entre passado e presente para construir novas expectativas de futuro em um contexto de pós-guerra e reconstrução nacional.

A metodologia

O tema desta pesquisa apresenta alguns desafios metodológicos 1) por existir poucos trabalhos científicos que ajudem a compreender o contexto, 2) pelo lugar da antropologia nos estudos sobre África ao longo dos últimos séculos, 3) pelo cenário de reconstrução nacional, onde a condição de "pós-colonial" e "pós-guerra civil" é ainda muito recente e 4) por ter como interlocutores grupos e pessoas que vivem assombradas por um regime repressor que condena atuação e posições políticas divergentes. Neste sentido, várias perspectivas metodológicas foram mobilizadas para tornar viável o conhecimento sobre o contexto, a aproximação com os interlocutores e a coleta de informações e materiais que possibilitaram a escrita desta tese.

Sobre o primeiro ponto, o protocolo acadêmico exige que nossos trabalhos de pesquisa estejam embasados em produções da área e do tema que se almeja estudar. Construir esse referencial foi difícil por dois motivos: 1) pelo pouco uso da produção de intelectuais africanos, afro-diaspóricos e de estudos sobre o continente africano nos programas de disciplinas que formam os antropólogos no Brasil e 2) por esta pesquisa ter como objeto de análise uma expressão cultural urbana que ainda está distante do horizonte e das perspectivas dos estudos africanos realizados atualmente, ou seja, há uma escassez de produções sobre África contemporânea que contemple fenômenos sociais diversos além da questão colonial ou temas clássicos da antropologia, como parentesco, religião, língua, comércio, etc. – o que pode ser reflexo também das décadas de guerra civil instauradas no período pós-independência. Para responder à primeira questão, adotamos como método o levantamento e estudo de uma bibliografia focada em África contemporânea e em autores africanos e africanistas que são apresentados ao longo dos capítulos desta tese. Para lidar com a quase inexistência de trabalhos sobre o tema estudado, optamos por adotar a história oral e a análise de discurso a fim de apresentar uma primeira cronologia histórica contextualizada sobre consolidação do hip-hop em Angola.

Neste sentido, este texto apresenta uma análise de discurso de materiais coletados pelas técnicas de investigação 1) relato autobiográfico, 2) história oral e 3) memória coletiva. A análise de discurso, segundo Fernandes (2008), focaliza-se não somente no sujeito, mas na conjuntura

social em que ele está inserido, "tomado em um lugar social, histórica e ideologicamente marcado". Assim como os sujeitos que lhe dão conteúdo, os discursos não são fixos, estão em constantes transformações, no mesmo compasso que ocorrem as mudanças sociais e políticas presentes na vida humana.

O segundo desafio metodológico decorre da perspectiva colonial em que se dá o surgimento da antropologia e da sua inserção nos estudos africanos, o que faz com que as produções clássicas desta disciplina sobre a África tenham pouco a oferecer às pesquisas realizadas hoje. De acordo com Fage (1980), a antropologia emerge como uma estratégia das investidas imperialistas europeias e deu respostas aos anseios coloniais por uma justificativa moral à exploração de África a partir do século XIX. Em outras palavras, ao descrever, categorizar, analisar e avaliar as expressões culturais do continente africano a ciência antropológica ofereceu fundamentos para a hierarquização das diferenças e para legitimação das culturas europeias como "superiores" e "civilizadas" – dando aos europeus a ideia de uma falsa importância que os fariam prevalecer diante de outras sociedades cuja a história não tinha qualquer valor. O rompimento com esta perspectiva antropológica é antigo, e a pesquisa aqui apresentada busca avançar neste caminho ao realizar uma etnografia não meramente descritiva, mas que considera a história, a agência e a capacidade de transformação dos sujeitos envolvidos no fenômeno estudado.

Para isso, adotou-se o olhar etnográfico de Gupta, Ferguson e Ortner. Compreendemos o campo onde foi realizado este trabalho como lugar de produção de conhecimentos onde projetos e concepções estão em disputa. Neste sentido, observar significa considerar as relações de poder desiguais estabelecidas no espaço (GUPTA; FERGUSON, 1997). Também inspirados pelo conceito "jogos sérios" de Sherry Ortner, abordamos a dinâmica cultural baseada em uma teoria da prática. Sherry Ortner fornece a ideia de "jogos sérios" para compreender a interação entre sujeitos e estrutura, onde a vida social é algo ativamente jogado e em que se apresentam "metas e projetos culturalmente constituídos e envolvendo tanto práticas de rotina como ações intencionalizadas" (2006, P. 45). Nos "jogos sérios" os indivíduos são vistos como agentes, por isso leva-se em consideração a intencionalidade dos sujeitos. Isso é feito sem deixar de lado o emaranhado de relações em que os sujeitos estão envolvidos e dentro das quais estão agindo, ou seja, as relações de poder, desigualdade e competições.

O terceiro desafio refere-se às condições para a realização da pesquisa em contexto de reconstrução nacional. Questões relativas à independência e à guerra orientam o pensamento, o

posicionamento e a conduta das pessoas – incluindo rumores, medos, escolhas e desejos. Já do ponto de vista estrutural, em Luanda não existe, por exemplo, um sistema de transporte público que possibilite a circulação pela cidade, nem mesmo os serviços privados de taxi funcionam com regularidade para deslocamento entre as regiões – o que dificulta significativamente a mobilidade em campo e demanda maior investimento financeiro. Tanto o imaginário social quanto as questões estruturais são fortemente marcados por esta condição de "pós-colonial" e "pós-guerra civil" tão recente.

Para os desafios estruturais não há uma resposta, encaramos conforme as condições apresentadas a cada dia e que podem ser observadas no texto. No que se refere ao imaginário social, lançamos mão de uma perspectiva da antropologia histórica. Em sua gênese a antropologia focalizou suas questões no campo presente sem reconhecer que os grupos que estudavam, com ou sem escrita, têm histórias que fazem parte daquilo que os constituem hoje. Como afirma Schwarcz (2005)

> (...) se a antropologia deve se debruçar sobre o que é considerado "nativamente relevante, não pode deixar de escapar a centralidade que a história ocupa em nosso pensamento: ela é parte fundamental das grandes narrativas sociais da forma de nos auto representar, costurando eventos." (SCHWARCZ, 2005, P. 35)

Desta forma, buscamos compreender como a leitura coletiva sobre o presente também é determinada por estruturas do passado (SCHWARCZ, 2005). As narrativas angolanas são acentuadas pelas promessas de liberdade que marcaram a luta pela independência do país e pela experiência da guerra civil que foi cessada apenas em 2002. Desta forma, desconhecer o processo histórico e o corrente momento de transição pode se constituir como um obstáculo para a compreensão ampla das condições de vida e das narrativas da população. Como resposta a este desafio, cada capítulo dessa pesquisa busca relacionar as experiências do presente com os acontecimentos históricos.

O quarto e último desafio desta pesquisa refere-se ao contato com os interlocutores. O Estado angolano, ao longo de sua história pós-colonial, vem agindo pela força, pelo constrangimento e pela aniquilação. É muito difícil realizar uma pesquisa sobre um tema em que há poucas produções e em um lugar onde as pessoas se sentem intimidadas para falar porque não sabem se você, que se coloca como pesquisadora, representa algum órgão de investigação ou braço armado do poder público.

Lembro-me das tentativas em dialogar com o rapper angolano “Brigadeiro 10 Pacotes”, que relata ter sido duramente reprimido pelo regime por sua produção no rap e que, por isso, vive “exilado” na França. Ele enviou um membro de sua organização, “Os Crentes”, para me encontrar com o objetivo de averiguar se o que eu dizia estar fazendo era verdadeiro, e mesmo assim negou-se a participar de uma entrevista. Este é um dos casos que exemplifica as dificuldades de aproximação com os grupos locais que, em muitos casos, mesmo quando abertos à participação nas atividades realizadas, agem com determinada desconfiança e não se sentem à vontade para compartilhar suas ideias e ações.

Para ter acesso aos interlocutores desta pesquisa, adotamos a metodologia “bola de neve” que é usualmente aplicada às populações de difícil acesso. Na “bola de neve”, de acordo com Juliana Vinuto:

> (...) para o pontapé inicial, lança-se mão de documentos e/ou informantes-chaves, nomeados como sementes, a fim de localizar algumas pessoas com o perfil necessário para a pesquisa, dentro da população geral. Isso acontece porque uma amostra probabilística inicial é impossível ou impraticável, e assim as sementes ajudam o pesquisador a iniciar seus contatos e a tatear o grupo a ser pesquisado. Em seguida, solicita-se que as pessoas indicadas pelas sementes indiquem novos contatos com as características desejadas, a partir de sua própria rede pessoal, e assim sucessivamente e, dessa forma, o quadro de amostragem pode crescer a cada entrevista, caso seja do interesse do pesquisador. Eventualmente o quadro de amostragem torna-se saturado, ou seja, não há novos nomes oferecidos ou os nomes encontrados não trazem informações novas ao quadro de análise (VINUTO, 2014, P. 203).

A metodologia “bola de neve” tem como ponto de partida a escolha de “sementes” potenciais para o alcance de um número maior de interlocutores, os frutos. A definição das sementes leva em consideração as “características específicas” do tema de pesquisa, sendo que estas podem ser documentos ou atores que dão acesso à uma rede maior de pessoas e espaços inseridos no campo de investigação. Neste sentido, a “bola de neve” “procura tirar proveito das redes sociais dos entrevistados identificados para fornecer ao pesquisador com um conjunto cada vez maior de contatos potenciais” (VINUTO, 2014, p. 204).

As sementes são fundamentais para, conforme Vinuto, “obter apoio de indivíduos já inseridas no grupo a ser estudado a fim de aumentar a rede de contatos inicial, principalmente no caso de pesquisas nas quais inicialmente não se conhece muito bem as pessoas importantes a serem abordadas” (2014, p. 206). Para estabelecer a “semente” da “bola de neve”, realizamos uma busca em redes sociais com as palavras-chave “hip-hop Angola”, “hip-hop Luanda” e “rap Angola”. O

resultado da pesquisa nos apresentou a "Universidade Hip-hop", organização local que faz atividades com todos os elementos deste movimento no país, com maior concentração em Luanda. Por ter um caráter formativo, a "Universidade Hip-hop" realiza debates e cursos públicos, divulga materiais de referência e promove atividades culturais.

O contato com a "Universidade Hip-hop" foi bem sucedido devido à minha experiência como pesquisadora no *The Hiphop Archive Research Institute*, da Universidade de Harvard. Se por um lado no contato com a "Universidade Hip-hop" buscássemos ampliar as oportunidades de inserção em campo, por outro lado este grupo também tinha interesse na experiência de estudos com o hip-hop, nos materiais que eu tinha sobre o tema e nos contatos com personalidades do Brasil. Estes elementos definem nosso contato como uma relação de trocas. O diálogo com a Universidade Hip-hop foi iniciado pela internet e ainda em São Paulo encontrei o reitor Klaudiu Bantu durante uma viagem que fazia a trabalho, ocasião em que fomos juntos visitar a Casa de Hip-hop de Diadema.

Em território angolano tive facilidade e credibilidade para acessar as pessoas e os grupos da comunidade hip-hop por ter sido introduzida na maior parte dos espaços pela Universidade Hip-hop. Vinuto (2014) chama a atenção para que o uso da metodologia "bola de neve" não limite a amostragem a uma bolha de atores e espaços que pensam de forma semelhante, sendo importante definir sementes que representam diferentes campos e visões sobre o tema de pesquisa. Por esse motivo, no acesso às pessoas na fase inicial do trabalho etnográfico buscamos definir novas sementes que possibilitam o acesso aos múltiplos segmentos que compõem este movimento – como Eva RapDiva que me inseriu nos cenários feminino e *mainstream*, Hitler Samussuku e MCK no cenário de ativismo político, Samurai que compartilhou o contato dos precursores do hip-hop no país e Kota Nguma que me levou aos espaços de organizações e coletivos locais.

Como poderemos observar nos capítulos desta pesquisa, a "bola de neve" foi uma escolha bem sucedida e que deu fluidez à etnografia. O resultado é composto de um trabalho de campo de seis (6) meses, quarenta e nove (49) pessoas entrevistadas, acesso a dois arquivos completos (MCK e Samurai/Mad Tapes), acesso a um arquivo parcial (Klaudiu Banto), leitura dos blogs "Cenas que curto", "Mad Tapes" e "Hip-hop angolano", participação em trinta e seis (36) eventos e análise de outros materiais encontrados na circulação pela cidade, como revistas e jornais. Para o trabalho com os atores locais, buscamos explicar os objetivos do estudo, a importância da participação dos atores locais e a confidencialidade garantida aos informantes.

É importante destacar que embora o trabalho tenha sido realizado com pessoas que, em sua maioria, são vítimas de perseguição e censura, apenas uma pediu para ser apresentada por um nome fantasia – Kizua, interlocutor introduzido no Capítulo I. Em geral os interlocutores optam pela apresentação de suas identidades originais, já que têm um discurso de enfrentamento público e reivindicam a valorização do seu protagonismo. Da mesma forma, muitos elementos aqui analisados são letras de música e vídeos de circulação ampla e que não esconde a identidade de seus autores.

O roteiro das entrevistas buscou explorar: origem familiar; experiência no contexto de guerra; contato com o hip-hop; atuação no hip-hop; participação em grupos e coletivos; redes de convivência de dentro e de fora do hip-hop; percepção da realidade; e principais momentos de virada das trajetórias individuais. A partir das narrativas conseguimos coletar alguns materiais sobre os momentos relatados e que ajudam a ilustrar este trabalho, como fotos, revistas, jornais, fanzines, desenhos, folders, flyers, álbuns e vídeos. Estes insumos foram, em sua maioria, digitalizados com autorização dos atores. Infelizmente não conseguimos incorporar tudo o que foi coletado, mas temos materiais para a elaboração de outras publicações.

A caminho de Angola

Foram nove idas ao Consulado Geral de Angola em São Paulo para chegar até Luanda. Após a leitura das regras gerais para obtenção do visto, organizei os documentos e me dirigi ao local. Bastava olhos e ouvidos atentos ao longo da espera para entender o que movimentava aquele espaço. Aparentemente, havia dois tipos de público: 1) cidadãos angolanos que vivem no Brasil e precisavam obter e validar documentos e 2) brasileiros, na maioria homens brancos engenheiros, em busca de visto de trabalho para atuar em empresas que, na altura, se instalavam em Angola.

Não parecia algo complexo, acreditava que estava a um passo de conseguir o selo de acesso àquele país. Aguardei minha vez e, ao ser atendida, fui questionada sobre os motivos da minha viagem, ao que respondi que iria realizar uma pesquisa de campo para desenvolver a tese de doutorado. Tive como resposta “ninguém vai para Angola fazer pesquisa sem autorização” e “Angola não é um país turístico”. O pedido de visto foi, assim, negado.

Em outras tentativas, levei documentos adicionais, como comprovante de bolsa e declaração do Programa de Pós-graduação sobre a importância do desenvolvimento da minha

pesquisa para a realização do doutorado. Ao apresentar estes documentos, a diplomata em exercício informou que ninguém vai para Angola estudar e que o meu pedido de visto seria negado. Eu que já havia passado pelo filtro para obtenção do visto estadunidense, sobre o qual existem diversos mitos assustadores, adentrei ao consulado de Angola achando que já tinha passado por um crivo mais difícil. Ledo engano, o consulado angolano criava barreiras ainda maiores para que você pudesse ter acesso ao país.

Em nenhum momento mencionei meu tema de pesquisa, a cultura hip-hop e a produção de cenas locais em Luanda. Isto porque sabia que atores deste segmento sofrem repressão por parte do Estado angolano. Quando questionada, respondi que iria fazer um mapeamento das culturas juvenis da capital do país. Até conseguir o visto, foram diversas tentativas. Em algum momento pensei em desistir e prosseguir com a minha pesquisa em Maputo, Moçambique, mas as respostas negativas geraram uma curiosidade ainda maior sobre Angola.

Desisti de tirar o visto de pesquisadora. Resolvi tentar uma alternativa mais rápida para ter acesso ao país e, assim, procurar o meio de permanência necessário para o desenvolvimento da pesquisa. Esse caminho não foi tão rápido, mas foi possível. Dei entrada no pedido de visto de turismo e, como já estava ficando conhecida no consulado, tive o pedido negado por duas vezes consecutivas. O Consulado exigia que eu comprovasse ter U$ 300,00 para cada dia que eu planejava ficar em Angola, além da reserva de hotel e das passagens aéreas. Naquele momento, U$ 300,00 era o equivalente a R$ 930,00 por dia. Na primeira tentativa, fiz uma reserva de ida e volta com um intervalo de cinco dias, o que cabia ao meu saldo em conta bancária. A diplomata em exercício negou sob o argumento de que “ninguém vai para Angola para ficar apenas cinco dias”. Emprestei dinheiro de alguns amigos e cheguei no consulado com documentos que previam uma viagem de quinze dias, mas tive o pedido negado novamente e, dessa vez, sem justificativa.

Inicialmente, a viagem teria como ponto de partida Lisboa, Portugal, onde apresentaria um trabalho no XII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais. Planejava ir para o Congresso e, a partir de lá, para Angola, o que não foi possível. A viagem para Lisboa, contudo, foi decisiva para que eu insistisse em realizar a pesquisa em Luanda, mesmo com várias pessoas afirmando que seria mais fácil, barato e tranquilo um campo em Maputo, Moçambique.

Durante este evento em Lisboa, todos os dias à noite eu ia para o largo da estação de metrô do Chiado, onde se reúnem alguns jovens para treinar *breaking*. São, todos eles, negros provenientes de países africanos ou descendentes de africanos nascidos em Portugal que, conforme

diversas conversas, tomam a origem de seus pais para afirmar suas identidades. Eles treinam, montam coreografias e se apresentam ali, onde conseguem levantar algum dinheiro que é deixado por quem passa pelo local.

Apesar do *beat* utilizado para as danças nessa praça ser exclusivamente americano, como James Brown, Michael Jackson, Afrika Bambaataa, The Roots etc., foram eles que me ajudaram a organizar uma lista de referências do hip-hop angolano - ou de seus descendentes em diáspora - que eu ainda conhecia pouco: Black Company, Kool Klever, Zona Dread, Funky D, SSP, Bob da Rage Sense, etc.

Ao retornar de Portugal fui para a minha última e bem-sucedida tentativa junto ao Consulado Geral de Angola em São Paulo, agora com um amigo angolano que afirmou que dessa vez eu conseguiria o visto. No guichê, sob sua companhia, a diplomata negou novamente. Meu amigo procurou o vice-cônsul, para o qual já realizava alguns trabalhos, e me apresentou como sua namorada. Este senhor, ao ouvir sobre a necessidade da minha viagem, se dirigiu ao guichê e solicitou que a diplomata encaminhasse meu processo. Ela parecia irritada, mas o fez. Voltei uma semana depois para pegar meu passaporte com o visto e a atendente, ao perceber que já estava pronto, solicitou que fosse ao banco pagar uma segunda taxa de "emergência".

Volto para Lisboa, onde busco alguns livros e materiais para a pesquisa e, a partir de lá, sigo para Luanda. Aproveito esse intervalo para procurar entre os amigos indicações de estadia, já que as possibilidades que se apresentam na internet não eram viáveis para quem não ganhava em dólar e tinha poucos recursos. Comprei um voo com escala em Amsterdã, onde de fato tive contato com quem iria para Luanda. Era um voo composto majoritariamente por homens brancos, alguns chineses e poucos angolanos. O assunto na fila de embarque era trabalho.

Conhecendo o campo: o encontro com o hip-hop angolano

Quando aterrissamos no Aeroporto Internacional 4 de Fevereiro eram seis da manhã. O aeroporto era pequeno e chegaram vários voos internacionais naquele período, o que deixou a fila da imigração lotada. O perfil das pessoas na fila e os assuntos abordados eram semelhantes aquele que encontrei no aeroporto de Amsterdã. Alguém pedia para ver as carteirinhas internacionais de vacina antes de passarmos pelo guichê da imigração e, para os desprevenidos, cobravam uma taxa "informal". Ao passar pela imigração não me fizeram qualquer pergunta além do local que eu iria

ficar. Depois de retirar minha bagagem da esteira, um funcionário me informou que se eu lhe desse um dinheiro ninguém revistaria minha mala. Tanto no caso da carteirinha da vacina ou das malas, lembrava do Brasil e pensava que estava pisando em outro território tão desigual quanto.

Do lado de fora muito movimento, trabalhadores ofereciam traslado e disputavam os possíveis clientes. Isaac, um recém amigo angolano, iria me buscar. Ele me ajudou a encontrar um local para morar durante alguns meses. No caminho do aeroporto até o local de moradia me pagou um café da manhã e fez uma ligação para o MCK, uma das principais personalidades do hip-hop em Angola, solicitando seu apoio para o desenvolvimento da minha pesquisa.

Estávamos a caminho do Kilamba Kiaxi, onde vivi durante toda minha estadia em Angola. O cenário do aeroporto até lá era de estradas recém-construídas, prédios residenciais inacabados, carros caros e importados, candongueiros (transporte coletivo mais utilizado na cidade) e zungueiras (vendedoras ambulantes) espalhadas pela beira da pista vendendo mercadorias. Ao fundo, pude avistar obras de *graffiti art* espalhadas pelos muros, as quais apresentavam o nome de *crews* e retratavam o rosto e o cotidiano do povo Luandense. A entrada no Kilamba parecia me colocar a parte da cidade, visto que apresenta uma paisagem atípica. Construída pelos chineses, a centralidade do Kilamba é totalmente composta por prédios, equipamentos públicos (escolas, posto de saúde e faculdade) e comércio organizado.

Fiquei uma semana sem sair do Kilamba. O objetivo era retomar os contatos pré-estabelecidos e organizar a agenda dos primeiros eventos que viria a acompanhar. Neste período, passava muito tempo caminhando pela vizinhança e assistindo televisão. Na TPA (Televisão Pública de Angola), eram frequentes os anúncios que buscavam alertar as pessoas para não cortarem caminho por conta das minas existentes desde o período da guerra, elas poderiam explodir. Também eram manchetes matérias como: cooperação entre Angola e China, visita do vice-presidente cubano, desastres ambientais ocasionados pela chuva etc. Entre fevereiro e março de 2015 choveu muito e havia diversas campanhas televisionadas para arrecadação de roupas e alimentos que seriam direcionados às famílias desabrigadas – estas que, ainda na ausência de políticas públicas de moradia abrangentes, optam pela autoconstrução em terrenos pertencentes ao Estado.

As parcerias entre Angola e China acabam por consolidar uma forte presença de chineses em Luanda. Sentada na mesa da sorveteria no Kilamba, eu assisti uma matéria televisiva sobre as atividades de visita do vice-presidente de Cuba, Miguel Diaz-Canel Bermúdez. Ao meu lado, um

grupo de três senhores hostilizavam a presença do cubano no país e acusavam Fidel Castro e seu exército de terem colaborado com a matança e o terror no desastre de 27 de maio. Para quem como eu, que conhecia uma vasta literatura sobre o papel de Cuba no processo de libertação de países africanos do colonialismo, a narrativa local me alertava que, para além de atuar na luta por independência, o exército cubano auxiliou o governo angolano na repressão àquela que se anunciava como linha de oposição ao poder estabelecido – de dentro e de fora do MPLA.

Figura 9 - Mapa de Luanda (Fonte: “Magnificent and beggar land: Angola since the civil war”, de Ricardo Oliveira, 2015).

No dia do Ano Novo chinês, pude escutar estouro de fogos no Kilamba. Enquanto isso acontecia, pessoas fechavam portas e janelas às pressas. Só pude entender quando desci na portaria do prédio, onde um senhor dando gargalhadas me disse: “- não te preocupes, é memória guerra”. Ele tinha uma perna amputada, resultado do período conflitivo que se deu no país da independência até o estabelecimento da paz. Perguntou de onde eu era, respondi em seguida. Meio amargurado disse-me que Angola não é um país legal para visitar, pois tudo está abandonado: "Olhe para mim! Lutei pelo país, não tenho uma perna e fui abandonado. Estamos sendo massacrados, tás a ver?”. Minutos depois, questionou o que me trazia a Luanda, quando respondi sobre a minha pesquisa. Preocupado, ele retrucou: “-Vais ficar andando com esses cantores malucos? Já ouviste falar do 27 de maio?”. Em seguida, também pensei: “é memória da guerra”.

A data do 27 de maio, como veremos no capítulo III, está muito presente na memória dos angolanos. A violência desencadeada nesta data levou a morte de milhares de civis considerados uma ameaça ao poder estabelecido. As pessoas com as quais interagi afirmam que não há uma família que não carregue o trauma de ter perdido um de seus membros neste episódio. É comum escutar narrativas sobre este evento e suas consequências nas letras de rap, no ambiente acadêmico e em conversas sobre a história do país. Destaque-se que o 27 de maio tem sido crescentemente objeto de debate, ainda que tímido, em Angola e na diáspora, após um longo período de silêncio cortado apenas por rumores e sussurros.

Mesmo sem ir para longe, a nova vizinhança ensinava muito sobre o contexto. Todo o contato virava uma roda de conversa, onde outras pessoas se aproximavam para ouvir. Essas trocas me ajudaram inclusive a ampliar a compreensão das músicas de rap que já ouvia cotidianamente antes de ir para Angola. Nessa primeira semana tive um contato brusco com a narrativa do pós-guerra, do trauma, do medo e da insegurança, esta que iria atravessar todo o período em que estive no país. Absolutamente tudo no presente estava relacionado aos acontecimentos históricos.

No final de semana seguinte a minha chegada, Sheila, a dona da casa em que estava hospedava, convidou-me para ir a um encontro de amigos. Estes tinham como afinidade a fotografia e compunham um grupo chamado “Vê Só”, o qual costuma marcar eventos temáticos para fotografar alguns lugares do país, principalmente os musseques de Luanda - o que no Brasil seriam as favelas - e territórios paradisíacos de outras regiões. As fotografias do “Vê Só” revelam a reconstrução de um país marcado pela guerra, as profundas desigualdades, a alegria e luta cotidiana do povo angolano e as riquezas naturais da nação.

Além de angolanos, o "Vê Só" é composto por estrangeiros que vivem e trabalham no país, sendo que a maioria dos nacionais já tiveram alguma experiência no exterior. Os assuntos, nesse contexto, refletem as experiências que essas pessoas tiveram em outros países, como a valorização do cabelo natural e as ações do movimento "Angolanas Naturais" (ANA), as desigualdades de gênero e os acontecimentos conjunturais de Angola. Eles também fazem piadas com as histórias do tempo de guerra, que remetem à sua infância, e com a repercussão do primeiro censo nacional (2014) que acabará de ser aplicado para toda a população, o qual enfrentou muitas dificuldades e conflitos entre grupos do interior que ainda têm as línguas tradicionais como referência e encaram a língua oficial nacional, o português, como algo externo.

Meu primeiro evento em Angola foi uma exposição de fotos no Elinga Teatro, localizado na Mutamba – Cidade Baixa. Estava curiosa para conhecer este espaço, considerando que a maior parte dos eventos de hip-hop que acompanhava pela internet aconteciam ali. Em comemoração ao mês de março, a exposição chamava-se "Elinga no Feminino" e trazia diferentes faces da mulher angolana, das tradicionais rurais, como as mumuila, às mais ocidentalizadas de Luanda. Logo na parede externa ao Elinga avisto um *graffiti* que problematiza o processo de gentrificação em andamento no centro da cidade:

Figura 10 - Parede lateral do Elinga Teatro. (Fotografia: Sheila Nangue)

Figura 11 - Elinga Teatro. (Fotografia: Sheila Nangue)

Neste evento, encontrei Klaudio Bantu, reitor da Universidade Hip Hop[6], quem me explicou que este *graffiti* fora elaborado por Tho Simões em parceria com o grupo MUG Crew (Movimento Urbano de Graffiti), composto por Zbi e Castle. Ele representa uma crítica à demolição de edifícios históricos da Baixa Luanda acompanhada da construção de edifícios arranha-céus.

> "Foi elaborado em uma fase que o Governo de Angola dentro do seu plano de requalificação urbana decidiu demolir o Centro Cultural Elinga Teatro que sempre foi, sem qualquer sombra de dúvidas, o espaço cultural mais eclético de Luanda, albergando diferentes manifestações artísticas (Teatro, Dança, Música, Artes Plásticas, Fotografia, e outras com variadas correntes). Este grupo de Graff/Writers uniu-se para juntarem-se a corrente de protestos contra que havia iniciado apelando à não demolição do Elinga Teatro. O Graffiti que por ventura é o maior da cidade de Luanda representa uma menina com uma varinha mágica e que se põe diante das máquinas (gruas) de demolição, tentando travá-las com um sopro de onde podemos ver sair às palavras (Dança, Teatro, Cinema, música e educação) impedindo com isso as máquinas de conluio em a sua missão de demolição do Elinga Teatro". (Klaudio Bantu, Reitor da Universidade Hip Hop de Angola).

[6] Organização de hip-hop local que abordaremos no capítulo II.

As escadas que dão acesso ao teatro expressam um pouco do que circula por ali. Seria, podemos dizer, um espaço alternativo da cidade. Paz, amor, não-violência, não-homofobia, não-sexismo, não-racismo, arte, cultura e teatro são mensagens presentes em cada degrau.

Figura 12 - Escadas do teatro Elinga Teatro. (Fotografia: Jaqueline Santos)

Foi também no Elinga Teatro minha primeira experiência em evento de hip-hop em Luanda, o show de lançamento dos rappers "Sanguinário" e "Mono Stereo". Neste evento pude conhecer os principais artistas da cena underground de Luanda e ter contato com nomes do rap feminino que ainda desconhecia, como Vanda Mãe Grande e Winny & Zanda, sendo que a primeira embarca no estilo egotrip, que fala sobre suas habilidades como rapper, enquanto que as segundas tematizam amor e relacionamentos.

A performance de Vanda Mãe Grande, com a música Talento Fantasma, agitou o público. Isto porque ela aborda fases, nomes e acontecimentos da história do hip-hop angolano, ativando elementos como "memória" e "saudades". Escrita pelo seu então marido e diretor artístico, Ghostwriter, este trabalho me deu pistas sobre personalidades, espaços e histórias importantes para a compreender o percurso do hip-hop no país. Os atores apontados na música são Nelboy Dastha Burtha, Phathar Mak, Man-Katimba, D´Mess, Mr. Paul, Nina Harley, Miguel Neto, Afro Kett, Killa Hill, Afro-Man, Wyma Nayoby, Katrogi, Keita Mayanda, Samurai, Raf Tag, Gruma, Gangsta, Girinha, Afrodite, Dona Kelly, Heavy C, Marita Venus, Negro Bué, Lil Jorge, Reptile, Kid MC,

Warrant B, Papet, Eddy, Ikonoklasta, Eva, Pamela, Niria, Khris Mc, Kapapinha, Medusa e Mamy Miss Skills. Já os grupos que aparecem são Pobres Sem Kulpa, G.C. Unity , Black Company, Pelotão Weza, Ações de Tristeza, Consciência Ativa, Coligação Forever, SSP, Grand LGenesis, Esquadrão 8, Semini Ny Moyo, Movimento UrbanoH-M, Squad, Mov City Street, Army Squad, Kalibrados e Negócio Fechado. Como espaços históricos de referência a música também traz o programa Rap Cidade, Estúdio Futuro, Rádio LAC e Feiro Ngoma.

Música: Talento Fantasma
Artista: Vanda Mãe Grande
Compositor: Ghostwriter

Eu estava bem aqui quando tudo começou
1990 para nós essa luz brilhou, hip-hop
Pela forma de exprimir o que sentíamos
Vivíamos níveis das correntes que prendia-nos
Senti o amor nas palavras dos Pobres Sem Kulpa
G.C. Unity e MCs pela mesma luta
Nelboy Dastha Burtha, Phathar Mak, Man-Katimba, Black Company, D´Mess,
Passado que nada afunda.
93 Mr. Paul tirou-nos do escuro
Quando abriu para nós o Estúdio Futuro
Dava orgulho ligar a rádio e poder ouvir Rap Cidade tocando sons dos nossos MCs
Pelotão Weza, Ações de Tristeza, Consciência Ativa, Katrogi e Coligação Forever
Nina Harley guardada na memória
Talento fantasma, mais faço parte dessa história

Refrão:
Tu não me vês mais estou sempre aqui
Sem oportunidades, mais não desiste
Tenho orgulho de ser MC
YEH, eu sou talento fantasma
O meu amor vai além da fama
Desse rap nunca tirei grana
Tás no pódio, eu continuo na lama
Yeh, eu sou talento fantasma

Miguel Neto ganha espaço radialista na LAC
Mais mensagem, ativismo, críticas e mais hip-hop
SSP primeiro álbum de Rap
Os unders não aceitavam, criticavam e chamavam de fake
Grand L, Afro Kett, desde o tempo da cassette
Killa Hill, AfroMan, ninguém era JET 7
Genesis, Esquadrão 8, na altura batiam
Versos soltos, Wyma Nayoby ritmo, arte e poesia
Semini Ny Moyo, Keita Mayanda, Movimento Urbano, Samurai, Raf Tag, Gruma,
me lembro dos manos
Gangsta, H-M, Squad, Mov City Street
Hip hop união eu estava lá e vi sim
A Girinha arrasando com a Feira Ngoma

Afrodite, bela queta na voz de Kelly Dona
(...) na nossa memória
Talento fantasma, mais faço parte dessa história

Refrão

Army Squad voltou e trouxe um flow diferente
Conquistaram fãs, seguidores e dinheiro com Rap
Heavy C já produzia, Marita Venus, Negro Bué
Nem contavam que a Pérola daria cachê
2005 nova febre, mil mambos Kalibrados, Negócio Fechado
Jovens foram bem influenciados
Raiva Baby, E.Q.E, pai do sample, Lil Jorge, lapiseira azul, não estão isentos
O Reptile pôs na moda mixtape, tornou forte wys fakes, um poeta will (...)
Kid Mc ressurgiu, mais sem o Vulcão, trouxe mais educação, revolução, intervenção
Warrant B destruiu, o Papet saiu, o Eddy fugiu para samba, o resto sumiu.
Boy G, Ikonoklasta, mudar mentalidades
Hoje em dia se eu vendi nos cantos da cidade
Na voz da Eva, Pamela, Niria, Khris Mc, Kapapinha, Medusa, Mamy Miss Skills
Eu sempre estive aqui sem glória, sem fama
Yeh, sou um talento fantasma

Voltando ao evento, no Elinga, a abordagem dos homens era focada em questões políticas, como os quase 36 anos de José Eduardo dos Santos no comando do país, as profundas desigualdades e o sofrimento da população local. Aqui foi a primeira vez que assisti um show do MCK (MC Katrogi). Após o evento conversamos sobre minha pesquisa e, a partir de então, passamos a nos falar por WhatsApp e ele foi me fui incluindo em sua agenda pessoal, o que possibilitou o contato com pessoas e espaços fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa.

Neste mesmo evento, entre uma apresentação e outra, conversei com Kota Nguma. Jovem, rapper, formado em letras, professor, estudante de direito, colaborador da Universidade hip-hop e ativista do Quarteirão Norte - uma das primeiras organizações de hip-hop local -, tinha muito interesse em saber onde queria chegar com esta pesquisa. Foi em conversas com ele que pude organizar as principais questões e objetivos de uma forma que ainda não tinha feito, isto porque sua curiosidade sobre o meu trabalho me desafiava a elaborar melhor o que eu queria naquele espaço.

Kota Nguma - Gostaria que falasses sobre seu doutoramento.

Eu - Em contextos pós-coloniais as contradições são silenciadas pela ideia de que está tudo bem, mesmo quando as coisas vão mal. O rompimento com esse silêncio abre uma ferida, desestabiliza, evidencia conflitos e tira toda uma sociedade da zona de conforto. Aqui o hip-hop tem feito parte desse rompimento. Por isto, tenho percebido que quem questiona elementos até

então naturalizados é tratado como problema, sofrendo perseguição e repressão. Quero compreender quais as contradições colocadas em debate, qual o lugar de quem questiona e como eles nos ajudam a entender esta sociedade.

Kota Nguma - É importante você saber que nossa constituição garante a liberdade de expressão. Você precisa estudar e conhecer nossa constituição. Mesmo com direitos constitucionais, somos censurados por falar. Passam uma ideia de sociedade, mas a realidade é outra. É proibido fazer oposição em Angola, quem faz sofre as consequências. Já ouvistes falar do "Brigadeiro 10 Pacotes?"

Eu - Sim.

Kota Nguma - Produzia rap com alto teor político. Teve que ir embora de Angola para não morrer. Estás a viver na Diáspora, exilado em França.

O tempo que ficava em casa aproveitava para articular encontros com pessoas estratégicas. Meu primeiro encontro planejado foi com MCK, na padaria Bem Boa, onde ele me deixou esperando por três horas. Mas eu não desisti. Neste encontro tive que lhe explicar sobre os objetivos da minha pesquisa e o mesmo aceitou colaborar. Após me ouvir, elaborou uma narrativa sobre o refinamento das trajetórias da geração hip-hop, afirmando que estes estão em diversos espaços institucionais da sociedade angolana, onde facilitam a entrada e realização de ações para outros hip-hoppers. Também contou que a primeira vez que o rapper brasileiro Gabriel "O Pensador" esteve em Angola, foi por iniciativa da Presidência da República e, neste evento, o artista cantou "Que se foda o presidente" de frente com a autoridade máxima do país. Gabriel "O Pensador" tem grande influência sobre rappers angolanos porque a sua projeção pela mídia brasileira - o que não aconteceu com a maioria dos artistas do gênero - o possibilitou atravessar as fronteiras nacionais de forma mais rápida.

A partir de então começamos a dialogar constantemente. No nosso próximo encontro, em uma pizzaria do Kilamba, ele convidou dois importantes atores do hip-hop angolano para me apresentar: Kool Klever e Eva RapDiva, ambos rappers. Este encontro, que nos rendeu conversas sobre rap, repressão, política e relações de gênero, me levou a três importantes programas de hip-hop em rádio no país: Akapella Show, apresentado pelo MCK na Rádio Despertar (da UNITA, partido de oposição), Beat Box apresentado por Eva RapDiva na Rádio Luanda (estatal controlada pelas autoridades) e Eclético Hip-hop apresentado por Kool Klever, Lukeny Bamba e Elizangela Rita na rádio Eclético FM (privada).

Além desses programas, em um domingo reservado para auxiliar a minha pesquisa o rapper MCK levou-me para conhecer Miguel Neto, apresentador, cronista e figura histórica do hip-hop angolano. Figura histórica porque abriu espaços para jovens do hip-hop nos programas de televisão e rádio que apresentava, ajudava a organizar eventos para o segmento e, por meio de suas viagens internacionais, coletava muitas informações sobre o movimento hip-hop e, no retorno, socializava com grupos locais. Ele apresenta um programa sobre música na rádio LAC, onde sempre encontram-se jovens hip-hoppers a lhe cercar. Miguel Neto me entregou dois livros de sua autoria sobre a própria trajetória e afirmou que não precisaria me dar entrevista, pois estava tudo registrado ali.

Após encontro com Miguel Neto, seguimos para o Shabá, uma favela localizada perto da Estrada da Samba, Baía de Luanda e do Parlamento Nacional, bairro que resiste a um processo de gentrificação e onde MCK nasceu e cresceu. Na casa em que o artista morava pude ter contato com muitos materiais que foram fundamentais para a tese aqui apresentada, desde fotografias, álbuns, folders de eventos, vídeos etc. Após me apresentar o Shabá, levou-me para conhecer dois espaços independentes de produção no centro da cidade. O primeiro foi a casa do Inamoto, onde, com seu irmão Sanguinário, desenvolve as ações do selo independente Kano Kortado. Posteriormente fomos à casa do Flagelo Urbano, onde há um estúdio caseiro no qual grava parte de suas músicas. Também conheci Toy, seu backing vocal fã dos grupos brasileiros Facção Central e Racionais MC's.

Além desses encontros e descobertas, o reitor da Universidade Hip-hop me levou a espaços onde as pessoas conceituam e criam eventos que articulam todas as linguagens do hip-hop (graffiti, breaking, MC e DJ), como batalhas de breaking, festival de graffiti e festival de hip-hop. Nesses espaços fui configurando minha rede de contatos e referências para o desenvolvimento desta pesquisa. Embora tenha espaço próprio, desde 2014 a Universidade Hip-hop não realiza atividades em sua sede por proibição do Estado. Eles reuniam ativistas e rappers para debater suas letras musicais em eventos agendados e realizavam oficinas de hip-hop e cidadania. Como muitos frequentadores do espaço eram produtores de análises críticas ao regime, a guarda nacional interditou o espaço. Os membros da instituição vêm desde então buscando cumprir critérios burocráticos para o reconhecimento legal e possível funcionamento da Universidade Hip-hop, mas, independente disso, realizam eventos em parceria com escolas e organizações da sociedade civil com o objetivo de promover a cidadania.

Como instituição que se propõe representar e organizar o hip-hop nacional, a Universidade Hip-hop elaborou, a partir de um tour que realizou no país, o "Memorando de entendimento do hip-hop em Angola", que apresenta 12 pontos que devem ser seguidos por aqueles que atuam neste movimento. Outro referencial difundido por esta organização é a "Declaração de Paz do Hip-hop" (Hip-hop Declaration of Peace), documento apresentado à ONU em 16 de maio de 2001. A declaração foi elaborada por mais de 300 ativistas de organizações e coletivos de todo o mundo, apresenta o hip-hop como movimento internacional de paz e prosperidade e contém 18 princípios[7].

A Universidade Hip-hop realiza espetáculos, debates públicos e competições (como batalhas de breaking e concursos de graffiti). Costuma certificar os ativistas participantes das atividades e entregar prêmios de reconhecimento para aqueles que realizam ações em suas comunidades ou cidades com os elementos da cultura hip-hop. Abaixo encontram-se algumas imagens de suas ações.

Figura 13 - Folder da Semana de Homenagem e Apreciação da Kultura Hip-hop realizada anualmente pela Universidade Hip-hop (Fonte: Universidade Hip-hop)

[7] Estes princípios relacionam-se a cultura de paz, prosperidade, respeito, educação, autocuidado, ancestralidade, consciência coletiva, compartilhamento e práticas não discriminatórias.

Figura 14 - Mesa “A dimensão política do rap angolano”, com Hitler Samussuku. Monumento da Mulemba. (Fonte: Universidade Hip-hop, 2017)

Figura 15 - Concurso Ngola Graffiti Invencible Jam (Fonte: Universidade Hip-hop, 2017)

Figura 16 - Celebração do mês da Kultura Hip Hop no Centro de Acolhimento El Bethel, workshop dos B-Boys Ubuntu Titi Boy e Delvetchio do Clube dos Astros (Fonte: Universidade Hip-hop, 2017).

Logo após a minha chegada em Angola, fui convidada pela UH2 para dividir uma mesa com Kota Nguma e Klaudiu Bantu no FESPOL (Festival de Poesia de Luanda), que ocorreu na Mediateca da cidade. A mesa era sobre "Literatura hip-hop como parte da literatura universal". Em tom professoral, Klaudiu falava para um público composto quase em sua totalidade por pessoas do universo da literatura e poesia, tendo alguns ativistas do movimento hip-hop no local. A primeira atitude do reitor foi exclamar "Universidade Hip-hop!", quando o público ligado a este movimento respondeu em coro "Conhecimento é poder!". Klaudiu apresenta a história da cultura hip-hop e afirma que a chegada deste movimento em Angola se deu no final dos anos 1980 por meio do *breaking*, tendo como principal precursor o professor do Teatro do Horizonte Nzinga Mbandi, Adelino Caracol, quem organizou eventos das primeiras manifestações do movimento no país. Destaca também como precursores Kool Klever, Brown X, Nelboy, entre outros. Sobre o tema da mesa, focou na música rap que carrega consigo ritmo e poesia, e, considerando a poesia um gênero literário, toma o conceito de literatura universal para afirmar a posição da música rap como produção literária.

Klaudiu convida poetas para recitar versos de músicas de rap a fim de demonstrar que este estilo sempre teve a estrutura de uma poesia convencional, embora fossem criadas por jovens sem

qualquer formação literária que, a princípio, as elaboravam como "nóias" (improviso)[8]. Todo seu esforço, naquele momento, era falar sobre as formas, construção, técnicas, gêneros e conteúdo do rap protagonizadas por jovens à margem dos espaços formais da literatura e demonstrar sua importância para a sociedade. Como fundamento apresentou os livros "How to rap" de Paul Edwards (2009), "Books of rhymes: the poetics of hip hop" de Adam Bradley (2009) e "Born to use mic: reading Nas's Illmatic" de Michael Eric Dyson e Sohail Daulatzai (2009), todos os quais tive contato em 2012 durante meu estágio na Universidade de Harvard.

Da mesma forma, nesta mesa Kota Nguma preocupou-se em demonstrar que "o hip-hop não é um movimento alheio a sociedade". Tendo como foco o "conhecimento", considerado o 5º elemento do hip-hop, responsável por, segundo ele, ser o pilar e o que estrutura esse fenômeno, define os conceitos e princípios para que os hip-hoppers possam contribuir para o desenvolvimento da sociedade. Cita o livro Rumination, de KRS One, o qual provoca o sujeito do hip-hop a buscar conhecimento na perspectiva da ruminação, ou seja, de forma refletida e criteriosa. Kota Nguma lembra que este conceito levou alguns ativistas do hip-hop em Angola a praticar o exercício de "ruminação" e estudar a história do país e do continente africano, questionar os aspectos que não eram convincentes e ler autores como Joseph Ki-Zerbo, Amadou Hampâté Bâ, Cheikh Anta Diop etc. Para ele o conhecimento é o elemento que viabiliza a criação instituições de hip-hop para a transformação social, citando como exemplo a organização "Heal the Hood" da África do Sul.

Relato este momento como exemplo porque ambos, nesse esforço de conceituar o hip-hop local, ampliaram minhas pistas sobre materiais, pessoas, coletivos e espaços que viriam auxiliar o processo de construção do texto sobre a história do hip-hop angolano apresentada no primeiro capítulo desta tese. Ao acompanhar suas realizações pela cidade, passava a conhecer as pessoas e os espaços que eram tomados como referência em suas narrativas.

Também no FESPOL conheci o Dix, organizador de um evento chamado "Quintas do Rap" que acontece na centralidade de Cacuaco. Após o encontro, Dix ligou-me diversas vezes para que eu fizesse uma exposição sobre a pesquisa neste evento. Aceitei o convite, visto que também tinha muito interesse em conhecer seu projeto. No dia combinado Klaudiu Bantu saiu do trabalho e se dirigiu ao Kilamba para me buscar e levar até o encontro. Dado que o evento acontecia à noite, das 19h00 às 23h00, seria praticamente impossível chegar naquele espaço de candongueiro. O público,

[8] Destaca que essa mesma técnica de elaborar rimas improvisadas esteve presente na criação do Kuduru, estilo de música local que tem semelhanças com o hip-hop.

em sua maioria, era masculino e do território. Um bar pequeno, com um palco armado e microfone aberto. Os discursos dos rappers que se apresentavam eram sobre o sistema político, a miséria e as desigualdades.

Nos dias seguintes Kota Nguma foi à minha casa, conheceu meus materiais de pesquisa e passou a trocar seus livros de autores africanos pelos meus livros sobre hip-hop. Levou-me para conhecer o bairro Hoji-ya-Henda, onde estão os membros de uma das primeiras posses de hip-hop do país, o "Quarteirão Norte". Neste encontro, ao me receber em sua comunidade, o rapper Gangsta enuncia:

> A Jaqueline está em um bairro abençoado, só para começar o nome Hoji-Ya-Henda, este foi um guerrilheiro angolano que morreu em Karipande em um assalto contra uma base militar colonial portuguesa e foi assassinado. Mas a morte dele até hoje é um mistério porque ele era comandante da tropa que estava a avançar para tentar derrubar o exército colonial português e morreu com uma bala nas costas, o que quer dizer que foi uma traição por trás. Hoji Ay Henda significa "o coração do leão" na língua quimbundo. Tás num bairro que depois da independência de Angola em 1975, em 1977 em Angola teve uma convulsão, ou seja, uma chacina que é consequência de uma tomada de consciência de alguns elementos do partido do Estado naquela altura. A maior parte desta elite intelectual é do nosso bairro, que se rebelaram. A nata musical de Angola é também do nosso município, estamos a falar do Urbano de Castro, a mãe dele mora aqui, Nito Alves, da rua da igreja, Arthur Nunes, David Zé no Cazenga, então tu estás num bairro que é sagrado, onde começou a primeira revolução, o 4 de fevereiro. Foi o marco histórico, os 500 anos de colonização começou aqui. A primeira vez que o governo português sentiu a pulsação e o medo da reivindicação, naquela altura os nossos avós pegaram em catanas que era para combater o colonialismo português com armas. E eu acredito que é aqui desse bairro que a gente vai deixar cair a ditadura de mais de quarenta anos no nosso país. Mesmo nessa geração o maior músico saiu daqui, o Brigadeiro 10 Pacotes, ele é da mesma escola que nós no hip-hop.
> (Gangsta, 2015).

É importante destacar que o Dia da Juventude em Angola, 14 de abril, é uma homenagem ao herói de guerra Hoji Ya Henda, cujo nome original é José Mendes de Carvalho. A data remete ao dia da sua morte em 1968, quando atuava contra o colonialismo nas Forças Armadas Populares de Libertação de Angola (FAPLA). Seu espírito combativo enquanto atuou na guerra é tido como símbolo patriótico da juventude angolana.

Neste território tive contato com um estúdio caseiro - típico dos musseques - em que produzem e gravam materiais dos artistas da posse, conheci atores importantes do hip-hop local e fui levada a espaços públicos onde aconteciam os eventos de rap nos anos de chegada do movimento à cidade. Os hip-hoppers do Hoji-ya-Henda tinham contato com as marcas de roupas e tênis e com álbuns de rap produzidos na década de 1990 não apenas pelo intercâmbio com amigos

que estavam no exterior, mas por conta das grandes feiras de rua onde nigerianos e senegaleses comercializam produtos - majoritariamente piratas. No decorrer dos encontros com os membros do Quarteirão Norte, Kota Nguma abriu todo seu arquivo pessoal para esta pesquisa.

Estes primeiros encontros tornaram possível a organização da pesquisa de campo, então passo a dedicar parte do meu tempo construindo um roteiro etnográfico e arrumando os materiais já coletados. Em um dia reflexivo saio de casa com a revista Vibe "Hip-hop History", um caderno e o estojo na mão em direção a um restaurante. O objetivo era pensar, a partir da cronologia construída sobre o contexto estadunidense, o que seria necessário para conseguir escrever sobre as diferentes fases do hip-hop angolano. Por acaso, ao chegar no espaço encontrei a jovem Jackeline Antonio, quem eu tinha conhecido pela internet por intermédio de Klaudiu Bantu. **"**Quem me dera poder falar o que eu penso sobre o meu país!", disse ela em resposta a um texto sobre relações raciais no Brasil que publiquei no facebook dois anos antes deste encontro. Curiosa, naquela época perguntei ali mesmo, pelo facebook, o porquê daquela exclamação, e ela me respondeu que não vivia em uma democracia. Sabendo que ela é uma ativista da cultura hip-hop, perguntei novamente: e os rappers que falam sobre o país, o que acontece com eles? São perseguidos e censurados, disse ela. Foram as provocações dela nas redes sociais que desenharam os primeiros parágrafos desse projeto de doutorado.

Não imaginei que iria encontrar qualquer pessoa, considerando que em Angola tudo era muito difícil. No entanto, ao me aproximar do restaurante identifiquei um rosto familiar e logo disse: Jakeline? Como somos xarás, ela fez exatamente a mesma pergunta. Convidou-me para sentar na mesma mesa que ela para almoçar. Ela e o então companheiro começaram a me falar os estúdios caseiros, onde rappers anônimos estão produzindo sobre suas comunidades. Ambos cantaram rap e produziam em estúdios que construíram em suas casas. Também, ao falar do rap político como movimento crescente após estabelecimento da paz, lançaram a seguinte provocação: "Será que a paz significou um silenciamento?", o que, segundo eles, explicaria as constantes ameaças do Estado para os rappers ativistas. Aproveitaram o momento para me contar sobre a influência da Primavera Árabe no país e como isso alimentou a mobilização política de jovens, em sua maioria hip-hoppers.

Durante a primavera árabe na Tunísia (2010), o rapper "El General" gravou a música "Rais Lebled" (Presidente da República). Com apenas 21 anos, este artista/ativista vê no cantor Tupac Shakur um revolucionário. Na música supracitada ele diz: "Senhor presidente, seu país está morto/

Pessoas comem lixo/ Olhe o que está acontecendo/ Miséria em todo lugar", dando aos manifestantes o tom dos protestos contra a ditadura no país. As músicas de El General influenciaram jovens egípcios – e também de outros contextos – que, organizados em um coletivo de hip-hop, ofereceram trilhas sonoras em forma de rap para o movimento em conflito contra o governo local (BENNET; MORGAN, 2011). Em Angola, neste mesmo período aqueles que tentavam articular a resistência local com as movimentações internacionais foram duramente reprimidos.

Na contramão deste contexto repressivo, o envolvimento com a cultura hip-hop local também me leva a outro universo. Ainda no início da pesquisa a rapper Eva RapDiva convidou-me para ir a uma festa de artistas. Encontro farto, com muita comida, bebida e em um cenário incomum em Angola, onde havia várias mansões. Era a casa do Heavy C, um produtor, cantor e compositor que foi MC no início da sua carreira na música e que chegou a gravar alguns precursores do rap angolano por meio da sua produtora Buedbeets. Ali conheci artistas famosos do kuduro, kizomba e hip-hop. Eva RapDiva circula em todos os meios do hip-hop porque sua carreira no rap é mais do que uma atuação política, é uma escolha profissional. Como ela, há diversos rappers angolanos que transitam e fazem parte do meio artístico mainstream, como Kid MC, Yannick Afroman, NGA, Prodígio, Dji Tafinha, Kalibrados, Fly Skuad, Phathar Mak, Big Nelo etc. Parte desses artistas são da primeira gravadora exclusiva de rap no país, a Mad Tapes.

Eva foi mobilizada pelas nossas conversas sobre a pesquisa durante a festa e dispôs-se a me ajudar. Na mesma semana ela me apresentou o DJ Samurai, fundador e proprietário da gravadora Mad Tapes. Samurai me convidou para ir ao lançamento do rapper Prodígio na Praça da Independência. Informei que tinha muita curiosidade de acompanhar uma venda naquele local, onde tradicionalmente artistas famosos e iniciantes lançam seus álbuns. Neste diálogo ele contou que um dos momentos mais marcantes de sua história no hip-hop foi o lançamento do álbum "Incorrigível" (2010), do rapper Kid MC, onde milhares de pessoas estavam presentes e às 11h00 da manhã já tinham vendido todos os discos. Durante o lançamento, os fãs invadiram a bancada do artista e Samurai desmaiou.

Sobre o impacto do trabalho de Kid MC, que levou ao enxame de pessoas na Praça da Independência, Samurai aponta:

> "O povo sentia algum tipo de opressão e não tinha como libertar aquela raiva (...) o povo queria gritar, sentia-se oprimido, e quando o Kid MC aparece com aquela mensagem acho

> que o povo viu-se na mensagem (...), é como se fosse o grito que eles tanto queriam, ou seja, a música do Kid MC veio como um grito que a juventude em geral ansiava (...) aquilo mais do que um lançamento, foi uma manifestação" (Samurai, 2015)

Figura 17 - Lançamento do álbum Incorrigível, de Kid MC, na Praça da Independência (Fonte: Blog Mad Tapes, 2010)

Figura 18 - Lançamento do álbum Incorrigível, de Kid MC, na Praça da Independência (Fonte: Blog Mad Tapes, 2010)

Figura 19 - Lançamento do álbum Incorrigível, de Kid MC, na Praça da Independência (Fonte: Blog Mad Tapes, 2010)

Figura 20 - Lançamento do álbum Incorrigível, de Kid MC, na Praça da Independência (Fonte: Arquivo Mad Tapes, 2010)

As narrativas do DJ Samurai sobre os lançamentos deixaram-me curiosa. Sábado, dia 6 de junho de 2015, dirijo-me à Praça da Independência para o lançamento do álbum “Prodígios” do artista Prodígio. Chegando ao local, ruas lotadas, impossível passar para dentro da praça. Ligo para o Samurai, que vem com seus seguranças enormes para garantir minha passagem. Fico, nesse tempo, ao lado da bancada onde Prodígio autografa os CDs comprados pelos fãs. Ele estava acompanhado dos artistas da Força Suprema, um grupo formado pelos rappers NGA, Masta, Don G e o próprio Prodígio. Até aquele momento nunca havia visto uma cena daquelas. Muitos seguranças para conter o público e, quando um deu uma distraída, a fã sai correndo e se jogou em direção à mesa do artista gritando “Amo-te Prodígio”.

Figura 21 - Praça da Independência, lançamento do álbum "Prodígios" do artista Prodígio. (Fotografia: Jaqueline Santos)

Figura 22 - Mesa de autógrafo do lançamento do álbum "Prodígios" do artista Prodígio.(Fotografia: Jaqueline Santos)

Figura 23 - Venda de Prodígio na Casa da Juventude, em Viana, 2015. (Fonte: Arquivo Mad Tapes)

Os fãs clubes dos artistas também atuam nos lançamentos dando suporte às questões logísticas. Há algumas pausas na assinatura dos álbuns para que os rappers possam cantar e interagir, momento no qual se dirigem até as grades e cumprimentam os fãs. Depois da Praça da Independência, seguem para o lançamento em outras regiões de Luanda, como a Casa de Juventude de Viana e, posteriormente, outras províncias do país.

Este novo cenário nos possibilita compreender o hip-hop não apenas como fenômeno político em Angola, desde que o mesmo também possui instituições formais, disputa prêmios globais do mercado musical e tem seus próprios meios de comunicação, como os blogs, as rádios comunitárias e programas em TV aberta e webcanal. É claro que os primeiros atores com quem tivemos contato têm críticas ao cenário mainstream. Estes problematizam a abordagem de alguns rappers que falam de sexo, mulheres, drogas e dinheiro, além da forma como se associam a atores do mercado musical que têm relação direta com o poder político vigente. No entanto, há quem busque não legitimar as fronteiras existentes entre esses diferentes segmentos, como a Universidade Hip-hop local, para a qual tudo isso é cultura hip-hop.

O próximo encontro foi com Kid MC. Iniciamos o diálogo por whatsapp, intermediado por MCK e Eva RapDiva, a partir de onde combinamos um encontro na universidade em que estudava. Chegando no espaço, dirijo-me à sala de aula onde o artista atua como monitor de uma disciplina do curso de ciências da comunicação. Ao revelar aspectos importantes sobre sua atuação como rapper, traz elementos sobre a história e os espaços de disputa do hip-hop angolano. Sua abordagem sobre a carreira é muito emotiva e, neste momento, destaca dois acontecimentos marcantes: 1) o beef do Dji Tafinha direcionado a ele, chamado “O relato”, o qual responde na música “O Velório”. O beef é um fenômeno que ganha muita atenção no hip-hop, se resume a prática de fazer um rap atacando outro artista, que costuma responder com uma nova música. Ao chamar minha atenção sobre este fenômeno em Angola a partir de sua experiência, passo a acompanhar os conflitos existentes entre os rappers e que se transformam em batalhas musicais; 2) Outro fato marcante foi a reação dos fãs ao vídeo que postou na internet dizendo que é membro do MPLA.

Em um futuro encontro com o MC Yannick Afroman, o artista revela que as letras produzidas pelos rappers influenciam o discurso de personalidades políticas no poder. Assim como Kid MC, Yanick Afroman é um rapper que, embora ocupe o cenário *mainstream*, tem músicas que abordam questões políticas e sociais. Orgulha-se em dizer que autoridades importantes ouvem suas músicas e compartilham de suas ideias no cotidiano.

Apesar desses riquíssimos encontros e eventos, foram diversas as atividades realizadas na cidade que eu não conseguia participar porque a mobilidade urbana em Luanda é difícil. Muitas vezes combinava o serviço com um motorista mas, no horário combinado, não aparecia. Houve um dia em que se realizaria um evento especial onde estariam a se apresentar apenas rappers mulheres, o "Hip-hop de Salto". O encontro aconteceria no Espaço Baía, Ilha de Luanda, onde são realizados diversos eventos com artistas alternativos de hip-hop. O motorista não chegou, eu não sabia o que fazer e acabei ficando em casa refletindo se seria possível fazer esta pesquisa. Houve muitas esperas, até o dia em que resolvi alugar um carro com motorista para dias específicos e ter autonomia para circular pela cidade. Nos dois últimos meses da minha estadia, a rapper Eva RapDiva me ajudou a conseguir um carro bem mais barato, reduzindo assim os custos da pesquisa.

Mesmo com esses desafios, as experiências apresentadas até aqui foram condutoras dos rumos dessa pesquisa e me fizeram sentir que, aos poucos, estava aterrissando em Luanda. Dado todos os percalços, comecei a ver que a pesquisa era possível. A partir deste ponto consideramos estabelecido o contato com as diferentes esferas do hip-hop local. Desta forma, a imersão em cada um desses contextos desenhou os capítulos que sucedem.

A Tese

Imaginar uma Angola pós-colonial pode ter muitas perspectivas, mas todas mobilizam sentimentos que remetem à luta pela libertação nacional, à guerra civil e à paz – estão intrinsicamente ligadas ao sonho de um país independente. Para quem permaneceu no país há posições transgressoras e que buscam promover uma ruptura e há aquelas integracionistas e que reificam as relações de poder, enquanto entre aqueles que vivem fora há quem espera pela consolidação das mudanças prometidas ainda na guerra anti-colonial para retornar e há quem encontre mais liberdade para contestar e denunciar o "regime" residindo em outros países.

O objetivo deste trabalho é demonstrar que o hip-hop, como *narrativa do cotidiano* expressa em múltiplas linguagens (música, dança e *graffiti*), nos ajuda a entender a sociedade angolana pela ótica e imaginação de uma geração jovem. Conforme Appadurai (1996), nos processos culturais globais a imaginação não é uma mera fantasia, mas um campo organizado de práticas sociais que orienta e articula as formas de agência dos sujeitos. As narrativas dos ativistas do hip-hop nos levam a uma viagem histórica, a partir da qual temos a possibilidade de entender

de forma temporal, política e territorial o que eles dizem e demonstram que vivenciam no presente. Este trabalho analisa estas perspectivas em seis capítulos.

O capítulo I introduz o contexto que possibilitou a chegada do hip-hop em Angola, como a diáspora ocasionada pela guerra e o intercâmbio entre angolanos vivendo fora e dentro do país. Em seguida, os capítulos II, III, IV abordam fases que estão diretamente relacionadas ao cenário político, econômico e social: II) hip-hop contra a guerra, quando as narrativas clamavam pela paz; III) hip-hop político, quando quase todos os esforços são no sentido de questionar o poder vigente e as desigualdades e reivindicar transição presidencial como fator necessário para estabelecer a justiça social; e IV) hip-hop africanista, quando os ativistas buscam uma quebra de paradigmas na história ao lançar mão de elementos que os ajudam a afirmar sua identidade e valores africanos. Além dessas fases nitidamente marcadas, trazemos também produções contínuas que as atravessam e que lançam mão dos elementos da cultura hip-hop para falar de diversão, de amor, de superação e autoestima.

Já o capítulo V aborda a participação das mulheres no hip-hop nacional e a relação que estas estabelecem entre suas vivências e a luta histórica do segmento feminino na política, na guerra e na (re)construção da nação. Para finalizar, trazemos o capítulo VI em que buscamos explicar o país pelas narrativas dos jovens hip-hoppers: os espaços, as desigualdades e segregação espacial, as contradições, o cotidiano dos angolanos, os medos e as expectativas de mudanças. Nesta etapa iremos ter como referência letras de rap, obras de graffiti art e entrevistas realizadas com atores locais.

I - De dentro para fora, de fora para dentro: história do hip-hop angolano

A diáspora angolana foi que alimentou o
crescimento do hip-hop em Angola
(Kool Klever[9], 2015)

Neste capítulo são apresentados os fluxos e refluxos que possibilitam a chegada do "Global Hip-hop" à Angola. Para isso, são trazidas as narrativas de diferentes atores do contexto local: os que emigraram devido à guerra civil e os que se mantiveram no país. As trocas estabelecidas entre estes dois segmentos, como veremos, configurou **as cenas locais** do contexto angolano. A linha histórica traçada a seguir é elaborada a partir do repertório e trajetória de vida de treze personagens, são eles: Kizua, Kool Klever, Nelboy, Pobre Sem Culpa, Samurai, Marita Vênus, Kota Nguma, Kambolo, Girinha, Gangsta, Phathar Mak, MCK, Yanick Afroman, Miguel Neto e Klaudio Bantu. Suas vozes aparecem misturadas e vão se complementando em diferentes períodos do percurso do hip-hop angolano.

A guerra civil (1975-2002)

Douglas Wheeler e René Pélissier (2009) apontam que a guerra civil[10] em Angola começou a ser gestada no período de transição para a independência. Conforme os autores, ao longo da guerra colonial (1961-1974) havia três principais frentes de combate à Portugal que atuavam pela independência de Angola: MPLA, UNITA e FNLA. Apesar da batalha comum contra o colonialismo, estas organizações tinham diferentes projetos para o país. Com o acordo de cessar fogo (1974) estabelecido entre esses três grupos e as forças portuguesas, iniciam-se estratégias de transição.

O Acordo de Alvor, assinado em 15 de janeiro de 1975, estabeleceu prazo, regras de transição e alguns compromissos entre as forças políticas, determinou que Portugal teria poder até a independência e fundou um Conselho de Defesa Nacional responsável por criar um exército nacional unificado. Era papel de todos os grupos i) oferecer profissionais para atuar no governo de

9 Rapper e fundador da cultura Hip-hop em Angola.
10 1975-1991, 1992-1994 e 1998-2002.

transição; ii) organizar a campanha eleitoral; e iii) desempenhar atividades administrativas, jurídicas e de segurança.

> (...) O Governo de Transição entrou em suas funções no final de janeiro de 1975, tendo os angolanos experimentado um breve período de euforia e esperança de que os três partidos africanos respeitassem o consenso e as regras estabelecidas em Alvor, convencidos de que Portugal poderia impor o cumprimento do Acordo de Alvor, se necessário, com seu exército (Pélissier; Wheeler, 2009, P. 359).

Ainda no governo de transição - que foi composto pelos três partidos -, as diferentes forças se mostraram hostis frente aos compromissos assumidos. Três meses após a assinatura do acordo o MPLA e a FNLA iniciaram um conflito armado, o que levou à intervenção internacional do Quênia que reuniu todos os grupos políticos a fim de garantir a transferência pacífica de poderes - Acordo de Nakuru[11]. No entanto, já se previa que Angola estava à caminho de uma Guerra Civil e os motivos principais seriam:

> (...) a introdução em Angola de grandes quantidades de armas após 25 de abril de 1974 e especialmente depois da transferência dos quartéis generais dos movimentos (MPLA, FNLA e UNITA) para Luanda, em janeiro de 1975; armamento dos civis; e a regionalização dos movimentos que, na realidade, <<defendiam >> as suas regiões contra os seus rivais (Pélissier; Wheeler, 2009, P. 360).

Desta forma, um número significativo de colonos passou a deixar Angola - aproximadamente 90%. O golpe militar que ocorreu em Portugal em 1974, somado à defesa das forças armadas para a independência das colônias e o interesse dos soldados portugueses em deixar Angola rumo a terra natal, enfraqueceu a atuação dos colonos no território. Ainda antes da independência o MPLA já tinha estabelecido domínio sobre a capital, Luanda, e enfrentava FNLA e UNITA na disputa pelo território.

Os três grupos receberam ajuda de forças internacionais que tinham o interesse de controlar os rumos da política e da economia do país. Ou seja, a Guerra Fria, disputa internacional entre bloco capitalista e bloco socialista, teve grande interferência no processo de transição para a independência em Angola. Marques (2012, p. 57) aponta que "Angola foi um dos poucos casos

[11] O encontro reuniu Jonas Savimbi, Holder Robert e Agostinho Neto entre 16 e 21 de junho de 1975 ((Pélissier; Wheeler, 2009).

em que a grande rivalidade geopolítica da Guerra Fria se traduziu, mesmo que indiretamente, em conflito armado".

> (...) A União Soviética começou a apoiar o MPLA, usando as forças armadas cubanas, bem como o pessoal militar e civil das nações dos blocos comunistas, especialmente da Europa de leste. O ditador Mobutu, do vizinho Zaire, apoiou a FNLA de Holden Robert e enviou tropas zairenses para o norte de Angola. Entretanto, as forças sul-africanas, encorajadas pelos Estados Unidos, começaram, a partir de outubro de 1975, a entrar em território angolano para apoiar a FNLA e a UNITA, avançando para o norte, a fim de atacar zonas e cidades controladas pelo MPLA (Pélissier; Wheeler, 2009, P. 361).

Quando chegou 11 de novembro de 1975, data da independência de Angola, Portugal não conseguiu fazer a transição para nenhum partido político porque os conflitos impossibilitaram as eleições. Desta forma, os portugueses deixaram o país nas mãos do povo angolano (Pélissier; Wheeler, 2009). O MPLA, que tinha maior domínio sobre Luanda, proclamou a independência. A primeira fase da Guerra Civil (1975-1991) foi atravessada i) pela retirada inicial dos colonos portugueses que geriam os negócios locais, o que impactou severamente sobre a economia - paralisando-a por um período -, ii) pela morte de milhares de civis e iii) pela emigração forçada.

> O alinhamento internacional dos movimentos repercutiu também ideologicamente em seus discursos de legitimação: o MPLA afirmava lutar contra os rivais "fantoches" do imperialismo, enquanto que tanto a FNLA quanto a Unita diziam lutar contra o representante do comunismo em Angola. A posição irreconciliável dos três movimentos levou a proclamação unilateral da independência feita pelo MPLA, o que por um lado concluiu oficialmente a transferência do poder político da autoridade portuguesa aos angolanos, mas por outro marcou o início da guerra civil. (MARQUES, 2012).

A guerra civil frustrou a esperança de liberdade dos angolanos que atuaram pela libertação nacional. Em quase três décadas levou a morte de milhares de civis e, em busca de melhores condições de vida, tantos outros deixavam o país ou enviavam seus filhos para estudar na Europa, África do Sul e Brasil.

Exílio e conexões: entre a diáspora e o território nacional

Kizua tinha dezesseis anos quando, de forma inesperada, deixou Angola. A guerra civil que forçou o deslocamento de um terço da população no país também refletiu sobre os rumos de sua vida. Ele conta que caminhava com a família por uma região já devastada pela guerra e se perdeu dos irmãos. Ao avistar um avião que resgatava estrangeiros, aventurou-se a entrar. Como

era preto retinto, colocou em prática o inglês que aprendeu vivendo na fronteira com a Namíbia para passar-se por estrangeiro e, assim, partir sem saber o rumo.

Qualquer lugar, para ele, seria melhor que viver em um país em guerra. Desembarcou em Berlim, Alemanha, onde viveu como refugiado de 1983 a 1990. Foi vivendo nas ruas de Berlim que teve contato com a cultura hip-hop. A história contada por Kizua se repetiu na narrativa de diversos entrevistados que também fugiram da guerra angolana e, tomando contato com as manifestações culturais dos novos territórios, intercambiavam informações com aqueles que se mantiveram no país de origem.

No início dos anos 1980 dois elementos do hip-hop chegam à Alemanha, o *breaking* e o *graffiti*. Televisão e cinema tiveram um papel fundamental para comunicar visualmente estas duas práticas, sendo o filme *Beat Street* (1984) a principal referência. As *crews* de *breaking* existentes eram basicamente divididas conforme a cidadania dos praticantes: alemães e estrangeiros (PENNAY, 2001). Kizua aprendeu a dançar *breaking* com amigos que, como ele, eram estrangeiros e viviam na cidade. Trabalhava lavando pratos durante o dia e nos dias e horários livres encontrava sua *crew* para treinar em espaços públicos, momento no qual trocavam informações das novas descobertas sobre o hip-hop. Quando tinha a oportunidade, enviava cartas, discos e vídeos para os primos em Angola. Ele não era o único a fazer isso, havia muitos jovens angolanos em diáspora compartilhando seus novos repertórios de vida com quem não saiu do país.

Kool Klever, jovem que passou o período da Guerra Civil em Angola, nasceu nos subúrbios de Luanda, especificamente em Rangel, onde cresceu rodeado de músicas e livros. A literatura dos Testemunhas de Jeová, religião de sua família, além dos livros sobre marxismo e comunismo de seu pai militar, faziam parte de um repertório dividido entre religião e política. Ele, como afirma Cenas[12], "tornou-se um ícone do rap em Angola, sendo que muita gente diz que a história da vida do Kool Klever se confunde com a história do rap ou a história do hip-hop no país, está em quase todas as iniciativas marcantes".

Os "livros e as músicas me salvaram", afirma Kool Klever. A obra literária que marcou sua vida nos anos 1980 foi o "Boomerangue do ódio: racismo nos EUA" (1988), de Svetlana Thcervonnaia, que aborda a realidade das comunidades negras nos Estados Unidos neste período. Os amigos de Klever que viviam na Europa costumavam trazer discos de vinil, livros, revistas e fitas VHS sobre o que acontecia fora do país. Por meio desses materiais, teve o primeiro contato

[12] Blogger responsável pelo portal de hip-hop www.cenasquecurto.net

com o *breaking* e passou a dançar com grupos de amigos locais. Como gostava muito de leitura, buscou informação sobre o que estava praticando e passou a entender que esta dança fazia parte de algo maior, a cultura hip-hop.

Neste período, por volta de 1986, havia pessoas muito ricas e uma maioria muito pobre em Angola. No entanto, devido ao regime angolano, todos estudavam nas mesmas escolas, ou seja, nas instituições públicas. Desta forma, a relação cotidiana entre diferentes classes sociais favoreceu a troca de informações e materiais sobre essa manifestação cultural que se proliferava para fora dos Estados Unidos, o hip-hop.

Além do intercâmbio com amigos e familiares que viviam em uma diáspora forçada pela guerra, pessoas mais favorecidas economicamente passavam as férias fora do país e traziam materiais até para os amigos da escola que, naquele momento - final dos anos 1980 e início dos anos 1990-, mergulhavam na cultura hip-hop. Nos anos 1980 a chegada das revistas, fitas VHS e roupas dava-se por meio daqueles que estudavam fora, já nos anos 1990 por aqueles que viajam em férias.

> Então, eu tenho um amigo na escola que vai viajar, ele sabe que eu gosto disso, vai viajar nas férias, sabe que gosto de rap e diz: olha, faz só uma lista dos discos que queres. E ele vai, traz. É o meu colega de escola, uma pessoa que viaja mais do que eu, ele viaja muito, tem mais possibilidades, mas é meu amigo, então prontos (Kool Klever, 2015).

De acordo com Kool Klever, aqueles que saiam do país para fugir da guerra ou mesmo para férias escolares eram, no exterior, apenas imigrantes africanos, o que os colocava em conflitos raciais independente do poder aquisitivo. Desta forma, o hip-hop produzia uma identificação entre esses sujeitos com ativistas negros vivendo em diáspora. Em “Pele Negra, Máscaras Brancas” (1952), Franz Fanon aponta que tanto os descendentes de africanos pretos quanto os mais claros, independente do nível de aproximação com a cultura local, são tratados como negros na Europa. Aqueles que se colocam como assimilados, ou seja, como praticantes das línguas, crenças, valores e comportamentos dos colonizadores, são motivos de chacota para o homem branco ocidental. Esse lugar racializado que desumaniza o sujeito negro forçou um processo de arregimentação política e possibilitou a construção de contrapontos que buscam a valorização de suas origens - a ressignificação positiva de suas identidades.

Conforme relata Kool Klever, o ambiente de chegada do hip-hop reunia pessoas de diferentes origens que praticavam os elementos da cultura em conjunto. Os grupos que se reuniam

para dançar *breaking* eram compostos por pessoas da cidade e das comunidades. Seu primeiro grupo de rap, por exemplo, chamava-se G.C. Unity, que significa Gueto City Unity, representando a união de pessoas do gueto e da cidade. O elemento unificador, como relata, era o gosto musical e suas abordagens que possibilitam uma identificação histórica e racial.

Neste sentido, Kool Klever continua sua argumentação:

> (...) o Martin Luther King não é um herói de classe média ou classe alta, é um herói negro; Malcolm X não é, Bob Marley não é, enfim, essas eram as referências e as pessoas tanto da alta, da média ou da baixa sociedade identificavam-se com elas (...) E nos encontros que nós tínhamos apareciam sim pessoas de várias classes, nós organizávamos encontros e apareciam pessoas que gostavam de rap, primeiro, e depois é que nós percebíamos que eram de classes, aqui em Angola também as classes não estavam (...) agora é que está se definir, tinha pessoas muito ricas e pessoas pobres, mas estudávamos na mesma escola, na altura não havia colégios privados, estudávamos na escola pública e quem era mais inteligente se destacava por um lado, e os outros se destacavam porque nas férias viajavam e vinham com roupas novas, enfim, então tu notavas, esse aí é diferente; mas a música que era o denominador comum, era o unificador (...)
> (...) as pessoas que viajavam e traziam discos de vinil, K7, VHS, tapes…. Aqui trocavam o que recebiam e traziam. A gente lia as letras nos discos de vinil, percebia semelhanças (Kool Klever, 2015).

As reflexões trazidas por Kool Klever apontam que Angola estava conectada com o fenômeno denominado por Paul Gilroy como "Atlântico Negro". Conforme este autor, durante a travessia do Atlântico os povos africanos recusaram a assimilação cultural imposta pelo europeu e deram início a criação da contracultura da modernidade ocidental, o Atlântico Negro. Gilroy o define como "as formas culturais estereofônicas, bilíngues ou bifocais originadas pelos – mas não propriedade exclusiva dos – negros dispersos nas estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória" (2001, P. 35).

Constituída por meio de processos de servidão, escravidão, genocídio, fuga, exílio e emigração, a diáspora problematiza as formas de pertencimento e "identifica uma rede relacional produzida de modo característico pela dispersão forçada e pela saída às pressas e relutante" (GILROY, 2007, P. 152). A identidade diaspórica entra em conflito com o significado da cidadania moderna, desde que o Estado-nação não consegue assimilar aqueles considerados fora do lugar e que vêm buscando referências na experiência histórica, social e cultural comum.

A criação de laços de solidariedade entre aqueles que compartilham uma memória histórica de utopias e visam transformações inerentes a sua condição tornam-se audíveis, nas palavras de

Paul Gilroy, por meio da música. A cultura afro-americana (jazz, soul, funk, hip-hop entre outros elementos) tem fornecido uma linguagem política para o universo público dos negros:

> The formations and transcendence of the market for 'race records' is there to behold. The secularization of black music which led to soul, the civil rights struggles and, in particular, the Black Power movement, can all be apprehended by this means. The ebbs and flows in black political culture have been faithfully transcribed through the text, imagery and artwork of the record sleeve (GILROY, 1993, P. 244)[13].
> First the rhetoric of rights and justice, then the discourse of Black Power crossed the seas and enabled Black folks here, there and everywhere to make sense of the segregation, oppression and exploitation they experienced in their countries of residence (GILROY, 1993, P. 251)[14].

Paul Gilroy (1993) aponta que o Triângulo Atlântico (América, Caribe, Europa e África), formado pela diáspora negra, mobilizou lutas e promoveu trocas mútuas de imagens e símbolos. Este fenômeno possibilitou a circulação de personalidades negras, filmes, clipes, livros, tratados, informativos e demonstrou o poder transnacional da música negra - que tem ultrapassado as fronteiras do Estado nacional. As capas de discos, para o autor, foram usadas para abordar aspectos vivenciados pelo público negro e permitiram o compartilhamento de estilos e símbolos que constituem e ideia de negritude, assim como a música facilita a circulação de concepções geradoras de prazer e desejos - um importante elemento político que ultrapassa o impacto comercial.

A influência global da cultura afro-americana esteve diretamente relacionada com o crescimento do império americano desde o final do século XIX. Durante o período do Jim Crown nos Estados Unidos, a música afro-americana, carregando um discurso fortemente racial e exaltando o orgulho negro, atravessou o mundo. O hip-hop, primeiro elemento da cultura afro-americana criado após a era dos direitos civis, tem continuado essa jornada, alcançando as fronteiras de dezenas de países pelos cinco continentes (MORGAN & BENNET, 2011). Em África, conforme Eric Charry em "Hip-hop Africa: New African in a Globalizing World" (2012), hip-hop chega na década de 1980. Em Angola desponta também a partir desta década.

A forma como a cultura hip-hop ganhou o mundo e seu impacto nas comunidades locais construiu o que Morgan e Benett (2011) definem como *"hip-hop nation",* ideia que dialoga com a

---

13 Tradução livre: "As formações e a transcendência do mercado para os 'discos negros' estão aí para serem vistas. A secularização da música negra que levou a alma, as lutas pelos direitos civis e, em particular, o movimento Black Power, podem ser apreendidas por esse meio. Os fluxos e refluxos da cultura política negra foram transcritos fielmente através dos textos, imagens e obras de arte das capas de disco.

14 Tradução livre: "Primeiro a retórica dos direitos e da justiça, depois o discurso do Poder Negro atravessaram os mares e permitiu que os negros daqui, de lá e de qualquer lugar entendessem a segregação, a opressão e a exploração que experimentaram em seus países de residência.

o conceito de “comunidades imaginadas” de Benedict Anderson. Para Anderson (1983), a nacionalidade e o nacionalismo são produtos culturais assim como a religião, a economia, a língua, etc. O surgimento da ideia moderna de nação como comunidade imaginada se torna possível devido às transformações econômicas, às descobertas e ao desenvolvimento dos meios de comunicação. Ou seja, segundo Anderson, a interação entre o capitalismo, a tecnologia e a diversidade linguística humana possibilitou a criação de uma nova forma de comunidade imaginada, aquela sustentada por um tempo vazio e homogêneo onde acontece uma simultaneidade social daquelas pessoas que não se conhecem, mas que, porém, compartilham símbolos, sentimentos e pertencimentos.

Hoje, como afirmam Morgan e Benett (2011), o hip-hop tem empoderado jovens de diversos contextos a tornarem-se artistas por direito próprio e a desenvolver um pensamento crítico que pode ser aplicado em diferentes aspectos de suas vidas. Esta expressão cultural produz estética, identidades, crenças, comportamentos e valores. Ao atravessar o mundo, tem produzido “local hip-hop scenes”, o que significa o uso dos quatro elementos de forma contextual e local para debater, representar e criticar os sistemas sociais estabelecidos. Como um movimento translocal, as cenas produzidas nos territórios estão engajadas em causas políticas e sociais.

Construção da “cena local” angolana em meio a guerra

Década de 80 Angola disse sim
A um dos pilares do movimento criado em Brooklyn
Turbo, Ozônio invadiram as telas
Pescoços quebravam-se na city e nas bwalas
Kota Alex bateu no chão e dizem, eu sei
Fez um helicóptero, levantou poeira e foi rei
Escórcio e Salale disseram abrem a roda
Atacaram o chão e partiram a loiça toda
Adelino Caracol era o vidente do momento
Parecia que já sentia a força do movimento
Limpou a pista, organizou a cena
As batalhas no Nzinga pareciam cenas de cinema
Mas Zé Vayola já era um dos reis cá da banda
Enquanto Horácio, Zeca Mabwé
Faziam das suas fora de Luanda
Paulo Kumba
Dançava tipo tinha makumba
E do Lubango veio um jovem magro, com sorriso meigo
Que partia tipo cobra
Um tal de Sérgio Rodrigo, Kota Abreu
B.boy de tirar o chapéu

Piruetas tipo quer tocar no céu
Na city ou no gueto, todos sabiam do poder de improviso do Mr. Gato
E assim deu-se os primeiros passos deste movimento Hip-hop
(Wyma Nayoby, Filhos da Ala Este, 2015)

Além do intercâmbio entre emigrantes e os que se mantiveram no país, intensificado principalmente pela convivência em espaços comuns, as casas de cinema tiveram um papel fundamental para que a dança *breaking* se tornasse febre no cenário angolano. O filme estadunidense *Breaking* (1984), traduzido como "A fúria da dança", foi exibido nos cinemas de Angola, sendo a estreia no Cine Tivoli. A obra também passou pelos cinemas Miramar e Maia. Mas não foi apenas no cinema que essa obra ganhou lugar, o trailer do filme era exibido constantemente na Televisão Pública de Angola (TPA).

Conforme relata o rapper **Phathar Mak**,

> A curiosidade…a expectativa era muito grande porque na altura passava o trailer na Televisão Pública de Angola …era uma emoção ver o Turbo, o Ozono, naquela altura era muito emocionante ver os vídeos porque nem todos tinham um deck de vídeo para assistir em casa. Nós assistíamos o filme com a finalidade de ser um bom bailarino de break dance (Phathar Mak, 2015).

Aqueles que viviam na cidade e tinham mais recursos financeiros puderam ir ao cinema assistir *Breaking*. Havia casos como do rapper MCK que, embora vivesse em um musseque, sua mãe trabalhava na limpeza do cinema nacional e ele pode assistir este e outros filmes gratuitamente. Uma parcela dos jovens tiveram acesso à fita VHS com o filme, esta enviada pelos parentes e amigos do exterior, e compartilhavam com aqueles amigos que não tinham acesso aos materiais e televisão em suas residências.

O rapper e integrante da posse "Quarteirão Norte", Kota Nguma, relata as dificuldades de acesso ao cinema e à televisão até então, o que não impediu que assistissem o filme

> Passou na Televisão Pública de Angola, isso foi em 1986, mas antes de passar na Televisão Pública de Angola, o filme já estava a rolar nos cinemas, porque naquela altura em Angola os cinemas funcionavam, estava a rolar nos cinemas, mas nós como não tínhamos idade para ir ao cinema e esse filme passou naquela sessão das 21h00 em diante, e nós éramos meninos, assistíamos o matinê, das 18h00 às 20h30. Então tivemos que esperar um ano e pouco em que eles resolveram agora passar o filme no cinema já na sessão do matinê. Mesmo assim não tínhamos possibilidades financeira porque éramos miúdos de famílias pobres, não tinha muitas possibilidades, e a mãe não tinha como pagar um bilhete para o filho ir para o cinema quando tinha que tratar primeiro da alimentação familiar. Então, tivemos de esperar que o filme fosse exibido na Televisão Pública de Angola, em 1986, e

> nesse primeiro contato eu nem sequer assisti na minha casa porque não tinha televisão, eu assisti na casa de um amigo (Kota Nguma, 2015).

O senso de coletividade é um dos elementos fundadores da cultura hip-hop. Em sua gênese, um contexto de exclusão social onde predominava a experiência de abandono, as pessoas se juntam e o mobilizam como fonte de prazer (ROSE, 1994). Em diferentes continentes, ou melhor, em diferentes países, ele tem sido apropriado por jovens como instrumento de diversão e transformação de suas comunidades.

Conforme Lazaro e Silva (2018), a projeção do filme Breaking no cinema nacional acontece em um momento de transformações na política econômica do país que, embora ainda fechada, possibilitava importação de mercadorias produzidas por países europeus e pelos EUA. O que o filme traz

> correspondia com o espírito de irreverência e a necessidade de afirmação social, ou de se fazer ouvir, do que a juventude se via privada, tanto pelas contingências da guerra civil quanto pelo autoritarismo do Estado, o qual ainda detinha certo controle do campo cultural, fruto de uma herança centralista (LAZARO; SILVA, 2018, P.46).

Estes dois autores apontam três aspectos que favorecem a rápida transposição da cultura hip-hop pelas fronteiras nacionais: i) a inserção do hip-hop na indústria cultural americana, o que o coloca na circulação de mercado; ii) o contexto em que cada país possibilita o acesso às mercadorias globais e, por fim, iii) a articulação entre expressão artística, social e política adaptável a qualquer contexto.

> (...) a incorporação do hip-hop às respectivas culturas populares e juvenis nacionais deveu-se, em última instância, à adequação de seu potencial artístico-emancipatório, que, pela natureza essencialmente múltipla e sincrética, jamais fecharia a porta a novos conteúdos e roupagens locais, aos propósitos, motivações, atitudes e expectativas dos sujeitos receptores. Isto explica, portanto, que a expansão e consequente apropriação das formas culturais do hip-hop, originando um movimento verdadeiramente planetário, se processaram não apenas ao ritmo do influxo externo, mas, ao mesmo tempo, à luz de constelações históricas internas, responsáveis pela verificação, na prática, da validade e funcionalidade dos modismos importados para a vida nacional (LAZARO; SILVA; 2018, P. 44).

Após contato com o filme *Breaking*, os jovens estudantes começam a montar grupos e imitar as coreografias que assistiram. Tanto os moradores das comunidades como aqueles que viviam na cidade encontravam-se em espaços como Escola Nzinga Mbandi, no Largo Primeiro de

Maio, e Itaxi, no Alvalade. As referências mais comentadas sobre este momento são Adelino Caracol e Paulo Kumba. As pessoas que viviam no centro da cidade tinham mais acesso às informações para desenvolver as técnicas e habilidades, mas não demorou para que pontos de *breaking* começassem a aparecer nos guetos de Luanda (1986-1987).

> (...) a minha mãe como já disse trabalhava no cinema e lá assistimos o filme break dance do Ozono e o Turbo…formei um grupo no bairro onde nos encontrávamos, havia um concurso intermunicipal e para participar imitávamos os toques dos filmes e praticávamos (…) tínhamos cassetes de rap, vídeos que comprávamos nas casas informais através do pessoal que vinham da África ocidental (…) levava surra quando chegava tarde em casa. Na televisão víamos o programa do Miguel Neto "Explosão Musical" (…)com o break fazíamos desafios intermunicipal bairro-bairro (...) (MCK, 2015).

Figura 24 - MCK no Shabá, sua comunidade. Início dos 1990s. (Fonte: Arquivo pessoal de MCK)

Figura 25 - Jovens simulando passos de *breaking* no Shabá, início dos anos 1990s. (Fonte: Arquivo pessoal de MCK)

Os jovens hip-hoppers usavam marcas como Fubu, Adidas, Timberlands, Rebook, All Star e Caterpillar. Imitavam as coreografias de MC Hammer, Cris Cross, Bob Brown, etc. Faziam cortes de cabelo populares entre os afro-americanos. Suas principais influências musicais foram NAS, Public Enemy, KRS One, Notorius BIG, 2 PAC, Mob D etc.

> Eram roupas muito largas (...) vestia-se também muita roupa xadrez e as calças bem largas, o pessoal andava com mochilas, e as mochilas cheias de livros (...) o pessoal entendia que era preciso ler porque a história de África não era aquela que nos contaram na escola (DJ Nkkappa, 2015).

Quando alguns daqueles que viviam fora e praticavam a cultura hip-hop retornam à Angola, encontram vários grupos organizados. **Nelboy Dastha Burtha**[15], que viveu no Brasil durante os anos 1980, onde teve contato com a música rap por meio do grupo Black Juniors[16], conta que ao retornar para Angola em 1988 deparou-se com batalhas de *breaking* que já aconteciam de forma organizada na cidade. Passou a assistir as atividades do gênero que Adelino Caracol organizava no anfiteatro da Escola Nzinga Mbandi.

> E aí eu deparei-me com as gangues que havia aqui na cidade, fortes, isso deslumbrou-me. Eu sempre dancei, mas eu tive uma infância meio solitária, eu tinha amigos mas estava focado na leitura e assim a arte... sempre dancei, mas quando eu vi essas batalhas, esses concursos que ele realizava, eu fiquei fascinado, eu disse tenho que estar aí, e assim eu convidei um grupo da minha área, eles tinham um grupo de *street dance* mas eles nunca tinham participado em nenhum evento, então convidei-me para eu fazer parte do grupo deles e colocar-lhes no evento, eles aceitaram, inscrevi o grupo, e assim comecei a fazer parte daquilo que era o movimento no final dos anos 80 aqui em Angola. Break dance fazia parte de uma cultura gigantesca chamada hip-hop, então as pessoas estavam a dançar porque era algo que ficou popular por causa dos filmes americanos e Angola não ficou de fora disso, então, foi algo como um fenômeno. Eu cheguei, quando cheguei cá em Angola, eu ouvia que houve grandes batalhas aqui mesmo no Alvalade, ou melhor, em toda parte, mas uma das grandes pessoas referências nos anos 80 é um senhor chamado Paulo Kumba, esse é um nome de grande referência do break dance local, de Luanda. (Nelboy, 2015)

Ao participar dos eventos na Escola Nzinga Mbandi com seu grupo de street dance Black Indians[17], Nelboy desperta o interesse por cantar rap e passa a compor suas músicas ainda em um cenário onde aqueles ousavam cantar faziam cover de grupos estadunidenses em inglês. Ele fez sua primeira performance como MC em 1989 para um público aproximado de duzentas pessoas. Embora a música cantada fosse de sua autoria, elaborou em inglês porque "achava que só poderia cantar rap em inglês". O Grupo Teatral Horizonte Nzinga Mbandi, liderada por Adelino Caracol, foi responsável por realizar este evento onde Nelboy se apresentou – considerado por alguns interlocutores o primeiro show de rap em Angola.

> (...) nós recebíamos rap em inglês, epa, eram os primeiros passos, era tudo em inglês, depois é que começamos a ver que cantar em inglês não faz sentido, vamos cantar em português, que é a nossa língua para as pessoas entenderem, porque no princípio era uma coisa de afirmação pessoal, eu sei fazer rap, não se importava se mostrava nos teus amigos, se dez pessoas ou vinte é que vão ouvir. Depois começamos a ver, alto lá, estamos a falar

[15] Nome que inventou para se colocar no movimento hip-hop, cujo significado é N-EL de Negro Elemento, B-O-Y de Bantu Original Yanneka, D-A-S invertido é Ser Afro Dinâmico. Este tema da reinvenção dos nomes será tratado no capítulo IV.
[16] Disco produzido em 1984, período em que o *breaking* se tornou uma onda em São Paulo.
[17] Nome que remete a ideia de negros nativos/indigenas, ou negros da terra.

> isso, acho que mais pessoas vão querer ouvir, então começamos a cantar em português(…) (Kool Klever, 2015)

Nelboy saiu do grupo de *breaking* e começou a compor suas próprias letras que, com o tempo, passaram a ser em português. Bruno de Castro, conhecido como o criador do "Kuduro", soube que Nelboy estava se arriscando no rap e informou-o que tinha um home estúdio onde poderia gravá-lo. A ousadia de Nelboy foi provocadora. Logo, não demora para começar a se proliferar o número de grupos de rap.

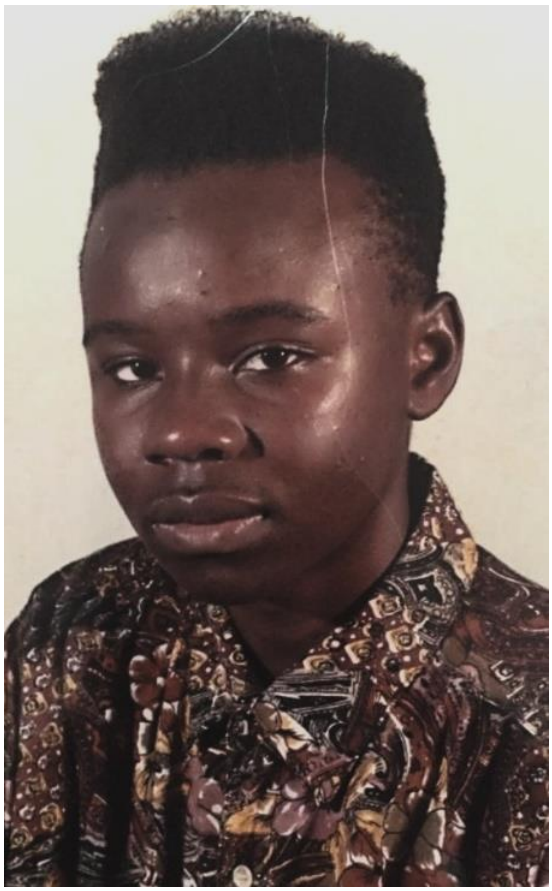


Figura 26- Nelboy Dastha Burtha. (Fonte: arquivo pessoal de Nelboy Dastha Burtha)

Entre os pioneiros do rap em Angola estão Filhos da Ala Este, SSP, Ação Positiva, Consciência Ativa, Consciência de África, Mutu Moxy, Pobres Sem Culpa, África Preta, Desajeitados Social, Nelboy Dastha Burtha, Souls Bastard, Soldados de Rua, Atitude Violenta, BoomBap Squad, Hemoglobina, Afro Kett, Soldados Sem Armas, Buda Beca Lecalo, NB, Jeff Brown (SSP), Raparigas com Atitude Certa, Manu Bantu, Psico Suburbana, Acima do Inferno,

Dread Joseph, Negros Democratas, Raf Ndombe, Prince Wadada, Phathar Mak, Simiminimo Yo e Makandumba, Finda Moyo, DK Posse, Young Brothers, G.C. Unity, entre outros.

O grupo G.C. Unity, do qual Kool Klever fazia parte, é lembrado por todos. O objetivo deste projeto era ser o Public Enemy de Angola. Public Enemy é um grupo de rap estadunidense formado no início dos anos 1980 por Chuck D, Terminator X, Professor Griff, Flavor Flav e DJ Lord, tendo gravado um clássico internacional conhecido como "Fight the power" (1989).

> A ideia era, nós queríamos ser os Public Enemy de Angola, fazer músicas conscientes que levassem as pessoas a questionar sobre elas próprias, a existência, o lugar deles na sociedade e sobre essa relação de poder entre quem governa e quem é governado: fight the power! (Kool Klever, 2015).

Se considerarmos a forma como Klever, MC do grupo, é tratado pela comunidade local, ele é comparado ao Chuck D, uma das principais vozes do grupo de rap Public Enemy.

> (...) mas a nível pessoal, como disse essa era a ideia do grupo, eu, o meu foco, eu queria tocar as pessoas do meu bairro, queria fazer-lhes ver que era possível viajar sem sair do lugar, por meio da leitura e da música, que apesar de tu estares naquele sítio, tu não precisavas ser como todos, pensar que estás destinado ao fracasso porque vives no gueto, por exemplo, e porque se eles quisessem algum exemplo era eu, prontos, a leitura ajudou-me a fugir daqui e a me transformar num ídolo para eles e depois ultrapassou dos limites do bairro e depois do país, então, o que eu queria na verdade era só mostrar que é possível uma outra realidade, os guetos não podem ser essas prisões que nós vamos ficar eternamente (Kool Klever, 2015).

Voltando às narrativas de Nelboy, sua experiência fora do país o fazia pensar em um projeto de rap em sua completude, com as figuras do DJ e do MC. Enquanto pensava neste projeto, conheceu Dizi Dee[18] em um programa de rádio onde foi fazer algumas rimas e ficou impressionado, o que o fez convicto de que queria mesmo cantar a partir de então. Sabendo que seu novo projeto era o rap, Adelino Caracol lhe apresentou outra pessoa estratégica na cena local, o Big Nelo.

> Passado um tempo eu ouvi dizer na escola que havia chegado da Alemanha um rapaz que estava a dar pancada em vários dançarinos bons aqui e que ele agora estava a dançar no lugar onde eu dançava e já tinha deixado há dois anos, então ouvi falar muito dele, o nome dele é Big Nelo. Disseram-me que o Big Nelo faz isso e aquilo e eu dizia: meu, eu já não quero saber, porque eu já nem danço, a minha cena agora é fazer a cena de rap, cantar e tal. (Nelboy, 2015)

[18] Considerado um dos pais do hip-hop angolano.

Focado em fazer rap, passa a ser apresentado a possíveis parceiros. Um deles foi Mavy Man, que viveu e conheceu a cultura hip-hop nos EUA e com quem forma o grupo de rap Souless Bustas (rapazes sem alma). Futuramente, seu amigo Flapita resolve lhe apresentar mais uma pessoa, este seria um primo que tinha o mesmo estilo e havia chegado dos Estados Unidos, o DJ Muady. Naquele momento, em meio a guerra e uma economia fechada, era difícil obter os equipamentos de discotecagem, mas Muady se junta ao grupo com o desafio de conseguir o par de toca discos, o mixer e os discos de vinil.

O Souless Bustas consegue comprar os equipamentos e discos de um rapaz que havia chegado da Alemanha e passa a apresentar a cena do MC e DJ atuando junto em palco. Desta forma, DJ Muady aparece como o primeiro DJ de hip-hop do cenário angolano.

> Tudo o que havia na América aqui aparecia de alguma forma, (...), (...), e marcas que não eram do rap americano, mais nós comprávamos números um pouquinho maiores para (...), naquele tempo, nos anos 90 era tudo mais largo, as roupas eram mais largas, é assim que os rappers identificavam, o pessoal do hip-hop se identificava, com roupas mais largas, então é assim que nós vestíamos também, era o reflexo daquilo que existia na América e nós levávamos para cá, mas mudávamos para nossa realidade (Nelboy, 2015).

Figura 27 - - Performance de Nelboy em Luanda, Angola (Fonte: arquivo pessoal de Nelboy Dastha Burtha)

Praticar os elementos do hip-hop que se desenvolviam nas ruas da cidade não era uma tarefa fácil em contexto de guerra. Os jovens homens lidavam – e eram assombrados – o tempo inteiro

com a possibilidade de serem recolhidos nas ruas para integrar as tropas da guerra. O fato de se vestir diferente também era um elemento que chamava a atenção dos soldados, pelos quais em muitos momentos eram tratados como malucos, drogados, etc.

> nós todos estudávamos e tínhamos esta noção que tínhamos de estudar porque nós vivíamos numa época que pessoas da nossa idade não podiam estar na cidade, porque nós estávamos em guerra, então se tu passares na cidade tinhas que estar a estudar, tipo, então eu o Big Nelo uma vez fomos presos, porque... eu nunca quis cortar a idade, o Nelo na altura já tinha cortado a idade, eu sabia que estava a estudar bem, mas não tinha um documento que dizia que estava a estudar, tive a sorte de alguns familiares me encontrarem na rua se não ia mesmo para guerra (Nelboy, 2015).

Como já dito, mães e pais que tinham a possibilidade enviavam os filhos para fora do país naquele momento. **Yannick Afroman**, rapper angolano, conta que deixou Angola em 1987 porque seus pais eram Testemunha de Jeová e não queriam ver o filho na tropa matando pessoas. Quando muito jovem, foi confundido e "rusgado" por soldados devido ao seu corpo aparentemente grande. Em contextos de guerra, a juventude pode entrar nos grupos armados por três meios: forçado, voluntário e compulsório. O primeiro ocorre pela coação, ameaça e até mesmo rapto, o segundo pela livre adesão e o terceiro pelos aparatos legais do governo que regem os serviços militares. No entanto, como apontam Wessells e Kostelny (2009), as adversidades vividas pela população jovem "podem dificultar a distinção entre recrutamento forçado e voluntário". Ou seja, em inúmeros casos a adesão voluntária ocorre por ser o único meio possível para garantir as suas necessidades básicas de sobrevivência, como a alimentação.

Conforme Wessells e Kostelny (2009), o recrutamento compulsório costuma acontecer de forma ilegal no continente africano, onde muitas vezes a falta do registro de nascimento impede a identificação da idade dos jovens inseridos nas tropas. Visando compor seus grupos de combate, comandantes ignoram o critério "idade" e recrutam a partir da aparência física aqueles sujeitos que seriam "grandes o suficiente" para transportar e operacionalizar as ferramentas de combate.

Yanick Afroman, como relata acima, foi "rusgado" devido seu corpo "aparentemente grande". Devido à pouca idade, após sua liberação seus pais o enviaram para a Europa com apenas duzentos dólares no bolso, onde viveu na França e Alemanha.

> eu emigrei e perdi os meus documentos, vivia na clandestinidade e mesmo assim a paixão que eu tinha pelo rap fazia com que eu saísse da França para ir à fronteira da Alemanha só para ir assistir os grupos que vinham da américa, na fronteira bastava identificar que esse não é você, e era logo repatriado, mas o amor era tanto que a gente ia para esses sítios, era uma febre, uma doença, o amor que tenho pelo hip-hop (Yannick Afroman, 2015).

Entre aqueles que se mantiveram no país durante toda a guerra, as narrativas construídas são sobre o impacto do conflito armado que não se findava, a vivência neste contexto, as expectativas de vida enquanto jovens e a situação política, econômica e social.

> (...) tinha mais uma direção social porque nós estávamos a viver num período de guerra em Angola que é o conflito armado, então a tendência era cada vez falar mais dos problemas sociais, era da guerra, falar sobre o sofrimento dos miúdos em particular, os próprios miúdos do *musseque* ou da periferia porque eu na altura depois escrevi outra letra que é o Puto do Gueto. Puto do Gueto foi uma influência da nossa própria vivência e eu escrevi aquela letra como uma forma de manifestação, quem era esse miúdo do gueto, o que ele fazia e depois tinha outra perspectiva, no fundo em termos ideológicos era uma perspectiva um pouco diversificada por causa da influência pan-africana, eu escrevi, por exemplo, a outra letra que é "Vivemos nessa África", que também era uma forma de se manifestar como africano. Vivemos nessa África, então falava muito da África (...) (Kota Nguma, 2015)

Havia dificuldade para gravar as músicas que passaram a ser produzidas pelos atores locais, motivo pelo qual temos poucos registros deste momento inicial. Kota Nguma relembra que eles pegavam o "caça" de seus pais, termo que usam para se referir à "gravador de voz", e, com um *beat box* improvisado ao fundo por algum membro do grupo, cantavam e gravavam suas músicas, depois espalhavam pela comunidade.

> (...) era extremamente difícil naquela altura para entrar em um estúdio de gravação de música em Angola, até os músicos mais conceituados tinham essa dificuldade de gravar, porque o espaço que se gravava em Angola e que muitos recorriam era o estúdio da rádio nacional que gravava músicas da melhor forma naquela altura, e nós como miúdos da periferia, de famílias pobres e humildes, não tínhamos essa possibilidade, então criávamos alternativas para conseguir fazer daquilo que nós gostamos uma realidade, foi uma coisa extremamente difícil, muito difícil, mas foi uma boa experiência, são as coisas que marcam a minha vida até os dias de hoje, e daquilo que nós vivemos com os meus companheiros (...) (Kota Nguma, 2015)

Um fato interessante sobre a precariedade em que as músicas circulavam é a história sobre a difusão da primeira música do MCK pelas rádios de Angola. No aniversário de oito anos do programa da rádio RC, o apresentador Miguel Neto fez um espetáculo no Largo Martin Luther King, em frente à rádio LAC, que agrupou muitos artistas de hip-hop. Neste evento o rapper MCK cantou uma música chamada "Casos da Cidade", a qual apresenta uma crítica social sobre a realidade de Luanda. Alguém que ouvia o programa gravou e distribuiu a música pela cidade, tornando-a popular nos candongueiros, nas rádios e nas casas dos ouvintes da música rap. Os motoristas e cobradores dos candongueiros, nome dado ao transporte coletivo em Luanda, recebiam

as gravações dos artistas e reproduziam durante as viagens pela cidade, tornando-os conhecidos e difundindo suas ideias.

No início dos anos 2000 emerge outro instrumento de divulgação da cena do hip-hop angolano, os bloggers. Estes também têm um papel importante no registro e memória do movimento local. As primeiras páginas na web dedicadas exclusivamente a esta linguagem são a "Mad Tapes" e "Cenas que curto", elaboradas pelos jovens "Samurai" e "Cenas", respectivamente. Cenas cria a sua página como forma de se aproximar das produções de seu país durante o período em que esteve no Brasil para estudar, conforme relato abaixo:

> No princípio, quando eu criei o blog eu me apoiava muito nos arquivos que tinha. Como eu comprava muitos CDs antes de ir para o Brasil e já ia muito em busca de muitas músicas, então fui me mantendo com aquilo, acho que aquilo chamou atenção de muita gente, tinha muitos angolanos que estavam fora do país e tinham algumas músicas também antigas, era pessoal que consumia e depois acabou indo viver fora. O que é que acontecia? Eu fazia mais ou menos uma troca, as pessoas se interessavam pelo projeto e me enviavam as músicas, "olha eu tenho músicas antigas daquele grupo", até músicas que eu não conhecia, as pessoas me passavam as suas músicas. E acabou por ficando interessante que muitas músicas que para muitos já não existiam, para tu teres ideia, há artistas que me pediam as próprias músicas deles e era bem interessante, eu conseguia ajudar muitos, muitos artistas (Cenas, 2015).

Futuramente surgem outras páginas que cumpriram o mesmo papel, sendo que algumas aparecem com frequência nas entrevistas realizadas com os interlocutores: "Wipflick", "Hip-hop Angolano", "Dino Cross", "Universidade Hip-hop", "Rap Luso", "Nação Hip-hop" e "Noticiário Periférico".

A abertura econômica

Ainda no início dos anos 1990 Mr. Paul, conhecido como Kota Paulo, criou um estúdio de gravação só para o hip-hop. O projeto teve início em sua casa no Cazenga e depois transferiu-se para o Terra Nova, espaço que passou a ser ponto de encontro dos hip-hoppers e de maior parte dos cantores de rap. As captações eram feitas em um deck cassete TDK 90 e as músicas eram difundidas por meio de regravações.

> Os anos 1990 vêm com a possibilidade das gravações, começam a surgir os primeiros estúdios e as músicas começam a ser gravadas (...) eu acho que uma coisa que mudou muito, foi muito importante, foi quando as músicas começarem a passar na rádio. As músicas não passavam, eram entregues assim, mão a mão, as pessoas conheciam e as

> pessoas iam para os shows a espera de ouvir músicas que não conhecem e vibravam. Depois, as músicas começaram a passar na rádio, isso já em 90, antes de 95, de 92 a 96 foi uma fase de luta até sair o primeiro disco dos SSP; eram gravações, espetáculos, alguma coisa na rádio, televisão, uma ou outra, e depois surgiram os primeiros vídeos (...) de 96 a 2006 começaram a surgir mais grupos, a qualidade da música aumentou muito, o pessoal que estudava fora começou a fazer música de rap sobre Angola, mas fora do país, com as referências nossas, se fosse para falar de Luanda falavam da ilha de Luanda, falavam dos bairros conhecidos, quer dizer, eles estavam a fazer músicas de saudades, estavam fora e as músicas chegavam aqui e com uma qualidade muito boa. Aqui começaram a surgir estúdios novos, as pessoas começaram a procurar material de qualidade (...) E começaram a surgir as primeiras gravadoras, a Mad Tapes, acho que durante muito tempo a Mad Tapes foi a única (...) só de RAP, que conseguia por rap para fora, (...) Depois, antes da Mad Tapes, a Mad Tapes já fazia alguma coisa, depois tinha o Bue de Beats que juntava o Heavy C, mas aquilo não era só rap, aquilo era rap mas tinha artistas do Soul, de Kizomba também (...) (Kool Klever, 2015)

É importante destacar que a abertura econômica possibilitou esta nova fase ao facilitar o acesso aos bens de consumo. Após a independência (1975), os setores da agricultura, mineração, indústria e pesca foram sendo gradativamente nacionalizados, configurando uma economia aos moldes do modelo soviético: controlada e centralizada. No entanto, as dificuldades econômicas que sucederam este período enfraquecem o MPLA em áreas rurais, então controladas pela UNITA. A fim de evitar um maior alinhamento de camponeses com o grupo da oposição, o MPLA, detentor de poder sobre maior parte do território, inicia a transição para um regime de livre mercado que ganha força na virada dos anos 1990 (Pélissier; Wheeler, 2009).

A queda do Muro de Berlim (1989) foi mais um fator que enfraqueceu a influência do modelo soviético sobre Angola. A decadência do modelo político e econômico da URSS desembocou no "desmoronamento do Bloco do Leste, com quem o Estado angolano mantinha relações políticas e diplomáticas preferenciais desde 1975" (ALVES, 2013, P. 224). O acesso mais amplo ao mercado estadunidense, europeu e dos países africanos possibilitou a aquisição de equipamentos profissionais para a produção e registro das obras de artistas do hip-hop.

> (...) a partir dos anos 90, com a abertura econômica começaram a surgir lojas de pessoas que viviam na África do Sul, por exemplo, África do Sul era uma casa muito mais aberta que a nossa, começaram a trazer as lojas aqui e a preferência era roupa de hip-hop que estava na moda, as lojas, tinham duas ou três lojas na cidade de Luanda (...) a malta usava All Star, Timberland, epa, tudo que o mundo vestia, era tudo igual, era a mesma coisa, não existia diferenças entre um rapper russo e angolano vestido, era a mesma coisa, chapéu ao contrário, era como se fosse um uniforme.
> (Kool Klever, 2015)

Em passeio com a posse “Quarteirão Norte” pelo bairro Hoji-ya-Henda, município do Cazenga, os ativistas comentam que no início dos anos 1990 tinham acesso a todos os tipos de álbuns musicais, roupas e tênis que eram vendidos ali, nos mercados da comunidade, pelos comerciantes de países do oeste africano. Os produtos eram mais baratos por serem paralelos, imitavam os originais, o que facilitava a aquisição pela parcela mais pobre da juventude adepta do hip-hop.

> É assim, depois da queda do Muro de Berlim (...) entramos para um mercado livre em termos econômicos, então começamos a receber africanos que vieram do oeste de África, esses africanos já tinham experiência de comércio muito mais aberto com relação aos próprios angolanos porque nós saímos d’um regime fechado em que tu não podias comercializar facilmente, então nós não tínhamos essa experiência. Estes oeste-africanos vieram para aqui e, por conseguinte, veio também jovens que já tinham influência hip-hop, vou falar do Senegal, vou falar do Mali, vou falar da Guiné Conacri, eram países que o hip-hop, através da França, já tinha uma grande ponte, já tinham mais experiências, então esses jovens começaram a trazer cassetes do KRS-ONE, do Kris Kross, do Tupac, começaram a trazer camisolas ou t-shirts com a cara do Tupac, com a cara do (...), que é o N.W.A e o Red Man (...)
> Havia uma certa confluência porque nós íamos ter com eles, eles falavam francês e nós falamos português, mas o contato era através do material (...) (Kota Nguma, 2015)

Os comerciantes do oeste africano passam a interagir com os atores locais e trazem as principais referências artísticas e estéticas que dominavam o hip-hop nos outros países do continente. Kota Nguma, membro da posse Quarteirão Norte, relata que este contato foi uma ponte para conhecer artistas de outros países africanos e que passam a influenciar as produções artísticas de Luanda, conforme abaixo:

> (...) essa fase de 1990 foi crescendo cada vez mais o número de armazéns no Hoji Ya Henda, que estava vir cada vez mais meios ligados a cultura hip-hop (...) tinha mais roupas, tinha mais cassetes e eles também traziam músicas dos seus países como, por exemplo, é nessa fase que foi nos apresentado os PBS (Positive Black Soul), que é o grupo *old school* do Senegal que lançou em 1993, lançaram o “New York, Paris, Dakar”. É o título do álbum deles, do qual participou o KRS-ONE neste disco, então foi um disco que muito vendeu no Senegal e eles começaram a tocar muito na França e também foi uma fase que através desta cassete dos Positive Black Soul (...), eles fazem um rap com a orquestra africana, (...), um rap com coral, os instrumentos que eles utilizam são os instrumentos tipicamente africanos, aquilo também influenciou na nossa dimensão pan-africanista, nós começamos a beber cada vez mais dos Positive Black Soul, e depois veio o Methodik que também é um grupo bom da Guiné e que também nos influenciou (...), começamos a receber o Bisso na Bisso que também é um grupo de africanos do Congo Kinshasa e Congo Brazzaville que juntaram-se na França e faziam músicas africanas (...) estou a falar dos hits, sucessos como, por exemplo, Franco, Miriam Makeba, Manu Dibango, eles juntavam, os sample eram destes músicos africanos, dos grandes monstros da música de África que eles metiam e transformavam em hip-hop, em rap, então daí começamos a receber essa influência. Então Hoji Ya Henda, para esta questão tornou-se

> uma questão particular, porque nós aparecíamos em alguns eventos de hip-hop com meios que os outros só viam quase no vídeo clipe, e aquilo começou a despertar um certo interesse em todo mundo vir para o Hoji Ya Henda para nos conhecer e nós sermos amigos porque nós tínhamos as fontes das coisas que eles precisavam, então nós criamos espécie de um intercâmbio, vão vir ter conosco mas automaticamente vão participar nos nossos eventos, nos eventos que nós realizávamos por exemplo de música de rap (...) (Kota Nguma, 2015)

A abertura econômica também possibilitou a criação dos estúdios caseiros nos musseques de Luanda, fenômeno ainda existente. Nestes estúdios, grupos da comunidade se reúnem até os dias de hoje para gravar suas músicas e, assim, poder divulgá-las nos programas de rádio, eventos de hip-hop e transporte coletivo da cidade.

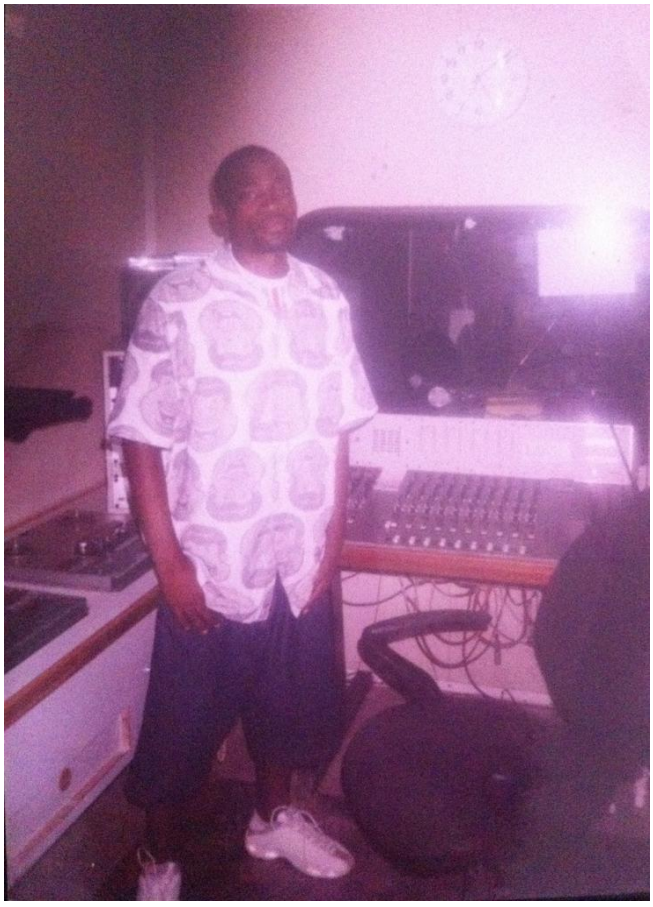


Figura 28 - Estúdio caseiro do “Quarteirão Norte”, Cazenga. (Fonte: Arquivo de Kota Nguma)

Figura 29 - Gangsta Pic em seu estúdio caseiro, no Cazenga (2015).

Figura 30 - Estúdio do DH (Desejo Humano), da X10, produtor parceiro da Mad Tapes em meados de 2005. (Fonte: Arquivo da Mad Tapes).

Outro fenômeno que se viabiliza com a abertura econômica é a gravação e o lançamento dos primeiros discos de rap. Em 1996 foi produzido o primeiro álbum de rap do país, “99% Amor”, dos SSP (South Side Posse). Este trabalho aborda temas como amor, festa e diversão. Produzido por jovens que tinham mais acesso aos bens de consumo, foi muito criticado por aqueles que viviam no musseque e reivindicavam um caráter político para o hip-hop, discussão que será realizada no próximo capítulo.

Embora o trabalho dos SSP seja definido como comercial, o grupo apresenta uma estética e uma forma de cantar tão subversiva quanto aqueles que utilizavam-se do hip-hop para protestar contra os problemas sociais deste período. Estavam sintonizados com um estilo considerado “rebelde”, que se contrapunha a um movimento de hegemonização de padrões de vida ocidentais iniciado pelo colonialismo, seja pela linguagem, pelos cabelo, pelas roupas, etc. Em contexto pós-colonial tão recente, e em uma cidade tão ocidentalizada como Luanda, assumir esse estilo também faz parte da disputa de narrativas sobre os padrões estabelecidos e sobre o modelo de sociedade em que se está inserido.

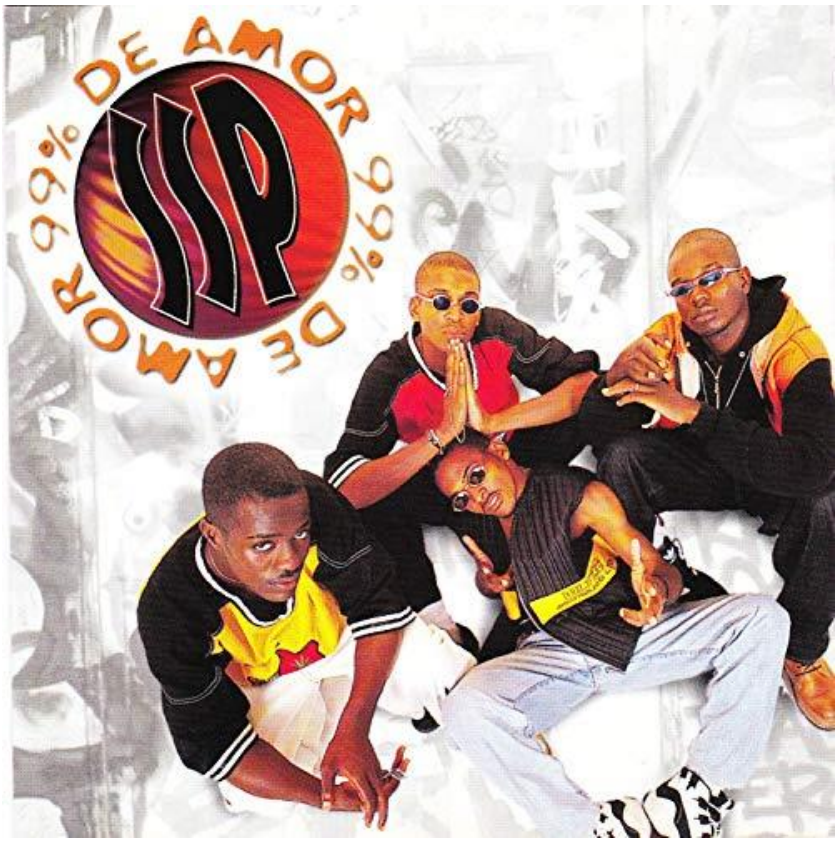


Figura 31 - Capa do primeiro álbum de rap gravado em Angola, “99% amor” dos SSP (1996)

Por outro lado, falar de amor e de festas em meio a guerra também é uma forma de reivindicar o lugar do lúdico no contexto em que o direito à juventude é assombrado pelo conflito armado e pela baixa expectativa de vida. Desta forma, as narrativas dos SSP neste primeiro álbum também revela outros aspectos sobre a forma como a juventude era vivenciada durante a guerra civil em Angola. Ao assistir os vídeos e analisar a completude da obra deste grupo, temos a percepção de que também estavam conectados com temas de interesse social e que permeiam a história do país, os quais ganham mais espaço nos próximos álbuns.

Em pouco tempo a cultura hip-hop angolana começa a desenhar instituições próprias. No início dos anos 1990 o jovem DJ **Samurai,** que tinha vivência e facilidade para conseguir materiais produzidos fora do país, passou a produzir mixtapes com músicas internacionais para vender à comunidade hip-hop. Estas fitas cassetes tinham o nome de Mad Tapes e, inicialmente, apresentavam nomes do "*hip-hop underground*" estadunidense que ele teve contato durante o tempo em que viveu em Portugal, como De La Soul, Public Enemy, NAS, The Roots, Delated People, Talib Kweli, Mos Def, entre outros.

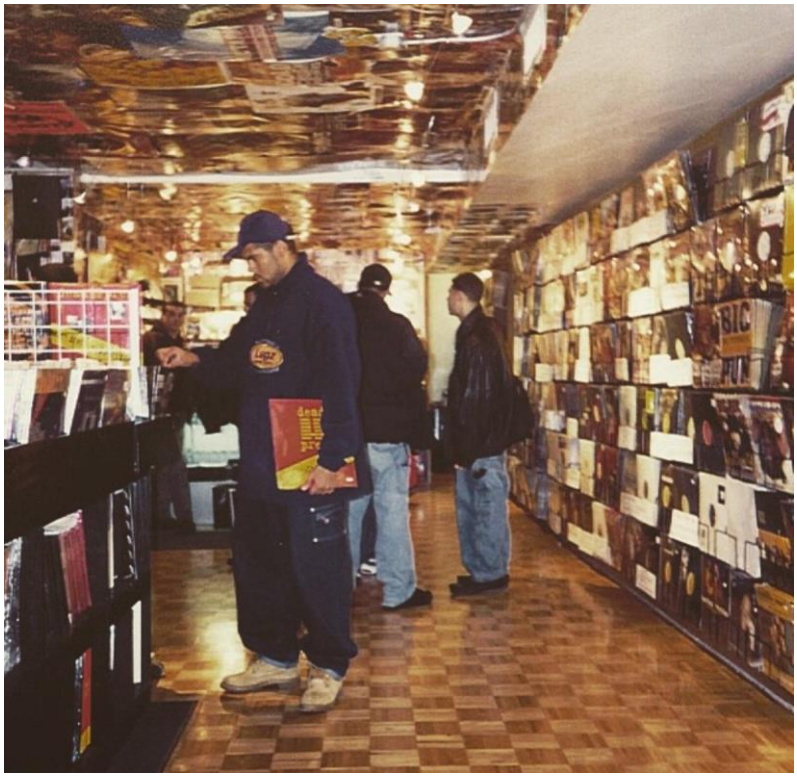


Figura 32 - DJ Samurai em uma loja de discos em Nova Iorque, 1999 (Fonte: Instagram do DJ Samurai)

Figura 33 - DJ Samurai manuseando o par de toca-discos em Amsterdam, 2000. (Fonte: Instagram do DJ Samurai)

Samurai teve contato com o hip-hop ainda em Angola, onde teve a oportunidade de assistir Breaking no cinema local. Em 1986, um ano após assistir este filme, mudou-se com sua família para Portugal e acompanhou à distância a formação dos primeiros grupos de Luanda. Viveu fora por dez anos, retornando à Angola em meados de 1994 - quando inicia o projeto Mad Tapes. Além de conhecer amplamente o movimento hip-hop estadunidense por meio de acesso às revistas e pelo programa Yo MTV Rap exibido em Portugal, também teve contato com as técnicas do *graffiti* no contexto europeu, sendo este o primeiro elemento que praticou enquanto hip-hopper, mas também foi DJ de um grupo de rap.

> Era ainda puto quando por volta de 1985 surgiu cá nos cinemas o filme "Breakdance" com o Turbo e o Ozone. Nesta mesma altura manos como Paulo Kumba e outros já apareciam também na TPA a breakar. Adorei a cena, mas ainda não sabia que fazia parte da cultura hip-hop. Em 1986 fui viver para Portugal e foi por volta de 1990 que comecei a inteirar-me mais sobre a cultura. Devia ter uns 13 anos quando um colega da escola falou-me do programa "Yo! MTV Raps" com o Ed Lover, Dr Dre e Fab Five Freddy. Como o velho tinha acabado de instalar a parabólica no cubico, fiquei ligado ao programa religiosamente, gravava tudo em cassetes VHS e quando acabasse o programa revia as tapes repetidamente até a próxima exibição do Yo!. Nomes como Eric B & Rakim, Public Enemy, Kool Moe Dee, LL Cool J, EPMD, RUN DMC, KRS One e depois mais tarde, nomes como Black

> Moon, Gangstarr, A Tribe Called Quest, De La Soul, House of Pain, Onyx, Wu Tang, Cypress Hill, Nas, Big L, B.I.G etc, foram as primeiras influências musicais que tive dentro do movimento. Epá só sei que fiquei viciado na cena para sempre, e para agravar mais o vício, me passaram os filmes "Wild Style" e "Style Wars", aí foi o fim, hip-hop na veia até hoje. Ainda em Portugal por esta altura (1990s) comecei a "graffitar" com um mano em Vale de Milhaços/Corroios (Margem Sul de Lisboa), onde eu morava e estudava. Fomos os pioneiros naquela zona. Mais tarde, junto com os manos que jogavam basquete comigo, decidimos formar um grupo de rap com o nome "Red Rasta". Éramos cinco, no mic tínhamos o Salo, o Eric, outros dois manos que já não me lembro dos nomes, e eu atrás dos pratos e nos beats. Fizemos alguns sons que ainda chegaram de passar no programa do Marinho. Estamos a falar mais ou menos na altura em que saiu a compilação "Rapublica" (1994). (Samurai, 2009)[19].

No período em que Samurai começa as gravações com seu primeiro grupo de rap, o "Red Rasta", seu pai decide deixar Portugal e retornar à Angola. Já inserido no universo hip-hop da diáspora, ficou um pouco chateado com a mudança mas decidiu dar continuidade às práticas de *graffiti* e discotecagem na terra natal. Por isso, leva todo seu material para Luanda onde viria a compartilhá-los com ativistas do hip-hop local. Seu primeiro contato deu-se com Mondlane, quem lhe apresentou para outros atores do momento: Afro Kett, MavyMan, Negro Guailla, Kool Klever, Yannick, Mumú, Toy, Whiteshadow, Ikonoklasta, NK, Ebony Squad, SSP e outros.

Em Luanda, Samurai começa a discotecar nos chamados *meetings* organizados pelos hip-hoppers para discutir temas sociais, livros e músicas. É também nos *meetings* que se junta a outros atores para desenvolver a prática do *graffiti* em grupo. Quando chega à Angola, não encontra grupos de grafiteiros e resolve fazer encontros para trocar desenhos e pintar espaços da cidade. Aborda que o acesso aos materiais de pintura era difícil e que os recursos existentes tinham baixa qualidade, o que não os impediu de atuar como *graff writers*.

Os atores locais citam como referência prática do *graffiti* a escola ABC do *Graffiti,* criada no ano de 2000 pelo grafiteiro Bruno[20]. Este grupo participou do I Prêmio Nacional do Graffiti realizado em 2009, no Cuando Cubango. A principal influência desta escola foi a estética difundida pelo filme *Breakin*. Zbi, grafiteiro de destaque do país atualmente, cujo nome remete a Zumbi dos Palmares, passou por este espaço formativo que funcionava no Cazenga. Alguns nomes de destaque na história e na atualidade do *graffiti* angolano são SG (Soul Graffiteiros), BAW Crew (Best Angolan Writers Crew), MUG Crew (Movimento Urbano de Grafitti Crew), Fast Crew,

---

19 Entrevista concedida a Mauro Feijó, do blog Kiangola, em 2009.

20 Membro da posse Quarteirão Norte, organização precursora do hip-hop angolano

Crazy Crew, Graf Squad, Colectivo Verkron, SG Crew, Spent, Zbi, AZ, MOB, S.O.S, Oksanna, Epfânia, Peão X, Under, Graff, OB, Noop, Adams, Sombra, Smok, Nito, Hilário e Rafa.

Figura 34 -Trabalho da Baw Crew, pelas ruas de Luanda. 2005. (Fonte: Arquivo da Mad Tapes).

Figura 35 - Murais da Leba[21], na Serra da Leba. Obra produzida por Zbi e Death, 2015. (Fonte: Graffiti Angola One).

[21] A Serra da Leba é uma paisagem emblemática de Angola. Para saber mais sobre o projeto "Murais da Leba", assista o documentário "As cores da serpente", de Juca Badaró (2017).

Além da aposta na prática do *graffiti,* Samurai tem a iniciativa de elaborar a primeira compilação/coletânea de rap do país, “Ruas de Luanda”, lançada em 1999. A partir deste trabalho, começa a produzir outras mixtapes de músicas do rap *underground* que gravava em fitas K-7 e vendia para o público do hip-hop da cidade. O projeto de comercialização das fitas teve grande adesão da comunidade local, ganhando, inclusive, revendedores. A reprodução era feita de forma caseira, com regravação em equipamentos domésticos e encartes de impressora.

Figura 36 - Algumas fitas K-7 da Mad Tapes (Fonte: Instagram do DJ Samurai)

Em 2001 decide transformar a distribuidora de fita cassete em uma gravadora, a primeira do hip-hop local. A Mad Tapes, à princípio, tinha como conceito gravar o underground, a contracultura, como define Samurai. Não havia nenhuma gravadora ou selo que expusesse esse tipo de trabalho e de artistas. Os seus primeiros artistas estavam ligados às reivindicações e contestações política:

> (...) a Mad Tapes no princípio era isso, era a contracultura, trazer algo que fosse contra o que estava a se fazer no momento, contra a corrente mais pop que era feita, por exemplo (...) Eu queria trazer o outro lado que era puro rap, baseado na sonoridade boom bap e no liricismo (...) (Samurai, 2015)

Os primeiros lançamentos da Mad Tapes, a exemplo de Hemoglobina, Ishing, Bob da Rage Sense, Afro Kett, Kool Klever, Absolutos e Raf Tag, traziam músicas com foco em questões históricas, políticas e sociais. Ou seja, seguiam o objetivo inicial de formação de uma gravadora para a difusão do que chamavam de hip-hop underground, consciente e independente. Em sua primeira década, lançou dezenas de obras artísticas individuais e produziu algumas mixtapes e compilações/coletâneas com artistas de diferentes grupos e territórios.

Samurai não deixa de destacar as dificuldades enfrentadas para emplacar uma gravadora no país. Nos anos 1990 já tinham acesso aos equipamentos para produzir e gravar os artistas em estúdios caseiros, mas até hoje Angola não tem fábrica de CDs, por exemplo. Desta forma, todos os lançamentos da gravadora dependem de fábricas de encarte, impressão e reprodução localizadas na Europa, África do Sul e Brasil. Para os primeiros artistas que gravou, como X Kal, Xumus e Hemoglobina, a reprodução e os encartes foram elaborados por métodos caseiros. O primeiro álbum a ser produzido em fábricas do exterior pela Mad Tapes foi o "Underground Consciente", do Bob da Rage Sense. A Mad Tapes também foi responsável pelo lançamento da primeira coletânea de rap no país, o projeto "Ruas de Luanda", gravada, reproduzida e impressa localmente. Futuramente surgem outras gravadoras de hip-hop, como Masta K, X10, Mile Mambos, Cérebro Records, HardCore Soldiaz, Raiva Produções, Zoológico Produções, Kano Kortado, etc.

Vale ressaltar que Samurai constrói toda a sua carreira em torno do universo do hip-hop e da música, seja na produção e distribuição de trabalhos artísticos, seja como designer gráfico. Teve uma formação privilegiada, se considerarmos a realidade dos jovens que viveram no país no contexto de guerra, e utilizou desta formação para desenvolver projetos e produzir materiais que contribuíram severamente para a profissionalização do hip-hop angolano. Suas iniciativas giraram

em torno da Samurai Graphix e da label Mad Tapes Entertainment. Por essas frentes produziu capas de discos de artistas importantes, como MCK, Kid MC, Zona 5, Yanick, Kalibrados, NGA, Prodígio, Puto Prata, Raf Tag, entre outros. Também realizou a direção de videoclipes de MCK, Yanick e Kalibrados em período de difícil acesso aos equipamentos de produção. Conduziu a turnê de diversos artistas de hip-hop pelo país.

Figura 37 - Samurai e o *graff writer* Spent no estúdio da Mad Tapes (Fonte: Arquivo Mad Tapes, 2003)

Figura 38 - Logo da Mad Tapes Entertainment (Fonte: Arquivo Mad Tapes)

1999

- Produz a primeira compilação/coletânea de rap feita em Angola, "Ruas de Luanda"

- Inicia a gravação e distribuição da mixtape Mad Tapes, em formato K-7, com músicas de rap underground.

2001

- Com o objetivo de lançar e valorizar artistas locais, é criada a Mad Tapes como primeira editora independente de hip-hop.

- Lança Hemoglobina - Carnes (primeiro EP independente e underground feito no país)

- Organiza, em conjunto com outros parceiros, o primeiro Workshop de Hip Hop em Angola. O encontro ocorreu em 24 de novembro, no Elinga Teatro, onde foram celebrados todos os elementos deste movimento pelos artistas do país.

2002

- Lança Bob da Rage Sense – "Underground Konsciente"

- Lança Ishing – "A Ciphra da Lua Negra"

2003

- Lança Afro Kett – Boom Bap (single)

2004

- Lança Kool Klever – "Kooltivar" (single que viria a dar origem ao álbum Kooltivar - Páginas Rimadas do Livro da Minha Vida, lançado em 2008)

- Lança Afro Kett – "Sente o Mambo"

- Lança Bob da Rage Sense – "Bobinagem"

2005

- Cria o blog de informações sobre o hip-hop nacional, "Mad Tapes".

- Lança DJI Tafinha – "Noites em Branco".

- Projeto "Samurai Rádio Vol.1" - uma seleção musical elaborada pelo DJ Samurai com trabalhos fora do circuito mainstream.

- Lança Absolutos (Ruzenox, Corleonne & Abdiel) – "Em Peso".

2006

- Samurai dirige videoclipe Soldados Civis, do grupo Kalibrados.

- Lança a mixtape "O Último Samurai", com participação dos artistas Das Primeiro, Afro Kett, MC K, Kool Kleva, Malefuck, MR K, Exkal Shine, Lil Jorge, Fábio, Abdiel e Raf Tag.

- Realiza o videoclipe "Atrás do prejuízo", do rapper MCK.

2007

- Lança Raf Tag – "Demonocracia".

- Dá início ao projeto "Samurai TV", que hoje é o canal da Mad Tapes.

2008

- Produz videoclipe da música "1,2,3", de Yanick Afroman.

- Kid MC assina com a Mad Tapes.

- Lança Kid Mc – "Caminhos".

2009

- Em parceria com a Footmovin' Records em Portugal, a Mad Tapes lança o terceiro álbum de Bob Da Rage Sense - "Diários de Marcos Robert".

- Lança Kid MC - "Breves Considerações".

- Realiza um espetáculo que marcou o hip-hop nacional, o show do Kid MC que lotou o Cine Karl Marx.

2010

- Lança a mixtape "O Ultimo Samurai II".

- Lança Kid MC - "Incorrigível" (evento que produziu outro marco histórico no hip-hop nacional, lotando a Praça da Independência e vendendo todos os discos ainda pela manhã).

- Levell Khrónico e os membros da Caixa de Pandora, Fly Skuad, Lucassio e Bau Ta Pi, passam a integrar o grupo de artistas da Mad Tapes.

2011

- Produz tour nacional do Kid MC - primeira tour expressiva de um rapper underground no país, visitando quase todas as províncias.

- Kid MC recebe 3º lugar no Top dos "Mais Queridos de Angola".

2012

- Lança Fly Skuad - "Extractos".

- NGA passa a integrar o grupo de artistas da Mad Tapes.

- Recebe dois troféus do "Moda Luanda 2013", com "Melhor Artista de Rap 2012" para NGA e "Espetáculo do Ano 2012" para o show "NGA ao vivo no Cine Atlântico".

2013

- Lança Kid MC - "Sombra".

- Inicia o projeto Império, com Kid MC, Fly Skuad e Lucassio.

- Produz a tour de NGA - "Do Nada Pro Topo".

2014

- Eva RapDiva passa a integrar o grupo de artistas da Mad Tapes.

- Lança Balta P - Vozes do Rap feat. Hermes, Lucassio, Fly Skuad e Kid MC.

- Lança Eva RapDiva - "Rainha Nzinga do Rap".

2015

- Lança Kid MC - "Permanência".

- Lança Lucassio - "Não fala politica 2015".

- Prodígio e outros integrantes da Força Suprema passam a fazer parte do grupo de artistas da Mad Tapes.

- Lança Prodígio - "Prodígios".

Figura 39 - Timeline Mad Tapes Entertainment, elaborada por Jaqueline Santos para esta tese a partir de entrevista com DJ Samurai e pesquisa do Blog Mad Tapes.

Na onda dos rádios

Os programas de rádio foram fundamentais para a difusão da cultura hip-hop no país. Miguel Neto, locutor da rádio LAC, já divulgava músicas em seu programa desde o início dos anos 1990. No entanto, o primeiro programa propriamente de rap, "Grupo dos Amigos da Música Rap", surge em 1994, apresentado por Nelboy Dastha Burtha e DJ Muady na rádio nacional.

> Na rádio nacional, o lugar que tipo, eu havia tentado entrar várias vezes e que havia me colocado bala na câmera, sabes nem, bala na câmera, carregar a arma, ameaçar, tentava me ameaçar, então, havia sido convidado para lá estar e um senhor músico importante estava no carro a ouvir a entrevista e foi, parou o carro e foi até a rádio, entrou na sala onde nós estávamos e disse que ficou muito impressionado com o discurso, com aquilo que eu estava lá a falar, olha, depois de uma semana chamaram-me na rádio, perguntaram se... eu já estava a desconfiar que alguma coisa poderia vir, perguntaram se eu já havia pensado em trabalhar na rádio e tal, eu disse já, e se eu quisesse poderia ter um programa. Eu disse: ok! Eu ali mesmo já tinha escrito antes o que seria o programa, e aí passados duas semanas eu passei a fazer o primeiro programa de rap, de hip-hop na Rádio Nacional de Angola, chamado Grupo dos Amigos da Música Rap. Então passei a fazer esse programa, o rap já passou a ir para fora de Luanda, porque, prontos, tudo ficava muito limitado a cidade capital, estás a ver, e pouco daquilo que nós estávamos a fazer, as pessoas fora de Luanda tinham noção, então… (Nelboy Dastha Burtha, 2015)

Após o programa "Grupo dos Amigos da Música Rap", surgem outros de grande importância para a história do hip-hop local, como "Era do Hip-hop", "Canal Hip-hop", "Big Show Cidade", "Poética Arte de Rua", "Akapella", "Beat Box", etc. Além de divulgar os trabalhos dos artistas nacionais e internacionais, os apresentadores destes programas realizam pesquisas sobre temas de interesse social, produziam textos e os levam para divulgação. Vale lembrar que em 2001 a rádio LAC transmitiu um programa de hip-hop patrocinado pela Nike, o "Kine Repz", que foi encerrado devida a apresentação do rapper Denexl que ousou em aprofundar a abordagem de temas políticos durante sua participação.

A historiadora Marissa Moorman, autora do livro "Powerful Frequencies Radio, State Power, and the Cold War in Angola, 1931–2002" (2019), afirma que as rádios em Angola desempenham um importante papel como tecnologia de comunicação. A rádio criou um elo com a população, foi/é responsável por distribuir ideias e sentimentos e se prolonga nas conversas estabelecidas após a transmissão de cada um de seus programas. Tanto no período colonial como no pós independência o Estado tentou aparelhar as rádios como forma de manter seu poder sobre o território e, também, utilizou-se dos serviços institucionais de inteligência para monitorar os

conteúdos apresentados nas frequências sobre as quais não tinham qualquer domínio a fim de controlar as informações difundidas à população. No entanto, nunca houve controle total sobre os conteúdos apresentados e, como veremos no capítulo III, os programas de rádio realizados pelos ativistas do hip-hop desafiavam as formas de cerceamento estabelecidas.

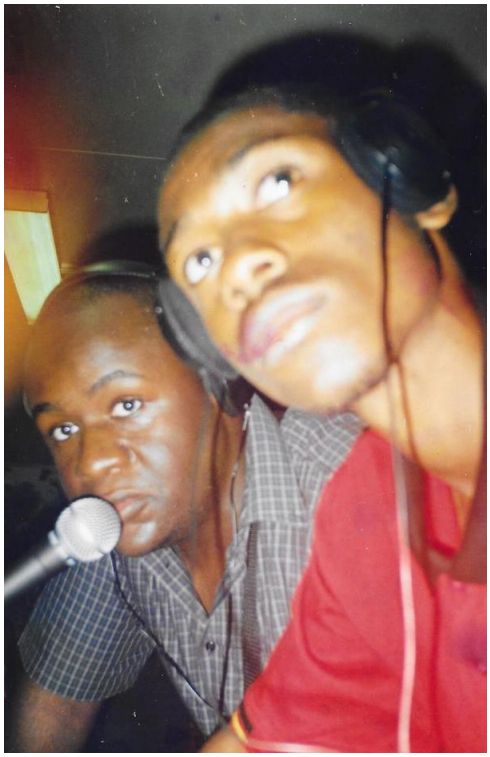
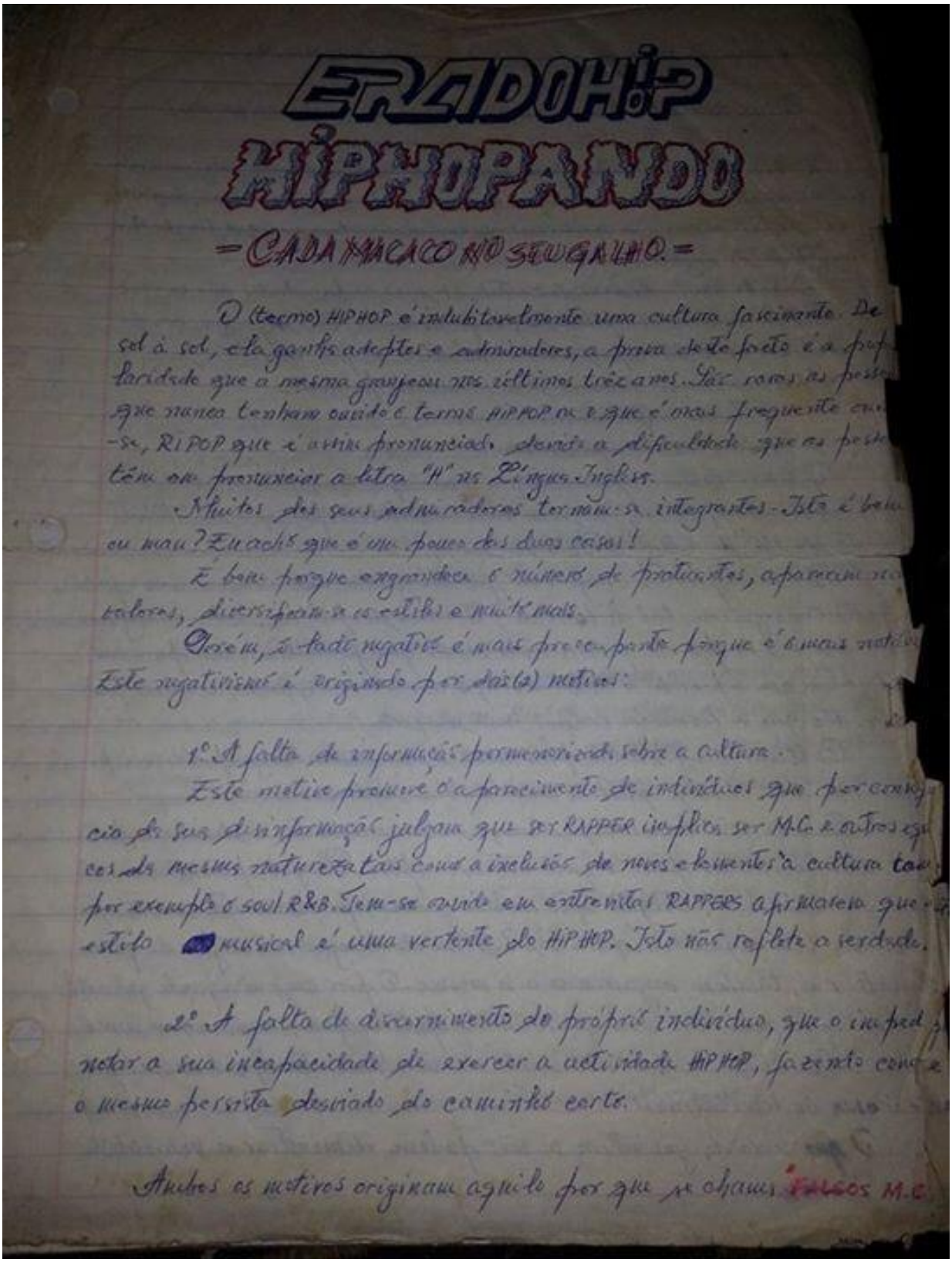


Figura 40 – Da esquerda para a direita o apresentador DJ NK (N'kruman) e o rapper MCK, no programa "A era do Hip-hop" (Fonte: Arquivo de MCK)

Nas três imagens apresentadas a seguir temos a dimensão de como os programas de rádio realizados pelos hip-hoppers eram responsáveis também por difundir ideias e referências. Nas duas primeiras imagens observamos um texto escrito à mão pelos apresentadores da rádio, no qual buscam introduzir conceitualmente o que é o hip-hop (imagem n. 29) e o que é a música rap (imagem n. 30). Esta prática, conforme MCK, visava contextualizar os atores locais sobre os fundamentos do hip-hop e sua inserção em uma expressão cultural de dimensão global, conectando-os com referências mundiais deste movimento. Já a terceira imagem aponta como eles têm o conhecimento – considerado 5º elemento do hip-hop – como fundante de suas práticas, buscando explorar temas do momento e contexto, a exemplo do 25 de Maio – Dia da África.



ERA DO HIP HOP

HIPHOPANDO

= CADA MACACO NO SEU GALHO. =

O (termo) HIP HOP é indubitavelmente uma cultura fascinante. De sol à sol, cria gerações de adeptos e admiradores, a prova de tal facto é a popularidade que a mesma granjeou nos últimos três anos. São raros as pessoas que nunca tenham ouvido o termo HIP HOP ou o que é mais frequente ouvir-se, RI POP que é a sua pronuncia, devido a dificuldade que as pessoas têm em pronunciar a letra "H" na Língua Inglesa.

Muitos dos seus admiradores tornam-se integrantes. Isto é bom ou mau? Eu acho que é um pouco dos dois casos!

É bom porque engrandece o número de praticantes, aparecem novos valores, diversifica-se os estilos e muito mais.

Porém, o facto negativo é mais preocupante porque é o mais notório. Este negativismo é originado por dois(2) motivos:

1º A falta de informação pormenorizada sobre a cultura.

Este motivo provoca o aparecimento de indivíduos que por comodismo ou falta de informação julgam que ser RAPPER implica ser MC e outros equívocos da mesma natureza tais como a inclusão de novos elementos à cultura tais como por exemplo o soul R&B. Tem-se ouvido em entrevistas RAPPERS afirmarem que o seu estilo musical é uma vertente do HIP HOP. Isto não reflete a verdade.

2º A falta de discernimento do próprio indivíduo, que o impede de notar a sua incapacidade de exercer a actividade HIP HOP, fazendo com que o mesmo persista desviado do caminho certo.

Ambos os motivos originam aquilo que se chama FALSOS M.C.

Figura 41 - Material preparatório para programa de rádio Era do Hip-hop, sobre os fundamentos dessa expressão cultural. (Fonte: Arquivo de Klaudio Bantu)

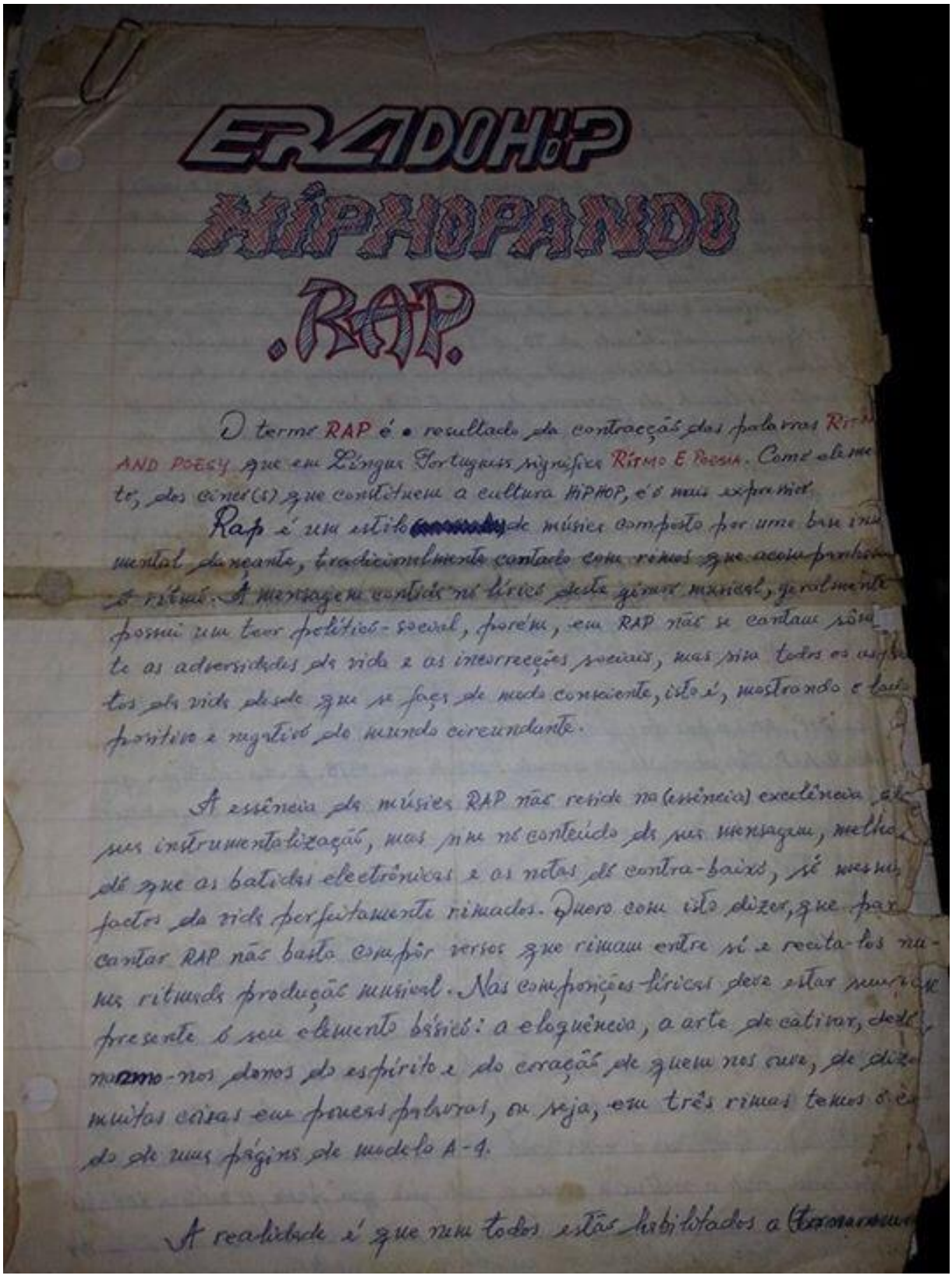
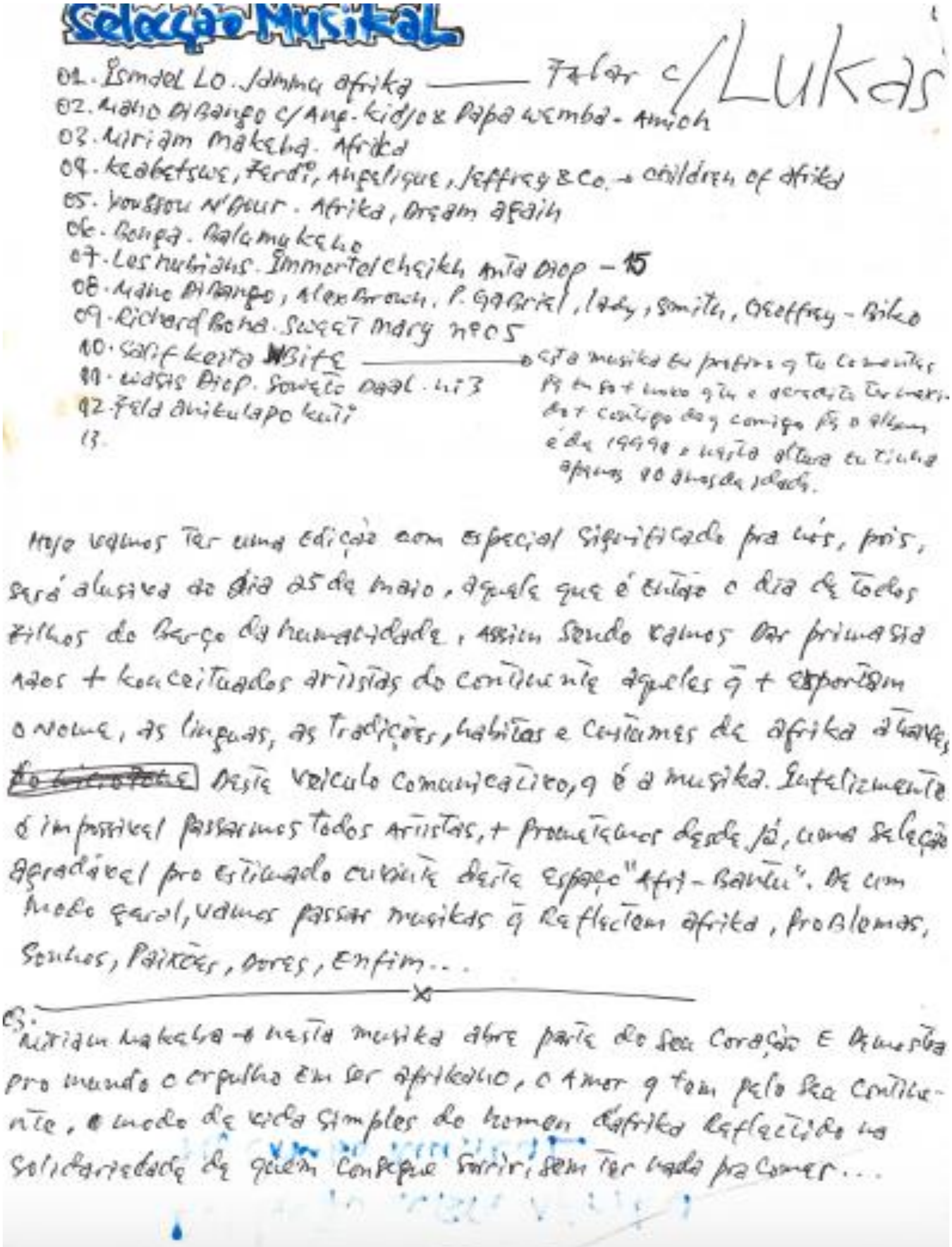


Figura 42 - Material preparatório para programa de rádio Era do Hip-hop, sobre o que é a música rap. (Fonte: Arquivo de Klaudio Bantu)



Selecção Musikal

01. Ismael Lo. Jamma afrika —— Falar c/ Lukas
02. Manu Dibango c/ Ang. Kidjo & Papa Wemba - Amich
03. Miriam Makeba. Afrika
04. Keabetswe, Ferdi, Angelique, Jeffrey & Co. → children of afrika
05. Youssou N'Dour. Afrika, Dream again
06. Bonga. Balamukeno
07. Les Nubians. Immortel Cheikh Anta Diop — 15
08. Manu Dibango, Alex Brown, P. Gabriel, Lady, Smith, Geoffrey - Biko
09. Richard Bona. Sweet mary nº05
10. Sarif Keita. Bite —— → esta musika eu prefiro q tu comentes pq eu sei + [illegible] q eu e depois tu [illegible] + contigo do q comigo pq o album é de 1999 e nesta altura eu tinha apenas 10 anos de idade.
11. Wasis Diop. Soweto Daal. [illegible]
12. Feld Anikulapo Kuti
13.

Hoje vamos ter uma edição com especial significado pra nós, pois, será alusiva ao dia 25 de maio, aquele que é então o dia de todos filhos do berço da humanidade, assim sendo vamos dar primasia aos + konceituados artistas do continente aqueles q + exporteram o nome, as linguas, as tradições, habitos e costumes de afrika através ~~[illegible]~~ deste veiculo comunicativo, q é a musika. Infelizmente é impossivel passarmos todos artistas, + prometemos desde já, uma seleção agradável pro estimado ouvinte deste espaço "Afri-Bantu". De um modo geral, vamos passar musikas q reflectem afrika, problemas, sonhos, paixões, dores, enfim...

—— x ——

C: Miriam Makeba → nesta musika abre parte do seu coração e demonstra pro mundo o orgulho em ser afrikano, o amor q tem pelo seu continente, o modo de vida simples do homen afrikano reflectido na solidariedade de quem consegue sorrir, sem ter nada pra comer...

Figura 43 - Material preparatório para programa de rádio não identificado, cujo tema é 25 de Maio - Dia de África.

"Era do Hip-hop", apresentado por Luaty Beirão e Nkruma (NK), ficou famoso por divulgar o hip-hop nacional e as produções dos países de língua oficial portuguesa. As outras rádios, até então, passavam mais rap comercial e/ou estadunidense.

> A era do hip-hop era um programa de matriz internacional…Luaty e o NK já viajavam, eram pessoas socialmente bem posicionadas e traziam muitas novidades que passavam no programa. Eu era um dos poucos angolanos que passava neste programa. Comecei a fazer carreira a solo, que é esta música aí Casos da Cidade. A minha projeção foi mesmo através de freestyle, até chegar o álbum em 2002. Eu Mutu Moxi, Filhos da Ala Este e Pobres sem culpa tocávamos muito na Era do Hip Hop. Nos programas da rádio os apresentadores também eram agentes culturais, promoviam espetáculos no final do ano. Pelo fato de tocar nas rádios, começaram a me convidar nos espetáculos (MCK, 2015).

O programa Big Show Cidade, que foi apresentado por Big Nelo e Kool Klever, teve um importante papel de mobilização do movimento hip-hop angolano em torno das batalhas e cursos de freestyle.

> No Big Show Cidade tínhamos um concurso de freestyle que passaram muitos nomes de rappers que agora fazem sucesso, são conhecidos, enfim, contribuiu muito para divulgação. Começou como um programa de rap, passava música americana de momento, além de francesa e brasileira, mas depois ficou um programa só de música rap nacional, a produção aumentou muito, então já não fazia sentido ter um monte de RAP em inglês, passávamos mais música nacional. (Kool Klever, 2015)

As rádios promoviam músicas africanas e afro-diaspóricas, estética e ideias. Também difundiam as práticas do hip-hop, como no caso dos DJs. Ainda no meio dos anos 1990 as rádios LAC e FM Estéreo tinham programas com DJs e possibilitavam que esses executassem habilidades e técnicas desenvolvidas no hip-hop durante os programas, como mistura, *scratch* etc.

Eventos

Os hip-hoppers também organizavam no final dos anos 1990 uma feira que se popularizou rapidamente, a Feira Ngoma[22]. Considerando o sentido literal do que é a feira, este projeto possibilitava a exposição pública das produções artísticas locais de *breaking, rap e graffiti*. Era um

[22] Um dos nomes dos organizadores que a mim foi apresentado foi Kiessy Kelly.

espaço para que os artistas/ativistas pudessem apresentar suas novidades e, também, conhecer o que vinha sendo produzido pelos outros colegas.

> O movimento hip-hop cá de Angola acontecia muito na Ferangoma né, era o espaço onde nos encontrávamos para mostrar os nossos trabalho, para fazer o hip-hop, divulgar o que fazíamos no hip-hop, não apenas no rap porque o movimento era mais forte com b.boys, DJs, acho que hoje em dia já não tem o tanto que tinha antes. Ai que eu comecei a crescer no hip-hop, lá encontrei a Dona Kelly e eu fiquei tipo "Meu deus, o que e isso", porque ela era um monstro no bom sentido (Girinha, 2015).

Em 2001, a Mad Tapes realiza em parceria com outros atores locais o primeiro workshop nacional da cultura hip-hop, no Elinga Teatro[23]. Neste workshop ofereceram oficinas práticas de todos os elementos do hip-hop, realizaram exposição e troca de trabalhos e houve performances ao vivo. O objetivo foi reunir *grafitti, breaking, DJ e MC,* além de temas alusivos ao quinto elemento, o conhecimento, no mesmo espaço e apresentar para a sociedade o que é o hip-hop em sua completude.

Figura 44 - Imagem do I Workshop Nacional de Hip-hop, Elinga Teatro, 2001 (Fonte: Arquivo da Mad Tapes)

[23] O Elinga Teatro é tratado por muitos ativistas locais como "A Meca do Hip-hop angolano".

Outro marco apontado é o espetáculo realizado pela rádio Luanda Antena Comercial (rádio LAC) e a posse Núcleo Rap na Feira Popular, em 1997. A maioria dos grupos de rap de Angola estiveram presentes neste evento, onde destacaram-se Phathar Mak, SSP, Quarteirão Norte, Damas Conscientes, Pobres sem Culpa, etc. Miguel Neto, então apresentador dos programas de amplo alcance "Saturday Night" e "Rádio Convívio" (popularmente conhecido como RC), que divulgavam músicas e notícias de cantores afro-americanas, como Michael Jackson e Mc Hammer, costumava convidar os rappers da cidade para apresentar seus trabalhos e ideias na rádio e, ao final, lhes entregava certificado de participação como forma de reconhecimento ao trabalho realizado no hip-hop. Futuramente, veio a apresentar programas de televisão e foi um dos primeiros a levar artistas de hip-hop para as telas angolanas.

> no programa da noite - na rádio - eu conseguia agrupar rappers, falar com eles todos, um por um, entrevistar, ouvi-los, pena não termos o registro daquele tempo, antigamente não se gravava, e depois eu atribuía a eles certificados, pronto, cada artista que viesse para aqui era reconhecido pelo programa é uma espécie de torná-los oficiais, então isso aconteceu (...) eu abri um programa da televisão que estava ligado ao musical na Televisão Pública de Angola (TPA) (...) o "Explosão Musical" começou em 1996 e terminou em 2007 (...) nessa época a própria televisão fazia anos - aniversário - e convidou-me a fazer um programa ao vivo com rappers, um espetáculo no Cine Miramar em que participaram vários rappers (...) na época estava a interessar porque eles faziam encontros vários, em escolas (...) abriam espaços, punham palco, faziam seu rap e arrastavam muitas pessoas (...) (Miguel Neto, 2015).

A música, a dança, o grafite e as posses mobilizavam atividades que se espalhavam pela cidade e eram divulgadas nas rádios. São citados como eventos marcantes, além do primeiro show de rap na Escola Nzinga Mbandi apresentado acima, os espetáculos ocorridos no Largo da Soweto (Estúdio do Futuro), no Campo da ENCIB (Quarteirão Norte) e no Cine São João (Estúdio do Futuro), a Feira do Rap organizada pela Masta K para distribuir discos de rap produzidos em Angola e em países de língua oficinal portuguesa, as Tardes do Hip-hop organizadas pela "4 cash", grupo composto por Dino Cross, Kool Kleva, Disco B e GMC, o Ecletismo Poético de Lukeny Bamba, os Festivais Nacionais de Hip-hop e os lançamentos de obras nacionais na Praça da Independência.

Organizada pelo b.boy Mr. Paul, a atividade no Largo do Soweto é apresentada como precursora se considerarmos a realização de eventos de hip-hop nas ruas e reuniu os principais grupos do chamado hip-hop underground da cidade: África Preta, Consciência Ativa, Unidade Civil, Jamaica Poston, Keita Mayanda, Profeta Rancor, Soldados sem Armas, Soldados de Rua,

Nganga Wambote, Unidade Civil, Mutu Moxy, entre outros. Havia também as casas noturnas, a exemplo da Disco da Coreia, Tartaruga, Kokonut etc.

Na primeira década dos anos 2000 ocorrem shows de rappers de projeção internacional em Angola, como Jay-Z (2006), Fat Joe (2006), Ja Rule (2007), 50 Cent (2007) e Akon (2009). Também se apresentaram em eventos nacionais artistas em destaque nos países de língua oficial portuguesa, como Boss AC, Valete, Gabriel O Pensador, Azagaia, Halloween, Sam The Kid, Força Suprema, entre outros. Ao considerar a conjuntura política e econômica do país neste período, este dado é expressivo.

Figura 45 - Jay Z cantando com a bandeira de Angola no Cine Karl Marx, 2006. (Fonte: Arquivo da Mad Tapes)

Os lançamentos dos álbuns de autoria dos artistas angolanos aconteciam em espaços públicos e dependiam de autorização do Estado para a sua realização. Como lembra Kid Mc, no início dos anos 2000 eram realizados na portaria da Rádio Nacional, no Alvalade. Este espaço era controlado pelo governo e reservado aos artistas comerciais, mas os rappers ousavam solicitar autorização para apresentar seus trabalhos. Kid MC afirma que seu primeiro disco, “2 por 1 e 1 por

2", foi o precursor do segmento *underground* ao fazer o lançamento neste local. Há alguns anos os lançamentos ocorrem na Praça da Independência e ainda dependem da liberação dos órgãos de cultura do país, sendo que os artistas do cenário *underground* não estão isentos da possibilidade de censura e proibição do lançamento de suas obras.

Hip-hop em movimento

A percepção da cultura hip-hop também como movimento social leva seus adeptos a mobilizar a comunidade para um ativismo voltado às questões locais, o que gera uma série de "*meetings*" - fenômeno que favorece a criação de organizações e a atuação em grupos/coletivos. Os *meetings* eram encontros onde os ativistas discutiam temáticas sociais, estudavam questões sobre África, negritude e pan-africanismo e divulgavam seus trabalhos. Um dos marcos resultantes deste fenômeno foi a criação do Clube dos Amigos do Rap, espaço onde hip-hoppers interagiam, trocavam informações e planejavam atividades.

> Bom, nos anos 1990 o que me marcou foi, primeiro quando começaram a surgir outros grupos, a criação do Clube dos Amigos do RAP, nós percebemos que era muita gente a fazer, que não era só dois ou três, então formamos um clube, começou a surgir muita gente, dentro de uma escola de inglês, aos sábados nós nos juntávamos na escola de Inglês, o dono da escola, um dos sócios era o Isaac, nós chamávamos Isaac Newton; ele dava-nos espaço porque ele também gostava de hip-hop, dava-nos espaço no sábado para nos reunirmos, sábados e aos domingos. E então, aquilo para mim foi um dos fatos mais marcantes, porque começou a unir pessoas de sítios... pessoas geograficamente distantes, mas que afinal estavam unidos pela forma de pensar, pelo gosto pela música e pelo movimento que era o hip-hop. Começaram a trocar-se ideias, formaram-se grupos dentro destas reuniões e discutia-se o que podia ser o movimento hip-hop aqui em Angola (Kool Klever, 2015).

Os meetings eram organizados pelas posses de hip-hop para a realização de debate, formação ou intervenção local. Se constituíam em momentos onde os participantes analisavam temas pré-definidos – conforme os interesses e a orientação ideológica dos grupos – ou realizavam ações sociais em suas comunidades. Entre as primeiras posses de hip-hop em Angola, destacamos Movimento da Rima Positiva (MRP), S.S.P., DK Posse, Grupo da Mãe Preta, Núcleo Rap, Five Brothers, Quarteirão Norte, Crew X Family, Posse Família Consciente, Movimento HorrorCore Aliado e Boombap Squad.

> (...) eram grupos que se concentravam em debates, atividades sociais de beneficência, campanhas de limpezas. O principal era o Núcleo Rap, do qual surgiu o Quarteirão Norte, onde estava o Kota Nguma e o Gangsta, e a Coligação Periférica. As partes não eram rivais, faziam coisas conjuntas e partilhavam informações (...) fazíamos reuniões, coleta de livros, trocávamos livros e CDs. Havia intercâmbio entre os rappers, discutia-se temas, projetos sociais para abraçar. Tudo de forma independente, no espaço de 1994 até 2000. Também discutíamos quais são os elementos do hip-hop, onde nasceu e seu papel social. (MCK, 2015)

Kool Klever relembra que o G.C. Unity tinha um grupo de apoiadores chamado Zulu Nation, em referência a primeira posse de hip-hop nos EUA.

> Eram pessoas que apoiavam o grupo, nós não conhecíamos todos, mas eles eram muitos, era tipo um fan clube nosso e eu acho que para mim aquilo era a primeira (...) que vi organizada, mas claro, dos SSP era uma (...) porque eles eram (...), só o grupo deles, o nome já era isso. Mas organizado, acho que o Movimento da Rima Positiva também foi um dos primeiros e começaram a surgir outros (Kool Klever, 2015).

A *Zulu Nation,* como vimos na introdução, é a primeira organização de hip-hop da história. Esta percorria os bairros convidando os jovens para se juntarem a eles e assim cessarem as brigas. Propunha ao Bronx celebração, estilo e otimismo, espalhando como sabedoria Zulu a busca de conhecimento, compreensão, respeito ao próximo e, quando necessário, a autodefesa como forma de se proteger daqueles que não almejam a paz (CHANG, 2005).

Figura 46 - Imagem de um meeting realizado em 1996, Maianga (Fonte: Arquivo pessoal de Nelboy)

Figura 47 - Boom Bap Skuad reunido em um terraço na Maianga para um meeting de Hip Hop, final dos anos 90. Da esquerda para a direita Afro Kett, DJ Muady e DJ Samurai, a frente Mavy Man.

É importante destacar que o Núcleo Rap, apontado como uma das organizações mais expressivas na história do hip-hop angolano, surge como um movimento que se denominava renascentista africano e influenciou os tópicos de discussão de outras organizações que viriam a se formar. Como aponta DJ Nkkappa: “o Núcleo RAP era uma agremiação que se criou para debater conceitos de rap e questões africanas. Reuníamos uma vez por semana na casa de Nel B, localizada na Vila Alice, região central de Luanda”.

Apresentamos a seguir um *graffiti* feito em papel durante os meetings que eram realizados pelos hip-hoppers neste período. A imagem que foi encontrada no arquivo pessoal de MCK traz a figura do “pensador africano” aprisionado às correntes com uma lâmpada na cabeça. Em sua volta, encontram-se objetos que representam os elementos da cultura hip-hop: o microfone para o MC, os toca discos para o DJ, a lata de spray para o graffiti e os sapatos para o breaking. Também visualizamos três letras: MCK, nas quais há imagens de pessoas gritando e chorando.

Figura 48 - Graffiti Pensador Africano e hip-hop (Fonte: Arquivo MCK)

Como podemos ver até aqui, a cultura hip-hop em Angola emerge no como estratégia de entretenimento e intervenção político social em um cenário de conflitos e abandono. O jogo e a mistura entre estes dois campos serão trabalhados no próximo capítulo, onde abordaremos as produções realizadas em meio à Guerra.

Uma cronologia do Hip-hop Angolano, por Jaqueline Santos (2019)

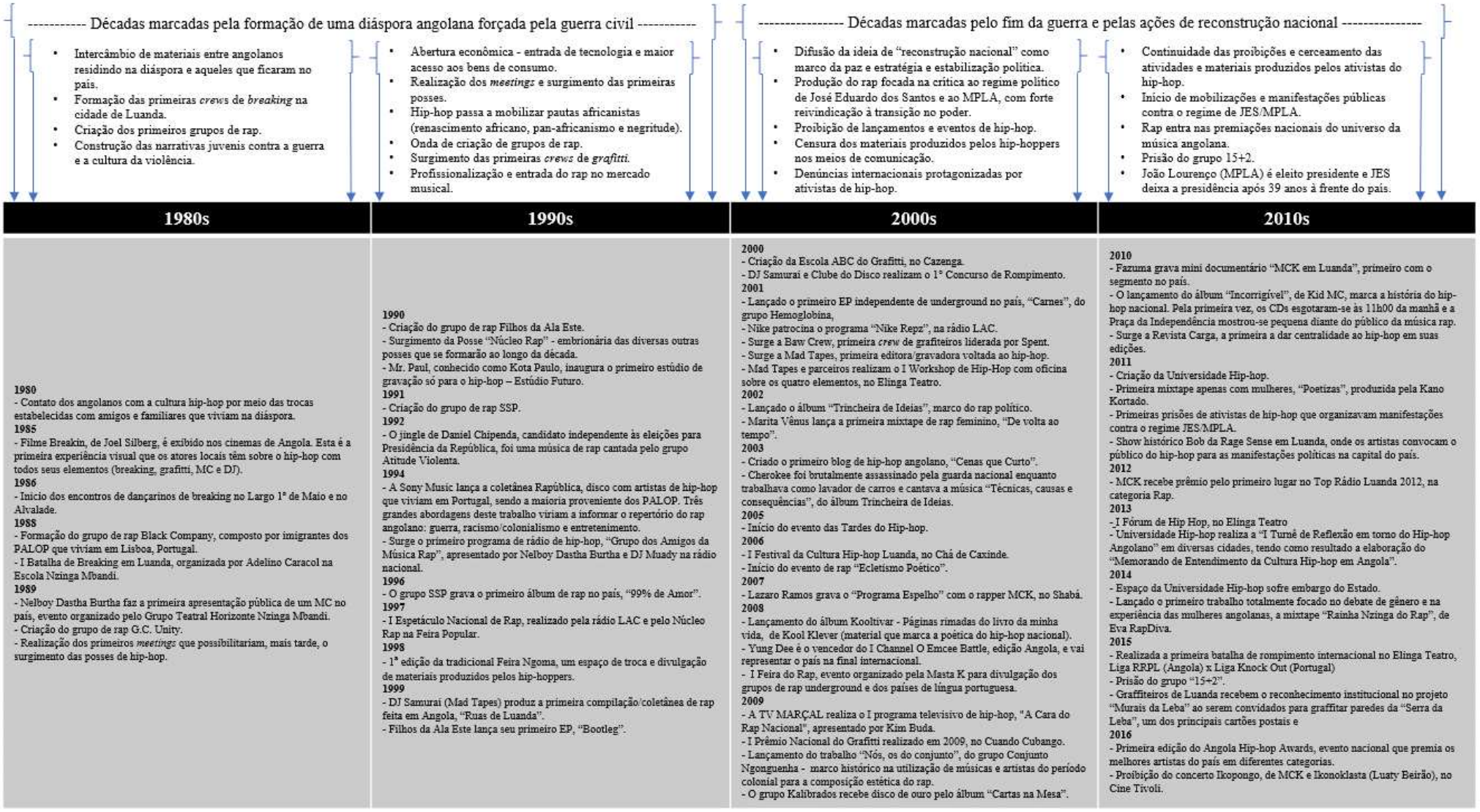


Figura 49 - Cronologia do Hip-hop Angolano. Elaboração própria. 2019.

II - Juventude na Guerra, juventude em Guerra

Este capítulo apresenta a experiência dos hip-hoppers no período da guerra civil, trazendo o olhar daqueles que se mantiveram em Angola durante o conflito armado e dos que se refugiaram em outros países. Buscamos também compreender os elementos que viabilizam a consolidação da cultura hip-hop, enquanto expressão cultural global, durante a guerra. Compreendemos, desta forma, que esse processo é possível devido às características que compõem este movimento e que o aproximam de contextos de precariedade e vulnerabilidade. Para isto, lançamos mão do conceito "marginalidade conectadas", de Halifu Osumaré, e outros aportes teóricos sobre fenômenos globais e sua adaptação e transformação pelas particularidades locais.

Tanto para os angolanos que experienciaram o cotidiano das batalhas internas como para os que emigraram forçosamente, há perspectivas críticas sobre os conflitos estabelecidos no território angolano e o clamor pelo estabelecimento da paz. Se aqueles que não saíram do país narram a violência naturalizada pela guerra, aqueles que buscam asilo externo abordam as saudades da terra natal e as lutas internas que os distanciaram deste lugar de pertencimento. Esta desterritorialização também produz uma outra experiência, a racializada, a partir da qual se aproximam das produções da diáspora negra – nessa nova condição que também os posicionam enquanto sujeitos negros diaspóricos –, que os provocam a elaborar um olhar crítico sobre o paradigma da raça e o colonialismo.

Para finalizar, apresentamos que as produções deste período não têm uma narrativa única e, no caso dos trabalhos elaborados em contexto nacional, há grande influência das músicas lançadas pelos cidadãos que viviam fora do país. Em diáspora, os hip-hoppers angolanos tematizam a guerra, o colonialismo, o racismo, a ocupação dos espaços públicos e o entretenimento (festas, bebidas, relacionamentos e diversão). Neste sentido, surgem interesses divergentes na utilização hip-hop como meio de expressão e acaba por se estabelecer um novo conflito: os que veem neste movimento a possibilidade de protestar contra a realidade do contexto e os que nele encontram uma válvula de escape para fugir da situação de sofrimento e promover momentos de entretenimento. Esses dois extremos são utilizados para definir o que seria "hip-hop underground" e "hip-hop comercial, mas, como demonstramos, essa divisão não é tão estanque. Os símbolos do rap comercial também têm trabalhos que narram o cotidiano, assim como aqueles atrelados ao

cenário político também acabam falando de diversão. Em ambos os casos, estes atores disputam o imaginário social e produzem um rompimento com o cenário vigente.

Vivendo na guerra

Entre 1991 e 1992 houve uma trégua esperançosa da guerra civil. Em meio às mediações internacionais que envolviam interesses dos EUA, Rússia e Portugal, além de missões de paz da ONU, em 31 de maio 1991 todas as forças políticas de Angola assinaram os Acordos de Paz de Bicesse. Este acordo tinha como objetivo o cessar-fogo entre MPLA e UNITA, a criação de um exército nacional integrado por ambos os grupos e a realização da primeira eleição presidencial e parlamentar multipartidária no país. Todo esse processo foi mediado pela UNAVEM II (Segunda Missão de Verificação das Nações Unidas em Angola) (WHELLER; PELISSIER, 2011).

Os grupos opositores descumpriram os acordos e não atuaram de forma integrada no processo de transição, retomando os conflitos pelo território após a eleição realizada em 1992. A população angolana participou massivamente do processo eleitoral, este supervisionado pela ONU e organismos internacionais, mas a UNITA acabou por acusar o MPLA que obteve 54% dos assentos na Assembleia Nacional de fraudar os resultados das urnas e deu continuidade à ofensiva contra o grupo no final de 1992. Haveria segundo turno para presidente, considerando que José Eduardo dos Santos teve 49,6% dos votos e Jonas Savimbi 40,1%, mas a retomada do conflito armado impediu a continuidade das eleições (WHELLER; PELISSIER, 2011; ROLIM, 2017).

A guerra civil em sua segunda fase, de 1992 a 1994, é considerada a etapa mais devastadora em termos de destruição das estruturas nacionais. A juventude angolana, que em um momento histórico lutou pela libertação nacional, agora via-se sem perspectiva de futuro por causa da guerra interna. Em meio às batalhas, floresciam narrativas de jovens que se recusaram a aceitar o conflito e viam na cultura hip-hop uma forma de expressar seus sentimentos e perspectivas.

> Havia uma música, e era música de vários artistas, e eu lembro-me a parte de um amigo meu que ele dizia: Se a guerra não para / a vida fica cara / e viver assim custa os olhos da cara (...). eu nunca vou me esquecer desta rima porque era na verdade o retrato daquilo que nós estávamos a viver.
> (Kool Klever, 2015)

Muitos tinham como perspectiva sair do país, como vimos no capítulo anterior, mas nem todos encontravam condições para fazer a travessia de fronteira. A guerra era uma ameaça à

continuidade de suas vidas e à realização de seus sonhos; era a impossibilidade de ter uma vida normal. Não era apenas um cenário de conflito armado, havia profundas desigualdades, desemprego, drogas, criminalidade e uma cultura da violência naturalizada. Pessoas que fugiam das regiões de conflito passavam a viver nas ruas, crianças e adolescentes perdiam seus progenitores na guerra ou por fatores causados por ela, como a falta de serviços básicos, a população mais jovem não tinha perspectiva de mudança.

> (...) eu cresci aqui num meio, tipo, tu tens esperanças em viver pouco porque tu vives numa guerra, tu ias para rua tens que olhar para os lados se não tem polícia e se alguém não vai contra a tua cara, eu quando voltei para cá na primeira semana, eu me lembro, meio dia nós a sair do aeroporto, estava na casa de um tio meu, eu ouvi tiros no interior do São Paulo, no interior, onde passava um carro com charrete a vender leite, creme de pão ou pão doce, não sei o que, imagina, a sair daquilo aí a vir para aqui e ouvir tiros de metralhadora, tipo, mataram alguém porque o rapaz circulava naquela rua e que estava sem documentos, ele disse: *não, eu vou pegar o meu documento*... disseram: *não, você vai subir no carro e ir para guerra.* Ameaçaram-no, o rapaz deu escostas e lhe deram tiros, então tu vais vivendo sem esperança (...) estás a ver, e o Hip-hop chegou com uma ferramenta a dizer: nada, brother, independentemente da situação que tu estejas a passar, acredita, luta para caramba (Nelboy, 2015).

No trecho acima Nelboy aponta que em um cenário de calamidade a cultura hip-hop aparece como um meio de se reinventar, ou melhor, de enfrentar a situação e ter esperanças. As primeiras produções do rap nacional estavam divididas entre os que protestavam contra a guerra, a política e as desigualdades e os que abordavam amor e diversão buscando, assim, construir uma válvula de escape frente a realidade enfrentada. Havia uma forte influência daqueles que viviam fora do país e elaboravam suas produções dentro destas duas perspectivas. Neste capítulo discutiremos a realidade da população jovem em meio a guerra e as narrativas de sobrevivência construídas neste contexto pelos hip-hoppers. Mas, antes disso, buscamos compreender como, mesmo em contextos de conflito armado, o Global Hip-hop consegue produzir identificação e, assim, ser reelaborado localmente na produção das chamadas "cenas locais".

É importante destacar, antes de tudo, que a maior parte dos combatentes em período de guerra são jovens, mas não o que seria considerado localmente como "menor de idade". Devida a expectativa tão curta de vida durante as guerras, aqueles que são nomeados como jovens são, na verdade, também adolescentes. Nas narrativas que ouvimos os jovens "maiores de idade" são tratados quase unanimemente como adultos.

Hip-hop e as “marginalidades conectadas”

Quando nos debruçamos sobre a história do hip-hop, percebemos que este movimento ganha espaço em contextos de precariedade. Aqui, podemos traçar um paralelo entre a vivência de jovens precursores da cultura hip-hop e a juventude hip-hopper angolana. Se olharmos para o cenário em que surge o hip-hop no Bronx, trazido na introdução deste trabalho, encontramos imagens que remetem ao abandono e a degradação similar aos contextos de guerra.

Assim como para a juventude de Angola, quando emerge a cultura hip-hop em Nova Iorque os jovens viviam assombradas pela possibilidade de ir para a guerra - neste caso, a Guerra do Vietnã. Durante este conflito, os estadunidenses passavam por uma profunda crise econômica onde a pobreza, o desemprego e o preconceito racial expandiam-se. Adotaram, como estratégia para eliminar parte excluída da população, o envio de pobres e negros para a guerra - e os que se recusassem eram presos (MARQUES, 2006).

O diferencial que o hip-hop oferece para pessoas que vivem em contextos desiguais, em especial a juventude, é a liberdade de criação e expressão por meio da arte. Os elementos do hip-hop potencializam a palavra e o senso-crítico, mas o saber do qual seus praticantes lançam mão é local. Ou seja, um movimento global que potencializa atuação e transformação local. O que se importa não é a narrativa, embora seja um movimento que exalta identidades marginalizadas, principalmente a negra e africana. Os elementos importados são os meios, hip-hop oferece meios de crítica e transformações individuais e sociais. Ao apontar os problemas, esses rappers rompem com o silêncio e provocam a sociedade para mudanças urgentes.

Marginalidades conectadas (connective marginalities) é um conceito cunhado por Halifu Osumare em “The africanist aesthetic in global hip-hop: power moves” (2007) para explorar as diferentes esferas sociais e históricas que explicam o engajamento de pessoas de todo o mundo na cultura hip-hop: cultura, classe, opressão histórica e juventude. Conforme a autora, “essas esferas da experiência social se interconectam e se sobrepõem, facilitando parcialmente a explosão da cultura hip-hop internacionalmente” (OSUMARE, 2007, P. 69).

Devido sua posição econômica, militar e política no mundo, os EUA têm um lugar significativo nas interações globais. No entanto, Osumaré argumenta que o choque e a combinação existente entre 1) “capital e mídia transnacional” e 2) “cultura popular afro-americana” colocam o hip-hop como um locus da pós-modernidade: “desloca o centro e as margens, mesmo participando

completamente do capitalismo global" (OSUMARE, 2007, p.3). Com este argumento a autora busca afirmar que embora o hip-hop seja visto como um produto estadunidense e a posição política e econômica deste país facilite sua circulação, este fenômeno integra uma "estética africanista" resultante do "Atlântico Negro" que construiu novas experiências em diáspora baseadas em identidades e expressões africanas. Desta forma, ocupa um lugar subalternizado nos EUA por sua associação com posições de raça e classe, o que levou a constituir-se, como outros fenômenos resultantes do Atlântico Negro, em um instrumento de protesto das vozes marginalizadas.

As narrativas criadas em torno da história e das formas de opressão no hip-hop se conectam com outros territórios que veem nesta expressão cultural uma forma de comunicar suas realidades locais. Neste sentido, ao construir narrativas orais, corporais e gráficas sobre o cotidiano o hip-hop possibilita uma articulação entre o global e o local

> (...) even hip-hop culture exported to foreign countries will not remain in the initial imitation phase of American rap or dance styles for very long; but rather must adapt to its new environment through a localization process that serves that culture's own social issues and cultural priorities.
> (...) Local audiences rework global commodities in order to incorporate them into everyday local settings and meanings, thereby creating a process of "reterritorialization" (OSUMARE, 2007, p. 66)[24].

Portanto, os povos locais adeptos de manifestações globais não são, para a autora, meros consumidores de elementos ocidentais que ganham centralidade devido a posição geopolítica dos países que os produzem. Pelo contrário, são participantes, ressignificam e imprimem novos sentidos às expressões que estão em jogo na dinâmica social.

As ideias do século XIX contribuíram para formar uma concepção de cultura como algo homogêneo, fixo e não deslocada da identidade. Somente a partir dos anos 1970, através de contribuições de intelectuais como Pierre Bourdieu (1972) e Marshall Sahlins (1981), que tem início uma valorização dos sujeitos sociais como agentes dentro da dinâmica cultural, deslocando a cultura de lugar estático para o de fenômeno que se dinamiza a partir da ação e interação dos indivíduos (HOFBAUER, 2009, P. 103). Marshall Sahlins, em "O "pessimismo sentimental" e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em via de extinção" (1997), chama a

[24] Tradução livre: (...) mesmo a cultura hip-hop sendo exportada para países estrangeiros, esta não permanecerá na fase inicial de imitação dos estilos americanos de rap ou dança por muito tempo; mas, em vez disso, deve se adaptar ao seu novo ambiente por meio de um processo de localização que atenda às questões sociais e às prioridades culturais locais. (...) O público local refaz as mercadorias globais, a fim de incorporá-las aos contextos e significados locais cotidianos, criando assim um processo de "reterritorialização".

atenção para a importância de compreender a existência concomitante de “integração global” e “diferenciação local”: “as semelhanças culturais da globalização se relacionam dialeticamente com as exigências opostas de indigenização” (p. 57).

Ao reconhecer tanto a perspectiva política, econômica e global quanto a perspectiva estética, cultural e local, Osumare desenvolve o conceito “marginalidades conectadas”. Dividida em quatro esferas, este fenômeno conecta jovens de todo o mundo às origens do hip-hop nos EUA.

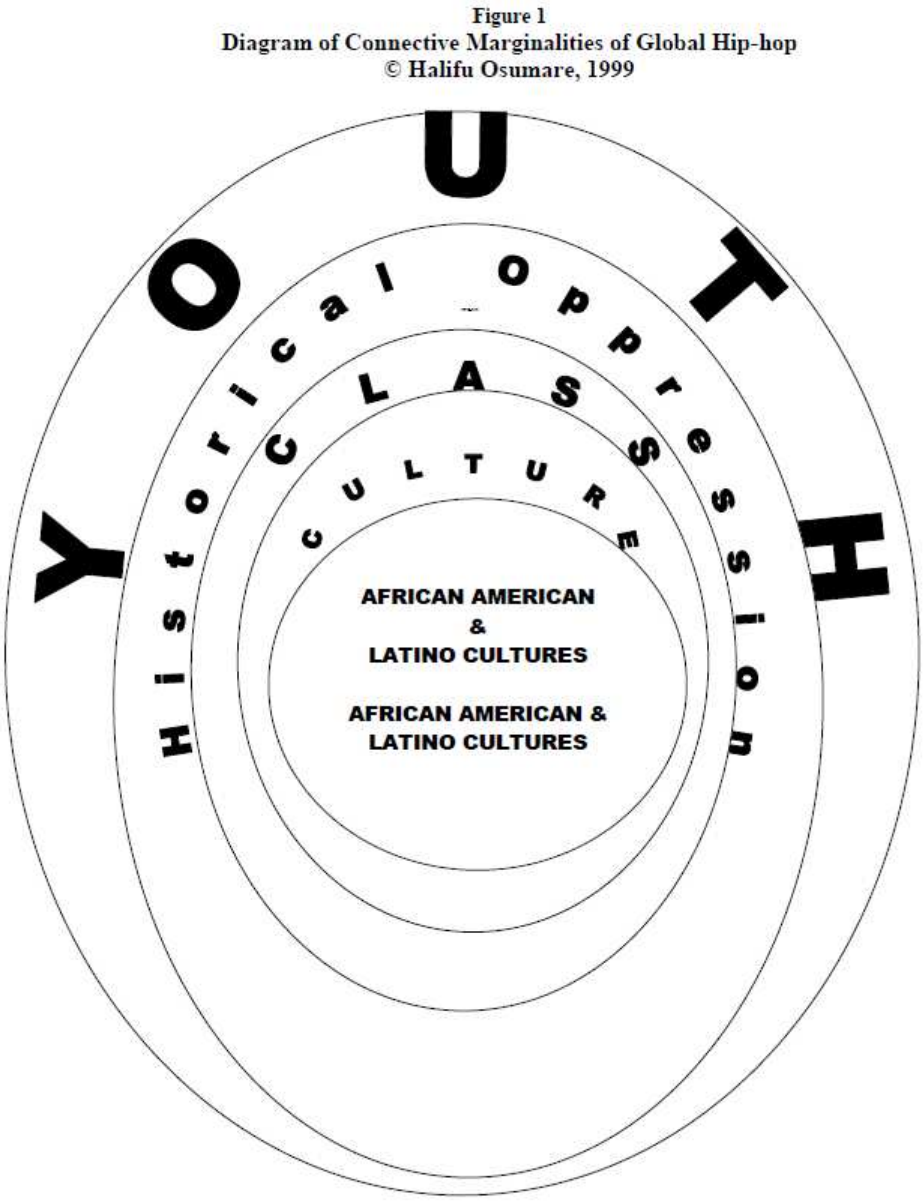


Figura 50 - Diagrama "Marginalidade Conectadas" de Halifu Osumare[25]

[25] Diagrama retirado do livro “The africanist aesthetic in global hip-hop: power moves” (2007), de Halifu Osumare.

"Cultura", destacada como a menor esfera de marginalidades conectadas, refere-se a territórios onde a estética africanista é predominante. Estética africanista é o movimento que "reflete práticas de música, dança e oralidade que se assemelham às da África Ocidental e Central, a fonte do comércio atlântico de escravos" (OSUMARE, 2007, p. 12). Expressões artísticas, como música e dança, foram os primeiros caminhos encontrados por povos escravizados para narrar sua realidade. As produções culturais de povos africanos e seus descendentes foram colocados à margem devido às associações produzidas por categorias como raça e classe. Desta forma, em países com histórias baseadas em paradigmas coloniais como a raça, há maior ressonância com o contexto de formação do hip-hop e a esfera "cultura" de "marginalidades conectadas" é operante.

A esfera "classe" dialoga com os contextos em que grupos são economicamente marginalizados: "para os jovens entre esses grupos de "classe baixa", o hip-hop se torna uma maneira de dar voz às suas inquietações" (OSUMARE, 2007, p. 70). A classe social é definida por recursos financeiros, poder político e origem familiar que definem e limitam a mobilidade social dos indivíduos. Pobreza e divisão de classes como problemáticas e questões globais constroem a identificação entre jovens de classes subalternizadas com as narrativas sobre a pobreza produzidas por atores e artistas do hip-hop.

> (...) The Bronx, the home of hip-hop with its black, Latino, and poor white population, is a prime example. The class connection that links hip-hop communities becomes even more lucid when viewed from the global perspective, when often uneducated youth in Croatia, Cuba, Colombia and France understand U.S. rap group Dead Prez when they say, "It's Bigger than Hip-Hop". Ran is an in-your-face rebellious youth style that challenges class inequities wherever it express itself on the globe (OSUMARE, 2007, p. 71).

"Opressão histórica" é a identificação construída por meio de um olhar sobre a conjuntura histórica. Em diferentes locais, segmentos marginalizados de hip-hop percebem seu status/condição social a partir de uma análise histórica das relações de poder e subjugação de seus territórios e povos. Desta forma, usam os elementos do hip-hop para denunciar esta condição que produz grupos historicamente discriminados e marginalizados. Buscam, desta forma, questionar os estereótipos e construir uma nova imagem sobre seus grupos: "o rap afro-americano tornou-se uma metodologia para expressar a marginalidade vivenciada por outros povos historicamente oprimidos" (OSUMARE, 2007, p. 71).

A maior esfera do diagrama é “juventude”. Em diferentes lugares do mundo a juventude representa um status subversivo, aqueles que contestam normas e construções sociais e culturais estabelecidas por gerações anteriores. O hip-hop tem sido tomado como um instrumento de expressão das ambições e desejos de mudança produzidos por este segmento geracional, produzindo narrativas que desestabilizam as estruturas estabelecidas. Mas não é apenas o anseio por mudança e o espírito de rebelião que mobilizam por meio do hip-hop, a juventude adepta deste movimento utiliza-o como “uma plataforma social para denunciar as desigualdades sociopolíticas que compõem a opressão histórica vivenciada por seus grupos a nível global” (OSUMARE, 2007, p. 73).

No contexto de Angola, a cultura hip-hop produz essas quatro esferas do conceito “marginalidades conectadas”. Estes jovens estão em guerra contra um modelo de sociedade que ainda sustenta privilégios de uns grupos e mantém outros presos a um imaginário colonial que naturaliza desigualdades e os impedem de compreender o processo histórico que os levou a realidade vivida hoje.

O rapper e ativista Kota Nguma apresenta que:

> (...) no começo nós queríamos falar sobre a questão da guerra, sobre a questão do menino que vive no *musseque*, que não tinha apoio e que tinha dificuldades de escola, que os pais eram iletrados e ele procurava cada vez mais equilibrar-se num meio que havia em que tanta influência negativa, o pan-africanismo (...) então em termos ideológicos, estas foram as mais influências que nós tínhamos, era escrever sobre a questão social, a guerra, o miúdo, a corrupção, África, as más atitudes da juventude em si, porque também tinham letras que nós expressávamos um pouco sobre a juventude, era tipo conselho, o que podem fazer e o que deixam de fazer (Kota Nguma, 2015).

O período de guerra civil no país tinha muitos elementos que afligiam a vida da população jovem. Como aponta a música “Questão Perdida” (1993), do grupo Filhos da Ala Este, havia a esperança de que após a libertação nacional, “tudo seria para o povo”. Mas, pelo contrário, mais de duas décadas após a independência a juventude ainda vive sob o som das armas e, como consequência, em uma cultura de violência naturalizada.

Música: A Questão Perdida
Artista: Filhos da Ala Este

(...)
Ao recordar os contos do menino otário

Lembro com mágoas o que já não absorvo
A história do "tudo para o povo"
Sobre o sacrário, isso os mais velhos sustentaram
São 23 anos com metralhadora
Que matam por segundo, minuto e por hora
Apontadas diante da cara
O sangue, o luto e o choro
Não é hoje que se paga com a cultura da guerra
As crianças já estão vacinadas
Para que brincar com o videogame
Se tem o bang e a guerra de pedrada
E nas lojas não tem carrinho, não tem bola
Mas tem álcool, tem drogas
não tem brinquedos, só pistolas
Pá, pá
É assim que se vacina
Aprende muito cedo como se elimina
(...)
Minando-se a educação
Incentivando-se a luta armada
Que grande geração está pátria está gerando
Esse tipo de patriotismo até quando?
É esta promissora, futura geração
Crianças que pro estudo não tem qualquer vocação
Não sabem dez vezes seis mais sabem disparar com AK ou com o canhão
Sua educação é violenta e destemida
Estão prontos para morrer e não têm amor à vida
Bateram no irmão, sacou, disparou
E da fuga, cheira
Como é que se espera a paz se a educação que recebem ainda é guerrilheira
(...)
Mame mame mame
Mame mame
(...)

Além de uma "educação guerrilheira", havia a fome, os vícios, as drogas e a criminalidade. No município de Rangel, Kool Klever aponta que viu a violência de perto. Muitos amigos entraram na vida do crime e foram mortos. Relata que nesses bairros era muito fácil entrar na onda de assaltos, andar armado e consumir substâncias ilícitas, "as pessoas tinham desejos: *ah, não, eu vou viajar, vou sair de Angola, vou estudar fora, vou trabalhar na África do Sul e vou me dar bem.* E muitos deles não tinham possibilidades de fazer isso e, epa, roubavam, eu tenho amigos que foram mortos pela polícia porque roubavam carros e, epa, esses de uma forma, outros doutra forma, perdi muitos amigos (Kool Klever)".

Música: Puto do Guetto
Artista: Kool Klever

Imagine só mais um puto preto do gueto
Correndo pelas ruas brincando do seu jeito
De tarde a escola, de manhã livros por arrumar
Loiças por lavar, deveres por terminar.
Passaram-se os anos e o puto cresceu
Viu, viveu e aprendeu
E eu me recordo de tudo porque esse puto fui eu.
Lembro-me do tempo em que eu era criança
Dos amigos que tinha na minha infância
Hoje já crescidos estão todos diferentes
E os fracos da mente tornaram-se delinquentes.
Uns ainda vivem, outros morreram
Vítimas dos sonhos e desejos que tiveram [...]

Ngadyama Wakamba Sonhy, conhecido popularmente pelo nome do seu grupo de rap **"Pobre 100 Culpa"**, vivia no Kwanza Norte e teve que migrar a pé para o Dando por causa da Guerra, caminho que lhe traz lembranças de pessoas cansadas com as pernas inflamadas, mortes e famílias destruídas. Teve contato com o hip-hop em Angola antes de deixar o país, onde viveu nas ruas em meio a guerra e corria o risco de ser "rusgado".

> (...) aquele tempo de rusga que os militares passavam de bairro em bairro, cidade em cidade… os combatentes seguiam, até nas escolas rusgavam, e naquela altura com 17 anos já sentia necessidade de emigrar...e tive que emigrar para África do Sul (Ngadyama Wakamba Sonhy, 2017)

Neste período fez uma caravana com um grupo de vinte e dois amigos para emigrar para a África do Sul pela Namíbia. Dois deles conheciam o caminho de emigração ilegal e conduziram o grupo, tendo que atravessar duas fronteiras caminhando. Quando passavam pelo controle das forças armadas eram intimidados e, para garantir a continuidade do percurso, tentavam responder: "- mas nós somos crianças, nós vamos pela igreja para a África do Sul", quando tinham como a resposta que os aceleravam: - "crianças é lá na tropa".

Após passagem pela fronteira da Namíbia, atravessaram todas as montanhas do país até chegar à África do Sul, local em que as pessoas costumavam entrar em caminhões de combustível e outras mercadorias para ter acesso ao país.

> Naquela altura, quem tivesse a sorte, como nós tivemos a sorte, entramos dez de uma vez pela fronteira, eu acho que era 3 ou 4 da manhã, rasgamos montanhas da Namíbia até o território sul-africano, onde pedimos asilo, e do asilo fomos parar para a emigração, a emigração onde naquela altura batíamos ngunda, quem conhece ngunda sabe é como 'saiu do país por causa da guerra? por causa de que?', então tivemos que defender muita coisa para a emigração na África do Sul, tínhamos direito de estudar, trabalhar, viver livre, e muito mais… já pensávamos numa maneira de boas mudanças de vida, trocávamos o tempo da guerra por um tempo livre, na África do Sul éramos como um pássaros livres (...) era um angolano morando fora do país, naquela altura que chegamos na África do Sul nós pensávamos que estávamos na lua, afinal de contas tínhamos que ir atrás do prejuízo, que era dormir em cima de árvores, sem casa, sem dinheiro para arrendar uma casa, era viver de esmola e ainda na África do Sul tem aquele ditado "nada de favores", então quer dizer, era uma sobrevivência precária, acima de tudo rija (...) foi uma experiência a mais porque me tornou homem a emigração que fiz de Angola para a África do Sul, porque tinha 17 anos de idade e não era fácil não (Ngadyama Wakamba Sonhy, 2017).

"Pobre 100 Culpa" relata que as expectativas deles era encontrar um país sem guerra onde teriam o "mata-bicho" (café da manhã) todos os dias. No entanto, para comer tinham que ir à igreja rezar. Ao relatar este fato, recita o trecho da música "Fim de semana no parque", do grupo brasileiro Racionais MCs:

Música: Fim de semana no parque
Artista: Racionais MC's

Molecada sem futuro eu já consigo ver,
só vão na escola para comer, apenas nada mais,
como é que vão aprender sem incentivo de alguém,
sem orgulho e sem respeito, sem saúde e sem paz
(Racionais MCs, 1993).

Com o tempo, conseguiu se reorganizar no novo país. Mas o amanhecer de cada dia era marcado, como relata, pelo pensamento sobre aqueles que ficaram, amigos e famílias. Assim, trabalhavam e enviavam dinheiro para outros amigos e familiares irem ao seu encontro. O grupo tinha a sensação de que Angola iria acabar, "nós pensávamos que Angola iria ser detonada".

A comunicação com quem se manteve no país se dava por meio de cartas que enviavam por pessoas que faziam o trecho África do Sul e Angola: "era como um pássaro, levavam as cartas à Angola e Angola também fazia o mesmo". Além disso, havia pessoas que atravessavam as fronteiras para fazer negócios e comercializavam com Angola por transporte terrestre. Era desta forma que enviavam as coisas para seus amigos e familiares.

A construção do discurso sobre o país no período de guerra demanda aos ativistas locais um grau de organização, motivo pelo qual passam a realizar encontros e criar coletivos. O rapper angolano MCK, que cresceu em um musseque chamado Shabá, relata o contexto em que se organizaram como geração hip-hop para se comunicar com a comunidade e buscar transformações locais:

> O marcante no Shabá é viveres num ambiente de falta de tudo e ter que germinar naquele ambiente de falta de tudo (…) é um espaço muito reduzido onde não há serviços básicos como rede esgotos, saneamento básico, fornecimento regular de energia, escolas e hospitais, é um espaço de autogovernação onde as pessoas têm tudo para enveredar facilmente a caminhos ilícitos, como o crime. Tu abres a porta e o vizinho vende bebida alcoólica tradicional produzida artesanalmente, o fato de não teres uma escola perto facilmente aproximaria ao crime, às drogas, à prostituição no caso das meninas (…) o fato das pessoas não terem fonte de rendimento e optarem por caminhos mais rápidos para resolverem os seus problemas (...) o hip-hop nos salvou (...) no Shabá tivemos um show temático "Contra as demolições dos bairros periféricos", antes o governo chegava e numerava as casas e depois demolia, mas depois deste show no Shabá os moradores não permitiram serem realojados, ficavam dentro das residências mostrando resistência (...) (MCK, 2015).

No Shabá, bairro em que visitei com o rapper MCK e onde este mantinha seu arquivo pessoal - uma das fontes desta pesquisa-, os jovens cresceram em meio a guerra e assim que decretada a paz, viviam sob a pressão da polícia nacional que atuava com o lema de "fechar cadeias e abrir cemitérios". Em situação de abandono, guerra e, posteriormente, reconstrução nacional, alguns se envolveram com o crime e foram mortos pelos agentes de Estado.

O encontro do hip-hop com Angola acontece em um cenário de muita pobreza e desigualdade e a prática deste movimento possibilitava, conforme MCK, o alcance de novas perspectivas de vida. Os ativistas tematizavam uma vida pós-colonial que abrange cultura e pertencimento, classes, opressão histórica e as ambições das juventudes frente à construção da nova república. Embora praticado por jovens de diferentes classes sociais, como abordado no capítulo anterior, o potencial transformador de trajetórias se concentrava nos musseques.

> a diferença entre um jovem que cresce na Maianga ou no Shabá é que para os primeiros quanto mais no asfalto a mesada crescia, ao passo que os segundo as responsabilidade para ajudar em casa aumentava (…) sempre que a necessidade se impunha nós fazíamos pequenos trabalhos para conseguir um tênis novo (MCK, 2015).

Figura 51 - Graffiti em papel (Fonte: Arquivo MCK)

O *graffiti* em papel apresentado acima foi elaborado nos anos 1990. Este material estava no arquivo pessoal do rapper MCK, o qual tive acesso durante nossas visitas ao Shabá. Não conseguimos identificar o autor, mas sabemos que foi produzido durante os *meetings* em que os ativistas do hip-hop discutiam questões relativas ao país e compartilhavam suas produções. Sobre o conteúdo apresentado por esta imagem, MCK aponta trazer a percepção que tinham sobre o "estado" do "Estado" angolano no período de guerra.

Esta imagem apresenta um cidadão mutilado vestindo uma roupa em formato do mapa de Angola. Uma crítica a experiência comum e generalizada nos períodos de guerra, onde as pessoas arriscaram suas vidas em nome do país e acabaram por perder braços, pernas e até suas vidas. Questionavam-se, conforme MCK, se este sacrifício compensava, visto que após décadas viviam em meio a tanta miséria e à espera das promessas propagadas ainda durante a luta pela libertação nacional.

Keita Mayanda conta que seu primeiro grupo de rap chamou-se "Soldados do Gueto" e evidenciava o papel que buscavam cumprir naquele momento:

> (...) em Angola dos anos 90, havia muito essa coisa de (...) parece que nós estávamos a nos preparar para uma guerra, nós éramos pessoas que estavam no treino militar, alguma coisa assim, havia muito essa ideia de que nós éramos diferentes, e nós éramos guerrilheiros, nós estávamos contra o mundo e que nós íamos mudar o mundo, essa utopia, essa coisa de tu és jovem, e tu sentes que tu tens força mental e física para fazer algo diferente, então, havia essa predisposição. Quando eu saí do "Soldados do Gueto" eu formei um outro grupo com um primo e uns amigos do bairro, chamou-se Filhos da Ala Este. Nesse grupo nós fazíamos essencialmente uma coisa mais política, mais virada para crítica e para análise do que se passava. (Keita Mayanda, 2015)

Os encontros em que trocavam e produziam estas informações eram, nas palavras de Kota Nguma, uma experiência inigualável porque foi no envolvimento com a cultura hip-hop que estes jovens conseguiram afastar-se das "coisas ruins" que aconteciam em suas comunidades e que afetavam seus amigos. Isto porque, conforme o relato abaixo, a cultura hip-hop local tinha alguns códigos de conduta que orientava a atuação de seus adeptos.

> (...) por exemplo, o uso de drogas, nós já sabíamos que no hip-hop isso era negativo, então nós tínhamos que manter uma disciplina face àquela que era uma questão comum no nosso município, assaltos, roubos em casas vizinhas, vizinhos, assaltos na via pública, nós já estávamos isentos disso, já estávamos numa fase de construção de consciência muito mais positiva, o hip-hop foi a verdadeira porta, ainda a nossa influência familiar que teve sobretudo um lado religioso muito

> positivo, mas o hip-hop foi que trouxe um complemento que nos deu a percepção da vida, a compreensão do que afinal a vida deve ser vivida e não de forma negativa, e nós na verdade somos a principal ferramenta humana na mudança da vida, o Hip-hop veio nos ensinar que quem transforma o meio é o homem, e se o homem tiver capacidade para transformar esse meio, ele fazer desse meio da melhor coisa possível para ele, esse foi as ferramentas que o hip-hop nos deu, e as músicas (...) (Kota Nguma, 2015)

Como destacamos na introdução deste capítulo, não foi apenas para abordar os problemas sociais vivenciados no período da guerra que a juventude angolana utilizou-se das linguagens da cultura hip-hop. Havia aqueles que achavam que Angola já tinha problemas demais para falar apenas disso e que era preciso criar outras alternativas, ou seja, formas de entreter que possibilitassem o lazer e o esquecimento.

Entre o final dos anos 1990 e início dos anos 2000 havia uma disputa acirrada entre o que seria hip-hop político e hip-hop comercial. Estes campos se formavam, também, a partir da influência das produções realizadas por angolanos na diáspora que apresentaremos no próximo tópico.

Narrativas da diáspora: a coletânea Rapública[26]

Meu contato com as produções da diáspora angolana se deu antes de minha chegada à Luanda. Antes da partida para o trabalho de campo, tinha viagem marcada para Lisboa, Portugal, onde apresentei um trabalho no XII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais. Neste evento o antropólogo estadunidense Derek Pardue apresentou sua pesquisa "Kriolu é um Cronotopo: As convergências de História e Lugar numa Identidade Negra" (2015), na qual argumentava que o rap é um instrumento pelo qual jovens imigrantes ou descendentes de imigrantes reagem ao racismo que vivenciam em Portugal. Entre os exemplos trazidos, nos apresentou os MCs LBC (Learning Black Connection) e Kromo, ambos cabo-verdianos residentes em Portugal.

Retorno para o hotel curiosa e faço uma busca pelo trabalho desses artistas na internet. O primeiro videoclipe que assisto é "Tudu pobre é um souldjah", do LBC. O cenário é no bairro Cova

[26] Esta coletânea ganha o nome de Rapública com o objetivo de juntar duas palavras, rap e república, sendo a última a incorporação da ideia "coisa pública".

da Moura, habitado por cabo-verdianos e seus descendentes nascidos em Portugal. Quem contracena é um grupo majoritariamente masculino e negro, os quais usam roupas muito largas, camisetas com imagens de lideranças da diáspora negra, dreads, cabelo black power, tranças ou cabeças raspadas e colares com crucifixo no pescoço, tudo muito típico do hip-hop. O primeiro cenário é um *graffiti* que retrata a abordagem policial, representando uma crítica a forma como agentes de segurança tratam jovens negros na cidade de Lisboa.

Este clipe introduz a vida cotidiana da Cova da Moura, e revela uma arquitetura muito típica das periferias do Brasil e de Angola. Casas no reboco, becos, vielas, fiações cruzadas, muito graffiti e pichações nas paredes e crianças brincando nas ruas. Nas paredes estão estampados elementos que exaltam suas histórias, como imagens de bandeiras de países africanos, a face de Amílcar Cabral, Malcolm X, Tupac e frases como "Unidade e Luta".

Em etnografia sobre a imigração cabo-verdiana em Portugal, o antropólogo Andreas Hofbauer (2011) retrata a forma como a população jovem que habita os bairros degradados de Lisboa vivenciam sua identidade. Nestas localidades, de acordo com o autor, há *graffiti* e escritas em crioulo nas paredes, salões "afro" e vários elementos que exaltam uma "africanidade". Conectados pelo mundo virtual, esses jovens tomam contato com produções culturais de outros jovens afro-diaspóricos, como o hip-hop. Em suas discursividades, costumam se opor ao estilo de vida português, no qual afirmam ter uma experiência racializada. Eles ressignificam suas vivências conjugando realidade local com identidade diaspórica transnacional. O rap, cantado frequentemente em crioulo, possibilita uma releitura da sociedade portuguesa e aponta para a construção de um "imaginário ou comunidade transnacional", onde a África e Cabo Verde são tomados como referência.

A letra da música "Tudu pobre é um souldjah", cantada entre criolo, português e inglês[27], retrata os cidadãos que vivem naquele espaço como soldados em busca de uma vida melhor: as mães que lutam pela vida, as mães solteiras na miséria, os pais que estão na batalha, os imigrantes sem documentos e ilegais, o jovem estudante, o prisioneiro, o traficante, o ladrão, o delator, o menino de rua etc. Estes soldados, conforme LBC, estão em um "sistema que divide para reinar e coloca o pobre contra o pobre na arena", por isso enfrentam a violência cotidiana. Na música,

[27] Minha hipótese é de que o uso das três línguas está relacionado com mecanismos de identificação: crioulo por conta da origem africana, português como língua colonial que se impôs em seus territórios e inglês por conta cultura hip-hop, que se consolida e tem suas principais referências e produções nos Estados Unidos.

constrói um tipo de "pregação" que aponta para a busca de conhecimento, disciplina, enfrentamento e unificação que os tornariam mais fortes.

Neste dia, ouvi e assisti outras músicas e videoclipes. Mas "Tudu pobre é um souldjah" me marcou profundamente porque durante muito tempo da minha vida essa também foi uma narrativa presente. Além da identificação com artistas de hip-hop que narravam o cotidiano de um bairro de periferia onde nasci e cresci, o Grajaú, eu também integrei os movimentos de juventude negra que na primeira década dos anos 2000 realizou denúncias públicas e impulsionou o reconhecimento do racismo institucional e da violência contra jovens negros como um problema de Estado.

Menos de uma semana após a apresentação da pesquisa de Derek Pardue no XII CONLAB, fico sabendo que os MCs LBC e Kromo foram detidos e espancados por policiais. O ocorrido se deu pelo fato de que nesse dia um jovem do bairro foi abordado por policiais e, mesmo sem resistência alguma, passou a ser alvo de chutes e agressões pelos agentes de segurança. Os moradores presentes reagiram e começaram a filmar a situação, até que os policiais passaram a atirar balas de borracha e agredir as pessoas com o objetivo de dispersá-las, ferindo algumas delas que foram para o hospital. A polícia levou o jovem que estava sendo abordado, motivo pelo qual um grupo de pessoas, entre elas LBC e Kromo, se dirigiram para a esquadra para dar apoio ao detido. Ao chegar, cinco jovens foram detidos, espancados, ameaçados de morte e o MC Kromo levou um tiro na perna.

O contato com estes atores me possibilitou conhecer o fluxo dos imigrantes africanos em Lisboa por meio de suas postagens em redes sociais. Como consequência, acabei por visitar a estação de metrô do Chiado, bairro de Lisboa, onde conheci um repertório de artistas angolanos residentes em Portugal que eu viria a descobrir, mais tarde, que influenciaram as produções realizadas em Angola a partir do início dos anos 2000. Nestas produções, a ansiedade por mudanças era um sentimento compartilhado entre aqueles que ficaram no país de origem e aqueles que emigraram.

Na visita ao Chiado, um dos dançarinos de *breaking* cantava a música "PALOP - Pretos Africanos De Língua Obrigatória Portuguesa", de Bob da Rage Sense, a qual afirmava resumir sua realidade vivendo em diáspora:

Música: P.A.L.O.P - Pretos Afrikanos De Língua Obrigatória Portuguesa Artista: Bob da Rage Sense,

Palop, o vestígio colonial que ainda hoje se vê
Angola, Moçambique, Cabo-verde, São Tomé e Guiné
foi-nos dada uma religião racista, foi-nos dada a prisão
foi-nos dada a escravidão e a justificação foi a expansão comercial, atravessamos oceanos
muitos pro mar nos atiramos, afogamos
impuseram-nos uma cultura que não era nossa
disseram ser a civilização, mas era só vossa
proibiram o quimbundo, o tchokwe e o umbundo
obrigaram a falar o português e encarar um novo mundo
foram 500 anos, incontáveis são os danos
e loucuras causadas pelas torturas aos africanos
dividiram reinos pretos já existentes
dizimaram sem piedade todos os resistentes
aonde estão os descendentes e suas gentes
as chagas nas costas dos velhos hoje são evidentes
Quando a independência chegou nada mudou
o africano luso-obrigado emigrou
e o que encontrou um gueto criminoso no qual mergulhou
nesta sociedade desigual a escravatura nunca acabou
enquanto afrodescendentes alimentam uma falsa esperança
o português ofereceu-nos o inferno como herança
muitos entregam-se ao crime como vingança
mas o criminoso real que nos oprime numa mansão descansa
(refrão) Eu sou, tú és, ele é...escravo do passado
Nós somos, vôs sois, eles são... a razão deste fardo

Este cenário apontado acima foi construído a partir da imigração forçada pelas consequências do colonialismo e pelas guerras civis. Na segunda metade do século XX, Portugal é marcado por um intenso fluxo migratório de saídas e entradas no país: cidadãos que mudam para outros territórios europeus, retorno dos que viviam nas antigas colônias e a chegada de imigrantes africanos em busca de melhores condições de vida . As primeiras gerações de imigrantes, formadas por aqueles que viriam a ser mães e pais da futura geração hip-hop portuguesa, tiveram uma conduta fortemente marcada pelas imposições do colonialismo e tiveram poucos meios de contestar as contradições e opressões de raça e classe experenciadas em território português, fechando-se em suas comunidades. No entanto, a geração dos seus filhos buscou enfrentar os desafios impostos pelo racismo português e a fez-se presente nos espaços públicos e diferentes esferas da sociedade, tendo escolhido o "hip hop (entre outros produtos culturais) como fórmula de crescimento". (FRADIQUE, 1999, P. 123)

> No caso dos jovens negros portugueses, o rap funcionou como a estrutura de significação que permitiu conferir sentido a experiência da diáspora. A

> "descoberta" de uma 'cultura' alternativa a dos seus pais possibilitou não só criar novas identidades diaspóricas como legitimar a sua visibilidade - tornou-se assim possível aceder a locais públicos e encontrar espaço social para os "grupos de negros". Aqui, o rap ultrapassa em muito o seu estatuto e expressão musical para passar a funcionar como uma cartilha onde se aprende uma nova "interação" e linguagem que permite preencher uma identidade suburbana "negra" em construção. (FRADIQUE, 1999, p. 125)

Como aponta Mendonça Junior (2019), o fluxo migratório das antigas colônias africanas para Portugal nos anos 1980s torna explícito o racismo existente no país. Ao mesmo tempo em que grupos portugueses de extrema-direita propagavam a violência contra os imigrantes, a mídia foi responsável por difundir uma imagem depreciativa da juventude negra, associando-a à criminalidade. Neste sentido, jovens imigrantes provenientes de países africanos ou descendentes destes encontram no rap um meio para mobilizar e difundir discursos contra o racismo e a xenofobia - estes temas marcam o surgimento do rap em Portugal[28], sendo os territórios ocupados por imigrantes africanos os primeiros espaços onde emerge esta expressão musical no país.

> As zonas residenciais na Área Metropolitana de Lisboa, onde prevaleciam os imigrantes africanos, foram os primeiros espaços em que começou a se ouvir falar sobre RAP (Contador & Ferreira, 1997). Esse fluxo migratório de pessoas das antigas colónias africanas foi intensificado a partir do início dos anos 1980, devido às dificuldades estruturais existentes nos países, que buscavam construir novas sociedades, depois da conquista das independências, após a Revolução dos Cravos132, em 25 de abril de 1974. (MENDONÇA JUNIOR, 2019, P. 169)

Ainda de acordo com a antropóloga Teresa Fradique (1999), o engajamento discursivo dos rappers em temas políticos e sociais os posicionam como formuladores de opinião presentes em debates, campanhas e projetos, ou seja, em um lugar que denomina como *mainstream cultural* de Portugal - apesar da marginalização de seus corpos negros. Desde que a formação do hip-hop nacional está intrinsicamente ligada às comunidades imigrantes, a visão de mundo dos seus praticantes reflete

> a situação específica em que esta se encontra: uma situação de colonialismo tardio e um contexto de pós-colonilialidade recente e em emergência. Neste sentido a música rap surge como uma forma de expressão que mobiliza gentes, linguagens, estéticas e espaços novos, a partir de memórias e contextos antigos e silenciados (FRADIQUE, 1999, P. 122).

---

[28] Mendonça Junior cita, por exemplo, que o primeiro EP de rap produzido em Portugal é do moçambicano de nome artístico “General D”, o qual vive no país desde seus dois anos de idade. A música “PortuKKKal É Um Erro”, que dá título a esta obra, aborda a questão racial e faz referência à luta de Martin Luther King.

Um marco importante deste contexto é o lançamento da primeira coletânea de rap de Portugal, a "Rapública". Produzido pela Sony Music em 1994, este trabalho reúne artistas que cantavam rap desde os anos 1980 - sendo a maioria provenientes dos PALOP. São músicas de angolanos, moçambicanos, cabo-verdianos, guineenses e portugueses descendentes de africanos que tinham como vertentes abordar 1) amor, diversão e entretenimento, 2) a experiência racializada na Europa e 3) a situação de seus países de origem (guerra e colonialismo). "Rapública" foi fundamental para conectar as narrativas entre a diáspora e Angola. Os artistas que vieram a compor esta coletânea possibilitaram o contato daqueles que se mantiveram no país com produções mais sofisticadas tecnicamente - considerando a dificuldade de acesso às ferramentas tecnológicas em África - e a percepção das possibilidades e potencialidades do rap em português.

Dentre os artistas e grupos compostos por angolanos ou seus descendentes nascidos em Portugal que compuseram músicas para a coletânea "Rapública", destacam-se "Black Company", "Zona Dread" e "Funky D" - que já vinham produzindo de forma independente e mantinham comunicação com jovens de seus países de origem. Cada um deles traz uma abordagem diferente e que viria a influenciar a formação de segmentos do rap angolano.

"Black Company", grupo formado pelos MCs Bantu, Bambino, Gutto, Makkas e General D e pelos DJs KJB e Soon[29] em 1988, lança nesta coletânea a música "Nadar" que, seguindo a vertente de seus outros trabalhos, tem uma performance que enfatiza as técnicas do DJ e apresenta ritmo clássico do rap, o *boom bap*. Mas além do *boom bap*, suas músicas fazem uma misturam com o *ragga*. As letras pautam-se em festas, estilo, relacionamentos, bebidas, diversão e competição.

A música "Nadar", que apresento um trecho abaixo, narra o cotidiano de diversão da juventude imigrante em Portugal que tinha as ruas como ponto de encontro. O clip deste trabalho apresenta a estética afro-americana do final dos anos 1980 e início dos anos 1990, os artistas performam passos de *breaking* e dançam com um cenário com *graffiti* ao fundo. Foi uma produção fundamental para comunicar os quatro elementos iniciais do hip-hop como parte do mesmo movimento e tornou-se trilha sonora de batalhas de *breaking* em Portugal.

Música: Nadar
Artista: Black Company

Bantú não sabe nadar yo!

29

K.J.B. não sabe nadar yo!
Madnigga não sabe
nadar yo!
Makkx não sabe nadar ye!

[Verso 1]
No giato ponto de encontro
Cheguei atrasado
O Makas está pintado
O Bambino está de lado
K.J.B. está zangado
Não há espiga
A festa é até ao fim do dia
BC de novo da estrada
À procura de pousada
Nas férias o pecado é ficar à noite em casa
Nós todos prometemos uma festa brindada
O meu melhor fato, sapatos a brilhar
As damas que não sabem o que vão encontrar
Quatro gajos muito dreads muito podres
Quatro gajos sem concretos sem temores
Nós só queremos é diversão
Queremos desbundar e é na Capaparica que vai nos encontrar um som radical
Nos meus rádios japaiado
Ninguém, ninguém, ninguém, ninguém, ninguém está preocupado
É pura ilusão que Portugal é diferente
Os raps de Mira-Tejo têm um grand'ambiente
Os gajos no estrangeiro
Apanham no ar
Podemos rebentar, mas não nos peças para nadar, para nadar yoooo

[Refrão]
Bantú não sabe nadar yo!
K.J.B. não sabe nadar yo!
Madnigga não sabe nadar yo!
Makkx não sabe nadar ye!

Bantú não sabe nadar yo!
K.J.B. não sabe nadar yo!
Madnigga não sabe nadar yo!
Makkx não sabe nadar ye!

[Verso 2]
Tu Makas
Como te sentes
Um bocado atrofiado por ali, por ali
Tou disposto a disbundar
Tou disposto a rasgar
Tu que me conheces e sabes
Que não vou parar, Domingo na desbunda

Escola na segunda
Nãaaaaaaa
As férias estão aí
Simmmmm
É tempo de curtir
Mas não me faltam postos para partir para desbunda
Sexta, Sábado, Domingo e Segunda
Se me quiseres encontrar, vai à praia procurar
Mas na água não vou estar
Porque eu não sei nadar
Porque eu não sei nadar

Embora a música "Nadar" tenha como objetivo a diversão e o entretenimento, a expressão "não sabe nadar" ganhou o cenário político português em mobilizações contra a construção de uma hidrelétrica que deixaria gravuras rupestres do parque ecológico Foz Côa submersas. Como reação, em 1995 jovens estudantes e movimentos da sociedade civil criaram a campanha "As gravuras não sabem nadar" para protestar contra a construção da hidrelétrica, tendo resultado bem sucedido quando o então presidente da república visita o território em que estão situadas as gravuras e decide pela sua preservação. Este fato demonstra o alcance e impacto das músicas do Black Company em Portugal.

Mas nem só de diversão viviam os jovens da diáspora angolana. O grupo Funky D, na mesma coletânea, apresenta a música "Minha Banda", o que significa minha terra/meu lugar, na qual narra a segunda fase da guerra em seu país, as mortes e a esperança de mudança. No trecho destacado abaixo os artistas remetem-se ao fato dos angolanos terem lutado juntos pela libertação nacional e, devido à guerra entre membros da nação, até então nada alcançaram e, como apontam, a melodia nacional se tornou o som das armas. Tratam também de forma crítica o modelo político de separação e administração que fortaleceu os conflitos locais.

Música: Minha Banda
Artista: Funky D

Aiué minha banda, só de ti se fala
Porque a guerra não para, a guerra não para
Não faça mais isso sem nenhum motivo
Somos todos da banda, somos todos cambas
Lutar pelo que é nosso, a terra é de todos
Não façam mais mortos porque depois quem sofre é o povo
Quem sofre é o povo

Cada vez que penso em ti minha banda rezo sempre
Com esta dor, que trago em mim
Do povo infeliz que já foi feliz
Acabem com esta maca, com esta dica, com esta fita
Façam lá mais justiça para acabar com as injustiças
(...)
Um povo tão sofrido e também faminto
Como doar meu consolo para todos
Esses lados onde há mais mortos, feridos e mutilados
Com Cristo, em Cristo, por Cristo
Rezei e pensei que ele fosse entender tudo aquilo
que lhe falei foi em vão
(...)
Angola já fostes linda
Mas temos esperança ainda
Que isto melhore
Que a situação contorne
Mude de posição, conforme o coração
Minha banda não precisamos de guerra
Para ter fama, gana, terra
Angola dá no osso
Temos cenas que não vemos em outras terras
Somos dados em muitas matérias
Vocês sabem, não somos para brincadeira

Refrão
Minha banda, só de ti se fala porque a guerra não para (4x)

Unidade eu peço à irmandade
Todos de mãos juntas apelo à comunidade
África é o berço da humanidade
Estamos a deixar escapar esta realidade
Juntos lutamos e nada alcançamos
As nossas mãos dadas já a largamos
Não sei por que, mas nós não praticamos
mas nós não praticamos
Cada dia África se torna mais fria
É sempre a mesma sinfonia
Pow, pow, pow
A mesma melodia
O que lá reina é a hipocrisia
(...)
Lutamos uns com os outros
Parecemos todos tontos
Fazemos tantos mortos do nosso próprio povo
Mas o que é isto
Nem pensar consigo que o berço da humanidade se tornou um perigo
Se tornou um perigo
A política estragou o nosso continente
Ela chegou e não deixou ninguém contente

Separou-nos e a muitos erros obrigou-nos
E a muitos erros obrigou-nos
Falo de Angola e do Ruanda
Acho que agora minha banda
Está na hora de fazermos uma pausa porque isto assim não anda

Minha banda, só de ti se fala porque a guerra não para (4x)

Shot out pro Marronboy, Shabá, Chalange, Rui, Luis, todos ai na banda
Esperamos que um dia isso ande e que nunca fique parado
Aê banda, quando que isto acaba?

Já o grupo Zona Dread traz a música "Só queremos ser iguais", onde abordam a experiência de ser africano e negro em diáspora. Esta música tornou-se um hino sobre o racismo vivido em Portugal por abordar os estereótipos e tratamento desigual sofrido por pessoas negras pelo comércio, por instituições do Estado e pela população. Desde a abordagem policial a sentença "volte para a sua terra".

Música: Só queremos ser iguais
Artista: Zona Dread

Um dia de verão a malta lá do bairro
sem nada para fazer vou ter com a multidão
Entramos num café estava cheio de tapados
E mal nós nos sentamos disseram "estamos fechados"
O café estava cheio, os negros vigiados
Ali fizeram seu leite e ainda amostravam
Nos levaram para a esquadra não se sabe por que
Os brancos ficaram isso logo já se vê
E de uma pequena história fizeram um dicionário
Nós passamos mal, esse é nosso diário
Onde podemos andar na rua, acho que não
Só por termos algo negro já ouvimos sermão
Nos sítios onde vamos já há uma acusação
Já guardam as carteiras "olha ali que vem ladrão"
E a fama pela fama não é nosso paralelo
É um preto por um preto vamos em cana
Se vamos há algum sítio só teremos algum tempo
Mandam-nos embora matam nosso sentimentos

Refrão
Só queremos ser iguais,
nem ser menos nem ser mais
Só queremos ser iguais (4x)

Vamos lá, logo ao assunto
Não é o momento de começar a história no estilo lento
O racismo está nas ruas de Lisboa
E o governo finge que tudo tá na boa
Mas que silêncio o governo
Porque transformam as ruas em um inferno
De droga, SIDA e prostituição
E não faz nada para mudar a situação
Utilizam mídias e críticos
Para fazerem jogos políticos
A comunicação é sociopata
Para começar o conflito racial
Aquilo que se lê no jornal
Muitas vezes é a vossa imagem de Portugal
É criada uma estabilidade
Por que não credita toda a verdade
Culpa só um marassa
É muito perigoso toda esta farsa
Porque um homem quando não se sente seguro
O seu coração pode tornar-se duro
Duro
Duro como uma pedra
Atirada contra a pele negra
(...)
Não podemos permitir toda esta violência
Dada as circunstâncias
O futuro está na mão da juventude
Temos que acabar com essa atitude
Porque senão a situação não vai voltar como é mesmo
Porque vai crescer muito mais o racismo
Branco com negro, negro com branco
Vamos ter que lutar contra aqueles que sejamos inimigos
Se juntos podemos enfrentar os perigos
Para um futuro melhor
Eu digo que o jogo tem que mudar de cor

Refrão
Só queremos ser iguais,
nem ser menos nem ser mais
Só queremos ser iguais (4x)

O que aconteceu nós só queríamos curtir
Debaixo do chicote nós tivemos que engolir
E qual foi o gosto
Foram umas gargalhadas
Fizeram dar-lhes aos cães no meio da parada
Nós já fomos escravos, cultura negra estagnou
Mas você parece que não, o racismo não acabou
Que mal tem esta cor, não foi eu quem escolhi

Mandam-nos para nossa terra, eu não escolhi onde eu nasci
Vamos parar e pensar, eu tenho a cor abençoada (...)
Agora tas-se bem, eu já desabafei
Mas o que eu tenho a dizer, eu ainda não acabei
E volto para o funky: o que pensas tu?
Deixa de ser ruim e põe o racismo no cú
(...)
Na esquadra parei, e sermões escutei
Valeu a pena, porque o rap matei
Agora estamos livres vamos todos descansar
Voltamos para Zona Dread estamos todos a cantar

Refrão
Só queremos ser iguais,
nem ser menos nem ser mais
Só queremos ser iguais (4x)

Esses três temas influenciaram as produções da primeira geração do rap angolano. Especificamente sobre a situação do país de origem e o racismo vivido em diáspora, durante o trabalho de campo entrevistamos dois atores que tiveram esta experiência: Eva RapDiva e Verbal. Verbal gravou muitos trabalhos com a música rap em Portugal e conta que os temas abordados eram saudades de Angola, africanidade, racismo e fama, estes que chegavam rapidamente à terra natal. Saiam do país com perspectiva de não paralisar seus projetos de vida, mas sempre almejaram retorno devido às condições que viviam como imigrantes negros na Europa.

> a ideia era, vai estudar e volta, então, a nossa ideia sempre foi ir estudar e voltar, nunca foi ir para ficar. Para ficar não é fácil, porque Portugal não é um país tão aberto para imigrantes ou não foi na altura, não sei como está agora, mas Portugal não é um país muito aberto a imigrantes. Portugal está a passar por um processo difícil não só a partir de agora, mas já a um tempo, então há muitas situações como emprego, como documentação até para quem é imigrante, que não convida uma pessoa a ficar no país, são muitos entraves pequenos, mas consideráveis para uma vivência normal. Então uma vez formado, eu sabia que havia de encontrar mais oportunidades de trabalhar cá do que em Portugal, então nem pensei duas vezes, aquilo foi acabei os estudos e regressei para terra e porque estava cá a família toda (Verbal, 2015)

Eva RapDiva relata que no contexto português em que cresceu, todos os adolescentes e jovens ouviam e se inspiravam na música rap devido sua identificação com o estilo, a estética, a história e a realidade compartilhada. Sobre a experiência negra em diáspora, lembra que em seus primeiros anos de vida seu pai cuidava de si durante o dia e sua mãe trabalhava fora em período

integral. Sua avó, que trabalhou a maior parte da vida como empregada doméstica não podia utilizar os talheres da casa em que trabalhava para fazer suas refeições. Para seu pai, os estereótipos associados aos homens negros o colocava em uma situação mais subalterna e o tornava vulnerável frente às ações da segurança pública no país; no campo do trabalho suas únicas oportunidades relacionavam-se ao trabalho braçal e ao uso da força. Quando tinha cinco anos, seu pai deixa Portugal em Direção à Angola, mesmo em meio a guerra. Na terra natal ele seria um homem universal – nos termos de Fanon –, e foi lá que encontrou a possibilidade de retomar sua vida profissional.

O hip-hop em guerra: entre o fazer político e o entretenimento

Conforme Miguel Neto, o crescimento do número de rappers e a difusão da cultura hip-hop também foi possível a partir das participações em programas e eventos de rádio. No entanto, relata que este estilo musical sempre foi marginalizado porque os rappers não gostavam de se misturar com os outros gêneros musicais angolanos.

> na época o rapper que fosse visto a dançar uma música que não fosse hip-hop, eles tinham problemas, eram excomungados do projeto "não, porque o rapper não podia dançar nas festas (...) não podia ir às festas, o rapper não podia se vestir como as pessoas normais" (...) então era um preconceito que eles tinham na época pelo fato de estarem a aderir um gênero, um movimento (Miguel Neto, 2015).

Os ativistas e artistas do hip-hop angolano eram muito radicais e, na perspectiva de Miguel Neto, isso provocou uma cisão em um movimento: underground e comercial. Enquanto uma ala queria abordar temas sociais que refletiam os problemas do país, outros consideravam que já havia sofrimento de mais em Angola e que era preciso usar a música para entreter a juventude. Os primeiros abordam problemáticas sociais das periferias e os comerciais pautavam ascensão, consumo, mulheres, sonhos, diversão, bebidas, festas etc - mas não só. Essas diferenças foram construindo rivalidades entre os dois segmentos, sendo que os underground se reivindicavam detentores do estilo no país e acusavam os artistas comerciais de fazer um hip-hop "fake".

Além dessa disputa interna no hip-hop, nos anos 1990 artistas de outros gêneros locais criticavam os rappers ao dizer que deveriam mudar de estilo musical porque rap não era uma expressão nacional. Os projetos de rap existiam de forma independente porque havia resistência

em aceitar o alcance e impacto de um estilo "estrangeiro" no país, e é por isso que no início dos anos 1990 surgem diversas produtoras que trabalham apenas com a música rap, como a Mad Tapes, Masta K, X10, Mile Mambos, Cérebro Records, HardCore Soldiaz, Raiva Produções, etc.

Os SSP, formado por Big Nelo, Paul G, Jeff Brown e Kudy em 1991, foi o primeiro grupo a se profissionalizar, gravar um álbum[30] de rap e fazer espetáculos profissionais no universo musical. SSP significa South Side Posse, nome que remete, ao mesmo tempo, à região em que viviam na Alemanha em seu momento de formação e à localização geográfica do continente africano. Embora tenha sido formado fora do país, se desenvolveu em Angola com o retorno de seus membros ainda no início do projeto.

A discografia dos SSP é composta pelo primeiro álbum gravado no país, o 99% de Amor (1996), seguida de Odisseia (1998), Alfa (2000) e Amor e Ódio (2003). Tiveram espaço hegemônico por muito tempo no mercado, mas foram também rejeitados por parte daqueles que se denominavam *underground*. Eram criticados por não ter como foco a crítica social sobre a forma como as pessoas viviam em Angola e por produzir uma lírica comercial. Ao analisar todos os álbuns dos SSP, embora a maioria das músicas sejam sobre o entretenimento - que também era um elemento cotidiano em meio ao caos -, encontramos sim temas como guerra, colonialismo, escravidão e identidade negra. A música "Deus", por exemplo, é cantada em kikongo e Umbundo e explora facetas da realidade enfrentada pelo país naquele momento.

O perfil comercial dos SSP possibilitou a sua inserção e permanência nos principais veículos da mídia angolana. Desde seus primeiros trabalhos, apareciam de forma constante em programas da Televisão Pública de Angola (TPA). As músicas que ganharam repercussão nos canais de comunicação tinham temáticas mais descontraídas e misturavam rap com R&B, ragga e semba. Um de seus *hits* do primeiro álbum, a música "Olhos Café" mistura rap com reggaeton e fala sobre a mulher angolana.

[30] Antes dos SSP, os grupos e artistas de rap no país lançaram apenas mixtape e EP.

Figura 52 - SSP em 1994 (Fonte: Arquivo TPA).

Música: Olhos café
Artista: SSP

Eu não aguento mais com essa mulher
É a garina dos meus olhos café
É a preta dos meus olhos café
É a garina dos meus olhos café
É jamaicana não
Dominicana também não
Americana não
Portuguesa também não só
Pode ser então aquela angolana
Preta, alta, beleza africana

Os trabalhos de destaque dos SSP na mídia eram utilizados pelo segmento *underground* para deslegitimá-los como artistas de hip-hop, mas, como apontamos, os SSP também apresentavam em seus álbuns narrativas críticas sobre o cotidiano. Como exemplo, podemos destacar as músicas “Sonhos de Rua”, “Negra de Karapinha” e “Deus”. “Sonhos de rua” aborda a destruição dos projetos pessoais e das fantasias de um jovem ocasionado pelo Massacre do Bié ainda durante a guerra civil.

Música: Sonhos de Rua
Grupo: SSP (South Side Posse)

Desde pequeno teve um sonho de ser marinheiro
Quis navegar e viajar a bordo de um cruzeiro
Ser mensageiro
Quis conhecer o mundo inteiro
Mas o destino transformou seu sonho em pesadelo

O pesadelo começou em plena madrugada
A sangue frio, sua família foi assassinada
Foi dizimada, foi esquartejada à katanada
Perdeu o pai, perdeu a mãe, perdeu a sua casa
Sobreviveu ao Massacre do Bié
Onde a família, sem saber, acabará por morrer
Aiwé
A salvação foi percorrer
Cento e centenas de quilômetros a pé
Até Luanda
Posto em Luanda, só lutava para sobreviver
Desamparado, não sabia o que iria fazer
Não tinha escolha, pediu esmola, mas não deu certo
Tinha pouca paciência, tinha pouco jeito

Então pensou como mudar a situação
Embora puto, arranjou uma profissão
Lavava carros no parque de estacionamento
E quando anoitecesse, dormia ao relento
Papelão era a sua cama, e sem pijama
Quando chovesse, o papelão não dominava a lama
Muitas vezes o garoto perguntava
Onde é que está a justiça?, enquanto lagrimava

Refrão:
Adeus aos velhos sonhos e lembranças que ficaram
Adeus aos velhos sonhos que não se concretizaram
Adeus aos inocentes que morreram e não pecaram
Adeus, adeus feridas que não saram

Hosana

A situação estava péssima
Não comia em condições, a refeição era caríssima
Procurava pão no lixo
Para o mata-bicho
As refeições vinham do lixo
Foi por isso que apanhou uma doença, vômitos
E com dores de cabeça, cólera
Com princípios de anemia
Temia, gemia, pedia, sofria

Pediu ajuda, mas ninguém o socorreu
Abrigo e comida ninguém ofereceu
Dias depois, o garoto faleceu
Com cara inocente, olhando para o céu

Refrão
Hosana
Hosana
Hoo hosana
Hosana nas alturas

O contraponto apresentado em relação aos SSP nas narrativas dos interlocutores é o grupo Filhos da Ala Este, grupo formado em 1990 por Wima Nayobe, Dyala Ka Kiluanje, Cristo, Adhamou, Revolucionário (Keita Mayanda) e Nganga Wa Mbote. Embora sejam utilizados para definir uma fronteira, como se um estivesse no extremo do *underground* e o outro no extremo do *mainstream,* todos produziam contrapontos ao cenário angolano ao assumir a rebeldia do hip-hop, está representada por sua estética e linguagem. Outro denominador comum, como aponta Samurai, é que nestes dois cenários todos os artistas promovem e comercializam seus trabalhos, mesmo que em níveis e dimensões diferentes.

O nome "Filhos da Ala Este" também remete a região em que a maioria dos membros do grupo viviam, o distrito Rangel. Em 1999 lançaram o EP "Bootleg", onde conseguiram reunir faixas musicais que já existiam e tinham popularidade desde o início da década. Seu segundo álbum é lançado em 2010, cujo título é "Politika pura sem mistura". O grupo, desde o princípio, tem como foco temas como independência, guerra civil, 27 de maio, paz e corrupção. Além de escrever e cantar rap, reuniam-se para discutir livros sobre a situação do continente africano e de Angola. Têm como referências conceituais para sua formação atores do movimento que nomeiam como afro-renascença:

> Nesta senda, estamos a falar de Marcus Garvey, Kwame Nkrumah, William Du Bois, Lephold Senghor, Cheick Anta Diop, Amilcar Cabral, Julius Nyerere, Malcolm X, Martin Luther King, Nelson Mandela, Steve Biko, entre tantos outros. Muitos de nós começamos a trocar de nome a partir daí. O Dr. Kim passou a se chamar Diala Kia Kilunge; MC Be-brown - Hebo Imoxi; Positive Paul - Nganga Wa Mbote; Kris Dog - Profeta Rancor, depois Diala Profeta Amutumukissa; Kris Smith - Mona Diala Weza Kia, e assim sucessivamente. (Entrevista de Filhos da Ala Este para Martinho e Souza, 2017).

Inicialmente o Filhos da Ala Este era formado por outros pequenos grupos de rap e funcionava como um coletivo, uma organização formativa. Com o tempo, estes grupos que compunham a iniciativa foram se desfazendo, mas aqueles que permaneceram cantando rap continuaram o percurso como Filhos da Ala Este. Keita Mayanda, um dos membros do grupo que foi entrevistado para essa pesquisa, relembra que agiam como "soldados"[31] e tinham como propósito fazer um rap "consciente" e "revolucionário", ou seja, enfrentar os problemas locais e o regime com palavras, sem ter medo. Esse rap, para se diferenciar dos demais, nomeia como *underground*.

Figura 53 - Capa do EP Bootleg, 1999.

Em entrevista realizada em 2017, o grupo Filhos da Ala Este aponta que seu trabalho tem na arte uma forma de lutar "sem armas" e mantém a crítica sobre aqueles que cantam sobre festas, bebidas, drogas, sexualidade no contexto onde as pessoas ainda passam fome.

[31] Inclusive, "Soldados do Gueto" foi o nome do primeiro grupo de rap que Keita Maianda fez parte.

> Rap é o que fazemos, mas o hip-hop é aquilo que vivemos. Outrora havia o respeito e a admiração pela música, dança, provérbios e a vivência tradicional da nossa gente. O interesse pela música tradicional e pela cultura suburbana, enquanto divulgação dos usos e costumes da linguagem e cultura angolana, são as linhas mestras das canções desta época. A música é para os Filhos da Ala Este uma forma de lutar sem armas, é uma forma de resistência cultural. Hoje faz-se música para estimular o uso excessivo do álcool, a prostituição, a festança, a depravação e o declínio da sociedade. Hoje, há muita descartabilidade musical. Que pena! Fica difícil para nós cantarmos sobre festa, boas roupas, boas casas, praias e carros quando o povo passa fome, frio, anda a pé e não tem onde dormir (Entrevista de Filhos da Ala Este para Martinho e Souza, 2017).

Uma das músicas de destaque do primeiro EP dos "Filhos da Ala Este" é "Ideal de Paz", apresentada a seguir:

Música: Ideal de Paz
Artista: Filhos da Ala Este

Refrão:
Este é o manifesto de um ideal de paz
o sonho de um povo, de toda uma nação.

Somos todos vítimas de lavagem cerebral
proporcionada por um severo controle policial
ainda vivemos num estado totalitário
traduzido na política do terror diário:
imprensa silenciada, almas instrumentalizadas!
a opinião pública não opina,
ideias convencionadas,
vozes não se levantam contra os excessos do regime
a liberdade, era palavra mas hoje tornou-se um crime
A democracia usa farda verde e castanha
Aumenta o seu poder no medo que o povo ganha.
Cada homem nasce igual, esse é o primeiro direito
Que há mais de 30 anos marca o desrespeito.
Numa guerra que há mais de 3 décadas devasta
Um povo que agora às portas do novo milénio quer dizer basta,
Mas não diz,
Pois dele não depende,
Matam-se entre irmãos dizem que uns dos outros se defendem
Anúncios televisivos são super persuasivos,
Jogam uns contra os outros sem saber os reais motivos
E num cenário de guerra implantado
Cada angolano sente-se em relação ao outro menos culpado
Em vez da paz e solidariedade,
Mortes, divisões, inimizades,
São os frutos maduros da morte nos vales,
A guerra surgiu como resolução dos males.
Mentes despreparadas,

Ideologias banais,
Provaram que o homem pensa pouco e luta demais.
O quotidiano é de pavor e medo,
Infringe-se a morte como se reza o credo.
Incontáveis são as mortes
Por horas,
Dias,
Meses
E durante mais de 30 anos,
A nação tem fortificado um espírito desumano.
As lágrimas diárias
Já não significam dor
E os limites do ódio
Ultrapassaram os do amor.

E num cenário de guerra implantado
Cada angolano sente-se em relação ao outro menos culpado.
A democracia usa farda verde e castanha
Aumenta o seu poder no medo que o povo ganha.
Mentes despreparadas,
Ideologias banais,
Provaram que o homem pensa pouco e luta demais.

Refrão

"Ideal de paz" problematiza como 1) o estado policial e de repressão, 2) a manipulação da opinião pública e 3) a desumanização das relações foram sendo construídos e naturalizados durante o período de guerra civil. O trabalho etnográfico aqui apresentado foi realizado quase duas décadas após o lançamento desta música que, conforme a repercussão local, ainda faz muito sentido para a comunidade hip-hop. Pude ouvi-la muitas vezes entoada por um coro formado pelas vozes dos ativistas da velha escola e da nova escola do hip-hop que acompanhavam este grupo durante os eventos pela cidade, além de recebê-la como um dos materiais recomendados pelos interlocutores desta pesquisa.

III - Do 27 de Maio aos 15+2: o hip-hop nos entremeios

O hip-hop como fenômeno de contestação do poder político, econômico e social, vem sendo produzido desde o início dos anos 1990 em Angola. Porém, nesta primeira década os discursos contra o regime dividiam espaço com as narrativas sobre a guerra, renascimento africano e entretenimento. Com o fim da guerra em 2002, as produções passam a ter um papel mais incisivo na contestação do governo do MPLA, tendo como foco as profundas desigualdades, a corrupção e a perpetuação deste partido no poder. O crescimento desta tendência aumentou a repressão do governo sobre a atuação dos jovens hip-hoppers. Para estes, a paz também significou uma busca pelo silenciamento. Neste sentido, é importante lembrar que o chamado "Calar das Armas" em 2002 é marcado pela eliminação do adversário, ou seja, o assassinato do principal líder da oposição, Jonas Savimbi.

Um dos marcos desta virada é o lançamento do álbum "Trincheira de Ideias", do rapper MCK. Neste capítulo iremos explorar a vertente política do hip-hop angolano desde a formação do movimento no país, com foco especial nos acontecimentos que sucedem o lançamento desta obra. Mas, como sabemos, a repressão àqueles que se posicionam contra a gestão do MPLA não se inaugura com a atuação dos rappers e está relacionada com uma série de fatores, tendo como marco os acontecimentos que têm início no 27 de maio de 1977.

Em um primeiro momento serão apresentadas memórias que remetem às políticas de repressão desde o tempo da guerra, somado ao papel político da música como instrumento de conscientização da população. Posteriormente, discutimos os fatores históricos que interferem sobre o imaginário social e a repressão do Estado frente à atuação de ativistas e produções do hip-hop local.

Desta forma, são temas deste capítulo o trauma causado pelo episódio do 27 de maio de 1977, as ações de coação do Estado e os aspectos subversivos do hip-hop, movimento que, inclusive, teve também um importante papel no processo de formação de uma geração de agentes contestadores, como os jovens presos no caso 15+2.

O 27 de maio de 1977

Existem diversas narrativas sobre o 27 de maio de 1977. A versão adotada oficialmente pelo regime aponta que o grupo de oposição formado dentro do MPLA planejava um golpe de Estado para atender interesses estrangeiros e, desta forma, tiveram que agir para conter os fraccionistas e evitar a desestabilização do país. Outra versão aponta que o grupo mais afetado pelo massacre - os nitistas - questionava o fato do MPLA ter abandonado os princípios da luta pela independência, ou seja, ter se afastado dos interesses do povo. Desta forma, os nitistas faziam um debate interno que questionava grupos privilegiados em torno do então presidente Agostinho Neto e buscavam realizar ações que aproximasse a atuação do partido aos ideais da revolução e aos interesses do povo. Aponta-se, neste sentido, que os nitistas não construíram uma narrativa de oposição ao então presidente da república, mas tentavam uma aproximação para chamar-lhe atenção sobre os problemas existentes em seu governo que, como compreendiam, eram decorrentes da atuação daqueles que estavam ao seu lado e tinham interesses diferentes dos ideais da revolução.

O conflito de interesses entre os grupos que compõem o MPLA era marcado pela concentração desigual de poder entre os dois grupos. Agostinho Neto e sua ala tinham ao seu lado as tropas cubanas, que apoiou o grupo governista nas ações de contenção dos nitistas. Já aqueles que se alinhavam politicamente com as ideias de Nito Alves não tinham qualquer domínio sobre o governo, embora o integrassem, e contavam apenas com o apoio de algumas lideranças em funções administrativas e no exército.

Ao considerar que as narrativas são diversas, optamos por iniciar esta apresentação a partir da perspectiva dos hip-hoppers. O grupo Filhos da Ala Este, em sua música "Política pura sem mistura", aponta os seguintes versos "O espírito de maio revela/ viver na ignorância pode ser tudo, menos coisa bela". O "espírito de maio" refere-se ao massacre do 27 de maio, onde, como consideram, Angola perdeu suas principais lideranças e pensadores por causa da ignorância e ambição de grupos privilegiados que ocupavam o poder.

Quando visitei o bairro Hoji Ya Henda, o ativista Gangsta buscou situar historicamente suas perspectivas para que, assim, eu compreendesse de qual lugar eles falavam enquanto Posse de hip-hop: oposição à "ditadura" do MPLA. Destaco, abaixo, sua narrativa construída e difundida pelos ativistas dessa organização em sua comunidade.

> (...) Como já não havia autoridade colonial em Angola, tinha-se que haver um governo de transição cá composto pelos três movimentos, só que o novo governo português favoreceu o MPLA que violou o acordo e expulsou a Unita e a FNLA de Luanda, e depois proclama unilateralmente a independência de Angola. **Então começa a era da ditadura porque o segmento ideológico que o MPLA impôs foi de partido único, ou seja, partido de Estado, uma política totalmente centralizada. No entanto, acaba por ser o ponto de partida da brutalidade para todas as liberdades do cidadão angolano.** Tanto mais que a independência foi em 1975, e em um ano e meio ou dois teve **uma manifestação que resultou num assassinato em larga escala de mais de 80 mil pessoas, é o que se chama de fraccionismo em 27 de maio de 1977**. Foi um **conflito interno do MPLA**, enquanto uns eram pró-soviéticos outros eram pro-maoístas. O MPLA apresentava ao povo essa perspectiva de esquerda, mas lá dentro eram um grupo de burgueses que estavam a roubar o erário público. **O próprio líder da revolta que foi o Nito Alves, ele já tinha provas contundentes de que existia saques do erário público, existia o racismo, um racismo camuflado porque quando o MPLA era um movimento de guerrilha a maior parte dos militantes e combatentes tinham a pele muito escura, mas as representações diplomáticas do MPLA no exterior eram constituídas por mulatos e brancos.** Essa elite que estava fora é que ganha maior destaque no Estado, então **a fração Nito Alves nesse caso reivindica e chama a atenção que em Angola existe o racismo camuflado e ele deixou uma célebre frase em 1977 em que ele dizia que "Angola só vai ser independente um dia quando pretos, brancos e mulatos em conjunto varrerem as ruas", porque Angola era um país independente mais os pretos faziam trabalhos subservientes, estavam nas empresas de varrer lixo.** E naquela altura ainda não existia o generalato, ou seja, os generais no exército eram comandantes. **Todos os militantes do MPLA na guerrilha foram a cargo de major e aqueles que estavam no exílio quando chegaram aqui foram a cargos de comandantes, que equivalia a general na altura, então isso de alguma forma gerou uma tensão dentro do partido e eles saíram para se manifestar.** O MPLA, p**or intermédio do Agostinho Neto que era o presidente na altura, com apoio de Fidel Castro, arquitetaram um plano macabro que gerou no genocídio do 27 de maio com 80 mil pessoas assassinadas. Todas as liberdades foram brutalizadas, era o ponto de partida que a liberdade de expressão e consciência estavam a morrer** (Gangsta, 2015).

Para a Posse Quarteirão Norte, o cerceamento da liberdade de expressão que os afligem ainda hoje começa após a independência, quando o MPLA impõe um partido único para governar no país e age para eliminar todo tipo de oposição: "**acaba por ser o ponto de partida da brutalidade para todas as liberdades do cidadão angolano"**. Desta forma, os membros do Quarteirão Norte alinham-se à perspectiva nitista, a qual compreende que a atuação de lideranças do MPLA após a independência não correspondia às necessidades da população e favorecia pessoas por meio da corrupção.

Gangsta narra o 27 de maio de 1977 como uma consequência devastadora dos conflitos existentes dentro do MPLA. Divergências ideológicas e descontentamentos com a distribuição de cargos e patentes nas estruturas militares e administrativas do Estado, que refletiam injustiças e favoreciam pessoas mais claras (mestiços e brancos), desembocaram em conflitos entre aqueles que já estiveram juntos durante a guerra colonial. Sua narrativa coloca em destaque as desigualdades raciais na distribuição de posições e poder como a principal causa de descontentamento dentro do MPLA, fazendo coro aos grupos que afirmam ser a questão racial o fator gerador deste massacre.

Conforme a narrativa trazida pelos ativistas do Quarteirão Norte, a brutalidade com que a oposição foi tratada no 27 de maio foi o ponto de partida para conter a liberdade de expressão e a atuação política daqueles que contestam o regime estabelecido. Ao mesmo tempo em que o medo de abordar questões políticas na sociedade angolana é consequência da memória traumática deste acontecimento, Gangsta aponta que é a tomada de consciência sobre ele que "dá coragem para enfrentar o regime". Schubert (2017) afirma que a juventude angolana mudou os limites do que era visto como possível ao atuar contra a cultura do medo. Estes utilizam-se de nomes de guerra e da oratória revolucionária para dar sentido ao seu ativismo e construir estratégias de mudança.

De acordo com Marques (2012), no massacre do 27 de maio havia dois atores-chave, sendo eles Agostinho Neto e Nito Alves. Agostinho Neto (1922-1979) atuou na guerra colonial, período em que foi perseguido, preso e exilado pelas forças policiais de Portugal. Após a Independência, tornou-se o primeiro presidente do país. Nito Alves (1945-1977) foi um combatente de destaque na guerra colonial ocupando, com o seu fim, o cargo de Ministro do Interior de Angola. Havia discordâncias conciliáveis entre estas duas figuras históricas que marcaram a luta anticolonial com suas trajetórias combativas, por isso atuavam no mesmo partido.

Enquanto Agostinho Neto defendia uma perspectiva centralizadora na relação Estado-sociedade e um "socialismo aplicável à África sem filiação a um modelo teórico específico", Nito Alves atuava em defesa do poder popular com a implementação de "órgãos populares com autonomia política e com função de controle do funcionamento da administração, inspirado no modelo dos sovietes", e defendia uma proposta estudada e bem elaborada, a exemplo do socialismo científico (MARQUES, 2012, P. 62).

Mas não é, apenas, as divergências entre esses dois atores o fator gerador dos conflitos. Há um movimento em torno das perspectivas defendidas por eles. A perspectiva de Agostinho Neto

foi a adotada, mas Nito Alves ainda tinha grande poder de mobilização que vem de sua atuação junto aos movimentos de base. Essas articulações de base foram formadas por jovens que tinham uma perspectiva marxista e, assim, defendiam o "poder popular" por meio dos Comitês de Ação, Comissões Populares de Bairro, associações e sindicatos, os quais tiveram um papel fundamental no processo de consolidação do domínio no MPLA pelo território luandense, expandindo-se para o interior (MARQUES, 2012).

Os membros dos movimentos de base apresentavam discursos diversos, mas perspectivas políticas bem definidas. Destacam-se, entre eles, "Comitês Amílcar Cabral (CAC), Comitês Henda, Talahadi, Ginga, o grupo de reflexão Sita Valles, entre outros" (MARQUES, 2012, p. 55). Estes almejavam a definição de um modelo e posição política a ser assumido e implementado pelo MPLA que tivesse comprometido com a perspectiva de "poder popular". No entanto, essa relação ganha contornos paradoxais: embora os diferentes grupos tivessem como ponto comum o apoio de base ao MPLA, divergiam politicamente. Este fato ocasiona algumas rupturas e dá-se início, assim, ao processo de repressão contra grupos mais radicais, como os CAC e os Henda (MARQUES, 2012).

O próprio Nito Alves foi um dos membros do governo que, para demonstrar fidelidade a Agostinho Neto, comandou ações de pressão e repressão contra esses grupos. Enquanto dirigente, Nito Alves já tinha contado com o apoio de ativistas desses movimentos que também estiveram na estrutura estatal. O distanciamento dos grupos de base por questões ideológicas levou os quadros mais jovens para fora do governo e, desta forma, o MPLA teve que contar com os 5% da população portuguesa que ainda estava no território para atuar profissionalmente na administração estatal.

> O ingresso no aparelho do Estado desses quadros, indivíduos em grande parte brancos e mestiços oriundos da pequena-burguesia urbana, tornou-se importante para o MPLA consolidar seu projeto político, já que, como ressalta Tali, a repressão do MPLA aos Comitês levou a desmobilização de uma parcela da juventude militante, o que implicou na diminuição da capacidade de atrair os setores populares. Essa nova configuração do MPLA urbano que aparecia com um contingente de novos membros sem qualquer ligação com a trajetória da luta de libertação formou "uma pequena burguesia burocrática da jovem República." (MARQUES, 2012, P. 61).

Em 1976 surge uma nova disputa interna no MPLA, está em torno do projeto da Lei do Poder Popular. Neste processo, Nito Alves é tido como o principal expoente ao defender a participação popular a partir de uma leitura marxista leninista nas ações do Estado. Já para o grupo

do presidente Agostinho Neto, os órgãos estatais deveriam exercer "a função de mediadores entre a sociedade e o Estado" (MARQUES, 2012, P. 62).

A Lei do Poder Popular vem a inserir uma concepção socialista de Estado, a qual estava sendo colocada em debate nas disputas de projeto político que aconteciam dentro do MPLA:

> Em tese, a Lei do Poder Popular se aplicava a cada nível da administração. Angola dividia-se em províncias; as províncias dividiam-se em Conselhos e estes em Comunas Urbanas e Comunas Rurais; as Comunas Urbanas dividiam-se em Bairros e as Comunas Rurais em Povoações. Para cada unidade da administração do Estado, seria constituído um órgão popular correspondente, mas subordinado, o que garantia o controle das atividades pelo Estado: as Comissões Comunais (nas respectivas Comunas), as Comissões Municipais (nos respectivos Conselhos), as Comissões Provinciais (nas respectivas Províncias) e a Assembleia do Povo. Para o MPLA, através desses órgãos os habitantes mobilizados e organizados garantiriam "a defesa, consolidação e desenvolvimento das conquistas revolucionárias das massas populares, em especial dos operários e camponeses (MARQUES, 2012, P. 62)."

A implementação dos órgãos populares era de responsabilidade de Nito Alves, fator que fortaleceu seu contato com as bases. Na circulação entre o povo, musseques e comunidades, Marques (2012) destaca que ele mobilizou cidadãos e defendeu a atuação do MPLA frente aos movimentos de oposição que atuavam na guerra, o que o tornou cada vez mais popular. Sua atuação na guerra colonial e a proximidade cada vez maior com o povo lhe consolidava, aos poucos, como representante popular das massas.

Conforme Marques (2012), Nito Alves foi consolidando um movimento *nitista* de pessoas que tinham uma afinidade política com seus ideias, o que contava com quadros importantes nas estruturas administrativas e militares. Se em um primeiro momento sua narrativa política tinha como foco inimigos externos, a partir de 1976 começa a apontar também para o MPLA ao criticar as desigualdades ainda vigentes e a manutenção de privilégios raciais estabelecidos no período de colonização.

> São frequentemente atribuídas a Nito Alves a autoria de frases que serviam para falar de brancos e negros: "filho de cobra [colono branco], só podia ser cobra [colonialista]" ou "o racismo só acabará em Angola quando brancos e mestiços varrerem as ruas." No entanto, diversos entrevistados afirmam que Nito Alves instrumentalizou o racismo, não fazendo um ataque generalizado, mas dirigindo suas críticas a chamada burguesia burocrática composta em sua maioria por indivíduos brancos e mestiços. Esse tipo de discurso racial não só tinha apelo nos setores populares (de maioria negra), como também atraia uma elite negra que buscava ascender nas fileiras do Movimento-Estado (MARQUES, 2012, P. 68).

Os *nitistas* passam a ser vistos como ameaça dentro do MPLA e seus aliados foram sendo retirados da estrutura do Estado. Ainda em 1976, na eleição das Comissões Populares de Bairro, movimentos favoráveis ao *nitismo* saíram vitoriosos. O aumento do prestígio social de Nito Alves gera desconforto no MPLA e, logo, o conflito tornou-se evidente. Os nitistas passaram a ser investigados pela Direção de Informação e Segurança de Angola (DISA) e foram acusados de "fraccionismo" - expressão utilizada pelos Partidos Comunistas da 3ª Internacional que, conforme Marques (2012), define a atuação daqueles que fazem parte de um grupo e desviam-se de sua linha política.

Em "Nuvem Negra: O drama do 27 de maio de 1977" (2007), Miguel Francisco Michel aponta que em 1976 as discordâncias políticas foram tornando cada vez mais evidentes os conflitos internos do MPLA, culminando com o desligamento de Nito Alves da estrutura estatal.

> Falava-se, nesta altura da existência de duas alas no seio do MPLA: a ala <<netista>> liderada pelo Presidente Neto, e a ala <<nitista>>, liderada pelo Comandante Nito Alves. Tomei conhecimento deste facto em Outubro de 1976 quando do afastamento de Nito Alves como membro do Bureau Político, na reunião do respectivo órgão, e também como Ministro da Administração Interna (...)
> segundo pude ouvir e perceber, a existência de duas alas com a designação <<netista>> e <<nitista>> era um falso problema. Porque o próprio Nito Alves nunca atacou publicamente o Presidente Neto (...) Para quem acompanhou de perto os problemas antes dos acontecimentos de 27 de Maio com isenção, facilmente apercebeu-se de que o principal adversário de Nito Alves tinha rosto e não era Agostinho Neto. Era Lúcio Lara. Era contra a estratégica política de Lúcio Lara e outros afectos a ele que Nito Alves e os dirigentes militantes que aderiram à sua causa e se bateram com toda sua coragem e energia.
> (MICHEL, 2007, P. 23-25)

A saída dos *nitistas* do governo marca a concentração de poder dos dirigentes do MPLA sobre os movimentos e órgãos de base. Qualquer divergência com os dirigentes do MPLA era apontada como movimento de "desagregadores". Contudo, as medidas tomadas não foram suficientes para acabar com a popularidade de Nito Alves nas comunidades. Comícios, colóquios e eventos culturais a favor das perspectivas *nitistas* eram realizados em bairros, centros culturais e bases militares com apoio de músicos populares como David Zé, Urbano de Castro e Arthur Nunes.

> Já não havia dúvidas. Algo iria acontecer. Nito Alves ganha cada vez mais popularidade. Aumenta ainda mais esta popularidade quando num comício no Largo 1º de Maio diz que o racismo só acabará em Angola quando brancos e mestiços varrerem as ruas, frase interpretada pela outra parte como marcadamente racista (MICHEL, 2007, P. 24).

Apesar das duras ações tomadas, Nito Alves continuou como membro do Comitê Central do MPLA. Em fevereiro de 1977 escreve "As 13 teses em minha defesa", no qual se dirige ao presidente Agostinho Neto defendendo que o "fraccionismo" não era o projeto dele, mas de atuais dirigentes da cúpula do MPLA como Lúcio Lara e seus aliados. Também aponta que o MPLA se distanciou dos ideais marxista-leninistas da revolução e que a atuação da alta cúpula do movimento coloca em perigo o "poder popular". Esta tese circulava em todos os espaços da sociedade, "passou ser classificada como altamente subversiva e, por isso, proibida e procurada pela DISA" (MICHEL, 2007, P. 25).

Em 21 de maio de 1977 Nito Alves e seu aliado, José Van-Dunem, são expulsos do Comitê Central do MPLA em Comício realizado na Cidadela. Seu prestígio entre os movimentos populares, intelectuais negros e alguns setores do próprio MPLA, como a juventude, gerou reações e houve protestos dentro do próprio evento em que a decisão foi anunciada. Ainda assim, em reunião do Comitê Central realizada no 26 de maio de 1977 os dirigentes do MPLA elaboraram declaração que apresenta graves acusações contra os *nitistas*: "grupelhos de ambiciosos e oportunistas, procurando contestar, sob pretextos diversos, a orientação dos organismos dirigentes, falsificar o conteúdo da linha política do MPLA e lutar pela hegemonia e pelo controlo de toda a organização." (Comunicado do Bureau Político. Boletim do Militante, nº 3, 27 de junho de 1977, p.5).

A imediata divulgação deste documento contribuiu para aumentar os conflitos políticos que levariam aos acontecimentos do dia 27 de maio de 1977. Na madrugada deste dia a tragédia já se anunciava:

> Quatro horas da madrugada. Ainda dormia. Oiço um forte tiroteio com rebentamentos e obuses. Num sono leve, não liguei: era normal, naquela altura, ouviram-se disparos anárquicos e mesmo rebentamentos, fruto da obra dos kazucuteiros, que nos bairros disparavam a torto e a direito. Às seis horas da manhã, sensivelmente, como de hábito, acordo, ligo o meu pequeno rádio e oiço: "Kudibanguela! Weia, weia!" Ó, caramba! Não estava a acreditar no que ouvia! Há bastante tempo este programa fora proibido na RNA, como é que agora está no ar outra vez? (...) (MICHEL, 2007, p. 35)

O depoente que nos traz este trecho relata que ao sair na rua vê militares fortemente armados. Neste dia os locutores na Rádio Nacional convocam a população para uma manifestação a favor de Nito Alves em frente a emissora. Ao se dirigir para o local, de onde ouvia "Kudibanguela

Weia, weia" (Vamos Fazer), encontra centenas de pessoas de diferentes comunidades, as quais, em sua maioria, apoiavam o movimento ali chamado de "Inssureição Popular" e evocavam o nome de Nito Alves. O povo ocupou a frente da rádio com o apoio de militares *nitistas* e as pessoas chegavam aos montes à espera Nito Alves para um comício, o qual não apareceu.

> O programa radiofônico Kudibanguela, transmitido pela Rádio Nacional, voltará naquela manhã, em tom de desafio. Tomada entre às 6 e às 8 horas, com o apoio de militares da 9ª brigada, a transmissão seguia com músicas cantadas em Kimbundo (língua do centro-norte de Angola) que se alternavam com pronunciamentos. O primeiro deles pedia o fim da repressão policial da DISA e a libertação dos presos. Em outro comunicado, mais direto, o locutor, que se intitulava integrante de um "Comitê de Ação do MPLA – Unidade FAPLA-Povo", informava aos ouvintes que a emissora fora tomada e que os "camaradas revolucionários, injustamente acusados de traição e de fraccionismo, havia sido libertado por faplas e pelo povo". Continuou dizendo que "um novo processo revolucionário marxista-leninista se iniciara, que ministros corruptos estavam presos, e que o conluio dos sociais-democratas e maoístas havia chegado ao fim" (MARQUES, 2012, P. 80).

A ocupação não durou muito tempo. Ainda pela manhã começa um tiroteio que dispersa os civis e a polícia toma as ruas com tanques e veículos blindados. Retomam a rádio nacional e informam que a situação já está controlada e que todos os golpistas seriam recolhidos. A população, então, é orientada a ficar em casa das 17h00 às 06h00 da manhã do dia seguinte. Pessoas já tinham sido mortas na Rádio Nacional e a caçada continuaria durante aquela noite. O Estado usou os meios de comunicação para afirmar que a tentativa de Golpe de Estado, ou "Intentona Fraccionista", havia fracassado e que os agentes estavam em busca dos responsáveis.

Os conflitos entre os apoiadores de Agostinho Neto e os chamados *nitistas* aconteceu em pontos específicos da cidade. O número de apoiadores de Nito Alves nas estruturas militares fez com que o *nitismo* também tivesse êxito, como os ataques à Cadeia de São Paulo onde havia presos políticos vistos como dissidentes do MPLA. Embora desproporcional, este confronto resultou em mortes de ambos os lados e na libertação de *nitistas* que estavam reclusos.

Havia confrontos reais entre *nitistas* e os apoiadores de Agostinho Neto, sendo que estes últimos contavam com o suporte das tropas cubanas. No dia 28 de maio foram encontradas lideranças do MPLA assassinadas, o que levou ao aumento do confronto. Em cadeia nacional, Agostinho Neto disse: "Não haverá perdão, nem tolerância contra todos aqueles que mataram e tentaram destruir o MPLA. Não vamos perder tempo com julgamentos".

> E assim começa a desgraça da juventude daquela época, esta mesma juventude que animada de fervor revolucionário e patriótico, com espírito de sacrifício, levou o MPLA ao poder proclamando a independência de Angola, na histórica Praça do 1º de Maio pelo próprio presidente Neto. Neste dia os feitos dessa juventude foram totalmente esquecidos e rapidamente começou a razia: FAPLA, JMPLA, OMA e membros dos órgãos de direção de base do MPLA eram mortos e se não, no mínimo iam parar na cadeia, com ou sem culpa. Tudo na base das palavras do Presidente Neto (MICHEL, 2007, p. 46).

Milhares de pessoas identificadas como *nitistas* foram presas em "campos de concentração" e mortas. Estima-se que morreram de vinte a oitenta mil pessoas, não há dados precisos. A narrativa popular, como a trazida por Gangsta acima, aponta para mais de 80 mil pessoas. Entre elas, como afirma Michel (2007), estavam militantes e patriotas que se destacavam como os melhores quadros do MPLA, sobrevivendo apenas uma massa desastrosa com quem Agostinho Neto se alinhou e que, para o autor, não tinha competência para dar continuidade à gestão do movimento a frente do país.

> (...) no fundo, quem mais perdeu foi o MPLA, a braços com uma crise sem precedentes, para identificar no seu seio verdadeiros militantes e patriotas, que se reveem nos seus ideais, porque os que indica para executar o seu programa, alguns (senão mesmo a maioria) são falsos militantes sem quaisquer convicções, servem-se do Partido, mais para "se safarem" do que para cumprir suas diretrizes políticas (MICHEL, 2012, P. 29).

Como disse aquele senhor que me questionou sobre o 27 de maio na portaria do prédio na Centralidade do Kilamba, "não há uma família em Angola que não perdeu algum membro e não carregue o trauma de 1977". O trauma causado por este episódio na sociedade angolana tem como consequência o silenciamento dos cidadãos em relação às suas perspectivas políticas e o medo das instituições repressivas do Estado. Lembrar do 27 de maio significa tocar em um trauma coletivo conhecido por toda a população, assim como falar sobre política ou tecer críticas ao governo tornou-se um tabu.

Jeffrey Alexander, em "Culture trauma, morality and solidarity: The social construction of 'Holocaust' and other mass murders" (2016), compreende o trauma cultural como um acontecimento em que membros de um grupo/sociedade sentem que foram vítimas de um evento ruim que deixou marcas na consciência coletiva, memória e identidade. Ele depende da relação entre evento, estrutura, percepção e ação. Mesmo quando milhões de pessoas perdem a vida, o

“trauma cultural” acontece na existência de processos coletivos de interpretação do fato social ocorrido.

Para Alexander, a busca coletiva dos acontecimentos históricos de uma sociedade, ou seja, quando um trauma é reimaginado e representado, leva toda uma coletividade a identificar a existência de sofrimento humano e assumir uma responsabilidade moral sobre isso. Conforme o autor, um trauma trabalhado coletivamente pode impedir que o problema volte a ocorrer, possibilita a correção de questões históricas e fortalece a construção de laços de solidariedade. Para institucionalizar o Estado de Direito e a democracia, as lideranças políticas devem possibilitar que o imaginário coletivo revisite e avalie de conjuntamente a história e a memória de seu povo.

Em “A música como forma de resgate histórico em Angola: O 27 de maio de 1977 referido no rap local” (2017), Júnior aponta que o rap angolano quebra com o silenciamento e faz um resgate histórico dos acontecimentos em torno desta data. Assim, atua como instrumento educativo para a transformação do imaginário social e das práticas cotidianas. Mas, como bem aponta o autor, a música cumpriu um papel político em diferentes momentos históricos do país antes mesmo da chegada do movimento hip-hop.

Em “Intonations: a social history of music and nation in Luanda, Angola, from 1945 to recent times” (2008), Marissa Morman descreve que ao entrevistar o cantor Teta Lando no ano de 1998, este aponta que três entre os músicos mais populares dos anos 1960-1970 em Angola foram assassinados pelo governo em 27 de Maio de 1977: David Zé, Urbano de Castro e Artur Nunes. No alto de sua popularidade, os três cantores tinham mais influência nas comunidades, sobretudo os musseques, que lideranças do MPLA.

Morman (2008) defende que a música popular dos musseques de Luanda tem sido, ao longo da história, o instrumento pelo qual a população angolana constrói e desenvolve suas expectativas relativas à ancestralidade cultural, nação, economia e política.

> Lyrical content and musical sound mattered, but audiences and musicians gave them meaning in context. In other words, music in late colonial Angola moved people into nation and toward nationalism because it brought them together in new ways: across lines of class and ethnicity, through the intimate yet public politics of gender, and in new urban spaces (MORMAN, 2008, P. 3)[32].

[32] Tradução livre: O conteúdo lírico e o som das músicas importavam, mas o público e os músicos lhes davam significado no contexto. Em outras palavras, a música no final do período colonial em Angola inseriu as pessoas na nação e em direção ao nacionalismo porque as uniu de novas formas: em linhas de classe e etnicidade, por meio das ainda íntimas políticas públicas do gênero e em novos espaços urbanos.

Conforme a autora, desde o período colonial as autoridades tinham a percepção de que a música era um instrumento de politização da população e que os artistas produziam sentimentos e posições coletivas. Morman apresenta registros históricos onde a polícia colonial descreve em tom de denúncia as festas e festivais musicais realizados por grupos artísticos nos musseques, nos quais os cantores expressavam e difundiam posições políticas anticoloniais que viriam a fortalecer o sentimento de revolta do povo sobre a presença e domínio português.

Assim como as autoridades angolanas falham em reconhecer o papel do hip-hop na transformação de uma sociedade ainda sustentada pelo imaginário colonial, Morman (2008) aponta que as lideranças coloniais erraram em não reconhecer o movimento musical dos anos 1960-1970. Este último, assim como o rap, é traduzido nas palavras da autora como aquele que, de forma direta e indireta, como expressão musical, forjou a nação dentro e fora de Angola. Por isso, talvez, tenha representado perigo em diferentes momentos históricos.

Em 2013, Irene Marques e Carlos Ferreira produziram um livro-catálogo que apresenta a síntese do trabalho da "Sociedade Cultural Angolana" (SCA) e do seu boletim "Cultura", um jornal com publicações sobre o cenário e a produção cultural no país entre as décadas de 1940 e 1960. Este material deixa evidente como, em contexto de censura e coerção, expressões culturais foram tomadas como instrumento de mobilização política em Angola. Ou seja, este não é um fenômeno que tem início com a música anti-colonial dos anos 1960-1970 ou com a formação do hip-hop angolano a partir da década de 1980, mas já apresenta seus traços nas poesias, obras de arte e textos apresentados nas doze edições do boletim "Cultura".

Criada em 1942, a "Sociedade Cultural Angolana" se apresentava como um movimento "meramente cultural" a fim de evitar qualquer tipo de relação com as disputas políticas existentes no país. Mas, em fato, sua atuação mobilizava diversos atores que viam na poesia, na literatura, na música e em outras expressões culturais uma forma de se posicionar e pautar temas de interesse nacional. Ao prefaciar esta publicação, Henrique Guerra (2013) destaca que a "Sociedade Cultural Angolana" mobilizou diferentes segmentos da sociedade e buscou valorizar as produções culturais nacionais, além de possibilitar o contato com as obras de artistas de outros territórios do continente africano:

> trouxemos dos distantes bairros periféricos grupos de música e de dança, dando assim possibilidade de expressão a uma manifestação da cultura angolana reprimida, muito antes dos Cotonocas e outras iniciativas de Luís Montez. Por ali se ouviram discos de músicas do Senegal, Mali, Camarões Manu Dibango era na

> altura Manuel Dibango) e de outras paragens fora da "descontinentalizada" Angola. Fizeram-se recitais de poesia de Angola, Moçambique e restantes colônias portuguesas, de portugueses progressistas, de Senghor e Aimé Cesaire. E todos em geral tínhamos contatos para além da "fronteira do asfalto", onde íamos beber a efervescência que crescia nas células clandestinas". (GUERRA, 2013, p. 13-14)

O boletim "Cultura" é uma iniciativa da SCA e foi publicado de 1947-1949, sendo paralisado devido às investigações da Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE). Sua produção é retomada de 1957-1960, quando passa por nova censura e é encerrado pelo Estado colonial. Eugênio Bento Ferreira, então vice-presidente da "Sociedade Cultural de Angola" e responsável pelo boletim "Cultura", anuncia esta publicação como um novo marco para o crescimento da SCA e que, para seu sucesso, seria necessário fazer uma obra "saudável e necessária de autoconscientização e de compreensão do mundo real". Com um discurso mobilizador, Eugênio destacava que "a vocação da sociedade cultural é que os escritores tenham coragem de penetrar no povo".

> Abandonando falsos prejuízos, os escritores devem ter coragem de penetrar no povo. De consagrar todo o seu esforço, incondicionalmente, à imensa e única fonte da sua obra: observar, sentir, estudar, analisar os homens, os grupos, as classes, as massas, todas as formas de vida e de luta, toda a literatura e toda a arte, na sua forma espontânea a bruta. Essa tarefa humilde e fecunda é a chave da criação e do desenvolvimento da literatura.
> (...) a cultura que se destina ao povo tem que sair do povo. Porque a vida do povo se constitui inesgotável fonte de criação literária (...)
> (Eugênio Ferreira *apud* FERREIRA; MARQUES, 2013, P. 24).

A SCA sofreu constantes perseguições. Em 1959 alguns de seus colaboradores e associados foram presos pelo regime colonial, sendo eles Antonio Duarte, Luandino Vieira, Helder Neto, Antonio Cardoso, Luís Bessa, Maria Gandra, Antonio Veloso, Andre Sousa, José Meireles e Ilídio Machado – a maior parte atuava na produção do boletim "Cultura". Trabalhos divulgados e premiados por esta instituição foram avaliadas por aparatos do Estado como desnacionalizantes, pertencentes ao movimento literário negro-africano e revolucionárias, a exemplo dos trabalhos do renomado escritor Luandino Vieira. As produções da SCA, especialmente aquelas apresentadas no boletim "Cultura", eram apontadas pelos colonos como altamente subversivas e associadas às narrativas por libertação nacional que se espalhavam por toda África.

Em uma das primeiras edições do boletim em 1947, Eugênio Bento Ferreira escreve o texto "Somente nesse dia...", no qual aponta:

> Cultura não é um órgão político, no sentido vulgar, comum do termo. Mensageiro de "cultura", na sua mais completa acepção, e porque o objetivo desta é, em última análise, o homem – o livre desenvolvimento de todas as suas virtualidades potenciais – não pode manter-se alheio às doutrinas e às realidades que, em matéria política, se vêm gizando, definindo, corporizando, na estrutura do mundo novo cuja projecção se observa já em toda a sua contextura, ante o pasmo de circunspecto espectadores para quem o presente e o antigo são a solução definida e definitiva do evoluir social (Eugênio Ferreira *apud* FERREIRA; MARQUES, 2013, P. 21)

O relatório da PIDE que recomenda o fechamento da SCA em 1965 tem como fundamento 1) diversos materiais publicados no boletim, 2) a conduta política de seus participantes e associados e 3) o carácter político de seus concursos, premiações e eventos. Relativo ao trecho de Eugênio publicado acima, este documento elaborado pela PIDE o associa à publicação "Racisme e Culture" de Franz Fanon na revista *Presence Africaine*, no qual o autor aponta que "La culture au servisse de la politique ordinaire n' est pas um phénomène nouveau. La politique s'est toujours servie de l aculture comme de la spiritualité pour asseoir et renforcé son autorité"[33].

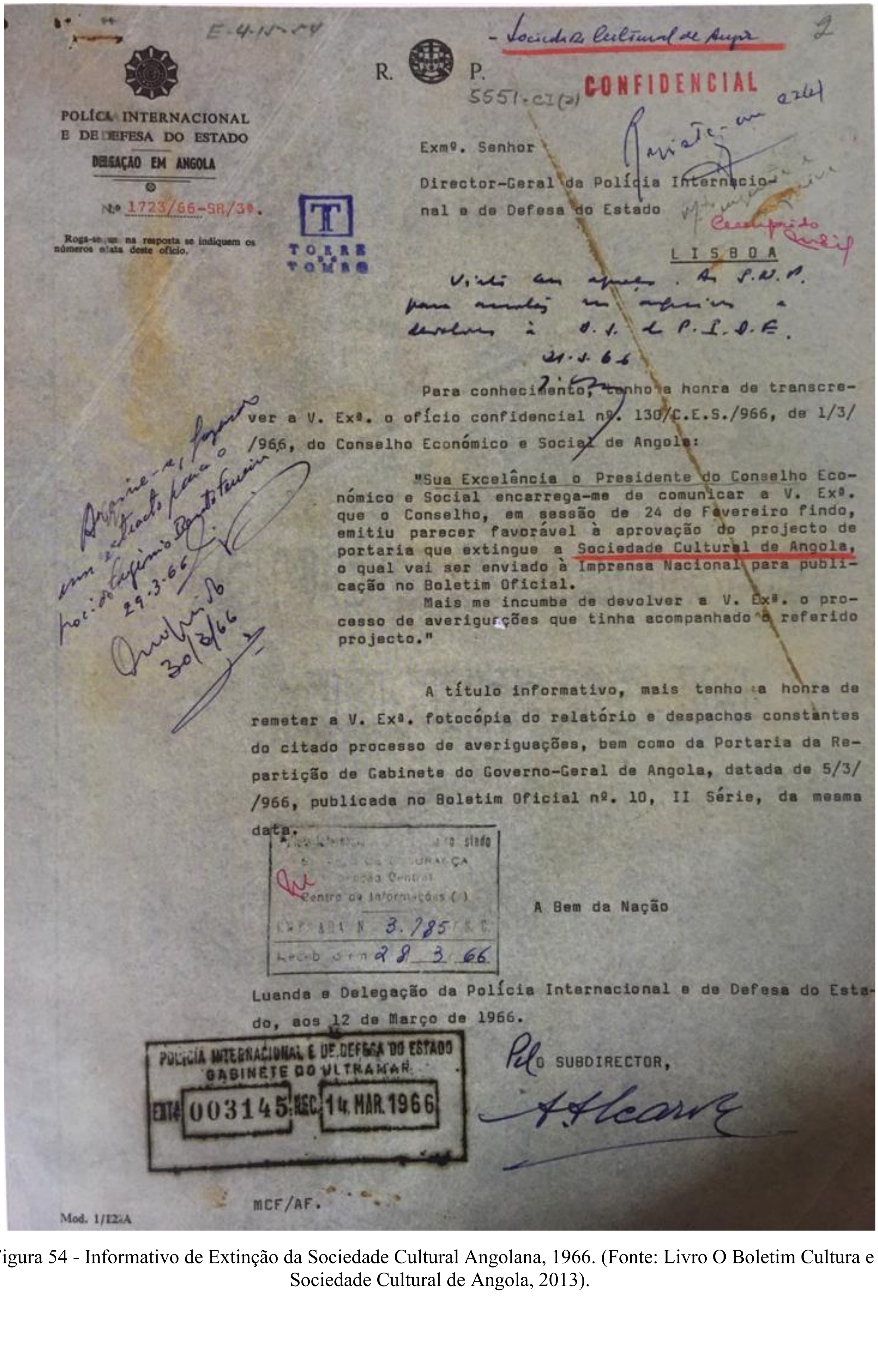
Eugênio Bento Ferreira foi acusado de alinhar-se às perspectivas produzidas por intelectuais anticolonialistas e difundidas em materiais de circulação internacional, a exemplo da revista *Presence Africaine*. Devido às suas posições apresentadas em diferentes edições do boletim, passa a ser denunciado pela polícia de investigação como responsável por levar à Angola as ideias "dos agitados escritores" africanos. O parecer da PIDE cita intelectuais africanos, a exemplo de Frantz Fanon, Aimé Cesaire, Léopold Senghor etc., como influentes entre aqueles que atuavam na SCA, além de colocar o pensamento desses autores como uma ameaça revolucionária ao domínio português.

Dentre as ações da SCA, o boletim é o material que ganha destaque nas investigações do Estado. A PIDE atribui a este material a responsabilidade de alimentar, inclusive, os acontecimentos de 1961, quando o povo angolano se insurge contra o poder colonial – como veremos no próximo capítulo. No referido relatório contra a SCA, argumentam:

> Basta a consulta, ainda que desatenta, dos números do jornal "cultura" daqueles anos e uma leitura, - ainda que superficial, dos artigos, poemas, notas e críticas nele publicados para que não haja dúvidas quanto ao seu conteúdo dissolvente, e até silencioso, e quanto à natureza revolucionária do movimento que se afirmava simplesmente cultural" (PIDE *apud* FERREIRA; MARQUES, 2013, P. 34)

---

[33] Tradução livre: "A cultura a serviço da política comum não é um fenômeno novo. A política sempre usou a cultura como espiritualidade para estabelecer e fortalecer sua autoridade "



CONFIDENCIAL

POLÍCIA INTERNACIONAL
E DE DEFESA DO ESTADO
DELEGAÇÃO EM ANGOLA

Nº 1723/66-SR/3ª.

Roga-se que na resposta se indiquem os números e data deste ofício.

R. P.

Exmº. Senhor
Director-Geral da Polícia Internacional e de Defesa do Estado
LISBOA

Para conhecimento, tenho a honra de transcrever a V. Exª. o ofício confidencial nº. 130/C.E.S./966, de 1/3//966, do Conselho Económico e Social de Angola:

"Sua Excelência o Presidente do Conselho Económico e Social encarrega-me de comunicar a V. Exª. que o Conselho, em sessão de 24 de Fevereiro findo, emitiu parecer favorável à aprovação do projecto de portaria que extingue a Sociedade Cultural de Angola, o qual vai ser enviado à Imprensa Nacional para publicação no Boletim Oficial.
Mais me incumbe de devolver a V. Exª. o processo de averiguações que tinha acompanhado o referido projecto."

A título informativo, mais tenho a honra de remeter a V. Exª. fotocópia do relatório e despachos constantes do citado processo de averiguações, bem como da Portaria da Repartição de Gabinete do Governo-Geral de Angola, datada de 5/3//966, publicada no Boletim Oficial nº. 10, II Série, da mesma data.

A Bem da Nação

Luanda e Delegação da Polícia Internacional e de Defesa do Estado, aos 12 de Março de 1966.

Pelo SUBDIRECTOR,

POLÍCIA INTERNACIONAL E DE DEFESA DO ESTADO
GABINETE DO ULTRAMAR
ENTª 003145 REC. 14 MAR. 1966

MCF/AF.

Mod. 1/123A

Figura 54 - Informativo de Extinção da Sociedade Cultural Angolana, 1966. (Fonte: Livro O Boletim Cultura e a Sociedade Cultural de Angola, 2013).

Como argumentos para o fechamento da SCA, o relatório da PIDE apresenta que a instituição a) exerceu uma influência nefasta no meio intelectual, com "grave incidência política" e propagação da "conscientização revolucionária", b) teve uma conduta que favoreceu "movimentos literários desnacionalizantes" (como, por exemplo, os trabalhos de Agostinho Neto Viriato Cruz, Antônio Dias Cardoso, Manuel, Lima, Luandino Vieira, Antônio Jacinto, entre outros), c) utilizou-se do seu boletim "Cultura" para orientar os escritores a fazer "propaganda literária e política da negritude" – movimento que o documento denomina como "racista", d) teve alguns de seus dirigentes presos em 1959 por integrarem o MPLA, os quais utilizavam-se da sede da SCA para fazer reuniões políticas, e) estabeleceu contato e intercâmbio cultural com países da Cortina de Ferro e com partidos e organizações comunistas, f) concedeu prêmios literários a obras artísticas e literárias de natureza subversiva, cujo conteúdo tem uma perspectiva desnacionalizante e alinha-se ao movimento da negritude e g) em 1964 reuniu o júri que atribuiu "irregularmente" o Prêmio "Mota Veiga" à obra "Luanda", de Luandino Vieira, cujo conteúdo afronta o poder colonial.

Os pontos apresentados acima orientam o parecer da PIDE que levou ao encerramento da Sociedade Cultural Angolana, em 1965. A instituição policial busca justificar, por meio deles, que a SCA desviou-se dos seus objetivos originários, ou seja, abandonou seus fins meramente culturais e passou a atuar como uma organização política. É importante destacar que atores importantes na história de Angola, como aquele que viria ser o primeiro Presidente da República, Agostinho Neto, foram alvos de perseguição, censura e tortura pelo uso que faziam de suas produções culturais neste período ainda colonial. No entanto, futuramente algumas destas pessoas vieram a perpetrar o mesmo tipo de conduta – da qual foram vítimas no passado - contra civis que se posicionam em relação à situação política e o futuro do país. Em 1977, quando Angola já era independente, os cantores David Zé, Arthur Nunes e Urbano de Castro foram assassinados. Ainda em 2015, 17 jovens foram presos pelo regime de José Eduardo dos Santos acusados de planejar um golpe de Estado, quando, na verdade, apresentavam divergências e reivindicavam transição política com a saída de José Eduardo dos Santos que estava há 36 anos na presidência do país.

Presos políticos da nova república: caso dos 15+2

> Muita coisa mudou com o hip-hop. Inicialmente, a minha rigidez ideológica deve-se mesmo ao hip-hop, a minha forma de encarar o mundo é fruto daquilo que

> aprendemos com o hip-hop, a minha coragem é produto originário do hip-hop. A minha vida está parcialmente sincronizada com o hip-hop, não apenas ouvir música ou contemplar grafite, o hip-hop ensinou-me aquilo que não aprendemos nas escolas e nas universidades (Hitler Samussuku, 2017).

Essas palavras iniciais são de Hitler Samussuku[34], um dos 17 jovens presos em 21 de junho de 2015 sob a acusação de planejar um golpe de Estado. Chamado "15+2", este grupo tem alguns membros que compõem o que compreendemos como *geração hip-hop*. O encarceramento destes ativistas ocorre quando eu estava realizando trabalho de campo, em Luanda. Como já apontado, foi este acontecimento que trouxe a real a dimensão dos alertas que eu recebia cotidianamente, principalmente quando compartilhava o tema deste trabalho. Dois dos meus principais interlocutores de pesquisa estavam entre os jovens detidos.

Estes interlocutores chamam-se Hitler Samussuku e Luaty Beirão (MC Ikonoklasta). A aproximação inicial se deu com Hitler Samussuku no dia em que participei das "Quintas do Rap", evento semanal organizado pelo jovem Dix que conheci em uma palestra da Universidade hip-hop no FESPOL (Festival de Poesia de Luanda)[35]. Ele, um jovem hip-hopper e estudante de Ciências Políticas da Universidade Agostinho Neto (UAN), solicitou meu telefone e me entregou um CD cujo título era "Projecto Não Vota". Este projeto, conforme o interlocutor, foi uma aposta na mobilização da sociedade civil para o boicote das eleições angolanas que, para os artistas participantes, são forjadas pelos interesses do partido no poder - MPLA.

> O Projeto designava-se "não vota" em função da falta de transparência nos processos eleitorais. O movimento apelava ao boicote eleitoral e o resultado foi 38% de abstenção. A maior percentagem na história de Angola (Hitler Samussuku, 2019).

É importante destacar que Hitler Samussuku foi um dos jovens da geração hip-hop que, influenciados pela primavera árabe, fez parte da articulação das manifestações locais. Após o primeiro contato, Hitler Samussuku me ligava constantemente para realizarmos uma atividade sobre "*hip-hop studies*" na Faculdade de Ciências Sociais (FCS) da UAN. Planejamos este evento durante um tempo e, na semana para o qual estava agendado, o jovem desapareceu. Fiquei

[34] O ativista pede com certa ênfase para que seja identificado também com o seu segundo nome, Samussuku, com o objetivo de diferenciar-se da figura nazista Adolf Hitler.
[35] Um exemplo claro de como a metodologia Bola de Neve foi me possibilitando os encontros, desde que a Universidade Hip-hop era a minha semente inicial.

preocupada e, ao acompanhar as mobilizações sociais, descobri que ele era um dos jovens presos acusados pela Presidência da República de planejar um golpe de Estado. Os jovens tinham um grupo de estudos e, no momento em que foram presos, debruçavam-se sobre o livro “Da ditadura à democracia” (1994), do cientista político estadunidense Gene Sharp.

Figura 55 - Capa e contracapa do CD "Projecto Não Vota" (Fonte: Arquivo pessoal Hitler Samussuku)

A dimensão do que aquele senhor da centralidade do Kilamba me disse sobre “andar com cantores malucos” começa a fazer sentido após este acontecimento com os 15+2. Este grupo é composto por quinze homens e duas mulheres. Seus nomes são Laurinda Gouveia, Rosa Conde, Domingos da Cruz, Luaty Beirão, Nuno Álvaro Dala, Manuel Baptista Chivonde Nito Alves, Afonso Matias "Mbanza Hamza", Benedito Jeremias “Dito Dali”, Inocêncio António de Brito “Drux”, Sedrick de Carvalho, Albano Evaristo Bingobingo “Albano Liberdade”, Arante Kivuvu, Hitler Samussuku Jessy Chiconde “Samussuku”, Fernando Tomás “Nicola Radical”, Nelson Dibango, Osvaldo Caholo e José Gomes Hata “Cheik Hata”. Destes, Manuel Nito Alves, Luaty

Beirão e Mbanza Hamza já tinham sido presos no ano de 2013 durante um protesto que cobrava esclarecimentos sobre ativistas desaparecidos em 2012[36].

Conforme entrevista realizada com Luaty Beirão, conhecido também como rapper Ikonoklasta, um intelectual e professor universitário angolano tinha o interesse de retomar as estratégias de Gene Sharp para a luta pacífica contra uma ditadura e decidiu fazer uma adaptação do livro "From *Dictatorship* to Democracy" para o contexto local. A fim de encaminhar seu trabalho, convida o grupo de jovens ativistas para discutir o texto. Desta forma, eles encontram uma sala para os encontros e se organizam para estudar os capítulos semanalmente.

> (...) Ele não quer usar o termo, mas usa-nos, porque nós dispusemos a fazê-lo, arranjamos uma sala para o tanto de semanas que havia de capítulos no livro para assim irmos analisando o livro e discutindo se era viável, se não era, se poderíamos fazer isso aqui, quais eram os grandes impedimentos, as grandes dificuldades em conseguir motivar as pessoas e fazer acontecer. E então nossa tarefa era ir para casa e na semana a seguir estudar dois capítulos, lê-los, tirar notas e apresentar sugestões, é, e discuti-las na semana seguinte, basicamente isso, e quando chegou a sexta semana apareceu a polícia e prendeu-nos, prontos, e daí foi o que sabe das acusações e todo o resto, mas foi isso que aconteceu. Até certo ponto acho que o Domingos tinha sim uma intenção pouco secreta de fazer com que a gente melhorasse a sua obra antes de lançar, que déssemos contribuições com a nossa prática no terreno e com a nossa prática de manifestações e de organizações de movimento social, que contribuíssemos para fazer as correções necessárias da brochura e torná-lo um livro. De certo modo acho que havia essa intenção por parte dele, nada que justificasse o que aconteceu. (Luaty Beirão, 2018)

Após a prisão dos jovens, o então presidente José Eduardo do Santos realiza uma transmissão televisiva nacional na qual afirma: "não se deve permitir que o povo angolano seja submetido a mais uma situação dramática como a que viveu em 27 de Maio de 1977, por causa de um golpe de Estado". O massacre de 27 de Maio, tema que até então vinha sendo silenciado, é retomado para colocar medo na população do país e justificar o aprisionamento do grupo que vinha mobilizando manifestações contra o regime político.

Dentro os jovens presos, quatro eram rappers: José Gomes Hata, conhecido como Cheik Ahmed Hata; Inocêncio de Brito, conhecido por Drux; Hitler Samussuku; e Luaty Beirão, conhecido por dois nomes artísticos no hip-hop: Ikonoklasta e Brigadeiro Mata Frakuz. Cheik Ahmed Hata e Hitler Samussuku compõem o grupo chamado Terceira Divisão, já Drux e

[36] o caso dos ativistas Alves Kamulingue e Isaías Sebastião Cassule que foram assassinados pela UGP (Unidade da Guarda Presidencial) nos dias 27 e 29 de maio de 2012

Ikonoklasta fazem rap solo. No entanto, conforme afirma Luaty, todos os 15+2 têm alguma influência e formação política advindos da produção do hip-hop.

> (...) não tenho mais dúvidas que a consciência política e a consciência cívica dos jovens que começaram os movimentos de resistências foram influenciados pelo hip-hop, prontos, eles próprios dizem né, todos eles conhecem artistas e músicas, boa parte deles tentou fazer música em algum momento da vida deles (...) não levavam as coisas tão a sério, mas cantavam, escreviam, faziam cyphers e brincavam de ser rapper. Portanto boa parte deles, é inegável, o rap teria sido o grande gatilho que despertou todas essas movimentações sociais, não só em Angola, Tunísia também, Egito também, o mundo todo acabou por ser influenciada por aquelas coisas boas que o hip-hop tem para dar, que o hip-hop deu, e acho que por isso, e só por isso, é que gêneros como o hip-hop para quem os puristas da música davam seis meses de vida ainda está aí hoje há mais de 35 anos depois (Luaty Beirão, 2018).

Podemos dizer que estes ativistas fazem parte da geração hip-hop que, como define Bakari Kitwana no livro "The Hip-Hop Generation" (2002), são aquelas pessoas que cresceram em um momento sociohistórico onde a expressão juvenil que ganhava destaque a nível global era o hip-hop. Hoje este é um termo utilizado para designar aqueles que, mesmo não praticando nenhum elemento artístico deste movimento, foram formados em meio a cultura hip-hop, ou seja, estão/estiveram inseridos em grupos e coletivos de hip-hop que discutem ideias e orientam suas práticas e posições políticas.

Luaty relata também como os trabalhos realizados pelos praticantes do hip-hop eram reconhecidos por profissionais que atuavam em instituições do Estado pelas quais tiveram que passar devido às medidas de repressão frente às manifestações que mobilizavam:

> Dia 7 de março de 2011 fui tratado com violência verbal, muita truculência, algemado, com monte de armas apontadas e chefes de polícia, primeira noite que eu passei na cela. Ao chegar na esquadra deixaram-me sentado sozinho num sítio e apareceu um polícia de trânsito, sentou-se ao lado de mim e disse: 'tu és o Matafrakus", eu disse: yé, e ele começou a cantar uma música minha e disse que eu não tinha ideia de como tinha mudado a vida dele e a maneira dele ver as coisas e, depois também, quando fui para o procurador para ser interrogado, o escrivão, quando viu-se sozinho comigo, revelou-me que também era artista e que tinha crescido também nisso, que me conhecia (...) alguém contou-me que tinha sido julgado por um juiz que também tinha sido rapper, então essas coisas dão uma ideia que depois de 20 anos algumas pessoas que atingiram idade laboral, que deixaram de fazer a música e passaram a fazer outras coisas na sociedade, ocupam cargos de chefias, pois o rap sempre foi visto como música marginal, de bandido, de drogados, de pessoas que não chegam a lado nenhum, e ver essas pessoas chegarem a esses sítios com esses elementos de consciência (...) dá uma noção

> satisfatória do que tem sido um esforço que vale a pena porque realmente influencia positivamente as pessoas. (Luaty, 2018)

Como grupos de rap contestatório que influenciou o cenário político, Hitler Samussuku cita Filhos da Ala este, Hemoglobina, Polema sul, Pobre Sem Culpa, Jamaika Poster, Coligação Forever, Conjunto Ngonguenha, Coligação Periférica, entre outros. Estes grupos sempre tiveram uma péssima relação com o Estado que, conforme Hitler Samussuku, não consegue controlá-los pelo fato de terem uma posição independente e não se preocuparem com mega shows e o mercado da música: "nós cantamos para exigir direitos, liberdades e garantias que estão constitucionalmente consagradas e que não estão senão como decorativas, para inglês ver" (Hitler Samussuku).

O episódio 15+2 mobilizou muitas organizações internacionais de Direitos Humanos em defesa dos ativistas detidos. Neste período, diversos hip-hoppers - como os rappers brasileiros GOG e Dexter, o DJ Kl Jay e o poeta Alan da Rosa - elaboraram produções musicais e vídeos clamando pela libertação dos jovens. Apesar das pressões que ultrapassaram as fronteiras de Angola e do continente africano, apenas um ano depois da prisão destes ativistas, em 29 de junho de 2016, o Tribunal Supremo de Angola concede ordem de soltura e determina que os jovens devem cumprir prisão domiciliar.

"No silêncio das armas as vozes fazem a guerra"[37]: o auge do rap político em Angola

> A oposição em Angola tem 25 anos, nós (hip-hop) também temos 25 anos. Nada mais que em 1992 o rap foi uma música de campanha política presidencial (Gangsta, 2015).

> (...) anterior ao meu disco "Trincheira de ideias" havia muitos rappers com abordagem de teor político interventivo, existiam músicas contestatórias, mas nada chegou a ter dimensão do "Trincheira de Ideias" a nível de notoriedade, isto por causa da abordagem temática e por causa do incidente do Cherokee, ou seja, a partir daquele momento as instituições públicas, as instituições oficiais, o governo, os órgãos de soberania passaram a ver o Rap de forma diferente, com olhos de controle, de investigação, de fiscalização. As atividades dos rappers começaram a ficar muito fiscalizadas e reduzidas (...) (MCK, 2015)

[37] "No silêncio das armas as vozes fazem a guerra" é o título do álbum do grupo "Máscara Negra", lançado em 2005. Este grupo fazia parte de uma tendência do hip-hop angolano chamada "horrorcore" e integrava o Movimento HorrorCore Aliado (MHCA). O horrorcore é um gênero do rap que surge nos anos 1980 nos Estados Unidos e produz músicas em que as letras têm como conteúdo o "horror", o "terror", o "sobrenatural" e questões sombrias. Uma das grandes referências deste gênero é o grupo Geto Boys.

Em todas as fases do rap angolano tivemos o rap político, mas é após o estabelecimento da paz que esta vertente ganha centralidade no movimento hip-hop. Um dos meus interlocutores apresentou-me como problema a ser refletido: "será que é por que a paz, na verdade, significou um silenciamento dos nossos interesses políticos?". É importante lembrar que o acordo de paz, chamado "calar das armas", é estabelecido após a morte da maior liderança de oposição ao regime do MPLA, Jonas Savimbi.

Após quase três décadas em guerra civil, o enfraquecimento progressivo da UNITA nos últimos anos leva ao assassinato de Jonas Savimbi. Em fevereiro de 2002, o MPLA cerca a região da província do Moxico onde encontrava-se Savimbi, destrói a coluna de guerrilheiros e elimina seu principal rival político. O corpo baleado de Savimbi foi exibido nos canais de televisão em Angola, o que pode ser compreendido como símbolo da derrota da UNITA pelo MPLA. De acordo com Rolim (2017), o "calar das armas" em Angola não representa o advento da paz, mas, sim, "a consecução da guerra e da lógica de guerra até as suas últimas consequências" (ROLLIM, 2017, P. 32).

Após a morte de Savimbi, forças remanescentes da oposição passaram a negociar a transição com o MPLA. O "calar das armas", que ocorre em 4 de abril de 2002, estabelece os acordos de paz e a reconciliação nacional. Hoje, nesta data, comemora-se o Dia da Paz em Angola. No 4 de abril de 2015, quando se realizava o trabalho de campo desta pesquisa, a data era tratada com protestos e críticas pelos ativistas do hip-hop: "o calar das armas também é o calar de nossas discordâncias políticas sobre o regime".

Mas, como poetizou o grupo de rap" Máscaras Negras" em seu álbum lançado em 2005: "No silêncio das armas as vozes fazem a guerra". Isto porque o "calar das armas" não fez com que jovens ativistas ficassem calados frente às problemáticas ainda enfrentadas pela população. Com o acordo de paz, começam a surgir narrativas mais centradas na necessidade de transição política.

> Genericamente os cenários mudam com a paz. Até 2002 o discurso do rap era muito favorável ao final da guerra, criticava-se muito os interesses internacionais em ver a guerra a continuar porque o país estava dependente de 2 blocos, o americano e o soviético, o rap estava empenhado a questionar quem nos vendia armas, minas, para levar petróleo e depois nos vendiam medicamentos, muletas. O rap criticava o ocidente por causa do subnegócio, chamava atenção o sentido de unidade. O país estava endividado, a agricultura não se desenvolvia e o ocidente, apesar de ter terra fértil, gastava-se muito com a guerra, todos os recursos eram canalizados para a guerra. Na parte angolana fazia-se muito dinheiro com isso, surgiram famílias muito ricas. E depois da paz as questões eram sobre uma divisão, uma distribuição mais equitativa. Se já não estamos em guerra porque é que ainda morrem pessoas por expressarem? Bens vitais, como a vida, eram postos em

> segundo plano. A crítica poderia te levar a morte e a justificação seria a guerra (...) Antes da conquista da paz a nível de narração e de contexto musical do rap era um menu muito previsível, existia um conjunto de temas repetidos nos vários artistas, ou seja, com a paz deu-se a possibilidade de quebrar o ritmo habitual comum de escrita (...) (MCK, 2015).

Além do cenário político, outro elemento que contribui para a centralidade de temas focados no "poder" e no "governo" é o contato com o rap produzido do Brasil. A abertura econômica iniciada há mais de uma década é potencializada com o fim da guerra, o que aumenta as possibilidades de ter acesso às realizações de hip-hop em outros países de língua oficial portuguesa. Em diálogo com o DJ Pelé, este afirma que a música rap brasileira teve grande influência sobre o rap político em Angola e pôde aumentar sua importância em nível local após a guerra, quando ele mesmo passou a ter mais facilidade para acessar os materiais que, assim, divulgava nas atividades de hip-hop.

> (...) eu achava que o que o Mano Brown cantava é o que nós vivíamos, porque ele falava de pobreza, de racismo, de todas essas coisas que nós vivíamos cá e ainda vivemos até hoje, então, e tinha o rap de Portugal que era mais a base de metáforas, falavam de coisa mais do hip-hop, tipo ser real, ter um bom flow, não sei quê, e eu acho que naquela altura nós não precisávamos disso, precisávamos de nos libertar, cobrar liberdade de expressão, cobrar os nossos direitos, então o rap brasileiro é que trazia isso, porque eu acompanho o rap brasileiro desde muito cedo, a partir do disco Holocausto Urbano dos Racionais MC's, e eu acho que o Brasil era o melhor exemplo, tinha o exemplo da América, mas poucas pessoas entendiam inglês, mesmo até agora pouca gente entende, uns ouvem é pelo beat, pelo sample, pelo não sei quê, mas não entendem, então, Brasil estava mais próximo de nós, nem, era a cobrança de direitos, era tudo isso aí que até hoje existe no Brasil, e eu gostava do rap brasileiro porquê, porque tu não ouvias eles a falarem de abanar a bunda, de festas, não sei o que, era mesmo crítica social, era mesmo a arrecadação de valores, é pedir para que o Estado olhe para o povo da periferia, do gueto, essa coisa toda **(...) então o rap do Brasil é que começou com esses temas, porque aqui era quase proibido, até hoje ainda é proibido, só para tu veres prenderam os nossos amigos manifestantes por causa de lutarem pelos seus direitos, por questionarem o governo, a má governação, então, naquela altura o Brasil já tinha esse rap, através, tipo, do Sistema Negro, não sei se tu conheces, Facção Central, Racionais que eu já citei no princípio, até o Gabriel Pensador já traziam esses temas sociais, então foi por causa disso que eu preferi tocar cá o rap brasileiro na rádio, foi bom naquele espaço** (...) (DJ Pelé, 2015)

O marco do rap político em Angola é o lançamento do álbum "Trincheira de Ideias" (2002), de MCK. O título do álbum inspira-se no livro "Trincheira de Ideias", de Fidel Castro, no qual o autor aborda o conceito "trincheira de ideias" como as trocas intelectuais estabelecidas com ativistas durante o período que estiveram na condição de presos políticos em Cuba. O artista explica

que a capa do CD, inspirada nas concepções de Fidel Castro, tenta expressar por meio da anatomia do cérebro “a ideia de estar na trincheira, o que representa um homem a disparar ideias políticas e sociais mostrando que o país era o mesmo e não havia lógica a guerra” (MCK, 2015).

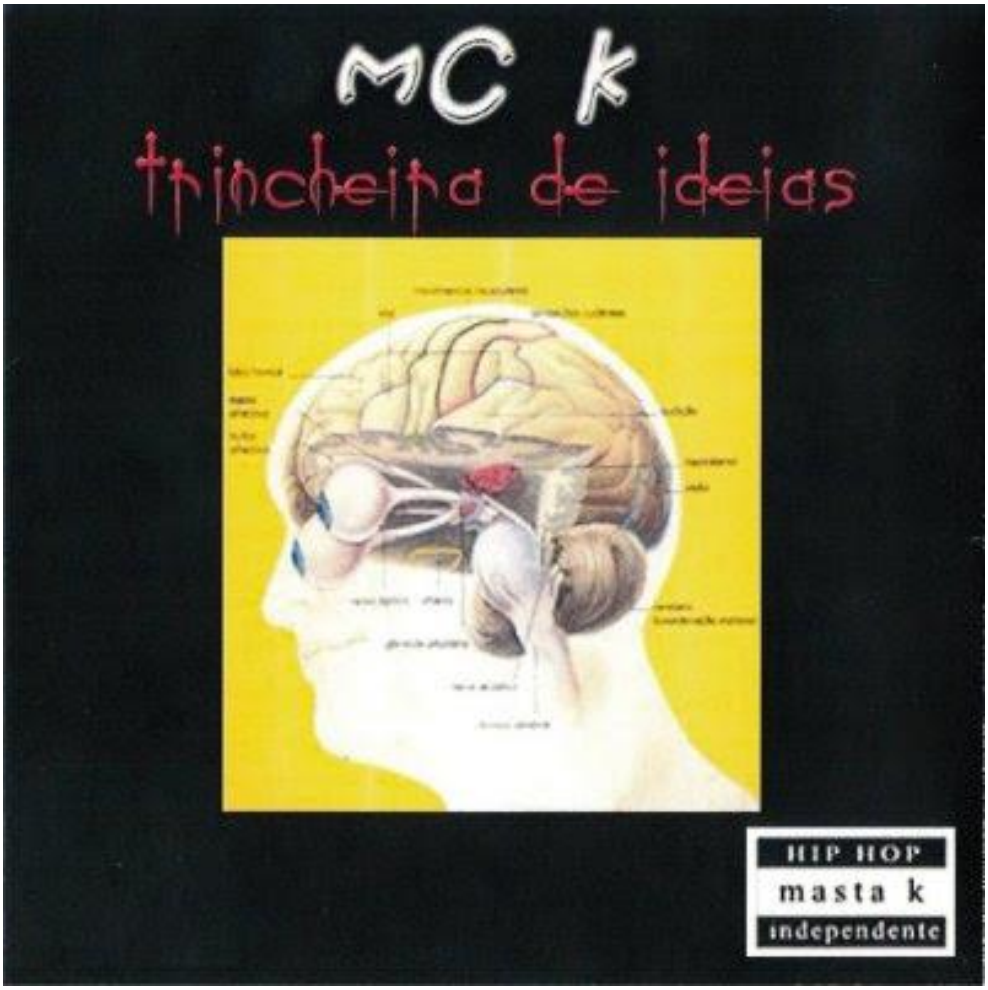


Figura 56 - Capa do Álbum Trincheira de Ideias, do rapper MCK. 2015.

Influenciado pela atuação nos grupos e *meetings*, além das leituras que realizava, MCK apresenta uma obra estritamente política com críticas ao governo do MPLA. Músicas do álbum, como “Técnicas, causas e consequências”, também conhecida como “Sei lá que auê”, tornaram-se hinos para a juventude da capital e provocavam a ira do poder vigente. A dimensão do impacto deste trabalho vem à tona após a morte do Cherokee, jovem lavador de carro que foi brutalmente assassinado pela guarda nacional enquanto trabalhava e cantava a música citada acima.

> Antes eu tinha medo do regime, mas depois da morte do Cherokee eu passei a ser um cadáver andante. Encontrei uma vez a porta da minha casa arrombada, mas ainda assim entrei e dormi mesmo em casa. Todo tipo de ameaça era inferior a morte. Se uma morte não for suficiente para parar, todas as outras coisas serão inferior. A morte do Cherokee foi tipo "não podes parar", e também em honra a alma do Cherokee não posso parar. Pela exposição que eu tinha eu passei a ser um cadáver andante. Todas as outras ameaças já encontraram um corpo, uma estrutura já preparada para todas as ameaças. Se no início tínhamos medo do governo, depois descobrimos que temos um poder de negociar e as pessoas surgiam e diziam temos que conversar. Antes da paz era complicado porque havia pena de morte, depois disso já tínhamos direitos a exigir. Podemos lutar em busca deles, independentemente a nossa postura (MCK, 2015).

Cherokee, cujo nome original é Arsénio Sebastião, tinha apenas de 27 anos quando teve sua vida cessada em 26 de novembro de 2003. Conforme Oliveira (2015), os agentes de segurança pública foram surpreendidos pelo jovem a cantar a música de MCK "Técnicas, causas e consequências". Como forma de retaliação, os guardas espancaram Cherokee publicamente na rua e, posteriormente, amarraram-no e afogaram-no no Embarcadouro do Mussulo. A música, como podemos observar a seguir, faz duras críticas ao regime político em Angola e já anunciava em um dos seus trechos, antes mesmo da morte de Chreokee, que "quem fala a verdade vai p'ó caixão, que raio de democracia é essa?

Música: Técnicas, causas e consequências
Artista: MCK

Cidadão angolense acorda antes que o sono t'enterra
Se deres ouvido à minha poesia conhecerás a cara e o nome do Mosquito que nos ferra
Saberás que a causa do caos do povo não foi apenas a guerra
O quotidiano mostra a cor da corrente que nos cerra
Preto em baixo, vermelho em cima e amarelo no meio
Envolvida por anéis d'utopia na parte externa
A inocência fabrica e multiplica as vítimas da escravidão moderna
Como a massa desconhece a técnica da M.anipulação P.opular De L.ixamento A.ngolense
ninguém sente o peso da algema
O teu caso é uma prova visível da arte dos lobos
Os teus argumentos são frases incompatíveis da filosofia suprema
Não tens abrigo
Procuras emprego há séculos, mas continuas fiel ao sistema
Estás preso, sob uma frequência de controlo automático de grades invisíveis(eles traçaram o teu futuro no ventre da tua mamã!)
Sofres diariamente, não sabes como reclamar
As armas calaram mas o teu estômago continua em guerra
A luta começa no dia do teu parto
Com a primeira gasosa que os teus pais pagam à equipa médica em serviço e só acaba com o último batimento do teu coração!

Guerra é luta e luta é mesmo isto!
A tua esperança anda mais de 40 anos no verão e afastaram-te dos livros desde criança
Aos 12 anos uniram-te às cervejas encheram o teu fim-de-semana com maratonas e deram-te uma educação mutilada!
Aniquilaram o teu espírito de revolta com igrejas!
Tens uma década de escolaridade, sobre a vida não sabes nada
Cultivam em ti o medo que semearam nos teus pais
As tuas atitudes dependem da rádio e da televisão
Já sei que não vais compreender o refrão isto é uma figura de estilo irônica, pede explicação

Refrão:
Seilaquê wawê (8 x)

Tira a poeira das vistas, abre o olho mano
Desliga a televisão, rasga o jornal e analisa o quotidiano
Vai em busca da realidade do modo de vida angolano
Irmãos, qual é a liberdade que nos deram se a arrogância política não cessa?
Quem fala a verdade vai p'ó caixão, que raio de democracia é essa?
Nos livramos dos 500 anos de chicote mas não utilizamos a cabeça
Depois da queda do colono, em vez de uma independência
Deram-nos quase meio século de má governação
Hoje os dirigentes estão com as imagens gastas porque o poder não registra circulação
Criticam os professores e enfermeiros por causa da corrupção
Esquecem-se do orto da instabilização
Somente os da esquerda sabem que o erro parte do organograma padrão
Transcrevendo um processo hierárquico torto até ao último escalão
Parem de agitar as gasosas aos polícias, as kinguilas não são as culpadas da inflação
A causa do sofrimento angolano reside na filosofia do desumanismo
Na política do egoísmo, na artimanha do estrangeirismo
O modo de vida luxuoso da burguesia faz parte do processo palpável do vosso egocentrismo
Assim como os donos dos colégios pertencem ao Ministério da Educação
Os donos das clínicas privadas pertencem à Saúde
O que m'irrita não é a cara do indivíduo, é a atitude
As vossas ações demonstram a extinção da virtude
Ignoram o papel do Estado em benefício das vossas necessidades
O dinheiro que restou das vossas contas bancárias está todo Investido em “projéteis”
Prometem-nos um amanhã melhor com escolas sem giz...

Refrão

Graças a Deus escapei da artimanha estratégica
Tive a sorte de não ser mais uma vítima dos “frangos da Bélgica”
Mas como os efeitos da “Téknika” geram várias tendências
Fui psicologicamente afetado por outras “Konsekuências”
A multiplicação da ganância e a soma da luta armada
Ofereceram à pátria a dor infinita e a miséria avançada
Exportamos o petróleo, importamos o sofrimento
Ganhámos 7 campeonatos de guerra no último decénio
Perspectivava-se novo título neste milénio
“A vitória certa” pintou Luanda de deslocados nas curvas

Perdemos soldados mas ganhámos viúvas
Somos os maiores importadores de pares de muletas dentro e fora do mundo luso
As vacinas da pólio não reduzem o elevado número em uso
Dizem querer desenvolvimento para nação
Com 1 médico para mais de 90 pacientes e 1 mina para cada cidadão?
Indústrias paradas, 4º lugar da corrupção
Ganhámos o prémio Nobel do paludismo e da malária Gastámos o dinheiro na compra d'Audis recentes e comemos o arroz estragado das ajudas humanitárias
Somos uma potência de deslocados, mutilados, desmobilizados, refugiados, enfim...
Vivemos tantas atrocidades porque os políticos querem assim
Temos máquinas de guerra com equivalência de 10 escolas
Promovemos o analfabetismo
A falta de espírito de paz gerou desumanismo, Han...
Temos mais armas que bonecas
Menos universidades que discotecas
Mais cantinas que bibliotecas
O povo conhece a verdade mas cala
O velho ditado diz "O silêncio também"
Irmãos o silêncio também, ya

A música é uma crítica ao MPLA, responsabilizando-o pelos problemas vivenciados pela população do país. Busca tirar o peso de todas as dificuldades apenas dos processos históricos, como o colonialismo, e aponta para a conduta do regime e a "má governação". Chama a atenção do cidadão angolano para as dificuldades do cotidiano, a corrupção e a falta de criticismo. A fatalidade ocorrida com Cherokee por causa desta música é definido por MCK como "a primeira grande proibição, primeiro grande ato de violação da liberdade de expressão após a declaração de paz".

O segundo álbum de MCK, "Nutrição Espiritual", tem seu lançamento público proibido pelo Estado em 2006. Devido às represálias sofridas por seu discurso de enfrentamento, seu terceiro álbum lançado em 2011 vem com o título "Proibido Ouvir Isto". Os sucedidos casos de retaliação política são listados pelo rapper MCK em 2017, quando o mesmo se posiciona a favor da transição política e aponta estar aberto para dialogar com as diferentes candidaturas de oposição ao MPLA, exceto APN.

Cronologia de Abusos de Poder e Violações de Direitos de Expressão e Liberdade Participativa:

- 01 Morte do Cherokee pela UGP, no dia 23 de Novembro de 2003.
- 02 Proibição da Venda do álbum "Nutrição Espiritual" na portaria da RNA, no dia 08 de Outubro de 2006.
- 03 Proibição do Concerto do MCK no Elinga Teatro, no dia 04 de Dezembro de 2011.

- 04 Arrombamento da porta e invasão da residência, no dia 18 de Dezembro de 2011.
- 05 Proibição da realização do "Show do Bairro" no Salão Magnólia, no dia 17 de Maio de 2014.
- 06 Interdição da deslocação a Concerto no Brasil, no dia 23 de Novembro de 2015.
- 07 Audiência ao Tribunal Provincial de Luanda como declarante do caso "15 mais 2" no dia 02 de Fevereiro de 2016.
- 08 Proibição da realização do Concerto IKOPONGO no Cine Tivoli, no dia 06 de Novembro de 2016.
- 09 Proibição da realização do Concerto MCK & Kool Klever, no Pavilhão do Benfica no Lubango, no dia 19 de Novembro de 2016.
- 10 Proibição da realização do mesmo Concerto no Namibe.

> As 10 razões acima descritas aumentam a minha convicção da urgente necessidade de mudança em nome da construção de uma Angola Livre, democrática e inclusiva, daí então, a decisão de colocar a minha arte disponível como subsídio de apoio a toda oposição credível de Angola, UNITA, CASA CE, PRS e FNLA, isso mesmo, toda, menos o APN, tal como fizeram os artistas Jay Z e Kendrick na América apoiando Obama, ou MV Bill e o Mano Brown no Brasil apoiando o PT, meu Rap estará ao serviço de toda Oposição Credível como um cidadão de consciência livre, independente, e sem quaisquer vínculo político partidário, hoje rimo aqui no Lubango na atividade da CASA CE, a convite do Dr. Abel Epalanga Chivukuvuku, se liga na Paradaaaaaa.

Como podemos observar, o cerceamento da atuação dos jovens hip-hoppers vinha acontecendo há mais de uma década após o estabelecimento da paz. A maior parte das proibições são relativas à ocupação de espaço público, como o lançamento de suas obras onde já acontece tradicionalmente os lançamentos dos artistas na cidade, e à realização de concertos em espaços privados que também dependem da autorização do Ministério da Cultura. Além disso, como forma de constranger e limitar sua atuação política, tem seus espaços privados (como o arrombamento da porta de sua casa) violados para estabelecer o "medo".

É importante lembrar que este período, marcado por fortes críticas ao regime, também contava com aqueles que já optavam pela via institucional de construção da política. Entre estes, há inclusive quem atua em frentes de disputa existentes no partido do poder com a intenção de conduzir a transformação do país pelo próprio MPLA. Em meu encontro com Kid MC, este relata que foi duramente criticado pelo público do hip-hop ao postar um vídeo na internet dizendo que é membro do MPLA. Mas, no entanto, afirma ser parte de um grupo de oposição progressista existente dentro partido e que não deixa de questionar as problemáticas existentes, citando como exemplo a postura de suas próprias músicas que narram uma Angola contraditória e abandonada em muitos aspectos.

Durante nossa entrevista, Kid MC afirmou ter o objetivo de atuar como Ministro da Educação. O motivo principal deste interesse enraíza-se, conforme o interlocutor, na importância desenvolvimento coletivo e na crença que nutre sobre o papel da educação para a transformação da sociedade. Também aponta para a agência de uma "juventude partidária" que, para além de fazer a denúncia sobre os acontecimentos presentes, vem se organizando a fim de ter espaço na esfera institucional para promover uma mudança que consideram necessária – neste trecho compreende-se o lugar que o artista diz ocupar dentro do MPLA.

> (...) há uma coisa que as pessoas não sabem, existem duas camadas dentro do MPLA, de dentro deste partido, dos conformados e dos inconformados com o que acontece. Os conformados dão sequência à onda de corrupção, bajulação, desorganização, crimes, etc., e tem a onda dos inconformados que não aceitam isso e que luta para o partido um dia mude as suas formas de fazer política, então eu pertenço a esse grupo (Kid MC, 2015).

Kid MC encerra sua entrevista enfatizando que, assim como outros artistas, também é afetado pela censura e tem espaços fechados para atuação porque suas músicas têm como foco as desigualdades, as relações de poder e os problemas estatais. Neste sentido, aproveita o momento para denunciar o cerceamento das liberdades políticas no país:

> (...) nós somos muito controlados, nós não estamos tão livres assim, nós somos pessoas controladas pelo sistema, estamos dentro do sistema, e temos que reconhecer que algumas coisas têm estado a mudar, hoje em dia rappers como MCK já ganham prêmios onde não era possível um rapper revolucionário ganhar, então as coisas estão a mudar, democracia ainda é muito embrionária aqui neste país, é bebê, acho que não existe mas vai dando passos para que um dia as coisas funcionem (Kid MC, 2015).

Ainda sobre a participação política na esfera institucional, o rapper Verbal lembra que, ainda na campanha de 1992, houve um candidato independente à Presidência da República, o Daniel Chipenda, que colocou como jingle de sua campanha a música rap e deu destaque às produções dos ativistas. Os jovens hip-hoppers autores do *jingle* faziam parte do grupo Atitude Violenta e atuaram como apoiadores e divulgadores dos ideais desta candidatura. Esta música usada para campanha, como aponta membros da Universidade Hip-hop, foi a primeira gravação de rap a passar em toda a cadeia nacional de comunicação (rádio e televisão).

Inimigos da Nação: o hip-hop na mobilização política de uma geração

Como aponta Schubert (2017), com a advento da paz o MPLA busca ressignificar o conflito armado reduzindo-o a uma questão de infraestrutura. Constroem uma narrativa que tem como foco os danos materiais causados pelos quase trinta anos de combate e, a partir disso, esvaziam o sentido político da guerra e despolitizam o debate público. Assim, elaboram o discurso de "estabilidade" e "ganhos da paz" que é entoado a cada inauguração de uma grande obra pública do projeto de reconstrução nacional. Neste sentido, aqueles que questionam o governo são posicionados por essa mesma narrativa como os inimigos do povo angolano que querem comprometer a "estabilidade" e os "ganhos da paz".

A estratégia do governo constrói-se por meio da oposição de ideias como "estabilidade" e "confusão", sendo esta última atribuída àqueles que questionam as ações do Estado. Esvazia-se o sentido da guerra e divulgam-se as obras como "ganhos da paz" a fim instaurar o medo de uma possível instabilidade. Essa concepção leva os cidadãos a temer e/ou não apoiar qualquer manifestação contrária à gestão que, como consequência, possa restaurar um passado de conflitos e projetos inacabados. As celebrações do Dia da Paz passam a ter como foco "os ganhos da paz" e nada é dito sobre o que aconteceu ao longo dos quase 30 anos de guerra (SCHUBERT, 2017).

Institucionalmente, a partir dos anos 2000 a maioria dos hip-hoppers são tratados como inimigos da nação. Conforme Kool Klever, com o advento da paz os grupos tornaram-se mais organizados e buscavam sugerir soluções para a situação do país, além de criticar duramente o poder vigente. O regime, por outro lado, não tratava essas posições como potencializadoras do projeto de nação e subjugaram-nos ao papel de inimigos políticos. Neste tópico, podemos trazer exemplos de como isso repercute, por exemplo, nos meios de comunicação: televisão e rádio.

Na TPA, durante o início dos anos 2000 proibiu-se a presença da maior parte dos grupos de rap nos programas - e assim ainda era em 2015. Nas rádios, dependendo de sua gestão, há um filtro das músicas e tipos de discursos toleráveis para os programas. Durante minha estadia em Angola, como apontado na introdução, tive a oportunidade de ir em rádios estatais, político-partidárias e comerciais. Os programas dos quais participei foram o Akapella Show, apresentado pelo MCK na Rádio Despertar (da UNITA, partido de oposição), o Beatbox apresentado por Eva RapDiva na Rádio Luanda (estatal controlada pelas autoridades) e Eclético Hip-hop apresentado por Kool Klever, Lukeny Bamba e Elizangela Rita na rádio Eclético FM (privada).

No programa Akapella Show, o rapper MCK costuma tocar músicas de intervenção política – a maioria proibidas e censuradas em outras rádios. A primeira vez em que estive presente nesse programa MCK discutia, com participação dos espectadores, o caso dos ativistas Alves Kamulingue e Isaías Sebastião Cassule que foram assassinados pela UGP (Unidade da Guarda Presidencial) nos dias 27 e 29 de maio de 2012. Além do debate, o programa transmitiu músicas de hip-hoppers ativistas falantes de língua oficial portuguesa e apresentou o trabalho de Verbal & Damani, rappers angolanos que viveram parte de suas vidas em Portugal quando o país estava em guerra e que, há pouco tempo, estão em processo de retorno para a terra natal.

Já o programa Beat Box, então apresentado por Eva RapDiva e Vui, toca músicas moderadas, sem críticas diretas ao regime, e divulga o trabalho de artistas do universo hip-hop, nacionais e internacionais. Durante o período que estava no programa, onde fui entrevistada sobre *hip-hop studies* por Eva RapDiva, uma música que já estava tocando foi cortada pelo meio por apresentar ataques diretos ao atual governo. O corte se deu por uma política da rádio e não por postura da apresentadora. Eva RapDiva, pelo contrário, costuma ouvir, produzir e apoiar músicas com teor político.

No Eclético FM, uma rádio privada sem teor assumidamente político, os locutores Kool Klever, Elizangela Rita e Lukeny Bamba passam músicas para dançar e aquelas que influenciaram a formação inicial do hip-hop, entrevistam e divulgam trabalhos de grupos ligados ao hip-hop e promovem ações de entretenimento. Em Angola, as rádios têm um papel muito importante para articulação e comunicação na cultura hip-hop.

Como aponta Moorman (2008; 2018; 2019), as rádios tornaram-se um modo de participar das lutas travadas em Angola. Ainda no período colonial, movimentos pela libertação nacional transmitiam programas como Voz Livre de Angola (FNLA) e Angola Combatente (MPLA), em que introduzem ideias e perspectivas sobre a independência do país. Durante a guerra contra o colonialismo, a população buscava se informar também pelas rádios e alguns programas censurados eram ouvidos mesmo que em lugares isolados e às escondidas - se um cidadão fosse flagrado em sintonia com um desses programas, poderia ser preso. Posteriormente, as ideias apresentadas pelos locutores eram difundidas pelo público dos programas (MOORMAN, 2018; 2019).

O Estado colonial cerceou a atuação da imprensa independente a fim de controlar as informações sobre a guerra e a luta dos movimentos pela libertação nacional, mas, de fato, não

havia total domínio sobre o uso das rádios. O polícia secreta portuguesa acompanhava os programas e irritava-se com as ideias difundidas pelos ativistas angolanos, sabendo que estas seriam retransmitidas e replicadas pelos adeptos dos movimentos. Por outro lado, cantores dos *musseques* que pautavam temas que despertavam "angolanidade" e a "consciência nacional" utilizavam-se também das rádios oficiais do Estado para apresentar suas músicas e difundir o sentimento de nacionalidade entre a população - o que enfraquecia os ideais coloniais (MOORMAN, 2009; 2018; 2019).

No pós-independência, o MPLA profissionaliza a rádio nacional, tornando-a uma das raras instituições que funcionam e têm estrutura de qualidade no país, com amplo alcance sobre todo o território. Desta forma, utiliza-se deste aparato para comunicar à população uma perspectiva sobre boas ações de desenvolvimento implementadas na nova república. Há, também, nesta nova fase, uma preocupação do Estado em controlar as informações que são transmitidas pelas rádios, como as sintonias internacionais que alcançavam o país e, principalmente, a emissora de seu maior grupo opositor, a VORGAN da UNITA. Hoje, devido à falta de controle do Estado sobre as transmissões radiofônicas que engajam a população em agendas da oposição - mesmo que às escondidas-, os cidadãos angolanos enfrentam a censura perpetrada contra aqueles que utilizaram-se deste meio de comunicação para opor-se ao regime de José Eduardo dos Santos e ao MPLA (MOORMAN, 2019).

Além da censura em esferas institucionais que respondem ao governo - mesmo quando são privados -, a liberdade de expressão e intervenção pública nos espaços da cidade também tem um histórico e uma realidade vigente de cerceamento. Após a finalização da pesquisa de campo com a posse Quarteirão Norte, o interlocutor Kota Nguma me convida para conhecer um antigo e importante ator dos movimentos que aconteceram no Cazenga nos anos 1980-1990, o Scot Kambolo. Neste encontro, Kambolo passa a me apresentar fatos sobre as manifestações que tentaram seguir a onda da "Primavera Árabe", mas que foram reprimidas com muita violência pelos agentes do Estado em Luanda.

> Alguns momentos marcantes do movimento hip-hop foram as manifestações, nós conseguimos colocar em estado de choque o governo do MPLA, saímos às ruas, isto foi em 2010, 2012, convocamos uma manifestação em que houve uma repreensão crucial, uma repreensão de força, muitos dos nossos irmãos foram detidos naquela manifestação, um dos quais o rapper Brigadeiro Matafrakuz, o Carbono Casimiro, Jang Nomada, há mais um puto que não me vem à memória, um puto que é da Congo Record, ele também estava no último encontro que se realizou em Cacuaco (...) ainda assim quando detiveram os nossos irmãos, realizamos uma outra manifestação frente ao tribunal, em que a polícia

> apareceu novamente, sem piedade, uma polícia fardada, umas pessoas também não fardadas, armadas, uma desordem social total, nós fomos só com palavras e cartazes, fomos respondidos com armas (...) os principais líderes dessas manifestações eram rappers (Kambolo, 2015)

Os hip-hoppers angolanos compunham um número expressivo entre os manifestantes porque os rappers aproveitavam os shows para convocar o público para os protestos organizados na cidade. Sobre este fenômeno, Hitler Samussuku relata que

> (..) um cidadão anônimo adotou os nomes iniciais dos líderes angolanos, isto é, Agostinho Jonas Holden, e passou a convocar uma manifestação para o dia 7 de Março de 2011. Em Janeiro de 2011 foi realizado um show de hip-hop em Luanda que ficou na história de Angola, cujo o artista principal era Bob da Rage Sense. Luaty Beirão, que na altura era conhecido como Ikonoklasta, cantou neste show (finais de janeiro) e deu voz ao apelo que estava limitado na blogosfera – nem todos tinham acesso à internet. Neste dia, muitos rappers e amantes do hip-hop abraçaram a causa. Deste modo, os primeiros ativistas cívicos tiveram passagem no movimento hip-hop. Os primeiros manifestantes depois da Primavera Árabe eram em grande parte rappers ou amantes do hip-hop que estiveram presente no show ou que viram o vídeo no youtube e simpatizaram-se com a ideia, abraçaram e deram forças para a primeira manifestação que não chegou a acontecer no dia 7 de Março de 2011 devido ao grau de repressão que o regime imprimiu naquela altura. Foi ainda neste contexto que as autoridades angolanas, através do Presidente da República, criaram um decreto para limitar espaços culturais, sobretudo, de hip-hop. Fecharam a Universidade hip-hop, no Elinga já não havia shows de rap e nem tão pouco no Baía. A Quintas de rap sobreviveu até a nossa detenção e depois disso ficou encerrado definitivamente (Hitler Samussuku, 2016).

É no período de ondas da "Primavera Árabe" que acontece, em Luanda, o concerto de Bob da Rage Sense - angolano radicado em Portugal. Este show que tinha como objetivo lançar seu álbum "Ordem depois do caos", foi financiado por um empresário angolano e produzido pelo rapper MCK. Em uma tarde que passei na casa da Eva RapDiva, compartilhei meu sentimento de saber mais sobre o show, quando a artista me mostrou um vídeo[38] do evento. Nas imagens, Bob da Rage Sense fica em pé, no centro do palco, ao som do instrumental da música "A carta" (2004), com a mão direita na boca e a esquerda erguida para o alto.

Música: A carta
Artista: Bob da Rage Sense

É um pouco estranho ouvir esta carta pela música rap
Pois me redimo e preciso que alguém me interprete
Nesse caso chamo Rage Sense o ex MC do Maket

[38] https://www.youtube.com/watch?v=qnWqOJ4YokM&feature=youtu.be

Com seu tom de vocalista para poder entreter
Só estou a dar continuidade a um problema dos africanos
Que é o de gerir mal o país e concretizar os meus planos
Hoje estou bem senhores, dei milhões a minha filha
Pus o povo na miséria para facilitar a minha família
A minha mulher abusa do poder no Brasil
A gorjeta por cada empregado são notas de mil dólares
De fachada mando construir pequenos lares
Enquanto o resto do país nunca viu materiais escolares
Os meus parentes e amigos têm do bom e do melhor
Espalho o terror, faço crianças morrerem de fome e de dor
Sou mais que o presidente, sou um ditador
Faço-me de bom pros olhos cegos do exterior
Estou no poder há vinte e cinco anos, (...) mais quatro
Mas tenho, mais quero, por isso não há eleições
Fui colega de um considerado assassino de guerra
Partilhávamos ideias, negociávamos as terras
Na China um dos bairros mais pobres até hoje
Mandei alterar os votos nas eleições de 92
Mas, apesar de tudo sou muito inteligente
Pois com a minha astúcia manípulo todos facilmente
A maioria são analfabetos sem qualquer educação
As minhas palavras apartam luz esquecendo na escuridão
Possuo minas de diamantes, xondas e muito mais
Da cidade alta consigo contar os hospitais
Porque até são poucos, por isso é que existem muitos loucos
A vadiar pelas ruas a procura dos trocos
Calo governantes e enterro quando possível
O país para quando passo, torno-me mais visível
No meu Mercedes a prova de balas evito os combates
Meu exército controla o movimento em todos os trilhares
Também já tive ligações com o misticismo
Por que que acham que estão todos no conformismo
Ainda quem revelar segredos de Estado
Era logo evacuado e a seguir decapitado
A verdade é cruel mas tem que ser revelada
Escrevo esta carta, mas sem ressentimentos por nada
Não há quem aguente ser uma pedra na minha sola
Especificamente sou, mas essa anda em Angola
A fim de algum tempo de namoro dei a minha filha casamento
Afinal boss é quem manda
Fiz desfilar autênticos carros na cidade de Luanda
E nessas ruas (...) migalhas de pão
Contudo vidros escuros bloqueavam a visão
E eu próprio tenho vergonha de ver
E porque nenhum filho meu conhece a palavra sofrer
Não otimizei nenhum mutilado, um pobre coitado
Que de corpo e alma lutou pelo país sem que nada tivesse custado
Os do Cuando Cubango um povo quase extinto
Por incrível que pareça não sinto remorso quando minto

Não tenho quaisquer sentimentos e angústia
É como se fosse mais um Ifã no Império da Rússia
Não faço nada em prol de uma ideia positiva
Controlo as FA e os meios de comunicação massiva
Invento leis que me ajudarão no futuro
A cada tribunal e juiz já patrocinou o ombro duro
Mando cegar todo aquele que vê
Jornalistas matei, mandei prender William Tonet
Porque a única voz livre de falar é a minha
Liberdade de expressão é somente minha
De punho erguido não há porta que não arrombe
Já agora sou responsável pelo (...)
E mesmo o dia que decidirem revoltar
Não me preocupo, tenho meu jato particular
Crianças, velhos, adultos angolanos em todos os cantos
O sangue sobre os manos me fez ouvir cânticos e prantos
Confesso ter mandado matar inocentes e outros tantos
Sou eu o criminoso (...)

Enquanto Bob da Rage Sense ouvia o instrumental em silêncio, havia entre o público aqueles que rompiam com o "calar das vozes" e entoavam a letra da música. Essa performance foi um ato de protesto à repressão e às ameaças recebidas antes de realizar o show em sua terra natal - sendo que, inclusive, foi proibido de cantar a referida música. Em "A carta", o rapper interpreta o presidente "José Eduardo dos Santos" em primeira pessoa, compartilhando um olhar que a maioria dos hip-hoppers em Angola têm sobre a então liderança do país.

IV – Hip-hop, africanista

Durante a guerra civil construiu-se um silenciamento em torno da abordagem dos temas racismo e africanismo. Se esses dois elementos eram mobilizados na luta por libertação nacional e, nesta fase, enfrentam censura por parte dos colonos, no pós-independência passam a ser um problema para aqueles que ganham um papel privilegiado no projeto de construção da nação. Como vimos no capítulo anterior, há uma disputa de narrativas em torno de um dos maiores massacres da história de Angola, o 27 de maio, e, neste campo, a questão racial é colocada como fator gerador do conflito.

Como nos apresenta Schubert (2017), devido à repressão violenta vivenciada no 27 de maio, a questão racial em Angola passa a ser um tabu. Após a independência buscou-se reforçar uma ideia de angolanidade, a qual é potencializada pelo discurso de "um só povo, uma só nação". A defesa da angolanidade evita o debate sobre as desigualdades existentes entre negros, mulatos e brancos no país e, consequentemente, o questionamento da legitimidade de sujeitos em posição de privilégio que ainda reproduzem as hierarquias do período colonial.

Mesmo que este tema ainda seja silenciado em Angola, sempre há vozes dissidentes que o coloca no centro do debate. Estas vozes passam a representar um perigo à "estabilidade" vigente. A conexão com a diáspora estimula a discussão sobre a questão racial, visto que atores angolanos passam a identificar na narrativa de pessoas com as quais compartilham uma experiência histórica comum – a escravidão - elementos que também fazem parte de seu cotidiano. É como nos aponta o rapper Gangsta, no trecho citado abaixo, onde deixa explícito como a leitura crítica do grupo de rap Racionais MCs ao mito da "democracia racial" no Brasil os ajudaram a compreender as heranças do colonialismo português na dinâmica de relações raciais em Angola.

> Angola é mais perigoso que a África do Sul na época do apartheid, porque na África do Sul do apartheid eles tinham uma lógica, os brancos não podiam se misturar com os pretos, estava claro e definido, eles implementaram o apartheid como política de Estado. Em Angola não, estamos todos misturados, preto com branco, mas a prática diária há uma exclusão de barreiras invisíveis, e essas barreiras invisíveis, se não fosse por causa da perspectiva dos Racionais MCs, dessa discussão que a gente conseguiu mentalizar, e depois reanalisar na sociedade angolana, nós não poderíamos ter a visão de ver o invisível, hoje a gente consegue ver o invisível por intermédio dessa influência. (Gangsta, 2015)

Essa conexão transnacional entre África e diáspora engaja os hip-hoppers angolanos na

contramão de um comportamento assimilacionista ainda expressivo, dado que vivem em contexto pós-colonial tão recente. Desta forma, seria o hip-hop um movimento africanista? Que tipo de engajamento produzido por este movimento na diáspora negra e em países africanos o classificaria como tal? O que a experiência angolana nos aponta é que o hip-hop produz uma conexão entre esses dois lugares - diáspora e Áfricas - que o coloca como fenômeno do "Atlântico Negro", nos termos de Paul Gilroy.

Falar sobre hip-hop em Angola não se reduz a abordagem sobre a experiência atual e isolada de jovens ativistas. Seus repertórios sobre o presente não acontecem sem qualquer relação com fatores históricos que compreendem a formação do imaginário nacional e suas identidades. História, realidade presente e perspectivas de vida se articulam e informam a atuação política destes sujeitos.

Neste capítulo, apresentamos como se constrói o movimento de renascimento africano em meio a cultura hip-hop em Angola e como este fenômeno é mobilizado para lidar com os dilemas atuais vivenciados no país. Abordamos como raça aparece no contexto pós-colonial, o impacto do lusotropicalismo no imaginário nacional e a emergência do hip-hop como seu maior contraponto. Concluímos com os dilemas enfrentados por este segmento ao tratar da temática racial em um cenário permeado pelas desigualdades.

A retomada da consciência histórica africana pelos hip-hoppers

No princípio eu estava aqui
Ouvindo 2 Pac, Nas, KRS e Rakim
Queria ser Black Panther igual Chuck D
Sonhava morrer no Guetto, preto até o fim
Assimilei Cheick Anta Diop, e voltei para África
Trazendo na mala toda herança de Afrika Bambaataa
Dançava como um Crazy[39], mas admirava o Paco[40]
Tinha o Mic na mão, mas queria o Scratch do Prime[41]
Aceitei o chamado para advogar a mudança
Pois tornado Griot tinha de justificar a herança
Trancei meu cabelo, tatuei o corpo

[39] Crazy Legz, b.boy do Rock Steady Crew.
[40] Paco "Ramirez", Graffwritter.
[41] Dj Premier do Gangstar.

Era um Africano novo, estava eu agindo com zelo
Hoje trago para todos vocês, livros e muitos CDs
Respondo a muitos porquês, sou o Nkkappa da MP3
(DJ Nkkappa42, 2015)

Escutei estes versos em uma atividade de hip-hop no Espaço Baia, onde aconteciam algumas performances do rap underground em Luanda. DJ Nkkappa, uma das referências na cidade, pegou o microfone e os apresentou em forma de rima, arrancando gritos do público presente. Futuramente, quando o entrevistei, pedi para que repetisse a canção que, conforme me informou, é de sua autoria e foi escrita em um momento de entretenimento com amigos em um estúdio de gravação.

As vozes que ecoavam pelo espaço enquanto DJ Nkkappa cantava refletiam o respeito que as pessoas tinham pelas referências e ideias trazidas pelo artista. Conforme ele próprio, os atores citados são vistos como parte da história de África e como extensão deste continente em diáspora. Ao iniciar com o trecho "no princípio eu estava aqui, ouvindo 2 Pac, NAS e Rakim", ele sinaliza as personalidades que os influenciaram a gênese do hip-hop angolano e, a partir destas, constrói um repertório que encaixa sucessivamente luta negra fora de África (Black Panthers), pensamento africano (Cheik Anta Diop) e a figura do tradicional *griot*.

Em contexto pós-colonial, DJ Nkkappa nos informa com este trecho que a experiência negra em diáspora foi um dispositivo para que jovens de seu país pudessem se reconectar com a África. Mas, em sua narrativa, isso faz parte da sua própria história. O rapper angolano Gangsta atribui um conceito nativo a este movimento, o que chama de *boomerang*, nome do livro que informa estar elaborando sobre o hip-hop em África.

> (...) Nós estamos escrevendo um livro chamado "Boomerang", ou seja, é o vai e vem de uma identidade. A nossa visão é que o hip-hop não é uma cultura americana, mas sim o renascimento da cultura dos povos africanos deportados. Quando alguém vem do outro lado de lá até nós, vem interligar (...)
> (Gangsta, 2015)

De acordo com Cheryl L. Keyes (2002), quando se questiona as origens do rap, muitos artistas apontam a África como referência. Como exemplo, cita um dos pais fundadores do hip-hop, Afrika Bambaataa, que afirma: "although it [rap] has been in the Bronx, it goes back to Africa

[42] DJ, membro da gravadora MP3 e colaborador da Universidade Hip-hop.

because you had chanting style of rapping"[43] (Bambaataa, *apud* Keyes, 2002, p. 17). Keyes destaca que a reivindicação das origens do hip-hop como expressão africana ganha importância não apenas entre ativistas, mas tem sido tema de diversos estudos realizados sobre a temática.

Ao declamar "Tinha o mic na mão mas queria o scratch do Prime/ Aceitei o chamado para advogar a mudança/ Pois tornado griot tinha que justificar a herança", DJ Nkkappa sinaliza, como muitos rappers, que a performance com o microfone (mic) nas mãos é a continuidade de uma prática ancestral. Em "A tradição viva" (1982), Amadou Hampaté-Bâ aponta que os griots representam apenas uma das variações entre os guardiões e transmissores de história em África. Além destes, podemos destacar os *tradicionalistas* e os *artesãos.* Os *griots* atuam como trovadores e suas práticas aproximam-se de diversas expressões artísticas ao lançar mão de música, poesia e contos. São classificados em três categorias, conforme apresentado abaixo:

> ● Os *griots músicos*, que tocam qualquer instrumento (monocórdio, guitarra, cora, tantã, etc). Normalmente são excelentes cantores, preservadores, transmissores da música antiga e, além disso, compositores.
> ● Os *griots "embaixadores"* e cortesãos, responsáveis pela mediação entre as grandes famílias em caso de desavenças. Estão sempre ligados a uma família nobre ou real, às vezes a uma única pessoa.
> ● Os *griots genealogistas,* historiadores ou poetas (ou os três ao mesmo tempo), que em geral são igualmente contadores de história e grandes viajantes, não necessariamente ligados a uma família.
> (HAMPATE-BÂ, 1982, P. 193).

As características do *griot* apresentadas acima revelam o porquê da associação construída pelos próprios hip-hoppers entre suas práticas e a dos contadores e transmissores de história em África. *Griots* são aqueles que se comunicam e contam a história por meio da música e da poesia. Mas como se dá a construção dessa ponte? Quais são os elementos que informam a prática dos hip-hoppers sobre a atuação dos griots em África?

De um ponto de vista antropológico, Mintz e Price (2003) apontam que a cultura afro-americana - leia-se estadunidense - não é a continuidade imutável de elementos tradicionais africanos. Desta forma, é preciso compreender as mudanças sociais pelas quais os diferentes povos africanos foram submetidos e/ou agenciaram ao longo de suas trajetórias e experiências para desvendar e construir associações entre o velho e o novo mundo.

---

[43] Tradução livre: Embora o rap tenha se formado no Bronx, ele volta à África porque lá já existia o estilo de cantar rap.

> Quando pudermos mapear o crescimento dos sistemas sociais e culturais afro-americanos numa perspectiva temporal bastante precisa, estaremos aptos, por exemplo, a considerar a relação entre proveniências da massa dos africanos e as formas culturais desenvolvidas numa dada colônia em determinada época, e teremos dado um grande passo rumo à compreensão de como de fato se forjaram as culturas afro-americanas (MINTZ & PRICE, 2003, P. 71).

Conforme os autores, nenhum povo é capaz de transferir de forma intacta e inabalável seu estilo de vida, crenças e valores para outro território. Portanto, para afirmar que uma expressão cultural é continuidade de tradições trazidas de forma tão longínqua para determinado tempo e espaço, é preciso compreendê-la em seu contexto. Assim, apontam que a tarefa do antropólogo frente às novas instituições criadas pelos africanos e seus descendentes no Novo Mundo não é essencializá-las, mas entender como os materiais culturais preservados contribuíram para a formação das mesmas.

Ao considerar a diversidade de povos africanos trazidos para as américas, no que tange às suas múltiplas etnias, línguas, crenças e origem territorial, Mintz e Price afirmam que inicialmente o único elemento que estes povos compartilhavam em comum no novo continente era a condição de escravizados. Mas, no entanto, baseados em seus diversos repertórios culturais, foram criando expressões e instituições que respondessem às necessidades da vida cotidiana.

> Reconhecer a agencia dos grupos que passaram por processos de colonização, no que se refere à readaptação de traços culturais às novas condições sociais, não significa ignorar a exploração e violência vivenciados por diferentes sociedades no período de colonial. É necessário estar atento para a dinâmica das relações sociais que nestes contextos não se constitui somente pela dualidade "dominador-dominado", mas por trocas que se configuram, mesmo que em condições desiguais, como mútuas. Por mais violenta que tenha sido a colonização, os sujeitos colonizados não foram coisas, mas sim sujeitos capazes de organizar simbolicamente, dentro dos limites, novos instituições, produzindo mecanismos de interação social que também foram influenciados pela sua bagagem cultural (SANTOS, 2011, P. 54)

A interação existente entre os povos africanos desde a travessia do Atlântico até as experiências nas Américas deu origem a cultura "afro-americana". Preservar características culturais de suas origens foi uma forma de reagir ao trauma da escravização e aperfeiçoar "as maneiras pelas quais podiam ser indivíduos" (MINTZ & PRICE, 2003).

Conforme Keyes, a publicação do livro "Roots: the saga of an American family"[44], de Alex

[44] Traduzido como "Negras Raízes".

Haley, em 1976, construiu a popularidade da figura dos "trovadores da África ocidental" no contexto estadunidense. Isto porque, além do livro, a obra virou uma série televisiva que teve grande audiência no país e despertou o interesse da população pelo tema genealogia. Alex Haley (1976) conta a história de seu ancestral, o Kunta Kintê, nascido na Gâmbia. O sucesso desta novela desembocou em uma segunda mini série chamada "Roots: the next generation", que teve como foco a trajetória do autor. Este último trabalho busca explorar a saga investigativa de Alex Haley em busca da história de seu ancestral na Gâmbia e retrata seu contato com um griot que conhece a história de Kunta Kintê. "Undoubtedly Roots informed viewers about the role African bards played as purveyors of the past, recorders and guardians of history, and scholars of African Culture"[45] (KEYES, 2002, P. 18).

> Thanks to the continuing impact of Roots, West African Griots have dramatically expanded their performance contexts. They have appeared on the stages of university auditoriums, in churches, and in television and recording studios in Paris, London, New York and Tokyo (HALE, 1998, apud KEYES, 2002, P. 18)[46].

É importante destacar que o livro "Roots: the saga of an American family", bem como as minisséries decorrentes, difundiram-se junto com as expressões culturais afro-estadunidenses pelo mundo. No Brasil, por exemplo, foi um livro fundamental para os frequentadores dos Bailes Black dos anos 1970s e para os precursores da cultura hip-hop.

> Nesse momento os rappers enfatizaram que o 'autoconhecimento' é estratégico no sentido de compreender a trajetória da população negra na América e no Brasil. Livros como 'Negras Raízes' (Alex Haley), 'Escrevo o que eu quero' (Steve Biko), biografias de Martin Luther King e Malcolm X, a especificidade do racismo brasileiro, especialmente discutida por Joel Rufino e Clóvis Moura, bem como lutas políticas da população negra, passaram a integrar a bibliografia dos rappers. (ANDRADE, 1999).

Keyes afirma ainda que a comunidade hip-hop fez parte da audiência dos trabalhos decorrentes da obra de Alex Haley. Estes passam a reconhecer fortes laços entre suas práticas forjadas em contextos familiares, religiosos e culturais e aquelas tradições históricas africanas. Em

[45] Tradução livre: "Sem dúvidas, Roots informou os telespectadores sobre o papel que os trovadores africanos cumpriram como provedores do passado, guardiões da história e estudiosos da cultura africana".
[46] Tradução livre: "Graças ao impacto contínuo do Roots, os Griots da África Ocidental expandiram expressivamente seus contextos de atuação. Eles apareceram nos palcos dos auditórios das universidades, nas igrejas, nos estúdios de televisão e gravação em Paris, Londres, Nova York e Tóquio."

sociedades tradicionais da África os poetas/trovadores são contadores que narram a história da nação e "transmitem" costumes, sendo que sua performance pode ser cantada e acompanhada de instrumentos musicais. A autora não trata a reivindicação das origens africanas do hip-hop como um clamor identitário de atores e movimentos, mas busca compreender os laços entre as tradições orais e poéticas africanas e os usos da oralidade desenvolvidos pelos africanos do Atlântico Negro até a criação da música rap.

> Poetic language of African peoples eventually flourished in the New World as testimony as enslavement. Under the strictures of institutionalized slavery, blacks were forced into human bondage. Out of such conditions came black vernacular expressions that documented one's existence, hopes, and desires. (KEYES, 2002, P. 22)

Para Keyes, o que antecede a formação da música rap nos EUA é uma cadeia de expressões elaboradas desde travessia forçada pelo escravismo e que carrega traços africanos: cantos de trabalho nas plantações escravistas; jogos de palavras rimadas e improvisadas (toast); blues; jive talk; e poetic (Last Poets). O repertório dessas expressões orais informa aqueles que se conectam por meio de uma experiência histórica comum.

Em conversa com o Gangsta, membro da posse Quarteirão Norte, o mesmo apresentou-me como principal referência para elaboração do seu livro, o "Boomerang do Hip-hop", uma pesquisa de James McBride[47], publicada na National Geographic, que remonta "todos os caminhos que levam ao hip-hop na evolução da música afro-americana". Este trabalho integra a edição brasileira da revista National Geographic de abril de 2007, nº 85, com o título "Planeta Hip Hop". Nesta matéria o autor aponta que

> (...) os etnomusicólogos remontam às raízes do hip-hop a danças, batuques e canções dos *griots*, ou contadores de histórias, do oeste da África, cuja junção de palavras com a música era usada para exprimir a dolorosa jornada dos escravos que conseguiram sobreviver à travessia oceânica. As cantigas de roda, os cantos de trabalho e os hinos religiosos dos primeiros escravos recorriam a elementos comuns à música africana, tais como as chamadas respostas e improviso (...) Entre os negros americanos, os duelos verbais, os desafios rimados, as histórias em que zombavam de si e os casos de negros que enganavam brancos eram modos de recuperarem algum controle de seus destinos (MCBRIDE, 2007, P.116).

[47] Jornalista formado pela Universidade de Columbia, compositor, escritor e músico. Autor dos livros The Color of Water: A Black Man's Tribute to His White Mother (1995), Miracle at St. Anna (2002) - transformado em filme por Spike Lee-, Song Yet Sung (2008) e The Good Lord Bird (2013).

MacBride (2007) retoma as produções dos músicos Oscar Brown Jr, Edgar “Eddie” Jefferson, Louis Amstrong, Nikki Giovanni, Gil Scott-Heron e Amiri Baraka para afirmar que o “jogo verbal” característico da música rap já era trabalhado por estes artistas. Em seguida, endossa a produção dos Last Poets, os quais rememora a partir da sua experiência na adolescência:

> Eu tinha 13 anos quando os ouvi pela primeira vez, em 1970. Fiquei estarrecido. Para os negros americanos, eles eram como aqueles parentes que a gente rezava para que não aparecessem em um churrasco ao qual havíamos convidado também o nosso patrão. Os meus pais não nos permitiam que tocássemos a música dos Last Poets em casa - mas, assim que saíam para o trabalho, os meus irmãos colocavam o disco. Esse foi o primeiro grupo de música que ouvi usando a palavra *nigger* (termo ofensivo com a qual os brancos se referiam aos negros), com músicas do tipo *Niggers Are Scared of Revolution*. Em um mundo no qual os afro-americanos estavam deixando de ser *negroes* (pretos) para ser *blacks* (negros), e os assassinatos de líderes do movimento em favor dos direitos civis, como Malcolm X e Martin Luther King Jr., ainda ressoavam no ar como um disparo de escopeta, os Last Poets eram a personificação do Poder Negro. Em suas gravações havia apenas percussão e versos falados. “O primeiro disco vendeu 400 mil cópias em três meses”, comenta Umar Bin Hassan, um dos membros do grupo. “E isso sem videoclips, sem tocar nas rádios, só no boca-a-boca”. O fim dos Last Poets coincidiu com o surgimento do hip-hop na década de 1970. (MCBRIDE, 2007, P. 117)

A partir da pesquisa realizada nos Estados Unidos e no Senegal, McBride constrói o fluxograma apresentado a seguir, que, conforme apontamos acima, se constituí uma referência para rapper Gangsta.

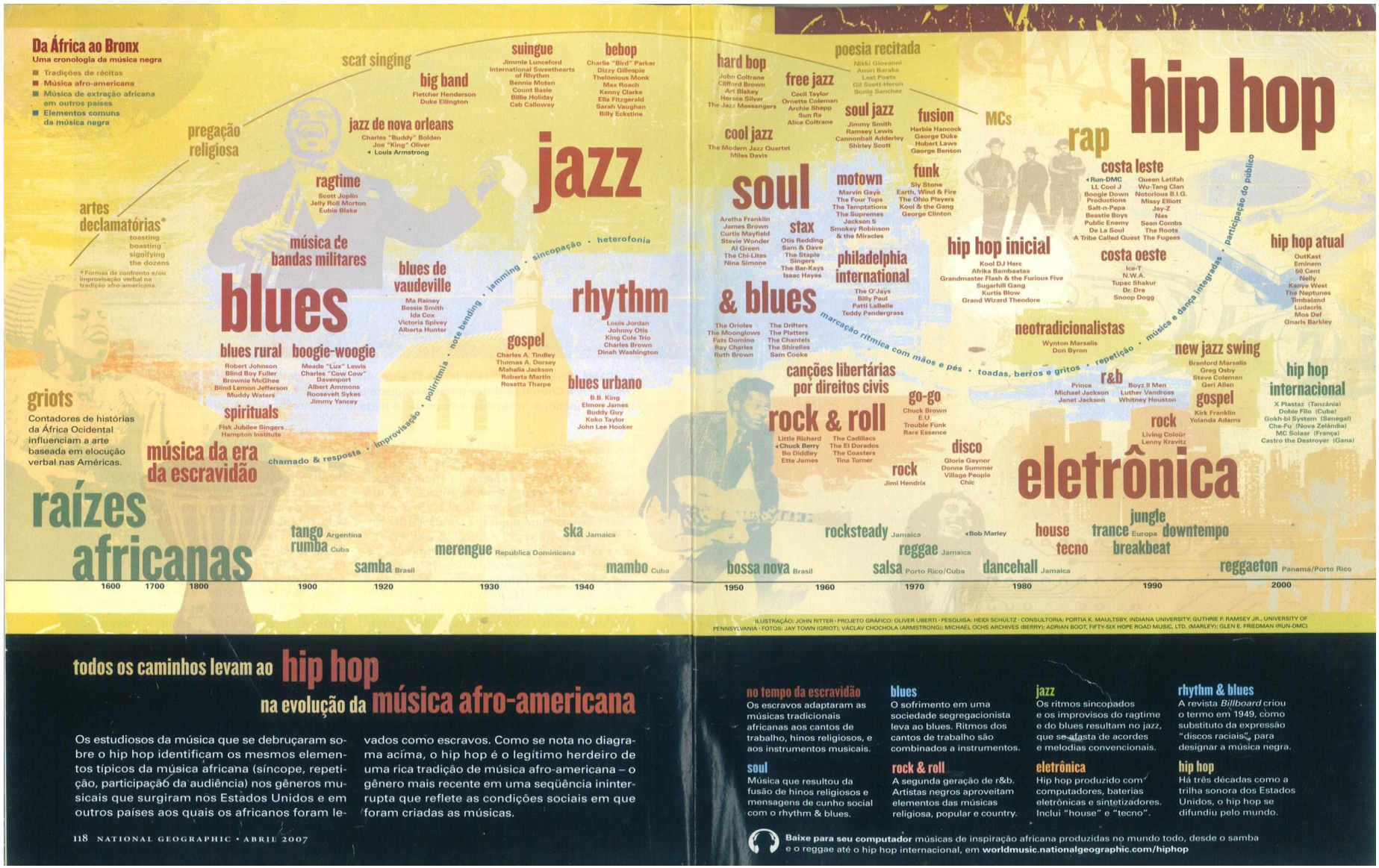


Figura 57 - Fluxograma "Da África ao Bronx". (Fonte: Revista National Geographic)

Tanto nas elaborações dos ativistas como nos trabalhos acadêmicos sobre as origens do hip-hop, percebe-se que a reivindicação de elementos ancestrais é decorrente de uma retomada da consciência, ou seja, da necessidade de identificar o impacto do colonialismo sobre a vida de cidadãos negros dentro e fora de África e a sua capacidade de se reinventar, o que, muitas vezes, tem como ponto de partida a busca de histórias negadas. Kota Nguma aponta que o reconhecimento da condição de África e de sua identidade passa pelas narrativas da diáspora negra:

> Nós fomos muito influenciados pela luta pela afro-renascença. Nesta senda, estamos a falar de Marcus Garvey, Kwame Nkrumah, William Du Bois, Leopold Senghor, Cheikh Anta Diop, Amílcar Cabral, Julius Nyerere, Malcolm X, Martin Luther King, Nelson Mandela, Biko, entre tantos outros. Muitos de nós começamos a trocar de nome a partir daí. (Kota Nguma, 2015)

A adoção de uma postura africanista no hip-hop angolano é consequência da conexão de ativistas com pensamento negro africano e afro-diaspórico - por meio da música, da poesia, de livros etc. Este movimento produz uma compreensão da vida pós-independência a partir de três pilares: a) história, b) realidade e 3) novas expectativas de vida. Esse olhar conjuntural sobre como chegamos, onde estamos e para onde vamos leva os ativistas do hip-hop angolano a adotar nomes africanos, a combater o neocolonialismo e a defender o legado, as identidades e autonomia dos povos africanos.

> (...) o primeiro livro que eu tive do Joseph Ki-Zerbo, volume II, História da África Negra, eu troquei com um jovem, éramos da mesma idade, mas o irmão dele já estava a fazer o ensino superior no ISCED, ele queria beber, ele já bebia na altura, era menino mas já bebia, então veio com o livro a dizer que está a vender uma coisa (...) ele já sabia que nós gostávamos, a princípio, e ele disse: oi, eu tenho aqui uma coisa que pode vos interessar. Qual é a coisa? Ele mostrou-me o livro de História da África Negra. Eu disse: esse livro ando a procura há um tempo, olha, na altura o preço que ele vendeu-me estava no valor de duas cervejas, e eu fiquei com o livro. Olha, aquilo era comer aquele livro, era mastigar o livro, era (...) então, tem uma página que eu não esqueço até hoje, do livro História da África Negra, "como renascer". É um dos subtemas que traz aquele livro, "como renascer". E eu fui lendo aquilo e, olha, foi uma descoberta fenomenal da minha personalidade como preto, porque nós temos um problema em África, de meter o preto (...) é um problema que o próprio período colonial procurou transferir para o homem africano, que o preto era inferior que o branco, então esse preconceito infelizmente paira até os dias de hoje, existe até os dias de hoje, então esse livro deu-me uma mentalidade, uma forma de perceber a minha personalidade como africano e jamais será subestimada por uma outra pessoa, jamais. Eu sou africano, nasci africano, sou preto e até a ressurreição continuarei a ser preto. Mas esses livros, esse movimento hip-hop foi a porta que nos deu esse todo (...), sermos hoje os homens que somos, porque o preconceito em Angola, em África, em Angola em particular continua, com as pessoas de pele escura e das pessoas com a pele mais clara,

> continua. Esse é um problema que eu acho que é humano, é humano sobretudo, mas também um problema social, político e histórico. Eu digo é humano por quê? Porque nós como seres humanos temos capacidades de discernir o certo do errado, então não é o fato dele ter a cor da pele mais clara que lhe faz humano, não, eu acho que o humanismo é uma questão abrangente a todas as dimensões, e esse problema de pensar que a estratificação social é muito dependente da cor da pele é um problema que o colonialismo trouxe e que também muitos brancos foram nessa derrocada, nessa queda, também sofreram isso, mas a convivência fez-lhes perceber que todos nós somos seres humanos, e que o que mais importa é que todos nós consigamos ter relações acima da média, positivas, e que ninguém prejudique o outro. (Kota Nguma, 2015)

Em "A civilização africana de ontem e de amanhã", capítulo do livro História da África Negra II (1979), Joseph Ki-Zerbo aponta que para a África renascer é preciso "tornar-te aquilo que és" (KI-ZERBO, 1979, P. 387). Ao apresentar esta reflexão, o autor constrói uma linha de análise dividida em quatro pontos: a) passado: África de ontem, que precede a colonização, b) presente: a África atual, após a colonização, c) perspectivas: a neocultura do amanhã e d) como renascer.

A África de ontem é narrada a partir dos valores civilizatórios africanos. Aqui, Ki-Zerbo (1979) destaca que embora muitas sociedades da África Negra fossem fechadas ou concentradas em si mesmas antes da colonização, estas tinham estratégias próprias de desenvolvimento que englobam suas visões de mundo, transformação do meio e organização econômica, política e social. Estabeleciam relações de equilíbrio com a natureza expressas na forma horizontal como conhecem e transformam os elementos oferecidos pelo ambiente em que vivem (nas práticas medicinais, artesanais, criativas, organizativas, culturais, etc). Construíram modelos regionais de comércio e desenvolvimento econômico (ex:. hauças) que envolviam mercado, câmbio e negociações financeiras diversas. Formaram instituições fortes que governaram os povos em seus territórios (ex:. Império Ashanti), e, de forma peculiar, organizavam a economia, o comércio, a diplomacia, a segurança e a política. O autor também destaca a solidariedade e a participação social como características da África pré-colonial:

> Em suma, a sociedade africana de ontem era uma sociedade solidária, uma sociedade de participação que havia atingido um certo humanismo: era muito estrita a hierarquia segundo idade ou a posição sociopolítica. Representava isto um princípio de estabilidade. Existia uma solidariedade no trabalho, graças à propriedade comum e às associações de trabalho, mas excluía todo o parasitismo. << Quando chega o estrangeiro, dá-lhe de comer durante dois dias. Ao terceiro dia dá-lhe uma ferramenta>>. Solidariedade da família, que era uma comunidade de sangue, de trabalho e de bens materiais e espirituais, um vetor essencial da cultura do grupo, na sua qualidade encarregado da educação. Ainda hoje encontramos analfabetos que são o produto comovente deste código da vida posto em lugar de honra pelos nossos antepassados: respeito pelo próximo, por si mesmo e pelos seus bens, respeito em particular aos hóspedes e pelos mais velhos, culto da vida sob

> todas as formas, (KI-ZERBO, 1979, P. 376).
>
> (...) Em suma, a África de ontem aperfeiçoará fórmulas concretas para que, segundo a expressão de Montesquieu, << o poder trave o poder>>.
> Este espírito profundamente democrático era ainda confirmado pelo culto do verbo diálogo. O verbo é um instrumento de participação. Sem dúvida, que faz perder tempo. Mas o tempo não contava. Era o tempo vivido, existencial, e não o tempo matéria-prima do "time is money". Escreve um autor: << o silêncio não é negro, ao que parece, se escute viver. Falar é um pouco para ele uma maneira de existir>>. Por outras palavras, para tomar o famoso postulado cartesiano: << Falo, logo existo>>. O que, no fim das contas, não de afasta muito da realidade quando se pensa nas relações íntimas entre a palavra e o pensamento (KI-ZERBO, 1979, P. 377).

A crise vivenciada pela sociedade africana do presente é, conforme o autor, consequência do "pacto colonial econômico e cultural que transformou regiões inteiras em terra-de-ninguém do ponto de vista da iniciativa e da criação" (KI-ZERBO, 1979, P. 378). A invasão dos produtos ocidentais transformou as sociedades africanas em consumidoras de elementos materiais e culturais, alienando-a e dissociando-a daquilo que ela mesmo é.

> Em 1961 observava Ulli Beir com humor - humor que ignoro se é britânico se africano-, a propósito das festas da independência da Nigéria: <<foi escolhido um hino nacional cujo texto se deve a uma inglesa, enquanto a música (que se parece com uma marcha do Exército de Salvação) foi composta por outra filha de Albion. A execução do hino nacional exige o uso de piano. A bandeira foi desenhada por um nigeriano, mas é tão convencionalmente europeia (dividida em três bandas verticais, verde-branco-verde) que dificilmente se pode admitir que exprima no que quer que seja o gênio da nação. Numa palavra, todo o programa da celebração desta mágica a paradoxal independência é infelizmente característico da confusão de valores de que sofre atualmente a Nigéria e das bases extremamentes instáveis sobre as quais se erguem as estruturas emocionais do nacionalismo nigeriano (KI-ZERBO, 1979, P. 378-379).
>
> O dinheiro atomiza as famílias e lança um processo de classificação social. As aldeias estão a ficar vazias e deixam de produzir arte ou mesmo artesanato digno deste nome. Apenas é elaborado para uso dos turistas um Ersatz folclórico e artigos <<bonitos>>, ao mesmo tempo que certas pessoas consomem em massa produtos, com frequência de luxo, que chovem dos países ricos e que moldam mentalidades de nababos no seio de uma imensa miséria. <<Vivendo no presente>>, escreve um autor libanês, <<consumimos também os frutos do presente de outrem sem nos apercebermos de que o presente dos outros é o resultado de um longo passado de trabalho e a preparação para o futuro. Consumimos parcelas de tempo. Num ambiente artificial que não é o prolongamento de nós próprios, vivemos do esforço dos outros, deixando a nossa inteligência sem nada produzir. Ora o conforto sem esforço não passa de ruína da inteligência.>> Tal é o ponto de partida da independência presente-surpresa sem conteúdo nacional. Este quadro não se aplica a todos os africanos, mas traça uma situação (frequente) que é sobretudo dramática (KI-ZERBO, 1979, P. 379).

O que o autor está criticando é o abandono de valores civilizatórios africanos, a exemplo das próprias línguas maternas que são substituídas pela língua do colonizador. As práticas tradicionais ganham um caráter folclórico e perdem espaço para os bens industriais e comercializados, interrompendo o ciclo e a continuidade dos saberes locais. Ki-zerbo trata este tema como um futuro interrompido e uma independência que se forma "sem conteúdo nacional".

A neocultura do amanhã como perspectiva, apresenta o autor, depende da capacidade dos africanos auto reconhecerem sua "dignidade e capacidade de contribuir para o progresso universal" (1979, P. 380). Isso pressupõe compreender que a civilização construída como universal é a civilização ocidental e, desta forma, o que se considera como "civilização universal" é, ao mesmo tempo, aquela que colocou homens no altar do holocausto e que não reconhece os valores civilizatórios africanos. Desta forma, ao olhar para si mesma, a África deve reconhecer os elementos produzidos em seu território e que colaboram para o desenvolvimento da sua humanidade. Para concluir, o autor traz como provocação que "se é bom nadar no universal, é necessário, no entanto, não nos afogarmos nele. Os contatos com os outros não devem ser uma fonte de traumatismo e nem de alienação" (KI-ZERBO, 1979, P. 381).

Para renascer, aponta Ki-Zerbo (1979), é preciso que os africanos encontrem em si próprios "as energias intelectuais e morais necessárias para a mudança" e que contém consigo mesmos para "instaurar uma neocivilização africana autônoma, criadora e progressiva" (P. 381). Uma das tarefas apresentadas é retomar o passado e suas lições para a construção da nova civilização. Neste campo, os intelectuais africanos desempenham um papel fundamental:

> (...) a intelligentsia africana deve desempenhar o seu papel num vasto empreendimento de educação, no sentido original da palavra, isto é, de dirigente de uma migração espiritual sem desenraizamento. Far-se-á isso pela africanização do ensino. Resta muito a empreender em matéria de desenho e de decoração das salas de aula, por exemplo, a fim de que a entrada para a escola não seja para a criança como uma viagem interplanetária. Da mesma maneira, não foram suficientemente explorados para o canto escolar os prestigiosos ritmos africanos. Temos ainda o desporto, em que a luta e mesmo a dança africana deveriam normalmente figurar em lugar de honra. (KI-ZERBO, 1979, P. 384)

Os intelectuais africanos têm a tarefa de contribuir para a instauração de um novo espírito societário. Ou seja, atuar por meio da educação popular e fomentar processos formativos que possibilitem aos sujeitos construir um olhar crítico sobre o contexto e exercer a sua capacidade criativa. A fonte é o próprio povo, de onde emergem experiências, saberes e produções das quais

não devem estar alienados. É preciso ter consciência de suas potencialidades.

A nova civilização africana, ou seu renascimento, tem que pautar-se em conteúdos provenientes de sua própria experiência:

> Essa neocultura é a cada um de nós que compete forjá-la, dia após dia. Importa portanto insistir nestas pré-condições e nos princípios que têm de presidir à sua elaboração. Trata-se de pôr os nossos povos em condições de lançarem uma versão moderna da africanidade, reinterpretando o nosso eu coletivo.
> (...)
> Já não se trata tanto de cantar a negritude, mas de agir. Não se trata de tecer lamúrias sobre um paraíso perdido, pois não existe paraíso perdido. Não se trata de carpir as nossa mágoas e nem de celebrar os nossos valores passados, mas de transformar o nosso próprio eu coletivo a fim de encontrarmos motivos de esperança.
> Penso que podemos ser otimistas. Os nossos antepassados demonstraram um incontestável gênio criador. Viveram com beleza, rodeados de objetos que eles próprios fabricaram. Inventaram cozinhados (porque a arte culinária também pertence à cultura) que continuarão por muito tempo a deliciar os seus descendentes (KI-ZERBO, 1979, P. 386).

O "renascer" é um movimento que resgata a personalidade africana ao reconhecer sua história e personalidade. As orientações de Ki-Zerbo sobre "como renascer" informou a prática e a atuação do hip-hop angolano, como aponta o trecho de Kota Nguma citado acima e que nos levou a apresentação destas ideias. Instaurou, entre os hip-hoppers, a experiência de atuação autodidata em busca de sua "própria história":

> (...) dentro do movimento hip-hop, aprendemos a ler, aprendemos a investigar, nós conhecemos História da África, de Angola, não numa sala de aula, foi através de livros, através daquela busca, de ser rapper, aquela busca de informação, moldar a nossa personalidade, fazer uma simbiose entre o artista e o cidadão normal, tentar levar a vida mais para o RAP, mais como rapper do que como cidadão normal, e essas personagens coincidiam no seu todo, então não tínhamos como desassociar (...) (Kambolo, 2015.

Os ativistas do hip-hop angolano se percebem como continuidade de um movimento histórico de "renascimento africano". Em 2015, durante o trabalho de campo, havia oportunidades em que eu pegava carona com alguns colaboradores e, nesta experiência, era introduzida às produções locais. Certo dia, o rapper MCK ofereceu-me uma carona para casa, momento em que apresentou-me a música "Negra de carapinha Dura", do artista Teta Lando.

Música: Negra da carapinha dura
Artista: Teta Lando

Negra de carapinha dura
Não estrague o teu cabelo, me jura (2x)

Faça tranças corridinhas
Com miçangas a cair
Carrapitos pequenitos
Como aqueles que vovó fazia
Para você

Você é africana
Tem beleza natural
Vai mostrar para todo mundo
Que essa tua carapinha
É o acabamento de uma obra sem igual

Carapinha é o acabamento
De uma obra sem igual
Vovó deixo
Você vai guardar
Você não vai estragar
Aquilo que vovó deixou para você

Negra de carapinha dura
Não estrague o teu cabelo, me jura (2x)

Alberto Teta Lando (1948-2008), introduzido a mim com entusiasmo pelo rapper MCK, foi um artista da chamada escola "música de Intervenção" que tem início nos anos 1960. Produziu obras baseadas na realidade da população, como aponta em entrevista para o Jornal de Angola: "para quem faz música ou poemas que refletem o dia-a-dia das massas, o dia-a-dia do nosso povo, dificilmente consegue escapar a essa influência política direta, chamemos-lhe assim, pois que, tudo na vida é política. Essa política engajada, essa política direta que a gente conhece". Suas canções estimulavam a consciência nacional e o desejo de progresso e conciliação entre angolanos, além de problematizar questões conjunturais.

"Negra da carapinha dura", cantada ao som de cordas, buscou provocar a população angolana para a valorização de sua estética e continuidade de suas tradições. Em 2003, o grupo SSP - apresentado no capítulo anterior - traz em seu álbum "Amor e Ódio" a música "Negra de Karapinha", que tem como refrão a obra de Teta Lando e faz uma mistura do clássico estilo boom bap do rap com o som original das cordas.

Música: Negra de Karapinha
Autores: SSP

Refrão:
Negra de carapinha dura
Você é africana
(2x)

Essa poesia é totalmente dedicada para ti
Africana com o sorriso puro como marfim
Não te deixes abalar pelo que dizem de ti
Por ter a pele escura e o cabelo ruim, enfim
Sabes que para mim tu és como jasmim
Tu és a flor mais perfumada do meu jardim
És uma dádiva de Deus,
Enxuga as lágrimas dos teus olhos castanhos como os meus e Martin Luther King
Pois o mundo é fechado mas o cérebro não
Como fez Mandela na prisão
Resistência
Quanta prepotência
Resistência
Quanto preconceito
Dos 500 anos como escravos e sem direitos

Refrão

Eu te amo minha negra, não duvides de mim
Não duvides deste negro que se orgulha de ti
Afro-manequim, sei que seu destino é estar aqui
Para sentir meus dedos negros sobre o teu cabelo ruim
És carismática, chamo de simpática
Made in África, mágica, sexy e romântica
Tu tens de tudo neste corpo sedutor
Tens a magia do kissange e do tambor tens
Tens o semba, tens o kilapanga tens
Tens a doçura do maruve e da kissangua tens
Não precisa de dietas europeias, beleza tens tu nestas veias

Refrão

Não é fácil termos esta cor
Em qualquer parte do mundo quanto mais escuro pior
Seja onde for o preconceito e o rancor
Continuam de mãos dadas provocando muita dor
Ai meu amor, enxugue as lágrimas da dor
Que mais cedo ou mais tarde o vento sopra a favor
Tu tens valor, tu tens glamour, tu tens amor,
Tu tens dom, tu tens som, tu tens tudo de bom
Não é pelo shampoo da revellon (....)
Cabelos lisos não te fazem mulher

Então assume a carapinha não te deixes vencer
Nasceste negra e cada um é como é
Pro que der e vier, carapinha até morrer

Refrão

Tens beleza natural sim
Ok
É bom ter carapinha
É bom andar de tranças que nem as nossas muimilas
É bom se sentir angolano negro, com orgulho
É bom sentir as nossas velhas a andarem de pano
Dormir em cima da esteira, porque isso é tradição
Sim
Ok, não precisam ter vergonha de ser aquilo que são por isso
Vocês nasceram assim e vão continuar assim com muito orgulho
Africana 100%, eu sou assim

Negra de carapinha dura
Você é africana
Tem beleza natural

Após apresentar-me Teta Lando, MCK acena que tinha a intenção de renovar a canção, usando também o instrumental original como sample. Em 2016 lança a música “Rap Crespo” que, assim como os SSP, retoma o refrão e o som em cordas elaborado por Teta Lando.

Música: Rap Crespo
Artista: MCK, participação de Girinha, Keneedy Ribeiro e DJ Pelé

Refrão:
"Negra de carapinha dura
Não estraga o teu cabelo, me jura (2x)"

Vavô deixou, você vai cuidar
Vavô deixou o legado apresentar (2x)

Cabelo crespo, sem patrão para me mandar
Imagem não é competência, eu tenho a barba por cortar
Nah, nah, irmã, desfriso toda hora?
Identidade e consciência, negritude aqui vigora!
Não te pedi para opinar, teu preconceito é agressor
Lá vens tu para ensinar igual ao opressor
A Barbie é branca, tu és preta, deixa de sonhar
"Vavô deixou, você vai guardar"
Tanta curva num só corpo, Nietzsche vê Deus
Essa kindumba é peça d'arte, Da Vinci em museus
Lábios cheios sem botox, tua beleza é natural

Teu traseiro é sem implante, concorrência desleal
Siga Fanon, resgata a tua história
Abraça Senghor, protege tua memória
Meu gimy é liberdade, tissagem é ditadura
Arranca esse postiço e deixa a carapinha dura

Negra de carapinha dura
Não estrague o teu cabelo, me jura (2 x)

Yo, já moro em meus pensamentos encarapinhados
Já soltei o crespo, já não estão acorrentados
E o recado que o cota deixou dizia assim:
"Não se adapte a um mundo que não se adapta a ti"
Não é só a pele, não é só o cabelo
É o batuque que mexe a alma, o kissange que arrepia o pelo
Os panos coloridos sobre a pele que me tem vestido
Têm despido de mim aquele ideal embutido
De negação e de como ser para ser bonita
Fiquei mais bonita por ser daquelas que não acredita
Desprogramada quando mudei o canal
Me vi na minha buala e me senti mais real
Quem quer ser Miss? Ah, desliga essa televisão!
É muito fermento e dendém para caber nesse padrão
Tem poder a carapinha, conta a história que é minha
Não alisa a coroa, ela mostra que és rainha
Meu cabelo é manifesto, inversão do contexto
(Inversão do contexto)
Honestamente detesto quem os chama de ruim
Pois para mim ruim é quem te ensinou assim

Negra de carapinha dura
(São tantas tranças para essa tua carapinha)
Não estrague o teu cabelo, me jura
(baidundo de mão, virada de linha)
Ô negra de carapinha dura
(São tantas tranças para essa tua carapinha)
Adoro o teu cabelo, miúda
(baidundo de mão, virada de linha)

Nesse continente, prato vazio, fome cheia
que caminha descalço
Investimos não sei quantos mil milhões
somente em cabelo falso!
Deixa que a negritude ainda ginga com ou sem mbunga
Nós somos naturalmente lindas dos pés à kindumba
O mundo vai lucrando com a tua auto-dúvida
Gostares de ti é rebeldia!

É hora de destruir o imaginário colonial
Que estratifica e padroniza com o critério racial

É um fato que não somos iguais
Mas atenção: o antônimo de igual não é superior
Mas sim diferente.

"Negra de Karapinha" dos SSP, embora traga a expressão "cabelo ruim" em sua composição, busca valorizar aquilo que é próprio e belo nas angolanas. Para reforçar esta ideia, traz elementos da cultura nacional a fim de estimular o uso do cabelo natural e apontar que aquilo que é próprio e local é positivo: muimilas, semba, kilapanga e kissangua. É importante destacar que, ao falar da estética negra, os artistas não deixam de abordar os temas racismo e a luta negra em África (Mandela) e diáspora (Martin Luther King).

O "Rap Crespo" de MCK, Girinha e Kennedy Ribeiro aponta que essa problemática da estética está para além do cabelo, limitando comportamentos e saberes ao "imaginário colonial, que estratifica a padroniza com critério racial". No primeiro trecho, o rapper MCK problematiza os estereótipos associados à estética negra que assolam aqueles que ousam assumir-se como são, destaca elementos que compõem a beleza natural do corpo africano e lança referências de autores que convidaram a África a renascer: Frantz Fanon e L. Senghor. Na segunda parte, a rapper Girinha argumenta que esta questão não se refere apenas ao cabelo e à cor da pele, mas também aos valores culturais que junto com esses dois elementos são negados. Para a artista, assumir o cabelo natural foi como se livrar das correntes que a aprisionavam e, conclui, "honestamente detesto quem os chama de ruim/ pois para mim ruim é quem te ensinou assim".

Tanto os SSP em 2003 como MCK em 2015 fazem um apelo para a valorização da estética natural africana. Quem visita Angola ainda hoje percebe que a "tissagem", também chamada popularmente de "cabelo brasileiro", é predominante entre as mulheres. São cabelos lisos utilizados como aplique de forma generalizada. Da mesma forma, os homens mostram pouco seus cabelos naturais. Embora este seja um debate comum entre hip-hoppers, é um tanto difícil enfrentá-lo com tranquilidade em Angola.

Logo após minha chegada ao país, fui convidada para uma festa infantil. Com dúvidas sobre como presentear a aniversariante, uma colega informou-me que ela colecionava bonecas. No final de semana da festa, me dirigi ao Belas Shopping, o maior da capital, com o interesse de comprar uma boneca. Tanto nas lojas de brinquedos como no hipermercado não encontrei nenhuma boneca negra. Ao retornar para o carro do taxista que levou-me ao shopping, o mesmo questionou-me se não havia encontrado o que procurava. Quando contei que não comprei porque fiquei reflexiva

sobre o fato de estar em um país africano e não ter encontrado nenhuma boneca negra nas lojas, ele logo respondeu "- Nós não somos racistas. Tás a falar de uma preocupação de pessoas racistas!".

Uma estratégia adotada pelos ativistas locais para construir uma narrativa contra-hegemônica sobre África e a negritude foram os "*meetings*", citados no capítulo I. Neste momentos, que eram organizados pelas posses de hip-hop, além de intercambiar os trabalhos produzidos pelos grupos, os jovens trocavam livros, assistiam filmes e debatiam estas temáticas. Eram, como aponta Kota Nguma, "pensadores africanos".

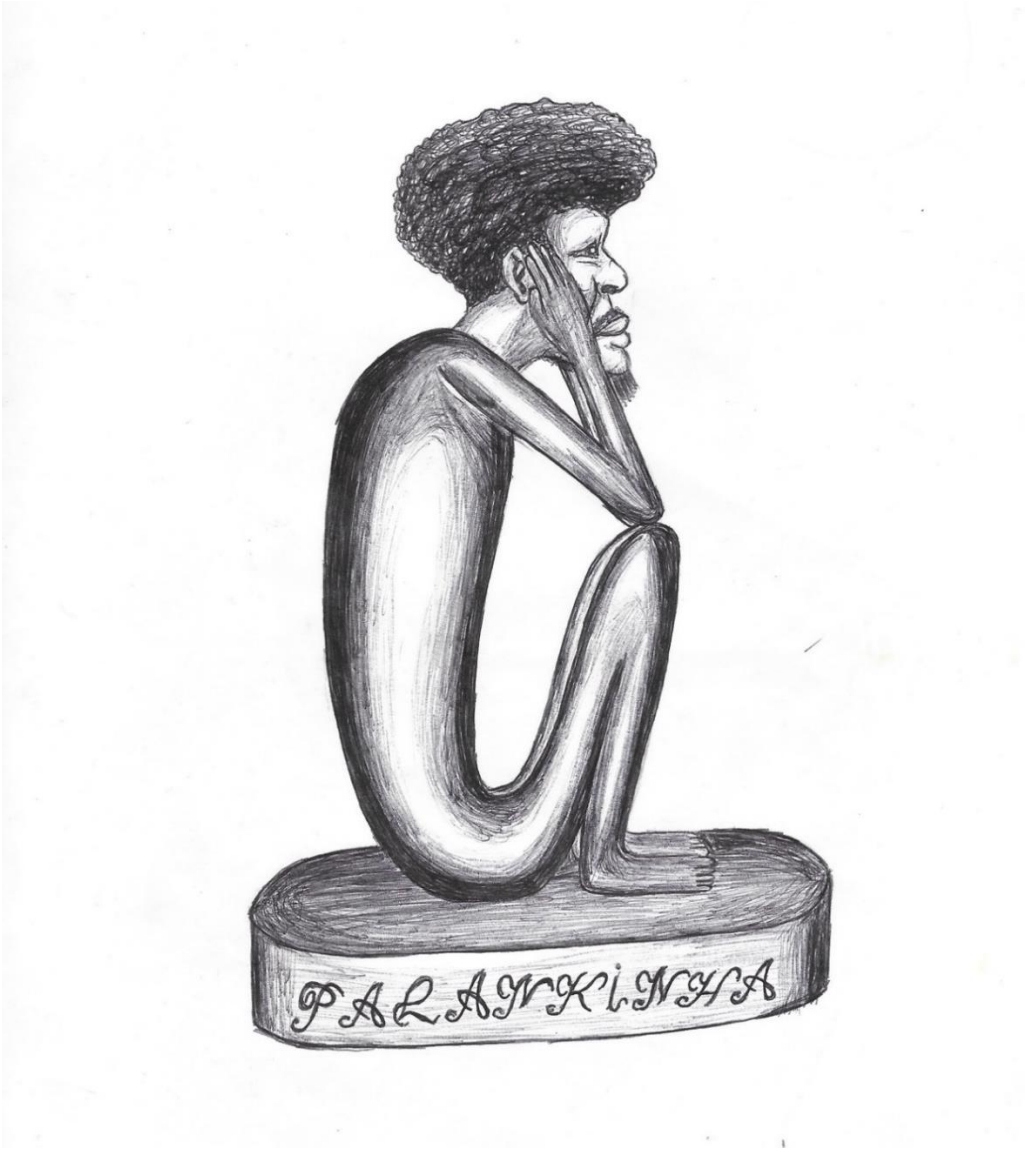


Figura 58 - Graffiti em papel "Pensador Africano de Black Power", realizado durante os meetings. Autor desconhecido. (Fonte: Arquivo MCK)

As ideias que circulavam nesses encontros estimularam a elaboração de novas leituras sobre a história de África e do colonialismo pela música rap e reposicionaram os participantes quanto às suas origens, identidades e afirmação da negritude. Parte considerável dos artistas que viveram este momento passaram, por exemplo, por uma mudança de nome. Substituir os nomes coloniais por nomes de origem estritamente africana tornou-se um ritual de passagem comum entre eles.

> (...) na minha geração de rappers, havia muita necessidade de nós olharmos para trás, olharmos para uma experiência de vida que nós não tivemos, que é a colonização, e tentar entender a partir do que se passou até a independência a influência no que nós estávamos a viver na altura; e quem nós éramos enquanto povo, enquanto identidade, quem nós éramos enquanto pessoa, por isso é que se deu essa necessidade de resgatar nomes, tudo, atitude; e então, entre nós girava muita literatura, pessoal lia muito naquela altura, bem dentro do pessoal que faz rap hoje, antigamente era uma exigência você ter pelo menos a aparente intelectualidade, gostar de ler, gostar de ler coisas bem pesadas, por exemplo, nós líamos o marxismo, íamos para o pan-africanismo, líamos o Franz Fanon e líamos (...) ou líamos o Karl Marx. Havia essa necessidade de nós nos cultivarmos e nós sabíamos que não poderíamos conseguir isso em outro sitio. Então eu passei de um iniciante, escrevia algumas letras, sobre África e racismo, tudo mais, sem rimas porque eu não tinha noção nenhuma disso, para uma pessoa que começava a possuir uma postura do tipo, ah, ok, eu sinto que o que eu falei na música é crítica social, foi isso que eu fiz com os Filhos da Ala Este (Keita Mayanda, 2015)

> Os Filhos da Ala Este eram as grandes referências em filosofia, conhecimentos de hip-hop e conhecimentos africanos. Através deles descobri algumas coisas que influenciaram até a forma de escrever o meu nome.
> (...) Aqui em Angola a maior parte tem dois nomes, o nome do registro e o nome de casa. A minha mãe diz que o meu nome de casa não foi aceito para o registro, o meu nome de registro é Joaquim e o de casa é Nelson. Quando entro para a dança o meu apelido é "Colorido" e depois de algumas influências americanas ficou NK, N de Nelson e K é de Kolorido. Os Filhos da Ala Este tinham livros do Cheik Anta Diop, onde havia muitos nomes africanos, e nos debates que tivemos achamos que era necessário ligar os nossos nomes artísticos com base aos nomes africanos. Os filhos da Ala Este, por exemplo, têm os nomes Hebbo Moxí, Adamó, Dial Kya Kilunge, Nganga Wa Mbote e Wyma Na Yobbi. (DJ Nkkappa, 2015).

A mudança de nomes, quando possível, não era apenas uma busca aleatória por nomes africanos. Como aponta o rapper Keita Mayanda, "Mayanda" é o nome original e não formalizado de sua família. Como é um nome africano, fez questão de pesquisar seu significado e afirmá-lo em sua nova identidade construída no movimento hip-hop. Em quimbundo, "Mayanda" significa "redes" e tem muito a ver com o que vinha construindo por meio da sua atuação política neste movimento.

> (...) o rap angolano na década de 90 tinha muito essa coisa do resgate, de voltar, coisa de africanidade, havia muito aquela ideia pan-africanista e de resgate da

> identidade africana, então, nesta fase de 95, 96, havia muitos rappers que tinham começado com nomes em inglês, por exemplo, que era uma coisa natural de acontecer, foram alterando os nomes para os nomes angolanos, nomes em línguas angolanas, e, claro, foi o que eu fiz. As pessoas escolhiam nomes, mas eu preferi pensar alguma coisa que realmente tivesse haver com a minha família, comigo, com a minha história familiar. (Keita Mayanda, 2015)

De acordo com Kool Klever, a partir dos *meetings* os ativistas passaram a recontar a história da África a partir de uma perspectiva pan-africana. A versão por eles elaboradas entrava em confronto com aquelas que ocupavam os espaços de educação formal em Angola, desde que a narrativa colonialista ainda era muito presente nas instituições.

> (...) nós éramos indivíduos que bebemos de uma cultura que era dependente de uma fonte completamente, vamos dizer, racista, uma fonte portuguesa completamente racista, por quê? Nós tínhamos que estudar, por exemplo, na altura tínhamos que estudar muito Karl Marx, estudar digamos assim modelos de (...) ou ideológica mais do ocidente, quase que não conhecíamos quase nada sobre África, o que era essencialmente africano nós não conhecíamos, aquilo passava. Então qual era a influência que sofremos? Era que o que é africano é negativo, o que é positivo é ocidental, então tu tinhas que falar de Sócrates, tinham que ter um provérbio grego, latino, para dizer que não, tu és conhecedor ou tu és intelectual, então já essa influência do hip-hop, em particular desses pan-africanistas, deu para nossa personalidade uma percepção diferente, nós queríamos saber do Kwame Nkrumah, queríamos saber do Lumumba, que falavam mais África para os africanos, então se África é para os africanos, eles mostraram sempre uma perspectiva histórica, sendo a melhor porta para as pessoas entrarem e ganharem consciência do que realmente são. Quando nós não temos consciência histórica, perdemo-nos totalmente (...) (Kota Nguma, 2015)

Em todas as conversas sobre o tema, pude perceber a forma como os hip-hoppers angolanos valorizam a história para discutir o presente - da qual fazem uma releitura contra hegemônica a partir das narrativas das referências que têm no campo da literatura, da música anticolonial e das lutas políticas. Este movimento se associa ao que o antropólogo haitiano Michel-Rolph Trouillot definiu como produção de *"autenticidade"*.

Conforme Trouillot (1995), a história é um processo social e não algo linear e acumulativo que isola o passado do presente. Muitos acontecimentos vêm antes de sua revelação e aparecem em uma futura narrativa de grupos que os vivenciaram no passado, sendo que este último tem conteúdo e posição. Ou seja, os sujeitos que operam a lembrança de algo não necessariamente existiram no tempo de determinado evento. Para alguns grupos, o passado é evocado para expor uma história silenciada, um sofrimento ainda presente e vivenciado (TROUILLOT, 1995).

Embora os jovens praticantes da cultura hip-hop sejam narradores da história, tanto no

contexto de democracias recentes, como na América Latina, e de pós-guerra, como no continente africano, há uma tentativa comum de silenciar suas vozes. A articulação entre se engajar na história e narrar a história possibilita a descoberta de como se opera as relações desiguais de poder e como estas tornaram algumas narrativas possíveis e silenciaram outras. Para Trouillot, os diferentes narradores e narrativas produzidas pelos sujeitos que compõem a sociedade mostram como as teorias da história têm uma visão limitada.

De acordo com o autor, a história como processo social envolve as pessoas em três diferentes capacidades: 1) como agentes que pertencem a um estrato social; 2) como atores produtores de narrativas que enunciam situações particulares e 3) como sujeitos que refletem e definem como vão agir e se posicionar frente às situações diversas. Essa articulação engaja as pessoas no processo sócio-histórico e na construção de narrativas sobre a história.

Trouillot (1995) também apresenta uma dicotomia entre história "verdadeira" e história "narrada". Esta divisão situa-se no paradigma positivista sobre o que é oficialmente registrado por um grupo de profissionais e aquilo que é falado pelos sujeitos do cotidiano - neste caso, os hip-hoppers. Nesta perspectiva, um grupo muito restrito de pessoas decide se a narrativa pertence a história ou a ficção - visão dual que acaba por excluir as narrativas daqueles que estão fora dos padrões ocidentais de registro. História, neste sentido excludente do termo, é poder: enquanto dá centralidade para uns, silencia outros. Ainda, segundo o autor, o silenciamento aparece no processo de produção da história em quatro momentos: o momento de criação dos fatos (a produção da fonte); o momento de montagem dos fatos (a produção dos arquivos); o momento de recuperação dos fatos (a produção de narrativas) e o momento do significado da retrospectiva (a produção da história em uma instância final). Desta forma, o silenciamento se deve ao poder desigual na produção de fontes, arquivos e narrativas. O poder é constitutivo da história e, por isso, antes de questionarmos o que é a história, devemos perguntar como ela funciona. A questão não é quem exerce o poder, mas como se deu a atribuição desse poder e como ele opera (TROUILLOT, 1995).

O engajamento dos hip-hoppers angolanos torna evidente as histórias silenciadas que são, para Trouillot, as tentativas de olhar para os acontecimentos passados a fim de compreender o que se é e como, a partir disso, pode-se transformar o cotidiano. Para o autor, esse ato se configura como produção de *autenticidade*. A autenticidade acontece no presente e é o que nos engaja como atores e narradores, ou seja, como participantes dos dois lados da história. O que nós sabemos sobre o passado é aquilo que engaja nossa luta contra as consequências deste passado no presente.

A questão da raça e o lusotropicalismo em Angola

Angola tem uma história também estruturada a partir de hierarquias raciais, ou seja, a ideia de raça compõe narrativas, políticas e estratégias de intervenção adotadas tanto pelos administradores do período colonial como pelos governantes da nova república a partir de 1975. Esse é um tema gerador de conflitos e dois elementos contribuíram para o seu silenciamento nas últimas décadas: 1) a difusão do "lusotropicalismo", de Gilberto Freyre, e 2) os usos da "angolanidade" no período pós-colonial. É importante ressaltar que a ideia de "angolanidade" no período colonial foi mobilizada em uma perspectiva diferente daquela empregada no pós-independência, ou seja, na luta contra o domínio português teve o papel de fomentar o sentimento de nação e engajar os cidadãos nos movimentos por libertação nacional.

Clóvis Moura (1983) define como *lusotropicalismo* a interpretação de que os portugueses "têm predileção pelos povos "de cor", com eles se misturando e democratizando a colonização" (MOURA, 1983, P. 93). Em "O mundo que o português criou" (1940), Gilberto Freyre afirma que "Portugal, o Brasil, a África, a Índia portuguesa, Madeira, os Açores e Cabo Verde constituem hoje uma unidade de sentimento e de cultura" (FREYRE, 1940, P. 42).

> Essa unidade íntima, de sentimento, e externa, de cultura, nas suas formas mais evidentes e concretas, é consequência dos processos e das condições de colonização portuguesa que na Ásia, como no Brasil, nas ilhas do Atlântico e até certo ponto na África, desenvolveram nos homens as mesmas qualidades essenciais de cordialidade e de simpatia, características do povo português – o mais cristão dos colonizadores modernos nas suas relações com as gentes consideradas inferiores; o mais transbordante de simpatia naquele sentido fixados por Cooley: a capacidade do homem de projetar-se pela imaginação na posição de outro homem e de experimentar – experiência vicária – sentimentos e estados de espírito alheios (FREYRE, 1940, P. 42).

Neste livro, Freyre exalta a dominação portuguesa e apaga, como aponta Moura (1983), os aspectos contraditórios inerentes a qualquer tipo de colonização. Esse conceito constrói uma noção abstrata do português, gera uma confusão sobre seu papel enquanto colonizador e apresenta a existência de um tipo benigno de colonialismo. Em "Lusotropicalismo e Ciência", Moura demonstra, pelo contrário, como a presença portuguesa estruturou-se em bases hierárquicas e também gerou desigualdades e conflitos nos diferentes territórios pertencentes ao seu projeto de Império.

A antropóloga Kesha-Fikes, em seu livro “Managing African Portugal: The Citizen-Migrant Distinction” (2009), argumenta que a colonização portuguesa em países africanos se legitimou por esta imagem de fraternidade racial supostamente existente entre colonizador e colonizado. No período em que países africanos colonizados por outras nações europeias conquistavam sua liberdade, aqueles colonizados por Portugal ficaram aprisionados a falsa ideia de “vocação colonial portuguesa”. Durante o regime de Antônio Oliveira Salazar, mais especificamente nos anos 1930s, o Estado português investiu em pesquisas para provar a pureza do sangue de seus membros e refutou as insinuações da Inglaterra sobre sua proximidade com os nativos, bem como as ideias de Gilberto Freyre. Quando na década de 1950 se inicia o processo de independência dos países africanos, Portugal agiu na contramão dos demais colonizadores e continuou a investida nos países que colonizava, postura que o coloca na posição de país atrasado e, como consequência, leva a sua suspensão na ONU. Para preservar a participação em organismos internacionais e dar continuidade ao bom momento econômico, as autoridades deste país adotam a teoria de Gilberto Freyre que até então negara, o lusotropicalismo. Nesse sentido, Salazar passa a defender a teoria freyreana como forma de proteger suas investidas coloniais e toma como referência a “democracia racial” construída pelos portugueses no Brasil (KESHA-FIKES, 2009).

Visto como um anão entre as nações europeias, no início do século XX Portugal buscou construir seu prestígio a partir da vastidão de terras sob seu domínio no continente africano. O salazarismo tentou reconstruir a consciência nacional pautado não em critérios materiais - o que os colocavam em uma posição desigual frente aos outros países colonizadores -, mas pela história e atuação do país em contextos coloniais. E, para se diferenciar dos demais países colonizadores, passou a apresentar como sua grandeza a habilidade de construir nações multirraciais. Esta é uma questão paradoxal se consideramos que, ao mesmo tempo, não deixaram de pautar ideologias racialistas e de atribuir status “inferioridade” aos povos africanos (BENDER, 1978).

Gerald Bender (1978) destaca que se por um lado Portugal justificou a continuidade nas colônias africanas devido sua atuação “integradora” e ausente de racismo, por outro lado defendeu prosseguir com sua “missão civilizadora”. Os portugueses compreendiam a assimilação como uma via de mão única, até que Gilberto Freyre, com o lusotropicalismo, estabeleceu uma crença que estes ainda não tinham: a ideia de que o colonialismo português promove um encontro harmonioso entre as raças. Se até a década de 1940 o português via no contato entre diferentes culturas um movimento que afeta apenas os povos colonizados, onde o antropófago seria ele mesmo, a partir

de 1950, como reação aos movimentos pela descolonização dos países africanos, a metrópole passou a considerar usos e costumes dos povos locais como forma de preservar seu Império e adotou como ideologia o lusotropicalismo de Gilberto Freyre (THOMAZ, 2002). O lusotropicalismo, de acordo com Thomaz (2002), foi denunciado por líderes e intelectuais africanos e brasileiros e não conseguiu evitar encontros violentos entre metrópole e colônia, como a "década de guerra que viria a fundar distintos países africanos", a exemplo de Angola e Moçambique.

Como aponta Thomaz (1996), "a universalização de uma teoria inicialmente restrita ao espaço e tempo brasileiros se deu a partir de um diálogo implícito de Freyre com a intelectualidade colonialista das primeiras décadas do salazarismo" (p. 87). As elaborações de Gilberto Freyre sobre o Brasil foram objeto de discussões e eventos internacionais que colocavam o país como modelo de nação, no que tange a questão racial, e, a partir disso, buscou-se projetar um futuro promissor das ocupações portuguesas em território africano. Se a dominação colonial dependia, também, da elaboração analítica e conceitual sobre os territórios submetidos ao imperialismo europeu, Portugal agarrou-se às produções freyreanas para explicar sua atuação em África e tentar, assim, garantir a legitimidade de sua ocupação.

> O luso-tropicalismo começa a tomar corpo na obra de Gilberto Freyre a partir do final dos anos 30, com a publicação de O Mundo que o Português Criou (1940), fruto de conferências proferidas pelo sociólogo pernambucano em universidades europeias, em especial portuguesas. Será, no entanto, nos anos 50 que Freyre se dedicará mais intensamente a definir o seu projeto luso-tropical, sobretudo a partir de uma viagem que realiza à Portugal e às suas colônias na África e na Índia. Em cada uma de suas paragens profere discursos e conferências, reunidos num livro de nome Um Brasileiro em Terras Portuguesas. Em cada "província", do Portugal metropolitano ou d'além-mar, Freyre exalta as características peculiares da colonização lusitana e dos seus cinco séculos de história (THOMAZ, 1996, P. 101).

A partir dos anos 1950 Gilberto Freyre visita diversos territórios sob domínio português na África e na Índia, nos quais realiza arguições sobre seu conceito em elaboração, o "luso-tropicalismo. Mais do que observar as novas realidades, sua presença nesses espaços buscava reafirmar o que ele já compreendia previamente como o "colonialismo português". Seu trabalho justifica a perspectiva imperial portuguesa ao conectar experiências de Portugal, Brasil, Índia e países africanos pela ideia de encontro harmônico (racial, cultural, religioso, etc.).

> É interessante notar que Freyre viaja às colônias portuguesas da África e do Oriente para comprovar uma teoria já formada anteriormente: a colonização portuguesa em qualquer época e em qualquer lugar viria marcada por constantes

> que definiriam os rumos dos territórios colonizados independente dos seus habitantes. Freyre não se dedica a realizar uma etnografia dos locais que visita, nem observações sociológicas relevantes: observa aquilo que lhe interessa para confirmar aquilo que já conhece (THOMAZ, 1996, P. 102).

O trabalho desempenhado por Gilberto Freyre vem dar legitimidade ao projeto colonial português. Isto porque, dado os conflitos raciais que o mundo vivenciava neste período, este autor projetou a ideia de que a experiência portuguesa viabilizou um outro tipo de encontro e convivência entre as raças e culturas, caracterizado pela ausência de conflitos. O futuro "das nações portuguesas tropicais" serviria de exemplo para estes outros mundos em conflito, sendo o Brasil o espelho bem sucedido deste projeto.

> A partir de 50 se elabora a noção que o "futuro" da presença lusa nos trópicos deveria ser garantido pois dele dependia a criação de novas realidades harmônicas e avessas à violência racial que assombrava as colônias das demais potências europeias e atormentava os Estados Unidos e a África do Sul. A segurança última das "boas intenções" do projeto colonial viria dado pelo Brasil, que os intelectuais de 36 já observam como configurando uma realidade única no que se refere às relações entre os diferentes tipos raciais, e que Gilberto Freyre desenha, sobretudo na sua fase luso-tropical, como uma democracia racial (THOMAZ, 1996, p. 103).

O lusotropicalismo, segundo Kesha-Fikes (2009), dissocia a noção de "colonização" dos territórios sob o domínio português e reforça a concepção política de nacionalidade desterritorializada. Este conceito desponta como uma estratégia para negar o racismo dos portugueses e para sustentar a continuidade de suas colônias como missões civilizadores isentas das malevolências de qualquer outro colonialismo. Assume-se, a partir de então, uma hostilidade em relação ao racismo em Portugal, com concomitante difusão de ideais de fraternidade - sustentados em espaços cristãos e escolas. Na contramão do que Portugal apresenta como projeto de colonização integradora, os territórios sob seu domínio revelam que o racismo orienta as práticas vigentes. A adoção do lusotropicalismo como estratégia para construir uma imagem positiva sobre Portugal e prolongar sua presença em África elimina do discurso público o racismo como um problema estrutural - desde que o indivíduo praticante de ações racistas passa a ser visto como o "indivíduo ignorante". Esta é uma forma de afirmar a imagem do Estado português como um Estado antirracista e apontar o problema como ação dos indivíduos, não de instituições.

Os países europeus auto atribuíram-se o papel "civilizador" nos territórios colonizados, ou seja, assumiram como missão a exportação e institucionalização de seus saberes e formas de organização social para fomentar um modelo de desenvolvimento que consideravam universal e

superior. Este modelo de intervenção em África, definido por Thomaz (1996) como política sanitarista do Império, tem como objetivo “expandir conhecimentos científicos” ocidentais aos povos compreendidos como “atrasados” e interferir em seus modos de vida a fim de elevá-los aos “estágios mais altos de desenvolvimento humano”.

Os portugueses compreendiam as obras de urbanização, a construção de escolas e hospitais, a abertura de estradas e a conversão religiosa dos povos nativos como uma missão humanitária, ignorando, contudo, os impactos negativos da exploração colonial nestes territórios - considerando a desumanização dos sujeitos, a exploração de mão-de-obra e a expropriação dos recursos naturais. Portugal interpretou seu papel desempenhado nos territórios africanos como um ato missionário e, além disso, como o único entre as nações europeias dotado de vocação para exercer esta função. Fortemente marcado por uma perspectiva cristã, o Império português buscou diferenciar-se enquanto colonizador ao destacar a fé, a suposta tolerância e simpatia exercida no contato com outros povos e sua posição pobre/marginal na Europa. Estas ideias ficam explícitas na análise das narrativas institucionais de intelectuais e interlocutores do país responsáveis por produzir um “saber colonial que procurava discutir a história, a realidade presente e o destino do Império” (THOMAZ, 1996, p. 87). A análise de Thomaz sobre essas produções deixa evidente que, embora construam uma ideia de colonização mais amena e de integração/fusão com os povos nativos, o colono português não deixa de projetar uma perspectiva de superioridade racial branca - que legitimou, inclusive, a escravidão moderna em que Portugal participou como maior mercador de escravizados - que incide sobre o que consideram “atraso” ou “primitivismo” dos povos africanos.

Sobre as características e conceitos mobilizados por Portugal para construir a legitimidade de seu projeto imperial, indaga Thomaz:

> Não haveria, no entanto, temor de que neste processo de assimilação e fusão Portugal pudesse perder a sua especificidade diante da massa de indivíduos provenientes de estágios inferiores de desenvolvimento? Para Lopes Vaz de Sampaio, professor da Escola de Alta Cultura Colonial, não haveria este risco: o potencial eugênico dos portugueses garante o predomínio do "gênio" na sua mescla com populações tropicais. Segundo o professor, a tendência imitativa do povo dominado está proporcionalmente relacionado ao potencial eugênico do povo dominador e imitado. A reprodução da nação nas colônias estaria assim garantida. A prova contundente o nosso autor encontra no Brasil, onde em meio a uma grande quantidade de negros e indígenas os cromossomos portugueses teriam prevalecido, garantindo no Brasil a continuidade da nação. Em uma fala na qual afirma serem os portugueses os verdadeiros salvadores da raça branca, Lopes Sampaio alerta, no entanto, para a necessidade de o Estado exercer a tarefa de condutor da imigração portuguesa para além-mar. No processo de nacionalização dos territórios coloniais, não basta simplesmente com "aportuguesar" o indígena

> em um processo de assimilação racial, mas submeter a colonização europeia - da qual o projeto imperial de nacionalização dos territórios exóticos não pode prescindir - a regras que disciplinem e orientem o seu esforço, fornecendo as bases necessárias para o sucesso do estabelecimento branco sobretudo nos territórios africanos (THOMAZ, 1996, p. 96).

O que percebemos é uma tentativa concomitante de legitimar a imagem do "bom colonizador" e as hierarquias raciais que justificam a missão civilizadora do homem branco, o que, considero, são elementos racionalmente inconciliáveis. Estas perspectivas se contradizem, porque não existe processo de desumanização e inferiorização das diferenças que se justifique benevolente.

> Nestas falas onde se evoca a pobreza do colonizador luso, seu caráter sacrificial e sua tendência a assimilar o nativo pela mansidão e pela mescla - sem abrir mão de elementos irredutíveis do "ser português" - um elemento se coloca como problema, visto que a história conforma-se como um dos elementos centrais no sentido de conferir legitimidade ao projeto colonial português: durante pelo menos quatro séculos portugueses e luso-brasileiros foram os principais responsáveis pelo tráfico humano que alimentava de braços as lavouras americanas. Nos primórdios da Era Moderna, Portugal importara uma grande quantidade de escravos para o território continental e povoou de africanos os arquipélagos atlânticos de Cabo Verde e São Tomé e Príncipe. O Brasil, por outro lado, se constituiu como o mais importante importador de mão-de-obra escrava africana, absorvendo boa parte deste contingente destinado ao continente americano. Como rechear de humanitarismo o tráfico negreiro e a escravidão? Estes intelectuais não podiam deixar de referir-se à escravidão, objeto de discussão de vários artigos de O Mundo Português escritos para o grande público (THOMAZ, 1996, p. 97).

A nação portuguesa não poupou esforços para legitimar a continuidade de seu domínio sob territórios coloniais e, para isto, valeu-se inclusive da negação da violência que ela mesma perpetrou contra os povos. Buscou traçar uma linha histórica do domínio português no Brasil e no continente africano que vem a apresentar como um mesmo projeto, bem-sucedido e diferenciado, a fim de defender o futuro do seu projeto imperial. Como nos apresenta Gerald Bender (1978), as estratégias adotadas pelos portugueses no período de escravidão - no que se refere a captura, venda e uso do trabalho dos africanos - foram tão cruéis e violentas como a de países como Inglaterra, França e Alemanha. Destruiu-se reinos, dividiu-se povos e torturou-se pessoas submetidas ao trabalho escravo. Assim, o que se apresenta em termos de ideologia não é o que foi, de fato, praticado pelos portugueses:

> (...) Os historiadores luso-tropicalistas aduziram argumentos sofísticos de que os portugueses que se dedicaram ao tráfico de escravos eram um pouco mais

> tolerantes e humanos que os outros negreiros europeus. Contudo, todas as provas indicam que, durante longo séculos de comércio transatlântico de escravos, nenhuma das nações empenhadas no tráfico se podia qualificar humana ou tolerante. O povo português, tal como outros colonizadores europeus, acreditava firmemente que os africanos eram congenitamente inferiores aos europeus e estavam, portanto, convencidos de que os africanos deveriam servir aos europeus (BENDER, 1978, p. 330)

Maria Conceição Neto (2010; 2015), em seus estudos sobre o colonialismo e o Indigenato em Angola, revela a forma como raça e racismo continuaram orientando a atuação dos órgãos oficiais portugueses nos territórios africanos mesmo após o fim da escravatura. A abolição do trabalho escravo não significou igualdade perante a lei para todas as pessoas, pelo contrário, o regime colonial buscou formas de legitimar as diferenças raciais institucionalmente. As teorias raciais dos séculos XIX e XX são adotadas pelo regime e, desta forma, a perspectiva assimilacionista é posta em questão e a mestiçagem passa a ser vista como um problema degenerativo – o que se contrapõe a teoria lusotropicalista.

Thomaz (1996) destaca que a legislação da metrópole portuguesa sobre os territórios colonizados, a exemplo do Ato Constitucional de 1933, estabeleceu diferenças entre assimilados e indígenas. Neste ponto, encontra-se como paradoxo o fato de que ao mesmo tempo em que o reconhecimento de direitos e a aplicação de deveres estava diretamente relacionada à origem e ao nível de assimilação dos indivíduos, todos aqueles que estivessem na metrópole ou nas colônias - mesmo pertencendo a diferentes “raças” - tinham uma única nacionalidade: a portuguesa. Ou seja, projetou-se a ideia de que esta nacionalidade portuguesa comporta a diversidade cultural existente nos territórios sob domínio português, mas, no entanto, os direitos e deveres ganhou diferentes contornos e definições a partir da origem dessas pessoas, o que, afinal, sustentou as hierarquias raciais e reforçou a ideia de “superioridade” europeia. Desta forma, questiona-se o autor, “como transformar uma entidade política hierárquica - o Império - na representação homogeneizadora que supõe a ideia de "nação"?” (1996, p. 86).

As leis estabelecidas no início do século XX hierarquizou juridicamente os considerados “cidadãos” e os “indígenas”. Esses lugares definiam condições de trabalho e subordinação, além da cobrança de impostos aplicados especificamente ao segundo segmento. Aqueles classificados como brancos, independente de sua classe social, tinham o status natural de cidadãos. Os negros e mestiços eram reduzidos ao status de indígenas – considerados inferiores –, podendo passar à

condição de cidadão conforme seu nível de assimilação à língua, às crenças, aos valores e aos comportamentos dos portugueses.

> A discriminação racial ganhará base legal, já que os classificados como «brancos» eram por inerência cidadãos, apesar do elevado analfabetismo, das bolsas de pobreza e da percentagem de degredados, longe dos padrões de vida e integridade moral exigidos a negros e mestiços para a inclusão no grupo dos «civilizados» (NETO, 2010, P. 215).

> No Estatuto dos Indígenas de 1926 havia ainda larga margem para a subjetividade na identificação dos «indivíduos de raça negra ou dela descendentes que, pela sua ilustração e costumes, se não distingam do comum daquela raça» e, por isso, a classificação dependia do discernimento ou do interesse dos funcionários. Versões posteriores, sobretudo a de 1954, transformaram a concessão do «alvará de cidadania» num processo burocrático kafkiano, dispendioso e humilhante, ainda hoje evocado com ressentimento. Os «negros e seus descendentes» deviam provar, documentalmente e por inspeção oficial às suas casas, «a ilustração e os hábitos individuais e sociais pressupostos para a integral aplicação do direito público e privado dos cidadãos portugueses». Esposas e filhos menores deviam provar igualmente o domínio da língua, comportamento e hábitos europeus, para beneficiarem do estatuto do chefe de família (NETO, 2010, P. 216).

Os marcos normativos que foram sendo estabelecidos pela metrópole portuguesa desde o final do século XIX vão dando forma ao que viria ser chamado de “Estatuto dos Indígenas”. O Indigenato serviu para proteger as condições sociais de uma minoria branca que vivia na colônia e, como aponta Neto (2015), também foi uma política adotada por outros países europeus nos territórios colonizados.

> A dualidade jurídica imposta na África colonizada refletia a ideologia da superioridade racial branca e foi utilizada por todas as potências colonizadoras, não obstante certas diferenças conceptuais e práticas. Assim, havia indigènese citoyens nas colónias francesas, subjets e citizens nas colónias britânicas, “indígenas” e “cidadãos” nas colónias portuguesas e, durante algum tempo, tribalisés e immatriculés na colônia belga do Congo. Não era, portanto, apenas uma questão de status ou de situação de classe, mas sim uma definição formal de direitos (e da falta deles) com implicações nos vários aspetos da vida. A divisão jurídica, ao contrário do que argumentavam defensores do sistema colonial, não se baseava em primeira instância na cultura e nos hábitos: os “brancos” podiam ser criminosos condenados, analfabetos, muito pobres, bêbados, politicamente indesejáveis, mas eram sempre “cidadãos”. Os “negros” e “seus descendentes” tinham de satisfazer vários critérios económicos, culturais e políticos para deixarem de ser “indígenas” e se tornarem “cidadãos” – e muito poucos conseguiam (NETO, 2015, P. 122).

O “Estatuto dos Indígenas” entra em vigor no ano de 1926. Este documento vem definir os direitos e os deveres dos “indígenas”[48] de Angola, Moçambique e Guiné, com destaque para os pontos apresentados abaixo por Neto (2015):

> “os indivíduos de raça negra ou dela descendentes que, pela sua ilustração e costumes, se não distingam do comum daquela raça” não eram parte da nação portuguesa, e a sua integração “de modo a constituírem um elemento essencial da administração” da colónia dependeria de uma “transformação gradual dos seus usos e costumes” (Artigo 1). Assim, não tinham “direitos políticos em relação a instituições de carácter europeu” (Art. 9) e a administração da justiça regia-se “por foro privativo, independente da organização portuguesa” (Art. 12) usando tribunais específicos, os “Tribunais Privativos dos Indígenas” onde os juízes eram as autoridades administrativas coloniais. A transição de “indígena” para “cidadão” era deixada ao arbítrio das autoridades administrativas da colônia (NETO, 2015, P. 122).

O estabelecimento do “Estatuto dos Indígenas” implicou todas as dimensões da vida dos negros e mestiços. Ser indígena significava ganhar menos que os brancos, mesmo quando mais qualificado que eles, não ter direito à titularidade de terras, não poder frequentar escola regular, ficar em pé para dar lugar ao branco para sentar, circular à noite nas ruas apenas com autorização de seus patrões brancos, cumprir castigos e até ser preso por contrariar qualquer regra ou cidadão branco. Para tentar o “estatuto de cidadão”, era preciso renunciar às tradições locais e aos vínculos com familiares que as preservam, e mesmo assim correr o risco de não conseguir (NETO, 2015). Sobre este fenômeno, Shchubert (2017) aponta que menos de 1% da população negra angolana alcançou o status de assimilado e, mesmo assim, não experenciam um processo completo de humanização. O sistema português criou distinções entre cidadãos de primeira categoria, sendo eles os brancos, e cidadãos de segunda e terceira categoria, onde se inserem negros e mulatos. Para estes últimos, mesmo quando alcançada a cidadania, não havia acesso igualitário às oportunidades, como os cargos administrativos de alto escalão.

Neto (2010; 2015) demonstra que até os anos 1960 raça foi um operador ideológico fundamental para a administração da colônia. Liberdade e poder eram definidos a partir da cor da pele e dos valores civilizatórios. É importante destacar o lugar dos “mulatos” e “mestiços” neste período, os quais, assim como os negros, eram “indígenas” devido à sua descendência africana. Estes, em determinados períodos, tiveram posição de privilégio.

[48] Aqui entende-se como indígenas os povos originários dos territórios africanos, ou seja, os negros.

Nos primeiros contatos com o continente africano, as comitivas europeias eram compostas quase que exclusivamente por homens, o que levou ao envolvimento destes com mulheres africanas que tiveram filhos chamados de “mestiços, “mulatos”, “crioulos”. Os filhos de europeus com mulheres africanas passam a dominar a vida social, econômica e política das regiões costeiras de Angola, ocupando uma posição de privilégio nos negócios locais. No entanto, a partir do início do século XX novos colonos brancos portugueses chegam ao país e tomam as posições de administração e comércio ocupadas pelos mestiços. Esse processo se intensifica após a II Guerra Mundial, estimulado por Salazar a fim de “reverter a dinâmica da descolonização e forçar a portugalização de Angola” - o que leva ao aumento de conflitos raciais (SCHUBERT, 2017).

> Racial competition further increased after World War II, when the Salazar regime tried to reverse the dynamics of decolonization by forcibly Portugalizing Angola. A mass of Portuguese settlers—many of whom were poor illiterate peasants or former convicts—now started crowding out the black population, not only from administrative posts but also from petty trade and menial jobs. To justify its continued domination over its “overseas provinces” when the United Nations started pushing for decolonization, the Salazar regime propagated the myth of Lusotropicalism. Based on the theories of racial miscegenation originally developed by the Brazilian sociologist Gilberto Freyre in the 1930s, the regime glorified the “five centuries of Portuguese presence” in Africa, a supposed harmony of races under the civilizing banner of the Portuguese genius. The colonial administration established a system of classification that legally and in daily practice divided the population, ostensibly according to their degree of “civilizedness.”[49] (SCHUBERT, 2017).

Havia um descontentamento grande em relação às contradições colocadas pela metrópole portuguesa. Ao mesmo tempo que implementaram uma legislação que legitima as diferenças raciais, difundiam globalmente a ideia de vocação colonial integradora, não-violenta e multirracial. Desde as populações rurais até as urbanas, dos negros aos mestiços, havia um sentimento generalizado de oposição ao que vinha acontecendo na colônia (SCHUBERT, 2017). É a reação ao

[49] Tradução livre: A competição racial aumentou ainda mais após a Segunda Guerra Mundial, quando o regime de Salazar tentou reverter a dinâmica da descolonização forçando a portugalização de Angola. Uma massa de colonos portugueses - muitos dos quais eram camponeses analfabetos pobres ou ex-condenados - agora começou a expulsar a população negra não apenas de postos administrativos, mas também de pequenos negócios e trabalhos servis. Para justificar seu domínio contínuo sobre suas “províncias ultramarinas” quando as Nações Unidas começaram a pressionar pela descolonização, o regime de Salazar propagou o mito do lusotropicalismo. Baseado nas teorias da miscigenação racial originalmente desenvolvida pelo sociólogo brasileiro Gilberto Freyre na década de 1930, o regime glorificou os “cinco séculos de presença portuguesa” na África, uma suposta harmonia de raças construída sob a bandeira civilizatória do gênio português. A administração colonial estabeleceu um sistema de classificação que legalmente e na prática diária dividia a população ostensivamente de acordo com seu grau de "civilização".

paradoxo existente entre o discurso que se propagava e o que se praticava com os africanos que levou ao colapso do regime colonial em Angola (BENDER, 1978).

Os primeiros movimentos nacionalistas na década de 1950 surgem como forma de resistência a esse modelo de diferenciação entre "cidadão" e "indígena". Está problemática reuniu grupos muito diferentes em torno da mesma aspiração: a luta pela libertação nacional. Desta forma, negros e mestiços com status de cidadão – os quais eram colocados como indivíduos de segunda classe devido à cor da pele –, populações rurais e moradores dos musseques em contextos urbanos estariam juntos para conquistar uma Angola independente. Os assimilados – negros e mestiços - que pertenciam, de certa forma, à elite colonial, realizam um rompimento com o poder colonial e buscam na africanização uma forma de se aproximar dos grupos mais populares para, assim, fortalecer a luta pela libertação nacional. É neste momento que, para engajar os diferentes segmentos na mesma causa política, produz-se uma ideia de *angolanidade* africanizada – influenciada pela diáspora negra "que não seria puramente africana e nem predominante europeia" (MORMAN, 2008; SCHUBERT, 2017).

Em 1961, põe-se fim ao Estatuto dos Indígenas devido à resistência das populações locais que organizaram uma série de revoltas anticoloniais espalhadas por Luanda e pelo norte de Angola (NETO, 2010; 2015). No entanto, este não é o único objetivo dos movimentos que, também, buscavam a descolonização completa do território, ou seja, a independência do país e a saída definitiva do Império português.

> Three popular revolts occurred in 1961. In January cotton producers in the Baixa de Kassanje, east of Malanje, rebelled against the system of forced cotton production for the Cotonang cotton monopoly. In February musseque residents armed with machetes attacked Luanda prisons, hoping to free the political prisoners rounded up in the Processo de 50 and subsequent raids. And in March, primarily Bakongo coffee producers attacked the local colonial authority, white plantation owners, assimilados, mixed-race individuals, and Ovimbundu migrant workers after their demonstrations demanding payment of wages in arrears were met with gunfire. In all three instances the colonial government and white settlers responded with extreme violence and in all three instances the newly formed MPLA and FNLA nationalist movements scrambled to claim or deny authorship and tailor their interpretation of the events to their own interests. The Portuguese colonial government crushed each of these rebellions and intensified the repression of political activity both in the cities and in the rural areas. In this environment, and given the government's grisly response to these uprisings, the nationalist movements saw no alternative but to take up arms (MORMAN, 2008, p. 81)[50].

[50] Tradução livre: Três revoltas populares ocorreram em 1961. Em Janeiro, produtores de algodão da Baixa de Kassanje, leste de Malanje, se rebelaram contra o sistema de produção forçada de algodão para o monopólio da Cotonang. Em fevereiro, moradores de musseques armados com facões atacaram prisões de Luanda, na esperança de

Após a independência em 1975, não há um rompimento com as hierarquias historicamente estabelecidas. O MPLA, grupo que assumiu a direção do país, era composto por crioulos, mulatos, negros e brancos, considerados assimilados ou não, e suas principais lideranças usufruíram do acesso à universidade, inclusive nos países colonizadores. Essa experiência racializada fora do país também impulsionou seus ativismos nos movimentos de libertação nacional. O desafio, então, passa a ser como construir um projeto nacional que represente e tenha credibilidade de todos os segmentos que atuaram em conjunto na luta pela libertação nacional. Na contramão desta expectativa, como demonstra Schubert, "the makeup of the party leadership still largely mirrored colonial social privileges, with many (new) mestiços and whites surrounding President Neto" (2017, P. 98)[51]. Esta nova configuração não passa desapercebida pelo povo que, surpreendido, mobiliza múltiplas leituras e críticas sobre a questão racial na Nova República – as quais passam a ser silenciadas após o episódio do 27 de Maio.

De acordo com Schubert (2017), ao estabelecer domínio sob o território o MPLA buscou difundir a ideia de sociedade pós-racial, pautada em princípios socialistas, cujo o slogan vem da produção poética de Agostinho Neto: "De Cabinda ao Cunene, um só povo, uma só nação". No entanto, ao homogeneizar e não evidenciar a temática racial o movimento evitava desestabilizar a condição de privilégio ainda ocupada por cidadãos mulatos que, embora não tivessem o status natural de cidadãos no período anterior, ainda assim eram favorecidos pelo novo regime. Neste momento, entre em cena outra ideia de angolanidade, diferente daquela que construiu o sentimento de nação e arregimentou o povo na luta contra o colonialismo.

Se nas décadas de 1950 e 1960 a ideia de angolanidade teve um papel contra-hegemônico ao a) se contrapor às perspectivas de portugalidade universal e do lusotropicalismo, b) agregar os diferentes grupos em torno de um sentimento nacional e c) mobilizar a luta política pela independência (Moorman, 2008), no pós-independência este conceito ganha uma interpretação

libertar os presos políticos presos no Processo de 50 e subsequentes incursões. E em março, principalmente os produtores de café Bakongo atacaram a autoridade colonial local, proprietários brancos de plantações, assimilados, indivíduos de raça mista e trabalhadores migrantes em Ovimbundu, após suas manifestações exigindo pagamento de salários em atraso com tiros. Nos três casos, o governo colonial e os colonos brancos responderam com extrema violência e nos três casos os movimentos nacionalistas recém-formados, MPLA e FNLA, se esforçaram para reivindicar ou negar autoria e adaptar sua interpretação dos eventos aos seus próprios interesses. O governo colonial português reprimiu cada uma dessas rebeliões e intensificou a coerção da atividade política nas cidades e nas áreas rurais. Nesses locais, dada a terrível resposta do governo aos levantes, os movimentos nacionalistas não viam outra alternativa a não ser pegar nas armas.

[51] Tradução livre: A composição da liderança do partido ainda refletia amplamente os privilégios sociais coloniais, com muitos (novos) mestiços e brancos em torno do Presidente Neto.

contemporânea que é, sobretudo, manipulada pelo Estado angolano (Schubert, 2017). A despeito das desigualdades sociais em Angola, que têm também um caráter racial, o poder estabelecido após a independência busca construir um sentimento de unidade nacional, associando à ideia de angolanidade a perspectiva de "um só povo, uma só nação". Neste sentido, a angolanidade posta em questão seria capaz de contemplar e agregar todas as diferenças em prol de um projeto de nação. Paradoxalmente, Vieira (2018) aponta que o MPLA buscou "construir um projeto de nação à sua imagem", o que impossibilitou a reconciliação entre grupos e projetos em disputa e a elaboração de uma narrativa diversificada sobre a representação do país. A ideia de "angolanidade" é, neste sentido, "pautada pelo controle que se logrou estabelecer sobre um determinado território, absolutamente comprometida com as narrativas do MPLA e, portanto, deficiente sob uma lente democrática" (p. 26).

Nito Alves, como vimos no capítulo anterior, foi uma das primeiras vozes a questionar a continuidade das hierarquias raciais na Nova República. Ao denunciar que o MPLA havia se distanciado dos princípios e bandeiras que nortearam as lutas pela libertação nacional, aponta os privilégios dados aos cidadãos mulatos e brancos no interior governo pós-independência como um dos fatores responsáveis pelo abandono dos ideais da revolução. Desta forma, se a ideia de lusotropicalismo tentou silenciar o impacto do racismo português e construir a legitimidade de seu domínio nos territórios colonizados, a angolanidade contemporânea também serviu como instrumento do poder ao projetar a unidade e a estabilidade em um contexto ainda permeado por tantos conflitos. Uma das evidências do seu uso político é o assassinato de Nito Alves e, junto a isso, a pretensão de um silenciamento sobre a questão racial no país.

O contexto pós-colonial e a raça hoje

> O poder político do nosso país está nas mãos dos pretos, mas ainda é o branco a dirigir a regra do jogo. E essas pessoas que estão mais próximas dos brancos têm preconceito contra os próprios pretos. (Bento, Posse Quarteirão Norte, 2015)

A afirmação de Bento, ativista da Posse Quarteirão Norte, é recorrente na fala dos rappers. Isto porque, ao fazer uma leitura crítica do contexto, ainda se veem presos ao paradigma da raça e a forma como este elemento define as relações de poder em Angola. Seu apontamento reforça o discurso de Nito Alves, o qual buscou denunciar que embora os pretos estivessem no poder pós-independência, estes estavam cercados de mulatos e brancos que definiam a política vigente e,

assim, acabavam por distanciar o MPLA dos interesses da maior parte da população.

Como já apontado, presenciei diferentes situações em que a abordagem deste tema é gerador de desconforto. Aqueles que insistem em discutir o assunto acabam sendo acusados de racismo. Trarei aqui dois exemplos ocorridos no circuito hip-hop e que foram geradores de polêmica nacional: a música "eu não sou racista, sou realista", de Yanick Afroman, e a Batalha de Rompimento, Liga RRPL (Angola) x Liga Knock Out (Portugal).

Yannick Afroman, como outras figuras importantes do hip-hop angolano, viveu parte da sua transição para a juventude na Europa, Alemanha, devido às consequências da guerra. A experiência no exterior o possibilitou ver a questão racial como uma problemática evidente, o que costuma ser silenciado no cotidiano de Angola. Ao retornar para a terra natal, Yannick Afroman tem logo uma percepção das hierarquias raciais, estas expressas criticamente em sua música "Eu não sou racista, sou realista", apresentada a seguir:

Música: Eu não sou Racista sou Realista
Rapper e compositor: Yannick Afroman

Não sei como é que é na tua banda mais aqui
Numa empresa quando tem bué de claros é por que pagam bem
Se tiver bué de negros podes crer é porque o salário não convém
Há sítios que o negro é barrado mesmo que bem apresentado
Mais o branco pode entrar de chinelos, calção, partes escorno ou de fato macaco
Você até fica fraco, não é preciso ir na Alemanha, Brasil ou em Portugal

Em Angola o negro discrimina o negro igual
Nenhum branco quer ser negro
Mas a maioria dos negros querem ser brancos
Seus pancos
Utilizam produtos que nem o "Charles Bois"
Fritam cabelo igualzinho "Akwá"
Um negro com lentes de contatos fica tipo um kambwá
Como é que não vos chamam de macacos (auah)

Mesmo aqueles brancos que lá não são ninguém
Aqui são todos chefes, uma vida se-bém
Com um salário que arromba
Quantos mwangolês estão na Tuga a sofrer na obra
Preto macaco toma banana
Por cima são discriminados

Mundelé pode fazer vinte anos na África
Não muda seu sotaque hábitos e costumes
Tiro o chapéu !
Mais o mbumbu um ano só nas bandas já se dá de europeu
Até vem de dizer: preto mesmo é atrasado eh!
É muito preconceito

Em Angola só não temos complexos na bebida e no sexo

Pum! Pum! Pum! Estou abrir!
Ché um pula por aqui! Estás perdido ou qualquer coisa assim
Não está casa pertence-me vim recupera–lá
Brinca bem! Tantos anos a viver aqui! Ou me mata ou quê
Não saio daqui nem com um contra fé (ché)
Fugiram da guerra agora estão a vir aqui como donos da terra
Epá eu não sou culpado pá, eu não tenho nada a ver com vossos problemas
Só falta vir mais um mundele com um papel dizendo que o país é dele
Isso é racismo!

Refrão (2x) Eu não sou racista, sou realista
Mwangolé precisa de uma lição de moral
Para se libertar da escravidão mental

Não sei como é ali mais aqui "mo-dom"
O mais lixado não é o pula mais o laton
Eu sou laton minha ex namorada era black
Vocês sabem eu não tenho nada a ver com esses problemas
Vieram da mistura mas com negros
não querem se misturar sempre a discriminar
Feio, ancorado ou matumbo se casam entre eles
Mas se for um bumbu tem de ser um daqueles
Ou é falado ou tem nota verde

Dizem que o mulato não se perde, é mentira
Nós é que fizemos a sorte deles, não admira!
O nosso complexo é que lhes deu acesso.
O negro quando agarra já uma mulata, uá ué
Só da maneira que se estranha!
Se for então uma branca tipo que já está no céu
Homem aranha! éh

Há sítios você entra, funcionários são todos clarinhos
Negro é só um ou dois. Essa história não é de hoje
Não é preciso ser bom ou ter dom
Em Angola é mais fácil encontrar um emprego se fores brancos ou laton

Estou andar muito no sol até estou a ficar escuro, possas!
Se preocupamos muito com a cor
Isto não é uma questão de política, o próprio negro é que não se dá valor
Há negros que fazem filhos mestiços pensando no seguinte:
A cor deles como é de sorte quem sabe um dia vai ajudar a família

É difícil ver um laton que tem massa
Casar com uma dama pobre da minha raça
Ou a negra tem ou é filha do fulano
Pode ser engano mas a maioria das filhas
Ou filhos dos negros que têm dinheiro
Casam-se mais com pulas ou latons.
Essa história já vem de longe

O mais engraçado é que o negro quando
Está a ter um pouco de fama ou dinheiro

Só mulata é que é mulher.
Lhe leva daqui dali a se exibir para toda gente lhe ver
Ché! Está com uma latona!

Há negras que só garinam com pulas
E há negros que falam mesmo assim:
Eu só gosto de mulatas
É o quê? Eu gosto deles!
Amor não tem cor, isso é complexo da pele, acredita
Por isso é que muitos latons dizem mesmo: A nossa cor facilita!
Você é racista!

Refrão (2x) Eu não sou racista sou realista
Mwangolé precisa de uma lição de moral
Para se libertar da escravidão mental

Há quem quando lhe dizem: Eh, estás a ficar bem escura!
Só desgosto no rosto!
Agora lhe dizem o contraio: Estás a ficar bem clarinha! Ai! Obrigado, muito obrigado. Só alegria! Assim ganhou um dia

Eu nunca tive o pesadelo,
Melhor dizer, sonho de ser branco ou amarelo
Olha para mim uauh! Olhem para mim, uauh!
Como adoro a minha pele de cacau, muah!
Na maior eu digo isso com a cabeça erguida:
O melhor presente que Deus me deu na vida
Foi de me ter feito escuro, afroman puro

Moreno, cabrito evita isso meu irmão
Mestiços são negros em toda parte do mundo
Só em Angola é que não são
Negro ou branco nenhuma raça é superior ou inferior
Somos todos iguais só a diferença na cultura e na cor

Desculpa se eu feri a sensibilidade ou passei meta
Eu sei que isso dói, a verdade dói mas constrói
Podes me chamar até de treta, pateta ou careta mais uma coisa é certa
A nossa sociedade precisa de uma mudança de mentalidade
Eu não sou racista sou realista

Eu sei que o angolano tem problema de interpretação por isso atenção
Eu não tenho nada contra latons nem pulas digo isso no fundo do coração
Eles não se dão de superiores nós é que nos sentimos inferiores
Nós é que temos de eliminar esse complexo de inferioridade
Fazer uma revolução mental para que no futuro
Nossos filhos possam viver de igual para igual sem preconceito racial
Se não os nossos netos viverão numa nova era colonial por culpa de nós próprios
Se queremos mudar esse é o momento
Por que ainda vai a tempo

Como podemos observar, neste trabalho Yanick Afroman fala sobre as diferenças e performances raciais de brancos, mulatos e pretos e, para ele, “a sociedade angolana não vai

avançar se não encarar este problema". O artista problematiza como a temática racial define as oportunidades de trabalho, como se dão as escolhas estéticas e amorosas, a busca pelo embranquecimento familiar e o imaginário criado pelas teorias raciais (superioridade e inferioridade). Pede desculpas por trazer "uma verdade que dói", já previsível de que a música incomodaria a sociedade angolana. Este trabalho gerou grande polêmica e, como apontou o artista em entrevista realizada para esta pesquisa, passou a ser chamado de racista por questionar as identidades raciais em jogo no país.

Apesar deste acontecimento, Yanick Afroman afirma que suas músicas provoca a sociedade para uma "mudança de mentalidade", expressão que afirma ter influenciado manifestações públicas do então Presidente de República, José Eduardo dos Santos, nas quais passou a dizer repetidamente que o país precisa de uma "mudança de mentalidade".

Como aponta Dulley (2010), a narrativa sobre "mentalidade" em Angola está presente desde o período colonial, quando aqueles engajados no projeto de dominação portuguesa buscavam justificar a atuação reprovável dos "indígenas" pelas suas "mentalidades primitivas", referindo-se a elas como inferiores. Os portugueses missionários, em sua "missão civilizadora", buscavam compreender essas mentalidades a fim comunicar-se melhor com os indígenas e, assim, poder de transformá-la. Ou seja, aqui tem-se uma ideia de "mudança de mentalidade" pela conversão à "fé cristã e à civilização". Explicado que este não é um termo novo, vale ressaltar que a "mudança de mentalidade" defendida por Yanick Afroman vai na contramão deste movimento, como explica durante a entrevista realizada para esta pesquisa. Esta transformação, aponta o rapper, seguiria o sentido de romper com os paradigmas do colonialismo e do racismo.

A reação da sociedade angolana à música do Yanick Afroman e a tantos outros que ousam falar da temática racial se repetiu, durante o trabalho de campo, na Batalha de Rompimento entre a RRPL (Angola) e a Liga Knock Out (Portugal), realizada no Elinga Teatro. Batalha de Rompimento é um confronto verbal, improvisado e rimado entre dois ou mais MCs. Este evento foi organizado pela Liga RRPL, grupo que realiza batalhas locais, e seus representantes angolanos enfrentaram três MCs portugueses da Liga Knock Out, os quais foram ao país exclusivamente para o evento. Neste dia o espaço estava cheio, ocupado majoritariamente por homens. Ao chegar ao local, fico na companhia da MC Eva RapDiva. Os representantes angolanos eram Tanay-Z, Maestro Beya e Mente Mágica e os portugueses eram Nep, El Sayed e Jotta R .

Figura 59 - Folder da Batalha de Rompimento RRPL x Liga Knock Out
(Fonte: Fanpage da RRPL)

Na primeira batalha entre Tanay-Z e Nep, os MCs resumem suas rimas a agressões pessoais, como na maioria das batalhas, colocando em questão temas como sexualidade, obesidade, nível de inteligência e força/fraqueza[52]. A cada piada feita contra o adversário, as pessoas vibravam muito. As únicas frases que remeteram à posição geopolítica de ambos nesta batalha foram: "As nossas batalhas têm que ser com as forças armadas americanas/ Não com esses portugueses que mesmo com as armas deles de fogo/ Lhes enxotamos de Angola com catana", por Tanay-Z, e "Cabeça vazia sem talento/ Como que é um dos reis do rompimento/ Para teres knowledge como um Tuga ainda lhe falta muitos descobrimentos", por Nep.

Figura 60 - Batalha de Rompimento NEP x Tanay Z (Fonte: vídeos da RRPL)

[52] Vale ressaltar que as expressões utilizadas para ofender os adversários contrariam as mensagens expostas na escada que dá acesso ao Elinga Teatro, o que apresentamos, em forma de imagem, na introdução desta tese.

Na segunda batalha, travada entre o português El Sayed e o angolano Maestro Beya, este último chega ao palco com uma camiseta escrita "devolva nosso cana-de-açúcar, café, senão...." e um rolo de massas de cozinha nas mãos. Em uma conversa particular sobre sua performance, Maestro Beya afirma que se preparou para travar uma “batalha entre nações”, ou seja, defender a sua pátria.

> (...) Eu decidi tocar na história de Angola de forma mais profunda e mostrar ao adversário que sou mais pesado em termos de verso e conteúdo. Então, como leio muito, fui buscando colocar para ele ‘tú não vais me falar da relação Angola e Portugal sem tocar na história que liga os dois países’. Angola e Portugal estão intrinsicamente ligados pela história do colonialismo, então não tem como fugir disso (...) (Maestro Beya, 2015).

Figura 61 - Maestro Beya na Batalha de Rompimento contra o El Sayed
(Fotografia: Helder David)

A frase “devolva o nosso café” foi escrita e estampada em sua camiseta devido à sua origem. Nascido no Uíge, afirma que este território tinha como potencial econômico a produção do café e que, há anos atrás, esse foi o produto que “Portugal” “mais roubou” de Angola durante o colonialismo.

> (...) eu queria falar de algo que foi uma potência econômica, um produto que teve potencial, e eu escolhi o café porque era algo que a minha província tinha como potencial econômico, tás a ver? Por isso é que eu escrevi a frase "Devolva o nosso café", porque foi o produto que o colono mais levou para fora. As pessoas podem achar que eu exagerei, mas esta frase foi escrita em um momento de entretenimento (Maestro Beya, 2015)

O primeiro MC a performar nesta segunda batalha é El Sayed (português), que começa questionando a masculinidade de Maestro Beya e, em seguida, desqualifica suas habilidades na vida pessoal, sexual e como MC. Estudou palavras e jargões angolanos para, no momento, utilizar no improviso, e arrancou muitos gritos do público.

1º Round
El Sayed (Portugal)
Antes de começar o round, queria dizer uma cena Vocês sabem por que esse nigga trouxe o rolo da massa? **Porque a mulher fica a ver a bola e é ele quem cozinha em casa** **No universo, ai uma pergunta** **Quando já se viu maestro sem orquestra e nem batuta?** **Nunca** **Vê te perceber, tu não prestas, faz palestras e pouca luta** **Tú falas que já fudestes** **Tú ainda espera a primeira vez enquanto lês o Kama Sutra** Mas faz favor, quem que é este interesseiro? Vens a procura de reconhecimento, mas no rompimento é bem ligeiro Fly Skuad, ou tú traz o meu dinheiro, ou traz um MC a sério e levas daqui o bilingueiro Como que é então campeão, tens a intenção de vencer o ancião? É sério, eu peço já de antemão Enterre essa merda no cemitério que isto não é Eusébio para o meu panteão Sozinho dízimo teus batalhões Burros dispensam apresentações (...) Eu não tenho medo, Daniel não teve quando esteve na cova dos leões Segue o templo açoite Meu passatempo é ver teu templo virar muro de lamentações Prepara a vaselina Tá um kamikaze no Elinga (...) **Tu queres vir contra, não contes com o horóscopo** **Teu futuro não é nada próspero** **Dedica-te mais ao Kuduro** **Vai ser sempre a subir até o posto** **Qual que é então? Tú sonhas em pintar a miss Luanda**

Não tocas nem numa missanga
Boy, tú és tão boiado que quando nascestes não arrebentaram as águas
Acabou-se o quissangua
Cheio de truques e fitas pensas que é o Zé Kalanga
Palanca vou te apagar tipo Ganza
E nem vai ser preciso te pagar-lhe para amanhã vermos a boiar no Kwanza
É que nem que tu fosses o drácula que te darias sangue
Tu te julgas o comandante, tomas tal de alucinante
Mas na boa, vou te deixar ganhar desde que o prêmio seja o desodorizante

Em seguida, Maestro Beya (angolano) escolhe outro clima para ingressar na batalha. Tem como foco questões históricas, conforme apresentamos nos trechos a seguir.

1º Round
Maestro Beya (Angola)
A trajetória começou na liga Knock Out Meteram a vírgula e aqui os pontos finais Falou do rio Kwanza sabe por quê? Por que o país dele é pobre, não tem recursos naturais Yo, yo, you **Êh Nzambi, Ê Nzambi! (Deus, Deus!)** **Muenie, Muenie! (Estas a ver, estas a ver?)** **Yeto to yeto, ginguila kia mbote (Nós somos um povo muito bom e alegre)** **Magi kiadambo wigidy kwaco Ongue? (Mas o que que você veio fazer aqui?)** **Kia kima wa co hanga? (O que nós te fizemos? - pergunta ao adversário)** **Oh uno wanda ongue, oh uno Wanda (Hoje vais apanhar, hoje vais apanhar - porrada verbal da batalha)** **Aproveitando-se da nossa falta de visão** **O teu conterrâneo Diogo Cão** **Mostrou que a ignorância na cabeça do homem causa surdez** **Isso que ouviste é uma das nossas línguas tradicionais que ele desrespeitou** **E forçadamente nos introduziu o lixo do vosso português** **E eu fiz isso para lhe mostrar que mesmo sem o vosso português a gente consegue se comunicar** **Regionalmente se identificar** **Se tú quiseres no dia do teu regresso eu não me importo** **Passa em todas as bibliotecas de Angola, pega na vossa língua portuguesa e pode levar** No período de transição e implementação de um regime democrático Os nacionalistas defenderam esta nação com armas brancas na mão Mais de 800 mil portugueses fugiram porque tinha se agravado a situação Agora que já somou um país independente, assim você, JR e o NEP vão fazer o que diante dessa população? **Vocês nos ensinaram a resolver nossos problemas com derrame de sangue, mama** **Daqui não sairás vivo nem que for a própria força divina**

Vocês só vão aumentar a responsabilidade no Fly Skuad, serão logo três óbitos
Vais comprar nove sacos de feijão Catarina
O Jeucal é que tinha que ver o papaizinho dele a ser massacrado aqui
Onde é que vocês deixaram Valete, Sam The Kid e Boss AC
Seleccionadores sem noção
A Juventude pode ser o motriz de um país
Mas você não está capacitado de continente a continente, nação contra nação
E essa sua vossa forma fraca de fazer rap
"O teu pai é isso", "o teu pai é aquilo"
No universo que há uma pergunta
Xi, aqui é agressividade no palco, rompimento sem clemência
O Sambizanga é testemunho do meu progresso
A minha ideologia atingiu a independência
Eu vou te fazer doação de conhecimento e a partir de agora eu serei o pilar fundamental da sua existência

Como vemos, Maestro Beya opta por abordar um conflito entre nações e faz uma performance com sua língua materna, o Kicongo. Em seguida, retorna a narrativa em português e problematiza a questão da língua e as imposições coloniais, sugerindo ao El Sayed que leve de volta "o vosso português" para a sua terra.

Figura 62 - Batalha de Rompimento Maestro Beya x El Sayed

No segundo round, El Sayed retruca: "as pessoas vieram ouvir rompimento e você quer dar lição de história". Desta forma, constrói seu argumento para apagar uma narrativa que envolve a história entre as duas nações e volta a abordar as características e performance de seu adversário. O público vibra.

Figura 63 - Público da batalha RRPL x Liga Knock Out (Fonte: vídeos da RRPL)

Figura 64 - Público da batalha RRPL x Liga Knock Out (Fonte: Platinaline)

2º Round
El Sayed (Portugal)
Primeira dica, nigga Não estejas tão nervoso e com ilusão da vitória **Deveria ter mais respeito por essa gente** **Vieram ouvir rompimento e queres dar lição de história** **Mas bom, deixemos a ideologia de lado e é com a tua higiene que nos queixamos** **Antes de tu vires com estratégias e planos** **Beya, lavas esses dentes** **É que sempre que sorrires de frente vens mais amarelos que o Sérgio Ramos** **(...)** Eu tive uma visão Vi o Mente Mágica, o Origone e o Paizão Tava lá o Fly Skuad, o Malabá e tu lá deitado num caixão E nisto veio a tua esposa a tua beira e disse “Beya ainda bem que você morreu” “E que não deixou herdeiro, é que nunca lhe contei mas o filho não era seu (...) Boy, vê se mancas O Fly já é casado, porque que tentas ser sua esposa Ontem fomos jantar na casa do Fly, tava lá o Maestro Beya a lavar a louça **Tú não tens conteúdo** **Seja português ou Kimbundo** **Curto circuito eu rompi tudo** **Eu te inundo ao fim do mundo** **Meu rap põe a net em brasa, gingumbo**

No segundo round, Maestro Beya aposta em uma nova abordagem sobre suas habilidades enquanto MC, mas volta à narrativa sobre a história e deixa o público dividido. O MC angolano não deixa de expressar uma certa raiva advinda do passado colonial e busca fazer da batalha uma revanche. Esta escolha o coloca em uma posição agressiva perante o público, mas ele não se importa, afirmando, em determinado momento, que “se foda lá se essa merda for xenofobia” em relação ao próprio discurso.

2º Round
Maestro Beya (Angola)
As minhas barras são constantes porque eu penso de forma elástica Como é que esse palerma vai me confundir com mulher Foi na casa do Fly e me encontrou a lavar louça Se eu nem sequer tenho uma operação plástica **E eu tô a falar da minha história de Angola, você está a me contrariar**

Tô a pegar leve contigo, em nenhum momento aqui você verá euforia
É preciso haver guerra para alcançar a paz
Não confio na diplomacia
Para defender a minha pátria serás queimado com 32 barris de petróleo bruto
Se foda lá se essa merda for xenofobia
Prestando bem atenção
Cheguei à conclusão de que a tua presença no rap é uma expressão física involuntária
A diferença entre a gente é abismal porque enquanto eu dispenso
Você faz apresentação da sua situação musical precária
O teu estilo padrão é pilla, bitch, pussy
Mas aqui encontra um conteúdo sólido de uma formação universitária
El Sayed o maior investimento de um país é o capital humano
E o capital humano passa pela formação de pessoas, só que isso nunca teve nos vossos planos
Burros como você em Portugal tem mais de um milhão
Por isso que a vossa crise financeira está a caminho dos 10 anos
O Elinga Teatro é minha casa, eu sou rei do rompimento em Angola
Você não sairá saudável desse movimento de fortes críticas
Quando chegares em Portugal o ... vai te ver de forma mais partida que organizações políticas
Porque contigo tô a ser mais profundo que investigação científicas
(...)
Aqui nem as Nações Unidas vai te acudir
Porque eles sabem que sou membro da seita religiosa Luz do Mundo
E o meu líder chama-se mata políticas, AK Juliano Kalupeteka
Nos 10 mandamentos Deus disse para não matar o seu próximo
Mas eu vou te matar e quando ele perguntar "filho mataste?"
Eu vou responder "sim, matei, onde é que eu errei?"
Nessa casa quem é o rei?
Quem és tu diante do rei?
Nenhum estrangeiro desprevenido vai tirar este indígena do teu reino
Eu vou te mandar no paraíso, deixa a terra que eu governo
Mas manda o pai preparar a minha fogueira porque antes de fazer o julgamento sobre a sua morte prefiro atirar este corpo pro inferno
A tua cabeça é uma indústria de fraqueza onde você é o principal operário
Tu sofres de subnutrição cerebral seu ordinário
Nunca serás técnico, médio e nem superior
Porque a sua ideologia é mais básica que o ensino primário

O caráter agressivo entre os rompedores aparece em todos os rounds e batalhas, podemos dizer que faz parte dos rompimentos. Mas os jargões que podem ser chamados de machistas, classistas, elitistas e homofóbicos não mobilizaram tamanho desconforto no público como a abordagem sobre a questão racial, o colonialismo e a exploração travada por Portugal em Angola. Por isso, a escolha do colonialismo e do racismo colocou Maestro Beya em uma posição sensível nesta batalha.

No terceiro e último round, o MC El Sayed contra-ataca com uma abordagem sobre sua condição enquanto descendente de imigrantes em Portugal, narrativa voltada para a sua própria

história a fim de desmontar o discurso do angolano que, neste momento, enxergou uma oportunidade para "vingar a nação". Desta forma, deixa claro que embora seja português, sua posição resulta dos conflitos existentes no norte da África - o que levou seu pai a atravessar o mediterrâneo. Também busca na experiência de sua mãe, que viveu em Angola como portuguesa e só deixou este território em período de guerra, um argumento para reafirmar sua condição periférica.

3º Round
El Sayed (Portugal)
Tu não podes me mandar pro paraíso Eu já estou no paraíso Para mim paraíso é Angola Tu falas que é universitário, xé Beya Youtube não é uma escola **Tu vens vingar a colonização, bates palma ao 25 de abril** **Imbecil** **Se tu fosses real, chorava os 500 mil que morreram na vossa guerra civil** **É que os gatunos só mudaram de cara** **Quando todos eles ainda vos roubam** **E tú diz que a culpa é da Tuga** **Se calhar é sua que só te mexes para ir comprar roupa** **Miséria já é grande que chega, para de salientar** **Para de tentar inventar histórias para tentar branquear** **Ganhaste aqui uma temporada, fizestes mais duas batalhas** **Quantas vezes seu cachê foi para o banco alimentar** **Não tentes dividir nós humanos, respeite meu sangue africano** **Meu espírito é forte como titânio** **Porque meu kota enfrentou a morte para atravessar o mediterrâneo** Se foda o marketing Sou uma máquina de rimas com Rakin, meu rap é dádiva Que Deus deu a minha mãe pelas lágrimas quando ela estava grávida (...) **Eu vi porque ela teve 20 anos aqui, teve "n" de amigas africanas** **Nenhuma delas sua empregada** **Diz-me então se é justo dá merda dessa guerra ela não mais pudesse pisar** **A terra que ela mais amou na vida sem ter dado um único disparo** **Tú divides para conquistar, das-me vômito, endoscopia** **Tens uma trip esquizofrenia ou então só mesmo mania** Tu não tás em sintonia (...) Queres ser alguém da lusofonia, mas só quer lusofobia Julga-tes que na Tuga não há pobres Eu acho que tú dormes na lua Lá por que há condomínios de luxo juras que ninguém dorme na rua? Ou que não há homens a ditar normas para dominar

Ou que não há fome porque os que podem comer até vomitar?
(...)
Chame a polícia, ele está aqui
Pedófilo do caralho tás sempre atrás do Kid Mc
Tu não é luz do mundo, Kalupeteka
Tú viras costas ao teu povo só para entrar na discoteca
Tentar ter conhecimento para ser rei do rompimento
(...)
Te digo, cais numa montanha no Tebet se fores montar nessa veneta
É que uma coisa é ser exigente, outra é ser exigete

El Sayed foi muito aplaudido, enquanto Maestro Beya se mantinha em uma posição de desconforto. Este último, mais uma vez, tenta contra-atacar com foco no colonialismo e no racismo, mas é tão vaiado que não pôde terminar a última etapa da batalha. Tenta puxar o grito "devolva nosso café", mas as pessoas logo param e continuam com as vaias. Ainda no Elinga, antes das batalhas terminarem, passa a ser alvo de fortes críticas devido a sua “atitude racista” para com o MC português.

Ao abordar seu sentimento sobre a reação do público, Maestro Beya afirma:

> Os ouvintes já sabiam que entre os três MCs de Angola, alguém de nós poderia tocar no assunto. Por isso assustou-me bastante e desmotivou-me a ver angolanos a me censurar no meu próprio país quando eu simplesmente estava a tocar numa história, algo que é verídico, algo que é, um fato (...) Eu sei o que é racismo, eu sei o que é discriminação, eu sei o que é regionalismo, prontos, todos os termos que descredibilizam alguém, que discriminam alguém, eu faço questão de não usá-los em qualquer esfera da vida, mas na questão batalha eu achei que tocar na história do país, na história que liga intrinsicamente Angola e Portugal, seria normal, tás a perceber? Não sei o que tem de mais falar sobre nossa história. Até hoje não percebo o que eu usei de racista naquela batalha, o que eu falei que seria racista (Maestro Beya, 2015).

Maestro Beya aponta que, naquele momento, parecia estar “lutando contra a maré” durante a batalha. Como não teve a oportunidade de terminar sua performance, acredita que algum dia o público entenderá o que tentou fazer daquele momento. Para ele, as pessoas em Angola ainda sofrem de um tipo de “complexo de inferioridade” e carregam uma “ferida” da história, por isso têm medo de tocar neste assunto.

> (...) as pessoas parecem que ainda odeiam-se, não querem falar da sua própria história e parece que ainda colocam o colonizador como superiores, eu pensei muita coisa, achei que meu povo ainda sofre complexo de inferioridade, que meu

> povo ainda tem aquela ferida (...) eu acho que alguém que já não tem a ferida, supostamente não tem medo de tocar no assunto. Acho que as pessoas que pensam que já passou, que não se deve tocar na história, são as pessoas que ainda têm a ferida (...) (Maestro Beya, 2015).

O artista afirma que a batalha não era uma questão pessoal ou de ódio com os portugueses, mas uma tentativa de chamar a atenção para um tema importante sobre a história das nações. Percebeu, a partir desse evento, que os frequentadores das Batalhas de Rompimento não buscam o mesmo engajamento político que os atores da cultura hip-hop no geral. O que buscam, segundo o MC, é uma performance agressiva e temas pautados nas características pessoais de cada um dos adversários.

> (...) a geração dos MCs de Batalhas é uma geração totalmente diferente, que nem sequer sabiam que podiam nascer na altura em que havia o colonialismo. Então eu sabia que estava a falar com outra geração, mas era simplesmente para atiçar a coisa, para tocar num assunto que já era previsível e lhes fazer perceber que, prontos, de certa forma os seus avôs machucaram os nossos avôs, tás a perceber? Na esportiva, sem qualquer questão pessoal (...) (Maestra Beya, 2015).

Após encerramento do evento, o blog "Cenas que curto" publicou a matéria "RRPL e Liga Knock Out em dia memorável no Elinga Teatro", de autoria de Sued de Oliveira e Cenas. Neste texto, apresentam a percepção do público sobre esta segunda batalha:

> O confronto começou de forma equilibrada apesar do êxito demonstrado por Maestro levantando a possibilidade de sagrar-se vencedor mas, infelizmente foi vaiado pelo público que mostrou-se insatisfeito pelo caminho que o nosso "**Maestro**" decidiu seguir, fazendo menção ao **passado conflituoso entre Angola e Portugal** mas, **de forma exagerada**. O discurso de Maestro Beya levou **El Sayed** a mostrar uma grande capacidade de improviso, com quase todo terceiro round a responder dicas dos rounds anteriores lançadas por **Maestro Beya** (SUED; CENAS, 2015).

Na terceira batalha, Mente Mágica (angolano) enfrenta Jotta R (português). O MC português começa abordando história, ditadura, salazarismo e o sofrimento dos portugueses. Afirma que os problemas atuais de Angola são de responsabilidade de quem ali vive. Como reação, o público vibra euforicamente. Mente Mágica utiliza esse primeiro round para afirmar que não vai falar de origem para não parecer segregação, abrindo caminho para explorar características do continente africano e abordar uma relação que considera "escrota" entre Angola e Portugal. Mas,

no entanto, em um momento de contra-ataque, se direciona a Jotta R em tom de ameaça ao dizer que “todo angolano tem um Savimbi por dentro”.

Figura 65 - Batalha de Rompimento Mente Mágica x JR (Fonte: vídeos da RRPL)

O que chama a atenção, neste evento, é que diante de todos os ataques trocados entre os MCs nas batalhas, o único fator gerador de incômodo foi a escolha de Maestro Beya em transformar este momento em um confronto entre nações. As piadas em relação às características corporais, formação, sexualidade, origem e condição de colonizados apenas arrancaram gritos de euforia do público, demonstrando, assim, que a história do país e sua relação com o colonialismo e o racismo traz temas muito sensíveis para o povo angolano.

Dias após a realização deste grande evento, a principal repercussão da batalha ainda era o “racismo” que Maestro Beya praticou contra o português El Sayed. O incômodo se instaurou porque o angolano, além de apresentar-se com uma camiseta estampada com frase relativa à expropriação de recursos pelo colonialismo português, ousou falar da história de exploração experenciada em seu país. Ao abordar uma ferida da história, o MC que aponta o conflito é colocado como o grande problema para a maioria das pessoas que analisam o acontecimento. Poucos saíram em sua defesa, compreendendo que fez de sua participação nesta batalha um ato político.

O parâmetro utilizado para criticar Maestro Beya foi o mesmo aplicado às críticas direcionadas ao rapper Yanick Afroman, por ter produzido a música “Eu não sou racista, sou realista”. Ou seja, o silenciamento e o desconforto existentes em torno das questões históricas que envolvem o paradigma da raça. Mesmo entre um público que se apresenta “mais consciente”, tratar de posições binárias para compreender o presente pode trazer reações muito negativas.

A representação do mundo lusófono e do colonialismo português foi construída e repetida ao longo de séculos para que pudesse ser vista como verdade. Em Angola, há um abismo entre realidade e o imaginário social, entrando em confronto as contradições sociais comuns entre o que existe em contextos pós-coloniais e o que se projeta como ideia de harmonia. Se acreditamos na harmonia, por que explicitar o conflito? Durante muito tempo, acreditou-se que o mito poderia se tornar realidade e que a ideia que temos da sociedade pode ajudar a construir aquilo que ela de fato será. No entanto, o colonialismo produziu tantas desigualdades que mesmo com ideias destoantes da realidade tão difundidas e apropriadas pelo senso comum, ao longo da história papéis sociais não se transformaram e as contradições e sofrimento cotidianos ficaram cada vez mais evidentes, produzindo gritos divergentes.

Esses gritos divergentes chamam a sociedade para uma reflexão crítica sobre o abismo entre aquilo que se acredita e aquilo que se vive. É frente ao mito e a realidade que jovens praticantes da cultura hip-hop, mais especificamente os rappers, constroem suas narrativas. Eles trazem para a música, elemento que se difunde facilmente pelas rádios alternativas e comunitárias, as narrativas do cotidiano. É por meio de personagens e fatos do seu dia-a-dia, ou seja, da experiência vivida, que explicitam as contradições sociais e rompem com a falsa ideia de harmonia construída em um mundo de contradições que o português criou. A leitura desses rappers oferece elementos, interpretações e um vocabulário que possibilita que cidadãos comuns, sobretudo aqueles que têm menos acesso aos direitos fundamentais, possam compreender e ler a realidade em que estão inseridos. Nesse sentido, suas produções disputam perspectivas sobre o universo em que estão inseridos.

V - Nós, mulheres, também fazemos parte da história de Angola

> "Até nosso hino nacional só menciona personagens masculinas. Na história de Angola e de África tivemos muitas mulheres heroínas que morreram por nós angolanos. Como feminista, estarei sempre a falar delas. Nas próximas obras sempre trarei essas nossas heroínas nacionais" (Eva RapDiva, 2015).

Foi em um evento público, no Kings Club em Luanda, que Eva RapDiva trouxe essas questões como participante de uma mesa de debate. Ela, que tematiza a experiência feminina em praticamente todas as suas músicas, faz parte das diversas vozes de mulheres que reivindicam reconhecimento do papel das angolanas para a história e o desenvolvimento do país. Em estudo sobre a participação das mulheres na luta armada em Angola, Margarida Paredes (2014) aponta que embora o país tenha uma mulher como a "maior figura de relevância da sua história", a Rainha Nzinga Mbandi, as mulheres que participaram nas lutas anticolonial e pós-colonial ainda são "invisibilizadas na memória coletiva e o reconhecimento da sua participação é questionado no discurso público" (P. 7). Ainda que se faça um grande esforço para a valorização da atuação deste segmento, são lembradas de forma injusta e desigual apenas aquelas que pegaram nas armas nos campos de combate. Já as mulheres camponesas que cuidavam dos soldados durante os conflitos armados ou as provedoras de guerrilha não recebem qualquer tipo de reconhecimento, evidenciando, conforme a autora, uma instabilidade das categorias "combatentes" e "civis".

As mulheres do hip-hop angolano, em sua maioria rappers, travam uma batalha para evidenciar protagonismo histórico feminino no país. E, além disso, problematizam o emaranhado de relações interpessoais e estruturais que fazem parte da vida cotidiana das mulheres angolanas hoje. Desta forma, estão presentes em seus discursos temas como lugar das mulheres, trabalho precário, desigualdades salariais, machismo/sexismo, padrões de beleza, relações afetivas e violência em suas diferentes dimensões.

Durante o tempo em que estive em Angola, Eva me introduziu às primeiras artistas da cultura hip-hop e àquelas que estavam atuando no cenário atual. Foi com ela que eu estava quando, repentinamente, encontramos com a Girinha em um restaurante na região central de Luanda. Neste momento, Eva lhe apresenta com entusiasmo ao nomeá-la como uma das primeiras referências femininas do rap nacional: "A Girinha é old school, tens de marcar para entrevistá-la".

Vale lembrar que antes da minha chegada em Angola, todos os meus interlocutores eram homens e havia uma certa dificuldade de coletar informações sobre a atuação das mulheres no hip-

hop. A minha ida para o primeiro evento de rap na cidade de Luanda foi surpreendente, considerando que presenciei três apresentações de artistas mulheres: Vanda Mãe Grande, a dupla Winny & Zanda e Kendra. O evento era organizado por homens e lançava os novos trabalhos de Mono Stereo e Sanguinário. A questão que me surge, naquele momento, é que se os homens organizavam uma programação com a participação de mulheres, por que em sua maioria tinham dificuldade em nomeá-las quando questionados sobre os nomes locais do hip-hop feminino? Neste e em outros eventos que participei, as meninas se apresentavam no início, enquanto que os homens ficavam para os momentos finais.

O acesso às informações sobre as produções das mulheres modifica-se quando passo a acompanhar a agenda de Eva RapDiva. Durante nossos encontros, Eva passava horas no computador me mostrando os trabalhos de artistas angolanas e, assim, passei a ter contato com nomes como Nina Harley do grupo Damas Conscientes, Golosas, Pensadoras de África, Marita Venus, Donna Kelly, Girinha, Madame Gepele, Medusa, Afrodite, G Pamella, Niria Wolf, Mammy Miss Skills, Vanda Mãe Grande, Kpinha, Khris MC, Kendra etc. Se tivesse alguma que ela não citasse, um nome levava a outras. Algumas tinham produções que conseguíamos encontrar na internet, outras eram narradas como lendas dos primórdios da cultura hip-hop no país.

A primeira vez que tenho a oportunidade de encontrar algumas rappers mulheres juntas veio de um convite repentino, sem qualquer planejamento. Após a batalha de rompimento entre a Liga RRPL e Liga Knock Out citada no capítulo anterior, Eva RapDiva convidou-me para ir a uma reunião de mulheres que estavam preparando uma coletânea feminina chamada “Rapvolução”. Chegando ao espaço, estavam presentes Mamy Miss Skills, Vanda Mãe Grande, Winny & Zanda, Kendra, Khris MC e a própria Eva. No encontro, problematizavam o fato dos homens do hip-hop incentivarem a competição, rivalidade e desunião das mulheres do segmento. Por isso, consideravam importante ter espaços de diálogo e consolidar o projeto da coletânea a fim de fortalecer o trabalho das MCs.

O encontro ocorreu no estúdio caseiro da rapper Mammy Miss Skills, conforme imagens abaixo. Ser mulher, ter seu estúdio e produzir os próprios beats é uma forma de não passar pelas situações de constrangimento em que alguns homens tentam submeter essas mulheres – estes, como elas próprias denunciam, sentem-se no direito de assediá-los por ter oferecido qualquer suporte para o desenvolvimento de seus trabalhos com a música.

Figura 66 - Reunião do projeto Rapvolução - da esquerda para a direita Zanda, Eva RapDiva, Winny, Mammy Miss Skills, Khris MC, Vanda Mãe Grande e Kendra. (Fotografia: Jaqueline Santos)

Figura 67 - Reunião do projeto Rapvolução no home estúdio da Mammy Miss Skills (Fotografia: Jaqueline Santos)

O encontro deste grupo de MCs possibilitou-me conhecer melhor o universo feminino do hip-hop angolano e, a partir de então**,** passei a acompanhar shows e agendar encontros com algumas delas para dialogar sobre suas produções. Como já apontado, elas reivindicam reconhecimento sobre sua participação na sociedade e na história do país e seus questionamentos nos provocam a buscar informações sobre o lugar da mulher na luta pela libertação nacional e na construção sociedade atual.

Neste capítulo, apresentaremos como essas jovens constroem suas referências históricas e, a partir delas, encampam uma batalha para dar evidência às contribuições das mulheres para o desenvolvimento da nação. As artistas mulheres do hip-hop problematizam, também, a questão da invisibilidade da luta e protagonismo das mulheres como elemento que limita a visão das jovens angolanas sobre seus projetos e vida.

Mulheres na história da nação - e do hip-hop também

Figura 68 - Mulheres do hip-hop início dos anos 1990. (Fonte: Arquivo MCK)

Início este tópico com a imagem acima porque ela possibilita uma reflexão sobre como a narrativa das jovens hip-hoppers sobre a invisibilidade histórica das mulheres nas lutas por libertação e na reconstrução do país é, também, um problema que as afetam ainda hoje. Encontrei esta fotografia em um álbum do arquivo pessoal do rapper MCK e, ao apresentá-la para diversos ativistas do hip-hop luandense, o máximo que pude ouvir é que elas eram "meninas que cantavam rap". Eu insisti na identificação das mulheres que compõem esta foto, mas ninguém conseguiu me apontar seus nomes.

No entanto, o que vemos são mulheres vestidas em uma estética do global hip-hop e em um cenário de campo vermelho, o que compõe o período da guerra civil em Angola - como narrado pelo rapper MCK. Se conseguíssemos identificar as personagens desta imagem, considerando que é a mais antiga composta apenas por mulheres encontrada nos arquivos analisados em campo, talvez pudéssemos ter uma narrativa mais rica sobre a participação das mulheres na história cultura hip-hop em Angola.

Quando nos detemos sobre os materiais disponíveis nos blogs de hip-hop de Angola, encontramos produções que evidenciam a presença das mulheres nos primeiros passos do movimento do país que, por vezes, foram realizados por elas mesmas. Um exemplo é a música da rapper Marita Venus, "Saudades", na qual ela narra sua saudade daqueles tempos que foram sistematizados no capítulo I desta tese, onde falamos sobre a história do hip-hop angolano.

Artista: Marita Venus
Música: Saudades

Yoh, Marita Venus
Muitas lembranças dos velhos tempos
Todos os niggas que começaram comigo
quer saber aonde estão

Hoje eu faço 17 verões que eu cai no blyth
A primeira convoquei era uma fuck shit
Não tinha flow todo mundo ria, mas eu sabia que um dia mudaria
oh.....

Há entrada dos Pauli o som pegou
Eu fica só há rir não sabia que o sucesso estava perto
Queria fazer aquilo que eu achava certo
Lançar um CD e ser bem notório
Por isso eu vogava nas tardes do auditório
Microfones com ruídos, bit sem qualidade

Sonhava o som passar no Big Show Cidade
A gente se inspirava sem condições, mas a malta continuava
Estúdio, garagem, ai eu evoluí, era o tempo que kuiava vogar todo dia.

Refrão:
saudades ...
daqueles tempos,
saudades .. saudades
ya, todos niggas .
saudade, saudades (bis)

Hoje eu fico aqui um cochi surpreendida, pasma e indecisa
Um bocado perdida
Não sei onde param aqueles que sempre lutaram
Freestylava tanto e o mundo desafiaram
Graffiteiros, B.boys, todos desapareceram,
Teorias composições, será que morreram?
Algo de erro só não sei bem o que é
Mas continuo Marita Venus representante de RAP.

Refrão .

Yo, o que se passa com RAP
Mas por quê?

saudades (bis)

Como podemos observar, a rapper fala dos tempos em que começou a atuar no rap, dos sonhos que tinha enquanto cantora - como o de ter sua música exibida no "Big Show Cidade" - e das condições precárias em que tinham que produzir suas obras. Relembra os elementos que compunha este cenário, como os MCs nos freestyles e nos palcos, graffiteiros e b.boys. Marita começou a sua carreira musical com 11 anos de idade em uma escola missionária, onde fazia cover das Spice Girls. Posteriormente, compõe o grupo feminino de R&B MCMSI e, tempos depois, o grupo de rap "Poly-valentes". Ainda no final dos anos 1990, seu trabalho como rapper passa a ser reconhecido e, neste mesmo período, vence uma batalha mista de freestyle. A música "Saudades" foi lançada em 2002, quando ainda tinha 17 anos e já podia falar da saudades de momentos memoráveis da cultura hip-hop.

Os registros do seu percurso encontrados na internet demonstram que os passos das mulheres no hip-hop de Angola vêm de longe, embora ainda invisibilizadas nas narrativas sobre o tema. Tentei entrevistar algumas dessas antigas artistas da velha escola do hip-hop angolano, mas a única com quem pude conversar foi a rapper Girinha. Muitas delas assumem responsabilidades

que não são atribuídas aos homens, como cuidar da vida privada da família e cumprir tarefas administrativas, o que dificulta os encontros para falar sobre o assunto. Nas suas impossibilidades de continuar a carreira no hip-hop, devido as demandas que lhes retiram do espaço público, acabam sendo invisibilizadas. Este fenômeno representa a mesma invisibilidade que as artistas do hip-hop atuantes nesta década questionam sobre a história das mulheres na construção da nação.

De acordo com Anne Mcclintock (2010), as nações constroem metáforas a partir do gênero, nas quais as mulheres são relegadas ao espaço privado, familiar e doméstico - representando a nação apenas como símbolos e alegorias. Já os homens são destacados em espaços públicos onde se dão as tomadas de decisão política, por exemplo. Neste sentido, a partir da produção de Nira Yuval-Davis e Floya Anthias, a autora apresenta cinco formas em que as mulheres foram implicadas no nacionalismo:

- como reprodutoras biológicas dos membros das coletividade nacionais;
- como reprodutoras das fronteiras dos grupos nacionais (por restrições sobre relações sexuais ou maritais);
- como transmissoras ativas e produtoras da cultura nacional;
- como significantes simbólicos da diferença nacional;
- como participantes ativas das lutas nacionais.

Estes elementos demonstram como o nacionalismo é também construído a partir da narrativa sobre gênero. Os nacionalismos são inventados e estão embutidos de poder político e violência, e o gênero é uma construção social da qual as nações são dependentes - desde que em nenhuma delas homens e mulheres têm os mesmos acessos aos direitos e reconhecimento. Ao mesmo tempo em que as mulheres são construídas e representadas como símbolos da nação, têm seus espaços de atuação negados.

> As mulheres são representadas como o corpo atávico e autêntico da tradição nacional (inertes, com os olhos voltados para trás e naturais), encarnando o princípio conservador de continuidade do nacionalismo. Os homens, por contraste, representam o agente progressista da modernidade nacional (olhando para frente, potentes e históricos), encarnando o princípio, progressista ou revolucionário, de descontinuidade do nacionalismo. A relação anómala do nacionalismo com o tempo é, assim, tratada como uma relação natural com o gênero (MCCLINTON, 2010, p. 187).

Paredes (2014) demonstra que durante as décadas de luta armada em Angola, se é verdade que as mulheres foram perseguidas, presas, fuziladas e assediadas, é também verdade que pegaram nas armas e lutaram tanto pela independência do país como pela defesa de projetos em disputa no período da guerra civil. Ou seja, não foram apenas vítimas e pacíficas, lugar que costuma ser relegado às mulheres, mas assumiram os riscos dos conflitos ao participar das batalhas que definiriam os rumos políticos do país. Ao analisar documentos históricos e narrativas de dezenas de mulheres que engajaram-se nas lutas travadas em Angola, Paredes argumenta que as atuais mobilizações em torno das pautas gênero são possíveis graças a agência deste segmento ao longo do processo histórico. Neste sentido, quando os movimentos de mulheres da Angola contemporânea reivindicam igualdade de gênero e emancipação feminina, a posição de onde falam tornou-se possível devido às ações daquelas que as antecederam.

> a participação das mulheres na luta armada anticolonial e pós-colonial reforçou a luta pela emancipação e igualdade de género, ao assumirem papéis que lhes estavam interditos anteriormente, como a militarização. Através da penetração de um espaço tradicionalmente masculino, o espaço militar, as mulheres têm contribuído de forma inovadora para a transformação da geografia social do país. Numa sociedade sempre em movimento, a guerra, com a implosão das normas sociais, foi aproveitada para as mulheres se empoderarem e ocuparem novos espaços, tendo conduzido na 1.ª República (1975) a leis que promoviam a igualdade de género, como a incorporação militar obrigatória para ambos os sexos (PAREDES, 2014, P. 11)

As mulheres combatentes entrevistadas por Paredes (2014) reivindicam uma reconstituição da história que considere sua participação enquanto protagonistas dos processos de transformação social. O não reconhecimento de suas contribuições e o esquecimento de sua existência levou muitas delas a um processo de degradação social, o que envolve traumas, vícios e pobreza. Mas, no entanto, elas se empenham e reconstruir a memória deste passado silenciado e, neste presente, mesmo vivenciando a ingratidão institucional, fazem parte do segmento responsável pela subsistência da maioria das famílias angolanas.

Liberato (2016) também destaca que ainda na luta pela libertação nacional (1961-1974) as mulheres angolanas assumiram papéis nos movimentos nacionalistas: eram guerrilheiras e delegadas políticas. Quando Agostinho Neto apresenta os princípios de atuação da nova nação e proclama a República de Angola em 1975, a engajamento histórico destas mulheres impacta sobre

a nova narrativa nacional que, conforme trecho abaixo, passa a ter como perspectiva a emancipação das mulheres angolanas.

> A República Popular de Angola, sob a orientação justa do MPLA [Movimento Popular de Libertação de Angola] estimulará o processo de emancipação da mulher angolana, direito conquistado através da sua participação na luta de libertação e na produção para a resistência generalizada do nosso povo (MI, 1975, p. 16, apud LIBERATO, 2016, P 997).

No entanto, como aponta o mesmo autor, no período pós-independência a Guerra Civil (1975-2002) se constituiu como um grande desafio para as mulheres angolanas. Se as palavras proferidas por Agostinho Neto anunciavam o início de um sonho, as décadas que se sucedem demonstram que estas expectativas eram falsas.

> A partida dos homens para o cumprimento do serviço militar fez com que assumissem a responsabilidade pela segurança e subsistência das suas famílias. No entanto, o seu baixo nível de alfabetização e a "ausência de um setor manufatureiro voltado para a exportação mantiveram a força de trabalho feminino nos setores informais rurais e urbanos da economia (agrícola, de subsistência e não agrícola)" (UNCTAD, 2013, p. 14), dificultando ainda mais o seu processo de afirmação e, consequentemente, de melhoria da sua posição social, bem como as perspectivas de um futuro melhor, de modo que, quando finalmente as hostilidades cessaram e se alcançou a paz, as expectativas para alterar esse cenário aumentaram (LIBERATO, 2016, P. 1001).

Em "O livro da paz da mulher angolana: as heroínas sem nome" (2008), Paulina Chiziane e Kasembe apontam que as mulheres tiveram uma participação "sacrificada e humilde" durante o período de guerra civil em Angola. Isto significa que, em posição de "retaguarda geravam e criavam os filhos, cultivavam no campo o sustento da família e providenciavam, também, o apoio aos aquartelamentos e unidades dos combatentes. (Kasembe; Chiziane, 2008, p. 87). Em outras palavras, além de atividades domésticas eram responsáveis pelo sustento de suas famílias e atuavam como estrategistas de guerra.

Esta guerra, por vezes, separava as pessoas que havia se unido nos raros momentos de calmaria. Neste livro, a partir das narrativas trazidas pelas depoentes, percebe-se que era difícil para mulheres pobres construírem laços sólidos com os pais dos seus filhos, por exemplo. E, como pode-se imaginar, eram elas que ficavam com os filhos.

> A guerra fez sofrer muita gente, destruiu famílias [...] naquela altura tinha de se fugir à guerra com as trouxas na cabeça, se esconder tipo bicho na mata, é por causa

> da guerra que primeiro o meu pai morreu na tropa e depois a minha mãe; naquele tempo de fugir lhe apanharam para transportar as coisas que eles roubaram, mas ela não aguentava e lhe deram um tiro. Fiquei órfã. (Kasembe; Chiziane, 2008, p. 43).

Se, por um lado, eram as mulheres que preservavam as instituições familiares e ofereciam apoio logístico e estratégico aos quartéis de guerra, eram elas as maiores vítimas das ferramentas de guerra, como as minas, das violações sexuais e dos trabalhos compulsórios - como o que levou à morte da mãe da depoente do trecho citado acima. As mulheres eram obrigadas a construir estradas, cultivar as plantações, fazer colheitas etc.

> A estrada asfaltada que vocês conhecem que liga Porto Amboim a Ngunza (Kuanza Sul, Sumbe) foi feita com a participação forçada das mulheres. Nas roças de café na Gabela, aquelas pedras do caminho de ferro foi obra barata feita pelas mulheres, elas carregaram, cozinharam, lavaram, regaram em troca de fubá tulha-munguluta (fubá de milho) seco não tratado, moído muitas vezes com o seu 'sapupu', a espiga completa) peixe seco que cheirava nguano (carapau seco salgado não comerciável por estar em estado avançado de putrefação, cheirando mal), e sardinha que também cheirava nguano. O nosso sofrimento dura há muito tempo. (Kasembe; Chiziane, 2008, p. 21).

> Eu vivia numa aldeia perto de uma missão, onde as meninas da zona se refugiavam para fugir das violações das tropas que andavam à caça das moças 'estudadas', como eles diziam. [...] Para alguns militares, celebrar a independência era apanhar essas 'estudadas' e violar (Kasembe; Chiziane, 2008, 103).

Durante a guerra marchavam com seus filhos pequenos amarrados nas costas. Mesmo sob essas condições, fizeram parte das lutas e da revolução que viria tornar Angola um país independente e, futuramente, de sua pacificação. Elas aderiram à causa nacionalista, apesar de toda a violência. Mas, no entanto, foram excluídas dos momentos estratégicos de decisão, como na construção dos acordos de paz em 2002.

> Enquanto estávamos na guerrilha éramos todas iguais e éramos úteis. Hoje, os meus antigos subordinados passam por mim em bons carros, realizados, apenas porque são homens. Eu vendo aqui no mercado da esquina e nem tenho o suficiente para sustentar os meus filhos. [...] Nas negociações de paz, nós mulheres combatentes fomos esquecidas. (Kasembe; Chiziane, 2008, p. 140).

Após o acordo de paz, em 2002, Angola experimentou um rápido crescimento econômico impulsionado, sobretudo, pelo petróleo. Como aponta Liberato (2016), o país reduziu a taxa de

pobreza extrema de 68%, em 2001, para 36,6%, em 2009. Este fenômeno que impactou a vida das mulheres que compunham maioria nos estratos sociais mais baixos do país. No entanto, como demonstra o mesmo autor, este pequeno avanço não foi o suficiente para diminuir as desigualdades existentes entre homens e mulheres.

> De facto, o quotidiano da maioria das mulheres é marcado pela vivência no limiar da pobreza e consequentemente de elaboração de estratégias de sobrevivência. O agravamento dessa situação verifica-se porque o crescimento económico registrado não se traduziu em desenvolvimento social, ou seja, na melhoria das condições de vida dos angolanos. Com uma população estimada em 24,4 milhões de habitantes, de acordo com os resultados preliminares do Recenseamento Geral da População e Habitação realizado pelo Instituto Nacional de Estatística (INE) de Angola em 2014 (INE, 2014), o país ocupava, em 2014, a posição 149 com um índice de desenvolvimento humano de 0,526 (baixo desenvolvimento humano) (PNUD, 2014), com uma esperança média de vida de 51,4 anos (PNUD, 2014) e com uma taxa de mortalidade infantil de 167 por cada 1000 nados vivos. De acordo com o relatório do Banco Mundial Global Economic Prospects for 2015, 43,4% da população angolana vive com menos de 1,25 dólares por dia (WB, 2015) (LIBERATO, 2016, 1002).

De acordo com Liberato (2016), a posição das mulheres angolanas na atualidade demonstra que não houve mudanças significativas nesses mais de 40 anos após a independência do país. Elas compõem maioria no mercado de trabalho informal e são responsáveis pelo sustento de 75% da população. Dentre um grupo de 145 países, Angola ocupa a 126ª posição no ranking de desigualdade de gênero do World Economic Forum 2015. O fato de Angola se posicionar como a 161ª nação entre 175 países avaliados no ranking mundial de corrupção da Transparency International (2015) dificulta, ainda mais, as chances de desenvolvimento social com equidade.

Quando conversamos com as jovens rappers sobre suas trajetórias, percebemos as marcas da guerra ainda presentes em suas vidas. Dentre as histórias compartilhadas, traremos uma experiência de refúgio durante o período da guerra colonial e uma experiência interna durante a guerra civil. São passagens de histórias particulares de Eva RapDiva, que carrega em sua memória narrativas da sua avó, mãe e tios que se refugiaram em Portugal, e Vanda Mãe Grande, que teve seus primeiros 15 anos de vida experienciados no contexto de guerra civil.

Eva RapDiva conta que a sua avó materna, Dona Eva, saiu de Angola pela primeira vez em 1973 com seus três filhos a fim de protegê-los dos massacres ocasionados pela guerra colonial na região em que vivia, Huambo. Ela trabalhava nas ruas da cidade como mercadora informal de ouro e outras especiarias, onde conquistou uma posição que lhe possibilitou dar suporte aos familiares

em tempos de guerra. No entanto, os momentos de aflição durante o conflito armado levou-lhe a abandonar todas as suas coisas para buscar refúgio na Europa. Quando chega em Portugal, vai com seus filhos para uma casa de refugiados até conseguir um emprego. Seu primeiro trabalho foi como vendedora de peixes no mercado da praça, em Lisboa. Posteriormente, foi cozinheira de restaurantes, mas atuou como empregada doméstica durante quase toda sua vida - sendo o seu trabalho o pilar de sustentação da família.

Vanda Mãe Grande nasceu em contexto de guerra civil e, no período de realização das entrevistas para essa pesquisa, a maior parte de sua jornada de 27 anos tinha acontecido durante o conflito armado. Quando tinha 8 anos de idade, perde sua mãe para uma enfermidade decorrente da gravidez que, conforme lembra, poderia ser evitada se não fosse a escassez de serviços ocasionada pela guerra que estavam vivendo. Em uma música especial para o espetáculo "Mandela Day", do rapper MCK, Vanda resume um pouco dessa passagem em sua vida.

Música: Mandela Day
Artista: Vanda Mãe Grande

Eu trago nos meus versos cicatrizes do passado
Momentos sombrios que preferia não ter recordado
Essas lembranças me ajudam a não temer
Olhar pro meu futuro e ver meios para sobreviver
A cada crise no país em que nasci
Os traumas de infância no lugar em que cresci
Aos 8 anos minha mãe se foi sem dizer adeus
Sem consolo, sem mais colo, só com lágrimas nos olhos meus
Foi difícil viver sem seu abraço
Sem aquela voz que corrigia os meus passos
Banhei no mar de lágrimas
O chão ardente em chamas
Mas corações entre lâminas vi minha vida em lástimas
Não perdi a fé, levantei as vezes que fui caindo
Pedra a pedra, torre da minha vida eu fui construindo
Me perguntava 'quem eu sou aos olhos do mundo?'
Mas a inocência respondia com um abraço profundo

Refrão:
Reneguei o sofrimento e todo mal que senti
Destemida olhei para frente e jurei não desistir
Não matei a fé que reina no meu coração
O pensamento positivo hoje levou-me a razão
Firmeza, nos meus pensamentos e nas minhas ações
Firmeza, em cada verso que eu declama nos sons
Tudo que eu tenho é fruto do sacrifício

Ontem Talento Fantasma, hoje bem longe do precipício

Vi minha irmã sacrificando para me dar de comer
Enquanto eu aos poucos fui me fazendo mulher
Apliquei-me nos estudos
Visão bem à frente do futuro
Deus tirou minha mãe, no seu lugar deixou o rap puro
No princípio sem pés para poder sentir o chão
Apreciava calada as batidas do meu coração
Sem sonhos peguei no mic e decidi soltar a voz
Toda a fúria e tristeza pus nas minhas rimas e flows
Eu não pensei na fama, algum reconhecimento
Fiz por mim, pela sociedade e pelo movimento

Refrão

Quando contatei Vanda para entrevistá-la, esta convidou-me para ir à sua casa, localizada em um musseque de São Paulo, Luanda. Neste encontro, Vanda conta que a perda da sua mãe acabou por separá-la de seu grupo de cinco irmãos que ficaram sob cuidado de diferentes pessoas da família por decisão de seu pai. Em seu caso, mudou-se para Benguela para viver com uma tia que era comerciante de rua. A vida no interior era ainda mais precária e a ausência do pai e da mãe a fez assumir muitas responsabilidades: "não vivi minha infância como deveria".

Naquele tempo, para ir à escola em Benguela as famílias tinham que providenciar os assentos de seus filhos. Como Vanda vivia de favor com sua tia, teve que assumir as responsabilidades da casa desde seus 9 anos de idade e não tinha as referências de pai e mãe para garantir suas necessidades básicas. Por isso, carregava todos os dias a lata de leite para poder sentar e acompanhar as aulas na escola. Quando as aulas se encerravam, corria para casa para fazer a comida da família e montar a marmita de sua tia que estava na rua zungando, ou seja, vendendo seus produtos. Enquanto a tia se alimentava, ela costumava pegar a bacia com alguns produtos e circular na praça para zungar. Após o almoço da tia, ia para casa para realizar os serviços domésticos e, ao final da tarde, retornava para a praça a fim de ajudar a levar os produtos de volta para sua residência, carregando-os sobre sua cabeça.

Heroínas

Se na luta pela independência e durante a guerra civil as mulheres angolanas andavam com suas crianças nas costas e, como vimos nos depoimentos acima, até com armas nos ombros, hoje

ainda carregam suas crianças nas costas enquanto circulam com mercadorias sustentadas pela cabeça e pelos braços para garantir a sobrevivência de suas famílias. Estas mulheres foram-me apresentadas e descritas de diferentes formas, como trabalhadoras rurais, zungueiras (vendedoras ambulantes ou camelôs), empregadas domésticas, atendentes, caixas de supermercado etc.

Figura 69 - Zungueira (Fonte: Portal Voa)

Como esta etnografia foi realizada em contexto urbano, cidade de Luanda, eu cruzava constantemente com aquelas que atuavam como zungueiras[53] e domésticas. Estas são narradas com frequência pelas jovens ativistas do hip-hop, como nos apresenta a música "Heroínas", da dupla de rap Winny & Zanda:

Artista: Winny & Zanda
Música: Heroínas

Heroínas verdadeiras , heroínas

Vêm das comunidades mais desfavorecidas
Pelas necessidades, arriscam suas vidas
Sem pesos e medidas batalham todos dias
Elas sim, são as verdadeiras heroínas

[53] Palavra que vem de "zungar", língua Kimbundu, que significa "circular", "andar a volta", "girar", que é a forma como as zungueiras trabalham vendendo seus produtos, elas andam pelas ruas de uma mesma região.

Boa parte delas são analfabetas
Não passaram na escola por razões diversas
Mas no que concerne a cadeira de sobrevivência
Elas merecem quadro de honram por excelência
E sorriso estampado no rosto
Vai disfarçado a triste e o cansaço do corpo
Elas são discriminadas por tudo e por nada
Por causa do que fazem elas são desrespeitadas
Muitas ainda jovens, mas já estão cansadas
E aparentam ter idade mais avançadas
Já nem sabem o que é curtir
São tão ocupadas na zunga que lhes resta pouco tempo para se divertir.

Refrão:
Elas são verdadeiras heroínas
Mesmo com as suas vidas em ruínas.

Algumas estudavam mas tiveram de abdicar
Tudo para concentrar as atenções no seu lar
Sacrificaram seus sonhos por uma causa maior
Para tentar dar aos filhos um futuro melhor
Com filho ao colo, outro no ventre
Negócio na cabeça prontas para o batente
E ainda correm para fugirem da fiscalização
Que nem respeita quem está em estado de gestação
E seus maridos?
Por diversos fatores muitas delas não são ajudadas pelos senhores
Boa parte deles estão desempregados,
Uns trabalham, só que tenham baixos ordenados
Muitos deles estão viciados em jogos, drogas e em copos, são quase todos
Há quem tenham duas, três, ou mais mulheres.
se com uma mal consegue cumprir os deveres

Refrão

São mulheres batalhadoras, firmes e determinadas
Todos essas senhoras devem ser valorizadas
Diariamente nas ruas enfrentam vários perigos
Sol, frio, chuva e os próprios bandidos
Mas o seu maior inimigo é quem deveria ser o melhor amigo
É quem deveria dar-lhes proteção
Mas muito pelo contrário causam mais aflição
Em vez de trabalharem para lhes ajudar
Fazem tudo para suas vidas infernizar
Dizem que é pela beleza da cidade
Aqui o pão da cidadão não é prioridade
E quando chegam em casa cansadas
Em vez de serem tratadas com todo amor
Muitas são espancadas, molestadas, pelos parceiros
Só por covardia, atuaram na esperança que isso mudará um dia

Refrão

No primeiro trecho da música, as artistas apresentam as Zungueiras como mulheres pobres, jovens, com baixa escolaridade, cansadas, discriminadas e envelhecidas pelos trabalho, mas que, ao mesmo tempo, são símbolo de heroísmo e coragem. Heroísmo porque são as responsáveis por garantir o sustento das "comunidades mais desfavorecidas". Coragem porque enfrentam o "perigo" e trabalham sob a ameaça de apanhar e perder suas mercadorias pelas autoridades de segurança pública. Para quem considerar "perigo" e "ameaça" expressões fortes, embora a música tenha sido lançada em 2016, em março de 2019 o assassinato de uma mulher que atuava como zungueira e levou um tiro ao se contrapor à fiscalização foi denunciado como ação da polícia pelas companheiras de trabalho e tornou-se símbolo da luta pelo direito dessas trabalhadoras.

Figura 70 - Zungueira morta pela polícia. (Fonte: Portal K)

As zungueiras prestam serviços importantes para a cidade ao operar o fluxo de distribuição de produtos básicos, desde que vendem alimentos por preços acessíveis nas ruas, como água, frutas, banana assada, ginguba, etc. A proveniência de suas mercadorias é, muitas vezes, fruto do trabalho da agricultura familiar. Conforme Miranda (2019), o projeto de higienização da cidade de Luanda trata o trabalho das zungueiras como uma ameaça. Elas são acusadas de sujarem as ruas com a comercialização dos seus produtos e preparação de alimentos na brasa, além de terem os padrões

de higiene dos alimentos vendidos questionados. Por esses motivos, sofrem perseguição da fiscalização e polícias e têm muitos estigmas negativos associados às suas imagens, fazendo com que mulheres mais jovens queiram percorrer outros caminhos para garantir sua sobrevivência.

Schubert, no livro "Working the System" (2017), relata o momento em que presenciou a abordagem dessas mulheres pelas autoridades policiais em Luanda:

> There is a hectic bustle of engraxadores (shoeshine boys), roboteiros (porters, carrying loads on wheelbarrows made of wooden planks and a car wheel), and zungueiras (female street vendors). I manage to buy a gasosa (fizzy drink) just before the police break up the anarchic street commerce again. Armed with heavy batons and cable whips, they lash out at the women, upending the plastic basins precariously perched on rolled up cardboard, throwing their wares in the dirt and stepping on them for good measure. Most of the women flee, but those who get hit wail and try to protect their heads and their belongings. These police actions seem like such an arbitrary battle against the tide, as the entire main road is lined with street vendor - stalls at the regular, covered São Paulo market are few and expensive - and as soon as the police agents turn their backs, the mamãs will put up their goods again (SCHUBERT, 2017, P. 78)[54].

Este relato de Schubert (2017) demonstra como os agentes de segurança pública agem com o intuito de humilhar as zungueiras: as atacam com bastões a cacetetes, viram suas mercadorias sobre a terra e pisoteiam como forma de fazê-las sentirem-se punidas. Enquanto algumas conseguem fugir, aquelas que são atingidas pela ação policial choram as suas perdas. O autor considera que este um tipo de ação vai na contramão da realidade vivenciada na cidade, desde que as ruas de todas as partes estão cheias de pessoas trabalhando nessas condições e, quando a polícia se retira, todas voltam a caminhar e expor seus produtos.

No segundo trecho da música "Heroínas", Winny e Zanda tematizam a tentativa destas mulheres em buscar melhores condições de vida. Apontam que muitas estudavam mas, devido às necessidades imediatas, tiveram que interromper este percurso para cuidar da família e garantir um futuro melhor para seus filhos. Há casos em que não têm o suporte de seus companheiros, outros

[54] Tradução livre: Há uma agitação de engraxates, roboteiros (carregadores levando cargas em carrinhos de mão feitos de tábuas de madeira e uma roda de carro) e zungueiras (vendedores ambulantes). Consigo comprar uma gasosa (bebida com gás) pouco antes da polícia interromper o comércio anárquico de rua novamente. Munidos de cacetetes pesados e chicotes com cabos, atacam as mulheres, erguendo as bacias de plástico precariamente empoleiradas em papelão enrolado, jogando suas mercadorias na terra e pisando nelas com força. A maioria das mulheres foge, mas as que são atingidas choram e tentam proteger suas cabeças e seus pertences. Essas ações policiais parecem uma batalha arbitrária contra a maré, pois toda a estrada principal está cheia de vendedores ambulantes - as bancas no mercado regular de São Paulo são poucas e caras - e, assim que os agentes da polícia dão as costas, as mamãs colocam seus produtos novamente (SCHUBERT, 2017, p. 78).

em que estes ganham rendimentos insuficientes e, até mesmo, aqueles em que os homens estão viciados em drogas e não têm condições para contribuir com a estrutura da casa.

Para finalizar, no terceiro trecho abordam as agonias destas mulheres no universo privado do lar e nas ruas: em casa, são violentadas por aqueles com os quais vivem e de quem não têm qualquer suporte para cuidar da família, nas ruas enfrentam as "operações resgate" de fiscalização que ameaçam retirar-lhe todos os seus produtos e violentá-las. É um estado de alerta constante às diferentes formas de violência, o que aumenta sua exaustão e precariza suas vidas.

Miranda (2019) aponta que ao mesmo tempo em que o Estado trata as zungueiras como um atentado à ordem pública e às questões sanitárias, recorre à sua imagem para falar do trabalho digno e do heroísmo destas mulheres a fim de se contrapor às práticas daqueles que escolhem meios ilícitos para construir seu patrimônio.

Diante deste cenário tortuoso de luta pela sobrevivência, meninas mais jovens buscam alternativas para não ter que zungar. Muitas vezes essa outra via está atrelada à objetificação sexual das mulheres, como aborda Eva RapDiva em sua música "Amiga". Neste trabalho, que pode ser observado a seguir, a artista dialoga com outra mulher que decidiu percorrer um caminho ainda muito comum em Angola: o envolvimento com homens mais velhos, bem sucedidos e que utilizam do seu dinheiro para garantir as necessidades básicas destas meninas e, assim, ter controle sobre suas vidas.

Música: A Amiga
Artista: Eva RapDiva

Então Eva, tás boa?
Ya, tô fiche amiga... E tu?
Eu nunca mais te vi!

(Eva)
A minha amiga não trabalha e tem um que7x6
Não tem marido rico, donde vem tantos bens?
Não quero ser fofoqueira, mas é intrigante
Ela viaja mais que um caixeiro viajante
E não faz negócios, é apenas turista
Hotel de cinco estrelas, carro com motorista
Dama rabuda, parece uma estrela pornô
A vida que ela vive é a vida que eu sonho

(Amiga)
Na minha profissão tu sabes o que queremos (o quê?)

Velhos, porque pagam mais e nós gastam menos
Eu sou boa e o que é bom não é de graça (ah é?)
Só durmo com quem me abençoa com a sua massa (sério?)
Tu és bonita, perde só a cintura (eu?!)
Ponha uma tissa na cabeça, esquece essa postura (não)
Uns tamancos, decotes, unhas de gel
Que eu te arranjo um cota para te encher de papel

(Eva) Refrão:
Prefiro zungar do que juntar-me a ti
Antes trabalhar que cair aí
Prefiro zungar do que juntar-me a ti
Prefiro zungar, prefiro zungar

(Eva)
E ela continua a tentar aliciar-me
O cota que deu-me o X6 nem chegou a tocar-me (ah é?)
Eu só fui tomar um copo alguns no Talatona
Eu também queria ter essa vida latona
Tu és jovem, experimenta arranjar um emprego
Esquece os teus argumentos, eu não me vergo
Com trabalho honesto tudo se alcança

(Amiga)
Hum, deixa disso, isso é conversa de criança
Ele comprou a casa, eu já não tô no Catambor
Ele até paga a escola da minha irmã menor

(Eva)
Não era capaz disso, tenho a certeza
Prefiro o meu salo para pôr comida na mesa
Prefiro andar rota, de sapatilha velha
Que dormir com um cota com uma pica velha
Querida, boi velho quer capim novo
Ok capim, continua no teu jogo

Refrão

Passados seis anos, ouvi falar da minha amiga
Dizem que tá velha e que tem bexiga
Agora vive com a mãe, tem duas crias
Rabo já não tem, só restam estrias
Dama virou gaje, dizem que tem SIDA
E o boss dela já tem outra bandida
É a irmã dela que anda na boca do povo
Ela bem dizia, boi velho quer capim novo

Todos nós temos uma amiga assim, não é?
Elas passam a vida a dizer-nos
Que estão certas e nós estamos erradas

Não sejas como a minha amiga
Se fores, cada um sabe de si
Rapdiva!

Refrão

O diálogo entre Eva e sua amiga traz um tipo de conversa bem comum entre as jovens angolanas que, inclusive, presenciei durante a minha etnografia. Devido às oportunidades escassas e às desigualdades existentes no país, poucas pessoas concentram muito dinheiro, sendo a maioria homens. O poder aquisitivo é utilizado também para obter domínio sobre as mulheres e, quando estas não correspondem mais aos padrões de desejo, são descartadas. Negar esse tipo de relação é, para algumas mulheres, uma forma garantir a própria dignidade. Por isso, no refrão da música de Eva RapDiva a artista entoa: "Prefiro zungar do que juntar-me a ti/ Antes trabalhar que cair aí/ Prefiro zungar do que juntar-me a ti/ Prefiro zungar, prefiro zungar.

Aproximadamente 70% das músicas desta artista no EP "Rainha Nzinga do Rap" são direcionadas às mulheres. Ela problematiza os papéis de gênero e a posição dos homens em Angola, mas prioriza se comunicar com o público feminino. Desta forma, suas rimas buscam chamar a atenção deste segmento para que elas possam romper com o ciclo de objetificação e exploração e, assim, se tornem as protagonistas da mudança em relação à situação das mulheres no país.

É significativo o fato do primeiro EP de Eva RapDiva, este focado totalmente na experiência feminina em Angola, ter o nome "Rainha Njinga do Rap". Ou seja, ela se apresenta como a Rainha Njinga Mbandi no cenário do rap. A Rainha Njinga Mbandi, tomada como o maior símbolo de resistência na luta contra o colonialismo português, rompeu limites do seu tempo, transformando-se em uma heroína não só de Angola, mas reconhecida em todo o continente africano. Entre os séculos XVI e XVII, liderou exércitos e estratégias de resistência contra a invasão portuguesa para garantir a continuidade das instituições de seu povo.

Lugar da mulher no hip-hop

> Não gosto de falar do rap feminino porque considero que essa foi uma categoria criada pelos homens "para não fazer uma comparação muito direta, eu acho que não cabe na cabeça de um homem, por exemplo, que uma mulher poder ser melhor MC do que ele, então eles nos separam da conta 'então vocês vão ser comparadas com vocês'. Quando eu comecei a cantar sempre quis fazer rap, né? Não sabia que tinha essa subcategoria (Girinha, 2015).

Este trecho da rapper Girinha me fez pensar muito sobre a escrita deste capítulo: dedico uma seção específica às mulheres ou não? Esta questão foi uma constante ao longo da elaboração da tese. No entanto, há uma desigualdade de fontes entre homens e mulheres que me esforcei muito para equacionar, mas não foi possível porque minhas tentativas de entrevistá-las foram, na maioria das vezes, mal sucedidas. Ao mesmo tempo, no caso dos encontros realizados, as narrativas das mulheres trazem uma dimensão que não é abordada por nenhum homem deste movimento: a participação das mulheres na história e no desenvolvimento atual do país.

Desta forma, considerei ser importante ter um capítulo específico sobre as mulheres no hip-hop a fim de abordar como suas narrativas e reivindicações revelam as histórias silenciadas e a dinâmica das relações de gênero em Angola. A crítica de Girinha acontece contra um lugar estereotipado e essencializado que foi criado pelos homens, e não é isto que eu pretendi fazer nesta parte da tese. Por isso, lanço mão do que Gayatri Chakravorty Spivak (1985) nomeou como "essencialismo estratégico" para compreender a criação e a mobilização de espaços específicos pelas mulheres no rap. A partir de um estudo sobre o movimento de mulheres em contextos não-ocidentais, a autora argumenta que é necessário, para a ação política, interceder em favor de uma essência - sem deixar de ter cuidado com as armas do discurso "dominante". Embora critique os binarismos construídos entre o "eu" e o "outro", defende o "essencialismo estratégico" como um laço de solidariedade temporário que permite a ação estratégica de determinados grupos que compartilham algum tipo de experiência. Apelando para laços culturais e históricos comuns a fim de construir uma identidade política necessária para transformar sua condição social, esses grupos criam diferenças essenciais. Porém, para a autora, esta estratégia tem que ser adotada de maneira crítica e vigilante para não naturalizar as diferenças.

Neste sentido arregimentador, as reuniões entre as rappers em torno de uma categoria que as diferencia, "mulher", tinham como objetivo romper com os estereótipos, viabilizar a produção das suas obras, fortalecer a divulgação de seus trabalhos e ampliar os espaços para realizar suas performances. O projeto Rapvolução foi uma ação estratégica mobilizada a partir de um elemento que as posicionam de forma desigual no cenário do rap, a identidade de gênero. No entanto, o fato da maioria das mulheres serem agenciadas por homens acaba por fortalecer, em alguns momentos, a rivalidade entre elas. Isto acontece por serem estimuladas pelas figuras masculinas a competir e a buscar ser a melhor no cenário do rap feminino.

Moorman (2008) aponta que os privilégios masculinos e a objetificação das mulheres já fazia parte do cenário da música em Angola desde os anos 1950. No final desta década, devido aos movimentos de insurreição contra o colonialismo e pela independência de Angola, a metrópole portuguesa passou a adotar uma "agenda social de entretenimento e recreação" como estratégia de contenção dos angolanos. Neste período, surgem diversos Clubes nos musseques dos centros urbanos, o que, como consequência, impulsiona o número músicos e bandas e favorece a realização de festivais musicais de rua nas comunidades.

Estes espaços, como revela Moorman (2008), eram majoritariamente masculinos. As bandas eram formadas por homens e rivalizavam umas com as outras, sendo que a presença das mulheres entre eles era um medidor do reconhecimento e da popularidade dos grupos. Estava posta uma diferença entre a participação feminina e masculina dos Clubes. Havia três tipos de representação feminina: as prostitutas, que conseguiam ter dinheiro para os ingressos e roupas para as festas; as artistas, que viviam assombradas pela figura das prostitutas, com medo de serem confundidas e tendo que provar sua integridade; e as namoradas dos artistas que, por vezes, eram tidas como troféu.

> (...) the attention of groups of young women had been the prize in neighborhood band rivalries, girlfriends were a measure of notoriety on the club scene. Girlfriend, in this context, meant something more than just a fan or friend but something less than a committed relationship: a love interest perhaps. Male musicians would invite their girlfriends to the clubs for their performances. By inviting many girlfriends on the same night musicians could demonstrate their popularity, often at the expense of the young women's emotions (Moorman, 2008, p. 98-99)[55].

Se os músicos homens buscavam provar sua popularidade também pelo número de namoradas e presença feminina ao seu redor, as mulheres tinham que lutar contra a imagem de "prostitutas". A participação dos homens no cenário musical deste período era caracterizado pelas disputas, duelos de banda, enquanto exigia-se das mulheres o cumprimento de normas sociais que as colocariam como "garotas do bem". Os homens poderiam frequentar os clubes sem nenhum problema e, até mesmo, se envolver com prostitutas, mas, a partir da perspectiva de seus familiares e da sociedade, deveriam encontrar "boas moças" para casar-se. (MOORMAN, 2008).

[55] Tradução livre: (...) a atenção de grupos de mulheres jovens era como um prêmio nas rivalidades entre as banda do bairro, as namoradas eram um medidor de notoriedade na cena do clube. Namorada, nesse contexto, significava algo mais do que apenas um fã ou amigo, mas algo menos que um relacionamento comprometido: talvez um interesse amoroso. Músicos convidavam suas namoradas para os clubes para suas apresentações. Ao convidar muitas namoradas na mesma noite, os músicos poderiam demonstrar sua popularidade, muitas vezes à custa das emoções das moças.

As rappers angolanas vêm buscando garantir o reconhecimento da qualidade de seus trabalhos e o rompimento com o desprezo do que é nomeado como "produção feminina" – ao invés de produção musical, ou produção do rap. Ou seja, se articulam para que a comunidade hip-hop compreenda que os trabalhos das mulheres são tão bons e, por vezes, melhores que aqueles produzidos pelos artistas homens. Ao mesmo tempo, têm enfatizado que a qualidade das suas músicas não depende exclusivamente da participação e direcionamento dos homens. Eva RapDiva, na música Lady Boss, faz essa provocação aos homens do hip-hop:

Música: Lady Boss
Artista: Eva RapDiva

Eva Lady Boss
A culpada da tua ejaculação precoce
Eles queriam que no rap eu fosse uma groupie
Abanasse o booty por causa do Gucci
Estou a dormir rappers sem usar a pussy
Estou a comer rappers sem usar a pussy
Farta desses pobres a falar de guita
Cambada de paninas, nenhum rapper me excita
Nem a minha fé em Deus me mete santa
Minha kizomba é tão boa que até Valete canta
Isso é se eu como quem mufete janta
Elite boicota, o musseque levanta

Com estas rimas, Eva provoca os rappers ao afirmar que seu trabalho é relevante e que os homens estão por ela emocionalmente afetados mesmo que, enquanto mulher, não tenha se relacionado com nenhum artista para ter suas músicas produzidas. Isto porque muitas meninas do hip-hop relatam já terem sido assediadas pelos produtores, DJs e empresários da área para que seus trabalhos musicais fossem gravados. Neste sentido, a rapper aponta: "Eles queriam que no rap eu fosse uma groupie/ Abanasse o booty por causa do Gucci". Groupie seria a mulher que aceita envolver-se sexualmente para ter algo em troca.

Vanda Mãe Grande relata que seu marido sempre foi envolvido com o rap, chegando a ter problemas em casa por ficar muitas horas no estúdio. Para não abalar o casamento, este convida-lhe para acompanhá-lo e, assim, compreender o porquê dele ficar tanto tempo em gravação. Nas idas ao estúdio, passa a fazer parte de um projeto de seu companheiro que vem revelá-la como uma voz potente no rap. Neste percurso, diz não passar pelos mesmos constrangimentos que outras mulheres por sempre estar acompanhada pelo seu marido:

> Para mim é um bocadinho fácil porque no meio dos homens que eu trabalho, tenho o meu marido, e eu acabo por ser respeitada. Agora outras meninas não têm a mesma sorte que eu, elas entram para uma produtora e tá lá todos os homens de olho nelas, e se elas não tiverem concentração acabam namorando com todos e não fazem o que veio fazer dentro da produtora, é isso que os homens fazem na menina no rap: 'queres entrar na produtora, então vai ter que fazer um teste de sofá'. Vais ter que namorar com o produtor, vais ter que namorar com o DJ, para teres aquilo que você quer (Vanda, 2015)

O projeto RapVolução, citado no início deste capítulo, foi uma tentativa de romper com essa lógica e garantir uma produção saudável, construída na base do respeito, para todas essas mulheres. Por isso, reunir-se em um estúdio caseiro feminino (Epic Studio), cuja dona é Mammy Miss Skills, uma rapper que produz as próprias músicas e instrumentais, é um ato revolucionário. Buscou-se romper com as amarras das quais muitas delas ainda são reféns.

A coletânea "RapVolução - a graduação" foi lançada no dia 8 de março de 2017. Dentre as mensagens trazidas pelas participantes, deixamos a música "Lugar de Mulher", da rapper Mammy Miss Skills.

Música: Lugar de Mulher
Artista: Mammy Miss Skills

Refrão:
Lugar de mulher é onde ela quiser
onde ela quiser
lugar de mulher é onde ela quiser
onde ela quiser.
O que ela quiser, ela pode ter?

Dica magala rap para homem
Do PPM bastante ontem,
Num há paciência para suas barreiras
Até nos homens da família há haters
Ensino o homem a respeitar, em vez de trancar a mulher no lar
Não venha com tuas conversas machistas
Tentando rebaixar as nossos conquistas
Não me alimento do teu elogio
Senão faz-me pôr de jejum e no frio
Lá vem a pretinha bem bonitinha de carapinha
Que arrepia as pinhas,
fala da mãe dela, queimando as balas
Galas o meu S, mas ele não fala
Hala para todos manas dessa Sanzala
Que não usam homem como bengala

Refrão

Me convenceram entrar na cozinha
Mal sabiam que não estava sozinha
chamei a Elly Chuva nos pratos, Kendra e Khris
Trouxeram os cacos.
Dji cozinhou dieta para fracos, vamos servir para aumentar os palacos
Mesmo sem beefs, senti que viste,
Melhor que seus homens, mas não admitistes.

Vou dar um dica somos, podemos ter o rei na barriga
Desde anos 60, como mulher falo 60,
Com a boca fazemos tá tá,enquanto que eles blá
Abanamos a cabeça estilo waya, vamos cumprir .. ná ..

Figura 71 - Capa do disco RapVolução (Fonte: Blog Hip-hop angolano)

VI – Sociedade de “compadrio”, desigualdades e a busca por um “lugar ao sol”

Quando cheguei em Angola, cada lugar que visitava era questionada se aquele cenário me assustava. Ao responder que não, as pessoas se surpreendiam e queriam saber o porquê. Um dia, durante uma parada em frente ao Sambizanga na companhia de Klaudiu Bantu, reitor da Universidade Hip-hop, fui indagada novamente sobre o cenário que se apresentava. Ao tentar responder, percebi que aquelas imagens eram familiares com a minha história: precariedade do sistema de coleta de lixos, transporte coletivo precário, ineficiência ou inexistência de saneamento básico, ruas sem pavimentação e casas improvisadas em madeira - no caso de Angola, também em latas. Ao mesmo tempo, a cidade também é composta por territórios isolados com casas de luxo – que contam com atendimento, estrutura e espaços privilegiados –, os quais nos trazem a percepção de estar em um lugar muito distante daquele que acabamos de sair, quando, na verdade, situam-se a minutos de um próximo musseque. Esta realidade dá a dimensão das desigualdades existentes naquele espaço. Poderia ser apenas a Luanda pós guerra civil, mas esta também é a cidade de São Paulo dos anos 1990.

No Jardim Progresso, periferia de São Paulo, era comum o acúmulo de lixo nas ruas porque a coleta não passava. As linhas de ônibus sempre estavam abarrotadas e o transporte também era feito pelas famosas “piruas”, que não tinham qualquer condição de locomover aquela quantidade de pessoas. Havia partes do bairro que não tinham saneamento e a sujeira acabava desembocando na Represa Billings - que até parte da nossa infância, quando ainda era limpa, podíamos pescar e nadar com nossos familiares. Foi nesse período que eu vi algumas ruas serem asfaltadas, mas nem todas. Embora eu tivesse o privilégio de viver em casa de alvenaria, quando visitava amigas da escola no interior do bairro sempre entrava nos barracos de madeira onde algumas delas viviam. As mulheres eram quase todas empregadas domésticas de casa de pessoas muito ricas e trabalhavam distantes do bairro. Em Santo Amaro, considerado o “centro da cidade” para quem vivia na zona sul de São Paulo, as ruas eram tomadas por vendedores ambulantes, sempre estavam muito sujas e não havia limpeza permanente. Também era comum presenciar o chamado “rapa”, ação de fiscalização policial para dispersar o comércio ilegal e coletar a mercadoria dos vendedores ambulantes.

Tudo que eu via na cidade de Luanda, lembrava passagens da minha história. As pessoas viviam em condições precárias e buscavam continuamente suas estratégias de sobrevivência. Ver

uma zungueira correndo nas ruas era também lembrar de camelôs que fugiam da fiscalização da polícia militar em São Paulo. Tudo isso era narrado com muita revolta por alguns rappers que, em muitos momentos, me colocavam como questão: “como nomear esse modelo de sociedade?”. Para alguns, devido às confusões sobre a história do país desde a independência, aquilo seria fruto da “ditadura comunista” que estão submetidos nos últimos 40 anos. Mas eu, que nasci no momento de florescimento da democracia brasileira e em um modelo econômico capitalista, já tinha experenciado cenas comuns àquelas que Angola me apresentava.

Ao debruçarmo-nos sobre a história, percebemos que Angola misturou uma série de estratégias característica de diferentes modelos econômicos nos últimos 40 anos. Desta forma, não houve modelo socialista ou comunista que tenha se consolidado no país, mas, pelo que demonstra a literatura, um governo centralizador e de partido único que buscou sustentar-se pelo discurso de “um só povo, uma só nação”, que praticou um modelo de gestão que favoreceu a corrupção e que criou uma classe de cidadãos privilegiados. Não existiu, ao longo desses anos, a prometida gestão que viria a favorecer os interesses coletivos do povo angolano, objeto das promessas construídas no seio da luta pela independência.

Durante este período em Angola, presenciei muitas conversas em que não havia uma única compreensão sobre o que orientava o regime do país. Sentia-me confusa quando era interpelada por alguns jovens do hip-hop que afirmavam viver em uma ditadura comunista e, ao mesmo tempo, outros que afirmavam viver um modelo de “capitalismo de compadrio”. Não há um consenso sobre qual modelo de sociedade estão vivendo, mas há a certeza de que, em suas palavras, estão sob uma ditadura de mais de 40 anos.

Em suas 13 teses, Nito Alves já defendia que Angola não estava construindo o que se entendia como um socialismo genuíno e que vinha mantendo privilégios existentes desde o período colonial. De acordo com Rolim (2017), o MPLA vinha consolidando um modelo político no qual grupos mais próximos das lideranças tinham acesso privilegiado aos espaços de poder e recebiam favores e exclusividades garantidos pela estrutura do Estado. Neste caminho, acaba por afastar-se do projeto de Estado socialista e assume um viés cada vez mais liberal. Nito Alves aponta que esta escolha consolidou uma “pequena burguesia burocrática” privilegiada, a qual impediria a construção da unidade nacional.

> (...) afirma que uma vez que a tal “pequena burguesia” forneceria quadros locais ao poder colonial, sua consolidação como casta burocrática do Estado em última

> instância trairia os próprios fundamentos que teriam norteado a luta de libertação. Nito Alves vê-se, portanto, não como um fraccionista, mas como defensor dos verdadeiros princípios do MPLA na sua componente de luta de classes" (ROLIM, 2017, P. 55).

Assim como Nito Alves, as narrativas dos hip-hoppers sobre a Angola de hoje são perpassadas pelo dualismo "nós" e "eles" – que rompe com a ideia de unidade nacional – e está embutido por uma consciência de classe. Essas classes, como construídas em seus discursos, são resultantes das relações de privilégio e favorecimento estabelecidas pelo MPLA em sua administração do Estado angolano. Como neste trabalho não há espaço para discutir o modelo econômico do país, este capítulo traz uma abordagem sobre as escolhas políticas do regime de partido único elaboradas desde a libertação nacional e, a partir disso, como a reação a este modelo de gestão produziu categorias nativas utilizadas para diferenciar as classes sociais em Angola.

A partir de uma compreensão sobre o funcionamento das instituições e a construção de uma classe de privilegiados na Angola pós-colonial, buscamos apresentar as diferentes perspectivas produzidas pelos atores do hip-hop que ora buscam romper com este "sistema, ora buscam conseguir seu lugar ao sol dentro dele. Neste sentido, este capítulo traz narrativas, letras de músicas e imagens com o objetivo de apresentar como estes jovens se movimentam dentro desta sociedade e quais rupturas e continuidades vêm produzindo.

Angola profunda

O grupo "Filhos da Ala Este" tem uma música tomada como clássica para o hip-hop nacional, cujo título é "Angola Profunda". Neste trabalho, buscam revelar as facetas da vida cotidiana do povo angolano que, destituído de qualquer poder, vem sobrevivendo aos desafios decorrentes da atuação daqueles que governam o país. "Nós", neste trabalho, refere-se às pessoas pobres e sobreviventes ao regime. Já "eles", representa a "má governação", a corrupção e uma classe formada por cidadãos privilegiados.

Música: Angola Profunda
Artista: Filhos da Ala Este

(...)
Meu país é o da desilusão e dos sonhos amordaçados
Esperanças soterradas, ideais depravados

Onde os culpados não aparecem e os inocentes guerreiam
Os que semeiam nada colhem e os que comem nada semeiam
O inverso é a abundância
O suco do fruto maduro no sangue e no luto
De um povo e de um país sem futuro
O jogo da mamãe rica com os filhos esfarrapados
Herdeiros da miséria, em frustração doutorados
Viciados na cabra cega, educados na hipocrisia
Com governantes mais santos que a igreja católica em freguesia
Angola em chinês deve significar negócio
Ou aquilo que se transformou em esgotos e fossos
A sagrada esperança já quarentou e está bolorenta
Comparando as trapassadas de carga sua implementação é mais lenta
Um aventura sangrenta
Angola é o segundo produtor de petróleo do continente
Mas deve ser o primeiro com uma miséria consagrada constitucionalmente
É para rir ou para chorar, temos pobreza excedente
E diamantes que chegam para matar mais inocentes
Digo-te querido diário, lamento
Esta é a primeira ou a segunda chapa radiográfica femur do paciente Angola Profunda

Refrão
Falem de mim o que quiserem
Façam de mim o que quiserem
Chamam-me o que quiserem
Eu sou Angola e Angola é profunda

Uma juventude desempregada
Em um país onde muito há por se fazer
O futuro de amanhã não tem direito
Apenas dever de permanecer calada
Ata a sua degradação
Ata a política masoquista da segregação
Deu-se a luz a geração da utopia
Uma raça em extinção
Herdeiros da guerra, do mendiguismo e da humilhação
Sujeita à violência, drogas, injustiças, sem nomes
De fato, partido, o povo está com fome!
(...)
Em liberdade reprimida e direitos não vingados
As pessoas têm algo para dizer, mas são forçados a estar calados
Nem um monge aguentaria tal sofrimento
Biografia dos miseráveis, ricos que não se …
Na frente tá a fome, na retaguarda a educação
Na economia homicida, orçamento que prevê a corrupção
(...)
Cenários variáveis iguais
Angola é o quadro que se aplica
Lugar miserável em que a frustração intoxica
Suicídio juvenil são como receitas culinárias

Que vem bem temperada em notícias trágicas diárias
Psicose nacional festejam o anúncio da sopa ingrata
Se não te ameaçam: “ah, então vou se matar”, “se mata”
O futuro da nação vem sendo um desperdício
Sem escola, sem lazer
(...)
Angola é como a prostituta cedente que aceita a sua vaga
Que ao nacional não dá nada
Mas que para o estrangeiro é montada, é montada, e mal paga
Digam na TV o que quiserem
Sabemos o que que é cada um e cada qual é
Contrai a mente dos outros, grita liberdade
(...)
Somos homens e não parasitas
Por isso não ficamos de braços cruzados enquanto o barco se afunda
Salva-vidas se exige nesse maremoto dessa Angola profunda

Refrão

(...)
Quem é que não tem medo quando o presidente sai à rua
Quem é que não tem medo quando a polícia (...)
Ante o silêncio do povo a repressão armada se acentua
O poder que desonra, que intimida os cidadãos
Se o presidente vai passear, há militares em todos os cantos com armas na mão
E no fim de ano lá estará ele a falar de segurança no seu discurso à nação
30 a destruir o país e para reconstruir, imaginem
Só em vésperas de eleições, que hipocrisia
Se a UNITA assassina com armas, o governo é com a fome sobre as populações
Angola é o único país em que pouco se faz e no fim de ano os governantes fazem um balanço positivo
Os ministros e governadores prometem muito, pouco cumprem e o que não cumprem vai pro arquivo
12 milhões de almas, 5 milhões são deslocáveis
80% dos jovens formam a lista de desempregados
Temos um fundo de reconciliação
Mas não temos um fundo de apoio aos mutilados
Temos menos campos agrícolas do que campos minados
Somos os campeões em peles negras de pobreza mais elevados
Essa é a Angola profunda repleta de mendigos e meninos de rua
Uma população mais carente do que uma prostituta nua
As desigualdades entre ricos e pobres é tão grande que não se mede
Temos mais brancos e mulatos ricos do que a África do Sul no tempo do apartheid
Importamos mais automóveis e bebidas do que medicamentos
Gastamos menos em alimentação do que gastamos em armamentos
Temos um setor industrial que mais parece estar morto
Gastamos mais em concursos de miss do que na cultura e no desporto
A mais decadente condição social e humanitária
Milhares de clínicas privadas e a saúde está tão precária
Em África temos os mais altos níveis de morte por malária
Só em Luanda morrem mais de 2 mil crianças diárias
Educação, temos mais de 2 milhões de crianças fora do ensino normal

Abrimos milhares de colégios privados que lecionam mal
Professores que sobrevivem com a gasosa do estudante
Há quem ganha mensalmente o que em uma semana ganha um vendedor ambulante
Níveis alarmantes de SIDA mais produzimos mais álcool do que preservativos
Temos mais clubes pornográficos do que centros de prevenção ativos
Dizem que o país é rico embora desde que nasci nada veja
Toleramos menos a subida do preço do combustível que o preço da cerveja
Encontramos mais malucos nas ruas do que diamantes nas Lundas
Filhos da Ala Este refletem Angola profunda

Refrão

No primeiro trecho desta música, "Filhos da Ala Este" aponta que não há perspectiva de futuro em um lugar onde há riqueza, mas o sofrimento é contínuo. "Angola Profunda" é o país onde a corrupção é legalizada e o povo sobrevive em um mundo paralelo, tendo seus direitos fundamentais negado pela instituição Estado. Este sofrimento, como apontam, parece naturalizado ("consagrado constitucionalmente"). Em contraponto à fome e à miséria, está a abundância de uma pequena parte da população que vive às custas das condições socioeconômicas em que se encontra a maioria ("os que semeiam nada colhem, e os que colhem nada semeiam/ o inverso é a abundância").

Na segunda parte, a juventude parece sem expectativas e subaproveitada. Não há emprego, há muito o que se construir no país, mas, "o futuro de amanhã não tem direito/ só o dever de ficar calada". São herdeiros "da miséria, do mendiguismo e da humilhação/ sujeitos à violência, drogas, injustiças, sem nome". Desta forma, exclamam: "De fato, Partido, o povo está com fome!". O grupo problematiza as prioridades do regime: à frente do projeto de país está a fome, na retaguarda a educação, enquanto o orçamento do Estado prevê recursos para a corrupção. Subjugada aos interesses internacionais, Angola profunda é narrada como uma nação que oferece mais aos estrangeiros do que ao seu próprio povo.

No último trecho, apontam que a estrutura mobilizada para a saída do presidente da república às ruas busca despertar medo na população. Apontam como incompreensível a celebração de resultados pelos políticos em cadeia nacional, enquanto a vida das pessoas não mudou desde a independência. A falta de suporte para aqueles que lutaram pela libertação nacional, os campos minados, a população de rua, as desigualdades de classe, o racismo, a falta de serviços públicos, a desvalorização da educação e a corrupção compõem, para os Filhos da Ala Este, esta Angola Profunda.

Dado o cenário de miséria contínua na cidade de Luanda, quando estive em espaços onde praticavam-se a fartura e a ostentação passei a perceber o contraste descrito pelas letras de rap. A primeira vez em que visitei uma amiga no bairro Talatona, em Luanda, região de condomínios luxuosos, e pude perceber o estilo de vida que as pessoas levam neste território, tive a dimensão do *gap* que dividia essas classes sociais em Angola. Nestes espaços, a maioria das pessoas tinham a pele mais clara, ocupavam posições em bancos nacionais e estrangeiros, em multinacionais ou em cargos de destaque do Estado.

Para narrar o que seria Talatona, no ano de 2006 o rapper MCK escreve a música "Eu queria morar no Talatona" – em contraponto à música "O resto do mundo", também conhecida em Angola como "Eu queria morar numa favela", do rapper brasileiro "Gabriel O Pensador"[56]. O Talatona é um mundo à parte frente ao que representa a "Angola Profunda", desde que é uma região rica da cidade e que deixa evidente as profundas desigualdades entre uma parcela afortunada e a maioria moradora dos musseques em Luanda.

Música: Eu queria morar no Talatona
Artista: MCK

(...)
Preciso de um cubico, tô cansado de orar
Já tentei de várias formas e não consigo comprar
Cansei do Musseque, cresci no Shabá
Diferente do Dadão eu não quero roubar
Dei o que era necessário pro crédito bancário
Avalista empresário
Hipotequei o salário
Vivi o calvário, senti-me otário
Desculpem a expressão: vão lá pro caralho!
Prenda ao Catambor, aqui só tem luta e dor
Luz é gerador, água do tambor
É só sexo sem amor, bebês vão pro contentor
Ninguém nos dá valor, cadê o governador?
Nada de terreno e construção dirigida
Reprovo este conceito da casa evolutiva
Dá um mambo sem quinta, tipo Zango e Nova Vida
Patriota nem pensar, quero obra concluída
Favela é frágil, cansei do naufrágio

[56] Gabriel O Pensador representa o inverso da realidade do rapper MCK. Nascido em uma família privilegiada no Rio de Janeiro, Gabriel não soube o que é viver em uma favela. Isto, inclusive, foi mobilizado em muitos momentos para dissociar o rap produzido por ele daquele rap que estaria associado ao movimento hip-hop. De fato, a carreira musical de Gabriel O Pensador foi construída no rap, sendo ele um rapper. Na música "Eu queria morar numa favela", Gabriel

Quero casa com garagem, piscina e ginásio
Varanda, escritório, pátio
Quarto pro Pelé, Socola e Otanásio

Refrão:
Eu queria morar em Talatona (3x)
O meu sonho é morar em Talatona

Quero sítio urbanizado bom de habitar
Todo arborizado com vistas pro mar
Áreas recreativas, centros estudantis
Quadras esportivas e parques infantis
Completamente iluminado, quadris a quadris
Água canalizada ao invés de chafariz
Chão porcelânico, cubico bonito
Mobília italiana, mármore, granito
(...)
Eu não sou Gabriel, eu não quero favela
Cresci na miséria, tô farto dela
(...)

Estruturalmente, não diferente de outros lugares do mundo, "Angola Profunda" é este território desigual. Para compreender a dimensão imensurável dessas desigualdades, a vivência no território traz grandes aprendizagens. Mas as narrativas do cotidiano construída pelos rappers, onde destacam-se elementos que vão do tipo de água consumida ao trabalho realizado, deixam nítidos mundos distantes que coexistem no mesmo país.

Os pilares desta "Angola Profunda": capitalismo de "compadrio", cunhas e a cultura do imediatismo

Com o fim da guerra, o Estado angolano preocupa-se em formar uma economia de mercado e, para isto, busca construir estratégias para estabilizar a economia, constituir um setor financeiro sólido e instituir um mercado de trabalho a fim de fomentar os investimentos e possibilitar o crescimento do país. No entanto, estas estratégias não seriam acompanhadas da descentralização do poder, sendo que o MPLA ainda tinha como perspectiva o domínio sobre as instituições do país. Neste sentido, para viabilizar o projeto da "nova era capitalista", buscam apoio em pessoas próximas ao partido que, historicamente, já tinham se consolidado como parte da elite angolana e, nesta nova fase, viriam a formar a chamada "burguesia nacional" (OLIVEIRA, 2015).

A chamada “burguesia nacional” não é tão nova assim. Ainda no período da guerra, iniciou-se o processo de formação deste grupo que, devido ao acesso privilegiado aos órgãos do Estado, se alimentou dos lucros advindos do conflito armado, da manipulação das taxas de câmbio e da privatização dos ativos estatais (neste caso, relativos ao petróleo). A guerra, que foi majoritariamente sustentada pelos recursos provenientes da produção do petróleo, dependeu de um empenho logístico, administrativo e comercial conduzido por oficiais superiores das forças armadas que, durante as transações internacionais, beneficiaram a si próprios - e, além disso, utilizaram-se das posições ocupadas para complementar o enriquecimento ilegal com o desvio de diamantes extraídos pelo Estado. O câmbio variava de forma extremamente desigual se considerarmos as taxas praticadas pelos bancos e aquela aplicado nas ruas, favorecendo as elites que tinham acesso às instituições financeiras para trocar a moeda local por moeda estrangeira e, a partir disso, produzir uma acumulação de capital. O processo de privatização das estatais, realizado ainda no início dos anos 1990, privilegiou um grupo de pessoas tidas como “empresários de confiança” que, de alguma forma, tinham grande proximidade com dirigentes do governo e já vinham sendo beneficiadas com projetos que possibilitaram seu enriquecimento. Quando a paz é estabelecida, esta oligarquia busca construir meios para consolidar seu status dominante e continuar participando da elite que compunha o poder. Desta forma, seus interesses estão em diálogo com o novo projeto do MPLA (OLIVEIRA, 2015).

Essa elite do pós-independência que, de certa forma, também é continuidade das elites coloniais, não tinha interesse em realizar investimentos a longo prazo no setor produtivo. Sua geração de riqueza baseou-se em atividades que possibilitam grandes lucros em curto prazo. Neste sentido, deram preferência às parcerias com empresas estrangeiras e à importação e à comercialização de produtos, quase não investiram em negócios como indústria e agropecuária, o que faz da economia angolana, ainda hoje, muito dependente dos rendimentos da exploração de recursos minerais, como petróleo, diamante, ferro, etc. Mesmo com estas características, é este grupo que passa a receber investimentos do Estado angolano para engajar-se no novo mercado e participar da “nova era capitalista”. Pelos motivos explicitados, até hoje não existe uma classe empresarial bem sucedida que não tenha relação com o poder político. Os empresários que conseguiram se estabelecer fora da oligarquia angolana e que não têm qualquer proximidade com o Estado vivem sob o risco de terem seus negócios minados pela elite associada ao poder, tendo, assim, sua capacidade de transcender comprometida (OLIVEIRA, 2015).

> Succeeding in this society means imbibing the rules of the game, and the price for a de facto license to operate is a partnership with, or a share of profits for, a "rainmaker".85 Business goes on because most entrepreneurs are pragmatic enough to accept the terms. It is noteworthy that those who must be indulged by SME entrepreneurs at the local level are often also regional or national-level notables—often the same people who are non-negotiable partners in joint ventures with foreign entrepreneurs. (OLIVEIRA, 2015, P. 166)[57].

No pós-guerra, a estratégia de consolidação de uma "burguesia nacional" foi acompanhada também da compreensão que o novo contexto exigia a ampliação do grupo de pessoas privilegiadas pelo Estado. Desta forma, Ricardo de Oliveira (2015) aponta que o círculo favorecido pelo regime passa a alcançar a rede dos profissionais das forças de segurança pública, elites regionais influentes em âmbito provincial, familiares de políticos e seus apoiadores. Configura-se, neste tempo, um cenário que dá continuidade à distribuição desigual e corrompida de oportunidades baseada nas relações familiares e de amizade. Estes novos cidadãos privilegiados, que vêm a compor a classe média, passam a ocupar posições na burocracia do Estado e nas empresas sob seu controle - estatais ou privadas. Os ganhos do pós-guerra não configuram-se, nesse sentido, como ganhos coletivos. A "nova era do capitalismo" é, na verdade, a continuidade da "sociedade do compadrio" e a institucionalização do "capitalismo de compadrio".

> (...) the Angolan political economy is best understood as a system of privileged access to spoils, with the identity of the beneficiaries defined through an exclusionary micro-logic, whether political, familial or identity based. Conventionally defined competence to make money or create value is often irrelevant to the choices made at the top level (OLIVEIRA, 2015, P. 161)[58].

Oliveira destaca, ainda, que na última década buscou-se como estratégia discutir o empreendedorismo e a sua importância para o desenvolvimento nacional, situando os empresários da oligarquia neste campo, a fim de "esconder as raízes rentistas dos negócios angolanos e o fato

[57] Tradução livre: Tradução livre: Ter sucesso nessa sociedade significa absorver as regras do jogo, e o preço de uma licença para operar é uma parceria, ou uma parcela dos lucros, um "fazedor de chuva". Os negócios continuam porque a maioria dos empreendedores são pragmáticos o suficiente para aceitar os termos. Vale ressaltar que aqueles que devem ser favorecidos por empreendedores do SME em nível local também costumam ser notáveis em nível regional ou nacional - geralmente as mesmas pessoas que são parceiros inegociáveis em empreendimentos conjuntos com empreendedores estrangeiros.

[58] Tradução livre: Tradução livre: a economia política angolana é melhor entendida como um sistema de acesso privilegiado, com a identidade dos beneficiários definida por meio de uma micrológica excludente, seja política, familiar ou baseada na identidade. A competência definida convencionalmente para ganhar dinheiro ou criar valor geralmente é irrelevante para as escolhas feitas no nível superior.

de que, no pós-guerra em Angola, todos os negócios estão direta ou indiretamente ligados ao Estado". Se eles são projetados empreendedores, dá-se a ideia de que empenham os próprios esforços para o desenvolvimento do país. Também houve a tentativa de camuflar a dependência ainda existente de parcerias internacionais em todos os setores com a narrativa sobre a "formação de mão-de-obra angolana", desde que a "burguesia nacional" não investiu os grandes lucros e incentivos recebidos ao longo dos anos para desenvolver o setor produtivo nacional.

Essa nova "burguesia nacional" é marcada por um consumo exagerado e pela cultura da ostentação. O setor empresarial angolano tem como características a aquisição de carros de luxo, realização de festas e eventos de altíssimo custo, filhos estudando no exterior e utilização de roupas e acessórios das grifes mais caras do mundo. As "lideranças" do setor empresarial, conforme Oliveira, "compartilha com seus dependentes a ideia de que os gastos visíveis são essenciais para manter seu status na sociedade". Ainda, enfatiza o autor, "a vida do oligarca angolano é quase inacreditavelmente excessiva em seu consumo ostensivo".

> A few days in Luanda and the visitor will have seen luxury cars, mansions, fashion shows, private jets, yachts, designer clothes and expensive watches reminiscent of Miami or Rio de Janeiro. Giant billboards advertise the arrival of the new Aston Martin, and invite customers for a test drive. The increasingly raunchy TPA2 lifestyle programmes broadcast the libations of customers at the pricy nightclubs of the Ilha de Luanda. Befitting the elite's internationalized life, the pages of the Angolan press are replete with fawning descriptions of their global exploits and manifold acquisitions. References to Formula 1 sponsorship, the buying up of Portuguese companies and prestige real estate in New York and London and investment in far-off locations are exhibited as proof of Angola's success (OLIVEIRA, 2015, P. 167-168)[59].

Durante o período da guerra, as elites nacionais viviam isoladas e tinham o costume de gastar seus recursos em viagens ao exterior, o que, como aponta Oliveira (2015), fazia com que seu estilo de vida fosse quase que imperceptível para a população em geral - com exceção daqueles que viviam na região de Luanda. No entanto, com o advento da paz e a reestruturação da economia

[59] Tradução livre: Alguns dias em Luanda e o visitante verá carros de luxo, mansões, desfiles de moda, jatos particulares, iates, roupas de grife e relógios caros que lembram Miami ou Rio de Janeiro. Outdoors gigantes anunciam a chegada do novo Aston Martin e convidam os clientes para um test drive. Os programas de estilo de vida TPA2 cada vez mais atrevidos transmitem as libações de clientes nas discotecas caras da Ilha de Luanda. Adequando-se à vida internacional da elite, as páginas da imprensa angolana estão repletas de descrições bajuladoras de suas façanhas globais e aquisições múltiplas. Referências ao patrocínio da Fórmula 1, compra de empresas portuguesas e imóveis de prestígio em Nova York e Londres e investimentos em locais distantes são exibidos como prova do sucesso de Angola. Um tema constante são as tentativas dos oligarcas de superar um ao outro. Esse excesso competitivo é particularmente evidente quando se trata de ritos de passagem, como noivado, batismo, casamento e aniversário.

do país, os valores e comportamentos da elite passam a influenciar todas as classes sociais angolanas. Oliveira (2015) e Shubert (2017) destacam a existência de um sistema que acaba por "ampliar as diferenças de classe" e, ao mesmo tempo, "minar a consciência de classe". O enriquecimento repentino e o estilo de vida luxuoso da elite angolana passa a ser tomado como referência e como objeto de desejo das classes mais populares – sobretudo, os jovens. Os meios de comunicação, da televisão às revistas, são responsáveis por projetar este mundo quase que inacessível para toda a população, o que engloba as festas de noivado, casamento e aniversários, as marcas consumidas, as cirurgias estéticas, as viagens, as moradias, etc.

> In the intervening years, elite visibility increased to such an extent that Luanda became more akin to Caracas and Rio de Janeiro than to other African capitals in its juxtaposition of extremes of poverty and wealth. The familiarity of average Angolans with the lifestyle of the elite increased quickly, not only on the basis of first-hand experience but also because of the display of money relentlessly propagated through the media. A decade ago, TV was still reminiscent of the socialist years, but it is now saturated with slick programming. Some of the most popular shows include soap operas and lifestyle shows that unhesitatingly expose the lives of the rich (OLIVEIRA, 2015, P. 172-173)[60].

O comportamento da "burguesia nacional" formada no pós guerra acaba por estabelecer novos parâmetros de vida em Angola, onde passa a coexistir a extrema pobreza e o desejo de um padrão de vida luxuoso. As tradições - a exemplo dos noivados - são agora percebidas a partir do dos recursos que nelas são empreendidos e da capacidade de seus realizadores em ostentar artigos de alto padrão. Conforme Oliveira (2015), há um desejo generalizado por acessar "os marcadores simbólicos de sucesso" das elites.

Schubert (2017) aponta que o avanço da economia angolana após o final da guerra acabou por transformar a paisagem de Luanda, tornando evidente elementos que remetem à luxúria e à riqueza. O milagre econômico foi possível, sobretudo, devido ao aumento do preço do petróleo, fenômeno que beneficiou um grupo restrito de pessoas em detrimento da maior parte da população. A ostentação pública dos bens de consumo acessados por grupos privilegiados - casas, carros, roupas etc. - desembocou em um desejo generalizado da população - independente de seu extrato

[60] Tradução livre: Nos anos seguintes, a visibilidade da elite aumentou a tal ponto que Luanda se tornou mais parecida com Caracas e o Rio de Janeiro do que com outras capitais africanas na justaposição dos extremos pobreza e riqueza. A familiaridade dos angolanos comuns com o estilo de vida da elite aumentou rapidamente, não apenas com base na experiência em primeira mão, mas também devido à exibição da riqueza propagada incansavelmente pela mídia. Há uma década, a TV ainda lembrava os anos socialistas, mas agora está saturada de programações lustrosas. Alguns dos programas mais populares incluem novelas e programas de estilo de vida que expõem sem hesitação a vida dos ricos.

social - de ter uma vida bem sucedida da noite para o dia, o que o autor chama de "cultura do imediatismo". As pessoas passaram a achar que as chances de ascensão social estão sempre ao seu alcance, o que tem um efeito negativo sobre a solidariedade de classe entre a população angolana.

O desejo pela riqueza de forma imediata acaba levando cidadãos pobres a abraçar propostas que oferecem ganhos fáceis. Ao mesmo tempo, o modelo de desenvolvimento do país não possibilita a mobilidade social de todas as pessoas. Neste sentido, há quem busque se associar às lideranças e ao MPLA como forma de ter acesso facilitado às instâncias administrativas e financeiras do Estado e, assim, garantir uma melhora material de suas vidas. A "cultura do imediatismo" transforma as pessoas em negociadores de acesso aos recursos existentes, deixando essas de engajarem-se em projetos de ascensão social a longo prazo. No entanto, conforme o autor, os problemas da "cultura do imediatismo" vêm se tornando cada dia mais evidentes para a população.

Ainda hoje, aponta Schubert (2017), os laços familiares e a interação com grupos dominantes alimentam um sistema corrompido em Angola. A mobilização de relações pessoais, os chamados cunhas, é uma constante para buscar favorecimento, facilidades e resolução de problemas sem ter que passar por todas as instâncias hierárquicas e burocráticas que são impostas ao cidadão comum.

> Real or pretend personal connections are thus utilized to navigate the complexities of everyday interactions with a cumbersome bureaucracy or to deflect the disruptive arbitrariness of state agents—traffic agents, fiscais (inspectors), municipal administration officers. Within this system, characterized by the need to establish real or fictitious personal family rapports to make it work, people find niches for individual agency, justly because of its skewedness and its exaggerated respect for hierarchy. People subvert the authority of hierarchy to evade police controls and use personal relationships to shortcut the maze of Angolan bureaucracy (SCHUBERT, 2017, P. 142)[61].

Schubert (2017) descreve como "cunhas" aqueles que pertencem às famílias renomadas e/ou têm uma rede de relações com o alto escalão que favorece sua atuação dentro do sistema

[61] Tradução livre: "Portanto, conexões pessoais reais ou forjadas são utilizadas para navegar pelas complexidades das interações cotidianas de uma burocracia complicada ou para desviar a arbitrariedade disruptiva dos agentes estatais - agentes de trânsito, fiscais e oficiais da administração municipal. Nesse sistema, caracterizado pela necessidade de estabelecer relações familiares reais ou fictícias para fazê-lo funcionar, as pessoas encontram nichos para agência individual, justamente por causa de sua distorção e seu respeito exagerado pela hierarquia. As pessoas subvertem a autoridade da hierarquia para fugir dos controles policiais e usam relacionamentos pessoais como atalho no labirinto da burocracia angolana.

angolano. Desta forma, podem privilegiar as ideias e projetos de pessoas de seu capital social, bem como facilitar sua circulação - e também obter ganhos neste processo. Esta prática, ao favorecer a atuação de algumas classes e grupos sociais em detrimento dos mais pobres, acaba por perpetuar as desigualdades existentes no país.

Existem atores e grupos que, nas palavras Oliveira (2015), rejeitam esse modelo de sociedade. Como exemplo, traz também a atuação dos rappers "antigoverno" que fazem um enfrentamento direto ao regime: MataFrakos (Ikonoklasta ou Luaty Beirão), MCK e Brigadeiro 10 Pacotes[62]. O autor destaca que duas grandes preocupações do MPLA desde a independência é a atuação da juventude e a percepção política no interior dos musseques que, conforme demonstra a história, foi um espaço estratégico de articulação da luta anticolonial e reduto dos nitistas no recente período pós-colonial - acrescenta-se a este fato o dado que atualmente os musseques de Luanda concentram 90% da população. Neste sentido, o partido atua nas comunidades com uma política de "Pão e Circo" e de "impedimento da inquietação social", o que inclui também a realização de ações com artistas famosos e expressões culturais populares. Embora o universo do rap seja mais difícil de ser controlado, como observa Oliveira (2015), o Estado também acaba "comprando vozes importantes" neste movimento.

O rap "frente ao sistema", "dentro do sistema" ou "parte do sistema"

Além do segmento apontado por Oliveira (2015) como "antigoverno", eu apresentaria mais algumas tendências da música rap angolana. Os artistas "antigoverno" são aqueles que utilizam-se da música rap para elaborar narrativas de contestação ao poder estabelecido, abordando assim as práticas governamentais e a conduta das representações políticas com grande criticidade – como exemplo, trouxemos ao longo da tese os trabalhos dos "Filhos da Ala Este" e do "MCK", mas podemos citar também Flagelo Urbano, Ikonoklasta (Luaty Beirão), Fat Soldiers, entre outros. Ao olhar para o rap como um fenômeno diversificado, poderíamos destacar também os segmentos que nomeio como "ascensão social", "futurista", "mainstream comercial" e "mainstream undeground".

[62] É relevante a constatação que os principais estudos contemporâneos sobre Angola façam, de alguma forma, citações ao rap/hip-hop. O trabalho de Oliveira, que trata com primazia os aspectos históricos da economia política do país, cita este movimento por mais de uma vez. Schubert, autor de um livro fundamental que analisa as práticas e repertórios que permeiam o funcionamento da sociedade angolana, também se reporta a este movimento. Da mesma forma, o rap/hip-hop ganha espaço nas produções ímpares da angolanista Marisa Moorman, a qual tem se dedicado a analisar música e rádio.

Ascensão social: da miséria à dignidade projetada

Os artistas da escola "ascensão social" são, geralmente, provenientes das classes sociais populares e que, por meio de seu próprio talento, acabaram por atingir grande popularidade. Estes costumam abordar suas trajetórias individuais e os ganhos materiais conquistados com a fama, o que vai dos momentos de pobreza, sofrimento e falta de perspectivas que vivenciaram sozinhos ou com suas famílias ao acesso aos bens de consumo que se constituem símbolos da elite angolana e que representariam sua ascensão social. Evitam – e quase não fazem – críticas diretas ao regime político, mas vangloriam-se de ter alcançado a fama por si próprios, ou seja, compreendem seu talento e popularidade como os únicos responsáveis pela sua mobilidade social. Tratam sim de temas sociais, mas que permeiam o percurso de suas vidas e não trazem ataques diretos a estruturas e instituições. No entanto, devido ao fato de não associarem suas carreiras às redes de favorecimento, recentemente têm utilizado essa declarada "independência" para fazer algumas críticas mais duras às desigualdades no país. Deste segmento, podemos destacar os trabalhos de NGA e Prodígio.

A música apresentada abaixo, gravada por NGA em 2013, demonstra como se dá esta construção de narrativa sobre o percurso que vai da vida precária à conquista de uma vivenda (casa) e a garantia do conforto para a própria família.

Música: Deus é para todos
Artista: NGA

Eles falam mal de mim
Mas eu não me incomodo
Porque o vosso ódio
É que me pós no pódio

Puto criado na esquina
Lutar sempre foi a minha sina
Hoje um gajo quando rima ensina
Cabeça erguida

Luz divina, vem de cima
Lembro quando eu roubava na cantina
E fui apanhado pela continua
Era fome, não era só adrenalina

Filho da Dona Clementina
Ela quis saber se eu roubava por maldade

Se em casa passava dificuldades
Se era só vaidade, próprio da idade
Da minha realidade, tu não sabes
Nem metade

Não, desculpa Dona Sara, eu não quis
Ser arrogante
Perguntou pelo meu pai, eu disse tá distante
Perguntou pelo padrasto, eu disse é traficante

Perguntou o que é importante pra mim
Eu disse é ver, que o mundo me subestima
Por um sorriso na cara da Tina
Cubico grande, parte de cima com parte de cima

Primeiro ela disse que o mundo era meu
Depois ela disse o limite é o céu
Se pra ti não deu, culpado não fui eu
Deus sabe o que me aconteceu
Comigo deu

Vida preenchida parece a minha agenda
Imagino os meus filhos na minha vivenda
Guita para os cotas do pro lá no Prenda
É justo dizer que o NGA é uma lenda

Olha para os meus niggaz estão todos gordos
Tocas num deles, eu juro que eu te fodo
Minha mãe me disse isso é terra dos outros
Eu não quero saber porque Deus é
Pra todos
(...)

Em diversas músicas os artistas NGA e Prodígio, assim como os demais membros da Força Suprema, tematizam também o acesso ao luxo, objetos e artigos de marcas, as festas e os relacionamentos. Mas isso está sempre associado às histórias e às experiências que marcam suas origens de classe e raça. Ou seja, apresentam de onde vieram como forma de legitimar seu "lugar de fala" e celebram o espaço conquistado e as novas condições de vida. Vale ressaltar que este é o segmento que mais faz shows hoje em Angola porque, além de não estar associado a movimentos e grupos políticos, mobiliza um sentimento generalizado entre a população jovem que almeja sair da miséria dos musseques e poder acessar espaços e objetos de desejo projetados como símbolos da ascensão social pela elite do país.

Futurista: subjetividade e erudição poética

Os futuristas são artistas focados em questões subjetivas sobre sua inserção no mundo e apresentam uma continuidade das obras artísticas – não apenas da música – produzidas ao longo da história de Angola. Citaria, como exemplo, os álbuns "Kooltivar – páginas rimadas do livro da minha vida", de Kool Klever, e "O homem e o artista", de Keita Mayanda. Como temas, abordam sua constituição enquanto sujeitos sem deixar de se situar no/e apresentar um olhar crítico sobre o contexto. É como se a possibilidade de falar sobre seu lugar na sociedade criasse maiores perspectivas de futuro, por isso a oportunidade de produzir arte e música é celebrada como um ato de "transcender". Entram na esfera do comportamento e provocam as pessoas a refletir sobre sua própria conduta e seu projeto de vida sem dissociá-los da realidade em que vivem. A estética do rap futurista traz elementos históricos da poesia e da música local, fazendo com que os artistas apresentem conhecimento das obras musicais e literárias engajadas na construção da sociedade angolana, e criem, a partir destas, uma conexão entre passado, presente e futuro.

Música: A volta da fogueira
Artista: Kool Klever

Desliga a televisão, vem cá senta e escuta
Com atenção porque a verdade cria a luta
Continua, e a vitória é doce mas curta
Sangue, suor e lágrimas por isso acredita
Alguém sangrou, suou, chorou, morreu para que
A luz brilhasse no fim do túnel e
Pudesses hoje aprender coisas de sonho é de verdade
Mas é preciso saber o que custou a liberdade
Foram vidas e mais vidas daqueles que lutaram
Não se calaram, sofreram, morreram mas no fim venceram
E está Angola fizeram
E é o sangue dessas vidas que corre nas tuas veias
Não são heróis de papel destes que tu vês nas telas
Não são histórias de Hollywood e nem das telenovelas
São Mandumes, Netos e Pepetelas
Kwame N'Krumah, Lumumbas, Samoras e Mandelas
Estas histórias verdadeiras tu tens de aprendê-las
Estas lutas verdadeiras tu tens de aprendê-las

(Refrão)
A-E-I-O-U
Os meninos à volta da fogueira
Vão aprender coisas de sonho é de verdade

Vão aprender como se ganha uma bandeira
Vão saber o que custou a liberdade

Cada um tem a sua e esta é a tua terra
O passado já se foi e esta é a tua era
Da internet, do petróleo e da globalização
Da imagem que vês e o que vem do coração
São tempos onde imitação é moda
E as crianças são alvo dessa bosta toda
Do consumismo excessivo e da falsa educação
Da distração provocada pela televisão
Não é bom ser gangstar ou mesmo player
Tapa o ouvido ai essa asneira mano é cena alheia
Mangoleia tem Kuduro mas só isso não basta
Põe também literatura nesta tua pasta
Dá passos firmes, segue em frente e baza
Faz como Umbi-umbi mano, abre as asas
E voa com esta Angola que é a tua casa

Refrão

Liberdade, yeah, yeah
Liberdade, yeah
Liberdade, yeah, yeah
Liberdade, ohhhhh

O trecho citado acima compõe a música "A volta da fogueira", do rapper Kool Klever, que faz uso da canção "Os meninos dos Huambo", de Rui Mingas. Nesta passagem, o artista busca conectar passado, presente e futuro como articulação necessária para situar o ouvinte em um contexto temporal e espacial e, a partir disso, valorizar acontecimentos e atores que compõem o percurso que os constituem enquanto sociedade. Essa busca constante por uma "história verdadeira", que "tu tens que aprendê-la", está no centro das elaborações do hip-hoppers angolanos, como se fosse um passo necessário para sua compreensão enquanto sujeitos e elaboração de projetos de vida ou, até mesmo, de sociedade.

Mainstream comercial

O "mainstream comercial" é o segmento que tem seus trabalhos produzidos e elaborados em instituições dirigidas pela "burguesia nacional". Ou seja, sua narrativa se desenha nos limites do mercado da música angolana e tematiza ego, ostentação, amor, festas e disputas. A expressão que ganha destaque em suas obras é caracterizada como "egotrip", estilo no qual os MCs embarcam

em uma viagem sobre as suas próprias habilidades, potências e o que consideram “ter de melhor”. Para se afirmar como “os melhores” e “os mais bem sucedidos”, também produzem ataques diretos a outros artistas do hip-hop e acabam por estabelecer batalhas que, denominadas como beefs, ganham destaque na mídia e, às vezes, são infindáveis. Os artistas deste segmento demonstram talento e dedicação à produção musical, mas evitam tocar em qualquer assunto que envolva problemas sociais. Como exemplo, podemos citar Kalibrados, Zona 5, Dji Tafinha, Cage One, entre outros.

Música: Drena
Artistas: Kalibrados

Refrão:
É fim de semana, vamos dar um rolé
Cria então uma ideia, brotha qual é a ideia?
Ehh... Vamuh curtir uma Drena

Já paguei a net, salários e a Zap
Sobrou um kumbu, não é muito mas dá
Não me esperes wife, vou sair com a squad
Hoje sai uma drena, Mille Mambos wassup
Trabalho com imagem, roupa a condizer
Até o Pedro Abrunhosa tira os óculos pra me ver
Eu não sou modelo, mas como um gajo anda
Até o Kayaya diz isso é que é moda Luanda
Putos estão a beber demais, damas não estão atrás
Tanto fumo tipo os índios quando dão sinais
Drena, drena, drena...Isso é só loucura
Abanam o vestido, mas eu não sou o Bioura
Baby a tua agulha, quer a minha linha
Não és filha do tio, mas és obra prima
Hoje vamuh ki vamuh, arrastar o hiace
Killa weed gang, ciroc no glass

Refrão

Tou a curtir uma drena, chicano não maya
Hoje é Lua cheia, estou na minha praia
Comprei um hamburguer duas Cuca em lata
Cuca não tá fresca, chuta então uma saca
Tou com o Daff e com o Vuino toda matanga todos xêdêsede
Brutos no grife olha os patifes todos xêdêswegge
A mille ta back, back de back o mambo não tá leve
Em qualquer bandula a gang sabula só tamuh a dar kêbê
300 cavalos drena de ferrari
Escape de titânio tipo na Ducati
Sushi com jindungo, não quero wasabi

O filho do Cordeiro agora é o Malamadre

Refrão

Não fica lombuxo segue a minha bala
Curte uma Drena traz umas ngalas
Diz aos teus brothas que aqui tem gajas
Tás com o Kadaff o barra pesada
E sejam benvindos a minha festa
Hoje vão curtir uma Drena
Gatuna vai ser assaltada (jura?), ela e amiga dela
Hoje fugi do hospício vou causar prejuízo
Culpadas são essas lojas que não estão a vender juízo
Se há niggaz que não dormem, são os índios da minha tribo
Diretas consecutivas 40 horas de txilo
Nós não temos meio termo, parar é no cemitério
Lucidez me faz confusão, sou muito jovem pra ficar sério
Isso é vida de vampiro, morcegos não nos entendem
O Batman se pergunta como é que esses niggaz conseguem?
Xeh, num estraga a minha vibe, não surfa na minha onda
Eu sou o herói da madruga eu é que patrulho a minha Zona
MONG BLOCK!! garrafas vazias, visão embaciada
É madruga não lembro nada pernas tão bambas quero uma aranha DREENNAAA

Refrão

Como podemos notar, a música "Drena", do grupo "Kalibrados", apresenta um pouco das características descritas acima. Este trabalho narra detalhes dos momentos de lazer compartilhados por aqueles que têm o privilégio de sair aos finais de semana e circular pela cidade. Dinheiro, roupas, carros, acessórios de luxo, estilo, bebidas, fumos e mulheres compõem o cenário de entretenimento dos jovens da classe média e da elite do país. As mulheres, que estão presentes no cenário, são posicionadas entre os objetos de consumo. Os acessórios de grife garantem o estado de espírito e o status dos indivíduos, o que é um fenômeno socialmente construído na sociedade angolana e que, como consequência, compõe o repertório do rap mainstream. Este segmento do rap é, também, um espelho da sociedade, apesar de apresentar uma estética destoante.

Mainstream underground: do "apagar da esperança" ao assobio para o futuro

O "mainstream underground" é o rap que circula todos os espaços da sociedade angolana e, não obstante, tem como foco questões políticas e sociais. Os artistas deste segmento veem como estratégica a ocupação das diferentes esferas da sociedade para, de forma ampla, fazer com que

suas narrativas circulem para públicos diversificados e, assim, tenham maior impacto social. Desta forma, seus trabalhos são ouvidos no Sambizanga ou no Talatona, nos candongueiros ou nos carros luxuosos que circulam pela cidade. As elaborações são focadas na crítica social mas, acima disso, propõem uma "mudança de mentalidade" para seus expectadores. Ao conectar protesto, posição dos sujeitos e expectativas de futuro, dão uma noção de completude do seu projeto – focado no amplo alcance e na transformação social. Por esses motivos, assim como para o segmento "antigoverno", também são alvos de boicote, censura e até perseguição política. Neste cenário, trago como exemplos Kid MC, Eva RapDiva e Yanick Afroman.

Música: O Apagar da Esperança
Artista: Kid MC

Refrão

Nossos heróis todos morreram
Da sobra até queremos escola
Da paz queremos pão
Queremos educação
Dignidade em Angola queremos

Para que horizonte nós andamos
Não vejo um objetivo seguro no crescer dos angolanos
Só vejo o povo atordoadamente frustrado
Recluso da ignorância e medrosamente amarrado
Já não se espera que se faça alguma coisa
Apenas andamos, os nossos corações perderam força
Vemos crescer a riqueza descomunal
Por saqueadores que nunca viram a porta de um tribunal
Educação há muito que a gente deseja
No lugar disto oferecem-nos fábricas de cerveja
Para nos matarmos nas barracas em festas
Enquanto eles contam os milhões e ativam as transferências
Dos balúrdios em contas estrangeiras
E nós aqui sufocados como peixes na beira
É assim que realmente estamos
Reivindicamos entre nós ou cochichamos lá nos cantos

(...)

Existe a nova geração partidária,
Estão convosco, militam, podem contar com os seus votos,
Mas não por ideologia nem por gosto,
Eles só fazem porque carregam o partido no bolso
Aprenderam a bajular quem está por cima,
A influência, o tapete nos corredores da micha
E esta micha só obedece ao cifrão

Mergulha na corrupção e ri da Constituição
O detentor assiste à peça da varanda,
O que adianta ter tanto poder para não fazer nada,
De que adianta desenhar a dita união tão desejada
E permitir que se faça tanta borrada
Ou será que isto é parte de um plano
Para dividir o país entre senhorios e escravizados
As leis não passam de páginas e artigos,
Tento ver seriedade nos nossos mas não consigo,
Jovens sonham com cargos já com o objetivo de roubarem
Sem serem penalizados
A impunidade é um conhecido ângulo,
Quem rouba enriquece e depois é protegido pelos anjos

Refrão

(...)

Um dos trabalhos mais recentes do rapper Kid MC, a música "Apagar da esperança" é a demonstração que suas narrativas têm um endereçamento, aqueles que ocupam e fazem o aparelhamento do Estado para benefício próprio, enquanto os problemas dos cidadãos angolanos vêm se repetindo ao longo das décadas. Há quem diga que o trecho "nossos heróis todos morreram" remete-se às lideranças populares do MPLA que foram assassinadas no episódio do 27 de maio. O artista fala de uma esperança semeada ainda na luta pela libertação nacional e que, apesar de toda a violência, foi nutrida durante a guerra civil. Com o advento da paz, o povo ainda espera, cada vez mais desesperançoso, pelo pão de cada dia, pela dignidade e pelo acesso à educação.

Em tom melancólico, a música apresenta uma esperança que vem se esvaziando ao longo do tempo devido à conduta das autoridades do país. O cidadão comum caminha sem rumo, está cansado e não tem capacidade de reação. O sistema está tão corrompido que, conforme aponta Kid MC, as novas lideranças acabam sendo contaminadas pela lógica de funcionamento do Estado e, neste sentido, perpetua-se a distribuição desigual de oportunidades e de acesso aos direitos fundamentais. O "poder" sem capacidade de realização, sinaliza o artista, não transforma nenhuma sociedade. A ideia de "um só povo, uma só nação", representada pela "união", e os privilégios da oligarquia angolana, representada ainda na divisão "entre senhores e escravizados", têm produzido um cansaço frente a lideranças que prometem e nada fazem. Tudo isso, somado à impunidade, tem levado ao apagar da esperança.

Em 2017, Eva RapDiva grava uma música chamada "Um assobio meu", que traz narrativas com um tom de lamentação à realidade de Angola. São dois trechos nos quais a artista procura

contrastar os diferentes mundos existentes no país e chamar a atenção dos angolanos sobre o papel social que têm exercido a partir de suas diferentes posições.

Música: Um assobio meu
Artista: Eva RapDiva

Um assobio meu, um assobio meu
O assobio meu!

Dizem que eu sou a foto que o turista não quer
Não mata mas fere, não vende, logo não serve
O bairro fede com dez, um puto que já bebe
Faz greve, no stress, leva a vida de leve
Estradas em buracos travam carro veloz
Gritamos alto, mas ninguém quer ouvir essa voz
A dor que invade, a dor é grande, a dor é grave
Enquanto o barrigudo manda vir mais conhaque
Lutamos com leões na cidade safari
Enquanto alguém que gere o povo manda vir um Ferrari
Para ser sincera o meu problema é só um
Eles deitam picanha, raspamos latas de atum!
E do Cunene a Cabinda nós só queremos vacinas
Nós só queremos saúde, mas nem sequer há seringas!
(Mama Muxima!) Só nos resta rezar
Por isso invento sorrisos para não ter que chorar (one!)

Um assobio meu é para esquecer as malambas
Um assobio meu é para esquecer nossas mágoas
Um assobio meu é para rir e não chorar
Um assobio meu, um assobio meu

Eu quero dar à juventude uma luz que não há cá
Porque resolvem seus problemas com balas de AK
Valores já não há cá, vivemos nessa maca
Braços fortes não aguentam uma mente fraca
E tu mo'dred, wake up!, vê se acordas para vida
Solução dos teus problemas não tá nessa tua birra
Manas se humilham para beijar o cachet de um tio
Vê se estudam, não há futuro quando o crânio é vazio
Eu sou a neta da zungueira que eles batem sem dó
Como é que eu posso aceitar que batam na minha avó?
Eu sou a filha do soldado que lutou pela paz
Que hoje vê a sociedade a deixá-lo para trás
Eu sou a estudante com ensino mutilado
Porque o professor exibe um diploma que é comprado
A culpa é minha, a culpa é tua, do polícia e do bandido
A culpa é de quem corrompe, não é só do corrompido

Um assobio meu é para esquecer as malambas
Um assobio meu é para esquecer nossas mágoas
Um assobio meu é para rir e não chorar
Um assobio meu, um assobio meu

A fome por todo o lado (não é estranho para mim)
Dinheiro trocado em sexo (não é estranho para mim)
Pai que mata o filho (não é estranho para mim)
E se o puto aperta o gatilho (não é estranho para mim)

Um assobio meu é para esquecer as malambas
Um assobio meu é para esquecer nossas mágoas
Um assobio meu é para rir e não chorar
Um assobio meu, um assobio meu
Um assobio meu é para rir e não chorar
Um assobio meu é para rir e não chorar

O músico e compositor Teta Lando, ainda em 1969, lançou uma música chamada "Um assobio meu". Este trabalho teve grande adesão nacional e se constituí a fonte de inspiração de Eva RapDiva. Na letra original, Teta Lando aponta que cada assobio seu é para esquecer os problemas, as tristezas e os pensamentos sobre o que estava acontecendo em seu país. Marissa Moorman (2008) destaca que, nesta obra, a fonte de tristeza de Teta Lando é o assassinato de seu pai pelos portugueses. O artista fez desta música um canto de lamentação ao colonialismo e, também, buscou incitar um sentimento nacionalista entre os seus pares.

No primeiro trecho, Eva RapDiva aborda a imagem de uma Angola abandonada e negada pelas autoridades e os gritos inaudíveis de um povo. A artista elabora uma crítica à postura daqueles responsáveis pela administração pública que, frente a miséria do povo, esbanjam com o dinheiro público: "lutamos com leões na cidade safari/ enquanto alguém que gere o povo manda vir um ferrari/ para ser sincera meu problema é só um/ eles deitam picanhas, raspamos latas de atum/ E do Cunene a Cabinda nós só queremos vacina/ Nós só queremos saúde, mas nem sequer há seringas". De ponta a ponta, como traz a letra, o que se vê são os privilégios de quem está no poder e o abandono da população que, em sua maioria, depende da atuação do Estado para ter acesso aos direitos fundamentais.

Os políticos em Angola andam em carros de alto padrão oferecidos pelo Estado, como os Lexus utilizados pelos membros do parlamento nacional, e costumam ter um patrimônio muito superior ao que seus rendimentos permitem. Enquanto as pessoas comem o que podem, os membros da "burguesia nacional" "deitam" comidas da melhor qualidade – o que significa desperdiçar, "jogar fora". Se a minoria política leva uma vida de ostentação, por outro lado as necessidades primárias da população em geral não são priorizadas: não tem instrumentos básicos nos hospitais, como seringas.

Após entoar a frase "acorda para vida" e "vê se estudam, não há futuro quando o crânio é vazio", a artista posiciona os sujeitos com identidades históricas e problemáticas coletivas, engajando indivíduos em uma mesma causa: "eu sou a neta da zungueira que eles batem sem dó/ como é que eu posso aceitar que batam na minha avó?/ eu sou o filho do soldado que lutou pela paz/ que hoje vê e sociedade a deixá-lo para trás/ eu sou o estudante com o ensino mutilado/ porque o professor exibe um diploma que é comprado". Essas ideias, tão comuns nas conversas entre vizinhos, no trabalho e nas famílias, criam uma aproximação da música com os sujeitos angolanos, engajando-os em causas que "deveriam ser tratadas como coletivas e não no âmbito da individualidade", como aponta a artista em entrevista.

Para finalizar, aborda um problema de grande dimensão em Angola: a corrupção. Visando ultrapassar a dimensão da crítica, Eva RapDiva chama a atenção do povo sobre as práticas cotidianas operadas no país não apenas na estrutura inalcançável do Estado, mas nas relações cotidianas: "a culpa é minha, a culpa é tua, do polícia e do bandido/ a culpa é de quem corrompe, não é só do corrompido". Praticamente tudo em Angola funciona a base das relações pessoais e do poder de compra – pagamento de gasosa/propina –, impossibilitando o funcionamento normal e justo das instituições.

Todos os estratos sociais de Angola aparecem engajados – em menor ou maior proporção – neste "sistema" e na forma que tem funcionado historicamente, argumenta Schubert (2017). O que diferencia é o grau de envolvimento e os benefícios que obtêm dele. Embora críticos do modelo, os sujeitos se posicionam e negociam diante das possibilidades que estão colocadas e, na maioria das vezes, não colaboram para a sua transformação. Desta forma, as pessoas estão conscientes de sua cumplicidade e participação neste sistema, criando negociações cotidianas entre as suas necessidades e a forma como as coisas "acontecem" no país.

> Contrary to a more Afro-pessimistic take on African political culture, people creatively use the elements of the system to work it: they invoke hierarchy to dodge a police fine, mobilize personal connections for individual advancement, or position themselves vis-à-vis power by relating their individual biographies to an official discourse on national history (SHUBERT, 2017, P. 188)[63].

[63] Tradução livre: Ao contrário de uma abordagem mais afro-pessimista da cultura política africana, as pessoas usam criativamente os elementos do sistema para fazê-lo funcionar: invocam a hierarquia para evitar uma multa policial, mobilizam conexões pessoais para progredir individualmente, ou se posicionam diante de autoridades relacionando suas biografias individuais a um discurso oficial sobre a história nacional.

A música "Um assobio meu", de Eva RapDiva, traz uma mensagem sobre a realidade do povo angolano e demonstra ser possível trabalhar criticidade, emoção e esperança no mesmo projeto. Uma realidade traduzida em versos que mobilizam os sentimentos dos ouvintes para olhar o cenário que, de tão batido, acaba sendo naturalizado. Nesta obra, a MC produz, do cidadão comum ao mais privilegiado, um exercício de autopercepção e reflexão sobre qual sua posição e papel para o país estar onde está. A música traz diferentes dimensões e identidades presentes no emaranhado de contradições que é Angola. Aborda temas como como o caos na saúde pública, a violência, o trabalho precário, a corrupção, o acesso à educação, a invisibilidade, o esquecimento e a prostituição.

Esses versos colocam todos os cidadãos angolanos no mesmo barco porque, embora tenham condições diferentes, são herdeiros da mesma história. Você pode ser um angolano rico, mas em contexto pós-colonial tão recente não há como não ver sua identidade refletida em um desses versos. O preço das desigualdades é um cenário difícil de encarar, mas que atinge a todos. O videoclipe da música "Um assobio meu" explora as várias posições e contextos que fazem de Angola uma terra marcada pela injustiça. Está tudo diante dos olhos do cidadão comum, mas, ao juntar olhares, posições e histórias e, também, trazer os sujeitos para dentro da história, a artista mobiliza a participação e a responsabilidade das pessoas em geral.

O cenário paralelo do universo hip-hop como forma de reexistência

Ao mesmo tempo em que os praticantes da cultura hip-hop problematizam e tentam reposicionar o olhar sobre a história e a realidade de Angola, buscam intervir e ressignificar o espaço urbano. Se milhares de angolanos ainda não conseguem sair de suas comunidades devido à miséria e às condições em que estão submetidos, o engajamento na cultura hip-hop encoraja os atores a ultrapassar as fronteiras dos espaços marginalizados e, assim, transformar o cenário dos centros urbanos. Lançam mão do que têm ao seu alcance para reexistir e, assim, poder transformar a suas realidades. Como aponta Souza (2011, p. 32), a reexistência reside na construção e sustentação de “novos papéis sociais e funções” que os atores assumem em suas “comunidades de pertença”.

Durante o trabalho de campo, acompanhei hip-hoppers em espaços que têm uma importância social e simbólica para seus trabalhos e em atividades que buscavam reunir todos os

elementos deste movimento. Nestes eventos, adolescentes e jovens de dezenas de musseques de Luanda faziam-se presente nas raras instituições públicas voltadas à população, como as midiatecas, as praças e o Elinga Teatro. Em uma batalha de breaking realizada às margens da Baía de Luanda, conheci ativistas de múltiplas regiões da cidade e, inclusive, de fora dela.

Figura 72 - Batalha de Breaking na Baía de Luanda, 2015. (Fotografia: Jaqueline Santos)

Ao fazer a ocupação dos espaços públicos em Luanda, grupos historicamente marginalizados elaboram o que Ribeiro (2006) chama de "nova urbanidade". Este fenômeno deve ser entendido como "a expressão de uma vontade, e principalmente, de um direito que qualquer cidadão e grupo social, de acordo com as suas especificidades e características, têm de viver, sentir e usufruir a cidade, em toda a sua plenitude" (RIBEIRO, 2006, P. 14). Ocupar o espaço público, nesse contexto, ainda é um ato de coragem. Na maioria das atividades que eu participei, havia um sentimento de vigilância constante sobre o que era feito ou dito. Tornou-se uma experiência comum ouvir relatos de atores que tiveram seus espaços e eventos invadidos e/ou embargados por órgãos representantes do Estado.

Figura 73 - Graffiti na Mulemba, por Zbi e Claúdio. (Fonte: Universidade Hip-hop)

Figura 74 - Basquete na Mulemba. (Fonte: Universidade Hip-hop)

Os ativistas do hip-hop circulam a cidade, realizam eventos e deixam suas marcas em espaços compartilhados pela população. Com a realização de graffiti no espaço público, que

chamam de “galeria a céu aberto”, buscam transmitir mensagens positivas para as pessoas que passam cotidianamente por estes lugares. Nos momentos de sociabilidade, buscam agregar novos adeptos e compartilhar suas perspectivas e ideias, fazendo do espaço público o lugar ideal para ampliar suas redes de intervenção e, além disso, obter maiores resultados sobre o impacto dos trabalhos realizados no território. Embora a preferência seja pelo espaço público, passam a ocupá-los aos poucos devido a contínua possibilidade de intervenção de agentes do Estado.

Considerações Finais: Cidadãos Incorrigíveis - das *vozes silenciadas* aos *corpos dissidentes*

> O homem colonizado que escreve para o seu povo, quando utiliza o passado deve fazê-lo com a intenção de abrir o futuro, convidar para a ação, fundar a esperança. Mas para garantir a esperança, para lhe dar densidade, é preciso participar da ação, engajar-se de corpo e alma no combate nacional. Pode-se falar de tudo, mas quando se decide falar dessa coisa única na vida de um homem, que é o fato de abrir o horizonte, de trazer a luz para si mesmo e ao seu povo, de pôr de pé a si mesmo e ao seu povo, então é preciso colaborar muscularmente. (FANON, 1961, P. 267)

Retirado do livro "Condenados da Terra", de Franz Fanon (1961), este trecho remete-se ao contexto colonial. No entanto, diz muito sobre as formas de intervenção dos interlocutores desta pesquisa. Imaginar a nação em contexto de pós-guerra e reconstrução nacional não é uma tarefa fácil para aqueles que, constantemente, lidam com a negação ou o silenciamento do passado. O colonialismo buscou distorcer e desfigurar o passado dos povos africanos para viabilizar o processo de alienação cultural. No caso de Angola, essa estratégia repete-se também no contexto pós-colonial. Recuperar o passado é uma ferramenta de transformação, mas não só. Aliado a esta retomada histórica, os hip-hoppers angolanos elaboram leituras sobre o presente e projetos de um futuro próximo – porque acreditam poder intervir na sua própria realidade.

A construção da narrativa sobre como se constituem enquanto angolanos concretiza-se, neste trabalho, por meio das linguagens do movimento hip-hop. Caracterizado por elementos que possibilitam a produção de *narrativas do cotidiano*, este movimento vem dando voz ativa a jovens de diversos contextos marginalizados. Isto porque o cenário que possibilita a sua origem remonta a história e a realidade de múltiplos territórios permeados pela violência, abandono e desigualdades, onde os sujeitos presentes têm pouca ou nenhuma possibilidade de participar dos espaços que definem os rumos da sociedade.

Um dos objetivos iniciais desta pesquisa demonstra-se realizável. A imersão no universo da cultura hip-hop angolana trouxe muitos elementos que nos ajudam a compreender esta sociedade. Aspectos históricos, políticos, econômicos, culturais, raciais e territoriais tanto perpassam o processo que permite a entrada e consolidação deste movimento no país, como pautam as produções discursivas dos seus praticantes. Esta pesquisa exigiu o estudo de fenômenos presentes em diferentes períodos da história de Angola, África, Portugal e, também, do Brasil – para, é claro, compreender o próprio contexto angolano. Desta forma, o hip-hop é um importante

objeto empírico para quem se interessa em fazer uma leitura contextual a partir da perspectiva juvenil e em discutir o campo das contradições sociais. A centralidade do "conhecimento" para os seus praticantes os levam a evidenciar os contrastes existentes em seus contextos de atuação, colocando esses elementos em debate e, por vezes, desconstruindo mitos e inverdades.

O hip-hop angolano não é homogêneo e uniforme. Segue diferentes expressões, conexões e itinerários. A inexistência de um trabalho prévio sobre a sua consolidação no país e as suas características delegou, a esta pesquisa, a tarefa de estudar um amplo universo de produção e a dialogar com dezenas de interlocutores. Por isso, perpassamos tantos temas que caracterizam o movimento no país e que oferecem pistas para a realização de outros estudos com recortes específicos. Este trabalho deixou evidente questões relativas 1) às consequências do colonialismo e da guerra no cotidiano da população, 2) à formação da diáspora angolana, 3) à experiência juvenil em contexto de guerra civil, 4) às tensões existentes nas relações entre Estado e sociedade, 5) ao ativismo político em contextos de repressão, 6) ao renascimento africano, 7) ao racismo como operador ideológico, 8) à participação das mulheres na (re)construção do país e 9) à formação da elite e das classes sociais.

No primeiro capítulo, concluímos que a diáspora forçada pela guerra foi responsável pela chegada do hip-hop em Angola ainda nos 1980 e, a partir disso, jovens que se mantiveram no país durante o conflito armado consolidaram a "cena local". Neste período, o movimento é praticado por pessoas provenientes de diferentes classes sociais que tinham nas escolas um espaço comum de encontro e intercâmbio – dado que não havia instituições privadas de ensino. Aos poucos, passam a ocupar espaços públicos da cidade onde encontram-se para treinar e montar seus grupos de *breaking* e, também, onde convivem com as tropas armadas sob constantes ameaças de serem levados para atuar como soldados de guerra. É, desta forma, em um contexto de extrema violência e desigualdades que o hip-hop chega à Angola e, inicialmente, une pessoas do "gueto" e da "cidade" que vivem sob a falta de perspectivas e incertezas instauradas com a guerra.

Constatamos diferentes fenômenos que se apresentam no período pós-colonial e que deram forma aos capítulos desta tese. O hip-hop angolano é composto por quatro grandes fases que, no entanto, não são divididas de forma tão estanque – elas se cruzam. A primeira fase, "hip-hop contra a guerra" (1989-2002), narra elementos do conflito armado e reivindica, de forma esperançosa, a instauração da paz. A segunda, "hip-hop africanista" (1992), emerge durante a realização dos *meetings* que viram a dar origem às posses de hip-hop. Caracterizados como encontros onde os

hip-hoppers apresentam seus trabalhos, discutem temáticas sociais e realizam a leitura de livros, os *meetings* colocaram os ativistas deste movimento em contato com escritores africanos e pan-africanistas que pautam a história da África, o colonialismo e o renascimento africano. Com a abertura econômica de Angola nos anos 1990, surge a fase "hip-hop e mercado" (1996), esta proporcionada pelo acesso aos bens de consumo que possibilitou a inauguração dos primeiros estúdios de gravação. O "calar das armas" em 2002 inaugura uma nova tendência que, no entanto, encontra suas raízes ainda em produções da década passada, o "hip-hop político" (2002). Este último tem como centralidade reivindicar a "alternância de poder" e, por isso, constrói narrativas que buscam desestabilizar o governo com denúncias sobre a conduta das lideranças do país e o funcionamento corrompido do Estado.

Durante a guerra, as narrativas produzidas pelos angolanos vivendo em diáspora influenciam a produção do hip-hop nacional – sobretudo do rap. Ajudam a criar três cenários temáticos: guerra, colonialismo/racismo e entretenimento. Todos eles aparecem nas produções dos anos 1990. É aqui que começam as divisões internas do movimento hip-hop angolano, "underground" e "comercial", também características de outros contextos. Mas, na prática, aqueles acusados de fazer o rap "comercial" também tematizam temas sociais e aqueles que se denominam como "rap underground" também comercializam as gravações de suas músicas. O que define a fronteira, dessa forma, são os tópicos das músicas: alguns querem narrar o contexto difícil dos angolanos, outros querem quebrar com a rotina de sofrimento e utilizar a música para tematizar festas, diversão, etc. Argumentamos, contudo, que em ambos os casos os hip-hoppers estão engajados na disputa pelo imaginário social – com carácter revolucionário ou não.

O "hip-hop político", que torna-se hegemônico com o advento da paz, coloca em campo as principais lideranças das mobilizações sociais da última década. Seu marco é o álbum do "Trincheira de Ideias", do rapper MCK, que repercutiu internacionalmente devido à morte do jovem Cherokee. Focado no regime e na necessária transição do poder, esta fase torna o evidente o funcionamento do "sistema" angolano, descrito também na recente etnografia de Schubert (2017). É neste contexto que acontece as proibições, perseguições, torturas e prisões dos jovens da geração hip-hop que se contrapõem publicamente ao regime político do MPLA. Entre eles, começam a surgir lideranças políticas que, hoje, se projetam como potenciais candidatos à Presidência da República.

No meio dos anos 1990, em meio ao conflito armado, os hip-hoppers angolanos começam a elaborar uma reinterpretação da história do país, do continente e dos fatores geradores da realidade vigente. Os currículos escolares ainda eram influenciados pelo colonialismo e pelo saber ocidental, de modo que tinham pouco conhecimento sobre si mesmos. Nos *meetings*, passaram a estudar e a trocar materiais de escritores africanos e da diáspora negra que influenciaram seus pensamentos sobre África, colonialismo e racismo. Este fenômeno impactou, inclusive, no abandono de nomes coloniais e na escolha de nomes africanos pelos ativistas – o que funcionava como um rito de passagem. O que liam nos livros, como apresentado neste trabalho, passou a ser cantado e difundido por meio das letras de rap, dar forma aos desenhos de *graffiti* e constituir a pauta dos seus programas de rádio.

Embora estivessem presentes desde a primeira década do hip-hop angolano, as mulheres ainda são invisibilizadas neste movimento. Hoje elas têm uma produção expressiva e empenham o dobro de esforços – se comparado aos homens – para poder apresentar seus trabalhos no universo do hip-hop. Por isso, o campo apresentou algumas tentativas de articulação entre este segmento com o objetivo de viabilizar melhoria no fluxo de suas obras artísticas. Suas narrativas, além de apontar temas desenvolvidos pelo hip-hop em geral, trazem alguns elementos novos: 1) pautam a realidade das mulheres trabalhadoras informais em Angola que, como apontam algumas pesquisas, são responsáveis pelo sustento de 75% das famílias no país, 2) reivindicam o reconhecimento público da participação das mulheres nas lutas anticolonial e pós-colonial e na reconstrução nacional, 3) problematizam as desigualdades de gênero e 4) denunciam abusos e objetificação das mulheres nos relacionamentos afetivos.

O contexto de pós-guerra e instauração de uma "nova era capitalista", que beneficiou a histórica oligarquia angolana e sua rede de relações, tem como plano de fundo um ambiente de profundas desigualdades entre as classes sociais. O rap narra e problematiza esse contraste, o que nos levou a uma análise sobre o funcionamento do "sistema" e a formação da "burguesia nacional" como classe privilegiada, os fatores geradores da pobreza e o desejo de generalizado por uma ascensão social rápida e pautada no acesso aos bens de consumo. A partir destas problemáticas, apresentamos quatro escolas do rap angolano: "ascensão social", "futurista", "mainstream comercial" e "mainstream underground". Essas quatro escolas revelam elementos sobre temas abordados, posição dos sujeitos e estética da música rap. Também destacamos que a circulação e

ocupação dos espaços públicos e centrais da cidade pelos hip-hoppers moradores dos musseques tem gerado uma "nova urbanidade" em Luanda.

Os resultados desta pesquisa apontam que as chamadas *narrativas do cotidiano* 1) evidenciam realidades que se configuram como fontes potentes de oposição às práticas institucionais de silenciamento e às ideologias de contenção, tornando evidente temas como as relações de poder e as desigualdades; 2) são expressas por meio de linguagens que possibilitam a liberdade criativa, como a música e a poesia, dando à cultura um potencial de mobilização política; e 3) produzem *corpos dissidentes* que, em sua totalidade, não correspondem com as crenças, os valores e à estética dominante. Os *corpos dissidentes* podem ser compreendidos como potenciais transformadores da nação ou como inimigos públicos do modelo hegemônico. Diante da sociedade, seu potencial subversivo, em primeiro momento, pode assustar, mas a proximidade das suas narrativas com a vida e o cotidiano ganha adeptos mesmo que de forma silenciada. Não são apenas vozes contestadoras ou narradoras de fatos, são também proponentes de um novo projeto de sociedade.

Os *corpos dissidentes* são, empregando um conceito do rapper Kid MC, *incorrigíveis.*

Música: Incorrigíveis
Artista: Kid MC

Existem certas experiências que quando vividas
Podem condicionar as nossas vidas
E devido a isto passamos pela transformação
Da estática paração, calar não é a solução
Eu não tenho suficiência na bala
Peguei no microfone e confiei na força das palavras
Enquanto a miséria me consumia
Eu interiorizava o trauma que me deu a grande máquina de rimas
Tornei-me naquilo que não estava nos planos
Interromper a saga dará origem a muitos danos
Talvez eu seja teimoso
Aos olhos dum sistema que me vê como altamente perigoso
Por não querer ver, ouvir e calar
Por ser aquele homem que tenta ver, ouvir e cantar
Mas o quê que esperavam duma criança pertencente a uma nação
Onde balas viam de irmãos pra irmãos
Esta filosofia de vida foram vocês que me incutiram
Os vossos conflitos me atingiram
Durante os anos de independência
Marcou-se acontecimentos, que conhecimentos germinaram homens prudentes
Morreu muita gente, mas entre os sobreviventes havia um puto que era dado como demente
Um excluído social, por isso tratem como segwelo dano colateral

E papel torna-se escuro enquanto as rimas chovem
E a mudança nos ouvidos dos manos que ouvem
A esperança na mente daqueles que promovem
Pois sonham com uma Angola melhor e por isso se movem
Numa altura em que a paz já reina entre os homens
Eu levanto pelos que não sonham e não comem
Eu sou um daqueles soldados que já não correm
Não recuam perante a vossa injustiça já não fogem

Refrão:
KID MC, KID MC
Yó este é o flow do derradeiro
O guardião aquele mensageiro que clama pelo país inteiro
Yó, o invisível, tornou-se visível
Agarrem a coragem nos ombros do homem incorrigível

Se ser correto é ser um burro formatado
Sem a própria opinião, então o KID está bem ao seu lado
Não escondo nada perante a algazarra desta palhaçada
Que nos conduz ao futuro da nação falhada
A má gerência do que é nosso por ideias com deficiências
Que agitam o instinto de sobrevivência
A política do imediato que traz olho grosso
E o estrangeiro põe o que é nosso no bolso
Incorreto na vossa falta de amor ao próximo
E o suborno me cobriu a alma nos devora o osso
Incorreto pela visão destruída
Que põe o angolano num beco onde a frustração é a saída
Por uma lei que por eles não é cumprida
E aplicada no indivíduo que também não tem nada na vida
Na desgraça do preconceito que põe a pior cara na frente
E exclui o genuíno angolano negro
Vejo os olhos vermelhos do povo sofredor
A espera do olhar de compaixão vindo do detentor
Assisto a marginalização que encurrala os meus irmãos
Mandando-os diretamente pra prisão
O passado triste e o presente inferno
São o porquê do meu carácter tipicamente incorreto
E pra mudança não estou disponível
Apenas terão de se adaptar ao ser humano incorrigível

Em Angola, a cultura hip-hop constitui-se como potência porque aqueles que a mobilizam não se apresentam apenas como contraponto ao poder e a estética dominante, mas estabelecem conexão entre as realidades vivenciadas pela população do país, intervêm no espaço público, realizam diálogos democráticos, valorizam vozes marginalizadas, constroem proposições e atuam de maneira autônoma dada a falta de reconhecimento de seus papéis como agentes de transformação social.

Bibliografia consultada

ALEXANDER, Jeffrey C. Culture, Trauma, Morality and Solidarity. The Social Construction of 'Holocaust' and Other Mass Murders, 2016.

ALEXANDRE, Valentin. Origens do colonialismo português moderno (1822-1891). Lisboa: Sá da Costa Editores, 1977.

ALVES, Carlos Alberto de Jesus. Política externa angolana em tempo de guerra e paz: colonialismo e pós-colonialismo. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2013, 315p.

ANDERSON, Benedict. Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Elaine Nunes de. Movimento negro juvenil: um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo. São Paulo: FE/USP, 1999.

APPADURAI, Arjun. "The Past as a Scarce Resource." Man 16, 1981, pp. 201-219.

APPADURAI, Arjun. Modernity at large : cultural dimensions of globalizations. Minneapolis : University of Minnesota Press. 1996.

APPIAH, Kwame Anthony. Na Casa de meu pai. A África na filosofia da cultura. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ARENAS, Fernando. Lusophone África: Beyond Independence. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2011.

BALAJI, Murali; NAIR, Ajay (org). Desi Rap: Hip-hop and South Asian America. Lanham: Lexington Books, 2008.

BARBER, Brian K. Glimpsing the Complexity of Youth and Political Violence. In Adolescents and war : how youth deal with political violence / edited by Brian K. Barber. 2009

BARRY, Boubacar. Senegâmbia: O desafio da história regional. Rio de Janeiro: SEPHIS/ Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2000.

BIKO, Steve. Eu escrevo o que eu quero. São Paulo: Ática, 1990.

BECKER, H. Métodos de pesquisa em ciências sociais. São Paulo: Hucitec, 1993.

BENDER, Gerald Jerry. Angola sob o domínio português – mito e realidade. Coleção Ensaio 21. Luanda: Editorial Nzila, 2004.

BERNARD, H. R. Research methods in anthropology: qualitative and quantitative approaches. Lanham, MD: AltaMira Press, 2005.

BIERNARCKI, P.; WALDORF, D. Snowball sampling-problems and techniques of chain referral sampling. Sociological Methods and Research v. 10, n. 2, 1981, pp. 141-163.

BLOCH, Maurice. “The Past and the Present in the Present”. Man 12, 1977, pp. 278-292.

BOAS, Franz. Antropologia cultural. Org. Celso Castro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. IN: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). Usos & Abusos da História Oral. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getulio Vargas, 1996.

BRADLEY, Adam. Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop. USA, Civitas Books, 2009.

CAHEN, Michel . La revolution implosee. Paris: L’Harmattan, 1987.

CASTRO HENRIQUES, Isabel. Percursos da modernidade em Angola. Dinâmicas comerciais e transformações sociais no século XIX. Lisboa: IICT/Instituto de Cooperação portuguesa, 1997.

CÉSAIRE, Aimé. Discourse on colonialism. New York: NYU Press, 2000.

CHANG, Jeff. Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation. New York: St. Martin's Press, 2005.

CHARRY, Eric. Hip Hop Africa: New African Music in a Globalizing World. ED. ERIC CHARRY. Bloomington: Indiana University Press, 2012

COHN, Bernard. “The Pasts of an Indian Village.” Comparative Studies in Society and History. 1961. 241-49.

COLLINS, Patricia Hill. Black feminist thought: Knowledge, consciousness, and thepolitics of empowerment. Routledge, 2002.

COMAROFF, John; COMAROFF, Jean. “The Madman and the Migrant: Work and Labor in the Historical Consciousness of a South African People.” American Ethnologist 14, 1990, pp. 191-209.

CONDRY, Ian, Hip-hop Japan: rap and the paths of cultural globalisation. Durham, Duke University Press, 2006.

COSTA, Sérgio. Muito além da diferença: (im)possibilidades de uma teoria social pós-colonial, 2005. Disponível em: URL: http://www.npms.ufsc.br/programas/poscolonialismo%20Costa.pdf . Acessado em 15 de janeiro de 2016.

DAMATTA, Roberto. “Digressão: A fábula das três raças, ou o problema do racismo à brasileira”. In: Relativizando: Uma introdução à antropologia social. Petrópolis: Vozes, 1983.

DÁVILA, Jerry. Raça, etnicidade e colonialismo português na obra de Gilberto Freyre. In: Desigualdade e Diversidade. Revista de Ciências Sociais da PUC-RJ, n.7, jul/dez, 2010, pp. 153-174.

DEBERT, Guita G.. Problemas relativos à utilização da história de vida e história oral. In:A aventura antropológica: teoria e pesquisa. Ruth Cardoso (org), Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

Diessel, C. ‘Bridging East and West on the “Orient Express”: Oriental hip-hop in the Turkish diaspora of Berlin’, Journal of Popular Music Studies 13 (2), 2001, pp. 165–87.

DIRKS, Nicholas. “History as a Sign of the Modern.” Public Culture 2, 1990, pp. 25-32.

DULLEY, Iracema. Deus é feiticeiro: prática e disputa nas missões católicas em Angola colonial. / Iracema Dulley. - São Paulo: Annablume, 2010. 156 p.

EDWARDS, Paul. How to Rap: The Art and Science of the Hip-Hop MC. USA, Chicago Review Press, 2009.

FAGE, J. D. A evolução da historiografia da África. In: KI-ZERBO, Joseph (coord.) História Geral da África I. Metodologia e Pré-História da África. São Paulo: Ática/UNESCO, 1980, pp. 139-166. VIEIRA, Luandino. Luuanda. Lisboa: Edições 70, 2000.

FANON, Frantz (1952). Pele negra, máscaras brancas/ Frantz Fanon; tradução de Renato da Silveira . Salvador: EDUFBA, 2008.

FANON, Frantz (1961). Os condenados da terra. Rio de Janeiro: Editora UFJF, 2010.

FAUVET, Paul & MOSSE, Marcelo. É proibido pôr algemas nas palavras. Uma biografia de Carlos Cardoso. Lisboa: Caminho, 2004.

FELIX, João Batista. HIP HOP: Cultura e Política no Contexto Paulistano. Tese de Doutorado apresentada no curso de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.

FERNANDES, Cleudemar Alves. Análise de discurso: Reflexões introdutórias.

FERNANDES, Sujatha. Cuba Represent!: Cuban Arts, State Power, and the Making of New Revolutionary Cultures. Durham: Duke University Press, 2006.

FERREIRA, Carlos; MARQUES, Irene Guerra. O Boletim Cultura e a Sociedade Cultural Angolana. Coleção Praxis. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2013.

FIGUEIREDO, Ângela; PINHO, Osmundo Araújo. Idéias Fora do Lugar e o Lugar do Negro nas Ciências Sociais Brasileiras. Estudos Afro-Asiáticos, Ano 24, nº 1, 2002, p. 189-210.

FIKES, KESHA. Managing African Portugal. Chapel Hill, NC, Duke University Press, 2009.

FLORES, Juan. From Bomba to Hip-Hop. Puerto Rican Culture and Latino Identity. NewYork: Columbia University Press, 2000.

Forman, M. The ‘Hood Comes First: race, space, and place in rap and hip-hop. Middletown CT: Wesleyan University Press, 2000.

FORMAN, Murray. Hip-Hop Ya Don’t Stop: Hip-Hop History and Historiography. In: That's the joint!: The Hip-Hop Studies Reader / edited by Mark Anthony Neal and Murray Forman. New York, Routledge, 2004.

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

FRANCISCO, Michel. Nuvem Negra – o drama do 27 de maio de 1977. Lisboa: Clássica Editora, 2007.

FREYRE, Gilberto. O mundo que o português criou. Rio de Janeiro, José Olympio, 1940.

GEERTZ, Clifford. “Do ponto de vista do nativo: a natureza do entendimento antropológico”. In: O saber local. Petropolis: Vozes, 1998, p. 85-107.

GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GELL, Alfred. The Anthropology of Time: Cultural Constructions of Temporal Maps and Images. Oxford: Berg, 1992.

GEORGE, Nelson. Hip-Hop’s Founding Fathers Speak the Truth. In: That's the joint! : the hip-hop studies reader / edited by Mark Anthony Neal and Murray Forman. 2004, New York, Routledge, 2004.

GEREMIAS, Luiz. A Fúria Negra Ressuscita: as raízes subjetivas do HIP HOP brasileiro. Rio de Janeiro, 2006, 156f. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006.

GILROY, Paul. “Wearing your art on your sleeve”. IN: Small Acts: thoughts on the politics of Black Cultures. Serpent's Tail. London & New York, 1993, P. 237-257.

GILROY, Paul. Entre Campos: Nações, culturas e o fascínio da raça. São Paulo: Anablume, 2007.

GILROY, Paul. O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência, São Paulo, Rio de Janeiro, 34/Universidade Cândido Mendes - Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GREENHOUSE, Carol. A Moment's Notice: Time Politics Across Cultures. Ithaca: Cornell University Press, 1996.

GUERRA, Henrique. Prefácio. FERREIRA, Carlos; MARQUES, Irene Guerra. O Boletim Cultura e a Sociedade Cultural Angolana. Coleção Praxis. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2013, p. 11-14.

GUPTA, Akhil; FERGUSON, James. “Discipline and Practice: “The Field” as Site, Method,and Location in Anthropology.” Em Akhil Gupta & James Ferguson (eds.) Anthropological Locations: Boundaries, 1997.

GUYER, Jane. "Prophecy and the Near Future: Thoughts on Macroeconomic, Evangelical, and Punctuated Time." American Ethnologist. 34(3), 2007, pp. 409-421.

HALL, Stuart. Quem Precisa de Identidade?. In: Silva, Tomaz Tadeu (org.). Identidade e diferença. Petrópolis, Vozes, 2000.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro, DP&A, 2001.

HALL, Stuart. Da diáspora. Identidades e mediações culturais. São Paulo, Humanitas, 2003.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. Tradição Viva. In: História Geral da África: Metodologia e PréHistória da África. Vol. I. Brasília: Unesco, 2010, p. 167-212.

HANDCOCK, M. S.; GILE, K. J. On the Concept of Snowball Sampling. Sociological Methodology, v. 41, n. 1, p. 367-371, Agosto de 2011.

HARMS, Erik. “Future Orientations in the Country of Memory: Social Conceptions of Time” and “Negotiating Time and Space: Household, Labor, Land, and Movement” In Saigon's Edge: On the Margins of Ho Chi Minh City. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

HELBIG, Adriana. Hip Hop Ukraine: Music, Race, and African Migration. Ethnomusicology Multimedia. Bloomington: Indiana University Press, 2014.

HENARE, Amiria, HOLBRAAD, Martin and WASTELL, Sari. (Eds.): Thinking through things.Theorising artefacts ethnographically, Routledge, London and New York, 2007.

HERC, Kool. Introduction. In: Can’t Stop Won’t Stop: A History of the Hip-hop Generation. New York: St Martin Press, 2005.

HERMALYN, Gary; ULTAN, Lloyd. “Bronx” The Encyclopedia of New York City. New Haven, Yale University Press, 1995, P. 142-146.

HERSON, B. ‘A historical analysis of hip-hop's influence in Dakar from 1984–2000’, American Behavioral Scientist 55 (1), 2011, pp. 24–35.

HEYWOOD, Linda. *Contested Power in Angola: 1840s to the Present*. Rochester: Rochester University Press, 2000.

HOBSBAWM, Eric. “The Social Function of the Past: Some Questions.” Past and Present 55, 1971, pp. 3-17

HOFBAUER, Andreas. Crioulidade versus Africanidade: percepções da diferença e da desigualdade. In: Afro-Ásia, 43, 2011, P. 91-127.

HOFBAUER, Andreas. Cultura, diferença e (des)igualdade. In: Contemporânea, n.1, UFSCar, p. 69-102, 2011.

HOFBAUER, Andreas. Dominação e contrapoder. O candomblé no fogo cruzado entre construções e desconstruções de diferença e significado. Revista Brasileira de Ciência Política. v.5, 2011, pp.37 – 79.

HOFBAUER, Andreas. Entre olhares antropológicos e perspectivas dos estudos culturais e pós-coloniais: consensos e dissensos no trato das diferenças. Antropolítica (UFF). , v.27, p.99 – 130, 2009.

HOFBAUER, Andreas. Uma história de branqueamento ou o negro em questão. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

HODGES, Tony. Angola: Anatomy of an Oil State, Indianapolis: Indiana University Press, 2004.

HOLMAN, Michael. Breaking: The History. In: That's the joint!: The Hip-Hop Studies Reader / edited by Mark Anthony Neal and Murray Forman. New York, Routledge, 2004.

JUNIOR, Francisco Carlos Guerra de Mendonça. "A música como forma de resgate histórico em Angola: O 27 de maio de 1977 referido no rap local". REVISTA CONVERGÊNCIA CRÍTICA. Dossiê: Regime Empresarial-militar no Brasil, n. 11, 2017.

JUNIOR, Francisco Carlos Guerra de Mendonça. Rimando contra o "mito" do bom colonizador: O RAP como forma de combate ao racismo em Portugal. In: Reinventar o discurso e o palco. O rap, entre saberes locais e saberes globais. Paula Guerra e Tirso Sitoe (Org.). Universidade do Porto. Faculdade de Letras. Porto, Portugal, 2019, p. 168-189.

KASEMBE, Dya. CHIZIANE, Paulina. (Orgs) O Livro da Paz da Mulher Angolana: as heroínas sem nome. Luanda. Edições de Angola, 2008.

KEYES, Cheryl L. Rap Music and Street Consciousness. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 2002.

KI_ZERBO, Joseph. A Civilização Africana de Ontem e de Amanhã. In_ História Da África Negra II, 1979.

KITWANA, Bakari. The Hip Hop Generation: Young Blacks and the Crisis of African-American Culture. New York: Basic Civitas Books, 2002.

KI-ZERBO, Joseph. “Introdução”. In: História Geral da África. Vol I. São Paulo/Paris, Ática/UNESCO, 1980, pp. 21-41.

KI-ZERBO, Joseph. Para quando a África? Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

KOSELLECK, Reinhart.. Futures Past: On the Semantics of Historical Time. New York: Columbia University Press, 2004.

KÜNZLER, D. ‘The “lost generation”: African hip hop movements and the protest of the young (male) urban’ in Herkenrat, M. (ed.), Civil Society: local and regional responses to global challenges. New Brunswick NJ: Transaction Publishers, 2007.

LAZARO, Gilson; Silva, Osvaldo. Hip-hop in Angola: Social intervention rap. In: Lusophone Hip-hop: “Who we are” and “Where we are”: Identity, urban culture and belonging”. Rosana Martins and Massimo Cavenacci (ORG). Sean Kingston Publishing, UK, 2018.

LÉVI-STRAUSS, Claude. O Pensamento Selvagem. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1983.

LIBERATO, Ermelinda. 40 anos de independência. Uma reflexão em torno da condição da mulher angolana. Rev. Estud. Fem. [online]. 2016, vol.24, n.3.

MALINOWSKI, Bronislaw. Os argonautas do Pacífico Ocidental. São Paulo: Abril, 1984.

MARQUES, Eder Rodrigo Carvalho. Para além dos quilombolas urbanos: hip hop, o movimento social urbano que possibilita transformar territórios através de ação política e arte. Campinas, 2006, 99f. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado a Faculdade de Geografia. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2006.

MARQUES, Inácio Luiz Guimarães. Memórias de um Golpe: o 27 de Maio de 1977 em Angola. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal Fluminense. UFF, 2012, 132 p.

MBEMBE, Achile. “As formas africanas de auto-inscrição”. Estudos Afro-Asiáticos, Ano 23, nº 1, 2001, pp. 171-209. MUDIMBE, V. Y. A invenção da África. Concinnaitos. Ano 11, vol. 1, nº16 2010: 73-81.

MBEMBE, Achile. As sociedades contemporâneas sonham com o apartheid. Mutamba: Sociedade, Cultura e Lazer, 2014.

MBEMBE, Achile. Crítica da razão negra. Lisboa: Antígona, 2014.

MBEMBE, Achile. Políticas da inimizade. Lisboa: Antígona. Mbembe, A. (2018). Necropolítica. São Paulo, sp: n-1 edições, 2017.

MBEMBE, Achile. Sair da grande noite: Ensaio sobre a África descolonizada. Lisboa: Pedago, 2014.

MCBRIDE, James. “Planeta Hip Hop”. Revista National Geographic, nº 85, 2007.

MCCLINTOCK, Anne. Couro Imperial – Raça, gênero e sexualidade no embate colonial Campinas, Editora da Unicamp, 2010.

MESSIANT, Christine. “Em Angola, até o passado é imprevisível”. A experiência de uma investigação sobre o nacionalismo angolano e, em particular, o MPLA: fontes, críticas, necessidades atuais de investigação. Construindo o passado angolano: as fontes e a interpretação. Actas do II Seminário Internacional sobre História de Angola. Lisboa: Comissão Nacional para as comemorações dos descobrimentos portugueses, 2000, pp.803- 859.

MESSIANT, Christine. *L’Angola postcoloniale: guerre et paix sans démocratisation*. Paris: Karthala, 2008.

MINTER, Willian. Os contras do apartheid. As raízes da guerra em Angola e Moçambique. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1998.

MINTZ, Sidney; PRICE, Richard. O nascimento da cultura Afro-Americana. Uma perspectiva antropológica, Edição revista de 1992, trad. Vera Ribeiro, Rio de Janeiro, Pallas-Universidade Cândido Mendes, 2003, 113p.

MIRANDA, Osmilde Augusto; SERRA, Elizabeth de O. A presença do (in)visível: análises socioimagéticas de mulheres zungueiras na cidade de Luanda/Angola . Sociabilidades Urbanas – Revista de Antropologia e Sociologia, v.3, n.7, p. 45-58, março de 2019.

MITCHELL, Tony. Global Noise: rap and hip-hop outside the USA. Tony Mitchell (org) Middletown, CT. Wesleyan University Press, 2001.

MOORMAN, Marissa J. Intonations: A Social History of Music and Nation in Luanda, Angola, from 1945 to Recent Times. Athens: Ohio University Press, 2008.

MOORMAN, Marissa J. Guerrila Broadcasters and the Unnerved Colonial State in Angola (1961-74). In: Journal of African History; Cambridge Vol. 59, Ed. 2, (Jul 2018): 241-261.

MOORMAN, Marissa J. Powerful Frequencies Radio, State Power, and the Cold War in Angola, 1931–2002. Ohio University Press, 2019.

MORGAN, Marcyliena. The Real Hip-hop: Battling for Knowledge, Power, and Respect in the LA Underground. Durham, N.C.: Duke University Press, 2009.

MORGAN, Marcyliena; BENNET, Dionne. “Hip-hop & Global Imprint of a Black Cultural Form”. Daedalus 140, nº 2, 2011, P. 176-196.

MOURA, Clóvis. Lusotropicalismo e Ciência. In: Brasil: Raízes do protesto negro. São Paulo: Editora Global, 1983. NEAL, Mark Anthonny. That's the joint!: The Hip-Hop Studies. New York, Routledge, 2004.

NETO, Maria da Conceição Neto. « A República no seu estado colonial: combater a escravatura, estabelecer o «indigenato» », Ler História, 59, 2010, 205-225.

NETO, Maria da Conceição Neto.. Maria do Huambo: Uma vida de "indígena". Colonização, estatuto jurídico e discriminação racial em Angola (1926-1961). África (São Paulo, 1978, Online), São Paulo, n. 35, p. 119-127, 2015.

NETO, Maria da Conceição. "Igrejas cristãs e nacionalismo angolano: o paradoxo católico", *Mulemba* 3, 6 (2013): 185-202.

NIANG, A. 'Hip-hop, musique et Islam: le rap prédicateur au Sénégal', Cahiers de Recherche Sociologique 49, 2010, 63–94.

NIANG, A. 'Le mouvement hip-hop au Senegal: des marges à une légitimité sociale montante' in Diop, M.-C. (ed.), Le Sénégal sous Abdoulaye Wade: le Sopi à l'épreuve du pouvoir. Paris: Karthala, 2013.

NTARANGWI, M. East African Hip Hop: youth culture and globalization. Urbana IL: University of Illinois Press, 2009.

NTARANGWI, M. 'African hip hop and the politics of change in an era of rapid globalization', History Compass 8 (12), 2010, 1316–27.

NUNES, João Arriscado. Teoria crítica, cultura e ciência: Os espaços e os conhecimentos da globalização. In: A globalização e as ciência sociais. Boaventura de Sousa Santos (ORG.), 3a ed., São Paulo: Cortez, p. 301-344, 2005.

OLIVEIRA, Ricardo Soares. Magnificent and Beggar Land: Angola since the Civil War, London: Hurst, 2015.

OLIVEIRA, Susan. O rap e o ativismo pelos direitos humanos em Angola. Portal Buala, 2015.

ORLANDO, Santos. « Mamãs quitandeiras, kínguilas e zungueiras: trajectórias femininas e quotidiano de comerciantes de rua em Luanda », Revista Angolana de Sociologia, 8 | 2011, 35-61.

ORTNER, Sherry B. Poder e projetos: reflexoes sobre a agência. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA. 25. Conferências e Diálogos: saberes e práticas antropológicas. Goiânia: Nova Letra, 2006.

ORTNER, Sherry B. Uma atualização da Teoria Prática. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA. 25. Conferências e Diálogos: saberes e práticas antropológicas. Goiânia: Nova Letra, 2006.

OSUMARE, H. The Africanist aesthetic in global hip-hop: power moves. New York, N.Y, USA, Palgrave McMillan, 2007.

OSUMARE, H. The Hiplife in Ghana: West African indigenization of hip hop. New York NY: Palgrave Macmillan, 2012.

PARDUE, Derek. Ideologies of Marginality in Brazilian Hip Hop. New York: Palgrave MacMillan, 2008.

PÉCLARD, Didier. *Les incertitudes de la nation en Angola: aux racines sociales de l'Unita*. Paris: Karthala, 2015.

PELISSIER, René; WHEELER, Douglas. História de Angola. Lisboa: Editora Tinta da China, 2009.

PENNAY, Mark. Rap in Germany – the birth of a genre. In Global Noise: rap and hip-hop outside the USA. Tony Mitchell (org) Middletown, CT. Wesleyan University Press, 2001.

PERRY, Imani. Prophets of the Hood: Politics and poetics in hip hop. Durham: Duke University Press, 2004.

PERRY, Marc D. Negro Soy Yo: Hip Hop and Raced Citizenship in Neoliberal Cuba. Durham, NC: Duke University Press, 2015.

PIMENTEL, Spensy Kmitta. O Livro vermelho do HIP HOP. São Paulo, 1997. Trabalho de conclusão de curso apresentado a Escola de Comunicação/ ECA, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1997.

PINHO, Osmundo. "Voz ativa": rap - notas para leitura de um discurso contra-hegemônico Sociedade e cultura, Vol. 4, Núm. 2, julio-diciembre, 2001, pp. 67-92.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. In: Estudos Históricos, nº 2. Rio de Janeiro, 1989.

PAREDES, Margarida. Mulheres na luta armada em Angola: memória, cultura e emancipação. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Departamento de Antropologia, ISCTE, Lisboa, 2014.

QUIJANO, AnÌbal. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina” em LANDER, Edgardo (org.) La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latino-americanas (Buenos Aires: CLACSO/UNESCO), 2000.

RIBEIRO, Christian Carlos Rodrigues. O movimento HIP HOP como gerador de urbanidade: um estudo de caso sobre gestão urbana em Campinas. Campinas, 2006. 235f. Dissertação de Mestrado apresentada no curso de Pós-Graduação em Urbanismo. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2006.

ROLLEFSON, J. Griffith. Flip the Script: European Hip Hop and the Politics of Postcoloniality. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2017.

ROSE, Tricia. Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America. Wesleyan, 1994.

SAHLINS, Marshall. O "pessimismo sentimental" e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em via de extinção (parte I). Mana, Rio de Janeiro , v. 3, n. 1, p. 41-73, Apr. 1997 .

SAHLINS, Marshall. O "pessimismo sentimental" e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em via de extinção (parte II). Mana, Rio de Janeiro , v. 3, n. 2, p. 103-150, Oct. 1997 .

SAID. Edward W. Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente. Trad. Tomás RosaBueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1978.

SANTOS, Jaqueline Lima. Negro, Jovem e Hip Hopper: História, Narrativa e Identidade em Sorocaba. 2011. 181f. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Filosofia e Ciências de Marília, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Marília, 2011.

SCHUBERT, Jon. Working the System: A Political Ethnography of the New Angola. Cornell University Press; 1 edition, 2017.

SCHWARCZ, Lilia. “Questões de fronteira: sobre uma antropologia da história”. In Revista Novos estudos. São Paulo, Cebrap, número 72, 2005.

SOARES DE SOUZA, L., & João Martinho, J. Entrevista com o grupo angolano de hip hop "Filhos da ala este". Revista Crioula, 1(19), 2017, 233-243.

SOUZA, A. L. S. Letramentos de reexistência – poesia, grafite, música, dança: hip-hop. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

SOUZA, A. L. S. Letramentos de reexistência: culturas e identidades no movimento hip-hop. 2009. 219f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas - SP, 2009.

SPIVAK, G. C. In Other Worlds: Essays in Cultural Politics. London, Methuen, 1987; FUSS, D. Essentially Speaking. London, Routledge, 1989.

TALI, Jean-Michel Mabeko. Dissidências e poder de Estado: o MPLA perante si próprio. Vol I e II. Editorial Nzila – Coleção Ensaio 3: Luanda, 2001.

TANYA L. Saunders, Cuban Underground Hip-hop: Black Thoughts, Black Revolution, Black Modernity, Austin (TX), University of Texas Press, 2015.

THOMAZ, Omar Ribeiro. Do saber colonial ao luso tropicalismo: “raça” e “nação” nas primeiras décadas do salazarismo. In: MAIO, M. C.; SANTOS, R. V. (org). Raça, ciência e sociedade. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1996, pp. 86-106.

THOMAZ, Omar Ribeiro. Ecos do Atlântico Sul: Representações sobre o Terceiro Império Português. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002.

THOMPSON, E.P. “Time, Work and Discipline in Industrial Capitalism.” Past and Present 38, 1967, pp. 56-97.

THORNTON, John. *The Kingdom of Kongo: Civil War and Transition. 1641-1718*. Madison: University of Wisconsin Press, 1983.

TROUILLOT, Michel-Rolph. Silencing the Past: Power and the Production of History. Boston: Beacon Press, 1995.

VANSINA, J. “Tradição Oral e sua metodologia”. KI-ZERBO, Joseph (coord.) História Geral da África I. Metodologia e Pré-História da África. São Paulo: Ática/UNESCO, 1980, pp. 139-166. VIEIRA, Luandino. Luuanda. Lisboa: Edições 70, 2000.

VIEIRA, Francisco Sandro da Silveira A República de Angola: O MPLA e o projeto de construção do Estado-Nação - 2002-2012. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) — Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara), 2018 220.

VINUTO, Juliana. A amostragem em bola de neve na pesquisa qualitativa: um debate em aberto. Revista Temáticas, Campinas, 22, (44), p. 203-220, ago/dez. 2014.

WEEKS, Samuel. Cultural Dimensions, Lusophone spaces. In: Análise Social, nº202, 2012.

WESSELLS, Michael; KOSTELNY, Kathleen. Youth Soldiering An Integrated Framework for Understanding Psychosocial Impact. In Adolescents and war : how youth deal with political violence / edited by Brian K. Barber. 2009.