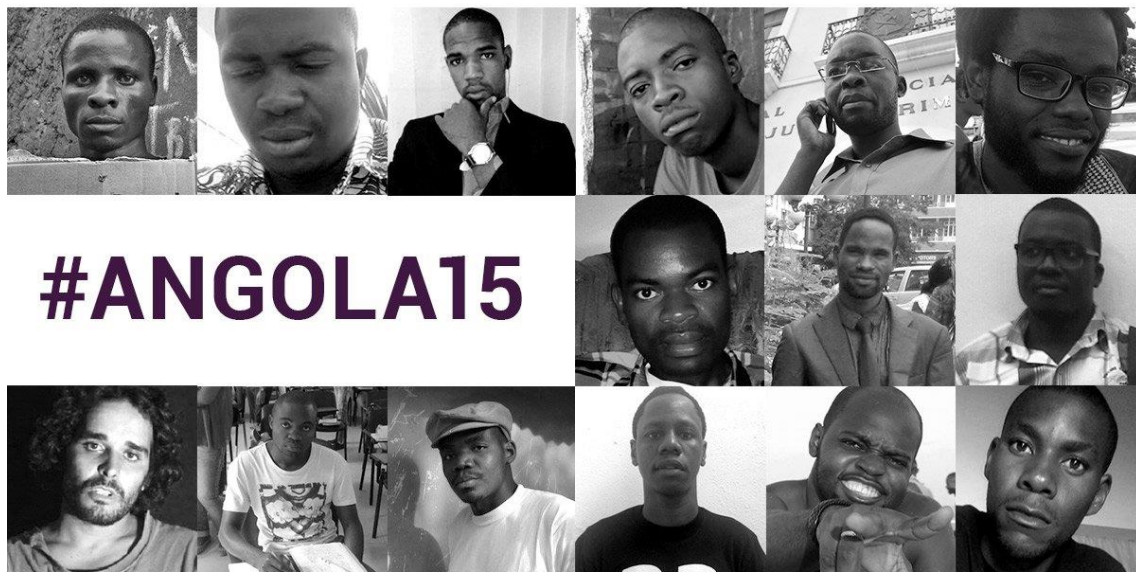


Hip hop, ferramenta de resistência dos jovens angolanos na luta pela igualdade social: estilo rap underground¹

José Manuel Mussunda da Silva²



RESUMO: Este trabalho tem como temática o Hip-Hop como ferramenta de resistência dos jovens angolanos na luta pela igualdade social. Foca-se no Rap Underground como meio estratégico de educar e despertar as mentes dos cidadãos subalternizados através da música a fim de ter um pensamento: crítico, libertador e progressista. O objetivo da pesquisa é compreender o impacto do Rap e os seus significados pelos jovens moradores de bairros periféricos de Luanda. Tem como proposta metodológica entrevistar jovens que residem nos bairros de Cacuaco, Cazenga, Viana e Sambizanga (em Luanda). Sendo assim, espera-se com essa pesquisa contribuir significativamente na valorização e no empoderamento social das populações, sobre a importância do Rap na luta contra as assimetrias e desigualdades sociais, com objetivo de chamar atenção ao Estado angolano, sobretudo o Ministério da cultura, na inclusão e valorização dos fazedores de rap.

Palavras chaves: Hip-Hop, Juventude, Resistência, Angola.

¹ Rap Underground é uma designação em inglês que significa “subterrâneo, subsolo”, esse estilo musical foge dos padrões comerciais prima por um estilo voltada ao movimento cultural trazendo um pendor político e social.

² Graduando em Bacharelado em Humanidades na Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira (UNILAB). E-mail: josemussundadasilva@gmail.com

“Falam-me de progresso, de realizações, de enfermidades curadas, de níveis de vida acima deles mesmos. Eu, eu falo de sociedades esvaziadas delas mesmas, de culturas pisoteadas, de instituições minadas, de terras confiscadas, de religiões assassinadas, de magnificências artísticas aniquiladas. (...) “Falo de milhões de homens aos quais sabiamente se lhes inculcou o medo, o complexo de inferioridade. (...) Falam-me de civilização, eu falo de proletarização e de mistificação. (...) Aimé Césaire

INTRODUÇÃO

Angola, país localizado na África Austral no Sul do Saara, tem uma extensão de 1.246.700 km². Viveu, durante 500 anos de colonização, comandada pela antiga colônia portuguesa, cujas emancipações para a independência começaram a emergir apenas na década de 50, 60 e 70, com o surgimento de vários movimentos de libertação nacional que contestavam contra a opressão colonial. Entretanto, apenas no ano de 1975, após assinatura do Acordo de Alvor³, proclamou-se a independência entre o Governo Português e os três movimentos de libertação nacional de Angola, (FNLA, MPLA, & UNITA). Depois da independência, inúmeras instabilidades políticas no país aconteceram, por exemplo: o 27 de maio de 1977, em que morreram vários nacionalistas angolanos. A passagem do mono partidarismo para o multipartidarismo. O início da “guerra civil”, que terminou em 2002 com a morte do Dr. Jonas Savimbi, ex-presidente do partido político “UNITA”.

Durante o processo da colonização que se vivia em África, muitos jovens intelectuais faziam da música, sobretudo, o rap, como um dos estilos que teve significativa importância no processo da descolonização de muitos países africanos e americanos como meio primordial de resistência face ao sistema de opressão e subjugação. Em Angola foi diferente, o rap surgiu na década de 90, sobretudo no final. E o gênero musical usado para protestar contra a colonização, neste período, era o semba⁴.

No final da década de 60, e início da década de 70, o “Rap” tinha como pendor principal denunciar vários problemas sociais (racismo, mortes, desigualdades, detenções arbitrárias, etc.) que assolavam as populações sob a opressão colonial. Países, como: E.U.A e o Brasil, a partir do século XX, os indivíduos tinham o rap como um dos elementos de emancipação e combate às práticas supracitadas. O caso dos rappers brasileiros, Gabriel Pensador e os Racionais Mc’s – que influenciaram significativamente cidadãos de diversos países e continentes, sobretudo Angola, Cabo-Verde e Moçambique. O rap e o reggae são alguns dos estilos musicais que lidavam com os problemas do gênero (oprimidos) na década de 60 nos países como Jamaica, EUA e Brasil.

³ O acordo de alvor foi assinado no dia 15 de janeiro de 1975 entre o Governo português e os três principais movimentos de libertação nacional angolano: MPLA, UNITA e FNLA, estabelecendo os parâmetros para a partilha do poder na antiga colônia.

⁴ A palavra semba se refere, a uma definição mais popular, que agrega, uma gama mais ampla de significados sociais. semba inclui outros gêneros de música popular urbana que foram tocados e aperfeiçoados a partir dos 1960 e 1970. O semba simboliza um momento crucial da história de Angola, no fim do período colonial.

Mais tarde, o rap surge em vários países africanos, particularmente em Angola inspirando-se nas musicalidades feitas pelos *griots* africanos da década de 60 e 80 como David Zé, Tetalando, Urbano de Castro, Salif Keita e tantos outros que através da música tinham um viés de contra colonizar as ideias opressivas do colonizador.

“Dentre os mais variados movimentos culturais e artísticos juvenis emergentes entre os anos 50 e 70 do século XX, o hip-hop veio a ser, certamente, um daqueles poucos cuja rápida e espantosa internacionalização atingiu, de maneira concreta e com implicações inéditas, realidades nacionais tão distantes do ponto de vista geográfico e idiossincráticas no que concerne à formação sociocultural, política e económica, como são os casos de Brasil e Japão, Senegal e Portugal, França e Moçambique, Canadá e Angola” (Lázaro & SILVA, 2016, p. 1).

Para Charry (apud, Martins, Barros e Lima, 2015, p. 62), o rap como gênero expressivo de escolha dos filhos da geração pós-independência dos africanos não surgiu de alguma tradição africana, mas começou como uma imitação direta e apropriação importada do rap americano.

“O rap senegalês, apontado pelo Appert, afirma que na elaboração da figura do *griot*, os rappers descontextualizam a música tradicional e os gêneros de discurso e o recontextualizam no *hip-hop*. Em simultâneo, numa relação intertextual com o *hip-hop* americano, o *grioté* colocado em diálogo com a produção cultural diaspórica africana, construindo dessa forma uma música que é ao mesmo tempo local e transnacional, indígena e diaspórica. (...) Appert, considera que o *rap* africano opera a partir da intertextualidade desse gênero musical e cultural, criando músicas em diálogo com outros artistas, gêneros e épocas, criando a sua indigenização, que para a autora, dá-se em duas vias e envolve um descentramento musical de elementos da performance do *griot* que são colocados no hip-hop” (MARTINS, BARROS e LIMA, 2015, p. 62).

No caso dos países africanos “lusófonos”: Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, etc, o rap teve o surgimento da influência de alguns países pertencente aos PALOPs, como nos aponta o ativista social guineense Miguel de Barros:

"Foi através do canal da migração que o rap chegou na Guiné-Bissau, o *rap* português foi o que mais influenciou no país, nos primeiros momentos da luta de libertação nacional até ao fim da primeira metade dos anos noventa, mas o *rap* consciente tenha sobreposto, sobretudo após o conflito político militar de 1998-99" (BARROS, 2015).

Em Angola, o processo é parecido com da Guiné-Bissau, como demonstra (Martins, Barros e Lima, 2015). Mas, a maior influência veio do Brasil através do rapper Gabriel O Pensador (Martins, Barros e Lima, 2015) & (Lázaro & Silva, 2016), que abriu espaço para o surgimento do *rap* de intervenção social, focando nos problemas sociais do quotidiano da população urbana de Luanda.

“Ao contrário desses dois contextos, Lima (no prelo), pensando o *rap* cabo-verdiano, aponta o *rap* americano, sobretudo o *gangsta rap*,

como o maior influenciador do rap que se produziu (e ainda se produz) nos ilhéus, não obstante os constantes fluxos de pessoas e de informação entre este arquipélago e Portugal ou Brasil, países com estéticas do hip-hop bastante desenvolvido" (MARTINS, BARROS e LIMA, 2015, p. 63).

“As línguas nacionais são também mobilizadas nas músicas dos rappers africanos, pois constituem o principal fator de identidade dessas nações. No caso da Guiné-Bissau e de Cabo Verde, o crioulo representa seguramente o primeiro indicador da identidade guineense e cabo-verdiana (MARTINS, BARROS e LIMA, 2015, p. 64). Em Angola, o *rapper* MCK e Paulo Flores cantaram uma música em língua nacional angolana – Kimbundo - denominada “NZALA” (significa “Fome”); em que expressam a precariedade que as populações subalternizadas enfrentam na procura de melhores condições de vida.

“A partir de outro ângulo, o hip-hop encontrou na África pós-colonial um contexto político, cultural e econômico ideal para se tornar na música hegemônica dos jovens. Desiludidos com a governação encontraram no *hip-hop* uma maneira objetiva e alternativa de reivindicação dos seus direitos. O *rap* tornou-se voz de mudança e representação de um futuro de esperança e de unidade pan-africana. Para alguns, este gênero musical e a cultura que a alberga representa a propagação do híper-materialismo e o fim da “tradicional” África” (Mbaye, *apud* MARTINS, BARROS e LIMA, 2015, p. 64).

O rap sendo consequentemente educativo também é interventivo ou “revolucionário” (Lázaro & Silva, 2016). Em Angola, o rap é excluído, marginalizado e pouco divulgado nos circuitos convencionais de difusão cultural (televisão, rádio, etc.) por causa do seu teor crítico. Ele vem contribuindo para o pluralismo de opiniões e participando da sociedade civil. Segundo (Lázaro & Silva, 2016), em certa medida, os rappers acabaram assumindo o papel de porta-vozes da sua geração e das suas comunidades, visando os problemas sociais de seu tempo. As temáticas das suas músicas encontram, assim, inspirações nas iniquidades que assolam o país e com as quais se defrontavam no dia a dia. (Ibidem, 2016, p. 4)

“A música rap tem sido capaz, de forma muito mais ostensiva do que os outros estilos musicais em Angola, de sinalizar as contradições da sociedade angolana através das letras explícitas das músicas. Nestas letras os problemas sociais são, na maior parte das vezes, apresentados de forma aberta e clara, diferente de outros estilos musicais, a exceção do kuduro feito por Dog Murras, que iniciou a carreira musical como rapper e só pouco tempo mais tarde passou para o estilo kuduro. As vivências são apresentadas de modo que as práticas sociais, os princípios e as regras estão constantemente em contradição, sobretudo na imagem da sociedade emanada pelas elites e os seus aspirantes a uma vida similar” (Lázaro & SILVA, 2016, p. 6).

Ainda assim, o rapper angolano deixa a interpretação irônica para os mais atentos ao desenrolar da situação sociopolítica do país. As letras manifestam as convicções de um jovem que acredita que as condições sociais do seu país fazem parte de uma estratégia política para a eliminação seletiva

dos pobres. A sua música encontra ressonância nos bairros periféricos e mais carentes de Luanda.

“Em Angola, os primeiros contatos com o rap ocorreram no início dos anos 1990. O primeiro grupo de rap formado por angolanos surgiu em 1992, na Alemanha: o SSP (South Side Posse). O grupo formado por jovens de classe alta apostava na temática da diversão, não tendo enfoque político nas suas letras e utilizando muitas vezes um tom de brincadeira. O grupo popularizou-se bastante em Angola, realizando vários shows no país e tendo grande abertura na mídia. Todavia, nos anos seguintes alguns jovens passaram a ter interesse no rap de intervenção, que estava se popularizando no exterior” (JÚNIOR, 2017, p. 184).

Na década de 90, o rap underground surge e começa a problematizar a instabilidade sociopolítica que assolava o país, sobretudo a “guerra civil” (1975-2002). Hoje, ele questiona as instituições do Estado/Angolano sobre o nível elevado de desigualdade, o nepotismo, corrupção, e exclusões existentes no país.

Em Angola, a música rap (comercial e underground) é muito consumida por jovens e adultos, com faixas etárias compreendida entre os 18 a 45 anos de idades, com objetivo de refletir a sociedade angolana no seu todo. Bairros, como: Cacuaco⁵, Cazenga⁶, Viana⁷ e Sambizanga⁸, hipoteticamente são os subúrbios que mais consomem esse estilo musical, porque do ponto de vista das políticas públicas são excluídos em termos de infraestruturas, acesso à escola, iluminação pública, saneamento básico, etc.

Viver em bairros periféricos de Angola (vulgo musseques) é clamar pela intervenção imediata do executivo/Estado, como bem coloca o rapper português: Valete (2014) “*Aqui o diabo choca e actua. As vezes para veres o inferno, basta abrires a porta da rua.*” Por isso, a população jovem, como a força motriz da sociedade angolana, consome o rap underground, ou seja, rap político e educativo como forma primária de se emancipar através das linhas ou métricas que os rappers estão apontando ou problematizando as situações sociais que o país vem enfrentando.

“(…) A voz no rap é a voz dos excluídos, dos descontentes, de grupos de jovens com intensidade variável e posturas diversas. Essas vozes adquirem dimensões políticas, económicas, morais e estéticas,

⁵ Cacuaco é uma vila e município da Província de Luanda em Angola. Tem 571 km². Limita a Sul com os municípios de Viana e Cazenga, a Oeste com o Oceano Atlântico e município da Sambizanga e a Norte e a Leste com o município do Dande, na província do Bengo.

⁶ Cazenga é um dos sete municípios que constituem a Província de Luanda, em Angola. O município do Cazenga tem 41,2 km². Limita a Oeste com os municípios de Luanda, a Norte com o município de Cacuaco, a este com o município de Viana e a Sul com o distrito urbano do Kilamba Kiayi.

⁷ Viana é um município angolano da Província de Luanda, situado a 18 km da capital do país.

⁸ Sambizanga é um dos distritos que constituem a área urbana da cidade de Luanda, na província do mesmo nome, em Angola. Sambizanga tem 14,5 km² e cerca de 244 mil habitantes.

colocando e reatualizando a discussão e o lugar das margens no debate público do país. Em certa medida o rap nacional é não só um mecanismo de consciencialização dos jovens perante os problemas sociais, das suas expectativas e aspirações, é também o meio de identificação e atualização das memórias sociais. ” (Lázaro & SILVA, 2016, p. 11)

Buscaremos essas narrativas para entender os múltiplos fatores que estão na base das resistências dos jovens residentes nos bairros periféricos da cidade de Luanda, para isso, como guia do nosso estudo, iniciaremos com uma abordagem complexa sobre o Rap, suas expressões artísticas e finalidade. No segundo momento faremos uma abordagem sobre o Rap como fato social e educativo, em que buscaremos uma narrativa sociológica, pedagógica e política, para entendemos como esse estilo “rap underground” foi rotulada pelas instituições do Estado, comunicação social e a participação da sociedade civil na luta para o combate às desigualdades sociais; Terceiro, faremos uma breve contextualização sobre a importância do Rap underground angolano na vida dos jovens subalternizados na cidade de Luanda; Por fim, concluiremos com uma abordagem macro, voltada à letra da música “Lição” do rapper angolano **Kid Mc**, e “Violência simbólica”, de **MCK**.

Em termos metodológicos ao nosso estudo, iremos fazer uma revisão bibliográfica e documental através de vídeos e músicas lançadas pelas plataformas digitais, pois, para Quaresma e Boni (2005), “a pesquisa bibliográfica é um apanhado sobre os principais trabalhos científicos já realizados sobre o tema escolhido e que são revestidos de importância por serem capazes de fornecer dados atuais e relevantes. Já a pesquisa documental, Gil (1991), vale-se de materiais que não receberam ainda um tratamento analítico, ou que ainda podem ser reelaborados de acordo com os objetos da pesquisa. Está pesquisa (documental), apresenta uma série de vantagens. Primeiramente há que se considerar que os documentos constituem fonte rica e estável de dados. Outra vantagem da pesquisa documental está em seu custo. Ela (pesquisa documental) exige apenas disponibilidade de tempo.

FINALIDADE DO RAP E HIP HOP

O rap, como qualquer outro estilo musical, tem os seus objetivos, importância e finalidade. No entanto, neste parágrafo, iremos nos centrar apenas nas suas finalidades ou em sua busca para o mundo cotidiano, pois, Araldi e Fialho (2009) afirmam que a estrutura poética do rap não requer uma padronização no que se refere as rimas, números de versos e estrofes. É comum a letra ser longa, nem sempre respeitar os acentos métricos das palavras. A mensagem é o principal elemento, sendo que o acompanhamento rítmico precisa estar coerente com o conteúdo da letra. Ou seja, diferente dos outros estilos, o rap não tem uma estrutura padrão, o seu foco principal é a transmissão de conhecimento por meio da mensagem expressada. Logo, para Araldi e Fialho (2009), o rap ou hip-hop busca:

- compor letras inéditas relacionadas às histórias de vida dos MCs, ou da comunidade onde vivem, por este motivo não é permitido cover;
- transmitir informações;
- denunciar situações de vida da periferia;
- reivindicar melhorias para a comunidade;
- estimular debates;
- conscientizar a periferia da sua realidade e do espaço que ocupa na sociedade.

O rap angolano composto por Bob da Range Sense, Brigadeiro 10 pacotes, Flagelo Urbano, Kid Mc, Kooklever e Mck, apresenta as preocupações supracitadas: “transmitir mensagem” a partir da rítmica oral, acompanhado por um instrumental, batoque, ou qualquer instrumento musical que serve como elemento simbólico ou performático. Apresentamos, como exemplo, o rapper moçambicano azagaia, um dos cantores performáticos no palco, imitando a forma como os *rappers* apresentam-se.

EXPRESSÕES ARTÍSTICAS DO HI HOP

Para Araldi e Fialho (2009), rap é a abreviação de rhythm and poetry (ritmo e poesia). É formado pela união de dois elementos artísticos do hip hop, o MC – mestre de cerimônia e o DJ – disc-jockey. Como o MC (abreviatura de Master of Ceremony – Mestre de cerimônia em português) – é o cronista da periferia, que relata poeticamente a realidade dos guetos. O cantor de rap é responsável pela rima que pode ser improvisada ou composta anteriormente.

“DJ, abreviatura de Disc Jockey, é o instrumentista do hip hop, que toca e acompanha os MCs, tendo como principal ferramenta o toca-discos. ”

“Grafite corresponde às artes visuais no hip hop. Por meio do desenho, o grafite procura expressar “a revolta, a discriminação e a falta de reconhecimento”. Em muros e painéis, imprime retratos do cotidiano periférico. O grafiteiro é diferente do pichador, que está mais interessado em divertir-se e buscar a fama. ”

“Break, que significa quebra, é a dança do hip hop. É a expressão física que tem como característica marcante gestos “quebrados”. É uma dança praticada em roda, em que os dançarinos, b.boys e b.girls, mostram uma variedade de passos. ” (ARALDI e FIALHO, 2009)

RAP - EDUCAÇÃO

A música é um dos principais elementos que os indivíduos encontram para o alívio de determinados encargos sociais, servindo como terapia importante na vida de certas pessoas que sofrem de determinada patologia. O rap, como um dos estilos musicais mais consumidos a nível mundial, tem se tornado, em muitos países, um dos elementos de questionamento, resistência nas zonas periféricas, escolas, trabalhos, lazeres etc. Em Angola, a situação é semelhante.

“O rap é um estilo musical que tem ocupado um espaço significativo na vida do jovem contemporâneo. Esse estilo tem estado presente na escola por meio dos alunos que o consomem e o produzem. A possibilidade dessa temática estar presente oficialmente como conteúdo musical na Educação Básica, proporciona um diálogo efetivo entre o ambiente escolar e o cotidiano de seus alunos” (ARALDI & FIALHO, 2009, p. 77).

A ocultação da história real do país, os conflitos armados “guerra civil”, o privilégio, os status quo e a desvalorização do nativo angolano têm sido algumas das preocupações dos fazedores do estilo Rap. Como afirma (Lázaro & Silva, 2016), o rap de cariz político entre os rappers angolanos assumiu uma característica central após a apropriação da cultura hip-hop. Verifica-se, contudo, uma vontade de identificação com a história, num processo de diálogo permanente com o passado. (...) O rap de intervenção social feito em Angola, é movido por uma estética das transgressões, ou seja, por uma estética da agressividade. A estética da agressividade está na forma do rap, no instrumental que contraria a ordem da execução de uma música de matriz dos anos 60 e 70 até à chegada da cultura hip-hop; está na indumentária com que se apresentam os fazedores de hip-hop, numa sociedade conservadora, que questiona a “aparência estranha” com a qual se não identifica e que não se conforma à ordem aceite; a estética da agressividade está na afirmação de uma identidade juvenil no corte de cabelo e na linguagem. Os rappers denominados de “revú” expressam nas suas músicas conteúdos diversos: crítica política, criminalidade, crítica à guerra civil, apropriação histórica do passado, liricismo de confrontação; eles materializam uma forma de fazer rap que pode ser induzida pelo contexto de violência física, psíquica e estrutural que marcou o percurso do Estado independente. (Ibidem, 2016)

“O rap é uma poesia cantada com um contorno melódico típico, que lembra mais a fala que o canto tradicional e com apoios rítmicos marcados. Existem diferentes tipos de rap, caracterizados especialmente pelo conteúdo da letra. (...) os estilos mais comuns são o rap político, rap gospel, rap romântico, gangster rap, rap for fun (rap feito só por diversão), underground, entre outros. Essa diversidade demonstra as subdivisões conflitantes dentro do Movimento porque cada estilo teria um objetivo diferente em suas letras, um estilo distinto de passar as mensagens, ora mais agressivo, ora mais contundente, ora mais positivo, diferenciando-se também quanto às temáticas” (ARALDI & FIALHO, 2009, p. 77).

Para Silva (1998), o rap é um gênero musical que ao longo dos anos 90 integrou-se à experiência juvenil dos bairros periférico de São Paulo (...) como prática musical, o rap integra um movimento mais amplo que é o movimento hip-hop, originando no Bronx Nova-iorquino no início dos anos 70 como expressão da cultura de rua, o movimento hip-hop envolve jovens afro-americanos e Caribenhos, através das três práticas diferenciadas: *Danças, as artes visuais e a música*. A dança foi incorporada através do breakdance, as artes visuais materializaram-se no grafite e a música exprimiu-se através do Rap;

“(...) A principal característica da cultura hip hop é o fato de encontrarse imersa na experiência local. A importância da localidade pode ser a ferida pela referência constante dos rappers aos amigos.” (SILVA, 1998, p. 11)

O hip-hop como um gênero musical que tem um viés subculturas próprio, um dos seus elementos mais expressivos é o “RAP” (Silva, 1998), ele foi adotado como gênero musical autoconsciente dos bairros periféricos na luta pela mudança social, desemprego, crise, violência simbólica, valorização cultural etc.

“O movimento hip hop tem se apresentado como forma de lazer e, politicamente, como sistema orientador através do qual os jovens adquirem autoconhecimento em relação ao processo social e promovem intervenções práticas no plano mais imediato. (...) O hip hop adquiriu contornos locais face as transformações urbanas processadas na cidade, a segregação sócio espacial, o desemprego, a violência policial, o preconceito e as diferentes formas de exclusão, logo, o rap surge como o principal registro do apartheid social.” (SILVA, 1998, p. 14)

O hip-hop, através do rap, tem uma forma diferencial de ensinar a sociedade por meio de intervenção social via microfone, que posteriormente o rapper angolano Flagelo Urbano vai denominá-lo “microfone político.”

Em Angola, o Rap underground tem desenvolvido inúmeros protestos de contornos sociais, por isso, suscitou-nos descrever um dos trechos da música “Apartheid Social” cantada pelos rappers, *MCK*, *FLAGELO URBANO* e *KOOKLVER*, onde veem apontando a realidade do musseque ou bairros periféricos da cidade de Luanda;

“Viver no musseque é ser herói / Viver no musseque é ser herói! Viver no musseque é ser herói, viver, viver, viver no musseque é ser herói!
“(...) A água é castanha, a febre é amarela, paludismo tem luz verde em qualquer favela, a dor é vermelha realidade das dentadas a vida é uma luta e toda luta é armada...” (Apartheid social, MCK ft FLAGELO URBANO & KOOKLEVER, 2018)

O trecho musical foi retirado do novo “*álbum em titulado Valores*” do rapper MCK, porque ele espelha uma realidade local, em que as populações dos musseques vivem cotidianamente reclamando a extrema pobreza, das agressões policiais, violência simbólicas, criminalidade, racismo e rotulagem. O musseque apontado na música representa os bairros subdesenvolvidos da cidade de Luanda, ocupado por populações menos favorecidos que, sem recursos suficientes, vivem em zonas de caos e extrema desigualdade social, pois, os jovens, sendo o alvo principal, lhes é incumbido toda a responsabilidade para a transformação social da sua área de circunscrição. Como afirma Silva (1998);

“As transformações sociais vivenciadas pelos jovens tornam-se objeto de ação e reflexão para os segmentos juvenis mais diretamente ameaçados pela reestruturação da cidade” (SILVA, 1998, p. 34).

O rap e a literatura oral estão intimamente ligados, conforme destaca o rapper Flagelo Urbano na sua música “*Griots*”, enfatizando a forma como

educa: preservando valores morais, cívicos e culturais de qualquer sociedade. Por isso, Silva (1998) diz que entre os três elementos que constituem o movimento hip hop, o rap se destacou como o principal representante, pois, do ponto de vista da oralidade, os rappers são, por sua vez, apresentados como uma espécie de griots modernos.

“Eu sou um griot, um mestre, um professor busco na literatura não escrita a essência daquilo que sou / Não ensino, por que? Sou ensinado pelos alunos que seguem as pisadas do chão desse passado / Um contador de histórias, habitante do deserto simbolismo dos valores morais sem lugar certo / Narrador por excelência o homem relevante, guardião do templo sagrado, eremita andante / contador de contos, personagem central, depositário das histórias da África ocidental / Desde o rei sudiata keita, o soberano de djené, aos mestres alfa aularé e mory kanté, na guiné fundam-se no entoar e visual dos povos á sul do sahara / fundem-se no entoar de cânticos ancestrais dos bambaras / a palavra cantada antes do aparecimento da escrita tem a função de eternizar o embrião da memória coletiva / os tambores anunciam entra o mestre djimo kouyaté, o livro aberto sobre o comércio escravista em daomé, Nguni, matabela, malinke, monomotapa e mbenina, as lições de sambala, o rei de Medina... (...) Eu sou o griot do Mali, da Gambia e da Guiné / A soberania espiritual dos ancestrais da daomé. / Eu sou griot / O tocador dos tambores dos bambara Descendentes das tribos nómadas á sul do sahara / Eu sou o griot / Como os mandigas da África ocidental / Na poesia do griot wolof do Senegal. Eu sou o griot / Forjado sob o luar da noite mais deserta Talvez um dia renegado como Salif Keita” (FLAGELO URBANO, 2015, Álbum, nº 1).

Esta música serve para ilustrar como o “*griot*” e o *rap* sempre caminharam juntos, sobretudo pela forma como são forjados os instrumentais, ritmo, a formação das equipes (bandas musicais), performance e tantos outros meios introduzidos que expressam a realidade cultural desse movimento. Para Silva (1998), os griots da costa ocidental da África (Mali e Gana) são conhecidos pela forma como narram as epopeias das famílias tradicionais, tendo como abono um instrumento melódico conhecido como Kora. Por exemplo, a poética rap nos EUA relaciona-se com outras tradições orais da cultura afro-americana, os chamados contadores de histórias seriam uma forma de reelaboração da tradição Afro.

“Verifica-se que as letras musicais produzidas pelos rappers se referem a aspectos do processo social, violência urbana, fortificação da cidade e discriminação racial. A linguagem utilizada pelos rappers não se ancora nos conceitos lógicos formais e sim afetivos em categorias extraídas da linguagem das ruas. Diferentemente do discurso acadêmico que fragmenta para poder aprender, o poder da rima tem sido exercido a fim de fazer significar uma totalidade complexa que é o social através de fragmentos de palavras, frases e sons que a traduzem” (SILVA, 1998, p. 203).

[...] os jovens reinventam formas de sociabilidades no seio dos grupos de pares, num contexto marcado pela globalização e afro-americanização do mundo, em que a cultura hip-hop, através do seu elemento oral, o rap, aparece como veículo da liberdade de

expressão e de protesto dos grupos urbanos em situação de maior precariedade” (BARROS & LIMA, 2012, p. 88).

A linguagem utilizada no estilo rap, portanto, nos remete a repensar as experiências pessoais (coletiva e individual), constatando-se em uma das músicas interventivas do rapper angolano *MCK*,

“Hoje o sol nasceu mais cedo / Começou o dia / O galo cantou as 04:00 Motivos para a poesia / Agradeço à Deus Por mais um dia de vida 06:00 horas da manhã Tou pronto para a batida / Bidõn nas costas não tenho água em casa vou roubar debaixo da ponte Tenho de ir em brasa / De seguida vou ao Kixima Caular o pitêu Uma lata de leite 2 ovos e um pibêu Esta bala! Tenho que dar pra Fau Até logo Jamila, Avó Dominga, tchau Rasguei o musseque Já estou no asfalto Cidadãos reclamam / Os preços estão mais altos / O lixo na rua Mais um semblante matinalto Subida de combustível É manchete do jornal / A quitandeira grita o nome Do produto que vende / Da catá que arreiou pra ver se a cena rende / Canucos caminham pra escola / De batas brancas / Saias curtas exibem ancas / Das palancas De Maio até ao Nzinga Fala bem Katrò / Fezada no táxi / O cobrador é meu brò Kuduro no altifalante Som da Fofandò / Eu estava ouvir O som da Fofando” (MCK, 2006, Álbum).

O trecho acima, da letra de Mck, retrata a realidade diária dos jovens angolanos que madrugam a procura do pão para a família. Estes jovens se deparam com muitos obstáculos para conseguir colocar comida dentro de casa, pois, como destaca Silva (1998), a letra de rap reforça o caráter conflitivo da condição humana frente à exclusão social. Os rappers reinstalam este universo conflitivo através da poética;

“O rap, portanto, surge nas ruas e fala na linguagem das ruas. Nos Estados Unidos, os rappers utilizam a linguagem típica dos afro-americanos. O Rap tem um sentido de resistência cultural” (HINKEL e MAHEIRIE, 2007, p. 92) & (SILVA, 1998 p. 203).

“Da rua surge o rap e dela irremediavelmente a essência básica da liberdade de expressão materializada na apreensão de códigos próprios no âmbito da luta nos mais diversos campos de expressividade artística (Contador & Ferreira, *apud* Barros e Lima, 2012). Nos contextos aqui em análise, sobretudo aqueles mais marcados pela exclusão, o rap impulsionou este processo, jogando um papel crucial na mobilização para o protesto (através da música, do corpo e do vestuário) da juventude urbana (BARROS & LIMA, 2012, p. 97).

O movimento Hip Hop, como cita Magro (2002), pode-se considerar como organizações caracterizadas pelo comprometimento com a educação não formal, pois têm explicitamente o objetivo de reunir adolescentes e jovens da periferia para uma ação coletiva voltada para uma conscientização política e de exercício da cidadania, para aprendizagem de conteúdos que não são abordados com profundidade na escola formal: a questão racial e origem étnica, formas de resistências etc;

(...) O Rap se constitui como um processo espontâneo, carregado de valores e representações, de transmissão de informações que

suscitam a formação de uma consciência mais crítica de seus ouvintes.” (MAGRO, 2002, p. 71)

O movimento hip hop é uma organização que prima na valorização identitária dos indivíduos a partir de um convívio de sociabilidade entre os fazedores dessa arte em diálogo com as comunidades. Ele apresenta um viés compromissado com a educação não-escolar e uma pedagogia libertadora – como escreveu o educador brasileiro Paulo Freire (1987).

“O movimento Hip-Hop, originado da necessidade de sociabilidade de jovens das periferias de grandes centros urbanos, oferece ao espaço urbano (bairros, ruas, esquinas, escolas), elementos de identificação e formação para adolescentes, que se traduzem na resistência à ideologia dominante, discriminadora e mercadológica, que constitui a indústria cultural e seus símbolos” (MAGRO, 2002, p. 72).

Em forma de protesto, diante do (sub) desenvolvimento que o país vive, miséria, má distribuição de bens alimentares, corrupção extrema, nepotismo, perseguições a manifestantes, tomou conta das nossas preocupações analisar a música “*O que que querem que eu cante? Do rapper Kid Mc:*

“O que que querem que eu cante? Que o país está tudo bem / E que Angola passou de 0% a 100? Se essa é a realidade que querem mostrar / Está tudo bem o Kid vai ajudar / O que que querem que eu cante? Que o país está tudo bem? e que já há mais sofrimento pra ninguém / Se é desta forma que me querem cantar / Está se bem o Kid vai cantar. Meus irmãos, Angola está mudada / Estamos em exceção acabou-se a era do nada / O desenvolvimento pós fim na miséria / Somos a única nação que deu um passo mais que a perna / Evoluímos numa forma muito rápida / Atualmente somos a maior potência em África / Já não estamos estagnados no petróleo / A agricultura fez de Angola o país dos sonhos Importar alimentos já não existe / Comemos o natural e a saúde já persiste / Faça do teu alimento o teu remédio / Eliminamos muitas doenças no nosso céu construímos o país maravilha / Os diamantes desta terra já dão brilho as nossas vidas / Já não somos aldrabados por políticos / Pois fazem tudo que na campanha foi prometido / O básico já faz parte do dia a dia / Temos luz e água 24 horas por dia / Nos transportes é bonito de se ver / O povo tem N formas de se locomover / A educação agora é rigorosa / Os professores ganham bem, e já não pedem gasosa / Trocamos as escolinhas por grandes escolas O sonho de todo estrangeiro é estudar em Angola / O saneamento básico já está mantido / As ruas de Luanda estão lindas de tanto brilho / Já não temos buracos nas estradas / A taxa de circulação já tem lógica de ser paga / A chuva deixou de ser um problema / As valas de drenagem e os esgotos são uma beleza / Por mais que chova já não há enchente / Já não fica se trabalho se abrigo muita gente / O que que querem que eu cante? (2x).

No âmbito da escrita dessa música, analisamos a mensagem contextual que o rapper quer transmitir. Numa narrativa figurativa da estrofe, Kid Mc vem problematizar as questões desastrosas que os países africanos enfrentam, sobretudo Angola. Por isso, trouxemos a IIª estrofe, a fim de fazer uma relação dimensional com a primeira:

“Já não temos problemas de impunidade / Os políticos bandidos estão todos atrás das grades / A democracia já se faz sentir, O parlamento angolano é um exemplo de se seguir / No dinheiro do povo já ninguém toca / O orçamento é controlado pelo tribunal de contas / Já não estamos na lista dos mais corruptos / A sociedade que temos é exemplar em tudo / Abraçamos a identidade cultural / As línguas nacionais entraram pra o currículo escolar / O angolano já não precisa de emigrar / Vivemos bem melhor do que possa imaginar / A taxa de desemprego já é muito baixa / O custo de vida deixou de ser ameaça / Os nossos quadros são orgulho nacional / Já não vivemos do obscurantismo intelectual / O analfabetismo foi erradicado / Já não somos um povo imaturo e atrasado / Nos desporto estamos em cima / A seleção angolana está entre as 5 melhor da FIFA ganhamos o mundial / Ganhamos o CAN ganhamos o campeonato de clubes internacional / A nossa economia está super estável / O produto interno bruto é um fator invejável / Os preços no mercado estão baixíssimos / Hoje em dia já é possível viver do salário mínimo / Infraestruturas descentralizadas / Os grandes investimentos já não estão só em Luanda / Já não se morre nas portas dos hospitais / Os serviços de saúde são extremamente eficazes / Somos um país organizado e mais / nos transformamos numa das potências mundiais / O que que querem que eu cante? / Que o país está tudo bem / E que Angola passou de 0% a 100 / Se essa é a realidade que querem mostrar / Está tudo bem o Kid vai ajudar / O que que querem que eu cante? / Que o país está tudo bem e que já há mais sofrimento para ninguém / Se é desta forma que me querem cantar / Está sibem o Kid vai cantar” (KID MC, 2013, Álbum).

Se olhamos atentamente para a IIª estrofe, percebemos que o rapper traz o mesmo contexto, denunciando a falta de seriedade dos governantes, o não cumprimento das políticas públicas, a desvalorização dos quadros, das línguas nacionais, esporte, saúde e, sobretudo, do monopólio dos investimentos na capital do país, Luanda.

PARTICIPAÇÃO CIDADÃ E O MEIO DE DIFUSÃO CULTURAL DA MASSA

Nos últimos anos, o associativismo tem sido uma das armas que os estudantes e cidadãos da sociedade civil angolana, através de palestra e manifestações, sobretudo o rap, utilizam para demonstrar as diversas estruturas da sociedade sobre o estado bárbaro que o país enfrenta, logo, como aponta (Barros e Lima, 2012),

[...] o campo científico não está de fora, sobretudo a área das ciências sociais, onde alguns estudos acadêmicos focaram a questão indenitária, na sua construção por uma elite urbana intelectual, numa época em que novas brechas sobre a identidade nacional” (BARROS & LIMA, 2012, p. 106).

O Italiano Gramsci (1977) afirma que a sociedade civil é um conjunto complexo, onde as organizações escolares e universidades estão sob controle do Estado ou organismos privados. Porém, corroborando com (Barros, 2010), os jovens aparecem numa dinâmica enquanto produtos e produtores dos contextos nos quais se encontram, e constituem uma força social emergente e parte integrante da configuração das sociedades, que não pode ser negligenciada na compreensão das mudanças que estas sociedades passam.

Contudo, as privatizações estatais pelas universidades públicas fazem com que renasçam associações de jovens em defesa de uma abertura heterogênea e uma sociedade sem exclusão, igualitária, etc.

“(...) as associações juvenis são analisadas numa perspectiva de grupos de jovens organizados, que possui diversidade, pluralidade e heterogeneidade na sua composição, ação e resultados que favorecem a integração dos seus membros. Reconhecendo-se que a integração simbólica dos indivíduos se exprime pelo seu reconhecimento do lugar que ocupam no seio do sistema e da utilidade social que preenchem nesse sistema. Ela exprime-se também pela nossa adesão a normas coletivas, a um projeto social partilhado (ou não) que permite projetar-se no futuro” (BARROS, 2010, p. 5).

Barros (2012), também destaca que:

“A incapacidade do Estado corresponder às expectativas de desenvolvimento coletivo e bem-estar pessoal da população nos quase quarenta anos de independência, a permanente instabilidade política e conseqüente insegurança pessoal, socioprofissional e empresarial, contribuíram para o surgimento de protagonismos de atores da sociedade civil, em todas as componentes sociais, mas de relativo alcance político” (BARROS, 2012, p. 171).

Perante as limitações, a incapacidade de transformação social do Estado faz com que os jovens se mobilizem para retomar o controlo sobre as suas próprias ações, exigindo o direito de se definirem a si mesmos contra os critérios de identificação impostos de “fora”, contra sistemas de regulação que penetram na área da “natureza interna”. (Melucci, *apud* Barros, 2010), mas na maior parte das vezes, os jovens não são vistos como protagonistas da produção econômica, social e cultural, e assim, tendem a estimular a “extensão do período da juventude” em casa dos pais e familiares, mesmo quando eles próprios já são pais e mães. (BARROS, 2010, p. 5, 9)

“O impacto da intervenção juvenil através da música rap constitui-se num manifesto cultural e político mobilizador, transformando a identidade sociocultural dos jovens sem afiliação partidária e/ou em estruturas formalizadas, marcadas pela mentalidade de (...) um projeto de contestação de reconhecimento através do seu protagonismo crítico-interventivo” (Barros, 2012, p. 111).

Barros (2012), vai mais além afirmando que:

“É dentro deste ambiente que o rap se tem projetado como o instrumento adotado pelos jovens para contestação dos poderes (políticos e militares) e denúncia da situação sociopolítica visando a mobilização cívica dos jovens para um protagonismo de maior visibilidade, superando os níveis de umas certas passividades dos diferentes grupos de pressão, ganhando forma de expressão local e dessa forma, fomentando novas identidades locais, com base em autenticidades culturais.” (BARROS, 2012, p. 172)

O hip-hop, sendo uma cultura de demanda liberal, foi apropriado pela juventude angolana como forma de resistência ao aparelho ideológico do Estado e aos partidos políticos. Os meios de difusão cultural (televisão, rádio,

jornais etc) mormente públicos, dificilmente reportam as músicas desse pendor educativo e interventivo “underground”, sobretudo pela sua oralidade crítica contra o sistema ou status quo.

“A relevância dos meios de comunicação social é que elas possibilitam uma relativa socialização de um problema antes abordado num âmbito mais restrito. As rádios foram decisivas numa lógica da simultaneidade, ou seja, foram aliadas na interlocução e mediação da música rap no espaço público e legitimaram este estilo como uma dimensão da cultura juvenil nas sociedades do kriol (u). Estes elementos contribuíram não só para trazer a voz de um grupo excluído, mas também para protegê-los de algumas represálias e para ainda mobilizar as comunidades juvenis, a quem dizem representar e de quem se autoproclamam porta-vozes, ganhando reconhecimento na dinâmica do jogo de autores, quando os principais partidos no concurso ao poder político os contratam para servir de “denunciante” nas suas campanhas políticas” (BARROS & LIMA, 2012, p. 111-112).

Atualmente já conseguimos ver uma evolução e pluralidade na comunicação social angolana, assim como nas outras sociedades ou países do PALOPs, falo da Guiné-Bissau e Cabo Verde, como Barros (2012) vem demonstrando que;

“Os órgãos de comunicação social, estes evoluíram para um pluralismo maior, sobretudo no fim da primeira metade dos anos noventa, os primeiros a quebrarem o monopólio do Estado foi a imprensa escrita no ano de 1992, seguida depois em 1995 das rádios” (BARROS, 2012).

Mas em Angola, a abertura relativamente aos órgãos de comunicação social, deu-se paulatinamente com o aparecimento do Jornal Maka Angola – Rafael Marques; Folha 8 – William Tonet, portal Central Angola 7311 – Gerenciado pelos ativistas, Luaty Beirão, Mbanza Hanza, Carbono Casemiro etc, jovens que lutam pela igualdade social em Angola, e a cadeia radiofônica “Rádio Despertar de Angola” – Uma rádio plural e privada, sob controle do maior partido político da oposição, UNITA. Este meio de difusão cultural apresenta-se como uma das rádios com mais abertura democrática para os cidadãos residentes nos bairros periféricos da cidade de Luanda. A Rádio Despertar abre espaço para esses indivíduos exporem o que sentem e o que vivem cotidianamente, dando, igualmente, abertura aos jovens fazedores do hip-hop, através do programa que vai ao “ar” as 14h às 17h, aos sábados, dirigido pelos rappers Mck, Rene Bombástico e o Cláudio-In, denominado “Acapela Show”. Neste programa são entrevistados jovens fazedores de rap, sem restrições das zonas onde residem. Conforme o ativista guineense Barros acrescenta:

[...] o propósito da rádio é dar eco às vozes dos jovens e estimular a criatividade juvenil, bem como a promoção da mobilização dos jovens através do associativismo” (BARROS, 2012, p. 176).

Em junho de 2015, jovens angolanos (ativistas, professores universitários e rappers) reuniram-se em um espaço privado a fim de debater o

livro de Gene Sharp “*Da ditadura a democracia*”. Eles foram barbaramente reprimidos pela Polícia Nacional de Angola, levando os seus pertences e detidos, sendo que mais tarde foram condenados nas penas de 2 a 8 anos de prisão, em que o processo-crime foi denominado “15+2” [dois]. Texeira (2015) aponta que a atuação das organizações e grupos da sociedade, na criação de condições que promovam avanços, passa também pela disseminação de demandas para dar visibilidade às conquistas que, normalmente, não são do conhecimento público.

“[...] num momento em que a intervenção militar na vida política e no espaço público era (e é) uma constante, perseguidos e algumas vezes espancados por estes, os rappers assumiram o papel de críticos e contestatários, repudiando essa postura. E as rádios, ao desenvolverem este papel de posicionarem-se na interface entre os acontecimentos e o público ouvinte, transmitiram um testemunho bastante particular, que os partidos políticos e o discurso público não ousavam e nem conseguiam criar condições para o ter e fazer” (BARROS, 2012, p. 176).

Os jovens defensores dos direitos humanos em Angola, do processo [15+2], Domingos da Cruz, Sedrick de Carvalho, Luty Beirão “Ikono-klasta”, José Gomes Hata, Nito Alves, Afonso Matias “Mbanza Hamza”, Hitler Samussuko, Inocêncio Brito “Drux”, Albano Bingo, Fernando Tomás “Nicola”, Nelson Dibango, Arante Kivuvu, Nuno Álvaro Dala, Benedito Jeremias, Osvaldo Caholo, Laurinda Gouveia e Rosa Conde. Após as suas condenações, a sociedade angolana reagiu contra o tribunal, na pessoa do juiz que os condenou e ao ex-chefe máximo da estrutura social do país, José Eduardo dos Santos, ex-presidente da República de Angola. O processo ganhou notoriedade e despontou vários protestos internacionais com o slogan “Liberdade Já”. Portanto, faz-se necessário citar (Texeira, 2015), quando diz que “

[...] às reivindicações das organizações e dos grupos da sociedade civil, na busca pelo reconhecimento que deu lugar nos anos recentes de democratização, essa luta vem se caracterizando nas exigências dos movimentos contra a política de exclusão, justiça social e luta contra a pobreza, através de manifestações massivas, buscando pressionar o Estado e influenciar a opinião pública” (TEXEIRA, 2015).

Diante disso, cabe salientar que as transformações de uma sociedade não dependem apenas da política, mas também da sociedade civil e de implementações de políticas públicas que levem em conta à realidade social dos cidadãos.

Em Angola, a maioria dos jovens defensores dos direitos humanos são rappers que apresentam nas suas músicas um teor crítico, libertador e progressista. Nesse sentido, Barros (2012) afirma que o rap é uma forma, sobretudo, de ação cívica e de desafiar às desigualdades sociais existentes, focalizando-se na necessidade de construção do Estado através da governação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enquanto movimento cultural, o hip-hop e o rap sempre não de primar pela valorização da identidade cultural, crítico interventivo e, conseqüentemente, educativo, a fim de pensar e repensar as sociedades enquanto (re) produtoras das desigualdades sociais. Assim, o rap angolano sempre olhará para o progresso e transformação social do país e, particularmente, da juventude. Relativamente aos órgãos angolanos de difusão cultural, faz-se necessário um engajamento maior na luta pelo empoderamento e progresso da sociedade, dando um tratamento igualitário aos diferentes artistas e cidadãos, independentemente da ideologia política, lugar de nascença, classe social etc. Sendo assim, concluiremos o nosso trabalho com as letras músicas de dois cantores angolanos MCK e KID MC, porque achamos pertinente as suas rimas, além de ser coerente, é também consistente para qualquer sociedade que tem a educação como elemento propulsor da mudança social.

“Náuseas, Cólicas, Violência Simbólica / O Povo está cansado dessa gestão Diabólica / Arrogância, Censura, Administração Insólita / O Povo está cansado dessa gestão caótica / 40 cacimbos depois, Angola está na mesma / O M está na área, miséria e malária / Situação precária, saúde funerária / Gestão deficitária, não há reforma agrária / A Imprensa é Carcerária, nada ou pouco informa / A Escola é Partidária, mutila e nos deforma / Aliás, pensando bem, até forma / Mudos e papagaios que opinam com a barriga / Ávidos por 1 diploma, Luvualos e Barricas / Servos como Kassoma, Kangambas e Ihanjicas / Ceasts e Cicas, Anas e Franciscas / Gildos e Bicas, Amilcar e Sindikas / Defendem o indefensável, a situação está má / É porca e condenável, a corrupção que há / Ministros no ativo gerem Sociedades / No Erário é só passivo, não há moralidade.” (MCK, violência simbólica, 2017)

“Pautas vermelhas, gentes atrasadas, vida abaixo, juventude ameaçada / parece que estamos bem no avesso vivemos nesse mundo e distante do universo / o país está a crescer, eu admito, mas às vezes o nosso governo é esquisito / Andamos distraídos na reconstrução esquecendo que o futuro consta na educação / A rigorosidade já passou por isso é que a falta de respeito nesse lugar aumentou / dinheiro trouxe modernismo e favas estamos a nos esquecer que vivemos em África / educação deixou de ser conservadora assim vamos a caminho de uma realidade perigosa / até crianças fazem o que querem desrespeitam qualquer pessoa porque ninguém repreende / e crescem assim até cair nas drogas, para eles educação significa escola / os jovens querem mandar em si próprios, desrespeitando as leis deles próprios / não me conformo estou bem certo isto não é um conto de fadas e nós não somos bonecos / somos humanos e não gregários o melhor de tudo nós somos angolanos / Não vamos destruir o nosso país vamos estudar para evoluir este país, sempre a subir e nunca decair já dei o meu voto agora posso exigir...” (KID MC, “Lição”, 2010)

AGRADECIMENTOS

Inicialmente agradeço a Deus, pela proteção divina, e por renovar a cada momento a minha força, disposição, perseverança e a espiritualidade. Os meus agradecimentos extensivos vão também aos meus familiares, aos meus pais, em particular, a Manuel Adão da Silva e Domingas Congo Mussunda, pelo fato de sempre acreditarem na potencialidade dos seus filhos, e pelo apoio moral incondicional. Também quero deixar um forte agradecimento aos meus amigos e amigas, pelas partilhas de conhecimentos dia após dia, por aturarem-me e pela ajuda mútua para que esse trabalho se concretizasse, e, por último, agradeço aos artistas angolanos, mormente aos fazedores de rap underground, por preocuparem-se com os problemas que assolam às sociedades periféricas de Angola, por correrem o risco de morte e, muitas vezes, de serem boicotados por defenderem as classes mais baixas.

REFERÊNCIAS

- BARROS, de Miguel. **Associativismo juvenil enquanto estratégia de integração social: o caso da Guiné-Bissau**. 2010. INEP - Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas. Disponível em: «https://repositorio.iscteul.pt/bitstream/10071/2271/1/CIEA7_7_BARROS_Associativismo%20juvenil%20enquanto%20estrat%C3%A9gia%20de%20integra%C3%A7%C3%A3o%20social.pdf». Acesso: 26. Nov. 2019
- BARROS, Miguel. **Participação política juvenil em contexto de “suspensão” Democrática: a música rap na Guiné-Bissau**. 2012. Disponível em: «<https://seer.ufs.br/index.php/tomo/article/view/900/790>». Acesso: 20. Nov. 2019
- BARROS, Miguel; LIMA, Redy Wilson. **“RAP KRIOL(U)1 o pan-africanismo de Cabral na música de intervenção juvenil na Guiné-Bissau e em cabo-verde**. 2012. **Revista de Estudos AntiUtilitaristas e Pós-coloniais** - ISSN: 2179-7501. Disponível em: «<https://periodicos.ufpe.br/revistas/realis/article/view/8768>». Acesso: 06. Nov. 2019.
- FIALHO, Vania Malagutti; ARALDI, Juciane. Fazendo rap na escola. **Música na educação básica**. Porto Alegre, v. 1, n. 1, outubro de 2009. ISSN 2175 3172
- Hinkel, Jaison; Maheirie Kátia. RAP - rimas afetivas da periferia: reflexões na perspectiva sócio-histórica. **Psicologia & Sociedade**, vol. 19, nº 2, 2007, Associação Brasileira de Psicologia Social Minas Gerais, Brasil, ISSN: 0102-718.
- HURGUES, portelli. **Gramsci e o bloco histórico**. Rio de Janeiro, paz e terra, 1977
- JÚNIOR, Francisco Carlos Guerra de Mendonça. **A música como forma de resgate histórico em Angola: O 27 de maio de 1977 referido no rap local**. 2017. **Revista convergência crítica** – ISSN: 2238-9288. Disponível em: «<http://www.periodicoshumanas.uff.br/convergenciacritica/article/view/2884>». Acesso: 29. Nov. 2019
- LÁZARO, Gilson; Osvaldo Silva. Hip-hop em Angola: O rap de intervenção social. **Cadernos de Estudos Africanos** [Online], 2016. Disponível em: «<https://journals.openedition.org/cea/2013>». Acesso: 01. Nov. 2019.

MAGNO, Viviane Melo de Mendonça. Adolescentes como autores de si próprios: cotidiano, educação e hip hop. **Cad. Cedes**, Campinas, v. 22, nº 57, 2002. Disponível em: « <http://www.scielo.br/pdf/%0D/ccedes/v22n57/12003.pdf> ». Acesso: 20. Out. 2019.

MARTINS, ROSANA; DE BARROS, MIGUEL; WILSON LIMA, REDY. Cultura de rua e políticas juvenis periféricas: aspectos históricos e um olhar ao hip-hop em África e no Brasil. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**, vol. 22, núm. 1, enero-marzo, 2015, pp. 79-80 Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul Porto Alegre, Brasil. Disponível em: «<https://www.redalyc.org/pdf/4955/495551018004.pdf>». Acesso: 01. Nov. 2019

SILVA, José Carlos Gomes. **Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana**. Campinas, SP, 1998.

TEIXEIRA, Ricardino Jacinto Dumas. **Cabo Verde e Guiné-Bissau: as relações entre a sociedade civil e o Estado**. UFPE/Recide, ed. 2015