

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

BRUNA BORGES DE ALMEIDA

**A PRESENÇA DA VOZ E SEUS SENTIDOS NO RAP DE EVA RAPDIVA:
DECOLONIALIDADE DO ATLÂNTICO NEGRO EM ANGOLA**

**PORTO ALEGRE
2018**

BRUNA BORGES DE ALMEIDA

**A PRESENÇA DA VOZ E SEUS SENTIDOS NO RAP DE EVA RAPDIVA:
DECOLONIALIDADE DO ATLÂNTICO NEGRO EM ANGOLA**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Área de concentração: Estudos de Literatura. Linha de Pesquisa: Pós-colonialismo e Identidades.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy

Porto Alegre
2018

CIP - Catalogação na Publicação

Almeida, Bruna Borges de
A PRESENÇA DA VOZ E SEUS SENTIDOS NO RAP DE EVA
RAPDIVA: DECOLONIALIDADE DO ATLÂNTICO NEGRO EM ANGOLA
/ Bruna Borges de Almeida. -- 2018.
96 f.
Orientadora: Ana Lúcia Liberato Tettamanzy.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. Colonialidade. 2. Performance. 3. Voz . 4. Rap.
I. Tettamanzy, Ana Lúcia Liberato, orient. II.
Título.

**A PRESENÇA DA VOZ E SEUS SENTIDOS NO RAP DE EVA RAPDIVA:
DECOLONIALIDADE DO ATLÂNTICO NEGRO EM ANGOLA**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Área de concentração: Estudos de Literatura. Linha de Pesquisa: Pós-colonialismo e Identidades.

Aprovada em 18 de dezembro de 2018.

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a. Dr^a. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy – UFRGS
(Orientadora)

Prof^a. Dr^a. Liliam Ramos da Silva – UFRGS
(Examinadora)

Prof^a. Dr^a. Mauren Pavão Przybylski – UNEB
(Examinadora)

Prof^a. Dr^a. Susan Aparecida de Oliveira – UFSC
(Examinadora)

Às rappers e aos rappers.
A todos que resistem.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, CNPq, pela bolsa de estudos concedida, sem a qual não seria possível realizar a pesquisa aqui apresentada. Que o investimento em educação e pesquisa seja prioridade em nosso país. Agradeço também ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS pela oportunidade de aprendizagem constante e à Professora Doutora Ana Lúcia Liberato Tettamanzy pela parceria de anos de pesquisa e por compartilhar da crença em um mundo mais humano.

Aos rappers que generosamente contribuíram para essa pesquisa se dispondo a conversar, compartilhar referências musicais e expressar suas leituras da cena hip hop angolana. Aos colegas do grupo de pesquisa Letras e Vozes Anticoloniais, pela amizade e pela reciprocidade na troca de inquietações e leituras. À Paloma, inclusive, pelo auxílio com a tradução do resumo.

Às amigas e colegas Nádia, Camila, Mauren, Julia, e Aline, por serem constantemente apoio, compreensão e disponibilidade para auxílio. À Nádia em especial por compartilhar as indecisões com relação à escrita e incentivar a cada pequeno avanço, lendo e contribuindo; à Mauren especialmente por auxiliar nas traduções ao espanhol, à Camila em especial pela revisão textual. À Giulia e ao Natanael pela presença diária, com afeto e parceria.

É pra mina, é pra homem, é pra quem, pra quem quiser
Seja lá você quem for, seja como estiver
Hip-hop é uma cor, um amor, uma fé
Denuncia a injustiça e deixa em choque os gambé

Rael da Rima

Examinar o lugar da música no mundo do Atlântico negro significa observar a autocompreensão articulada pelos músicos que a têm produzido, o uso simbólico que lhe é dado por outros artistas e escritores negros e as relações sociais que têm produzido e reproduzido a cultura expressiva única, na qual a música constitui um movimento central e mesmo fundamental.

Paul Gilroy

RESUMO

Este estudo aborda o rap como um elemento da cultura hip hop passível de ser analisado no que diz respeito a sua linguagem. O enfoque teórico abrange a literatura oral e os elementos de performance (ZUMTHOR, 2005), os estudos de canção popular (SEGRETO, 2015; TATIT, 2002, 2004, 2007), os estudos sobre voz (BARTHES, 2009; CAVRERO, 2011) e a enunciação (BENVENISTE, 1989) na perspectiva linguística – os quais permitem refletir a respeito da cena discursiva e enunciativa em que o gênero se articula –, assim como a matriz cultural negra do gênero (GILROY, 2012). Tais perspectivas teóricas são tomadas como complementares com o propósito de abordar o rap enquanto manifestação decolonial de um pensamento liminar (MIGNOLO, 2003) oriundo da situação de diferença colonial, o que define, portanto, a impossibilidade de abordagem do gênero a partir de um único recorte da ciência ocidental. É observado em especial o contexto angolano e a produção da rapper Eva RapDiva, a fim de refletir a respeito das disputas discursivas do rap que materializam conflitos quanto à inserção de mulheres no movimento cultural. A análise de produções da rapper em questão busca identificar a presença e os sentidos da voz através da verificação da articulação entre as categorias performáticas e enunciativas – de pessoa, espaço e tempo. É possível compreender o rap como linguagem que mimetiza, em alguns sentidos, a dinâmica colonial/moderna; enquanto que, em outros sentidos, apresenta-se como estética decolonial, isto é, uma estética que emerge de uma epistemologia não-eurocentrada e que se apresenta como resistência à colonialidade do poder e à colonialidade do gênero.

Palavras-chave: Colonialidade; Performance; Voz; Rap.

RESUMEN

Este estudio aborda el rap como un elemento de la cultura hip hop pasible de ser analizado en lo que se refiere a su lenguaje. El enfoque teórico abarca la literatura oral y los elementos de performance (ZUMTHOR, 2005), los estudios de canción popular (SEGRETO, 2015, TATIT, 2002, 2004, 2007), los estudios sobre voz (BARTHES, 2009, CAVRERO, 2011) y enunciación (BENVENISTE, 1989) en la perspectiva lingüística - que permiten reflexionar sobre la escena discursiva y enunciativa en que el género se articula -, bien como la matriz cultural negra del género (GILROY, 2012). Estas perspectivas teóricas son tomadas como complementarias con el propósito de abordar el rap como manifestación decolonial de un pensamiento liminar (MIGNOLO, 2003) que proviene de la situación de diferencia colonial, lo que define, por consiguiente, la imposibilidad de abordaje del género a partir de un solo recorte de la ciencia occidental. Se observa en especial el contexto angoleño y la producción de la rapera Eva RapDiva, a fin de reflexionar sobre las disputas discursivas del rap que materializan conflictos en cuanto a la inserción de mujeres en el movimiento cultural. El análisis de producciones de la rapera en cuestión busca identificar la presencia y los sentidos de la voz a través de la verificación de la articulación entre las categorías performáticas y enunciativas - de persona, espacio y tiempo. Es posible comprender el rap como lenguaje que mimetiza en algunos sentidos la dinámica colonial/moderna, mientras que en otros sentidos se presenta como estética decolonial, es decir, una estética que emerge de una epistemología no eurocentrada y que se presenta como resistencia a la colonialidad del poder y a la colonialidad del género.

Palabras clave: Colonialidad; Performance; Voz; Rap.

**O PRESENTE TRABALHO FOI REALIZADO COM APOIO DO CONSELHO
NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO (CNPQ)**

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO: O LUGAR DO RAP	12
2 GÊNERO MUSICAL, TEXTUAL E LITERÁRIO : RAP COMO ESTÉTICA NEGRA DIASPÓRICA	17
2.1 As potências do rap: expressão de decolonialidade e identidade	17
2.2 As possibilidades do rap: expressão artística cancional	22
2.3 A presença da voz na construção discursiva e enunciativa do rap	26
2.4 Rap: poética da diáspora	34
3 RAP E ANTI/DE – COLONIALIDADE: A ENUNCIÇÃO DE EVA RAPDIVA	43
3.1 Eva Rapdiva e sua inserção na cena hip hop	43
3.2 O rap no sistema literário angolano	50
3.3 Colonialismo, colonialidade e decolonialidade	58
3.4 CHEGANDO AO "GRÃO DA VOZ"	67
3.4.1 <i>Sexo, Drogas, Damas e Massa</i>: a voz observada a partir de elementos de enunciação e de performance	71
3.4.2 <i>Beleza não é tudo</i>: a voz observada a partir de elementos de enunciação e de performance	75
4 CONCLUSÃO: DIÁLOGOS POSSÍVEIS	82
REFERÊNCIAS	86
ANEXO A – Encarte da Mixtape “Rainha Nzinga do Rap” (2014)	90
ANEXO B – Encarte do Álbum “EVA” (2017)	91
ANEXO C – Letra do Rap “Sexo, Drogas, Damas e Massa”	92
ANEXO D – Letra do Rap “Beleza não é tudo”	94
ANEXO E – Capa do livro “Da ditadura à democracia” editado pela Editora Tinta da China após o episódio de prisão dos ativistas angolanos	96

INTRODUÇÃO: O LUGAR DO RAP

O interesse pelo estudo da Literatura Angolana surgiu logo no início da graduação, quando fui apresentada à temática colonial durante as aulas de Literatura Portuguesa da professora Ana Lúcia Tettamanzy. Em um país extremamente racista como é o Brasil, a ausência de abordagem das literaturas africanas e do contexto da lusofonia – que é resultado do violento processo colonial e suas dinâmicas culturais – na educação básica favorecem a perpetuação de estereótipos e preconceitos com relação às culturas africanas e, em consequência, com relação à população negra brasileira, uma maioria minorizada. Percebendo esse apagamento oriundo do racismo colonial e o impacto de tal na formação do imaginário social dos brasileiros, as literaturas africanas e periféricas me despertaram curiosidade e, ao mesmo tempo, um sentimento de responsabilidade, enquanto estudante e futura docente, com relação a ampliação de repertório literário, tipicamente eurocêntrico. Em seguida, ingressei no grupo de pesquisa então coordenado pela professora Ana Lúcia Tettamanzy e decidi observar a representação da periferia em produções de Literatura Angolana, caminho que me levou até o rap.

Em meu Trabalho de Conclusão de Curso, ao reunir minhas leituras de contos e produções de rap a fim de observar o musseque enquanto espaço representado e focalizado (BRANDÃO, 2013), outro aspecto me chamou a atenção: o vestígio da tensão presente nas relações de gênero entre rappers mulheres e rappers homens, que ao aparecer em letras de rap, davam pistas de um contexto de disputa no movimento hip hop. Desde então, pus-me a buscar referências a respeito de rap produzidos por mulheres em Angola e apresento aqui minha pesquisa e reflexão sobre como os estudos pós-coloniais, decoloniais e os estudos culturais possibilitam a compreensão desta produção cultural globalizada que possui matriz africana.

Inicialmente é interessante destacar que por meio do rap e de outros gêneros da oralidade podemos ter acesso a discursos e epistemologias de expressão popular que são em grande parte desprestigiadas em meios sociais com maior índice de letramento ou intelectualidade. Tendo isso em vista e considerando que o rap se manifesta como modalidade alternativa (ao racionalismo estrito e à escrita) de episteme, o rap é tomado aqui como, principalmente, um gênero de literatura oral, uma vez que tem materialidade literária cuja natureza está vinculada ao domínio da voz e à performance. Outras abordagens teóricas também favorecem o estudo do rap enquanto uma estética oriunda da diferença colonial, concepção mais detalhada adiante.

Muito se conta a respeito do surgimento do rap. A interpretação mais corrente do sentido etimológico da palavra é a de que o termo indica a composição de uma sigla das palavras

inglesas *rhythm and poetry*, ritmo e poesia. Essa interpretação em geral é acompanhada da narrativa de que o rap enquanto estilo musical teria surgido em Nova York, no bairro Bronx na década de 1970. O músico e antropólogo Ricardo Teperman, contudo, lembra que a palavra rap já existia registrada em dicionários e era usada enquanto verbo desde o século XIV: “entre os sentidos mais comuns, queria dizer algo como ‘bater’ ou ‘criticar’”¹. Podemos imaginar que esse sentido mais arcaico está em um campo semântico próximo ao sentido que foi dado ao rap em batalhas de MC.

Além dessas especulações sobre o termo, MC’s brasileiros também costumam dizer que “rap é a sigla para ‘Revolução Através das Palavras’, e já foi dito que as três letras poderiam corresponder a ‘Ritmo, Amor e Poesia’” (TEPERMAN, 2015, p. 13). Frente a tantas interpretações, Ricardo Teperman considera:

Parece muito provável que o gênero rap tenha ganhado esse nome como extensão do uso da palavra ‘rap’ – como vimos, já dicionarizada bem antes dos anos 1970. Mas é claro que o fato de que as letras R, A e P componham uma sigla que corresponda a *rhythm and poetry* é um achado poderoso. E é conveniente que funcione também em línguas latinas como português, espanhol e francês (R para ritmo e P para poesia). Como sigla, o termo reúne um aspecto comumente associado às manifestações musicais africanas – o ritmo – a outro, que tem grande legitimidade nos circuitos culturais ‘hegemônicos’ – a poesia” (TEPERMAN, 2015, p. 15-16).

No Brasil, há também quem diga que o rap tem como antecessores definidores o repente e a embolada praticados principalmente na região nordeste do país. Nessa concepção, o rap seria uma espécie de variante de tais práticas estéticas verbais. Outra origem reivindicada é de que o rap tenha nascido a partir das narrativas de griôs africanos, mestres que transmitiam oralmente saberes e histórias de seu povo geralmente por meio da poética e da canção. O rapper brasileiro MC Marechal, em canção intitulada “Griot”, afirma: “Sou mensageiro sim senhor / Vagabundo se emociona / Porque sente o espírito dos ancestrais, Griot!”.

Tal reivindicação dialoga com estudos que apontam o rap como produto da diáspora africana. O pesquisador Ecio Salles explica o surgimento do rap dentro de uma cultura diaspórica africana, o movimento hip hop, e menciona sucintamente recursos expressivos e formais do rap desde seu surgimento. É também interessante notar sua consideração a respeito do surgimento do rap a partir de influências jamaicanas:

De forma bastante resumida, pode-se dizer que tudo começou quando um velho costume dos jovens da Jamaica, o toastie (falas ou canções improvisadas sobre uma

¹ Ricardo Teperman também lembra que H. Rap Brown, um dos principais líderes do grupo ativista do movimento negro norte-americano Panteras Negras incorporou a palavra “rap” a seu nome antes do uso dessa palavra estar associada à manifestação cultural. O interessante desse fato é que, em sua biografia lançada em 1969, H. Rap Brown conta que uma brincadeira frequente de sua infância era “um jogo de desafios verbais conhecido como the dozens [as dúzias]” em que as crianças construíam insultos umas às outras com uso de rimas (TEPERMAN, 2015, p.14-15).

base instrumental), foi transplantado para Nova York pelo DJ jamaicano KoolHerc. Também contribuíram para a gênese e o desenvolvimento do rap as atuações do DJ Grand Master Flash e Grand Wizard Theodor e as ideias musicais inovadoras de Afrika Bambaataa. Este último, um ex-membro de gangue de rua do Bronx, remixou a faixa ‘Trans-Europe Express’, da banda de música eletrônica alemã Kraftwerk, dando à luz ‘Planet Rock’, a composição que marcaria o início de uma revolução musical. Naquele momento, entretanto, o rap era sinônimo de entretenimento – era o som que embalava as grandes festas que, a partir de 1976, tomaram conta do Bronx, bairro negro de Nova York. (SALLES, 2007. p. 26)

Teperman também ressalta a importância de observarmos as migrações que compuseram os bairros periféricos de Nova York – em especial o Bronx, bairro tido como berço primeiro do rap e da cultura hip hop – para que possamos compreender essa cultura como oriunda do contato entre a população negra de diferentes partes do mundo. O autor lembra, assim como Écio Salles, a presença de jamaicanos no Bronx:

Mas, para dar sentido a essa geografia do rap, é preciso considerar pelo menos duas ondas de imigração. Em primeiro lugar, a vinda de centenas de milhares de africanos, das mais diferentes origens, para alimentar o maquinário insaciável dos regimes escravocratas nas Américas. (...) Uma segunda onda migratória, após o final da Segunda Guerra Mundial, levou largos contingentes de homens e mulheres pobres de ilhas caribenhas como Jamaica, Porto Rico e Cuba para os Estados Unidos, em busca de melhores condições de trabalho. (TEPERMAN, 2015, p. 16-17)

O fato é que, desde sua origem, o rap desafia os modos de produção musical, colocando em xeque um conceito etéreo de música a partir da atuação de DJ’s e MC’s² e constituindo uma cultura mais ampla, a cultura hip hop, que engloba também as práticas de grafite e *break dance* como elementos-chave constitutivos da mesma estética de rua. Além desses quatro elementos mencionados, atualmente se propõe e se discute sobre a presença de um quinto elemento, tão relevante quanto essas distintas expressões artísticas, que seria o conhecimento, o debate acerca de fatos sociais como um elemento independente por ser crucial para a criação estética da cultura hip hop.

Podemos dizer que “entre os muitos gêneros que marcam nosso tempo, o rap se destaca como aquele que mais questiona seu lugar social” (TEPERMAN, 2015, p. 9). Espalhado pelo mundo e cada vez mais amplificando vozes de diversos atores sociais, principalmente da juventude, no universo da música, da cultura e da literatura, o rap tem sido também espaço para disputa e inserção de ‘minorias’, no universo hip hop, isto é, “mulheres, indígenas e homossexuais vêm encontrando espaço de expressão como rappers, inserindo novas

² Embora possam parecer muito semelhantes à primeira vista, as tarefas de DJ’s e MC’s são distintas: enquanto cabe ao DJ cuidar das invenções de *breakbeat*, *backspin* ou *back to back*, como ficou conhecida a técnica da batida com breque, ao MC, abreviação para “Mestre de Cerimônia”, ficou a tarefa de comunicador ou animador das festas.

reivindicações na pauta e propondo novas elaborações estéticas” (TEPERMAN, 2015, p. 10-11).

No Brasil há iniciativas como o Rap Plus Size, produzido pelas rappers Issa Paz e Sara Donato (que traz reivindicações de mulheres tidas socialmente como “gordas”), e também o Hip Hop LGBT, produzido por artistas como Rico Dalasam, o Rap Feminista, de artistas como Tássia Reis ou Luana Hansen (que também aborda questões de afetividade e sexualidade), ou ainda o Rap Indígena, como podemos observar nas produções de Kunumi MC e dos grupos Oz Guarani e Brô MC’s. Em Angola, o rap produzido por mulheres foi recentemente abordado no EP “A Graduação”³, lançado em março de 2017, contendo canções de sete rappers que se uniram em torno do Projecto Rapvolução com o intuito de difundir o “hip hop feminino”.

Não é novidade a atuação de mulheres no rap angolano, porém é crescente a visibilidade que adquirem e a reivindicação por respeito que protagonizam. Nas batalhas, no *freestyle* e na gravação de canções, há, entre outras, Donna Kelly, Girinha e Eva RapDiva que iniciaram carreira cedo, ainda adolescentes. Conhecida como rainha do rap angolano, Donna Kelly foi uma das primeiras mulheres a adentrarem esse cenário como artista, inspirada por rappers americanas. Na década de 1990, Donna Kelly e Girinha participaram juntas de festivais de hip hop, tornando visível que mulheres também produzem rap em Angola. Tal visibilidade deu notoriedade às rappers como pioneiras do que convencionou-se chamar de “hip hop feminino”, o rap produzido por mulheres. Girinha declara que o termo MC significa, em seu nome, Mulher de Coragem, considerando a hostilidade à participação de mulheres na cena hip hop.

Atualmente Eva RapDiva, artista sobre a qual me detenho ao abordar o rap angolano produzido por mulheres, é uma das rappers mais conhecidas do país, tendo reconhecimento nacional e internacional, especialmente nos países de língua portuguesa. A artista participa ativamente de festivais em Portugal, país onde residia quando começou a fazer rap *freestyle*. Recentemente participou de espetáculos em Lisboa com a rapper portuguesa Capicua, integrando o que Capicua conceitua como “Guerrilha Cor de Rosa”: mulheres reunidas a fazerem rap. Em entrevista à Equipa Redbull Portugal⁴, Eva RapDiva declara: “Não faço música para as pessoas se identificarem, mas para eu me identificar”, demonstrando autonomia e criticidade não apenas com relação à produção de rap, mas ao padrão patriarcal que estruturou e estrutura sociedades contemporâneas. Tal postura de afirmação enquanto mulher é notável em suas composições, algumas das quais serão abordadas com maior minúcia nesse estudo.

³ Projecto Rapvolução - A Graduação. Disponível em: <<https://youtu.be/PB3F5npZ1lc>>. Acesso em: 17 jul. 2018.

⁴ Disponível em: <<https://www.redbull.com/pt-pt/eva-rap-diva-no-ginga-beat>>. Acesso em 15 ago. 2018.

A fim de refletir sobre o espaço de disputa criado pelo rap em Angola tanto por meio da notória inserção de mulheres e suas pautas quanto através das tensões propostas ao *status quo* e ao que é socialmente estabelecido como hegemônico em amplo sentido, primeiramente, apresento o rap enquanto gênero que pode ser observado e analisado a partir de diferentes perspectivas: desde a canção popular e a literatura oral até a análise do discurso, a teoria da enunciação ou o ensino de língua e literatura. Apresento também a relação que o rap mantém com atividades políticas em Angola. Não apenas as letras de rap são combativas como também a performance de enunciá-las se torna um combate – tanto internamente no movimento hip hop, quanto em meio a um cenário de disputa e denúncia política para além do movimento cultural.

Posteriormente, lanço o olhar à produção de rap realizada por mulheres em Angola, apresentando um meio frequentemente hostil à presença das mesmas, bem como à presença das temáticas abordadas pelas rappers. Comento a inserção da rapper Eva RapDiva, sua trajetória e reivindicação de espaço na cena hip hop, tal qual outras rappers, como Girinha, Kendra, Khris MC, Vanda Mãegrande, Miss Skills, D. Kelly, G-Pamella e Teresona; rappers que lançaram o EP “A Graduação” mencionado anteriormente.

Dessa forma, interessa a esse estudo compreender como tem acontecido a inserção de mulheres no rap angolano, em especial, a inserção de Eva RapDiva, cuja produção será observada com a finalidade de evidenciar as tensões ideológicas e que dizem respeito a relações de gênero dentro do movimento hip hop. Para tanto, faço uma leitura atenta (da letra e da performance vocal e corporal – no caso de videocliques) dos raps, buscando identificar as posições de sujeitos do discurso, ou seja, as vozes expressas pelo enunciador que se coloca, o interlocutor pressuposto e o conteúdo temático veiculado. Para interpretação dessa identificação inicial, busco bibliografia que esclareça o contexto de produção e forneça subsídios para entender em que medida os estudos culturais, pós-coloniais e decoloniais possibilitam uma compreensão da expressão estética e política do rap. Em suma, busco compreender a presença da voz, materialidade dessa poética oral, enquanto enunciação e enquanto performance, mobilizando reflexão teórica interdisciplinar.

2 GÊNERO MUSICAL, TEXTUAL E LITERÁRIO : RAP COMO ESTÉTICA NEGRA DIASPÓRICA

O rap tem sido abordado na academia em diferentes áreas do conhecimento, variando também o aporte teórico empregado para sua compreensão e o aspecto analisado de sua produção. Nas ciências humanas e sociais, fala-se a respeito do rap tanto para tratar do caráter político da cultura hip hop quanto para diagnosticar estilos de vida e práticas de identidade dos jovens que produzem ou participam de festas que têm o rap como centro. No que diz respeito aos estudos de linguagem, o rap pode ser visto a partir da música, da literatura ou da linguística e sob diferentes perspectivas. Apresento brevemente as abordagens de alguns autores segundo teorias da canção popular (SEGRETO, 2015; TATIT, 2002, 2004, 2007), da literatura oral (ZUMTHOR, 2005), da base teórica da análise do discurso (BAKHTIN, 2003) e da linguística da enunciação (BENVENISTE, 1989).

Tomo essas distintas abordagens como eixo de interpretação do rap aqui estudado por entendê-las como complementares à compreensão do rap enquanto uma estética diaspórica africana que se manifesta como um “pensamento liminar” (MIGNOLO 2003), concepção mais explorada adiante. Além disso, o rap, assim como as demais produções de canção popular, se manifesta sobretudo pela voz, um elemento da atividade humana que não foi ainda abordado em sua totalidade por um único campo da ciência ocidental. Para a tentativa de “capturar” o sentido e a natureza da voz no nosso modo de fazer ciência desde o Ocidente, é necessário voltarmos-nos a diferentes áreas de conhecimento. Esse desafio que o rap e a materialidade da voz nos impõem talvez seja melhor solucionado não pela nossa análise científica, mas pela própria criação artística da voz. Contudo, para aceitar o desafio de “captura”, é necessário sinalizar os entrecruzamentos e apontar o limite das teorias. Há nesse estudo, portanto, uma abordagem tanto discursiva/enunciativa da linguagem literária do rap quanto uma abordagem voltada aos estudos culturais, “pós” e “de” coloniais. O que interessa centralmente é tratar da produção de rappers angolanas tendo o rap enquanto estética oral negra.

2.1 As potências do rap: expressão de decolonialidade e identidade

Olhar para o rap desde um entendimento acerca do colonialismo e das dinâmicas sociais que o permeiam e o transcendem envolve voltar-se aos estudos pós-coloniais e decoloniais, vertentes teóricas que expõem a complexidade da dinâmica colonial contrapondo o que Édouard Glissant chamou de “o Mesmo e o Diverso”. Quando reflete sobre a constituição das literaturas

nacionais, Glissant trata da distinção ocidente *versus* outros, em que o ocidente constitui um imaginário, o “Mesmo”, que prima pela imposição de uma perspectiva universalista sobre outros povos, caracterizados como o imaginário do “Diverso”. Para o autor,

O Diverso, que não é o caótico nem o estéril, significa o esforço do espírito humano em direção a uma relação transversal, sem transcendência universalista. O Diverso tem necessidade da presença dos povos, não mais como objeto a sublimar, mas como projeto a por em relação. O Mesmo requer o Ser, o Diverso estabelece a Relação. (GLISSANT, s.d., n.p.)

Glissant sintetiza a distinção sinalizando que “o mesmo é a diferença sublimada, o diverso é a diferença consentida” (Ibid.). Tais apontamentos fazem uma leitura de certa forma ontológica a respeito do projeto de colonização e do contato colonial, caracterizando os povos ocidentais como aculturadores em oposição aos demais povos dispostos a uma relação intercultural. Nesse aspecto, outras abordagens teóricas nos oferecem sentidos semelhantes – como o conceito de ontologia relacional de Arturo Escobar (2014) –, salientando a distinção ontológica crucial entre povos ocidentais e não-ocidentais no que se refere à percepção da relação e da diferença entre o ser humano e a natureza. Tal distinção será mais aprofundada ao tratarmos da presença do espaço na enunciação dos raps analisados.

Na perspectiva decolonial, a relação entre colonizador e colonizado é apontada como fundamental para a construção conceitual, pois é a partir da diferença colonial que a modernidade/colonialidade se consolida. Walter Mignolo explica que a diferença colonial “[...] consiste em clasificar grupos de gentes o poblaciones e identificarlos en sus faltas o excesos, lo cual marca la diferencia y la inferioridad con respecto a quien clasifica”⁵ (MIGNOLO, 2003, p. 39). Nesta acepção, a diferença opera em favor da segregação e da construção de hegemonia ocidental em diferentes níveis e é o que justifica a dominação colonial e a leva a cabo. Contudo, é também a partir da diferença colonial que se constroem importantes resistências às dominações em formas de conhecimentos e subjetividades “outras”. Nesse sentido, o rap se articula como uma produção artística, epistêmica e política que opera subversivamente, em conformidade com o que Catherine Walsh defende estar presente em um conhecimento situado *na* e produzido *desde a* diferença colonial.

Pensar desde la diferencia colonial requiere poner la mirada hacia las perspectivas epistemológicas y las subjetividades subalternizadas y excluidas; es interesarse con otras producciones — o mejor dicho, con producciones “outras”— del conocimiento que tienen como meta, un proyecto distinto del poder social con una condición social del conocimiento también distinta. “Otro”, en este sentido, ayuda marcar el significado alternativo (...), lo que es construido desde las experiencias históricas y vividas del colonialismo y colonialidad; un pensamiento subversivo e insurgente con

⁵“consiste em classificar grupos de pessoas ou populações e identificá-las em seus defeitos ou excessos, o que assinala a diferença e a inferioridade em relação a quem classifica”. (Tradução minha).

claras metas estratégicas [...] (Walsh apud RESTREPO e ROJAS, 2010, p. 174)⁶.

Ao se enunciar esteticamente, o rap o faz desde a diferença colonial no sentido assinalado também por Walter Mignolo, ou seja, o faz desde um espaço em que o contato e a colonialidade do poder estão em evidência e a partir do qual se constrói um *locus* epistémico. Para pontuar a importância de reconhecer um *locus* epistémico a partir da diferença colonial, Mignolo desenvolve os conceitos de “pensamento liminar” ou “pensamento fronterizo”, isto é, “a constituição de um novo sujeito epistemológico que pensa a partir das e sobre as fronteiras” (MIGNOLO, 2003, p. 159).

Para Catherine Walsh, contudo:

[...] el pensamiento fronterizo en sí, no cambia radicalmente la eurocentricidad, tampoco la subalternización (y el trato de no-existencia) de sujetos y conocimientos; simplemente permite un nuevo relacionar (inclusive intercultural) *entre* conocimientos, útil y necesario en la lucha de descolonización epistémica pero no suficiente en sí de construir una nueva condición social del conocimiento o un nuevo poder social, o tampoco lograr la decolonialidad del poder, saber y ser (WALSH apud RESTREPO e ROJAS, 2010, p. 173)⁷.

A autora coloca em evidência a interculturalidade presente na emergência de um *pensamiento fronterizo*, destacando a multiplicidade de epistemes e a invisibilização das mesmas promovidas por geopolíticas do conhecimento. Assim como há a invisibilização de epistemologias, há a invisibilização dos sujeitos que as produzem. A autora também “llama la atención sobre la dimensión y potencialidad política de dicha pluralidad y los diálogos a su interior”⁸ (RESTREPO e ROJAS, 2010, p. 174).

Assim, através da escolha pela diversidade do corpus literário, seja pela diversidade de autoria, de gênero de linguagem ou de perspectivas sobre os fatos sociais e culturais presentes na literatura, é possível descortinar não só uma diversidade de pontos de vista, como também,

⁶ “Pensar a partir da diferença colonial requer posicionar o olhar sobre as perspectivas epistemológicas e as subjetividades subalternizadas e excluídas; é interessar-se por outras produções - ou melhor, por produções “outras” - do conhecimento que têm como meta um projeto diferente do poder social com uma condição social do conhecimento também diferente. “Outro”, nesse sentido, ajuda a marcar o sentido alternativo [...], que é construído a partir das experiências históricas e vividas do colonialismo e da colonialidade; um pensamento subversivo e insurgente com objetivos estratégicos claros”. (Tradução minha).

⁷ “o *pensamiento fronterizo*, em si, não muda radicalmente a eurocentralidade, nem a subalternização (e o tratado de não-existência) de sujeitos e conhecimentos; simplesmente permite uma nova relação (inclusive intercultural) entre conhecimentos, útil e necessário na luta pela descolonização epistémica, mas não é suficiente em si para construir uma nova condição social do conhecimento ou um novo poder social, ou tampouco conquistar a decolonialidade do poder, saber e ser.”. (Tradução minha).

⁸ “Chama a atenção para a dimensão e potencial político dessa pluralidade e dos diálogos dentro dela”. (Tradução minha).

mais profundamente, uma diversidade de cosmovisões; isto é, visões de mundo de diferentes grupos humanos e suas culturas.

O grupo de estudos “Proyecto latino/latinoamericano modernidad/colonialidad”, que desenvolve o conceito de colonialidade e tem sua perspectiva teórico-crítica conhecida como pensamento decolonial, aponta o caráter epistemológico universalista, eurocêntrico e colonial da ciência moderna ocidental e o quanto nossos estudos e pesquisas acadêmicas em universidades latino-americanas reproduzem tal modelo, tanto pela estrutura como pela produção de conhecimento, reforçando a colonialidade em suas três faces: poder, saber e ser. Para Ramón Grosfoguel:

En la filosofía y las ciencias occidentales, el sujeto que habla siempre está escondido, se disfraza, se borra del análisis. La «egopolítica del conocimiento» de la filosofía occidental siempre ha privilegiado el mito del «Ego» no situado. La ubicación epistémica étnica/racial/de género/sexual y el sujeto que habla están siempre desconectadas. Al desvincular la ubicación epistémica étnica/racial/de género/sexual del sujeto hablante, la filosofía y las ciencias occidentales pueden producir un mito sobre un conocimiento universal fidedigno que cubre, es decir, disfraza a quien habla así como su ubicación epistémica geopolítica y cuerpo-política en las estructuras del poder/conocimiento tomáramos en serio las perspectivas/ cosmologías/ intuiciones epistémicas de pensadores críticos del Sur Global que reflexionan desde espacios y cuerpos raciales/étnicos/sexuales subalternizados y con ellos⁹. (GROSFOGUEL, 2006, p. 20-21)

O apagamento dos sujeitos, sobretudo na produção científica ocidental, é um mecanismo muito útil à afirmação da universalidade do conhecimento, assim como acontece com a literatura se tivermos em vista a formação dos cânones literários que, sem colocar em questão a “localização epistêmica, geopolítica e corpo-política” dos autores e partindo de critérios eurocêntricos, acabam por cristalizar obras literárias pouco diversas no que diz respeito à autoria. O mesmo acontece no mercado editorial, em que as obras publicadas por grandes editoras, que têm maior circulação e aceitação no campo literário, são, em geral, escritas por homens brancos, como aponta Regina Dalcastagnè em pesquisa a respeito da literatura brasileira contemporânea¹⁰.

⁹“Na filosofia e nas ciências ocidentais, o sujeito que fala está sempre oculto, disfarçado, apagado da análise. A ‘egopolítica do conhecimento’ da filosofia ocidental sempre privilegiou o mito do ‘eu’ não situado. A localização epistêmica étnica / racial / de gênero / sexual e o sujeito que enuncia estão sempre desconectados. Ao separar a localização epistêmica étnica / racial / de gênero/ sexual do sujeito falante, a filosofia e as ciências ocidentais podem produzir um mito sobre um conhecimento universal fidedigno que cubra, isto é, disfarça o enunciador e sua localização epistêmica geopolítica e corpo-política nas estruturas de poder / conhecimento levássemos a sério as perspectivas / cosmologias / intuições epistêmicas de pensadores críticos do Sul Global que refletem desde espaços e corpos subalternizados raciais / étnicos / sexuais e com eles”. (Tradução minha).

¹⁰ Regina Dascalagnè realizou pesquisa que apontou dados a respeito da produção literária publicada por cinco grandes editoras brasileiras. A autora apresenta sumariamente os resultados de tal pesquisa dizendo que “de todos os romances publicados pelas principais editoras brasileiras, em um período de 15 anos (de 1990 a 2004), 120 em 165 autores eram homens, ou seja, 72,7%. Mais gritante ainda é a homogeneidade racial: 93,9% dos autores são

Santiago Castro-Gómez, na mesma direção da crítica já iniciada por Grosfoguel e pelo sociólogo venezuelano Edgardo Lander, assinala que a ciência moderna ocidental se situa “fora do mundo”, em um “ponto zero”, porque produz um ponto de vista sobre outros pontos de vista, mas não se reconhece como tal. É o que conceitua como *hybris del punto cero*:

[...] concepto del “punto cero”. Con ello me refiero al imaginario según el cual, un observador del mundo social puede colocarse en una plataforma neutra de observación que, a su vez, no puede ser observada desde ningún punto. Nuestro hipotético observador estaría en la capacidad de adoptar una mirada soberana sobre el mundo, cuyo poder radicaría precisamente en que no puede ser observada ni representada. Los habitantes del punto cero (científicos y filósofos ilustrados) están convencidos de que pueden adquirir un punto de vista sobre el cual no es posible adoptar ningún punto de vista¹¹. (Castro-Gómez, 2005, p. 18)

Assim posto, o “ponto zero” estabelece um desaparecimento da espacialidade, nas palavras do autor, “la invisibilización del lugar particular de enunciación para convertirlo en un lugar sin lugar, en un universal”¹² (CASTRO-GÓMEZ, 2005, p. 61). Para tal situação, Castro-Gómez sugere um diálogo transcultural dos saberes como alternativa para a necessidade de descolonizar as universidades.

Boaventura de Sousa Santos (2010) defende uma ecologia dos saberes, ou seja, um “reconhecimento da existência de uma pluralidade de formas de conhecimento além do conhecimento científico” (p. 54). O autor também aponta para a necessidade de ampliação do repertório nos estudos acadêmicos a fim de que outras epistemologias, não-europeias, manifestas em produções notadamente científicas ou artísticas de diferentes povos – situados em diferentes espaços de poder e de enunciação – sejam reconhecidas. Dessa forma, entendo que tem significativa importância o estudo, na universidade, de um gênero literário oral como o rap, que produz um discurso situado geopoliticamente e que, a partir da afirmação de seu *locus* de enunciação, desafia padrões universalistas reforçados na dinâmica colonial.

brancos.” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 14). A autora também ressalta que mais de 60% dos escritores residem nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo. Atualmente, Dalcastagnè realiza pesquisa considerando os romances publicados depois de 2004.

¹¹ “Conceito do “ponto zero”. Com ele me refiro ao imaginário segundo o qual, um observador do mundo social pode se colocar em uma plataforma neutra de observação que, por sua vez, não pode ser observada de nenhum ponto. Nosso observador hipotético seria capaz de adotar uma visão soberana do mundo, cujo poder se situaria justamente naquilo que não pode ser observado ou representado. Os habitantes do ponto zero (cientistas e filósofos iluminados) estão convencidos de que podem adquirir um ponto de vista sobre o qual não é possível adotar nenhum ponto de vista”. (Tradução minha).

¹² “a invisibilização do lugar particular de enunciação para transformá-lo em um lugar sem lugar, em um universal”. (Tradução minha).

Marcus Salgado (2015), ao tratar do rap enquanto gênero de literatura oral urbana, faz um mapeamento das possíveis abordagens a serem feitas para a compreensão do gênero – discursivo e literário. Dada a multimodalidade que o compõe e a dimensão que toma, o rap pode ser visto a partir de diferentes interfaces e perspectivas teórico-analíticas: a relação que tem com a literatura periférica, a intermedialidade que o compõe, sua linguagem realista, seu circuito global, sua gênese como estética negra, seu caráter oral e performático e as abordagens que podem ser feitas desses aspectos nas áreas de estudos culturais, estudos literários de canção e oralidade, análise discursiva e enunciativa, além de estudos de identidades e territorialidades.

A respeito dessas últimas abordagens suscitadas, é interessante lembrar o estudo do geógrafo Nécio Turra Neto, que em artigo intitulado “Movimento hip-hop do mundo ao lugar: difusão e territorialização”, analisa a difusão do movimento cultural na cidade de Guarapuava, no Paraná, e discute os aspectos de transterritorialidade e de constituição de rede local de sociabilidade presentes no hip hop. Nessa abordagem, apresenta o hip hop (abordado em amplo sentido, não tomando apenas o rap como foco) como fenômeno cultural urbano que expressa a elaboração da segregação socioespacial sofrida por jovens negros residentes de periferias. O trânsito entre o caráter global e local do movimento dá vazão a fenômenos de desterritorialização e reterritorialização na construção de identidades alternativas. O pesquisador aponta para o fato de que muitas periferias do mundo reconhecem no hip hop uma forma de o jovem enfrentar sua exclusão dos grandes centros urbanos e conseguir, principalmente por meio do rap, construir uma reterritorialização sob novas bases, isto é, “na sua própria periferia, pela leitura crítica da realidade e afirmação do lugar em que vivia (o que é uma marca registrada do rap)” (NETO, 2011, p. 12). Tais abordagens demonstram a multiplicidade e a potência do gênero, que, a partir de abordagem complementar, é evidenciado nesse estudo como uma estética que se alinha a uma perspectiva decolonial tanto no que se refere às mensagens veiculadas em seus discursos quanto à própria composição estética.

2.2 As possibilidades do rap: expressão artística cancional

Ao sistematizar seus estudos sobre canção popular, Marcelo Segreto (2010; 2015) lembra a abordagem semiótica da canção realizada por Luiz Tatit (2002), segundo a qual, podemos observar três procedimentos composicionais: figurativização, passionalização e tematização. Segreto menciona a presença de tais procedimentos na canção popular brasileira ao longo dos séculos em que esta se consolidou e verifica, em sua dissertação de mestrado, o funcionamento de tais procedimentos em produções de rap.

A figurativização, conforme descrita por Tatit, diz respeito à relação da melodia da canção com a melodia da fala (entoação), isto é, a aproximação que a melodia da canção apresenta com a língua oral em detrimento da linguagem puramente musical. Segundo Segreto:

A figurativização consiste numa elaboração entoativa da melodia aproximando o canto da coloquialidade da língua oral, como se oferecesse ao ouvinte momentos reais de enunciação. (...) Através deste recurso o cancionista garante a presença da voz que fala dentro da voz que canta, gerando o efeito de “presentificação locutiva (SEGRETO, 2010. p. 77).

Outro aspecto característico da oralidade de presença perceptível na canção popular é a submissão da melodia da fala ao texto a ser transmitido¹³. Em se tratando de rap, esse aspecto é bastante frequente. De acordo com Segreto:

A presença da fala no *rap* é algo extremamente evidente para o ouvinte, sendo a principal característica do gênero. A figurativização é tão marcante que é praticamente impossível encontrarmos uma canção que não possua, além do usual canto falado, mais estabilizado ritmicamente, inserções de falas diretas sem qualquer tipo de musicalização. (SEGRETO, 2015, p. 17)

O autor lembra que essa relação com a oralidade é também presente no samba, em que há igualmente a ocorrência natural ou frequente de trechos falados sem investimento rítmico. No samba, porém, as falas inseridas geralmente têm maior estabilidade e acabam inclusive sendo usadas como uma espécie de bordão na canção. Tal importância e exploração radical da fala no rap pode sugerir a necessidade de emitir a mensagem de forma mais direta, isto é, a necessidade de submeter a melodia ao conteúdo linguístico veiculado, tal como ocorre na fala cotidiana.

Outro procedimento composicional da canção segundo a abordagem semiótica de Tatit é a tematização, isto é, a “constituição de um padrão rítmico-melódico” que liga intimamente a canção tematizante “aos gêneros musicais de dança, onde a reiteração rítmica é fundamental” (SEGRETO, 2010, p. 86). Ao tratar da tematização no rap, Segreto (2015) lembra que a importância do ritmo está no significado mais difundido da palavra rap (*Rhythm and Poetry*). A exploração da reiteração sonora, que é um elemento tematizante, é notória tanto no rap quanto no repente (frequentemente comparados com os MC’s). Outro aspecto do rap que demonstra a presença de tematização é a ligação com a dança, o *Break Dance*, que por vezes funciona como uma tradução gestual da mensagem.

¹³ O que, segundo Tatit, é um traço constante na oralidade da fala cotidiana: “Em nossa comunicação cotidiana, a entoação está totalmente a serviço da mensagem linguística. Jamais deixamos de dizer algo por não caber numa medida prefixada pela melodia. Temos a segurança, plenamente subentendida, de que a entoação possui elasticidade infinita, adaptável a qualquer texto (TATIT, 2002, p.119).

O procedimento da passionalização, que diz respeito ao investimento melódico com apelo à emoção, caracterizado com o aumento da extensão da vogal, geralmente, não é tão frequente e marcante na linguagem musical do rap. Ao abordar tal procedimento, Marcelo Segreto chama a atenção para o uso do mesmo na atividade de sampleados de DJ's ou no rap mais melódico que tem sido produzido no Brasil.

Tratando da presença da voz na canção e no rap, entendido como gênero de canção, Segreto aponta a distinção entre vocalidade e oralidade, sendo diferentes formas de expressão artística. A primeira corresponde à melodia do canto ligada à música e a segunda à melodia do canto ligada à fala (SEGRETO, 2010). Dessa forma, fica mais evidente a tensão presente na canção popular, em que há tanto o impulso musical quanto o impulso da linguagem oral. Segundo Segreto:

A invenção melódica da música cantada em geral, e não apenas da canção popular, estaria então sujeita à alternância entre as influências da linguagem oral (uma melodia mais próxima da fala) e as influências da linguagem musical (uma melodia mais estruturada musicalmente). (SEGRETO, 2010, p. 70)

Ao tratar do rap, o autor comenta que tal expressão artística coloca em primeiro plano a entoação pura da fala. De fato, o rap é essencialmente oral desde sua origem em batalhas de MC's sob a forma do improviso tendo o *beat* como base. Atualmente, contudo, observamos uma maior produção no que diz respeito ao uso de instrumentos que dão um tom mais melódico ou mesmo misturam estilos, aproximando mais o rap da canção – ou seja, da vocalidade que está vinculada à música – do que da oralidade que está vinculada à veiculação da literatura através da elaboração da fala. Ocorre que mesmo nesses casos de maior produção musical, a base literária oral do rap segue presente e manifestada através da voz que está no texto e na performance. Sobre esse aspecto, Marcus Salgado destaca que:

Embora privilegie a mensagem verbal na comunicação de conteúdos musicais, o rap tem a *performance* como suporte final – por meio de apresentações ao vivo – e como linguagem de base. É por ela que se afirma a materialidade poética do rap, enquanto linguagem diretamente ligada ao corpo e à presença física, particularmente a voz. (SALGADO, 2015, p. 151-152)

O autor também observa a centralidade da oralidade no gênero canção ao destacar que “na canção popular essa emissão coloquial é um fator incontornável caso se queira atingir aquele momento de presentificação locutiva” (SEGRETO, 2010, p. 75).

Marcus Salgado (2015), bem como Christian Béthune (2003), assinala que a oralidade é uma marca da tradição africana e chama a atenção para o modo como a tecnologia presente na elaboração estética do rap colabora para que o uso da escrita e da oralidade não se dê de forma a cristalizar uma sobreposição, ou seja, em sentido hierárquico em que a primeira

prevaleça sobre a segunda¹⁴:

A verdade é que, embora articule procedimentos de manipulação fonética no sentido de uma poética da voz que pode associá-lo a determinadas práticas postas em circulação no âmbito da cultura eurocêntrica sob a rubrica de “vanguarda”, o *rap* é “profundamente influenciado pela tradição oral da cultura africana” (BÉTHUNE, 2003, p. 48), já que seu fundamento é a “elaboração oral do pensamento” (BÉTHUNE, 2003, p. 51), característica de sociedades onde a escrita não se impõe como valor de referência absoluta, ao mesmo tempo que a oralidade abre a possibilidade de uma “escrita da voz” (BÉTHUNE, 2003, p. 52). A diferença, contudo, é que no *rap* estamos diante de uma oralidade armada de tecnologia [...]. (SALGADO, 2015, p. 152-153)

O surgimento de tal “oralidade armada de tecnologia” em forma de rap gerou algumas inquietações no Brasil, conforme lembra Segreto:

Para Chico Buarque, um forte indício de que a canção popular vive um esgotamento histórico e formal é o surgimento do *rap*. Da mesma maneira, outras personalidades se pronunciavam em relação a esta manifestação musical como uma experiência “limite” ou, pelo menos, um fato cultural extremamente marcante. Tinhorão também defendia o fim da canção (daquela linha de canção que tanto critica, surgida com a bossa nova, e que denomina individualista e burguesa) a partir do advento do *rap* como um retorno à música da palavra. Wisnik apontara o CD *Sobrevivendo no inferno dos Racionais Mc’s* como o principal acontecimento musical no Brasil dos últimos tempos, não apenas como linguagem estética original e fenômeno social significativo, mas também como um fato bem sucedido de produção e formação de público. (SEGRETO, 2010, p. 40-41)

Em contraposição a reações mais espantadas, Luiz Tatit não vê o rap como uma experiência musical oposta à canção. Do contrário, o autor afirma que:

Um dos equívocos dos nossos dias é justamente dizer que a canção tende a acabar porque vem perdendo terreno para o *rap*! Equivale a dizer que ela vem perdendo terreno para si própria, pois nada é mais radical como canção do que uma fala explícita que neutraliza as oscilações “românticas” da melodia e conserva a entoação crua, sua matéria-prima. A existência do *rap* e outros gêneros atuais só confirma a vitalidade da canção. (TATIT apud SEGRETO, 2010, p. 38)

Talvez a estranheza inicial com relação ao rap no campo da canção popular provenha de sua gênese peculiar, sendo parte de um movimento cultural com variadas formas artísticas e construindo-se como um gênero desafiador a um conceito etéreo de música (TEPERMAN, 2015), pelo uso da performance, da tecnologia, do *beat* e pela expressão de um pensamento liminar situado na periferia do colonialismo ocidental que se coloca de forma bastante crítica ao *status quo*. Contudo, também é notável o respeito que o rap vem alcançando. No Brasil, por

¹⁴ Tratando da canção popular brasileira, Segreto também identifica a importância da cultura oral africana ao mencionar que “identificamos a sua raiz fincada na tradição oral tendo em vista o papel determinante da cultura africana em nossa música popular. Esta característica pode ser facilmente constatada na canção brasileira se observarmos que a maioria dos compositores, sobretudo no início do século, não possuía qualquer formação musical acadêmica e grande parte deles tinha baixo nível de escolaridade e pouco contato com a cultura escrita” (SEGRETO, 2010, p. 19).

exemplo, é cada vez mais comum encontrarmos artistas reconhecidos no meio artístico, assim como estudos que apontam aspectos relevantes, para o ponto de vista científico, a respeito de tal prática linguística, artística e cultural.

2.3 A presença da voz na construção discursiva e enunciativa do rap

O que há de tangível na face significante da língua,
no que habita a voz? Apenas o que o ouvido diz dela.
Valdir Flores

Segundo a abordagem da Análise do Discurso de escola francesa, os efeitos de sentido são tecidos levando em consideração a exterioridade da língua, ou seja, é necessário remeter os enunciados ao contexto histórico em que são produzidos. Segundo Pêcheux et al. (2008, p. 6), “o laço que une as ‘significações’ de um texto às suas condições sócio-históricas não é meramente secundário, mas constitutivo das próprias significações”. Por isso, a utilização da língua se dá de forma característica com relação à esfera de atividade humana da qual o sujeito participa, uma vez que os enunciados são elos reais nas esferas sociais em que circulam. Para o filósofo Bakhtin, em que parte da teoria da Análise do Discurso está embasada:

O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas [de atividade humana], não só por seu conteúdo (temático) e por seu estilo verbal, ou seja, pela seleção operada nos recursos da língua — recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais —, mas também, e sobretudo, por sua construção composicional. (BAKHTIN, 1997, p. 280)

Desse modo, interessa-me observar a construção composicional do gênero rap. Para refletir acerca desse aspecto, tomo a enunciação e seus elementos como base¹⁵. Segundo Benveniste (1989, p. 82), “é preciso ter cuidado com a condição específica da enunciação: é o ato mesmo de produzir um enunciado, e não o texto do enunciado, que é nosso objeto”. O autor também destaca que na enunciação é o locutor que mobiliza a língua por sua conta, e essa ação é que determina características linguísticas produzidas em enunciados: “este grande processo pode ser estudado sob diversos aspectos” (Ibid.).

O aspecto desenvolvido por Benveniste em “O aparelho formal da enunciação” (1989) diz respeito aos caracteres da enunciação, ou seja, aos seus instrumentos. Nesse sentido, o autor descreve três elementos constitutivos da enunciação, os quais chama de índices específicos:

¹⁵ Já que, segundo Benveniste, “a enunciação supõe a conversão individual da língua em discurso”. (BENVENISTE, 1989, p 83).

peessoa, espaço e tempo. Esses índices servirão de base para parte da reflexão sobre os raps selecionados na seção seguinte deste estudo.

Buscando definir a enunciação no quadro formal de seu ato, Benveniste ressalta que a realização vocal da língua, em seu aspecto fônico, procede sempre de “atos individuais, que o linguista surpreende sempre que possível em uma produção nativa, no interior da fala”. Em seguida, destaca que, para a prática científica, o sujeito de discurso não tem importância central, já que

Na prática científica procura-se eliminar ou atenuar os traços individuais da enunciação fônica recorrendo a sujeitos diferentes e multiplicando os registros, de modo a obter uma imagem média de sons, distintos ou ligados. (BENVENISTE, 1989, p. 82)

Benveniste também descreve que nem o mesmo sujeito produz os mesmos sons igualmente, porque “estas diferenças dizem respeito à diversidade das situações nas quais a enunciação é produzida” (BENVENISTE, 1989, p. 83), o que significa sinalizar para o fato de a teoria linguística não abarcar a totalidade da ação de enunciação se considerarmos a diversidade de situações discursivas e a apropriação (semântica e fônica) dos sujeitos do discurso como elementos de especial relevância. Em contrapartida, o próprio autor salienta que “o ato individual de apropriação da língua introduz aquele que fala em sua fala. Este é um dado constitutivo da enunciação” (BENVENISTE, 1989, p. 84), o que sinaliza para uma impossibilidade de dissociação entre sujeito e enunciado.

O apagamento dos sujeitos na produção científica é também abordado pela filósofa Adriana Cavarero ao concluir, analisando a história da filosofia, que houve progressiva e continuamente desvocalização do *logos*, isto é, a dissociação do *logos* em relação a qualquer vestígio da voz que vá além do critério semântico do sistema linguístico. A autora inicialmente lembra que a palavra *logos* “é o termo mais importante e todavia mais ambíguo da filosofia”, pois além de ser usado para designar a linguagem, tem sentido oscilante entre “discurso” e “razão”: “Na tradição metafísica, afirma Lévinas, ‘o *logos* como discurso se confunde completamente com o *logos* como racionalidade” (CAVARERO, 2011, p. 50).

O *logos* entendido como palavra e discurso se desvocalizou ao ser abordado pela tradição filosófica com privilégio ao sentido e menosprezo à realização acústica. Na religião grega, o entendimento acerca de deus se baseava na ideia de um “sopro e vapor saído das fendas da terra a fim de se transformar, por meio da voz rouca de Pitonisa, em palavra” (CAVARRO, 2011, p. 34). Esse entendimento aliado à acepção da palavra *phoné*, que em grego designava a voz humana, a voz animal e qualquer outro som audível, são indícios, para a autora, de que mesmo na tradição grega a voz ou fenômeno acústico “tende a constituir uma esfera autônoma,

independente da palavra” (CAVARRO, 2011, p. 34). De modo semelhante, na tradição hebraica, embora haja uma valorização explícita da escritura, há uma “crucial resistência ao regime dos signos”, já que “é a esfera do som e do respiro vibrantes na palavra que está em relação mais próxima com a transcendência de Deus na comunicação originária” (CAVARERO, 2011, p. 37).

A importância religiosa do aspecto fônico da palavra sagrada nessas tradições, contudo, não impediu que a centralidade da palavra escrita tenha se mantido preponderante no modo de produzir conhecimento ou mesmo na tradição religiosa cristã, que cristaliza a palavra sagrada no escrito e faz uma leitura silenciosa e imóvel da mesma. Uma significativa diferença entre as tradições hebraica e cristã é que para os hebreus a palavra sagrada é um evento sonoro e sua leitura ressalta a sonoridade da palavra por meio da ondulação rítmica do corpo (CAVARERO, 2011).

Em sua abordagem, Cavarero parte de comentários a respeito do conto “Um Rei à Escuta”, de Ítalo Calvino, o qual toma como exemplo para pensar sobre a escuta da voz humana. O rei do conto faz, segundo Cavarero, “o contrário do que faz há séculos a filosofia, concentra-se no vocálico ignorando o semântico” (CAVARERO, 2011, p. 19) ao ouvir um canto feminino¹⁶ que, embora se manifeste em uma voz específica, é diluído entre os ruídos do reino. Ao estar atento à voz humana e ao aspecto vocal em detrimento do semântico, o rei conecta-se com o que distingue a voz de outros ruídos: o corpo que a emite.

A voz de quem fala é, pelo contrário, sempre diversa de todas as outras vozes, ainda que as palavras pronunciadas fossem sempre as mesmas, como acontece justamente no caso de uma canção. Tal diversidade, como enfatiza Calvino, tem a ver com o corpo. “Uma voz significa isto: existe uma pessoa viva, garganta tórax, sentimentos, que pressiona no ar essa voz diferente de todas as outras vozes. Uma voz põe em jogo a úvula, a saliva”: quando a voz humana vibra, existe alguém em carne e osso que a emite. A unicidade não é característica do homem em geral, mas de cada ser humano na medida em que vive e respira. (CAVARERO, 2011, p. 18)

Dessa forma, o rei tem acesso à manifestação da unicidade da voz, que o conduz à unicidade do ser humano enquanto corpo presente e atuante. Por se tratar de voz humana, esse som se distingue dos outros, “é a vibração de uma garganta de carne” (CAVARERO, 2011, p. 16). Tal ocorrência, contudo, não parece ter um impacto significativo na filosofia ou na linguística. Cavarero aponta ainda uma recusa nesses dois âmbitos com relação ao tratamento à voz em sua unicidade, o que caracteriza como logocentrismo: “O logocentrismo filosófico se

¹⁶ A autora lembra que “crucialmente, no canto de Calvino, esse gozo vem do canto de uma mulher. Em certo sentido, trata-se de um lugar comum, aliás, de um estereótipo não desprovido de traços misóginos. Basta pensarmos nas várias releituras que a tradição fez do canto feminino sedutor, carnal e primitivo, que remontariam às sererías” (CAVARERO, 2011, p. 19)

interessa, principalmente, pela ordem que regula a conexão [de palavras], isto é, pela linguagem como sistema de significação” (CAVARERO, 2011, p. 51), tal como a abordagem linguística privilegia o signo linguístico em relação à sua regularidade sistêmica mais do que a sua produção (pelo falante).

Além de apontar o modo como a palavra foi considerada apenas como sentido em detrimento do som e do falante, na tradição filosófica, a autora destaca os estudos de vocalidade como uma alternativa ao logocentrismo, lembrando a proposta teórica de Paul Zumthor, que distingue oralidade de vocalidade¹⁷. De acordo com Zumthor, oralidade diz respeito à voz como portadora de linguagem enquanto vocalidade se refere à voz independente da linguagem, isto é, ao que é próprio da voz em si, um conjunto de atividades e valores. Para tratar da vocalidade, “é incorporado, assim, um amplo e recortado horizonte de abordagens que abre novas vias de interpretação para o fenômeno da voz, possibilitando a intervenção de campos de pesquisa múltiplos e heterogêneos” (CAVARERO, 2011, p. 27). Esse estudo da voz como voz, segundo a autora, “põe em crise a especificidade de vários cânones disciplinares” (Ibid.).

Paul Zumthor, ao tratar do conceito de performance, lembra que a forma da canção “pode se recompor, analisar, segundo as frases ou versificação, a melodia ou a mímica do intérprete” (ZUMTHOR, 2014, p. 33) e que tal atividade “constitui um trabalho pedagógico útil e talvez necessário, mas, de fato (no nível em que o discurso é vivido), ele nega a existência da forma. Essa, com efeito, só existe na ‘performance’” (Ibid.). Desse modo, entendo que lançar um olhar para o rap também enquanto gênero discursivo, tendo em vista a enunciação, é uma maneira de buscar um olhar abrangente sobre o gênero: levando em consideração o enunciado e o ato de enunciar, pois tanto a abordagem benvenistiana de enunciação quanto a abordagem de performance empreendida por Zumthor, cada uma a sua maneira e com sua terminologia específica, priorizam o “aqui” e “agora” em que a voz acontece.

O autor ainda destaca o aspecto interdisciplinar de seus trabalhos sobre voz defendendo a ultrapassagem prudente das disciplinas particulares e a quebra do ponto de vista etnocêntrico e grafocêntrico. Complementa sua percepção a respeito do estudo da voz afirmando que “haverá uma antropologia da palavra humana ou nada, isto é, um jogo vão de intelectuais” (ZUMTHOR, 2014, p. 20). Nesse aspecto, podemos ponderar que de fato a antropologia é a área científica mais aberta ao entendimento da voz entrecruzando-se perspectivas. Contudo, cabe questionar também se a reafirmação dessa abordagem como único espaço possível de aprofundamento da oralidade e da vocalidade não é uma forma de manutenção da perspectiva etnocêntrica ou

¹⁷ Tal distinção explica a preferência do autor pelo termo “poesia vocal” em detrimento de “literatura oral”.

grafocêntrica da ciência ocidental. O próprio autor comenta que, ao defender a aproximação com relação à abordagem antropológica para “praticar uma concentração no próprio texto” literário, pode estar cometendo, sem querer, um erro etnocêntrico: “talvez esse percurso só seja possível no estudo das tradições poéticas e literárias europeias. E não seria derrisório no imenso domínio das poesias tradicionais da África?” (ZUMTHOR, 2014, p. 20). Em relação à auto-provocação, o autor argumenta que tem tratado de poesia vocal “em termos tais que poderíamos aplicá-los à escrita literária ou inversamente” e propõe: “toda ‘literatura’ não é fundamentalmente teatro?” (ZUMTHOR, 2014, p. 21).

No campo da linguística, Valdir Flores busca provocar o entendimento acerca da realização da voz por meio da enunciação e propõe que para compreender o efeito que o falante tem sobre a própria fala podemos investir em uma “antropologia da enunciação”, na qual o falante possa ser visto como um etnógrafo da própria língua. O linguista parte do fato de o falante ter capacidade de produzir discurso acerca do próprio discurso, num exercício metalinguístico:

Da perspectiva que estou querendo fundamentar, o fato de o locutor, o falante, poder falar da língua com a língua confere-lhe um estatuto muito singular: ele é uma espécie de comentador do que ouve e mesmo do que diz. E não se trata de um comentário qualquer, mas de um recurso do qual o falante se vale para dizer algo que a língua fora da propriedade “meta” não permite. (FLORES, 2016, p. 91)

O autor pontua que, do ponto de vista fenomenológico, essa atividade do falante é “um comentário sobre a face significante da língua” (FLORES, 2016, p. 91), o qual ele propõe que seja visto a partir de outro conceito: o contorno de sentido.

O falante, ao contornar semanticamente a materialidade da língua, explicita um saber, o seu saber, acerca dela. Esse saber cumpre uma função quase etnográfica na economia – no arranjo ou modo de funcionar de diversos elementos de um conjunto maior – do uso da língua. (FLORES, 2016, p. 91)

Tal recurso é bastante presente na produção do rap que se propõe autocrítico ao próprio movimento cultural do qual faz parte, como é o caso do rap produzido através da inserção de “minorias”, aqui abordado no caso da produção de rappers mulheres em Angola. Nesses casos, o contorno de sentido se manifesta como uma espécie de propriedade metaretórica da voz (tanto em sentido fônico individual quanto em sentido sistêmico como realização sígna em forma de enunciado e de discurso), pois se constrói como recurso retórico elaborado esteticamente.

Outras questões ainda se colocam centrais para a abordagem de Valdir Flores no que diz respeito ao conceito de contorno de sentido:

Como a voz toma corpo na língua? Como se ligam o som e o sentido? Tais perguntas tocam, ao menos de leve, dois aspectos que, em minha opinião, devem ser enfrentados por uma teoria da linguagem que inclua a materialidade significante: de um lado, os termos do compartilhamento – o que, de imediato, impõe consideração à figura do

interlocutor e da categoria da escuta – de algo que é único e singular; de outro lado, a natureza sgnica de tudo que diz respeito à língua – o que toca a relação entre o que é da ordem do único com o que é da ordem da possibilidade de haver comunicação (o social, o signo). O contorno de sentido é uma maneira de manter a natureza sgnica da materialidade significante. (FLORES, 2016, p. 93)

Nesse sentido, a voz é entendida como uma materialidade significante do ato de enunciação, a qual para ser abordada na teoria da linguagem deve levar em conta seu compartilhamento e singularidade tanto com relação ao sujeito falante quanto à língua, visto que possui natureza sgnica. Em suma, a enunciação, ato individual de uso da língua ou produção de discurso, não corresponde puramente à manifestação da voz, visto que a voz não é apenas o aspecto fnico ou a realização física, pelo contrário, a própria voz é *status* em que reside a enunciação – no sentido em que a voz pode ser também uma potencialidade de sentido, talvez explorada com maior completude desde um ponto de vista filosófico, antropológico ou interdisciplinar do que de um ponto de vista estritamente linguístico.

Roland Barthes, em “O grão da Voz”, chama a atenção para a insuficiência da língua para examinar outro sistema semitico¹⁸ e busca a voz em seu grão, isto é, “em dupla postura, dupla produção: de língua e de música” (BARTHES, 2009, p. 257), “onde uma língua encontra uma voz” (Ibid.).

A voz humana é, com efeito, o lugar privilegiado (eidtico) da diferença: um lugar que escapa a toda a ciência, pois não há nenhuma ciência (fisiologia, história, estética, psicanálise) que esgote a voz: classifiquem, comentem historicamente, sociologicamente, esteticamente, tecnicamente a música, haverá sempre um resto, um suplemento, um *lapsus*, um não dito que se designa ele próprio: a voz (BARTHES, 2009, p. 266)

Barthes complexifica o acesso à voz (entendida não apenas em seu aspecto fnico, mas também enquanto materialidade significante da língua e do falante) e, em certa medida, se aproxima da abordagem de Paul Zumthor ao valorizar o elemento humano, corpóreo e simbólico constitutivo da noção de voz.

Escutem um baixo russo (...): algo está lá, manifesto e insistente (só se ouve *isso*) que está para além (ou para aquém) do sentido das palavras, da sua forma (a litania), do melismo, e mesmo do estilo de execução: qualquer coisa que é directamente o corpo do cantor, levado de um mesmo movimento aos vossos ouvidos, do fundo das cavernas, dos músculos, das mucosas, das carilagens, e do fundo da língua eslava, como se uma mesma pele cobrisse a carne interior do executante e a música que ele

¹⁸ Ao traçar sua análise semiótica da canção, também pensando em dois sistemas que se encontram na produção da voz (nesse caso, produção da voz pelo cancionista), Luiz Tatit pontua a relação que se estabelece, ao ouvinte de canção, entre o sistema da canção e o sistema da língua: “Para o cancionista a influência das leis entoativas é desejável pois garante ao ouvinte uma rápida, ou até automática, conversão intersemiótica, do sistema da canção para o sistema da língua natural. É a estratégia persuasiva do cancionista estabelecer equivalências entre os dois sistemas, para tornar mais fluente sua comunicação com o ouvinte. É a figurativização enunciativa. (...) Aqui [na canção popular], a intersemiticidade com a língua natural é uma fonte de sentido que compensa o frequente abandono de leis e de riquezas técnicas especificamente musicais” (TATIT, 2007, p. 158).

canta. (...) O “grão”, seria isso: a materialidade do corpo falando a sua língua materna [...]. (BARTHES, 2009, p. 258, grifo do autor)

É interessante destacar que Barthes defende a presença de um aspecto intangível da voz, que é ela própria, isto é, as abordagens científicas da voz não alcançam o fenômeno em sua completude. Observando tal situação, penso que é importante lembrar que, segundo Paul Zumthor, a voz tem importante papel social: “dentro da existência de uma sociedade humana, a voz é verdadeiramente um objeto central, um poder, representa um conjunto de valores (...) fundadores de uma cultura, criadores de inumeráveis formas de arte” (ZUMTHOR, 2005, p. 61). Tal asserção parece se aplicar bem ao entendimento do papel da voz em culturas africanas, por exemplo, em que a voz é fundante inclusive da literatura. De modo contrário, a tradição artística ou científica ocidental é bastante centrada na escrita, em detrimento da voz. Essa recusa da voz no logos científico ocidental se reflete no vazio da mesma tradição científica, tipicamente eurocêntrica, em relação à compreensão da voz como uma materialidade que extrapola o campo linguístico-sistêmico e se expande em direção ao sujeito falante, enquanto existência corporificada.

Retomando Barthes, uma distinção importante trazida pelo autor ao tratar de canção e sua realização por meio da voz reside na conceituação de fenocanto e genocanto como uma forma de transposição das concepções de genotexto e fenotexto, de Julia Kristeva. Segundo a conceituação de Barthes:

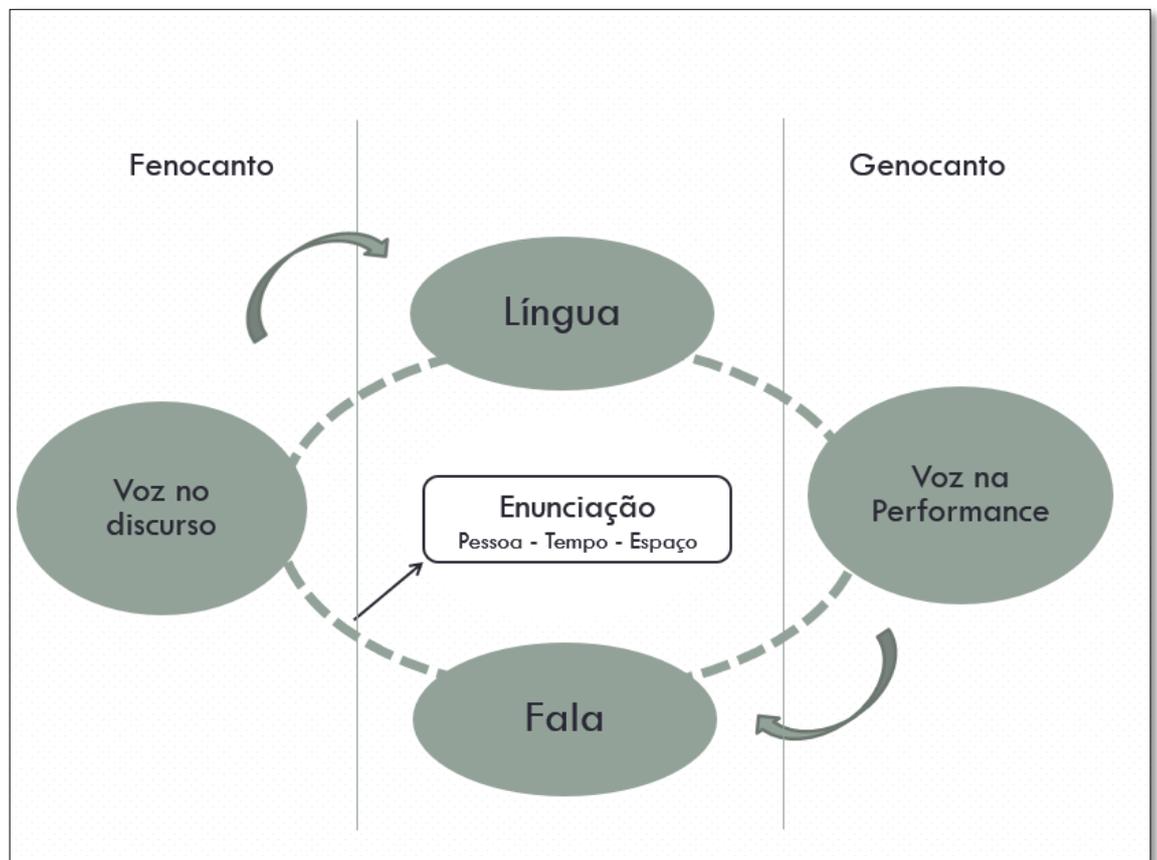
O fenocanto (se quisermos aceitar essa transposição) cobre todos os fenômenos, todos os traços que provêm da estrutura da língua cantada (...) em resumo, tudo o que na execução está ao serviço da comunicação, da representação, da expressão: aquilo que se fala vulgarmente, aquilo que forma o tecido dos valores culturais (matéria dos gostos confessados, das modas, dos discursos críticos), aquilo que se articula directamente sobre os álibis ideológicos de uma época (a “subjetividade”, a “expressividade”, o “dramatismo”, a “personalidade” de um artista). (BARTHES, 2009, p. 258)

A respeito do genocanto, contudo, o autor descreve:

É o volume da voz que canta e que diz, o espaço onde as significações germinam “de dentro da língua e na sua própria materialidade”; é um jogo significativo estranho à comunicação, à representação (dos sentimentos), à expressão; é esta ponta (ou este fundo) da produção onde a melodia trabalha verdadeiramente a língua. (...) É numa palavra muito simples mas que é preciso tomar a sério: a dicção da língua. (BARTHES, 2009, p. 258)

Nessa abordagem, o fenocanto está próximo da estrutura da língua enquanto sistema, isto é, diz respeito ao conteúdo linguístico (no que se refere ao texto e ao discurso), enquanto o genocanto se aproxima do que Saussure designava por fala, a realização da língua (que acontece no domínio da performance, segundo Zumthor).

A partir dessa distinção feita por Barthes e tendo em vista que a enunciação, na abordagem benvenistiana, é o elo entre língua e fala (o que possibilita a estrutura sistêmica da língua se manifestar em signos linguísticos), observo que ao tratar da enunciação no rap torna-se indissociável também a relação que esta materializa entre a voz que há na língua e no discurso, isto é, o “eu” pressuposto em um ato de fala, e a voz que se manifesta em performance a partir do corpo do sujeito falante. De tal forma, o papel de elo da enunciação que percebo conduzir a uma aproximação da compreensão a respeito da presença da voz no rap pode ser ilustrado na imagem a seguir:



Fonte: a autora.

Em tal espectro, a realização da voz alia discurso e performance como formas de manifestação da língua. Torna-se necessário, nesse ponto de vista, abordar a manifestação da voz no rap a partir dessa interface. Valdir Flores e Marlene Teixeira, ao abordarem as teorias enunciativas de Bakhtin e de Benveniste, observando os princípios fundadores de ambas as teorias e o que singulariza cada linguista, lembram que: “Bakhtin estuda o enunciado sob dois aspectos: o que lhe vem da língua e é reiterável e o que lhe vem do contexto de enunciação e é único” (FLORES; TEIXEIRA, 2009, p. 150). Dessa forma, Flores e Teixeira ressaltam que na perspectiva bakhtiniana “cada texto pressupõe um sistema de signos compreensível por todos

(...) bem como, simultaneamente, (...) representa alguma coisa de individual, de irrepetível e aí reside o seu sentido” (FLORES; TEIXEIRA, 2009, p. 150).

Ao abordar o rap produzido por mulheres em Angola, em especial a produção de Eva RapDiva, aproximo-me, portanto, da perspectiva bakhtiniana (embora não seja um objetivo aplicá-la em sua profundidade e totalidade), uma vez que busco observar a voz enquanto materialidade significativa de natureza sógnica no rap. Os raps sob os quais lançarei olhar são produções lançadas em álbuns, disponibilizadas para acesso virtual e performatizadas em vídeo. É importante observar que embora não se trate de uma performance presencial ou corporificada no sentido dado por Zumthor e Barthes, a enunciação é constante e se refaz a cada nova audição em que a voz se manifesta. Busco nesta seção “capturar” a percepção da voz que se materializa na interface entre texto oral e escrito e a performance literária e musical.

2.4 Rap: poética da diáspora

Sobre a gênese do rap enquanto estética negra, Marcus Salgado salienta que esse “regime estético em que se entrelaçam som e palavra” se insere em uma “tradição cultural de matriz africana, já que

É possível reivindicar como seus antecedentes o blues e o gospel, as canções de trabalhos dos escravos, os pregões de rua dos “negros de ganho” e os vissungos. Nessas formas todas, encontram-se palavra e som a fim de comunicar mensagens de fundo social, pelos quais se delineiam os mecanismos de exclusão operantes sob as mais diversas máscaras, nos mais diversos tempos e espaços. (SALGADO, 2015, p. 151)

Tratando da música de diáspora africana e das questões sociais que a envolvem, o historiador britânico Paul Gilroy, em seu conhecido livro *O Atlântico Negro* (2012), ressalta que o circuito comunicativo que compõe a diáspora transforma inclusive o conceito de espaço, uma vez que não privilegia “o Estado-nação moderno e sua ordem institucional em detrimento dos padrões subnacionais e supranacionais de poder, comunicação e conflito” (GILROY, 2012, p. 20). A respeito de tal concepção é interessante destacar dois aspectos importantes: primeiro, o conceito de diáspora proposto por Gilroy põe em xeque tanto visões nacionalistas quanto de pureza étnica, desfazendo a associação essencialista entre Estado e raça e aproximando-se do entendimento de identidade cultural como um processo histórico e político¹⁹ em detrimento

¹⁹ Segundo o autor: “Como uma alternativa à metafísica de ‘raça’, da nação e de uma cultura territorial fechada, codificada no corpo, a diáspora é um conceito que ativamente perturba a mecânica cultural e histórica do pertencimento. Uma vez que a simples sequência dos laços explicativos entre lugar, posição e consciência é rompida, o poder fundamental do território para determinar a identidade pode também ser rompido” (GILROY,

de uma visão culturalmente homogênea de nação. O segundo aspecto está relacionado à questão de que para compreender a diáspora desde essa perspectiva é também necessário olhar criticamente para a ciência ocidental e suas conceituações de nação, povo, raça ou etnia, que, ao serem aplicadas a estudos da cultura negra, por exemplo, mostram-se insuficientes, uma vez que não emergem desses contextos geopolíticos de conhecimento.

Em contrapartida, Gilroy lembra que a crítica cultural de tendência não essencialista do ponto de vista racial, por considerar a raça como uma construção social e cultural, “tem sido insuficientemente consciente do poder de resistência de formas especificamente racializadas de poder e subordinação” (GILROY, 2012, p. 87). Dessa forma, o autor elabora sua concepção não essencialista da seguinte maneira:

Sob a ideia-chave da diáspora, nós poderemos então ver não a “raça”, e sim formas geopolíticas e geoculturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem. (GILROY, 2012, p. 25)

O autor também relaciona a ideia de nação à dominação masculina nas relações de gênero. Desse modo, sendo a subjugação de mulheres o “signo mais proeminente da irresistível hierarquia natural que deve ser restabelecida no centro da vida diária” (GILROY, 2012, p. 19), “a integridade da raça ou da nação portanto emerge como a integridade da masculinidade” (Ibid.), pois a instituição e a reprodução da hierarquia de gênero torna a nação coesa numa perspectiva nacionalista que, segundo Gilroy, leva ao fascismo. A esse respeito, o autor salienta outro aspecto de seu conceito de diáspora: “Quero enfatizar que a diáspora desafia isto ao valorizar parentescos sub e supranacionais, e permitindo uma relação mais ambivalente com as nações e com o nacionalismo” (GILROY, 2012, p. 19). Em resumo, Gilroy destaca que para além de ser um argumento a respeito de dinâmica de identidade ou da instituição e disciplinarização do Estado, a diáspora tornou-se uma disputa silenciosa sobre a maneira e os códigos que serão mobilizados para escrever a história das culturas negras no século XX.

As ideias a respeito de raça, etnia e nacionalidade gestadas na episteme ocidental, ao serem abordadas de forma crítica, culminaram no constructo dos estudos culturais, isto é, há certa continuidade – epistemológica – dos estudos culturais em relação aos conceitos que operaram para a constituição de critérios estéticos pretensamente universais que cancelaram a arte autêntica. Nesse aspecto, Gilroy cita alguns estudos que abordam especialmente a axiologia cultural moderna-ocidental, como os escritos de Sander Gilman e Henry Louis Gates Jr, e comenta que:

Debates desse tipo não deveriam ser encerrados simplesmente pela denúncia daqueles que levantam questões canhestras ou embaraçosas como forças totalitárias que trabalham para legitimar sua própria linha política. Tampouco indagações importantes sobre a contiguidade entre razão racializada e racismo irracional devem ser desqualificadas como questões triviais. Essas questões tocam o cerne dos debates contemporâneos sobre o que constitui o cânone da civilização ocidental e como este legado precioso deve ser ensinado. Nessas circunstâncias de combate, é lamentável que perguntas sobre “raça” e representação tenham sido tão regularmente banidas das histórias ortodoxas do juízo estético, gosto e valor cultural do Ocidente (GILROY, 2012, p. 45-46).

Embora reconheça que os estudos culturais contribuam para uma visão crítica a respeito dessas categorias ignoradas no juízo estético Ocidental, o autor aponta problemas conceituais dessa perspectiva teórica no que diz respeito ao etnocentrismo e ao nacionalismo, lembrando que há duas perguntas essenciais a serem feitas: quais culturas são estudadas e de onde vem os instrumentos de estudo. O entusiasmo pelos estudos culturais pode ter relação com suas associações à Inglaterra, demonstrando especificidade étnico-histórica do discurso produzido pelos referidos estudos e a racialização do “outro” tomado como objeto de conhecimento. É necessário, contudo, que essas questões sirvam para a promoção de estudos sérios sobre os povos negros. Para o autor, é fundamental “combinar a reflexão sobre essas questões com a consideração da necessidade urgente de se fazer com que as expressões culturais, as análises e histórias negras sejam levadas a sério nos círculos acadêmicos” (GILROY, 2012, p. 40), já que é comum que sejam pensadas apenas no que diz respeito às relações raciais e, portanto, relegadas à sociologia como forma de serem “abandonadas ao cemitério dos elefantes no qual as questões políticas intratáveis vão aguardar seu falecimento” (Ibid.).

Um fato raramente reconhecido pelos estudos culturais, segundo Gilroy, é o de que intelectuais negros já lançaram olhar sobre o posicionamento intercultural, contudo, muitas vezes incidia sobre eles a classificação racial derivada de “concepções racialmente exclusivas de identidade nacional, da qual os negros foram excluídos, ora como não humanos, ora como não cidadãos” (GILROY, 2012, p. 41). Esse fato aliado às transformações da vida social e cultural britânica nos anos 50 e aos conflitos a respeito da inserção dos negros nesse meio²⁰ tornam evidente a necessidade de “responder ao nacionalismo – se não ao racismo e etnocentrismo – dos estudos culturais ingleses” (GILROY, 2012, p. 49) como “uma questão diretamente política em si mesma” (Ibid.)²¹.

²⁰ Descritos pelo autor de modo geral como a emergência de um “novo racismo, etnicamente absoluto e culturalista” (GILROY, 2012, p. 48).

²¹ A respeito da recepção e difusão terceiro-mundista dos estudos culturais, não mencionadas na crítica de Gilroy, é possível encontrar um breve panorama escrito por Angela Prysthon em artigo intitulado “Mapeando o pós-colonialismo e os estudos culturais na América Latina”, referenciado nesse estudo.

Contrapondo os ideias nacionalistas estritos e essencialistas no ponto de vista cultural, possivelmente intensificados pelos estudos culturais ingleses, Paul Gilroy propõe que pensemos na existência de um mundo do Atlântico negro, conceituado pelo historiador como uma gama de ações que compreende “formas culturais estereofônicas, bilíngues ou bifocais originadas pelos – mas não mais que propriedade exclusiva dos – negros dispersos nas estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória” (GILROY, 2012, p. 35). Dessa forma, o autor defende o caráter transnacional e internacional das organizações políticas e estéticas de resistência negra.

Ao mencionar a fragilidade da categoria de nacionalidade que conforma a produção cultural em seus cânones locais, Gilroy cita a cultura *hip hop* e seu caráter global como um desafio ao entendimento da cultura preso a fronteiras nacionais e questiona: “como discutir o rap como se ele brotasse intacto das entranhas do *blues*?” (GILROY, 2012, p. 89), ainda seguindo o mesmo raciocínio: “[...] por que a elite literária da América negra precisa afirmar essa forma cultural diaspórica de maneira tão agressivamente nacionalista?” (Ibid.). Por meio de tais questões, o autor complexifica o entendimento da estética negra que frequentemente entende a música como símbolo central de autenticidade racial e nacionalidade (por meio da associação entre nação, cultura e etnia), visto que o rap, desde sua origem até a atualidade, caracteriza-se como uma estética globalizada, transbordando o molde relegado a ele e às manifestações culturais: o estado-nação moderno²².

Tal postura de vinculação entre “nação”, “raça” e “povo” na abordagem da cultura é comum inclusive entre escritores negros, pois estes, ao lidarem com essas questões, apresentam dependência das reflexões teóricas provenientes do cânone da modernidade ocidental:

A história e a importância dessas músicas são constantemente desconsideradas pelos escritores negros por dois motivos: porque ultrapassam os referenciais da análise nacional ou etnocêntrica, com os quais temos muito facilmente nos contentado, e porque falar a sério sobre a política e a estética das culturas vernaculares negras exige um confronto embaraçoso com diferenças intrarraciais substantivas, que tornam simplesmente insustentável o essencialismo cômodo a partir do qual a maioria das apreciações críticas são construídas. (GILROY, 2012, p. 92-93)

²² Para além da dimensão diaspórica africana e da abordagem nacionalista (estadunidense) do estilo, Gilroy comenta que “a dinâmica sincrética da forma foi ainda complicada por uma contribuição claramente hispânica e uma apropriação dos movimentos da *break dance* que ajudaram a definir o estilo em seus estágios iniciais. Mas o *hip hop* não foi apenas o produto dessas tradições culturais negras convergentes. A centralidade do “break” dentro dele e o ulterior refinamento das técnicas de corte e mixagem por meio do *sampling* digital (...) significam que as regras estéticas que o governam são pressupostas em uma dialética de apropriação de resgate e recombinação que cria prazeres especiais e não se limita ao complexo tecnológico no qual se originou” (GILROY, 2012, p. 211).

Frente a isso, o historiador destaca que sua forma de quebrar esse silêncio é por meio da argumentação de que a expressão musical e estética negra é um valioso elemento contradiscursivo da modernidade, mas, além disso, “tem desempenhado um papel na reprodução daquilo que Zygmunt Bauman chamou de contracultura distintiva da modernidade” (GILROY, 2012, p. 93). A proposta de sua abordagem é de que essa contracultura seja repensada não apenas no que diz respeito a *tropos* e gêneros literários, mas como um discurso filosófico que refuta a concepção moderna e ocidental de segregação entre ética e estética, cultura e política.

Ainda segundo Gilroy, a subjetividade da identidade negra diaspórica posiciona-se, na modernidade, entre o ser europeu e o ser negro, o que exige formas de “dupla consciência”, já que é uma posição considerada provocativa de insubordinação política. Deste ponto de vista, Gilroy comenta que as formas culturais negras são, cumulativamente, modernas e antimodernas, pois “são modernas porque têm sido marcadas por suas origens híbridas e crioulas no Ocidente; porque têm se empenhado em fugir ao seu *status* de mercadorias e da posição determinada pelo mesmo no interior das indústrias culturais²³” (GILROY, 2012, p. 159) e estão fora da modernidade porque “seu poder especial deriva de uma duplicidade, de sua localização instável simultaneamente dentro e fora das convenções, premissas e regras estéticas que distinguem e priorizam a modernidade” (Ibid.). Ao mencionar a reflexão acerca da modernidade, contudo, Gilroy ressalta que são poucas as abordagens que operam na interface da ciência e da estética (e na questão da tecnologia digital e sua disseminação), que é um ponto crucial para compreender a expressão cultural negra contemporânea.

Nesse sentido, Francisco Noa, ao abordar as literaturas africanas, trata da relação entre literatura e conhecimento, lembrando que, segundo crenças profundamente enraizadas, a literatura é vista como pertencente a um âmbito estritamente sensível, subjetivo e imaginativo. Em sua abordagem, no entanto, defende que:

A literatura deve ser vista, em si, como uma forma particular de conhecimento. Isto é, além de ser um lugar onde estão representados diferentes domínios de conhecimento, a escrita literária significa, enquanto produção e enquanto leitura, expressão e

²³ A respeito da indústria cultural que circunscreve o rap e a música em geral, Marcus Salgado, a partir de Kelley, lembra que “Embora ostente emaranhadas relações com o político e o mercadológico, setor rentável da indústria do entretenimento, que move consideráveis cifras nesse âmbito, o rap mantém-se, contudo, como uma linguagem que pode ser considerada uma extensão de algumas ideias em circulação desde os anos 60 entre os pensadores dos movimentos negros ao redor do mundo. Assim, a música – mesmo quando inserida numa trama intrincada de relações econômicas – manter-se-ia como ‘arma poderosa na luta pela libertação negra’ (KELLEY, 2002, p. 11), mantendo-se, portanto, a superestrutura como um campo de batalha com regras autônomas e não completamente determinado ou planificável pela infraestrutura”. (SALGADO, 2015, p. 153)

experiência de conhecimento: linguístico, técnico-compositivo, estilístico, etc. (NOA, 2015, p. 65)

O autor menciona a proposição de Roland Barthes, em *Leçon* (1978), de que há na literatura três forças: a tão comentada *mimesis*, isto é, a representação; a *semiosis*, relacionada à Semiótica; e a *mathesis*, relacionadas aos saberes. De acordo com essa abordagem, no que se refere à terceira força, a literatura trabalha “nas intermitências da ciência” (NOA, 2015, p. 66), o que equivale a dizer que a literatura se constitui como episteme que reúne demais epistemes. Noa lembra também que, segundo o australiano Derek Allan, “o conhecimento da literatura tem uma imanência própria e deve ser validado tendo em conta os protocolos de leitura que se estabelecem” (NOA, 2015, p. 67). O autor observa na abordagem de teóricos como Umberto Eco, Italo Calvino e Harold Bloom indícios que revelam a riqueza da abordagem do conhecimento e sua relação multifacetada com a literatura. No que toca às literaturas africanas, como provocação ao conforto das crenças que comumente negam a interface científica à literatura, Noa lança algumas questões:

Em que medida é que elas [as literaturas africanas], que oscilam estruturalmente entre o local e o universal, entre o individual e o coletivo, se afirmam não só como conhecimento específico, mas também como lugar onde se espriam conhecimentos múltiplos e diversificados? Por outro lado, como é que esse conhecimento, na sua pluralidade e amplitude, determina ou participa de uma permanente arquitetura identitária que é, ao mesmo tempo, demarcadora de territórios determinados de imaginação e de uma ideia de humanidade? (NOA, 2015, p. 66)

A perspectiva do pensamento decolonial também propõe algumas reflexões interessantes no que se refere ao lugar ocupado pela produção científica e artística produzida fora do eixo geopolítico eurocêntrico. Walter D. Mignolo, em especial, sinaliza para a importância da literatura no “deslocamento do lócus de produção intelectual do Primeiro para o Terceiro Mundo” (MIGNOLO, 2003, p. 165) e lembra que “quando ‘narrativas literárias’ são também consideradas teorias em si mesmas, a distinção entre a localização da produção teórica e cultural começa a desmoronar” (Ibid.), já que a produção teórica é comumente considerada como produção exclusiva do chamado Primeiro Mundo. Nesse sentido, proponho que a manifestação do rap seja encarada como uma manifestação epistemológica além do seu já reconhecido caráter estritamente estético e cultural.

Discutindo a respeito dessas cosmovisões que se encontram na música negra, Gilroy (2012) ainda salienta outros aspectos importantes para sua abordagem: as premissas estéticas etnocêntricas da modernidade que “consignaram essas criações musicais a uma noção do primitivo que era intrínseca à consolidação do racismo científico” (p. 164) e o fato de que “pensar sobre música – uma forma não figurativa, não conceitual – evoca aspectos de subjetividade corporificada que não são redutíveis ao cognitivo e ao ético” (p. 163). Dessa

forma, o autor aponta alguns conflitos sobre a abordagem da música negra a partir de um ponto de vista europeu etnocêntrico e, portanto, situa o estudo de música de matriz africana como uma forma de expressão²⁴ que não cabe completamente em qualquer molde epistemológico.

De modo semelhante, a arte afro-brasileira por vezes extrapola as fronteiras estéticas e epistemológicas tipicamente eurocêntricas, como é o caso das produções de Rosana Paulino e Eustáquio Neves, abordadas em artigo intitulado “Poéticas Diaspóricas e Subjetividades no Atlântico Negro”, no qual Francielly Rocha Dossin, doutora em História Cultural pela Universidade Federal de Santa Catarina, reflete sobre o Atlântico negro ao apresentar obras de arte como componentes de um campo discursivo mais amplo do que o estritamente artístico. A autora parte dos estudos culturais e pós-coloniais para refletir sobre as poéticas que podem ser observadas por meio de subjetividades presentes nas obras abordadas. Discute a respeito de obras de artistas negros brasileiros que podem ser consideradas de expressão antirracista. Rosana Paulino e Eustáquio Neves, mencionados em tal estudo, são artistas que expõem a exploração do corpo negro traçando um elo entre presente e passado como forma de reconstruir a memória cultural.

A autora baseia-se nos estudos de Gilroy, mencionando que privilegia “narrativas participantes do que Paul Gilroy chama de Atlântico Negro (2001), que são os vínculos criados a partir da experiência de marginalização e sofrimento que liga a África às Américas e à Europa pela diáspora de seus povos” (DOSSIN, 2011, p. 1762). Ao abordar obras de artistas mencionados, Francielly Dossin comenta:

Diáspora, Atlântico Negro e contextos de ação transnacionais sugerem outra percepção de tempo e de território onde se dá a hibridez, misturas e intersecções de ideias, práticas e expressões, auxiliando, assim, a compreender esses processos aqui discutidos que não se circunscrevem em uma história linear e territorializada. (DOSSIN, 2011, p. 1763)

Dessa forma, a autora demonstra como as poéticas de ambos artistas são permeadas pela presença africana no Brasil e expressam temporalidades não lineares e territórios múltiplos ao construírem suas representações traçando continuidades temporais e espaciais – entre o passado escravocrata e o presente brasileiro; entre o continente africano e o Brasil. Rosana Paulino, na obra *Bastidores* usa o bordado e fotos familiares para representar o silenciamento a que, sobretudo os corpos femininos, são submetidos. Eustáquio Neves também usa a fotografia. Em seu trabalho *Boa Aparência*, justapõe anúncios de fuga de escravos no Brasil escravocrata a textos de anúncios de ofertas de trabalho no Brasil contemporâneo: “Os textos que descrevem

²⁴ O que Walter Mignolo (2003) chamaria de epistemologia ou ainda de “pensamento liminar”.

fisicamente os cativos fugidos (anúncios que eram publicados em jornais da época) junto aos de requisito de boa aparência para acesso ao mercado de trabalho tem a função de objetivar a continuidade da discriminação na Brasil” (DOSSIN, 2011, p. 1771).



PAULINO, Rosana. Bastidores (detalhe). 1997. Fotografia e bordado sobre tecido. Fonte: <http://fotosite.terra.com.br/novo_futuro/barme.php?http://fotosite.terra.com.br/novo_futuro/ler_noticia.php?id=4696>.



NEVES, Eustáquio. Série Boa Aparência. Fonte: Mostra pan-africana de arte contemporânea (Catálogo). São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2005.

Tais estratégias de composição estética são visíveis também no rap, em especial no que diz respeito a manifestações de espaço e de tempo na voz performatizada. A aparente ausência de linearidade temporal e a identidade construída em relação a múltiplos territórios dão mostras de uma construção de memória cultural que reconecta a arte globalizada à história e geopolítica africana. Nesse sentido, ao tratar do estudo da música negra, Paul Gilroy (2012, p. 162) defende a importância de observar a autocompreensão que ocorre entre os artistas negros que produzem ou mesmo recebem essas produções e, também, as relações sociais que permeiam e sustentam tal circulação de arte. O caráter corporal e performático da música da diáspora assume valor central e relevância na abordagem de Gilroy, salientando que as condições históricas favoreceram tal forma de expressão que geralmente é vista com maior centralidade apenas em análises de esporte, atletismo e dança. Para o autor, portanto, a performance na música negra tem força evidente “quando comparada com abordagens da cultura negra que têm sido baseadas exclusivamente na textualidade e na narrativa e não na dramaturgia, na

enunciação ou no gestual – os ingredientes pré e antidiscursivos da metacomunicação negra” (GILROY, 2012, p.162). Desse modo, corroborando com a proposta exposta, reflito sobre o rap angolano produzido por mulheres em Angola à luz da enunciação e da performance (presente na voz gravada), observando os aspectos sociais – com relação à colonialidade e à circulação do rap – que ambas revelam.

3 RAP E ANTI/DE – COLONIALIDADE: A ENUNCIÇÃO DE EVA RAPDIVA

Nesta parte da pesquisa, apresento a rapper Eva RapDiva e sua produção, sua inserção no rap e, de modo geral, a cena hip hop angolana e o papel ocupado pelas mulheres rappers nesse contexto. Ajudam a compreender a manifestação do rap e o contexto de produção angolano as contribuições de rappers angolanos²⁵, aqui mantidos em anonimato, que se dispuseram a uma conversa, em agosto deste ano, durante a realização dessa pesquisa e me possibilitaram ocupar um importante lugar de escuta e uma interlocução enriquecedora para essa abordagem.

3.1 Eva Rapdiva e sua inserção na cena hip hop

Eva RapDiva iniciou no *freestyle* aos 12 anos de idade, quando residia então em Lisboa. Antes disso, em Angola, a menina Eva iniciava sua vivência no rap ouvindo produção de alguns artistas internacionais. Em uma entrevista a Anderson Hebreu em 2014 pelo Noticiário Periférico, jornal eletrônico brasileiro que aborda a cultura hip hop, Eva explica: “comecei a fazer rap nas ruas em rodas de *freestyle* em Lisboa, capital de Portugal e hoje em dia a viver em Angola continuo a seguir este caminho”. Eva RapDiva e outras mulheres rappers, como Khris MC e MC Afrodyth, têm conquistado espaço no rap angolano nos últimos anos, enfrentando a censura e o preconceito. MC Afrodyth esclarece: “muitas das vezes, as músicas não são levadas para a televisão, para a rádio. Muitas das vezes, as músicas são cortadas, nem chegam à metade ao tocar nas rádios. Quando ouvem alguma coisa política, cortam logo” (MANTOVANI, 2012, n.p.). Além da censura às canções, há também a censura à figura feminina. Ainda segundo MC Afrodyth:

Já fui barrada ao tentar entrar em certos sítios. Diziam ‘essa menina não pode entrar aqui’. Mandavam a gente lavar louça, lavar roupa, diziam que o rap era coisa para homem, só pelo estilo de música que eu fazia, que é o rap de intervenção social. Fui barrada mesmo. Há sítios que eu não entrei, há sítios que eu não pude frequentar... Fui barrada até em programas televisivos. (MANTOVANI, 2012, n.p.)

Em conversa com uma rapper angolana – aqui mantida em anonimato – que aceitou responder algumas questões por escrito a respeito da inserção das mulheres no rap angolano e

²⁵ Uma rapper angolana residente no país de origem e um rapper angolano que vive atualmente no Brasil.

a respeito do circuito do rap em Angola, de modo geral, obtive as seguintes considerações sobre a discriminação de rappers mulheres:

Minha provocação

Ouvindo alguns rap's produzido por homens tanto no Brasil quanto em Angola, por vezes estranho o tratamento que é dado às mulheres nas letras. Você vê machismo no hip hop angolano?

Comentário da rapper

Infelizmente a misoginia, o sexismo e o machismo vende muito nas músicas. Quando falamos de rap mais exibicionista as mulheres são objectificadas vindo junto de conquistas como o dinheiro, o carro e casa. O machismo está na sociedade e o Hip Hop não é excepção, tanto que é o único estilo musical que tem separação de género com a designação "rap feminino".

Minha provocação

Em sua carreira, já teve de enfrentar situações em que ficou em desvantagem por ser mulher?

Comentário da rapper

Acho que de modo geral sim. Sempre acho que se fosse homem e com o trabalho que faço e a contribuição que dou ao Hip Hop nacional seria mais apreciada.

Minha provocação

Assistindo ao debate sobre "Rap Feminino" realizado no programa "A Tarde é Nossa" (TV Zimbo), ouvi Naice Zulu dizer que "quando o assunto é rap, o lugar de mulher é na cozinha". É comum ouvir frases como essas quando o assunto é rap feminino?

Comentário da rapper

Olha, o artista em questão é um dos piores artistas da nossa praça musical. É extremamente machista e grosseiro, ele não representa os outros apesar de ter muitos que pensam que a mulher não tem capacidade mas ainda assim aparecem muitos que dão apoio, conselhos e até um empurrão. Não posso generalizar pois seria injusto para os que fazem questão de puxar pelas rappers.

Tais declarações dão mostras de que a atuação das mulheres no movimento cultural e seu estilo musical não é encarada com normalidade pelos rappers homens acostumados à presença das mulheres apenas nas letras de canções como objeto exibido pelos enunciadores masculinos.

A realidade é que existe uma atmosfera conflituosa cada vez mais evidente à medida que rappers mulheres vão conquistando espaço e construindo uma crítica social que envolve também uma crítica ao machismo dentro e fora do rap.

Ao entrevistar Eva RapDiva, a Equipa Redbull Portugal comenta que a rapper “foi educada para superar as fraquezas e levou isso para furar o hip hop que não é gentil para as mulheres”²⁶ e que no freestyle “aprendeu a ultrapassar todas as questões de minoria e barreiras que apareceram”. Eva tem alcançado cada vez mais reconhecimento, assim como outras rappers têm conquistado protagonismo crescente. A rapper já teve várias indicações para prêmios, com algumas conquistas, como: Melhor Estrofe do Ano, Melhor Single do Ano e Melhor Rapper Feminino do Ano no Angola Hip Hop Awards.

Em entrevista ao Portal Delas²⁷, Eva comenta sobre o termo “rap feminino”, nome pelo qual vem-se designando o rap produzido por mulheres em Angola. Ela defende que “se falarmos em ‘rap’ no feminino para podermos dar mais destaque às mulheres, pode ser feito, se não, o ‘rap’ é ‘rap’ e não tem gênero”, pois “se calhar é importante particularizar por enquanto, enquanto é uma minoria, para que se possa defender melhor essa minoria, para que se possa discutir melhor a situação dessa minoria” (PORTAL DELAS, s.d., n.p.).

Eva RapDiva gravou sua primeira mixtape²⁸ entre 2013 e 2014, sob o título “Rainha Nzinga do Rap”. A mixtape conta com 14 faixas: “Intro”, “Rainha Nzinga do Rap”, “Pega no microfone”, “Tu és uma estrela”, “A Amiga”, “3 minutos”, “Aspiração”, “Mais perto do Meu Sonho”, “Sexo Drogas Damas e Massa”, “Bons Velhos Tempos”, “Tu és o meu amor”, “Rimas na cara do Brada”, “Fuba” e “Rainha Nzinga do Rap Remix”. Na primeira faixa, que faz uma introdução à coletânea de canções, a rapper anuncia os lugares que esperam por seu som: Rangel, Benguela, Huambo, Restinga, Golfo, Capinga, Viana, Malange, Cazenga, Samza, Bié, Maianga, entre outros. Além das províncias de Angola, a rapper completa: “[...] tugas, moçambicanos, palops, sucas, cabo-verdianos, libaneses, chineses e cubanos, zairenses (...) todos à espera desta mixtape”. Essa introdução traça um itinerário da pretensa circulação e interlocução de seu som, a nível local e global. Há, nesse trabalho, rap’s que abordam a posição de mulher no universo do hip hop, com letras que estabelecem interlocução tanto com homens quanto com mulheres, desafiando os rappers e encorajando mulheres a serem independentes.

²⁶ Disponível em: <<https://www.redbull.com/pt-pt/eva-rap-diva-no-ginga-beat>>. Acesso em 22 out. 2018.

²⁷ Disponível em: <<https://www.delas.pt/rapper-angolana-eva-rap-diva-homenageia-mulheres-em-novo-disco/>>. Acesso em 02 nov. 2018.

²⁸ Diferente dos álbuns, as mixtapes não são gravadas em estúdio, são produzidas e divulgadas de forma independente.

A autoidentificação da rapper com a Rainha Nzinga, explicitada no título do álbum, faz alusão à resistência africana ao colonialismo português através de uma das figuras mais emblemáticas. Rainha Nzinga é também chamada de Ngola Nzinga Mbande Rainha N'Ginga, Rainha Ginga, Rainha Nzinga, Nzinga I, rainha Nzinga Ndongo, Nzinga Mbandi, Jinga, Singa, Zhingá, Ginga, Ana Nzinga, Ngola Nzinga, Nzinga de Matamba, Rainha Nzingha de Ndongo, Ann Nzingha, Nxingha e Mbande Ana Nzingha ou ainda Dona Ana de Sousa, nome cristão. O nome Angola, inclusive, seria alcunhado pelos portugueses em razão do título real da Rainha Nzinga na língua kimbundu, Ngola. Ngola Nzinga comandou exército de resistência colonial e conquistou respeito, negociando e guerreando com os portugueses nas situações de disputa e domínio colonial. Tal referência de Eva RapDiva à mulher símbolo da resistência e enfrentamento revela, pois, sua visada de disputa e valorização das mulheres no hip hop, rompendo com traços coloniais inclusive no que diz respeito às diferenças de gênero manifestadas na forma de colonialismo do gênero.

Ainda no ano de 2013, Eva RapDiva participou da mixtape “Capicua Goes West”, produção da rapper portuguesa Capicua, com quem tem dialogado na produção musical. Nesta ocasião, Eva participou do tema “Feias, Porcas e Más” com as rappers Tamin, M7 e Maria Capaz (nome pelo qual Capicua também é conhecida). Na canção, MC’s mulheres criam enunciadoras de postura autoafirmativa e provocativa que desafiam rappers homens. O título com adjetivação feminina dá a impressão de que se trata de caracterização de mulheres, mas a letra subverte tal adjetivação remetendo-as aos rappers homens, já que o refrão diz:

Feias, as frases feitas que dás!
 Porcas, as tuas rimas rapaz!
 Más, mas tu és fã e não sabes!
 Eva, Tamin, M7 e Maria Capaz!

Recentemente, Eva participou de uma nova iniciativa de Capicua que reuniu um grupo de mulheres para compor o que nomeou de “Guerrilha Cor de Rosa”, mencionado anteriormente. As artistas participaram da competição musical Red Bull Music Culture Clash Lisboa 2018²⁹. Compuseram o grupo M7 aka Beatriz Gosta, Blaya, Eva RapDiva, Marta Ren, Ana Bacalhau e Vítor, além do DJ D-One, que acompanha o trabalho de Capicua.

²⁹ O evento é uma batalha sonora entre grupos de diferentes estilos da música nacional portuguesa. São quatro grupos (chamados de *crews*) a disputarem e apenas um vence a batalha, que é decidida por júri popular.



Guerrilha Cor de Rosa fotografada por Vera Marmelo. Disponível em: <<http://v-miopia.blogspot.com/2018/03/capicua-e-guerrilha-cor-de-rosa.html>>.

Ao ser entrevistada a respeito da decisão de formação desta *crew*, Capicua comenta: “Claro que pensei bastante. Queria dar prioridade à minha tribo – o pessoal do hip hop – e tomei a decisão, que pode ser polémica, de convidar sobretudo mulheres. Mas acabei por ficar contente quando fui à reunião e percebi que as outras *crews* não tinham uma única mulher”³⁰. A rapper ainda lamenta que mais mulheres não tenham tido espaço no evento, embora haja muitas mulheres talentosas em Portugal.

Em Angola, mulheres rappers também reuniram-se para explicitar sua presença no meio hip hop. Foi assim que surgiu o Projecto Rapvolução, iniciado em 2016, que lançou o “A Graduação”³¹ no ano seguinte, tornando disponível o acesso pelas plataformas digitais no dia 8 de março, emblematicamente, pelo ativismo que o dia representa.

Ao conversar com a rapper angolana que contribuiu para a realização da pesquisa aqui apresentada, obtive os seguintes comentários:

Minha provocação

Há iniciativas como o Projecto Rapvolução que divulga rappers mulheres, há rappers mulheres fazendo sucesso... Você acredita que as mulheres estão conquistando maior espaço e respeito efetivamente na cena hip hop angolana?

³⁰ Disponível em: <<https://www.redbull.com/pt-pt/Entrevista-a-Capicua-Red-Bull-Music-Culture-Clash-2018>>. Acesso em 02 nov. 2018.

³¹ Disponível em: <<https://youtu.be/PB3F5npZ1lc>>. Acesso em 02 nov. 2018.

Comentário da rapper

Acredito que sim, porque até já temos grandes expoentes da música angolana que são rappers. Mas ainda falta um certo trabalho por parte da maioria, tanto a nível de qualidade quanto a nível de divulgação. Mas com o tempo vamos crescendo, sim.

Minha provocação

Qual a história do Projecto Rapvolução? Como surgiu a ideia e sua concretização?

Comentário da rapper

A ideia surgiu numa época em que havia muitos beefs, instigados pelos rapazes pertencentes ao movimento Hip Hop, entre as rappers. Estávamos num evento que era bastante frequentado por muita gente do movimento e naquele dia era uma edição especial dedicada às mulheres. A maioria das músicas só queriam diss as outras e foi o entretenimento que os rapazes queriam tanto que depois descobrimos que eles é que promoveram aquilo. Tivemos a ideia de fazer um projecto que acabasse com isso e trouxesse a ribalta a força feminina dentro do rap e saiu então o Rapvolução³².

Minha provocação

E o futuro do Projecto? Quais os planos e desafios atuais?

Comentário da rapper

Houve muitos desentendimentos por causa do projecto, desde as que fizeram parte até outras que não fizeram parte mas queriam o pior do projecto. Os rapazes torceram muito contra, então foi com muita teimosia que conseguimos tirar um EP e lançamos nas plataformas digitais, isso em Março de 2017. Desde lá que ficou tudo parado, infelizmente.

A capa do EP traz em evidência a cor rosa, tipicamente descrita como “cor feminina” e a imagem de um punho cerrado segurando um microfone, como a indicar que a música é uma “arma de combate”. O punho ajuda a compor o símbolo do feminismo no centro da imagem. Chama a atenção a variedade de imagens de objetos que formam o círculo principal: sapatos, batom, joias e outros ítems de maquiagem que são geralmente referidos como objetos “femininos” disputam espaço com objetos que representam conquistas profissionais, tais como diploma, troféus, medalhas, materiais de escritório, balão de experimento científico ou mesmo

³² Foram feitas algumas adaptações na resposta da rapper a fim de que se mantivesse seu anonimato.

materias de pintura e esporte. O fundo branco representa uma folha de caderno com rabiscos de cálculos matemáticos. Tal concepção gráfica já dá indicativos da mensagem do EP, cantada na terceira faixa: “lugar de mulher é onde ela quiser e o que ela quiser ela pode ter”.



Capa do EP “A – Graduação” – Projecto Rapvolução. Disponível em: <<https://rapkuia.net/miss-skills-prepara-se-para-lancar-projecto-rapvolucao/>>. Acesso em 02 nov. 2018.

Eva RapDiva participou dessas e outras iniciativas que reuniram rappers mulheres. Antes do Projecto Rapvolução, a rapper, juntamente com Níria, Khri Mc e G’Pamella, lançava “Rimas na cara do Brother”, canção presente na sua mixtape que se dirige provocativamente a rappers homens.

Em trabalho mais recente, o álbum “EVA” (2017), a rapper homenageia sua avó, dona do nome com o qual a rapper e seu álbum são batizados. As doze canções que compõem o trabalho são “Outra Espécie”, “Assobio Meu”, “Final Feliz”, “Beleza Não É Tudo”, “So Beautiful”, “Hip Hop”, “Escolhida para Vencer”, “Tem Dono”, “Desculpa”, “Tú Perdes”, “Glória” e “Está a Faltar”. Ao comentar sobre o álbum e suas canções, em entrevista ao canal português SIC Radical, Eva pondera que sua performance como MC está mais madura em termos de produção, embora a Mixtape “Rainha Nzinga do Rap” já fosse bastante expressiva sobretudo com relação às temáticas. A respeito da sonoridade do álbum “EVA”, a rapper

acrescenta:

Gosto muito de rap pesado, mas também gosto muito de bons refrões, boas melodias, instrumentais... Há muitos instrumentais no meu álbum, tu ouves e percebes que tem um baixo tocado, uma guitarra tocada, um piano tocado, quer dizer, isso é um rap meio que pesado, mas não só porque também tem muita música mais leve. Mas eu gosto da coisa da musicalidade porque muito “rap duro” supostamente já sou eu, então eu gosto de ter aquela musicalidade, aquela melodia...³³

Eva é reconhecida como um dos principais nomes do rap de seu país pela rapper angolana que contribuiu para essa pesquisa, conforme cito:

Minha provocação

Em sua opinião, quais são os grandes nomes do rap angolano hoje?
Refiro-me aos artistas e às artistas.

Comentário da rapper

Os artistas temos: Francis, Kid MC, MC K, Zona 5, Vui Vui, Dji Tafinha e outros
As artistas temos: MAMY, Eva RapDiva, Vanda Mãe Grande, Khris MC e outras

O Rapper angolano que vive no Brasil e também contribuiu para o desenvolvimento dessa pesquisa reconhece Eva igualmente como um dos nomes mais expressivos do rap angolano contemporâneo, já que, como mulher artista, leva mensagem para muitas mulheres. O rapper também destaca que há outras rappers talentosas ganhando espaço embora não estejam tão em evidência para a mídia como Eva. Ele considera como artistas marcantes do rap produzido por mulheres em Angola as rappers Dona Kelly e Girinha. A primeira por ser precursora entre as mulheres e a segunda por ter adquirido respeito com seu trabalho, inclusive entre os rapazes. Além dessas, também cita Afrodyth, Miss Skills (MAMY), Kapapinha, Vanda Mãe Grande e uma nova geração de meninas que participam de batalhas de rimas. Sobre essas últimas, o rapper diz: “são meninas muito boas, é impressionante. Eu assisto muito”.

3.2 O rap no Sistema Literário angolano

A respeito do Sistema Literário angolano e sua formação de cânone, Luis Kandjimbo³⁴ aponta algumas lacunas “que reflectem um funcionamento não harmónico do sistema literário” (KANDJIMBO, 2001, n.p.), principalmente no que diz respeito ao ensino de literatura nas

³³ Disponível em: <https://youtu.be/P4_9LWjENd4>. Acesso em 26 out. 2018.

³⁴ Em texto apresentado ao Seminário para Edificação do Instituto Internacional de Língua Portuguesa (IILP), realizado pela CPLP - Comunidade dos Países de Língua Portuguesa – em 2001.

escolas secundárias e nas universidades, o qual se mostra insuficiente quando não inexistente.

Desde a criação do ISCED³⁵ em substituição da Faculdade de Letras, assistimos, portanto, a uma silenciosa ausência dos estudos literários e ao desenvolvimento de um fragmentário e parcial ensino da literatura angolana nas escolas secundárias e mais completamente ausente na universidade. Este panorama inóspito vai sendo suavizado com os currículos de alguns cursos de formação profissional, como é o da Rádio Nacional de Angola destinado a redactores, locutores, realizadores, em que desde a década de 80 se ministra a disciplina de literatura angolana. (KANDJIMBO, 2001, n.p.)

A precariedade do ensino de literatura angolana no país revela, segundo o escritor, um paradoxo, pois

[...] por um lado defendermos uma teoria da angolanidade que deve constituir a ossatura de uma historiografia literária e que concorra para a formação de um cânone literário angolano, mas por outro, não existirem em Angola os estudos literários, institucionalizados ao nível do ensino e da investigação. (KANDJIMBO, 2001, n.p.)

Somado a isso está a escassez de livros de produção local. Desse modo, tais lacunas favorecem a reprodução do modelo pedagógico português no ensino da literatura, uma vez que o ensino da língua portuguesa acaba influenciando também os estudos literários. Kandjimbo aponta que junto dos manuais portugueses de ensino vem “o poder sedutor dos discursos críticos produzidos em Portugal, através dos quais se veiculam leituras ancoradas a teorias como a criouliidade e negritude, e destinadas a públicos portugueses” (Ibid.).

Além disso, o autor destaca a “problemática da difusão das Literaturas de Língua Portuguesa nos países africanos de língua francesa e de língua inglesa” (Ibid.), o que acaba dificultando a circulação literária no interior do continente africano, embora favoreça um conhecimento literário mútuo entre os países de língua oficial portuguesa. Contudo, afora as lacunas no sistema literário apontadas pelo autor, há também

[...] outros segmentos que lhe vão assegurando a sobrevivência. Basta, por exemplo, referir a União dos Escritores Angolanos, a associação de escritores angolanos, os prémios literários (Prémio Sonangol de Literatura, Prémio Literário Sagrada Esperança, Prémio Literário António Jacinto, Prémio de Ensaio Mário Pinto de Andrade, Prémio Nacional de Cultura e Artes), revistas culturais e literárias (Gazeta da União dos Escritores Angolanos) Revista Mensagem do Ministério da Cultura, suplementos literários (Vida Cultural do Jornal de Angola) programas televisivos (Leituras), livrarias (só em Luanda) (Lello, Mestria, Livraria Técnica, Livraria Ler & Escrever, Livraria Som & Livro, Livraria Chá de Caxinde), editoras (União dos Escritores Angolanos, Nzila, INIC, Chá de Caxinde). (KANDJIMBO, 2001, n. p.)

Dessa forma, o autor defende a importância de vários segmentos sociais em torno da

³⁵ Instituto Superior de Ciências da Educação de Luanda.

produção e do ensino de literatura a fim de constituir um cânone necessário para a legitimação de “uma cultura autónoma com identidade própria” (KANDJIMBO, 2001, n.p.). A importância do fortalecimento da difusão literária reside também, segundo a abordagem de Kandjimbo, no fomento a pesquisas que produzam mecanismos eficazes de compreensão da literatura do país, pois ao ler textos “escritos por críticos e investigadores que se dirigem a públicos não africanos, ou então de investigadores africanos e não africanos que trabalham em universidades do continente” (Ibid.), é notória e reconhecida pelos próprios autores “a ineficácia dos instrumentos com que operam os investigadores estrangeiros para a realização das suas leituras, principalmente quando não se trabalha numa perspectiva interdisciplinar” (ibid.)³⁶.

Tais lacunas e problemáticas, contudo, não invisibilizam a importância da literatura no país, que ultrapassa a apreciação estética. Não é novidade que a literatura angolana – e as literaturas africanas em língua portuguesa, de modo geral – foi um importante instrumento de resistência colonial e luta de libertação. Susan de Oliveira (2010), em artigo intitulado “*A Voz de Angola clamando no deserto* e a emergência das ideias anticoloniais em Angola”, destaca marcos importantes de mobilização intelectual, enfocando principalmente no surgimento dos ideais de luta anticolonial por meio da fundamental “conquista do espaço jornalístico e literário, fundado por intelectuais portugueses críticos do regime colonial no final do século XIX” (OLIVEIRA, 2010, p. 45). Acontecimentos e publicações que se destacam nesse panorama traçado pela autora são a criação da Associação Literária Angolense, em 1896, e os periódicos literários *Almanach*³⁷ – *Ensaio Literário*, de 1901, e *Luz e Crença*, de 1902, que foram importantes iniciativas para a consolidação dos ideais libertários que posteriormente seriam mais notáveis com a *Revista Mensagem* de 1948 e o movimento *Vamos Descobrir Angola*, de 1945. Segundo a autora, as gerações de intelectuais entre os séculos XIX e XX têm importância notória para a formação do pensamento libertário, pois:

Com elas se constituiu o campo discursivo que iria articular as bases epistemológicas do anticolonialismo. Em função da existência desse campo discursivo, os intelectuais angolanos não só conquistaram uma posição no âmbito da produção letrada como estabeleceram uma militância política a partir da consciência de que o discurso anticolonial e a escrita eram espaços inseparáveis e que uma vez conquistados se

³⁶ Nesse ponto, o autor comenta que “a geo-epistemologia dos discursos sobre Angola, dá lugar a dúvidas, quanto ao alcance e eficácia das estratégias que subjazem a construções dos cânones literários”. (KANDJIMBO, 2001, n.p.).

³⁷ Foi a primeira edição desse periódico que publicou o volume “*Voz de Angola Clamando no Deserto – Oferecida aos Amigos da Verdade pelos Naturais*” analisado pela autora. Susan Oliveira sinaliza para o fato de esta publicação ter sido reconhecida como “a primeira reação coletiva e anticolonialista angolana a um artigo de cunho abertamente colonialista e racista [‘Contra a lei, pela grei’, publicado no jornal *A Gazeta de Loanda* em 1901]” (OLIVEIRA, 2010, p. 47). Tal volume trazia artigos de diversos autores, sendo conhecido que apenas um exemplar original trazia a indicação dos autores de cada artigo.

tornariam estratégicos na luta pela dignidade e pela independência, valores que estiveram na base de fundação dos movimentos de libertação, entre as décadas de 1950 e 1960. (OLIVEIRA, 2010, p. 45)

A tomada da escrita, forma de expressão literária do colonizador português, foi e segue sendo uma arma de resistência cultural e política, o que evidencia inclusive que a oralidade não é o destino único da literatura angolana e das literaturas africanas, embora as tenha originado e mesmo influenciado a produção literária escrita. No entanto, há também em evidência no discurso anticolonial contemporâneo a potência que a oralidade assume na produção estética de crítica social, como podemos observar no caso do rap. A importância da oralidade no discurso literário também é destacada por Antonio Carlos Hohlfeldt (2018), ao examinar as “Relações entre o Jornalismo e a Literatura para o nascimento do verdadeiro sentimento de identidade nacional e afirmação cultural” nos países africanos de língua oficial portuguesa, lembrando que estudiosas como Tania Macedo e Rita Chaves já afirmavam ser a oralidade uma atitude e não uma ausência³⁸.

Kandjimbo também menciona a importância da oralidade e comenta como o conceito de literatura em Angola ganha abrangência, pois diz respeito tanto a textos escritos em língua portuguesa como a textos escritos em línguas endófonas e a textos da literatura oral. O autor destaca que, obedecendo à amplitude que o conceito toma, “seremos forçados a rever os critérios que presidem ao processo de formação do cânone” (KANDJIMBO, 2001, n. p.), já que “com o paradigma da criouldade, o cânone literário é uma emanção da visão reducionista que condiciona o conceito de literatura angolana à difusão da cultura e língua portuguesa” (Ibid.). O autor aponta que a presença da literatura em línguas nacionais ou da literatura produzida na oralidade é inexistente ou ocupa lugar marginal, se muito.

No que diz respeito à da tradição oral e aos textos escritos em línguas nacionais, já no século XIX surgiram em Angola, insígnis defensores das literaturas orais e da sua importância. Na primeira linha destaca-se o escritor Joaquim Dias Cordeiro da Matta que tinha já uma perfeita noção do peso da tradição oral em geral. A testemunhá-lo estão as palavras do missionário suíço, Héli Chatelain, que no prefácio do seu *Folk-Tales of Angola*, escreve: "The future of native Angolan literature in Ki-mbundu, (...) is now practically assured. J. Cordeiro da Matta, the negro poet of the Quanza River, has abandoned the Portuguese muse in order to consecrate his talents to the nascent national literature" (O futuro da literatura autóctone Angolana em Ki-mbundu, (...) está praticamente assegurado. Joaquim Dias Cordeiro da Matta, o poeta negro do Rio Kwanza, abandonou a musa Portuguesa para dedicar o seu talento à nascente literatura nacional). (KANDJIMBO, 2001, n. p.)

³⁸ O autor também destaca os estudos de Héli Chatelain, que classifica as narrativas orais (do continente africano, de modo geral) em seis categorias: mi-soso (histórias tradicionais de ficção), maka (histórias didáticas reputadas como verdadeiras), ma-lunda (crônicas de tribo), ji-sabu (narrativas proverbiais, filosóficas e morais), mi-imbu (narrativas poéticas e musicais de conhecimento coletivo) e ji-nongongo (histórias de passatempo e divertimento) (CHATELAIN, 1964 apud HOHLFELDT, 2018).

Ainda que a oralidade e a literatura produzida em línguas nacionais tenham espaço negligenciado ou marginalizado, lembrando o histórico valor dessas modalidades literárias, Kandjimbo reafirma a importância de ambas na formação do cânone literário nas instituições de ensino e defende um conceito de literatura angolana que articule os três segmentos citados.

A canção popular também desempenhou importante papel de resistência à dominação colonial. O grupo Ngola Ritmos, pioneiros no gênero musical semba, esteve em atividade entre os anos de 1947 e 1960 e trazia em suas canções mensagens de reivindicação social cantadas em kimbundo, como forma de negar a imposição cultural portuguesa e reafirmar a identidade nacional. Formado inicialmente por Liceu Vieira Dias, Domingos Van-Dúnem, Mário da Silva Araújo, Manuel dos Passos e Nino Ndongo, mais tarde o grupo contou com a participação de novos integrantes, como Amadeu Amorim, António Van-Dúnem, Zé Maria dos Santos e Euclides Fontes Pereira. Estefânia Lopes, em nota colaborativa publicada no Portal Afreaka³⁹, lembra que “quase todos eram militantes e sofreram perseguições e prisões durante a vida marcada pelo ativismo” e que, segundo Amadeu Amorim, um dos integrantes do grupo, o N’gola Ritmos “era uma rebelião pacífica, tentando despertar consciências adormecidas”.

De modo similar ao enfrentamento do colonialismo português feito por escritores e músicos de outrora, atualmente rappers questionam padrões de poder –porém, na esfera da colonialidade – por meio da cena hip hop, que por vezes também é acometida por interdições. Em 2015 o caso “15+2” ficou conhecido internacionalmente; tratou-se de uma detenção de dezessete ativistas, acusados de “crime de atos preparatórios para a prática de rebelião (...) e atentado contra o [na altura] Presidente da República ou outros membros de Órgãos de Soberania”, conforme aponta resumidamente o Portal DW (Deutsche Welle). Sobre a identificação dos detentos, podemos observar na notícia:

A acusação recaiu sobre 17 pessoas, das quais 15 estiveram em prisão preventiva e duas – ambas mulheres – em liberdade provisória. Também são chamados "Movimento Revolucionário de Angola" ou simplesmente "revús". As 17 pessoas que foram acusadas são jovens ativistas que se destacaram na organização de atos públicos e manifestações em defesa da liberdade contra o governo do antigo Presidente José Eduardo dos Santos. São elas: 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 Jessy Chiconde "Samussuku", Fernando Tomás "Nicola Radical", Nelson Dibango, Osvaldo Caholo, José Gomes Hata "Cheik Hata", Laurinda Gouveia e Rosa Conde. Em 2016, após aproximadamente um ano na prisão foram libertados através de uma amnistia.⁴⁰

³⁹ Intitulada “N’gola Ritmos – do ritmo e da palavra se fez luta”, disponível em: <<http://www.afreaka.com.br/notas/ngola-ritmos-ritmo-e-da-palavra-se-fez-luta/>>. Acesso em: 13 out. 2018.

⁴⁰ Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-002/ativistas-de-angola-152/t-37979505>>. Acesso em: 13 out. 2018.

Segundo o portal da organização internacional Front Line Defenders, na ocasião da detenção, em 20 de junho de 2015, os ativistas “participavam de uma conferência sobre ‘Filosofia ideológica de revolução pacífica’, ministrada por Domingos da Cruz, no bairro da Vila Alice em Luanda”⁴¹, que tratava da edição do livro “Ferramentas para destruir o ditador e evitar uma nova ditadura – Filosofia política da libertação para Angola”, escrito pelo professor e pesquisador Domingos da Cruz⁴² como adaptação, ao contexto angolano, do livro “Da Ditadura Para a Democracia”, escrito pelo norte-americano Gene Sharp em 1993.

Mais tarde, em dezembro de 2015, o livro de Gene Sharp foi publicado pela Editora Tinta da China em Lisboa e todas as receitas da venda foram destinadas aos presos políticos angolanos e suas famílias. A edição publicada pela Tinta da China traz na capa uma tarja vermelha na qual se lê “PERIGO: Em ditaduras, esse livro pode levá-lo à prisão”. Além disso, a edição contou com breves testemunhos de Luaty Beirão, Inocêncio de Brito, Osvaldo Caholo, Domingos da Cruz, Dito Dali, Mbanza Hamza, José Gomes Hata, Fernando António Thomas e Hitler Tshikonde⁴³.

Em “Ferramentas para destruir o ditador e evitar nova ditadura”, livro que causou a detenção dos ativistas, o jornalista Domingos da Cruz já sinaliza inicialmente para a potência da resistência à ditadura sem o uso da violência:

Segundo Desmond Tutu, “muita gente pensa que as armas de fogo são fonte de medo do ditador. Não. O maior medo do ditador é quando as pessoas decidem ser livres”. Pegar em armas levaria a ditadura à agradecer, na medida em que teria legitimidade tanto interna quanto externa para exterminar. (...) Um país como Angola, em que os seus filhos foram mortos aos montes pelo regime colonial português, quadro similar sucede/u com novo regime de “colonização interna” que prolonga as mortes até hoje, por isso, a opção pela guerra convencional ou guerrilha, prolongaria o sofrimento e não nos dá nenhuma garantia de vitória. Pelo contrário, a guerra fortalece a ditadura e a experiência histórica prova isto. É exactamente isto que o grupo hegemónico quer novamente! (...)

Em síntese, vale reter o seguinte: a) a luta pacífica — desafio político ou desobediência civil — é o melhor caminho para a conquista da liberdade e democracia; b) a guerra não garante vitória aos democratas e as possibilidades de perdas humanas do lado das forças democráticas é inevitável; c) um Golpe de Estado representa retrocesso civilizacional e viabilizaria o nascimento de nova ditadura militar; d) o povo angolano é “órfão”, por isso, deve contar exclusivamente com as suas forças internas que virão da solidariedade e da confiança colectiva; e) as possibilidades da comunidade internacional ajudar-nos são boas quando já estivermos a segundos de ruir o edifício da ditadura; f) finalmente, os democratas devem ter

⁴¹ Disponível em: <<https://www.frontlinedefenders.org/pt/case/case-history-angola-15>>. Acesso em: 13 out. 2018.

⁴² O livro foi posteriormente publicado e disponibilizado na internet no link: <<https://www.makaangola.org/wp-content/uploads/2015/11/Ditadura%20final%20Print.pdf>>.

⁴³ O livro está disponível online em: <https://www.aeinstein.org/wp-content/uploads/2016/02/Da-Ditadura-%C3%A0-Democracia_PAGfinal.pdf>. Acesso em: 14 out. 2018.

cuidado com ajudas de última hora porque visam interesses instalados. Caso sejam necessárias, há que celebrar acordos que beneficiem socialmente os cidadãos. É de preferência envolver as múltiplas fontes de poder democrático nas negociações como forma de demarcar-se da imagem anterior. Os acordos devem ser claramente de esquerda. (CRUZ, 2015, p. 11-14)

Ao editar um “resumo alargado da obra proibida”, o jornalista João de Almeida Dias, em outubro de 2015, comenta que “a versão angolana faz vários apelos para que a ‘ditadura’ seja derrubada de forma ‘pacífica’”⁴⁴ e que

[...] apenas em duas passagens são referidos atos violentos, embora com a ressalva de que estes não devem “nunca atingir pessoas e bens privados eticamente adquiridos”. O próprio ditador tem a sua segurança salvaguardada no caso do derrube do regime, sendo-lhe garantida “passagem segura e pessoal e familiar até um aeroporto internacional (...) por razões humanistas”. (DIAS, 2015, n.p.)

O ativista e rapper Luaty Beirão, também conhecido como Brigadeiro Mata Frakuzx e Ikonoklasta, e filho de João Beirão, primeiro diretor da Fundação Eduardo dos Santos (presidente de Angola pelo MPLA até 2017), foi um dos presos políticos que mais ganhou notoriedade, fazendo inclusive greve de fome durante 36 dias em que esteve detido. Após a liberdade, o ativista publicou o livro “Sou eu mais livre então – Diário de um preso político angolano” (2017 [2016]) pela Editora Tinta da China. O livro foi prestigiado no Brasil na Festa Literária Internacional de Paraty – Flip – de 2017. Recentemente, o livro teve comercialização barrada na Festa do Avante, organizada pelo Partido Comunista Português – PCP. Representantes da Editora Tinta da China consideraram que o motivo da decisão do PCP foi “para não incomodar os amigos do MPLA”⁴⁵.

O livro publicado por Luaty Beirão em Portugal no ano de 2016 e no Brasil no ano de 2017 registra os escritos do ativista no primeiro caderno que lhe foi ofertado no cárcere. O autor explica que tomou a escrita como um “escape, uma fuga daquele espaço exíguo” (BEIRÃO, 2017, p. 10). Em nota prévia ao diário, o autor comenta como procedeu a detenção do grupo de ativistas em 20 de junho de 2015: “uma cena tirada de um filme que cruza ação e comédia *low budget*, envolvendo um contingente de mais de dez veículos policiais, acima de 50 homens (...), pistolas e câmeras de filmar” (BEIRÃO, 2017, p. 9). O autor também sublinha a ausência de mandado de captura ou leitura de direitos no ato da detenção. Sem algemas suficientes e sem conseguirem manter separadamente os pertences dos detidos, a ordem que se impunha

⁴⁴ Artigo completo disponível em: <<https://observador.pt/especiais/ferramentas-destruir-ditador-evitar-nova-ditadura-livro-proibido-pos-regime-angolano-tremer/>>. Acesso em: 20 out. 2018.

⁴⁵ Matéria sobre o caso pode ser lida em: <<https://observador.pt/2018/08/24/editora-tinta-da-china-acusa-de-ppc-de-censurar-livro-de-luaty-beirao-para-nao-incomodar-amigos-do-mpla/>>. Acesso em: 20 out. 2018.

vociferada era “flagrante delito”.

Anteriormente a esse caso, Susan Oliveira (2013) realizava estudos que evidenciavam e discutiam a atmosfera conflituosa que pairava sob o ativismo de alguns jovens, sobretudo rappers, em Angola. Tal ativismo pelos Direitos Humanos rendia contestações, interdições e a criação do MRA, Movimento Revolucionário Angolano, entre os anos de 2011 e 2013. Ao refletir a respeito da atividade do ativismo por meio do rap, Susan Oliveira destaca que as letras e os vídeos, bem como as mobilizações nas quais tais expressões emergiram, “produzem um discurso de forte impacto e penetração social denunciando, sobretudo, a violência estatal e a corrupção do governo angolano, promovendo através dessa poética a crítica política e a emergência dos valores humanitários dos jovens das periferias angolanas” (OLIVEIRA, 2013, s/d). A essa altura, já havia duras repressões às manifestações organizadas sobretudo pelo Movimento Revu, ao qual Luaty Beirão estava vinculado.

Portanto, entendendo que a arte literária teve importante postura de enfrentamento político, sobretudo quando escritores angolanos escreviam sobre problemas sociais latentes em função do colonialismo português⁴⁶, defendo que se caracterize um discurso anticolonial no presente tendo em vista a condição de colonialidade persistente na dinâmica global, caracterizada em maiores detalhes adiante. Em estudo anterior⁴⁷, situei a produção de rap em uma linha discursiva crítica ao *status quo* colonialista, observando como tal produção se aproximava do conto literário publicado anteriormente – a saber, contos de Jofre Rocha, Luandino Vieira e João Melo – no que diz respeito à elaboração do espaço do musseque enquanto representação e focalização e à constituição de um discurso combativo aos padrões coloniais. É nessa perspectiva que permaneço situada para entender a produção do rap produzido por mulheres em Angola, em especial, a produção de Eva RapDiva. A produção sob a qual me detenho nesse momento, contudo, questiona padrões talvez menos evidentes no que se refere a seu aspecto colonial.

⁴⁶ E eram perseguidos e acusados de adotarem “postura anticolonial” pela PIDE, Polícia Internacional e de Defesa do Estado em funcionamento entre 1945 e 1969.

⁴⁷ Trabalho de Conclusão de Curso de graduação intitulado “Perspectivas periféricas na literatura em língua portuguesa: o caso do conto e do rap em Angola”. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/156931>>.

3.3 Colonialismo, colonialidade e decolonialidade

Ao tratar da leitura e dos estudos que se faz das literaturas africanas fora do continente, Luís Kandjimbo aponta problemáticas recorrentes no que diz respeito principalmente ao uso de teorias ocidentais:

Edward Wright apontava, entre outras, duas questões. A primeira, traduz-se na interrogação acerca da aplicabilidade de uma teoria crítica geral a culturas totalmente distintas nas suas origens daquelas que são a fonte material da teoria. A segunda, relaciona-se com o público leitor e a intencionalidade do autor. Decorre daí que, apesar de as palavras e a sintaxe obedecerem às mesmas regras, todavia as culturas de referência são diferentes. A semelhantes conclusões chega igualmente Peter Young, pois para ele "uma adequada crítica das Literaturas Africanas, como deve ser para qualquer literatura, pressupõe o estabelecimento e aceitação de um conjunto de critérios pré-críticos mediando o escritor e o leitor". (KANDJIMBO, 2001, n. p.)

O nigeriano Abiola Irele também aponta problemáticas semelhantes ao tratar das literaturas africanas e suas relações com as línguas nas quais são veiculadas. Para o autor, a escrita das literaturas africanas em línguas europeias tem como consequências a desvalorização da literatura dos povos originários do continente e o distanciamento do leitor africano, pois essa literatura não acompanha completamente “a realidade da experiência africana atual” (IRELE, 2016, p. 27), o que a coloca em “uma situação ambígua, para não dizer precária” (Ibid). Dessa forma, “as verdadeiras literaturas da África estão sendo relegadas a posições marginais em quase todas as nossas comunidades nacionais contemporâneas” (IRELE, 2016, p. 26). Irele prossegue trazendo apontamentos ainda sobre essa questão:

A literatura existe em uma série de três perspectivas na África: a tradicional-oral; a tradicional-escrita (com tendências modernas ou modernizantes) – essas duas categorias expressas nas várias línguas africanas – e, finalmente, a literatura moderna nas línguas europeias, na qual a referência à África e o recurso a certos modos de expressão e pensamento africanos são usados como fatores distintivos, que diferenciam essa literatura da “corrente” das tradições europeias com as quais elas se relacionam por meio das línguas e, conseqüentemente, das formas. (IRELE, 2016, p. 28)

Segundo o entendimento do autor, a questão da língua – decorrente de uma situação histórica, evidentemente –, somada a questões sociológicas, opera como uma das principais dificuldades em se encontrar uma expressão literária homogênea ou contínua – no que diz respeito à representação do imaginário local. Tais constatações de pesquisadores africanos apontam a incompletude de nossas abordagens ocidentais e ocidentalizantes. Para questões como essas, o pensamento decolonial auxilia a busca de alternativas de abordagens quando propõe um diálogo transcultural dos saberes, argumento explanado adiante. Cabe

primeiramente ressaltar que tal teoria não se consolida como uma solução imediata ou reveladora para os embates culturais nos quais os estudos literários da produção artística e epistêmica africana estão embricados – uma vez que, mesmo se propondo como pensamento alternativo desde as Américas, tem sua episteme gestada na visão de mundo ocidental. Contudo, mostra-se uma abertura de diálogo interessante para a compreensão desse encontro de mundos, além de buscar um entendimento mais amplo do processo colonial, pautado nas relações sociais, econômicas e culturais.

A corrente teórica do pensamento decolonial reúne conceitos pensados por um grupo de intelectuais que vêm apontando aspectos negativos da modernidade europeia. Eduardo Restrepo e Axel Rojas descrevem da seguinte forma:

Desde hace algo más de una década un grupo de intelectuales nacidos en países de América del Sur y el Caribe, cuyo trabajo se realiza en dichos países y en universidades de los Estados Unidos, ha ido conformando una colectividad de argumentación alrededor de un conjunto de problematizaciones de la modernidad y particularmente sobre el significado de dicha experiencia en la perspectiva de quienes la han vivido desde una condición subalterna. (RESTREPO e ROJAS, 2010, p. 13)⁴⁸

Os intelectuais formaram o grupo de estudos “Proyecto latino/latinoamericanomodernidad/colonialidad” e foi nesse contexto que ocorreu a construção dos conceitos chaves que orientam seu trabalho. O grupo teve início em 1998, quando Edgardo Lander organizou um evento em Caracas com apoio do CLACSO – Conselho Latino-americano de Ciências Sociais – convidando pensadores como Walter Mignolo, Arturo Escobar, Aníbal Quijano, Enrique Dussel e Fernando Coronil. Deste encontro resultou um dos livros mais importantes do grupo até então: *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales* (2000). Este foi o primeiro encontro em que tais pesquisadores se reuniram para discutir seu enfoque teórico-crítico a respeito das heranças coloniais na América Latina.

Mais tarde o grupo também recebeu apoio do Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar para seus encontros e publicações, e na conferência que realizaram em 2004, tiveram contato com o filósofo afro-caribenho Lewis Gordon e o sociólogo português Boaventura de Sousa Santos. O grupo também participa de vários projetos acadêmico-políticos, como os movimentos indígenas da Bolívia e Equador e o Fórum Social Mundial, além de se articular

⁴⁸ Faz pouco mais de uma década que um grupo de intelectuais nascidos em países da América do Sul e do Caribe, cujo trabalho foi realizado nesses países e universidades dos Estados Unidos, vem formando um coletivo de argumentação em torno de um conjunto de problematizações da modernidade e, particularmente, sobre o significado desta experiência na perspectiva daqueles que viveram de uma condição subalterna. (RESTREPO e ROJAS, Tradução minha, 2010, p. 13)

com ativistas chicanos em projetos culturais, epistêmicos e políticos, e com movimentos negros do Caribe.

No que tange a proposta teórica, os autores trazem a diferenciação entre colonialismo e colonialidade: colonialismo corresponde a um “proceso y los aparatos de dominio político y militar que se despliegan para garantizar la explotación del trabajo y las riquezas de las colonias en beneficio del colonizador” (RESTREPO e ROJAS, 2010, p. 15), isto é, uma dominação político-administrativa que se impõe fazendo uso de um conjunto de instituições; e à colonialidade se designa

un fenómeno histórico mucho más complejo que se extiende hasta nuestro presente y se refiere a un patrón de poder que opera a través de la naturalización de jerarquías territoriales, raciales, culturales y epistémicas, posibilitando la re-producción de relaciones de dominación; este patrón de poder no sólo garantiza la explotación por el capital de unos seres humanos por otros a escala mundial, sino también la subalternización y obliteración de los conocimientos, experiencias y formas de vida de quienes son así dominados y explotados. (RESTREPO e ROJAS, 2010, p. 15)⁴⁹

Isto equivale a dizer que à colonialidade corresponde a condição de um padrão de poder em escala global mais amplo e profundo do que a estrutura do colonialismo. Ainda conforme Eduardo Restrepo e Axel Roja:

Una vez concluye el proceso de colonización, la colonialidad permanece vigente como esquema de pensamiento y marco de acción que legitima las diferencias entre sociedades, sujetos y conocimientos. Para decirlo en otras palabras, el colonialismo ha sido una de las experiencias históricas constitutivas de la colonialidad, pero la colonialidad no se agota en el colonialismo sino que incluye muchas otras experiencias y articulaciones que operan incluso en nuestro presente. (RESTREPO e ROJAS, 2010, p. 16)⁵⁰

A proposta teórica do grupo, então, busca romper com a ideia de que vivemos em um mundo descolonizado (ou pós-colonial, nesse mesmo sentido), uma vez que entende que estruturas de poder como a divisão social do trabalho, as diferenciações entre centro e periferia, e as hierarquias étnico-raciais das populações não se transformaram com o fim do colonialismo e a formação dos estados-nações “na periferia do mundo”. Aníbal Quijano, ao esboçar os

⁴⁹ Um fenômeno histórico muito mais complexo que se estende ao nosso presente e se refere a um padrão de poder que opera por meio da naturalização de hierarquias territoriais, raciais, culturais e epistêmicas, possibilitando a re-produção de relações de dominação; Este padrão de poder não só garante a exploração pelo capital de alguns seres humanos por outros em escala mundial, mas também a subalternização e obliteração dos conhecimentos, experiências e modos de vida daqueles que são dominados e explorados (RESTREPO e ROJAS, Tradução minha, 2010, p. 15).

⁵⁰ Concluído o processo de colonização, o colonialismo permanece em vigor como um quadro de pensamento e um marco de ação que legitima as diferenças entre sociedades, sujeitos e saberes. Em outras palavras, o colonialismo tem sido uma das experiências históricas constitutivas da colonialidade, mas a colonialidade não se limita ao colonialismo, inclui muitas experiências e articulações que operam até mesmo em nosso presente (RESTREPO e ROJAS, Tradução minha, 2010, p. 16).

conceitos de modernidade e colonialidade, descreve a amplitude do padrão de poder contemporâneo instaurado, como um sistema, com o avanço da colonização e do capitalismo:

En primer término, el actual patrón de poder mundial es el primero efectivamente global de la historia conocida. En varios sentidos específicos. *Uno*, es el primero donde en cada uno de los ámbitos de la existencia social están articuladas todas las formas históricamente conocidas de control de las relaciones sociales correspondientes (...). *Dos*, es el primero donde cada una de esas estructuras de cada ámbito de existencia social, está bajo la hegemonía de una institución producida dentro del proceso de formación y desarrollo de este mismo patrón de poder. Así, en el control del trabajo, de sus recursos y de sus productos, está la empresa capitalista; en el control del sexo, de sus recursos y productos, la familia burguesa; en el control de la autoridad, sus recursos y productos, el Estado-nación; en el control de la intersubjetividad, el eurocentrismo. *Tres*, cada una de esas instituciones existe en relaciones de interdependencia con cada una de las otras. Por lo cual el patrón de poder está configurado como un sistema. *Cuatro*, en fin, este patrón de poder mundial es el primero que cubre a la totalidad de la población del planeta. (QUIJANO, 2000, p. 214, grifos do autor)⁵¹

A partir desse entendimento, o grupo prefere tratar de uma “transição do colonialismo moderno à colonialidade global”, reconhecendo que o que mudou ao longo dos séculos foram as formas e a proporção de dominação. Para o enfoque decolonial, o capitalismo moderno “resignifica, em formato pós-moderno, as exclusões provocadas pelas hierarquias epistêmicas, espirituais, raciais, étnicas e de gênero/sexualidade implantadas pela modernidade” no século XVI (CASTRO-GÓMEZ e GROSFUGUEL, 2007, p. 14). Nesse sentido, há uma relação estreita entre a teoria latino-americana da (de)colonialidade que o grupo propõe e a análise do sistema-mundo, proposta teórica do sociólogo estadunidense Immanuel Wallerstein – baseada na sua apropriação da teoria da dependência.

O pensamento decolonial também dialoga com propostas teóricas, como a teoria da dependência, o marxismo contemporâneo e os estudos pós-coloniais anglo-saxões. Como semelhança entre a teoria do sistema-mundo (utilizada pelo pensamento decolonial) e os estudos pós-coloniais, Santiago Castro Gómez e Ramón Grosfoguel (2007) citam a crítica ao ideal desenvolvimentista, ao eurocentrismo como forma eurocêntrica de conhecimento, às hierarquias, à desigualdade, e ao tratamento (pelas elites latino-americanas) das periferias como

⁵¹ Em primeiro lugar, o padrão global de poder é o primeiro globalmente eficaz da história conhecida. Em vários sentidos específicos. Primeiro, é o primeiro em que, em cada uma das áreas da existência social, são articuladas todas as formas historicamente conhecidas de controle das relações sociais correspondentes [...]. Segundo, é o primeiro em que cada uma dessas estruturas de cada campo de existência social está sob a hegemonia de uma instituição produzida dentro do processo de formação e desenvolvimento desse mesmo padrão de poder. Assim, no controle do trabalho, de seus recursos e seus produtos, existe o empreendimento capitalista; no controle do sexo, de seus recursos e produtos, a família burguesa; no controle da autoridade, de seus recursos e produtos, o Estado-nação; no controle da intersubjetividade, o eurocentrismo. Terceiro, cada uma dessas instituições existe em relação de interdependência entre si. O padrão de energia é configurado como um sistema. Quarto, finalmente, esse padrão de poder mundial é o primeiro que abrange a totalidade da população do planeta (QUIJANO, Tradução minha, 2000, p. 214, grifos do autor).

“sociedades do passado, subdesenvolvidas ou pré-modernas”(p. 14). A crítica à dicotomia civilização *versus* barbárie também é um ponto em comum entre essas duas áreas teóricas.

Sobre a diferença entre a perspectiva do sistema mundo (teoria muito próxima ao pensamento decolonial) e a perspectiva pós-colonial, Santiago Castro-Gómez e Ramón Grosfoguel (2007) mostram que ambas tratam da problemática do colonialismo e da colonialidade com ênfase em diferentes determinantes: enquanto a abordagem do pós-colonialismo é a cultura, a abordagem do “sistema-mundo” é a partir da dinâmica econômica. Dessa forma, enquanto o discurso colonial e a agência cultural dos sujeitos são o foco dos estudos pós-coloniais, a teoria do sistema mundo tem seu foco na acumulação de capital e nas estruturas econômicas.

Os autores também atentam para o fato de que ambas as teorias flutuam no perigo do reducionismo e definem que o pensamento decolonial busca ver o entrelaçamento dos planos econômico e cultural. Dessa forma, o grupo Proyecto latino/latinoamericanomodernidad/colonialidad defende que explicar o capitalismo não é só observar um sistema econômico ou cultural, mas uma rede global de poder nesses dois planos. Além da descolonização (independência jurídico-política das periferias e criação dos estados-nação), o grupo propõe o conceito de decolonialidade, um processo de resignificação a longo prazo que não se pode reduzir a um acontecimento como é o caso da descolonização.⁵²

Quanto ao termo usado na concepção do conceito chave da teoria decolonial, há discordância entre a preferência por “decolonial” ou “descolonial”. Segundo Catherine Walsh:

Suprimir la “s” y nombrar “decolonial” no es promover un anglicismo. Por el contrario, es marcar una distinción con el significado en castellano del “des”. No pretendemos simplemente desarmar, deshacer o revertirlo colonial; es decir, pasar de un momento colonial a un no colonial, como que fuera posible que sus patrones y huellas desistan de existir. La intención, más bien, es señalar y provocar un posicionamiento —una postura y actitud continua— de transgredir, intervenir, insurgir e incidir. Lo decolonial denota, entonces, un camino de lucha continuo en el cual podemos identificar, visibilizar y alentar “lugares” de exterioridad y construcciones alternativas (WALSH, 2009, p. 14-15, apud RESTREPO e ROJAS, 2010, p. 37).⁵³

⁵² O maior desafio do grupo é propor uma linguagem alternativa, um “paradigma outro”, que esteja em diálogo com formas não-ocidentais do conhecimento e da cultura. Nessa busca por romper com a forma de pensamento hierárquica ocidental, o grupo aposta no pensamento heterárquico, assim denominado pelo sociólogo grego Kyriakos Kontopoulos, em que a integração dos elementos disfuncionais ao sistema jamais é completa como na hierarquia, mas parcial, o que significa, neste caso, entender que no capitalismo não há lógicas autônomas nem uma só lógica determinante (CASTRO-GÓMEZ e GROSFOGUEL, 2007).

⁵³ Suprimindo o "s" e nomeando "decolonial" não está promovendo um anglicismo. Pelo contrário, é fazer uma distinção com o significado em castelhano de "des". Não pretendemos simplesmente desarmar, desfazer ou reverter o colonialismo; isto é, passar de um momento colonial para um não-colonial, como se fosse possível que seus padrões e pegadas deixassem de existir. A intenção, ao contrário, é apontar e provocar um posicionamento - uma

Embora alguns teóricos que compõem a coletividade do grupo, como Ramón Grosfoguel e Walter D. Mignolo, tenham demonstrado preferência pelo termo “descolonial” para o conceito em espanhol em publicações anteriores, Catherine Walsh argumenta a favor da opção pelo “de” em detrimento de “des”, marcando uma postura de resistência à colonialidade e não ao colonialismo. Tal postura parece manter coerência em relação à crítica do grupo aos estudos pós-coloniais e ao próprio conceito de colonialidade como perpetuação de uma estrutura hierárquica de poder que tomou escala global com o colonialismo e o transcendeu, chegando à atualidade. É interessante ressaltar que o conceito em inglês, *decoloniality*, não gerou discordância entre os pensadores do grupo.

A colonialidade, conforme proposta pelo grupo, opera em três esferas principais, o que permite que entendamos a existência de formas distintas de colonialidade: colonialidade do poder, colonialidade do saber e colonialidade do ser. Catherine Walsh propõe que além dessas, há uma quarta forma que deve ser distinguida: a colonialidade cosmogônica. Walsh chama de colonialidade cosmogônica, ou colonialidade da mãe natureza, a estrutura de poder colonial que “pretende anular as cosmovisões, filosofias, religiosidades, princípios e sistemas de vida, ou seja, a continuidade civilizatória das comunidades indígenas e as da diáspora africana” (WALSH, 2009, p. 14-15).

Ao observar as produções de rap feitas por mulheres em Angola, em especial as produções de Eva RapDiva, notei uma diferença clara entre suas letras e as letras de outros rappers combativos socialmente, como MC Kappa; enquanto aos rappers interessa apontar e questionar amplamente formas de colonialidade e de hierarquias de poder na sociedade contemporânea, às rappers interessa, além disso, apontar a desigualdade de gênero que permeia não somente a sociedade em geral, mas a cena hip hop em especial. Para muitas rappers, ser parte do hip hop e fazer rap é uma atitude de resistência.

A filósofa feminista e educadora popular María Lugones (2008) entende a opressão de gênero como parte da estrutura de colonialidade. Para a autora, importa pesquisar a interseccionalidade entre raça, classe, sexualidade e gênero para compreender a indiferença de teóricos homens a respeito da violência sofrida por “mulheres de cor”⁵⁴, isto é, mulheres não-brancas que sofrem múltiplas violências e são protagonistas de um feminismo decolonial.

postura e atitude contínuas - de transgredir, intervir, insurgir e repercutir. O decolonial denota, então, um caminho de luta contínua na qual podemos identificar, tornar visíveis e encorajar "lugares" de exterioridade e construções alternativas (WALSH, Tradução minha, 2009, p. 14-15, apud RESTREPO e ROJAS, 2010, p. 37).

⁵⁴ A autora explica que usa esse termo porque “Mujeres de color es una frase que fue adoptada por las mujeres

Sobre todo, ya que es importante para nuestras luchas, me refiero a la indiferencia de aquellos hombres que continúan siendo víctimas de la dominación racial, de la colonialidad del poder, inferiorizados por el capitalismo global. El problematizar su indiferencia hacia las violencias que el Estado, el patriarcado blanco, y que ellos mismos perpetúan contra las mujeres de nuestras comunidades, en todo el mundo, es el resorte que me lleva a esta investigación teórica. (LUGONES, 2008, p. 75 – 76)⁵⁵

De acordo com o entendimento da pesquisadora, essa indiferença a respeito da violência sofrida por mulheres de cor revela, mais profundamente, uma resistência ou indiferença da parte dos homens com relação a transformações sociais mais profundas – postura que acaba por corroborar com a imposição colonial. Lugones acrescenta que tal indiferença não se trata apenas de uma “cegueira epistemológica” na gênese de categorias conceituais, mas “esta indiferencia se halla tanto al nivel de la vida cotidiana como al nivel del teorizar la opresión y la liberación”⁵⁶ (LUGONES, 2008, p. 76).

A abordagem de Lugones tem dois eixos principais: o conceito de interseccionalidade do feminismo de mulheres de cor nos EUA e o conceito de colonialidade de poder de Aníbal Quijano. Aproximar esses conceitos permite à autora apontar um novo marco nos estudos sobre colonialidade: o entendimento da existência de um “Sistema Moderno/Colonial de Género” (LUGONES, 2008). Para a autora, esse entendimento já está posto de maneiras genéricas nos estudos de ambas as correntes teóricas, mas não de forma explícita ou em termos necessários para a ampla compreensão da estrutura de poder que opera na manutenção da colonialidade de gênero e com a qual, inclusive, acabamos por compactuar na medida em que reproduzimos comportamentos acriticamente.

Lugones faz uma leitura crítica dos conceitos de Quijano e observa que o autor traça a interseccionalidade entre raça e gênero de forma muito ampla, o que não possibilita uma compreensão suficiente da posição das mulheres de cor. Nesse entendimento, a perspectiva de Quijano está embasada em uma compreensão patriarcal e heterossexual das disputas de controle do sexo, aceitando uma visão capitalista e eurocêntrica de gênero. Nas palavras de Lugones:

subalternas, víctimas de dominaciones múltiples en los Estados Unidos” (Mulheres de cor é uma expressão que foi adotada por mulheres subalternas, vítimas de múltiplas dominações nos Estados Unidos – Tradução minha) (LUGONES, 2008, p. 75). Também esclarece que “No se trata simplemente de un marcador racial, o de una reacción a la dominación racial, sino de un movimiento solidario horizontal” (Não se trata simplesmente de um marcador racial ou de uma reação à dominação racial, mas de um movimento solidário horizontal – Tradução minha) (Ibid.).

⁵⁵ Acima de tudo, uma vez que é importante para as nossas lutas, refiro-me à indiferença daqueles homens que continuam a ser vítimas da dominação racial, da colonialidade do poder, solapada pelo capitalismo global. Problematizar a sua indiferença perante a violência que o Estado, o patriarcado branco, e que eles próprios perpetuam contra as mulheres das nossas comunidades, em todo o mundo, é a mola que me leva a esta investigação teórica (LUGONES, Tradução minha, 2008, p. 75 – 76).

⁵⁶ Essa indiferença é encontrada tanto no nível da vida cotidiana quanto no nível da teorização da opressão e da liberação (LUGONES, Tradução minha, 2008, p. 76).

Quijano no ha tomado conciencia de su propia aceptación del significado hegemónico del género⁵⁷. (LUGONES, 2008, p. 78). Ainda sobre a abordagem de Quijano, feito por “eixos centrais” de colonialidade, a pesquisadora analisa:

Creo que la lógica de «ejes estructurales» hace algo más pero también algo menos que la interseccionalidad. La interseccionalidad revela lo que no se ve cuando categorías como género y raza se conceptualizan como separadas unas de otra. La denominación categorial construye lo que nomina. (...)

el marco de Quijano reduce el género a la organización del sexo, sus recursos y productos y parece caer en cierta presuposición respecto a quién controla el acceso y quiénes son constituídos como «recurso». Quijano parece dar por sentado que la disputa por el control del sexo es una disputa entre hombres, sostenida alrededor del control, por parte de los hombres, sobre recursos que son pensados como femeninos. Los hombres tampoco no parecen ser entendidos como «recursos» en los encuentros sexuales. Y no parece, tampoco, que las mujeres disputen ningún control sobre el acceso sexual. Las diferencias se piensan en los mismos términos con los que la sociedad lee la biología reproductiva.⁵⁸ (LUGONES, 2008, p. 81-84)

As categorias de análise, de acordo com a crítica de Lugones e de outras ativistas do feminismo “de cor”, são muitas vezes entendidas como homogêneas, o que acaba por ocasionar a seleção de um dominante no grupo. Por esse motivo, tanto a categoria de mulher como a categoria de negro acabam por invisibilizar a situação de mulheres “de cor”. Nesse sentido, a autora lembra que o feminismo burguês e hegemônico de mulheres brancas do século XX também ignorou a interseccionalidade.

Para compor seu conceito de “Sistema Moderno/Colonial de Gênero”, Lugones mobiliza reflexão a respeito das sociedades pré-coloniais, pois considera importante observar as mudanças trazidas pela colonização. Um fator que considera é que muitos grupos étnicos de nativos americanos tinham organização matriarcal e entendiam o gênero além da perspectiva biológica, mas em sentido de igualdade – segundo o trabalho de Paula Gunn Allen, referido por Lugones. Em sentido semelhante, os escritos de Oyéronké Oyewùmi apontam que para a sociedade Yoruba, o gênero não era um fator de estruturação e organização social antes da Colonização. Tais considerações ajudam a aclarar o alcance do sistema de gênero colonial moderno. Dessa forma, Lugones sinaliza:

⁵⁷ “Quijano não tomou conhecimento de sua própria aceitação do significado hegemônico do gênero” (LUGONES, Tradução minha, 2008, p. 78).

⁵⁸ Penso que a lógica dos "eixos estruturais" faz algo mais, mas também algo menos que a interseccionalidade. A interseccionalidade revela o que não é visto quando categorias como gênero e raça são conceitualizadas como separadas uma da outra. A denominação categorial constrói o que ela nomeia. (...) A estrutura de Quijano reduz o gênero à organização do sexo, seus recursos e produtos e parece cair em um certo pressuposto sobre quem controla o acesso e quem é constituído como um "recurso". Quijano parece assumir que a disputa pelo controle do sexo é uma disputa entre homens, mantida em torno do controle, por parte dos homens, sobre recursos que são considerados femininos. Os homens não parecem ser entendidos como "recursos" nos encontros sexuais. E também não parece que as mulheres contestam qualquer controle sobre o acesso sexual. As diferenças são pensadas nos mesmos termos com os quais a sociedade lê a biologia reproductiva. (LUGONES, Tradução minha, 2008, p.81-84).

Y, por lo tanto, es importante entender hasta qué punto la imposición de este sistema de género fue tanto constitutiva de la colonialidad del poder como la colonialidad el poder fue constitutiva de este sistema de género. (...) La raza no es ni más mítica ni más ficticia que el género – ambos son ficciones poderosas. (LUGONES, 2008, p. 93-94)⁵⁹

Dessa forma, Lugones conceitua como “Sistema Moderno/Colonial de Gênero” uma leitura crítica da colonialidade do poder, conceito de Aníbal Quijano, aliada a uma leitura igualmente crítica dos estudos de gênero. A autora aponta que esse sistema do qual trata emerge com o avanço do projeto colonial europeu, toma forma durante as “aventuras coloniais” de Espanha e Portugal e se consolida com a modernidade tardia. (LUGONES, 2008). Para sinalizar algumas constatações sobre tal sistema, a autora pondera por fim:

El sistema de género tiene un lado visible/claro y uno oculto/oscurito. El lado visible/claro construye, hegemónicamente, al género y a las relaciones de género. Solamente organiza, en hecho y derecho, las vidas de hombres y mujeres blancos y burgueses, pero constituye el significado mismo de «hombre» y «mujer» en el sentido moderno/colonial. (...) El sistema de género es heterosexualista, ya que la heterosexualidad permea el control patriarcal y racializado sobre la producción [...]. (...) El lado oculto/oscurito del sistema de género fue y es completamente violento. Hemos empezado a entender la reducción profunda de los machos, las anahembras, y la gente del «tercer género». De su participación ubicua en rituales, en procesos de toma de decisiones, y en la economía precoloniales fueron reducidos a la animalidad, al sexo forzado con los colonizadores blancos, y a una explotación laboral tan profunda que, a menudo, los llevó a trabajar hasta la muerte. (LUGONES, 2008, p. 98-99)⁶⁰

A partir dessas constatações, entendo que a produção do rap mimetiza em alguns sentidos a dinâmica colonial/moderna, enquanto em outros sentidos apresenta-se como estética decolonial, isto é, uma estética que emerge de uma epistemologia não-eurocentrada e que apresenta-se como resistência à colonialidade do poder. A decolonialidade emerge de produções que questionam o *status quo* tanto com relação à dinâmica política ou econômica quanto com relação a desigualdade de gênero. No entanto, ao observarmos a enunciação e performance de algumas rappers apontando a hostilidade que encontram, por vezes, na cena hip

⁵⁹ E, portanto, é importante entender até que ponto a imposição deste sistema de gênero foi tanto constitutiva da colonialidade do poder quanto a colonialidade do poder foi constitutiva deste sistema de gênero. (...) A raça não é mais mítica nem mais fictícia que o gênero - ambos são ficções poderosas. (LUGONES, Tradução minha, 2008, pp. 93-94).

⁶⁰ O sistema de gênero tem um lado visível / claro e um lado oculto / escuro. O lado visível / claro constrói, hegemonicamente, o gênero e as relações de gênero. Apenas organiza, de fato e de direito, a vida de homens e mulheres brancos e burgueses, mas constitui o próprio significado de "homem" e "mulher" no sentido moderno / colonial. (...) O sistema de gênero é heterossexual, já que a heterossexualidade permeia o controle patriarcal e racializado da produção [...].

(...) O lado oculto / escuro do sistema de gênero era e é completamente violento. Começamos a entender a profunda redução dos machos, das fêmeas e das pessoas do "terceiro gênero". Sua participação em rituais, na tomada de decisões, e na economia pré-colonial foram reduzidos a animalidade, ao sexo forçado com colonizadores brancos, e a uma exploração de trabalho tão profunda que, gradualmente, levou-os a trabalhar até morte. (LUGONES, Tradução minha 2008, p.98-99).

hop, temos indícios de que a produção do rap também reproduz modelos como o “Sistema Moderno/Colonial de Gênero” descrito por Lugones.

3.4 Chegando ao "Grão da Voz"

A Leitura analítica do rap aqui empreendida tem como base elementos de performance e de enunciação, sendo essa última definida por Benveniste como “o fato do locutor que mobiliza a língua por sua conta” (BENVENISTE, 1989, p. 82). O autor destaca que é essa relação que determina os caracteres linguísticos da enunciação no que diz respeito aos índices de pessoa, tempo e espaço.

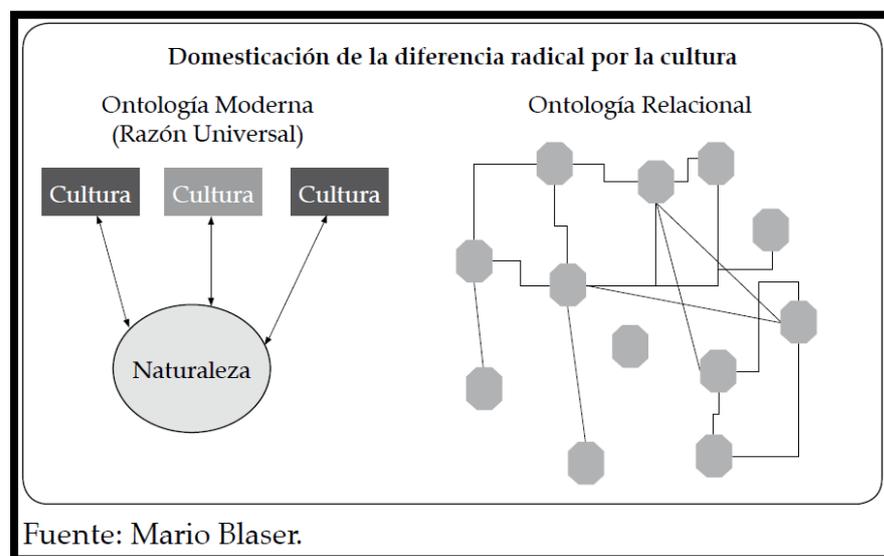
O espaço, na teoria de Benveniste, ganha pouca visibilidade em termos de exploração teórica. Ao tratar especificamente da presença da categoria de espaço nos escritos benvenistianos, Gabriela Barboza considera que:

Penso que o vasto aparecimento de pessoa-tempo em detrimento do espaço não se dê fortuitamente e julgo necessário buscar de que forma tais noções se relacionam entre si, mas, principalmente, de que forma a noção de espaço se relaciona com as noções ligadas à subjetividade e sua marcação no discurso. (BARBOZA, 2011, p. 161)

Partindo desse entendimento, é possível pensar o espaço ligado a questões de identidades no discurso de sujeitos que enunciam tendo essa categoria como elemento central de identificação, como acontece no rap, em que a periferia é um *locus* recorrente de pertencimento mencionado como fator de extrema importância para o discurso veiculado; além disso, a posição de sujeito adotada no discurso é a marca que explicita o lugar de onde o enunciado é produzido. Portanto, para refletir acerca do espaço enquanto fator de vínculos de identidade, é interessante lembrar que a relação dos sujeitos com o espaço, variável em conformidade com a cultura na qual se está inserido, é também revelada no plano da linguagem, isto é, o código linguístico manejado pelo falante dá mostras de relações de pertencimento. Ao discutir novas leituras a respeito de desenvolvimento, de território e de diferença, Arturo Escobar (2014) desenvolve o conceito de ontologia relacional. Segundo o autor, há diferenças cruciais na forma como sociedades ocidentais e não-ocidentais constituem suas ontologias: enquanto o ocidente se baseia na dualidade entre natureza e cultura e entre “nós” e “eles”, muitas comunidades indígenas e afrodescendentes da América Latina, por exemplo, baseiam-se na interrelação com o mundo natural, entendendo o homem e os recursos naturais como parte de um mesmo conjunto.

El territorio se concibe como algo más que una base material para la reproducción de la comunidad humana y sus prácticas. Para poder captar ese algo más, el atender a las diferencias ontológicas es crucial. Cuando se está hablando de la montaña como ancestro o como entidad sintiente, se está referenciando una relación social, no una relación de sujeto a objeto. (ESCOBAR, 2014, p. 103)

Dessa forma, Escobar distingue a concepção da modernidade – segundo a qual a ontologia se baseia em dualidades entre “nós” e “eles” que revelam em última instância a dualidade entre natureza e cultura – da concepção de culturas outras que pensam sua ontologia de forma relacional. O autor refere principalmente a culturas africanas e indígenas presentes nas Américas e exemplifica a distinção com a imagem abaixo:



Fonte: Arturo Escobar

Brandão (2013) realiza um estudo sobre o espaço literário observando desde a forma transdisciplinar, isto é, como o conceito de espaço é abordado em diferentes áreas das ciências humanas e sociais; até as diferentes correntes teóricas da literatura que tratam da categoria de espaço direta ou indiretamente. O autor cita o Estruturalismo como uma teoria segundo a qual o espaço está na linguagem, não como uma realidade empírica extratextual, mas como uma materialidade presente na própria palavra, o que sugere autonomia do signo verbal frente à realidade. Ao explicitar sobre a abordagem do espaço literário nos Estudos Culturais, Brandão defende se tratar de um “campo interdisciplinar”, em que o espaço é abordado no que se refere a identidades, isto é, como atuante na interação de subjetividades individuais e de referências coletivas. Nesse sentido, as categorias espaço e pessoa no enunciado estão bastante próximas. Talvez a categoria de espaço seja pouco explorada na teoria benvenistiana justamente por estar bastante próxima da categoria de pessoa.

[...] é primeiramente a emergência dos índices de pessoa (a relação eu-tu) que não se produz senão na e pela enunciação: o termo eu denotando o indivíduo que profere a enunciação, e o termo tu, o indivíduo que aí está presente como alocutário. (...) imediatamente, desde que ele [o eu] se declara locutor e assume a língua, ele implanta o outro diante de si, qualquer que seja o grau de presença que ele atribua a este outro. Toda enunciação é, explícita ou implicitamente, uma alocação, ela postula um alocutário (BENVENISTE, 1989, p. 84)

É pensando sobre a pessoa da enunciação que observamos a voz em suas diferentes dimensões: no enunciado/discurso e na performance do rapper enunciador. Tomando essa diferenciação com relação à rapper aqui estudada, a primeira constatação em evidência é que a categoria de pessoa manifestada em sua voz é uma, ou seja, é criada uma indistinção entre o “eu” pressuposto do enunciado e colocado no texto na forma de eu-lírico cancional/narrador, e o “eu” que é o próprio autor/cantor/performer. Tal caráter se deve ao envolvimento dos rappers com o discurso que veiculam, dado que o gênero expressa, na maioria das vezes, uma intervenção do autor sobre a realidade social, a qual apresenta problemas a serem denunciados e solucionados.

O tempo, segundo Benveniste, é outro índice específico dos caracteres da enunciação. Neste ponto, chamo a atenção para como o tempo linguístico do enunciado faz menção a um tempo cronológico passado de forma a situá-lo no presente. Tal mecanismo na enunciação dos rappers funciona como modo de denúncia da colonialidade que é estruturante de assimetrias sociais que se manifestam em forma de discriminações e explorações de corpos e territórios. Benveniste especifica melhor este conceito de tempo na enunciação:

Esta relação com o tempo merece que aí nos detenhamos, que meditemos sobre sua *necessidade*, e que interroguemos sobre o que a fundamenta. Poder-se-ia supor que a temporalidade é um quadro inato do pensamento. Ela é produzida, na verdade, na e pela enunciação. Da enunciação procede a instauração da categoria do presente, e da categoria do presente nasce a categoria do tempo. O presente é propriamente a origem do tempo. Ele é esta presença no mundo que somente o ato de enunciação torna possível, porque, é necessário refletir bem sobre isso, o homem não dispõe de nenhum outro meio de viver o "agora" e de torná-lo atual senão realizando-o pela inserção do discurso no mundo. (BENVENISTE, 1989, p. 85)

Além desse mecanismo com relação ao tempo, é interessante notar outro aspecto: embora o suporte tecnológico interfira diretamente na performance do rap, tirando-lhe a corporeidade, como aponta Zumthor, o momento da enunciação é refeito a cada execução de sonora ou visual de tais performances. É importante destacar, contudo, que a cada nova execução tecnológica da enunciação o que temos é uma nova enunciação, uma vez que a cena concreta não é recuperável. Assim, conforme Benveniste:

[...] o presente formal não faz senão explicitar o presente inerente à enunciação, que se renova a cada produção de discurso, e a partir deste presente contínuo, coextensivo a nossa própria presença, imprime na consciência o sentimento de uma continuidade que denominamos "tempo"; continuidade e temporalidade que se engendram no

presente incessante da enunciação, que é o presente do próprio ser e que se delimita, por referência interna, entre o que vai se tornar presente e o que já não o é mais (BENVENISTE, 1997, p. 85-86)

O rap presentifica, no tempo linguístico da enunciação, o tempo cronológico e histórico da colonização. Esse mecanismo linguístico engendra a denúncia da condição de colonialidade em suas letras e performances vocais, ou seja, em sua voz⁶¹ de enunciação. O papel central da enunciação nesse processo de significação é também explicado por Benveniste:

Assim a enunciação é diretamente responsável por certas classes de signos que ela promove literalmente à existência. Porque eles não poderiam surgir nem ser empregados no uso cognitivo da língua. É preciso então distinguir as entidades que têm na língua seu estatuto pleno e permanente e aquelas que, emanando da enunciação, não existem senão na rede de "indivíduos" que a enunciação cria e em relação ao "aqui-agora" do locutor. Por exemplo: o "eu", o "aquele", o "amanhã" da descrição gramatical não são senão os "nomes" metalingüísticos de eu, aquele, amanhã produzidos na enunciação. (BENVENISTE, 1997, p. 86)

Eva RapDiva não menciona o processo colonial em suas letras, contudo, seus raps possuem uma enunciação a partir da posição de mulher rapper frente a alguns traços de machismo, aqui abordado como forma de colonialidade de gênero (LUGONES, 2008) – noção mais detalhada adiante –, presente no movimento hip hop, posição da própria rapper.

No que diz respeito à análise da voz, enquanto linguagem e enquanto performance, é importante ressaltar as considerações de Paul Zumthor sobre a multimodalidade e a intermedialidade característica do rap, o autor explica que “aquilo que se perde com os media (...) é a corporeidade, o peso, o calor, o volume real do corpo, do qual a voz é apenas expansão” (ZUMTHOR, 2014, p. 19). Nesse sentido, cabe lembrar que o estudo aqui empreendido acerca das produções de Eva RapDiva é baseado na audição de álbuns lançados pela rapper em meio virtual e não leva em consideração a cena completa (corporeidade) em que a canção é enunciada. O que verifico é a enunciação que se refaz a partir da gravação – isto é, da voz gravada – e a manifestação da voz e da composição corporal nos vídeos produzidos que compõem os sentidos da voz presente nos raps abordados. Essa abordagem, contudo, não limita de todo a percepção da corporeidade, pois vai além do conteúdo linguístico e da identificação de elementos de canção popular. Segundo Zumthor,

Os meios eletrônicos, auditivos e audiovisuais são comparáveis à escrita por três de seus aspectos:

1. abolem a presença de quem traz a voz;
2. mas também saem do puro presente cronológico, porque a voz que transmitem é reiterável, indefinidamente, de modo idêntico;
3. pela sequência de manipulações que os sistemas de registro permitem hoje, os media tendem a apagar as referências espaciais da voz viva: o espaço em que se

⁶¹ Voz é entendida aqui como uma instância ampla que abarca tanto o discurso quanto a performance a partir da enunciação. Esses dois sentidos da presença da voz serão abordados na análise dos raps de Eva Rap Diva.

desenrola a voz mediatizada torna-se ou pode se tornar um espaço artificialmente composto.

Por sua vez, esses mesmo *media* diferem da escrita por um traço capital: o que eles transmitem é percebido pelo ouvido (e eventualmente pela vista), mas não pode ser *lido* propriamente, isto é, decifrado visualmente como um conjunto de signos codificados da linguagem. É então possível (e essa opinião é a mais comum) ver nos meios auditivos uma espécie de revanche, de retorno forçado da voz, e ainda mais do que a voz, porque com o filme ou tevê vê-se uma imagem fotografia e, talvez, ainda em breve, tenha-se a percepção do volume. (ZUMTHOR, 2014, p. 17-18, grifos do autor)

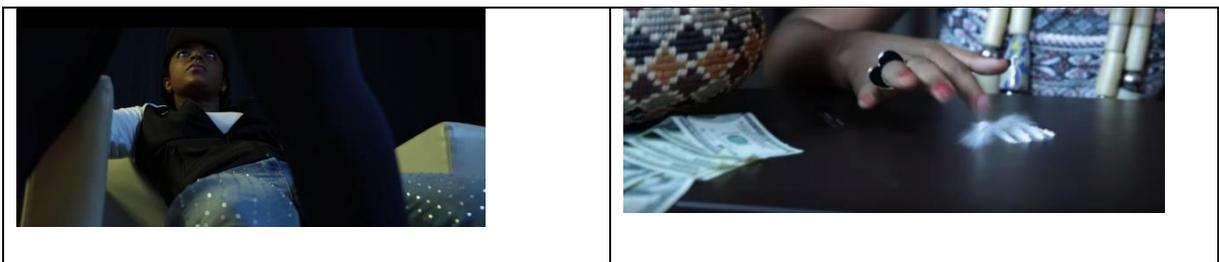
Dessa forma, Zumthor sinaliza para o fato de os meios eletrônicos fixarem a voz e a imagem, o que de certa forma é comparável ao registro escrito. A forma de fixação, no entanto, é substancialmente diferente e permite certo retorno à voz, embora não recomponha a taticidade em que a performance se realiza quando dispõe de sua efemeridade. O retorno à voz, segundo Zumthor, “ultrapassa a tecnologia dos *media*”, é uma espécie de “ressurgência das energias vocais da humanidade, energias que foram reprimidas durante séculos no discurso social das sociedades ocidentais pelo curso hegemônico da escrita” (ZUMTHOR, 2014, p. 18)

3.4.1 *Sexo, Drogas, Damas e Massa*: a voz observada a partir de elementos de enunciação e de performance

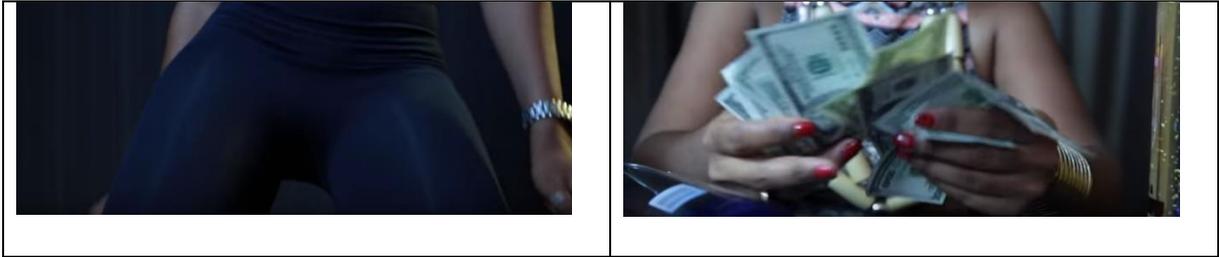
“Sexo, Drogas, Damas e Massa” faz parte da Mixtape “Rainha Nzinga do Rap” (2013), primeiro lançamento da rapper habituada a rimar no improviso. A canção é provocativa desde seu título e refrão, ao mencionar:

As vossas músicas dão graça
É só sexo, drogas, damas, massa

A letra se dirige claramente aos rappers homens e às temáticas de suas canções, que são, segundo o rap em questão, apenas quatro: sexo, drogas, mulheres e dinheiro. A performance do videoclipe acompanha a letra representando a atitude dos rapper homens⁶²:

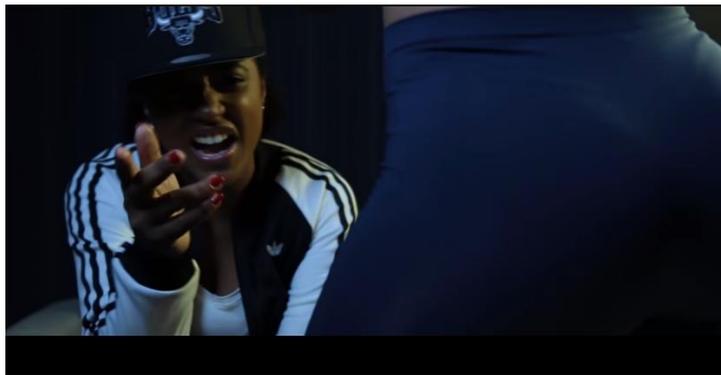


⁶² As imagens reproduzidas a seguir foram copiadas dos videoclipes das canções, referenciados ao final.



Fonte: Eva RapDiva, Sexo, Drogas, Damas e Massa. Disponível em: < <https://youtu.be/apS8k75fi9k> > Acesso em: 12 out. 2018

É notório o tom sarcástico e crítico da produção do clipe principalmente ao dramatizar a postura de rappers homens objetificando mulheres: Eva aparece na primeira imagem com as pernas abertas e uma expressão arrogante ironizando a postura comum de rappers em videoclipes. Em outros momentos, a imagem de uma mulher rebolando permanece no canto da cena enquanto a rapper canta, mostrando ironicamente a ostentação de mulheres como objetos feita em clipes produzidos por rappers homens:



Fonte: Eva RapDiva, Sexo, Drogas, Damas e Massa. Disponível em: < <https://youtu.be/apS8k75fi9k> > Acesso em: 12 out. 2018

Ao observar a letra da canção, é interessante notar que embora não predomine explicitamente o uso da primeira pessoa do discurso, a relação entre o “eu” e o “tu” da enunciação é constantemente explicitada, o que marca a subjetividade da linguagem presente na experiência narrada. Essa relação discursiva explicitada na enunciação de Eva RapDiva é um mecanismo central da enunciação e do discurso. Bakhtin (1997) elabora a noção de “atitude responsiva”⁶³ para explicar que um enunciado está sempre em relação com outros que o antecedem. Benveniste chama esse mecanismo – próprio da enunciação e, portanto, do discurso – de diálogo:

⁶³ Para o autor: “[a atitude responsiva] pressupõe não só a existência do sistema da língua que utiliza, mas também a existência dos enunciados anteriores — emanantes dele mesmo ou do outro — aos quais seu próprio enunciado está vinculado por algum tipo de relação (fundamenta-se neles, polemiza com eles), pura e simplesmente ele já os supõe conhecidos do ouvinte. Cada enunciado é um elo da cadeia muito complexa de outros enunciados.” (BAKHTIN, 1997, p. 292)

[...] o que em geral caracteriza a enunciação é a acentuação da relação discursiva com o parceiro, seja este real ou imaginado, individual ou coletivo. Esta característica coloca necessariamente o que se pode denominar o quadro figurativo da enunciação. Como forma de discurso, a enunciação coloca duas "figuras" igualmente necessárias, uma, origem, a outra, fim da enunciação. É a estrutura do diálogo. (BENVENISTE, 1989, p. 87)

A partir do diálogo estabelecido ao longo da letra, temos acesso à experiência da enunciadora, que é uma experiência da própria Eva RapDiva e de outras rappers na cena hip hop angolana. Há, nesse ponto, uma indistinção quase completa entre o “eu” enunciado e a atitude da rapper. Tal postura é muito comum no rap, pois de acordo com Salgado,

Ao trazer à boca da cena simultaneamente a voz de uma específica subjetividade afro-americana – a voz individual de cada *rapper*, com seu lastro particular de experiências vividas, a partir das quais são elaborados seus textos – e a visão de mundo coletiva de uma determinada comunidade – o *rapper* como voz coletiva –, o *rap* se consolida como uma forma de agenciamento comunitário e de resistência cultural. (SALGADO, 2015, p. 153)

É interessante destacar também que a ligação dos rappers com o conteúdo veiculado de suas canções é bastante evidente dada a utilização do rap como forma de denúncia social ou mesmo de elaboração de identidades. Os rappers que contribuíram para essa pesquisa relatam a importância do rap como forma de expressão. A rapper angolana explica:

Minha provocação

Como você define sua relação com o rap?

Comentário da rapper

É o meu grande amor. Meu ouvinte, conselheiro, moldou-me, permitiu-me sair das sombras e largar a vergonha e a timidez. Ganhei muita força e deixei de ser introvertida e passei a ter a melhor ferramenta de expressão.

Já o rapper angolano que reside no Brasil comentou:

Minha provocação

Qual é a tua relação com o rap?

Comentário do rapper

Muito forte, o rap é o meu refúgio. É o único lugar que eu encontrei para poder despejar os meus anseios, as minhas vontades, as minhas tristezas. Talvez se eu não tivesse o rap como instrumento eu não teria toda essa força que eu tenho hoje para viver. Então, é muito forte.

“Sexo, Drogas, Damas e Massa”, portanto, coloca em evidência a contestação da rapper habituada a ver a reprodução da colonialidade do gênero no hip hop e insatisfeita com tal situação. A ridicularização de rappers homens é frequente por meio da acusação de exibição de um sucesso inexistente, como a exaltação da masculinidade e de poder financeiro. É comum o desafio à sexualidade como forma de ataque ao cerne da pretensa superioridade masculina: a virilidade e o poder de domínio. A rapper contrapõe, em seu discurso, a exibição percebida nas canções de rappers homens ao que apresenta como informações sobre suas vidas:

Todos têm vagabas e madonas
 São todas umas diabas aldrabonas
 Ainda por cima, tua dama é da minha zona
 E ela diz que metes o pijama e só rressonas!
 Tou farta de vos ouvir com esse jajão⁶⁴
 Que tens tantas damas, já perdeste a noção
 Ambos sabemos que é mentira meu irmão
 No Facebook devias ter relação com a mão!
 (...)
 Só vão a rua, pra despejar o lixo
 Ou para comprar pão para o mata-bixo!
 Mas dizem ser da street, dizem ser gangstas
 Nunca tiveram beef, nem situações tensas
 São todos bolo e leite e digo sem ofensa
 O wi⁶⁵ que idolatras, não é o wi que pensas!

Na performance do videoclipe a crítica à virilidade é feita por meio da apresentação da figura masculina exibindo seus músculos. Em seguida, a rapper faz um trocadilho e ridiculariza, novamente, a produção artística dos rappers: “Dizem que treinam Judo e Kick-Boxe / Nem sequer tem peito pra fazer um Beat Box / Sempre a se promover, acham-se muito bons / Tudo que vão dizer ouvi nos outros sons”.



Fonte: Eva RapDiva, Sexo, Drogas, Damas e Massa. Disponível em: < <https://youtu.be/apS8k75fi9k> > Acesso em: 12 out. 2018

A rapper conclui a canção explicando que não se trata apenas de um “beef”, ou seja, de uma afronta característica do rap, mas de um “açóite”, exaltando a potência de sua performance.

⁶⁴ Jajão é uma gíria angolana que designa conversa enganosa.

⁶⁵ Gíria angolana que significa “indivíduo” ou “sujeito”.

O Recado final segue o mesmo tom acusador e ridicularizador: “Agradeçam porque com isto eu ajudo / Falar mal de mulheres é trauma de chifrudo!”.

3.4.2 *Beleza não é tudo: a voz observada a partir de elementos de enunciação e de performance*

“Beleza não é tudo” é a quarta faixa do álbum “EVA” (2017), trabalho mais recente da rapper, em que apresenta maior elaboração em termos de produção e composição sonora, uma vez que buscou investir também em instrumentais, além do “rap pesado”. O álbum mescla raps que apresentam letras combativas de temática social com outros de letras românticas, egotrips ou temática religiosa. Além disso, a maioria das canções tem participação de outros artistas. Somente o rap de abertura do álbum, “Outra Espécie”, e “Beleza não é tudo” não têm participação de outros artistas.

É como se a quarta canção fosse continuação da primeira, pois em ambas há a posição de mulher rapper marcada na enunciação. Enquanto que “Outra Espécie” apresenta-se como um egotrip de abertura, em que Eva RapDiva se apresenta como “outra espécie de rapper” – cantando: “atrás de nova vida Eva tem novo projeto / eu sou a prova viva, mulher não é objeto” –, “Beleza não é tudo” ressalta a independência de mulheres que ultrapassam estereótipos e não dependem da beleza para alcançar sucesso⁶⁶. Há, no entanto, uma diferença a ser destacada no que se refere à categoria de pessoa da enunciação: enquanto “Outra Espécie” traz em evidência a própria rapper como “eu” que se enuncia, não há essa identificação explícita em “Beleza não é tudo”.

De forma semelhante, ao observarmos a relação entre locutor e alocutário, isto é, entre quem produz e quem recebe o discurso enunciado na canção, podemos perceber que em “Beleza não é tudo” não há uma referência direta aos rappers homens – como ocorre em “Sexo, Drogas, Damas e Massa”, por exemplo. A própria rapper diz que atualmente está em uma fase da carreira que não se preocupa mais com “beefs” (conflitos) com outros artistas, mas produz suas canções pensando em uma interlocução mais ampla. Tal situação, contudo, não afasta sua criticidade com relação às relações de gênero que antes eram tematizadas de forma metaretórica em sua construção discursiva.

“Beleza não é tudo” traz a enunciação de um “eu” identificado como uma mulher forte

⁶⁶ Outras canções do álbum também tratam da condição de mulher, como “Escolhida Para Vencer” (feat Selda) e “Maria Tem Dono” (feat Vuivui).

e independente que se dirige a um “tu” presuposto como um homem habituado a uma visão estereotipada sobre as mulheres, marca de colonialismo de gênero. Os versos a seguir exemplificam esse diálogo referindo-se à terceira e segunda pessoa do discurso para se referir aos homens:

Querem ver o meu decote, querem tocar no pacote
 Mas não têm conteúdo, por isso é que levam corte
 Meu trabalho é que paga o meu Martini
 Não me satisfaço com essas tuas dicas mini
 Não tens mãos pra tocar no meu biquíni
 Não tens mãos pra pegar meu Lamborghini

A enunciadora, de forma provocativa e propositiva, deixa claro desde o início da canção, tanto na letra quanto na performance do videoclipe, que se trata da enunciação de uma mulher vigorosa que não aceita assédio, inferiorização ou dependência financeira de um homem. Os versos seguintes marcam a afirmação da independência financeira como uma atitude de resposta a um discurso masculino pressuposto. Desse modo, o discurso que reproduz a colonialidade do gênero ao pressupor que uma mulher é incapaz de gerir seu próprio sustento, é interesseira, ou ainda, é um objeto a ser comprado ou trocado.

Guarda a chave, eu tenho carro
 Guarda a chave, eu tenho casa
 Meu salário não atrasa
 Se vacilares, ainda mobília a tua casa!
 Não sou tua empregada pra me dares o vencimento
 Queres comprar amor, mas eu não vendo sentimentos
 Playa, acorda! Playa, acorda!

A canção em questão é também um exemplo da mistura do “rap pesado” com o instrumental, embora predomine a entoação vocal forte característica de Eva e que, nesse rap, marca a postura arrojada de enunciação que reitera o conteúdo da letra. Na produção do videoclipe há um investimento cênico cuidadoso que complementa o tom provocativo do conteúdo textual com uma postura imponente de Eva RapDiva ao performatizar. A rapper tem duas entradas cênicas distintas que performatizam duas camadas narrativas na composição do clipe.

Inicialmente, a rapper representa uma professora com fala veemente disposta em frente a alunas. Ao fundo, na lousa branca, estão anotados alguns tópicos que se referem ao conteúdo da letra da canção, conforme se vê abaixo:



Fonte: Eva RapDiva, Beleza não é tudo. Disponível em: <<https://youtu.be/FWOsMA55vFg>> Acesso em: 10 out. 2018



Fonte: Eva RapDiva, Beleza não é tudo. Disponível em: <<https://youtu.be/FWOsMA55vFg>> Acesso em: 10 out. 2018

Chama a atenção a caracterização das alunas: todas usam cores intensas e têm figurinos semelhantes, como a indicar que são iguais em relação ao comportaento social. A maquiagem e a expressão facial também indicam um comportamento padronizado e, em outros momentos do clipe, é possível notar a ação mecânica das alunas, como se fossem bonecas sem personalidade ou atitude própria. As imagens a seguir ilustram a caracterização descrita:



Fonte: Eva RapDiva, Beleza não é tudo. Disponível em: <<https://youtu.be/FWOsMA55vFg>> Acesso em: 10 out. 2018



Fonte: Eva RapDiva, Beleza não é tudo. Disponível em: <<https://youtu.be/FWOsMA55vFg>> Acesso em: 10 out. 2018

Logo em seguida à entrada inicial, a rapper vem à cena como uma espécie de narradora que complementa a composição da apresentação cênica. Ao longo da canção, há uma mescla: parte da letra é enunciada pela Eva professora e outra parte pela Eva narradora em segundo plano. As duas personagens cantam juntas, uma complementando a outra. Chama a atenção a caracterização: Eva está sobre um fundo amarelo, vestida com um lenço à cabeça e um megafone em mãos, semelhante à conhecida imagem que traz a mensagem “we can do it” e passou a ser usada para divulgação do feminismo a partir da década de 1980:



We Can Do It! de J. Howard Miller, 1943. Disponível em: <http://diariosdeumafeminista.blogspot.com/2015/11/we-can-do-it-voce-conhece-origem-de-um_22.html> Acesso: em 10 out. 2018

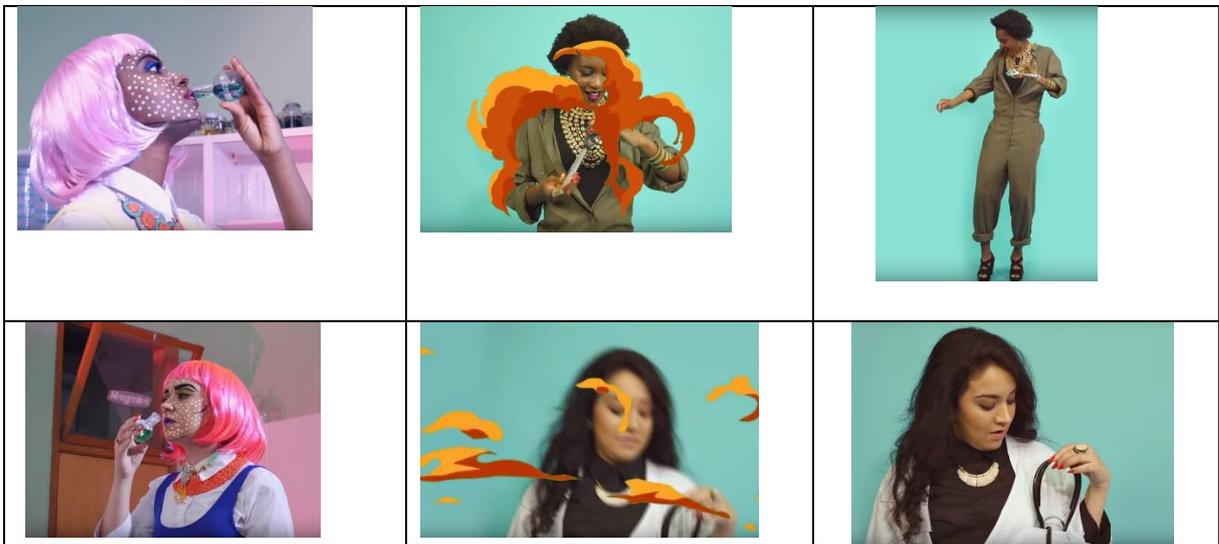


Fonte: Eva RapDiva, Beleza não é tudo. Disponível em: <<https://youtu.be/FW0sMA55vFg>> Acesso em: 10 out. 2018

Podemos então perceber que a composição do clipe em camadas narrativas, isto é, com a presença de uma enunciativa em segundo plano representando uma mulher com voz amplificada compondo uma imagem muito próxima da veiculada com alusão ao movimento feminista, representa a atitude da própria rapper na cena hip hop: trazer a mensagem de que mulheres podem alcançar sucesso tanto no hip hop quanto em qualquer outra carreira, “we can do it”. Novamente há um discurso metaretrórico, agora na composição da performance do videoclipe que representa a atitude da própria rapper no movimento hip hop.

Ao longo do clipe, a Eva professora da cena inicial prepara uma composição científica que dá para as alunas bonecas beberem. Entre os ingredientes da mistura estão autoestima,

atitude, independência e inteligência. O experimento as transforma em mulheres com profissões definidas, conforme esboçado na sequência de imagens:



Fonte: Eva RapDiva, Beleza não é tudo. Disponível em: <<https://youtu.be/FWOsMA55vFg>> Acesso em: 10 out. 2018

Em entrevista⁶⁷ à Alexandra Oliveira Matos, do portal português Rimas e Batidas, Eva Rap Diva comenta o clipe:

A minha ideia com este vídeo era de uma forma diferente explicar o conceito da música. O vídeo começa com bonecas. A boneca é a típica mulher que a sociedade tenta embonecar, que tem que estar dentro daquele padrão e é uma coisa em que se mexeres muito parte, é sensível, é doce, é bonitinha. É a bonequinha da mamã, do marido, dos filhos, dos irmãos. (...) E depois de misturar aqueles ingredientes todos eu dou aquela poção às tais bonecas e elas tornam-se mulheres comuns, como nós. Uma aparece como médica, outra mecânica, outra polícia, outra motard. A ideia que quero passar é a de que é essa poção que quero dar com a música às mulheres, que elas saiam do formato típico, do padrão da bonequinha, e se tornem mulheres fortes, mulheres empoderadas, mulheres independentes, mulheres com uma profissão, com um objectivo na vida. (MATOS, 2017, n. p.)

Ao ser perguntada, na mesma entrevista, se sente que tem essa responsabilidade enquanto artista, a rapper comenta que tem essa necessidade: “Mais do que ser uma responsabilidade minha, eu sou mulher. É como seres do Benfica e estás a gritar num jogo pelo Sporting. Não tem como!” (MATOS, 2017, n. p.). Essa vinculação do artista com a canção é descrita por Segreto como uma das características marcantes da canção popular, mas não só desta:

Enfim, o público quer sentir uma pessoa por trás da música da canção. Mas este entrecruzamento entre as diferentes instâncias, onde no momento enunciativo, cantor e personagem se misturam num único ser, não é algo valorizado apenas na canção

⁶⁷ Disponível em: < <https://www.rimasebatidas.pt/eva-rapdiva-experiencia-do-hip-hop-tuga-me-permitiu-rapper-hoje/>>. Acesso em 12 nov. 2018

popular. Na música vocal renascentista, por exemplo, esta identificação também era procurada pelos artistas. (SEGRETO, 2010, p. 68)

As cores intensas e vibrantes muito presentes ao longo do videoclipe lembram os tons utilizados no movimento pop art. De acordo com pesquisadores que abordam a produção do graffiti, outro elemento da cultura hip hop, a pop art teve influência sobre essa estética da seguinte forma:

A pop art desenvolve então esta idéia de “faça você mesmo” como uma crítica à falta de autonomia e de capacidade decisória dos indivíduos na sociedade derivada de sua própria alienação, o que criava uma dependência de modelos a serem seguidos. (...) A reprodutibilidade foi um importante elemento da pop art que assumia uma crítica à saturação da veiculação de imagens e massificação de informações (...). A repetição das tags ou dos próprios graffitis como formas de afirmação coletiva de existência foi uma derivação desse processo iniciado pela pop art, no qual a reprodutibilidade, atitude de faça você mesmo, tiveram um papel fundamental. (TARTAGLIA, 2010, p. 29- 30).

No caso da canção aqui estudada, a proximidade com a estética da Pop Art pode ser entendida como um complemento à mensagem de que as mulheres devem fazer por si mesmas, isto é, recusarem a alienação vinda da reprodução do colonialismo de gênero.

4 CONCLUSÃO: DIÁLOGOS POSSÍVEIS

A presença da voz e de seus efeitos de sentido pode ser observada nos raps aqui apresentados sobretudo ao considerarmos a categoria de pessoa na enunciação e na performance. É através da posição de mulher que a rapper marca nas letras das canções em questão a denúncia da colonialidade de gênero dentro e fora do movimento hip hop; de modo semelhante, é através da construção de camadas narrativas nos videocliques que a categoria de pessoa da enunciação e da performance se desdobra em figuras de “personagem” e “narrador” e caracteriza um discurso metaretórico. Pensar sobre a pessoa da enunciação está bastante relacionado à reflexão sobre o espaço, como mencionado anteriormente, assim, o que os raps de Eva RapDiva parecem revelar, tanto na construção narrativa dos clipes como nas letras, é que o espaço que importa para que a voz tome sentido é o próprio corpo de quem enuncia e performatiza a canção, que é também sobre quem incide o conteúdo das letras.

Marcus Salgado salienta que por vezes “as camadas discursivas encontradas nas letras de rap apontam para uma estética do trauma” (SALGADO, 2015, p. 154) e que representam “experiências individuais ou coletivas ligadas à violência, quer no plano sistêmico, institucionalizado ou interpessoal” (Ibid.). Tal asserção toma sentido ao pensarmos as canções aqui tratadas de Eva RapDiva como forma de resposta ao discurso hegemônico que perpetua a colonialidade de gênero conceituada por Lugones (2008). A denúncia e a recusa desse padrão de poder também situam a enunciação de Eva RapDiva com relação ao tempo, pois evidencia a permanência de opressões históricas ou, conforme conceituam os pesquisadores do pensamento decolonial, a permanência da colonialidade. Desse modo, as canções expressam, no tempo em que o enunciado e a performance acontecem, a continuidade de um tempo anterior. Essa sobreposição na representação artística do tempo (que sugere a continuidade do passado no presente) está também presente na arte afro-brasileira, em produções de artistas como Rosana Paulino e Eustáquio Neves.

No que toca à linguagem poética expressa no rap, é possível observar um formato que reconecta territórios múltiplos e justapõe temporalidades, não só pela dimensão diaspórica do estilo cultural e musical, mas principalmente na composição de raps que tratam dos laços linguísticos e culturais entre os países de língua oficial portuguesa. No Brasil, o rapper Emicida tem realizado projetos que recriam a comunicação entre África, Brasil e Portugal. Álbuns como *Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...* (2015) e *Língua Franca* (2017) são exemplos dessa iniciativa. A gravação do primeiro álbum mencionado foi em partes realizada

em cidades africanas, pois o rapper construiu seu disco em viagem⁶⁸, a fim de resgatar a acentralidade africana do Brasil contemporâneo. A canção “Mufete⁶⁹” recebeu clipe com imagens gravadas em Luanda, capital angolana, apresentando e mencionando os musseques da cidade, cantados no refrão: “Rangel, Viana, Golfo, Cazenga pois / Marçal, Sambizanga, Calemba dois”, como também o ritmo da “cintura das mina de Cabo Verde”.

A respeito do diálogo que o rap estabelece em países da lusofonia, conversei com o rapper angolano que contribuiu para o andamento dessa pesquisa:

Minha provocação:

Percebo que o rap é um espaço em que a lusofonia se comunica bem...

Comentário do rapper

Eu penso que poderia ser melhor. Vejo que quem faz isso bem aqui no Brasil é o Emicida, que procura de certa forma estudar e estar perto desses fundamentos que consolidam a cultura africana em si para ele poder trazer na sua música. Não se resume apenas no campo digital, ele vai até os países para conhecer: Angola, Cabo Verde...

Meu comentário

Sim, me chama a atenção todo o itinerário que ele fez para a construção de um álbum completo...

Comentário do rapper

Exatamente, para construir esse último disco dele. Então não foi uma coisa que só se resumiu a absorver o conhecimento da internet ou de pessoas que são oriundas, ele foi lá e sentiu e talvez isso lhe trouxe um embasamento... um teor mais consolidado para fundamentar o texto musical dele...

Meu comentário

Ele também lançou o álbum “Língua Franca”, com o Rael, a Capicua e o Valete...

Comentário do rapper

⁶⁸ Foi lançado também um documentário que registra a preparação do disco. Disponível em: <<https://youtu.be/kE7EIPjWhac>>. Acesso em 06 out. 2018.

⁶⁹ Segundo Estefânia Lopes, o nome, que designa um prato típico angolano composto por peixe grelhado acompanhado de molho apimentado, tem origem do quimbundo.

Até esse trabalho, acho que tem um papel fundamental em como os artistas conseguiram fazer essa conexão, mas talvez o sustento disso... eu analiso como um ponto talvez fraco, não sei se isto, mas dava para dar um sustento maior nessa obra que traz artistas de outros países que têm muito a acrescentar, que não ficasse no campo da obra em si como música.

Meu comentário

Sim, concordo.

A respeito da construção discursiva das canções do álbum *Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...* (2015), Estefânia Lopes, em artigo intitulado “Sobre Africanidades em Emicida”, publicado pelo portal Afreaka⁷⁰, argumenta que “Emicida desconstrói estereótipos na elaboração de versos que alternam a negatividade do preconceito e da dominação, com elementos positivos ao reafirmar a identidade do povo negro” e que “o entrecruzamento entre crítica social e valorização da cultura negra, deixa claro sua posição contrária a imposição dos europeus” (LOPES, 2015, n.p.). A atitude de Emicida no ano em que a independência dos países africanos de colonização portuguesa completava 40 anos faz lembrar a realização do Projeto Kalunga – recordado por Estefânia Lopes no mesmo artigo –, que em 1980 reuniu diversos músicos brasileiros⁷¹, sob liderança do compositor e cantor Chico Buarque e do produtor Fernando Faro, em caravana até Angola “num movimento de apoio ao país recém-independente” (LOPES, 2015, n.p.).

Os trabalhos que envolvem a comunicação e as parcerias entre artistas do rap produzido na lusofonia contemporaneamente, contudo, ainda parecem ter espaço de recepção e interlocução maior fora do continente africano. Basta observar as divulgações e interações do público em eventos no Brasil ou em Portugal para notar uma consolidação maior da interlocução. Em função, provavelmente, das condições de produção musical, do mercado cultural ou mesmo das oportunidades mais escassas a artistas fora do eixo Brasil-Portugal, o rap em língua portuguesa demonstra ter um caminho a ser expandido em continente africano.

Sobre esses diálogos estabelecidos, considerando a cena hip hop, Marcus Salgado pondera:

É importante registrar como o rap cruzou oceanos e multiplicou-se em sotaques múltiplos: em língua portuguesa, temo-lo forte e vivo não apenas no Brasil, como

⁷⁰ Disponível em: <<http://www.afreaka.com.br/notas/sobre-africanidades-em-emicida/>>. Acesso em 06 out. 2018.

⁷¹ Entre eles Dorival Caymmi, Martinho da Vila, Djavan, Clara Nunes, Dona Ivone Lara, Edu Lobo, Francis e Olivia Hime, João do Vale e João Nogueira, que cantaram ao lado de artistas angolanos como Felipe Mukenga, Rui Mingas e Valdemar Bastos.

também em Angola e Moçambique, e ainda em Portugal. O rap é, hoje, agente proeminente nos fluxos culturais que ligam a lusofonia. (...) Tais trânsitos garantiram, assim, uma dúplice articulação (pan-africano e local ao mesmo tempo) sonora e ideológica. (SALGADO, 2015, p. 160)

Tal articulação pode ser vista como uma atividade intelectual importante reiterando as colocações de Mignolo (2003) e Gilroy (2012). Enquanto Mignolo abre a possibilidade de entendimento das artes provindas de contextos coloniais (no que se refere tanto ao colonialismo quanto à colonialidade) como epistemologias que se traduzem em pensamento liminar; Gilroy endossa a sugestão de que “esses subversivos músicos e usuários de música representam um tipo diferente de intelectual” (GILROY, 2012, p. 165) já que abdicam da “dialética entre devoção e culpa que, particularmente entre os oprimidos, tantas vezes tem governado a relação entre a elite literária e as massas da população existentes fora das letras” (Ibid.) e operam na interface da ciência e da estética.

Por fim, destaco que a interdisciplinaridade se mostrou caminho orgânico no percurso dessa pesquisa na tentativa de compreensão dos sentidos da voz enunciada no rap e na produção crítica de Eva RapDiva. Ao sistematizar as teorias estudadas, foi possível perceber que esse caminho é comum para grande parte dos autores aqui abordados: Zumthor aborda a voz a partir de um estudo interdisciplinar; Tatit estuda a canção numa abordagem semiótica; para Gilroy, a compreensão da diáspora envolve compreensão de interação entre sistemas comunicativos que resultam em formas geopolíticas e geoculturais de vida, o que denota a multimodalidade e o caráter semiótico da realização vocal; Kandinbo também defende a importância da abordagem interdisciplinar no estudo das literaturas africanas; e de acordo com Francisco Noa, “a literatura e conhecimento significam espaços de possibilidades ilimitadas, de criação, de simbolização, de busca de sentido e de interpretação de fenômenos” (NOA, 2015, p. 67). Essas constatações e vias teóricas encontradas pelos estudiosos reforçaram o entendimento de que uma abordagem dos sentidos da voz só toma maior completude se entendida como manifestação de um entrecruzamento estético e epistemológico.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. Os Gêneros do Discurso. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. In: *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 277-326.
- BARTHES, Roland. “O grão da voz”. In: *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 2009.
- BENVENISTE, Émile. “O aparelho formal da enunciação”. In: *Problemas de linguística geral*. Campinas: Pontes, 1989.
- BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Fapemig, 2013.
- CACHIN, Oliver. *L’offensive rap*. Paris: Gallimard/Découvertes, 1996.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOQUEL, Ramón. *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Iesco-Pensar-Siglo del Hombre Editores, 2007.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago. *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2005. Disponível em:
<<http://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/pensar-puj/20180102042534/hybris.pdf>>. Acesso em: 01 jul. 2018.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.
- CRUZ, Domingos da. *Ferramentas para destruir o ditador e evitar nova ditadura - Filosofia Política da Libertação para Angola*. Luanda: Mundo Bantu, 2015.
- DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, n. 55. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2123/1687>>.
- DOSSIN, Francielly Rocha. “Poéticas Diaspóricas e Subjetividades no Atlântico Negro”. Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas [Recurso eletrônico], Sheila Cabo Geraldo, Luiz Cláudio da Costa (organizadores) - Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. I CD-Rom: 4 ¾ pol.
- ESCOBAR, Arturo. *Sentipensar con la tierra. Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Medellín: Ediciones UNAULA, 2014.
- FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva de, TRAVASSOS, Elizabeth, NEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Orgs.) *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: & Letras, 2008. p. 15-43.
- FLORES, Valdir do Nascimento. O falante como etnógrafo da própria língua: uma antropologia da enunciação. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 50, p. 90-95, 2016.

GROSFOGUEL, Ramón. La descolonización de la economía política y los estudios post coloniales. *Revista Tabula Rasa*, Bogotá, n. 4, p. 17-48, 2006. Disponível em: <<https://geeramericalatina.files.wordpress.com/2014/08/15-grosfoguel-la-descolonizacion.pdf>>. Acesso em 24 jun. 2018.

HOHLFELDT, Antonio Carlos. Relações entre o Jornalismo e a Literatura para o nascimento do verdadeiro sentimento de identidade nacional e afirmação cultural. *Revista Letrônica*, Porto Alegre, v. 11, n. 1, p. 12-19, jan./mar. 2018.

IRELE, Abiola. A literatura africana e a questão da língua. In: QUEIROZ, Sônia (Org.). *A tradição oral*. Tradução de Ana Elisa Ribeiro; Fernanda Mourão e Sônia Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2016.

KANDJIMBO, Luís. A literatura angola, a formação de um cânone literário mínimo de Língua Portuguesa e as estratégias da sua difusão e ensino. In: *Seminário para Edificação do Instituto Internacional de Língua Portuguesa*, 2001. Disponível em: <https://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/58-a-literatura-angola-a-forma%C3%A7%C3%A3o-de-um-c%C3%A2none-liter%C3%A1rio-m%C3%ADnimo-de-l%C3%ADngua-portuguesa-e-as-estrat%C3%A9gias-da-sua-difus%C3%A3o-e-ensino*> Acesso em: 17 set. 2018.

LOPES, Estefânia. Sobre africanidades em Emicida. *Revista Afreaka*. Disponível em: <<http://www.afreaka.com.br/notas/sobre-africanidades-em-emicida/>>. Acesso em: 05 out. 2018.

MANTOVANI, Melina. Em Angola, mulheres também fazem músicas de intervenção e pedem melhorias para o país. Deutsche Welle. 2012. Disponível em: <<http://www.dw.com/pt-002/em-angola-mulheres-tamb%C3%A9m-fazem-m%C3%BAasicas-de-interven%C3%A7%C3%A3o-e-pedem-melhorias-para-o-pa%C3%ADs/a-16159698>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

MATOS, Alexandra Oliveira. Eva RapDiva: Foi a experiência do hip hop tuga que me permitiu ser a rapper que sou hoje. Disponível em: <<https://www.rimasebatidas.pt/eva-rapdiva-experiencia-do-hip-hop-tuga-me-permitiu-rapper-hoje/>>. Acesso em: 12 nov. 2018.

MIGNOLO, Walter. Un Paradigma otro: colonialidad global, pensamiento fronterizo y cosmopolitismo crítico. In: *Historias locales – diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madri: Akal, p. 19-60. 2003. Disponível em <<https://geeramericalatina.files.wordpress.com/2014/08/11-mignolo-un-paradigma-otro.pdf>>. Acesso em: 28 jun. 2018.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Tradução Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MIGNOLO, Walter. *Desobediência epistêmica*. Cadernos de Letras da UFF, Niterói, n. 34, p. 287-324, 2008.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *Vozes marginais na literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

NETO, Nécio Turra. Movimento Hip Hop do mundo ao lugar: difusão e territorialização. *Revista de Geografia*, Juiz de fora, v. 3, 2011.

NOA, Francisco. *Perto do Fragmento, a totalidade: olhares sobre a literatura e o mundo*. São Paulo: Kapulana, 2015.

OLIVEIRA, Patrícia Daniele Lima; SILVA, Ana Márcia. Para além do hip hop: juventude, cidadania e movimento social. *Revista Motrivivência*, Florianópolis, n. 23, p. 61-80, 2004.

OLIVEIRA, Susan A. O rap e os direitos humanos em Angola. In: TUTIKIAN, Jane (Org.). In: *Anais V Encontro de Professores de Literaturas Africanas*, I Encontro da Afrolic. 1. ed. Dados eletrônicos. Porto Alegre: Instituto de Letras UFRGS, 2014.

OLIVEIRA, Susan. *A Voz de Angola clamando no deserto* e a emergência dos ideias anticoloniais em Angola. *Revista Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 2, jul./dez. 2010, p. 45-51.

PÊCHEUX, Michel; HENRY, Paul; HAROCHE, Claudine. A Semântica e o Corte Saussuriano: Língua, Linguagem e Discurso. *Linguagem: Revista Eletrônica de Popularização Científica em Ciências da Linguagem*, São Carlos, n. 03, p. 01-19, out/nov. 2008. Bimestral. Tradução de Roberto Leiser Baronas e Fábio César Montanheiro.

PRYSTHON, Angela. Mapeando o pós-colonialismo e os estudos culturais na América Latina. *Revista ANPOLL*, Florianópolis, n. 10, jan./jun. 2001, p. 23-46.

RAPDIVA, Eva. Rainha Nzinga do Rap. Luanda: Mad Tapes Entertainment, 2014.

_____. EVA. Luanda: Step Music, 2017.

RESTREPO, Eduardo; ROJAS, Axel. Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2010. Disponível em: <<http://www.ram-wan.net/restrepo/documentos/Inflexion.pdf>> Acesso em: 25 jun. 2018.

RIBEIRO, Margarida Calafate. *Uma história de regressos: império, guerra colonial e pós-colonialismo*. Porto: Aframentamento, 2004.

SALLES, Ecio. *Poesia revoltada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

SANCHES, Manuela Ribeiro (Org.). *Malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais*. Lisboa: Edições 70, 2012.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

_____. Espaço literário e suas expansões. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte, v. 15, p. 206-220, 2007. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1397/1495>>. Acesso em: 30 maio 2016.

SEGRETO, Marcelo. *A linguagem cancional do rap*. 2014. 143f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

São Paulo, 2014.

SEGRETO, Marcelo. *A exploração do timbre e da oralidade na composição de canções populares*. 2010. 166f. Relatório de Iniciação Científica – Escola de Comunicações e Artes, Departamento De Música, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

SCHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. Tradução de Mário Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

TARTAGLIA, Leandro Riente da Silva. *Geograf(it)ando: a territorialidade dos grafiteiros na cidade do Rio de Janeiro*. 2010. 180f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2010.

TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.

TATIT, Luiz Augusto de Moraes. *O cancionista*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

TATIT, Luiz Augusto de Moraes. *O século de canção*. São Paulo: Ateliê, 2004.

TATIT, Luiz Augusto de Moraes. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

TERPERMAN, Ricardo. *Se liga no Som: as transformações do rap no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

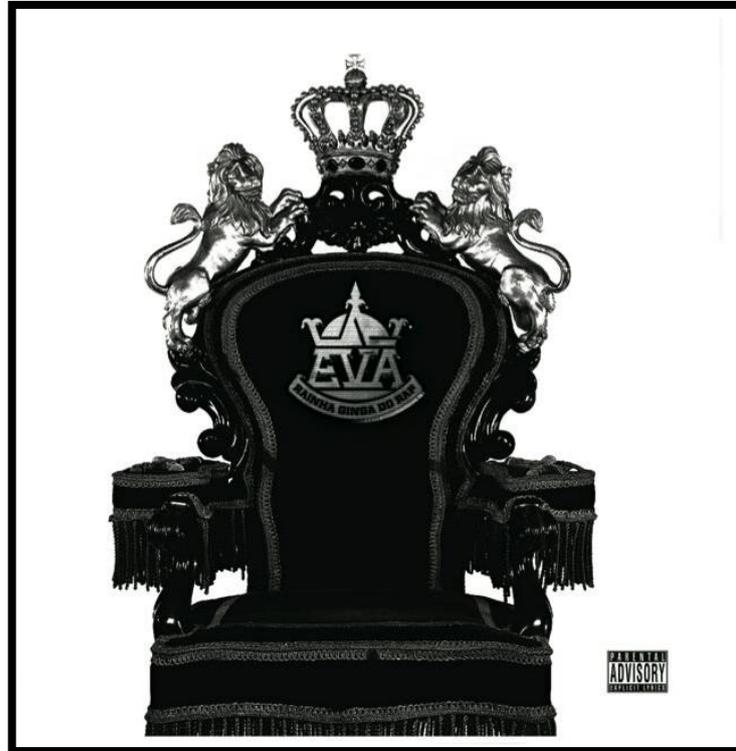
WALSH, Catherine. Interculturalidade crítica e pedagogia decolonial: in-surgir, re-existir e re-viver. In: CANDAU, Vera Maria. *Educação Intercultural na América Latina: entre concepções, tensões e propostas*. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2009.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Editora da UFMG, Belo Horizonte, 2010.

ZUMTHOR, Paul. “Presença da voz”. In: *Escritura e nomadismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ANEXO A – Encarte da Mixtape “Rainha Nzinga do Rap” (2014)



ANEXO B – Encarte do Álbum “EVA” (2017)




1. OUTRA ESPÉCIE
2. UM ASSOPIO MEU *FEAT. GARI SINEDIMA*
3. FINAL FELIZ *FEAT. LANDRICK*
4. BELEZA NÃO É TUDO
5. SO BEAUTIFUL *FEAT. L'VINCY*
6. HIP HOP *FEAT. REPTILE, DUAS CARAS & FABIOUS*
7. ESCOLHIDA PARA VENCER *FEAT. SELDA*
8. MARIA TEM DONO *FEAT. VUI VUI*
9. DESCULPA *FEAT. VUI VUI*
10. TU PEDES *FEAT. JP DA MAIKA*
11. GLÓRIA *FEAT. ANABELA AYA*
12. ESTÁ A FALTAR! *FEAT. SELDA & DJI TAFINHA*

PRODUÇÃO EXECUTIVA: KARINA BARBOSA & EVA RAPDIVA

© 2017. STEP MUSIC. TODOS OS DIREITOS RESERVADOS.
EDIÇÃO E DISTRIBUIÇÃO PARA ANGOLA: STEP MUSIC

 @EVARAPDIVA
  /EVARAPDIVA
  /EVA RAPDIVA
 /EVARAPDIVA
  @EVA_RAPDIVA

MAIL: KB@STEPANGOLA.COM
 TEL: +244 997068600 / 995356890
 WHATSAPP: +244 996 171 111


 465

ANEXO C – Letra do Rap “Sexo, Drogas, Damas e Massa”

Sexo, Drogas, Damas e Massa

As vossas músicas dão graça
 As vossas músicas dão graça
 É só sexo, drogas, damas, massa
 Sexo, drogas, damas, massa!
 Mc's só falam de... (rapdiva)
 Mc's só falam de...
 Sexo, drogas, damas, massa!
 Sexo, drogas, damas, massa!

Todos têm vagabas e madonas
 São todas umas diabas aldrabonas
 Ainda por cima, tua dama é da minha zona
 E ela diz que metes o pijama e só rressonas!
 Tou farta de vos ouvir com esse jajão
 Que tens tantas damas, já perdeste a noção
 Ambos sabemos que é mentira meu irmão
 No Facebook devias ter relação com a mão!
 Isto é um aviso, Mc's não passam disso
 Wis de 30 anos, deviam ganhar juízo
 Só vão a rua, pra despejar o lixo
 Ou para comprar pão para o mata-bixo!
 Mas dizem ser da street, dizem ser gangstas
 Nunca tiveram beef, nem situações tensas
 São todos bolo e leite e digo sem ofensa
 O wi que idolatras, não é o wi que pensas!

As vossas músicas dão graça
 As vossas músicas dão graça
 É só sexo, drogas, damas, massa
 Sexo, drogas, damas, massa
 (Eu já não sei o que se passa!)

A situação tá grave, o que escrevem é utopia
 Letras tão básicas, que só um putito cria
 Em casa só mijam sentados na pia
 Nas músicas dão exemplo da porcaria
 Óculos escuros à noite justificam a má visão
 Que tiveram no dia que deixaram o underground
 Dizem ser da rua porque foram ruados
 Em vez de morrer de pé, vivem ajoelhados
 Traduzem rimas do Lil' Wayne e do Rick Ross
 Isso basta pra que um fake fique boss
 Dizem que treinam Judo e Kick-Boxe
 Nem sequer tem peito pra fazer um Beat Box

Sempre a se promover, acham-se muito bons
 Tudo que vão dizer ouvi nos outros sons
 Sempre a engrandecer o grupo dos teus brows
 Que faz adormecer quem vai aos vossos shows

As vossas músicas dão graça
 As vossas músicas dão graça
 É só sexo, drogas, damas, massa
 Sexo, drogas, damas, massa
 (Eu já não sei o que se passa!)

Não pede pára, sei que a verdade dói
 Rima num mata, mas o que não mata moi!
 Letras com conteúdo? Isso lá se foi
 Agora para ser rapper, só tens que fumar um boi
 E na verdade acho que devem estar drogados
 Mc's vestem atoa, dizem que tão pausados
 Tudo pelo swag, são muito avançados
 No próximo show, vão cantar de colã pissuado!
 Todos broke, sem show e sem massa
 Sem sentido, sem flow e sem graça
 O que se passa? O rap tá uma desgraça
 Única preocupação é meter disco na praça
 Isto não é um beef, é um açoite
 Não vim ofender porque sou a mamoiite
 Agradeçam porque com isto eu ajudo
 Falar mal de mulheres é trauma de chifrudo!

As vossas músicas dão graça
 As vossas músicas dão graça
 É só sexo, drogas, damas, massa
 Sexo, drogas, damas, massa
 É só sexo, drogas, damas, massa
 Sexo, drogas, damas, massa⁷²

⁷² Fonte: <<https://lyricstranslate.com/pt-br/eva-rapdiva-sexo-drogas-damas-e-massa-lyrics.html>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

ANEXO D – Letra do Rap “Beleza não é tudo”

No topo dessa city só tu tas no topo
 Dessa city só tu estas no topo
 No topo dessa city só tu tas no topo
 Dessa city só tu estas no topo

Ai é?
 Vou te explicar já bem

Eu sou a candy, trago a saia que dá choque
 Muitos dão a vida pra chupar o meu lollipop
 Querem ver o meu decote, querem tocar no pacote
 Mas não têm conteúdo, por isso é que levam corte
 Meu trabalho é que paga o meu Martini
 Não me satisfaço com essas tuas dicas mini
 Não tens mãos pra tocar no meu biquíni
 Não tens mãos pra pegar meu Lamborghini

Guarda a chave, eu tenho carro
 Guarda a chave, eu tenho casa
 Meu salário não atrasa
 Se vacilares, ainda mobília a tua casa!
 Não sou tua empregada pra me dares o vencimento
 Queres comprar amor, mas eu não vendo sentimentos
 Playa, acorda! Playa, acorda!

Muitos fazem (flow), playa better (go)
 Mando no meu (show), eu não sou uma (hoe)
 Top é onde eu (tou), you already (know)
 Enquanto tamo (fly), niggas tão bué (low)

Beleza não é tudo, batalho pra ter o que é meu
 Beleza não é tudo, batalho pra ter o que é meu

Olha tamo a gerir, tamo a gerir, tamo a gerir ei
 Olha tamo a gerir, tamo a gerir, tamo a gerir

Desde que eu entrei que tu chamas atenção
 I don't give a shit se tu tens combú ou não
 Mandaste uma Moet Ace, logo para mim?
 Repara só na mesa, já são quatro de Dom P

Eu tô no auge, playa
 Eu tô no auge, playa
 Eu tô no auge, playa

Eu tô no auge, playa
Se não sabes, eu não bebo, não insistas
Só paguei pra laifar as minhas sistas
Ah, pra ser honesta tu não és tão mal assim
Mas as minhas já disseram tua dama é nossa wi

Eu sei que tu vidraste no tamanho da minha bunda
Não liguês tanto ao rabo, a minha mente é mais profunda
Será que és burro? Paraste na segunda?
Achas que essa Nicki Mi tem perfil pra ser a segunda?

Ma'fucka, não confunde só
Amor pra mim não é negócio
Não devo nada a ninguém
Sou feliz sem me vender a ninguém

Beleza não é tudo, batalho pra ter o que é meu
Beleza não é tudo, batalho pra ter o que é meu

Olha tamo a gerir, tamo a gerir, tamo a gerir ei
Olha tamo a gerir, tamo a gerir, tamo a gerir⁷³

⁷³ Fonte: <<https://lyricstranslate.com/pt-br/eva-rapdiva-beleza-n%C3%A3o-%C3%A9-tudo-lyrics.html>> Acesso em: 10 nov. 2018.

ANEXO E – Capa do livro “Da ditadura à democracia” editado pela Editora Tinta da China após o episódio de prisão dos ativistas angolanos

