

Começou em África: lutas culturais, disputas de memória e ressignificações do futuro na música negra e afro-portuguesa contemporânea

It began in Africa: Cultural struggles, memory disputes, and the resignification of the future in contemporary Black and Afro-Portuguese music

João Mineiro¹

<https://orcid.org/0000-0003-0258-9384>

joao.mineiro@iscte-iul.pt

¹ Iscte - Instituto Universitário de Lisboa – Lisboa, Portugal
Investigador integrado do Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA-Iscte) e do Laboratório Associado para a Investigação e Inovação em Património, Artes, Sustentabilidade e Território (IN2PAST)

Resumo

Este artigo analisa as lutas culturais, as disputas de memória e a reinvenção do futuro na música negra e afro-portuguesa contemporânea, no contexto das comemorações dos 50 anos do 25 de Abril de 1974 e das independências africanas. Com base numa etnografia multissituada do som em movimento, investiga-se como músicos de origem ou ascendência africana, através de álbuns lançados entre 2022 e 2024, desafiaram a patrimonialização despolitizada da Revolução e reinscreveram contramemórias anticoloniais nas gramáticas culturais do presente. Defende-se que, ao justapor temporalidades, geografias e heranças culturais e políticas, os seus repertórios sonoros, poéticos e visuais expuseram continuidades coloniais, desestabilizaram o consenso comemorativo e reconfiguraram o passado como campo de disputa. Conclui-se que esse gesto expandiu as possibilidades de escuta e abriu espaço para uma renovação de imaginários políticos e emancipatórios, mobilizando uma ideia de futuro possível que se projeta através do sample, da poesia, do ritmo e da dança.

Palavras-chave: música; memória; futuro; anticolonialismo.

Abstract

This article analyzes cultural struggles, memory disputes, and the reinvention of the future in contemporary Black and Afro-Portuguese music, within the framework of the 50th anniversary celebrations of the April 25, 1974 Revolution and the African independences. Drawing on a multisited ethnography of sound in motion, it explores how musicians of African origin or descent, through albums released between 2022 and 2024, challenged the depoliticized patrimonialization of the revolution and reinscribed anticolonial counter-memories into the cultural grammars of the present. The article argues that, by juxtaposing temporalities, geographies, and cultural and political heritages, their sonic, poetic, and visual repertoires exposed colonial continuities, destabilized the commemorative consensus, and reconfigured the past as a contested field. It concludes that this gesture expanded the possibilities of listening and opened space for a renewal of political and emancipatory imaginaries, mobilizing a vision of a possible future projected through sampling, words, rhythm, and dance.

Keywords: music; memory; future; anticolonialism.

Introdução: música, memória(s) e futuro¹

Em 2024, celebraram-se em Portugal os 50 anos do 25 de Abril de 1974, uma revolução que não só derrubou uma das mais duradouras ditaduras europeias, como também significou o fim de 13 anos de guerra colonial, encerrando o ciclo africano do império. Forjado na crise política, financeira e social da segunda metade do século XIX, esse ciclo de expansão imperial foi determinante tanto para a consolidação da matriz colonial do nacionalismo português como para a afirmação de um “imperialismo popular” (Rosas, 1995, p. 22) que sustentou a defesa de uma “África portuguesa”, representada como parte inalienável da história e identidade nacional portuguesas.

A rutura com esse projeto colonial, impulsionada pelos movimentos de libertação nacional nos países africanos, fez com que o fim da ditadura fascista em Portugal e a desagregação do império colonial assumissem uma evidente interdependência histórica (Rosas, 2020). No entanto, nas décadas que se seguiram, Portugal evitou confrontar o seu passado colonial e as heranças que esse legado inscreveu na sociedade portuguesa. Longe de promover uma crítica sistemática da épica do império, o ciclo democrático acabou por contribuir para a sua reconfiguração e reprodução (Almeida, 2021; Cardão, 2018; Cardina, 2023; Jerónimo; Pinto, 2015).

Encerrado o ciclo imperial, Portugal reconfigurou-se como um país europeu, cosmopolita e “pós-colonial”. No entanto, a ausência de um questionamento crítico do passado colonial contribuiu para a persistência de formas de racismo estrutural e para a não incorporação plena de pessoas negras e afrodescendentes como cidadãos de pleno direito (Almeida, 2021; Alves, 2022; Maeso, 2021; Raposo *et al.*, 2019).

Embora as continuidades com a ideologia colonial tenham sido objeto de investigação (Almeida, 2000; Araújo; Maeso, 2012; Cardina, 2023; Castelo, 1998; Jerónimo; Pinto, 2015), menos atenção tem sido dada às formas de contestação, nomeadamente às que emergem da produção de artistas negros e afrodescendentes em Portugal.

1 Agradeço a todos os músicos cujo som, palavras e gestos ampliam o campo da memória, da crítica e da imaginação política em Portugal. Este artigo foi financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), no âmbito do programa CEEC IND5edD (2022.00895.CEECIND/CP1758/CT0001), bem como pelo financiamento estratégico do CRIA – Centro em Rede de Investigação em Antropologia (UID/04038/2025) e do Laboratório Associado IN2PAST (LA/P/0132/2020).

Com efeito, apesar de marginalizados dos centros de produção política e cultural, um número significativo de músicos e produtores desenvolveu, desde a década de 1980 – e especialmente através do hip-hop – discursos que expõem as heranças da ideologia colonial e os seus impactos no racismo estrutural, na segregação urbana, na pobreza sistémica, na exclusão ou na violência étnico-racial (Alves, 2022; Cidra, 2017; Contador, 2001; Fradique, 2003; Pardue, 2015; Varela, 2023).

Embora os repertórios dessas primeiras gerações de músicos tenham sido objeto de investigação, esta permaneceu escassa e, salvo raras exceções, as suas narrativas continuaram amplamente invisibilizadas na sociedade portuguesa. Ainda assim, a continuidade das suas manifestações artísticas contribuiu para consolidar um espaço de criação cultural progressivamente autonomizado em relação aos *gatekeepers*, permitindo a emergência de novos protagonistas que, ao longo dos anos 2000, ampliaram o questionamento do lugar das pessoas racializadas na história, na sociedade e na cultura portuguesas.

Este artigo parte desses repertórios, focando-se em álbuns de música lançados entre 2022 e 2024, cujos processos de produção e circulação ocorreram em paralelo com o ciclo comemorativo dos 50 anos do 25 de Abril e das independências africanas. A partir desse enquadramento, o artigo procura responder a três questões centrais: de que forma a produção musical desenvolvida por artistas negros e afrodescendentes em Portugal desafiou o consenso comemorativo dominante sobre a democracia portuguesa, introduzindo leituras mais complexas acerca da sua génese histórica e política? Que efeitos produziu essa reconfiguração narrativa nas formas de compreender a evolução do regime democrático e de que modo restituiu um lugar de visibilidade, voz e agência a populações historicamente marginalizadas? Em que medida essa disputa em torno da história e da memória da Revolução, das independências e dos seus legados amplia o horizonte democrático, ao articular as memórias do (anti)colonialismo com os desafios políticos da contemporaneidade e com os imaginários políticos em torno do futuro?

Música, memória e descolonização: uma etnografia do som em movimento

Este artigo assenta numa etnografia multissituada centrada em processos de criação, circulação e receção da música negra e afro-portuguesa contemporânea.

A investigação incidiu sobre as sonoridades, poéticas, imagens e performances desses repertórios, os percursos biográficos dos seus criadores, a sua articulação com ecossistemas culturais e políticos, bem como os seus impactos culturais, públicos e políticos. Para tal, mobilizaram-se diversas estratégias metodológicas, incluindo observação participante, entrevistas, conversas etnográficas e análise de conteúdo documental e digital.

Nesse contexto, e seguindo LaBelle (2020), entende-se a *agencialidade sónica* como um instrumento de emancipação política, partindo da hipótese, também avançada por Raposo e Garrido Castellano (2024), de que, em Portugal, essa agencialidade está no centro das genealogias anticoloniais e antirracistas, que se expressam tanto na música rap (Varela, 2023), como noutro tipo de sonoridades que a extravasam (Belanciano, 2020; Guerra, 2023). Nesse sentido, o artigo examina de que forma, no contexto das comemorações dos 50 anos do 25 de Abril de 1974, um conjunto de objetos musicais desafiou a patrimonialização despolitizada da Revolução, introduzindo narrativas mais complexas sobre as relações entre memória, presente e futuro. Através da criação musical, esses músicos inscreveram-se no ciclo comemorativo dos 50 anos da democracia em Portugal, produzindo discursos que problematizam o consenso comemorativo promovido pelas instituições estatais e introduzindo novas camadas de reflexão sobre a história e os seus ecos no presente.

Para tal, analisam-se álbuns editados entre 2022 e 2024, destacando-se as suas dimensões sonoras, poéticas e visuais, através da análise de conteúdo poético, de entrevistas e conversas etnográficas, bem como da observação da sua circulação em performances públicas. Propõe-se, assim, uma abordagem etnográfica ao som em movimento, acompanhando os seus trânsitos entre passado, presente e futuro, bem como entre os processos de criação e circulação que lhe conferem múltiplos significados. Entre os álbuns analisados incluem-se *Nez txada skúru dentu skina na braku fundu* (2023), de Scúru Fitchádu; *Prétu 1 – Xei di Kor* (2023), de préту; *Neon Colonialismo* (2022), de Batida; e *95 MINDJERES* (2023), de Nídia.²

2 A análise dos elementos poéticos dessas obras respeitará a língua usada pelos músicos, nomeadamente o português e o crioulo cabo-verdiano.

Começou em África: (re)inscrições anticoloniais, lutas culturais e contramemórias

Nez txada skúru dentu skina na braku fundu (2023).³ O título, em crioulo de Cabo Verde, assume uma sonoridade poética e cinematográfica, embora nesse álbum nunca se ocultem os alvos a que essa música se dirige. Editado a 13 de janeiro de 2023, esse foi o segundo álbum de Scúru Fitchádu, músico português de origem cabo-verdiana que, nos últimos anos, desenvolveu um projeto estético-político que conjuga as raízes rítmicas do funaná, a eletricidade do punk e as vibrações graves da música eletrônica negra, moldado por uma poética que evoca o negrume, a violência e a tensão no avesso da cidade dita pós-colonial.

Quando o álbum foi lançado, já decorriam em Portugal as comemorações oficiais dos 50 anos do 25 de Abril de 1974.⁴ Tais celebrações enquadraram o cinquentenário da Revolução no pressuposto de que a sociedade portuguesa viveu a “transição de regime” como uma “épopéia coletiva não traumática”, o que explicaria “que a democracia portuguesa tenha revelado uma estabilidade e fidelidade aos princípios democrático-liberais com poucos paralelos nos países da terceira vaga democrática” (Portugal, 2021).

Apesar do derrube do fascismo ter igualmente significado o fim do império, a questão colonial ficou ausente do enquadramento oficial, que apresentou a “transição de regime” como um processo harmonioso, guiado por “princípios liberais” e que culminara, de forma teleológica, na “europeização do país”. Tal narrativa, ao ignorar a luta anticolonial e obliterar a própria pulsão utópica do processo revolucionário, contribuiu para processos de representação memorialística que circunscrevem a Revolução aos limites restritos de uma história nacional (Trindade, 2024).

Nesse contexto, que lugar ocupa, então, na sociedade portuguesa, um disco que recusa a narrativa da “épopéia não traumática” e propõe, em seu lugar, uma submersão noutro território narrativo, deslocando o olhar para uma “achada

3 O título do álbum pode ser traduzido em português por: “Nesta achada escura na esquina num buraco fundo”.

4 Instituídas pela Resolução do Conselho de Ministros nº 70/2021 (Portugal, 2021), as comemorações oficiais do 50º aniversário da Revolução de 25 de Abril de 1974 são organizadas por uma estrutura de missão cujo plano de atividades se estende de 24 de março de 2022 a 12 de dezembro de 2026.

escura na esquina num buraco fundo”? Que tipo de escuta é convocada por uma obra que confronta a obliteração da memória da violência colonial, reinscrevendo outras geografias, temporalidades e experiências históricas no espaço público?

A questão do olhar parece ser central no álbum, começando logo pela capa, baseada numa pintura de Alan Alan,⁵ onde é representada a imagem de um corpo escravizado, com a inscrição *happy slaver* no libambo, vigiado por um carcereiro que ostenta o título de *master slavery*.⁶ Apesar da violência da representação, não há nela sinal de passividade: o olhar da pessoa escravizada subverte a cena, sugerindo uma espera estratégica que antecipa o contra-ataque. Esse desafio à representação ilustrado na capa é mobilizado ao longo do álbum, que encena essa reviravolta logo na abertura.

Depois de “Nez txada skúru”, uma introdução lenta e atmosférica, que evoca imagens de sombras e escuridão, enquanto desconstrói liricamente os instrumentos da “escravidão passiva”, o álbum acelera com “Manduku i triviment”, a segunda faixa, conduzida a 173 BPMs por uma sucessão de sons distorcidos e sobrepostos, que acompanham a intensificação rítmica, poética e expressiva.

Manduku i triviment baza djunta mantiment
 mapa skemas folias la pa ventu
 sortaz pegaz e djunta kumpanheru
 [...]
 pa firma menti moda gana katxor
 denti serradu i maxilar ku dor
 na seklus di dormensia ku korrenti
 ez gerasan karneru tempu di raganha denti
 pouza insiklopedia bisti pa guerrilha

A composição é marcada por uma textura sonora grave, saturada, onde a fricção do ferrinho e da faca é canalizada por uma pulsão eletrónica de cadência frenética e atravessada pela voz áspera de Scúru Fitchádu, que na letra expressa

5 Alan Alan é um artista plástico cabo-verdiano original do Mindelo, São Vicente.

6 A capa do álbum *Nez txada skúru dentu skina na braku fundu* pode ser consultada na página oficial de Scúru Fitchádu no Bandcamp: scurufitchadu.bandcamp.com/album/nez-txada-sk-ru-dentu-skina-na-braku-fundu.

um grito de mobilização – um chamamento para a guerrilha. Com efeito, se nas narrativas oficiais em torno do 25 de Abril de 1974, os movimentos de libertação africanos apenas surgem tangencialmente referidos, em “Manduku i triviment” estes ocupam o centro do discurso poético e do protagonismo histórico.

A letra apela à reunião de armas e ousadia, evocando uma ideia de guerrilha que não pode ficar confinada ao “teclado”, à “biblioteca” ou a formas de ativismo performativo. Exige, pelo contrário, a constituição de um movimento real capaz de romper “seklus di dormensia ku korrenti”. O sentido poético torna-se expressão de uma dissensão política que se dirige tanto ao passado quanto ao presente, confrontando a obliteração da memória colonial e as formas contemporâneas de violência e domesticação cultural.

É nesse trânsito entre tempos históricos que a música constrói a sua tensão, não apenas a nível lírico, mas também no plano sonoro, para a qual se torna crucial o recurso a um sample de Florença Landim, conhecida como Nha Mininha, “Rainha di batuku”.⁷ Trabalhadora contratada nas roças de São Tomé, a sua história de vida incorpora as continuidades entre o trabalho escravo, o sistema de trabalho forçado e a exploração colonial tardia. Ao fazer ressoar a sua voz, na forma do sample, a música não apenas convoca a memória, como a inscreve no presente. Esse gesto de justaposição reforça a ideia, presente em todo o álbum, de que a história não é um vestígio inerte do passado, mas uma presença estruturante do tempo contemporâneo, onde a música atua como dispositivo de reencenação e resistência. É esse o sentido de legado que o músico reafirma no enquadramento do disco:

Legados são diretrizes. É a unidade e luta, do Amílcar Cabral. Ou os *Condenados da terra*, do Frantz Fanon. [...] Este é um disco combativo, de apelo à descolonização do pensamento e para encontrarmos as nossas próprias armas de luta, neste caso a cultura. É mexer aqui as partículas e vermos que não temos de ir de acordo

7 Florença Landim nasceu em São Tomé e Príncipe na década de 1940, filha de pais cabo-verdianos. Foi criada nas roças de cacau em Ponta Negra, em São Tomé, enfrentando ao longo da vida condições de trabalho forçado. Depois das independências emigrou para Portugal e para o Senegal, fixando-se nos Estados Unidos da América, em 1988. Apesar das adversidades, tornou-se uma figura emblemática da diáspora cabo-verdiana. Em 2000 gravou o álbum *Rainha di batuku*, produzido por Norberto Tavares. A música homónima do álbum constitui o sample de base de “Manduku i triviment”, de Scúru Fitchádu.

com a norma. E o que é a norma? É a cena do assimilado. É esse quebrar. São linhas muito ténues, e às vezes muito subversivas, que deixo ali como pistas. Tenho o meu lado politizado, cada vez mais, mas tento também que a minha arte e o meu conteúdo não sejam totalmente inundados por isso. É por isso que o texto é poético. É um texto libertário. É contracultura (Scúru Fitchádu, entrevista realizada a 2 de fevereiro de 2023).

Scúru Fitchádu protagoniza, a partir da música, a entrada em cena de uma abordagem alternativa, na qual a *afasia colonial* (Stoler, 2016) é interrompida por uma convocação poética e sonora de outras heranças políticas e culturais oriundas das lutas de libertação dos países africanos.

Inspirado pelos seus poetas e militantes, o álbum articula-se em diferentes intensidades: ora impulsionado por uma fúria distorcida, de ritmo acelerado e retórica incisiva – como em “Bakan”, “Malízia Malízia” ou “Treinament”; ora abrindo espaço a atmosferas mais lentas e narrativas mais descritivas – como em “Mar brabu”, “Strada noti” ou “Korre Manuel”. No plano formal, o álbum integra a atitude e a estética do punk, a pulsão e distorção eletrónica e os ritmos tradicionais do funaná cabo-verdiano. No plano semântico, a poética da guerrilha funciona como um recurso crítico para a exploração das heranças coloniais inscritas nos corpos, nos discursos históricos, nos quotidianos urbanos e nas formas espetaculares da expressão política.

Os paralelismos históricos convocados por Scúru Fitchádu contribuem para complexificar e pluralizar as cronologias habitualmente associadas à Revolução e às independências africanas, desafiando culturalmente o consenso ideológico segundo o qual a descolonização política teria sido uma consequência do 25 de Abril de 1974 e da ação dos seus protagonistas militares. Em sentido inverso, o gesto artístico desse álbum parece sugerir que a própria Revolução em Portugal deve ser compreendida não como causa, mas como consequência, entre outros fatores, dos processos de resistência anticolonial e das lutas travadas pelos seus protagonistas políticos e culturais. A inversão do eixo causal coloca esses legados no centro da memória histórica, sublinhando a sua relevância não apenas para a reinterpretação do passado, mas também para a leitura crítica dos desafios políticos do presente.

Esse gesto de justaposição de temporalidades proposto por Scúru Fitchádu encontra um eco particularmente explícito em *Prétu 1 – Xei di Kor* (2023), álbum

editado por préту, a 6 de outubro de 2023.⁸ Nesse trabalho, o músico projeta novas possibilidades sonoras, fazendo do *sampler* um catalisador de temporalidades múltiplas. O tempo aqui não se desenrola de forma linear: expande-se e contrai-se, acelera e desacelera, numa polirritmia que habita um *espaço-entre* linguagens estéticas, fragmentos sonoros e tradições políticas. Elementos do *batuku*,⁹ do *funaná*,¹⁰ do *kotxi pó*,¹¹ do *semba*¹² ou da *morna*¹³ entrelaçam-se com outros géneros e estilos da música negra – como o *dub*, o *grime* ou o *boombap* – e com gravações de campo, produzindo fricções a partir das quais emerge uma linguagem sonora que conecta múltiplas coordenadas do Atlântico Negro (Gilroy, 2022).

Um exemplo dessas conexões é a faixa “A luta continua”, com a participação do músico Tristany, e acompanhada por um vídeo realizado com a artista Mónica Miranda. A música encena, do ponto de vista sonoro, poético e visual, a reconstrução da guerrilha independentista, agora fixada no mato de cimento urbano das cidades ditas “pós-coloniais”. Esse exercício de ressignificação ganha expressão através de uma polifonia de samples, onde as vozes de

-
- 8 Préту é um projeto artístico de Nuno Santos, rapper, músico, poeta sonoro e visual nascido em Lisboa, filho de pais cabo-verdianos. Conhecido no rap enquanto Chullage, em 2023 lançou o álbum *Préту 1 – Xei di Kor*, um projeto musical e multidisciplinar que atravessa temas como a memória, a descolonização, o afro-futurismo e a experimentação sonora.
 - 9 Batuku é um género musical e performativo cabo-verdiano de base percussiva e vocal, historicamente associado às comunidades rurais, cuja polirritmia e estrutura responsorial refletem as conexões entre a Cabo Verde e o continente africano.
 - 10 Funaná é um género de música e dança de origem cabo-verdiana, historicamente associado à população do interior da Ilha de Santiago, originalmente tocado com um acordeão diatónico (gaita) e o ferrinho, sendo uma prática expressiva ligada à identidade e à história das transformações culturais, sociais e políticas de Cabo Verde e da sua diáspora.
 - 11 Por kotxi pó entende-se aqui uma abordagem musical e expressiva recente que, tendo por base o funaná, assume um andamento rítmico mais acelerado e frequentemente articula referências estéticas de matriz tradicional com linguagens elétricas e eletrónicas contemporâneas.
 - 12 O semba é um género de música e dança angolano cuja definição permanece objeto de debate resultando de processos históricos de hibridação entre práticas musicais urbanas, grupos carnavalescos e tradições performativas locais, num campo marcado por disputas de patrimonialização (Soares, 2024) e de construção da identidade cultural angolana (Moorman, 2023)
 - 13 Segundo Rui Cidra (2021), a morna emerge em Cabo Verde no século XIX a partir de processos de hibridação cultural, consolidando-se como um género tradicionalmente vocal acompanhado por instrumentos de cordas, e por vezes complementado por instrumentos melódicos. Estruturada como uma canção de andamento lento, distingue-se pela expressividade melódica e por letras em crioulo que abordam temas como o amor, a separação e a experiência migratória, conferindo ao género um carácter por norma emotivo e melancólico.

Amílcar Cabral e Amélia Araújo se entrelaçam com fragmentos vocais de “A luta continua”, de David Zé, de “Zé Salambinga”, de Elias Dia Kimuezo, com a dikanza que se escuta em “Kalunga”, de Artur Adriano, a marimba de “Kinga kueta”, de Bonga, e as guitarras e vozes de “Tia”, de Artur Nunes.

Essa composição polifônica de fragmentos sonoros delinea o espaço narrativo onde a letra desafia o apagamento da memória promovido pelo tecnocapitalismo contemporâneo, propondo uma conceção de continuidade histórica contrária ao presentismo. Nesse movimento, as independências africanas – e a própria Revolução do 25 de Abril – deixam de ser entendidas como “eventos” circunscritos na história, passando a ser reconfiguradas como “acontecimentos” que transpõem o tempo e o espaço. É esse gesto que possibilita uma “desnacionalização” da memória histórica, enquadrando-a como um campo expandido de relações de poder e resistência, onde ideias, pessoas e lutas se conectam entre temporalidades e geografias distintas.

Essa ideia de rota será também central em 95 *MINDJERES* (2023), álbum editado pela produtora Nídia a 6 de outubro de 2023.¹⁴ Distintamente de Scúru Fitchádu e prétu, Nídia prescinde do recurso à palavra e constrói um álbum instrumental, onde o desenho sonoro dialoga com o desejo de fazer refletir o papel das mulheres nas lutas de libertação nacional africanas.¹⁵ No entanto, ao recusar conferir ao álbum um sentido estritamente pedagógico ou narrativo, Nídia elabora uma proposta sonora estruturada num gesto duplamente interrogativo e comparativo. Esse movimento está presente logo na faixa de abertura, “É como?”, onde instrumentos percussivos de músicas tradicionais e de referentes ancestrais se entrelaçam com sintetizadores futuristas, permitindo que, na partilha de um mesmo ritmo, novas respostas se possam ir ensaiando.

Ao harmonizar heranças familiares e comunitárias com referências contemporâneas construídas no seu processo de afirmação artística, Nídia reconcilia a

14 Nídia é uma DJ e produtora musical portuguesa, nascida em 1997 no Vale da Amoreira, no seio de uma família de origem cabo-verdiana e guineense. Começou a produzir música na adolescência, tendo editado o EP *Danger* (2015) e os álbuns *Nídia é má*, *Nídia é fudida* (2017), *Não fales nela que a mentes* (2020) e 95 *MINDJERES* (2023).

15 O título 95 *MINDJERES* é uma referência a um grupo de 95 mulheres ligadas ao PAIGC que desempenharam um papel fundamental na luta pela independência contra o colonialismo português. Entre elas destacam-se figuras como Teodora Inácia Gomes e Titina Silá, esta última assassinada a 30 de janeiro por militares portugueses, quando se dirigia ao funeral de Amílcar Cabral.

ancestralidade constitutiva do som com a busca de uma fuga criativa, capaz de escapar a regras impostas e de transgredir fronteiras estéticas, históricas e culturais. Das “raízes” às “rotas”, como propunha Paul Gilroy (2022, p. 19), talvez resida aí a chave para compreender o comentário cultural que essa procura personifica: um gesto que, simultaneamente, resgata o lugar duplamente invisibilizado das mulheres nas lutas anticoloniais e faz dessa memória uma ponte para a experiência afrodiaspórica no presente. Ao exercer a liberdade de uma subjetividade historicamente negada pelo discurso colonial, Nídia transforma a sua produção musical, e as pistas de dança que gera, num espaço de reinvenção da história a partir dos corpos em movimento.

É também nesse mesmo movimento que se inscreve *Neon Colonialismo* (2022), álbum editado por Batida a 21 de outubro de 2022, embora com distintas coordenadas.¹⁶ Partindo das interseções entre memória e futuro, som e dança, palavra e imagem, o álbum recria heranças culturais partilhadas que atravessam o Atlântico Negro, num gesto estético-político que desafia os silêncios persistentes da narrativa dominante sobre o passado colonial e as suas reverberações. Essa abordagem é já anunciada no próprio título e prolonga-se na forma como o músico reflete sobre a questão colonial como um *passado-presente* (Mbembe, 2010):

Parece-me que das duas uma: ou o assunto prescreve a certa altura, e se prescrever é porque a lavagem cerebral e histórica foram muito bem feitas; ou se isso não acontecer, se a lavagem não continuar a ser extremamente eficaz, parece-me que é um assunto que continuará a estar muito na ordem do dia. [...] Fizeste a pergunta e fez-me pensar que, de facto, [50 anos] não é muito tempo na história da humanidade, mas é muito para a história de uma pessoa, de uma família. É muito marcante, são muitas gerações, são avós, pais, filhos e netos metidos ao barulho. Essa conversa familiar ainda não está de todo resolvida. O trauma ainda está muito presente e não é só memória genética, é uma memória de vivência. Parece-me que é inevitável e impossível não trazer o colonialismo para a conversa.

16 Batida é o nome artístico de Pedro Coquenão, músico, produtor, radialista e artista multidisciplinar, nascido no Huambo, Angola, e crescido entre Luanda e Lisboa. Explorando temas como a memória colonial, a migração, a identidade e a resistência, o seu percurso artístico tem-se desenvolvido num território híbrido entre a música, a dança, as artes visuais e a performance.

Como também é impossível não trazer o 25 de Abril e as suas promessas. Há promessas e ideias que pareceram utópicas e concretizaram-se, mas a promessa de independência ainda está por concretizar, a igualdade social também está por cumprir (Batida, entrevista realizada a 7 de novembro de 2022).

Considerando a centralidade da questão colonial, Batida procura, nesse álbum, construir uma abordagem sonora que interpele essa herança persistente – assumindo que “é inevitável e impossível” não trazer o colonialismo para a conversa – e ao mesmo tempo a desafie, posicionando a sua intervenção artística como uma aposta na construção de outros imaginários possíveis.

Um exemplo dessa articulação é a música “Hmmm”, na qual remistura o tema “Mona ki ngi xica”, do álbum *Angola 72*, de Bonga. Nessa reinterpretação, Batida acrescenta ao tom de lamento da música original uma nova abordagem rítmica, projetando-a para as pistas de dança. Através desse gesto, a música torna-se um meio de recordação da história – a partir da qual reconhece as heranças que afirmaram formas de soberania cultural anteriores às independências políticas (Moorman, 2023); mas também de reinvenção do presente – construído a partir do cruzamento das histórias culturais de diferentes povos que se reencontram em culturas expressivas que recusam as formas e fronteiras do nacionalismo estético. Em seu lugar, propõe-se uma abordagem à *intimidade diaspórica* (Boym, 1998), capaz de conectar histórias, corpos e movimentos que recriam as heranças culturais e expressivas afrodiáspóricas.

Tais heranças estendem-se, igualmente, de África ao Brasil, num encontro que se expressa particularmente na faixa “Tem dor (África de Itamaracá)”. Batida foi desafiado por DJ Dolores a produzir uma música para um documentário sobre Lia de Itamaracá. O mesmo convite foi dirigido ao músico cabo-verdiano Mário Lúcio, originando uma colaboração transatlântica entre ambos. Dessa colaboração resultou a canção que serviu de base à versão remisturada e incluída em *Neon Colonialismo*, onde se estabelece um diálogo cultural que não apenas evoca a história colonial comum, mas também a reinscreve nas rotas culturais que lhe resistiram. Esse exercício cultural tanto relembra as dores que persistem no “fundo do porão” como simultaneamente imagina futuros que, a partir dos corpos em movimento, ampliam novas possibilidades de pertença, memória e imaginação.

“Na inverno di magua”: colonialidades e resistências entre a guerrilha e a selva urbana

Recorrendo ao som, à palavra, à dança e à imagem, os objetos culturais aqui analisados constroem distintas linguagens que disputam a memória e reconfiguram os significados que os movimentos de libertação e as resistências culturais ao colonialismo assumem no passado e no presente. Ao reivindicarem o seu protagonismo histórico, essas obras participam numa disputa pelo lugar do anticolonialismo na história contemporânea, expondo, ao mesmo tempo, a persistência de estruturas coloniais na sociedade portuguesa, onde a descolonização política não foi acompanhada por uma efetiva descolonização cultural.

Ao romperem com a omissão sistémica da questão colonial, enfatizando as relações historicamente constitutivas entre a conquista da democracia, as lutas de libertação e as independências africanas, essas obras desafiam também a reprodução dos elementos ideológico-discursivos da épica imperial que sobreviveu nos últimos 50 anos. Em contraste com essa hegemonia narrativa, a produção artística tem sido um *lugar outro* de criação de discursos, narrativas contra-hegemónicas e subjetividades dissidentes.

Nesse contexto, e voltando aos termos das comemorações oficiais da Revolução, que silêncios persistem sob o ímpeto comemoracionista estatal, empenhado na celebração dos “progressos notáveis” da história democrática e da sua alegada indissociabilidade com a conquista da “liberdade”, do “pluralismo”, da “descolonização”, da “pertença europeia” e do “progresso cultural, social e económico” (Portugal, 2021)?

O tema “Korre Manuel”, do álbum *Nez txada skúru dentu skina na braku fundu*, é um exemplo particularmente revelador dos silenciamentos. Se na maioria das faixas do álbum é a velocidade que impera, nesse tema a urgência cede lugar a um registo introspetivo, de natureza descritiva, autorreflexiva e incerta. Forma e conteúdo entrelaçam-se para explorar uma outra leitura sobre a modernização da economia e da sociedade portuguesa no pós-25 de Abril, onde a celebração despolitizada do progresso dissimula histórias, vidas e corpos marginalizados da narrativa nacional. Manuel, sujeito poético da música, representa esse universo de silenciamento, vivendo sob um regime laboral que permanece à margem das promessas da democracia.

Korre Manuel Korre Manuel
Korda noti pan ba trabadju
tiston na borsu ka ta da pan baixa guarda
frio ta kortan sma rasga petu
pa korasan dja dura bati ta bira gelu

Guiada pelo ritmo da txabeta, a estrutura musical desenrola-se num tempo cadenciado, dando forma a um lamento poético reforçado pelo acompanhamento da gaita, do cavaquinho e pela viola campaniça. A partir dessa base sonora, Scúru Fitchádu narra a história de Manuel, um imigrante para quem a promessa de um mundo pós-colonial se confronta com a realidade de quem “acorda de noite” e não pode “baixar a guarda”, atravessando a cidade perante o “frio cortante que rasga o peito” e “traz sufoco”. Nesse regime de trabalho onde “respostas do céu não existem”, a experiência migrante parece cingir-se a uma liberdade de movimento subordinada aos fluxos do capital e à exploração de corpos que acordam e regressam a casa com a lua no horizonte.

na invernu di magua pan bai na sukuru ku odjus fitxadus
na trabadju pizadu dinheru ka ten pa da pa dura
manxe ku lua txiga na kaza ku lua
fidjus rabortiadu ta torna diabus ta kria la pa rua
tempu é valor nesesidadi é dor
palavras dja ben na ventu

Nesse “inverno das mágoas”, a existência forja-se entre o ritmo ininterrupto do trabalho – acentuado pela circularidade da estrutura rítmica da canção – e a incessante procura de uma fuga, intensificada por uma narrativa que alimenta os próprios questionamentos do sujeito poético. O “trabalho pesado”, que traz o dinheiro que “não chega” e que “não dura”, torna-se uma instituição totalizante da vida, infiltrando-se não apenas nos ritmos do corpo que cruza a cidade, mas também nos fluxos da consciência, expressos como “palavras que vêm atiradas no vento” e “trazem poesia num copo com veneno”.

Reagindo à alienação conformada, o sujeito poético busca uma saída, ainda que indefinida e potencialmente trágica, em direção ao mar. Nesse contexto, o mar já não representa os “oceanos de amor” celebrados pela retórica

lusotropicalista (Cardão, 2018), mas antes um espaço de incerteza, um horizonte de fuga inscrito na própria correnteza.

[...] drumi imbaladu ku sireni
ti ki txoru di mudjer ta kordan li pra manhan
na doci imbalu di drumensia di nha korpu ora ki ez ta txuman
si nhoz ka ta inkontran más
ka ta meste speran djan baxa panha
ta djobi otu lugar na mei di mar
na disertu na korrenti di mar

Nessa “corrente de mar”, onde se inscreve uma possibilidade narrativa em aberto, Manuel depara-se com o “sujo/diabo”, que o interpela: “Homem, será este o caminho a seguir? Mas porquê acordar tão cedo para ir trabalhar? Sob o chicote dessa estrutura de contratado?” Esse questionamento instala-se como ponto de inflexão, uma fissura na conformação imposta, onde a corrida da vida, a corrida para o trabalho e a corrida em direção ao mar se entrelaçam, oferecendo um momento de reflexão sobre “o fardo da vida que se torna cada vez mais pesado”, a possibilidade de recusa do papel de “um burro contente, triste e feliz coitado”, e a rejeição de uma existência asfixiada “com a sina dentro do bolso e uma corda no pescoço bem apertada”.

Se “Korre Manuel” se configura como uma composição de lamento e introspecção sobre os interstícios da modernização pós-colonial, a música que se lhe segue desloca o foco do universo interior da personagem para a violência com que inevitavelmente se confronta. “Maria” estabelece-se quase como um díptico de “Korre Manuel”, através do qual Scúru Fitchádu suspende a indagação autor-reflexiva para explorar o instante vertiginoso em que a violência interrompe os corpos racializados que atravessam a cidade.

Na música, o sujeito poético é interpelado no espaço urbano, sob um pano sonoro ritmado por um sample de um coletivo de batucadeiras. É sobre essa base que se impõe a voz de Scúru Fitchádu que já não anuncia, como em “Korre Manuel”, a possibilidade de fuga ou de evasão, mas antes revela a crua impossibilidade da chegada.

Maria

no regresso a casa vi dois porcos que me abordaram
encostaram, amarraram e espancaram

Maria, hoje não volto a casa, hoje não volto a casa

Maria, no regresso a casa vi dois porcos que me amarraram
amarraram e espancaram, espancaram, calaram

amor, não volto a casa

amor, não volto a casa

Inspirada numa história familiar e numa reinterpretação de “Maria, oh Maria” da banda Mão Morta, a música dá forma às noites de violência racial no Portugal contemporâneo, ocultas nas penumbras das narrativas sobre democratização. São registos de uma violência invisibilizada que persistiu à margem dos holofotes de um país que, já no início da década de 1980, via emergir, na própria Assembleia da República, discursos que garantiam que o racismo era uma “lepra do espírito que nunca em Portugal tivemos” (Portugal, 1981, p. 3168) ou que “sob o ponto de vista humano”, os portugueses eram “o povo mais tolerante do mundo” (Portugal, 1982, p. 1733). No avesso dessa autoproclamada tolerância, a música constitui-se como espaço de representação da violência inscrita na ontologia racial do país, historicamente naturalizada pelo racismo estrutural e continuamente desafiada pelas culturas expressivas negras.

Essa inscrição sonora da violência racial, articulada com uma recusa da sua invisibilização, ganha continuidade em *Prétu 1 – Xei di Kor*, particularmente em faixas como “Bran bran” e “Mi ka bu nigga”. Em “Bran bran”, é o sample de “Bran bran de imigraçon”, de Os Tubarões, que opera como desbloqueador de um ambiente sonoro onde *prétu*, acompanhado pelo rapper Landim, revisitam histórias silenciadas, recorrendo a genealogias familiares para expor a dureza da experiência migrante: “Nha mãe dá na dur Bran bran tê morrê / Nha tia dá na dur bran bran tê morrê / Nha pai dá na dur Kai bran – AVC.” Mas a faixa, ao mesmo tempo que denuncia essa experiência, igualmente ensaia outras possibilidades de resistência coletiva: “No pára de sirvis / No monta nos kingdom / No fazê nos dnher / No fazê nos Geez / Nos African Kingdom / Ka ba pa stranger.”

Já em “Mi ka bu nigga”, é o sample da faixa “Blimundo”, de Bau, que inspira um instrumental onde um registo sonoro próximo do *boomrap* evolui progressivamente para um *kotxi po*, uma forma singular de experimentação sonora a

partir da qual préту e Scúru Fitchádu projetam uma possibilidade de insubmissão. Evocando James Baldwin, ambos respondem aos resquícios da colonialidade e à violência fundacional da modernidade europeia:

Deixa ti fala um trosu
Mim ka ben buska nada que o teu bisavô, não trouxe
Eles foram pa Sul, e depois Kota chegou no norte pelo mesmo troço
Meu sangue também ta na argamassa com qual a Europa subiu a colosso

Ao construir contra-arquivos sonoros, préту e Scúru Fitchádu revelam uma política da recusa ancorada na memória histórica e na crítica radical da modernidade racializada. Essa política, porém, não se limita à enunciação de identidades racializadas: desdobra-se também em múltiplas dimensões interseccionais, onde gênero, racialização e práticas culturais se entrelaçam de forma indissociável (Cidra, 2021; Gilroy, 2022).

Nesse alargamento do campo de escuta, o trabalho de Nídia adquire particular relevância na medida em que o álbum *95 MINDJERES*, ao evocar a centralidade das mulheres nas lutas de libertação, inscreve-se igualmente como um espaço de autorrepresentação das mulheres negras em Portugal e na diáspora. Através da construção de uma paisagem sonora que recusa a neutralidade técnica da produção musical, Nídia convoca um processo de escuta política em que a memória das combatentes africanas se transforma numa metáfora criativa sobre o lugar de comando das mulheres na produção musical, na cabine de som, na resistência cultural, na abertura de novos espaços de escuta e movimento. Dessa forma, o álbum reivindica a existência de territórios criativos autônomos, distantes dos códigos normativos da branquitude cultural, da hegemonia masculina e das lógicas mercantis da indústria musical.

O gesto de visibilidade mobilizado por Nídia ressoa também em “Fidju Maria”, faixa de *Prétu 1 – Xei di Kor*, construída a partir do sample de “Aian, recondacan di amizadi”, de António Sanches com Tchota Suari. Aqui, préту e Dino D’Santiago compõem uma homenagem às suas mães, tias e a todas as mulheres negras que, na invisibilidade do quotidiano urbano, limpam casas e escritórios, cuidam de filhos e filhas e sustentam vidas numa sociedade que continua a marginalizar os seus corpos e histórias. Através dessa evocação, torna-se audível uma política do cuidado e da continuidade já que são essas mulheres que, num gesto

intergeracional de resistência, transmitem códigos éticos, memórias e formas de estar no mundo, legando ferramentas de sobrevivência e emancipação.

Ao reinscreverem as lutas anticoloniais nas gramáticas culturais do presente, essas obras não se limitam a recuperar episódios esquecidos da história: produzem também um deslocamento crítico que expõe continuidades de exclusão e violência no tempo contemporâneo. Ao fazê-lo, transformam a memória num campo de disputa política, onde a evocação do passado se torna inseparável da interrogação sobre as formas de poder que estruturam o presente.

“Todos quem?": música, contrapatrimonialização e emergência do político

Ao deslocarem a evocação das lutas anticoloniais para o terreno das relações de poder que estruturam o presente, esses repertórios revelam como certas formas de violência, exclusão e hierarquização continuam a atravessar o mundo dito pós-colonial. Nesse movimento, a memória deixa de funcionar apenas como exercício de recordação histórica e passa a operar como crítica dos imaginários e narrativas que sustentam a persistência dessas estruturas.

Um dos lugares onde esse deslocamento crítico se torna particularmente visível é na desconstrução das narrativas associadas à ideologia imperial, assentes na exaltação dos imaginários marítimos e das “descobertas” como elementos estruturantes da identidade nacional portuguesa e da própria globalização (Cardina, 2023; Neves, 2019; Peralta, 2022; Polanah, 2011). Desafiando esse enquadramento, o olhar desloca-se do horizonte marítimo para as profundezas do oceano, das travessias para as fronteiras, da ponte de comando dos navios para vidas soterradas nos seus porões, do passado mitológico para os ecos presentes da colonialidade. É esse o movimento que atravessa “Waters (pa nu poi koraji)”, faixa de *Prétu 1 – Xei di Kor*, onde esses deslocamentos se inscrevem tanto no texto, quanto no som e na imagem:

Frutos estranhos que lhes caem aos pés
Peixes estranhos chegam com as marés
Não quero mais ouvir que é certo
Viver nesta linha que deus escreveu torta

Morrer à nascença, nascer com a sentença,
de quem pensa que a minha vida não importa
Meu corpo ainda é mercadoria, que esta economia trafica, importa
Gado amontoado no porão do navio negreiro
que a globalizado transporta

Os corpos negros linchados evocados na referência a “Strange fruit”, cantada por Billie Holiday, ligam-se aos corpos migrantes que hoje se afundam no mar, vítimas das travessias que transformaram o Mediterrâneo Negro (Proglia *et al.*, 2021) num cemitério às portas da Europa Fortaleza. A composição torna-se, assim, um contra-arquivo sonoro que desloca o foco da celebração para o luto, da glória nacional para a dor partilhada, do mito da portugalidade para os escombros da colonialidade, reinscrevendo o corpo negro nas engrenagens de uma economia global que atualiza os dispositivos de exploração racializada.

Essa ligação atravessa toda a música que, recorrendo aos samples dos músicos cabo-verdianos Princezito e Vadú, convoca memórias-presentes, misturando-as num registo onde o rap se funde com uma eletrônica grave e densa, alimentada pela tensão de uma dikeza raspada, que define um andamento cada vez mais intenso à medida que os versos de Lowrasta, convidado do tema, adquirem um tom marcado pela urgência:

Morto ou vivo se não sou lucrativo, não sou apelativo, motivo de troca
Mudaram os tempos, mudaram as leis, de certa forma ainda estou nessa roça [...]
Corrente no corpo, tiro no corpo, chip no corpo, nossa carne não é nossa
Número de série, código de barras, identidade, nossa vida não é nossa
Constrói preto, corre preto, morre preto, tua vida não importa
Só a cor importa, ainda estás à porta

A ligação, contudo, não se esgota no som e na palavra: estende-se também à imagem. Dessa forma, os motivos poéticos da música enlaçam-se com um vídeo, realizado por préту e Miguel Almeida, que se inicia com os olhares e corpos exaustos dos linchamentos e das formas de trabalho quotidiano, assentes na exploração e na desumanização. No entanto, à medida que a música adensa a sua carga sonora e poética, esses corpos vão-se erguendo, desafiando as tarefas

laborais, afirmando gestos de tensão e dissidência e fixando o olhar na câmara, movimento através do qual se vai construindo uma soberania forjada na resistência à precarização, à mercantilização, à exotização e à invisibilidade.

Entre texto, som e imagem, expõem-se as fronteiras históricas, culturais e políticas que estruturam as sociedades ditas “pós-coloniais”, revelando a forma como continuam a operar enquanto dispositivos de governamentalidade racializada (Bilge, 2013; Hesse, 2007). Essas formas de governamentalidade identificam-se nas continuidades neocoloniais que atravessam os processos contemporâneos de criminalização das migrações e de desumanização dos corpos racializados (“É só um corpo que naufraga / um corpo que se afoga / nas vagas das vidas que a Europa revoga”), mas também na exclusão persistente dessas vidas dos espaços de representação política (“Sem 25 de Abril, nem 1º de Maio / Cativo da ASAI / Cativo do MAI / Indígena no SEF / Indígena no CNAI”).

Destacando as existências humanas vitimadas pelo capitalismo racial, pré-tu expande a sua leitura crítica na faixa “Todos quem?”, onde interroga as promessas universalistas da modernidade tardia. Acompanhado pelo cavaquinho de John D’Brava e partindo de uma reabertura das feridas que a pandemia tornou visíveis, a música desdobra-se a partir da desconstrução da expressão “vamos ficar todos bem”. A interrogação central – “Todos quem?” – atravessa a composição e estrutura um eixo a partir do qual se revelam as linhas de fratura que segmentam a noção liberal de humanidade.

A faixa desenha uma cartografia das fronteiras que organizam a experiência humana no presente, dividindo a humanidade entre “vítimas” e “danos colaterais”, “cidadãos” e “refugiados”, “turistas” e “migrantes”, “doentes” e “cobaias”. A música revela as formas de diferenciação ontológica que se inscrevem sobre corpos racializados, traçando a topografia de uma *necropolítica* (Mbembe, 2019) que estrutura um “mundo onde a vida depende dos lados do arame farpado em que se está”. Convocando imagens espaciais como “o porão da falsa abundância” e imagens temporais como “o porém da democracia”, a música aponta para zonas de suspensão da humanidade, onde as vidas subsistem “nos parêntesis dos direitos”, “nas reticências da paz” e “nas chavetas da hipocrisia”. A exposição dessas demarcações denuncia a assimetria na partilha do sofrimento – uns “concordam com o roncar das bombas e o ruir dos edifícios”, outros “acordam com o roncar das bombas e o ruir dos edifícios” – revelando os contornos da “vida precária” (Butler, 2010), constituída a partir da noção de que certas existências

humanas são mais passíveis de serem lamentadas, protegidas ou “enlutadas”, enquanto outras permanecem à margem da inteligibilidade, da empatia e do luto público.

A exploração dessas dualidades estruturantes dos regimes de privilégio e poder conduz, também, a um exercício de autoquestionamento sobre as vidas e os corpos que, estando “do lado de cá” – ou seja, em espaços teoricamente seguros, ocidentais ou metropolitanos –, são constantemente interpelados como pertencendo ao “lado de lá”. Dessa forma, a interrogação crítica de *prétu* estende-se aos modos pelos quais a promessa multicultural se converte em performance de inclusão despolitizada, onde os corpos racializados são tolerados enquanto portadores de diferença estética ou cultural, mas não reconhecidos como sujeitos políticos. Nesse sentido, a música atua também como crítica ao multiculturalismo liberal, baseado numa concepção da diversidade em que a incorporação da diferença funciona como um mecanismo de reafirmação da norma (Ahmed, 2012).

Um dos objetos dessa contradição crítica é o próprio conceito de lusofonia – polissêmico e disputado, inclusive entre músicos (Cidra, 2022; Vanspauwen, 2013) –, que aqui é desconstruído a partir das fissuras que o atravessam. Na música “Uai uai”, *prétu* recorre ao sample de “Kre Ka Nha”, de Tcheka, para construir uma ambiência sonora densa e soturna, sobre a qual, num registo vocal próximo do spoken word, se revelam as contradições que sustentam os discursos de “irmandade lusófona”.

A canção inicia-se com a descrição da experiência de quem visita Cabo Verde a partir da Europa, evocando a noção de “morabeza” – frequentemente apresentada como símbolo de hospitalidade – para desenhar poeticamente uma experiência turística idílica. Gastronomia, música e paisagem são mobilizadas para alimentar um imaginário exotizado das ilhas, como um postal ilustrado. Contudo, à medida que a narrativa se desenvolve, irrompe a pergunta que rompe a superfície do idílio, questionando se essa “morabeza”, enquanto valor cultural de acolhimento, não se confunde com lógicas de submissão recriadas a partir dos próprios pressupostos lusotropicalistas. O questionamento marca um ponto de viragem na música, onde o tom se torna mais contundente, num registo que revela o outro lado da história:

Matadu Kuku, ku putu Mussu
Agridi LBC, pega Mamadou
Xinta na Kulaudia, Lebanu Candé
Lebanu Giovanni, pa fika si me – pa fika si me
[...]
Ten ki odja si tantu Morabeza ka Bakandeza
Pa ken ki tratanu ku tantu runheza
Porta abertu, tudu kusa riba meza, so morabeza
Pa ken ki ta tratanu ku tantu runheza

Do outro lado da história – aquele que rompe com a superfície encantada da morabeza –, estão os corpos racializados violentados no Portugal pós-colonial, cujas memórias são convocadas na letra: Kuku, jovem negro de 14 anos morto por um agente da PSP, em 2009; LBC, rapper e ativista sequestrado, em 2015, juntamente com outros jovens negros, na esquadra da PSP de Alfragide, na Amadora; Mamadou Ba, ativista antirracista luso-senegalês, alvo de uma petição em 2021 que exigia a sua deportação por críticas feitas a crimes do colonialismo português; Cláudia Simões, violentamente agredida por agentes da PSP, em 2020, após um episódio relacionado com o passe de autocarro da sua filha; Bruno Candé, ator assassinado em 2020 em plena luz do dia num crime com motivações raciais; Luís Giovanni Rodrigues, estudante cabo-verdiano morto em Bragança, em 2019.

Ao contrapor essas histórias com o imaginário idílico projetado sobre Cabo Verde, a canção revela a persistência da violência racial inscrita no presente, bem como a contradição entre a facilidade com que uns acedem ao arquipélago como destino de lazer e o pesadelo burocrático que muitas comunidades imigrantes e afrodescendentes enfrentam para acederem à cidadania. Ao deslocar a noção de lusofonia do consenso simbólico para a contestação política, “Uai uai” expõe as contradições desse conceito, desmascarando a tentativa de harmonização de relações historicamente assimétricas. Aqui, a música opera como contradiscurso, revelando o desequilíbrio entre a retórica da união e a persistência de hierarquias raciais, políticas e epistemológicas, num exercício crítico indispensável à própria descolonização dos imaginários políticos.

“A revolução não vai ser um tweet”: música, suspensão do tempo e reimaginação do futuro

As tensões assinaladas nos repertórios musicais que temos vindo a analisar revelam traços contemporâneos da *linha de cor* (Du Bois, 2018), que atravessa o tempo e o espaço, redesenhando projetos de racialização assentes na desumanização (Alves, 2022). Tais projetos sustentam-se em imaginários de futuro nos quais o desenvolvimento capitalista se reinventa através de novos regimes de trabalho – como a digitalização, a uberização e formas renovadas de vigilância e controlo biopolítico – que continuam a reproduzir lógicas de exploração.

A denúncia desses novos projetos de dominação constitui uma dimensão central desses repertórios, que os problematizam como consequências dos dispositivos neoliberais e neocoloniais de governação e pensamento. Nesse sentido, a mobilização de outras leituras do passado permite alargar o horizonte de futuros possíveis, capazes de responder criticamente aos processos de digitalização da vida social e às novas formas de tecnolatria que alimentam a exploração neocolonial do Sul Global e a emergência de projetos autoritários de poder.

O álbum *Neon Colonialismo*, de Batida, constitui um objeto de particular interesse nesse esforço de articulação entre a denúncia das persistências coloniais e a tentativa de reconhecimento de outros imaginários que emergem entre o passado e o futuro. Em “Sr. Mandão”, em particular, essa articulação ganha forma através de uma conexão entre temporalidades e geografias – das lutas indígenas no Brasil às resistências afrodiaspóricas globais, passando pela defesa do planeta perante a emergência climática – onde o futuro ainda se configura como um espaço de construção possível.

Originalmente associada à campanha *Demarcação já*, em defesa da Floresta Amazônica, a música foi retomada por Batida que, partindo da base instrumental dessa versão original, desafiou o rapper angolano Ikonoklasta a construir uma nova letra, transformando a música num renovado grito de urgência em busca de ideias para adiar o fim do mundo. A letra formula essa interpelação num crescendo rítmico que apela simultaneamente ao movimento, ao corpo e à escuta, enquanto a performance vocal se intensifica progressivamente. Quanto mais expressivo o ritmo, mais incisiva se torna a interpelação: “Todas as lágrimas do mundo não alteram a nossa sentença / É preciso mandar o grito /

Urgente foi ontem / Hoje é imperativo / Temos de ser competentes / Na missão imponente de com unhas e dentes / Vir salvar os nossos filhos.”

Esse apelo a uma ética reparadora atravessa as diferentes obras analisadas, nas quais a consciência crítica das relações de poder se transfigura musicalmente numa procura de novas possibilidades de ação e de renovação dos repertórios políticos e éticos. Tal transformação não surge, como temos visto, como mera repetição de fórmulas culturais ou políticas pretéritas, mas antes a partir de um exercício de ressignificação capaz de suspender a economia política do espetáculo, onde a produção de imagens e simulacros tende a substituir a experiência coletiva e a própria realidade humanamente vivida.

Na busca de uma renovada pulsão utópica, essas obras resistem à despolitização das suas fórmulas estéticas, propondo uma escuta implicada que desafia os próprios limites da passividade. Em “A revolução não vai ser um tweet”, pré-tu dá corpo expressivo a essa proposta num registo sonoro acelerado que contrapõe a espetacularização da luta social à conceção da revolução como prática contínua, material, coletiva e para lá das lógicas do capitalismo algorítmico.

A letra sublinha a recusa da virtualização da política ao afirmar que “a revolução não vai ser um tweet”, mas que se desenrolará “na street”, deslocando o centro da ação para o espaço dos encontros humanos, onde a contestação se materializa em formas tangíveis. Contra a despolitização da arte e a passividade inerente ao consumo cultural, a crítica estende-se à própria indústria musical, questionando o papel das plataformas de streaming enquanto mediadoras da produção cultural: “A revolução não vai ser uma playlist / Do YouTube, iTunes, Spotify / Vai vir na mixtape pela mão de husslas, gatunos, com bueda sub e low-fi.” Há, nessa crítica, uma recusa da mercadorização da dissidência, sugerindo que a transformação social se propagará em circuitos paralelos e comunitários, em alternativa às infraestruturas dominantes da economia digital.

O questionamento das promessas de acessibilidade e democratização do conhecimento prossegue com a recusa da ilusão da internet como espaço emancipatório: “A revolução não vai ser um Podcast / No SoundCloud ou outra plataforma onde a democratização é uma fraude / Mas na rua bem loud, com uma crowd, a gritar / Eu não sou robot and I’m proud.” Trata-se de uma aposta numa insurgência real, coletiva e audível, em oposição à condição passiva da participação mediada e aos constrangimentos algorítmicos que moldam a ação digital.

A denúncia estende-se, ainda, ao modo como o ativismo se converte, muitas vezes, num gesto performático, onde a militância se confunde com a estetização da dissidência: “A revolução não vai ser um hashtag”, “um stencil num totebag”, “não vai ser o número de visualizações ou de pessoas que nos segue”. Contra o presentismo e a lógica efêmera da comunicação, a letra reitera a lenta impaciência dos processos emancipatórios: “A revolução não vai ser um evento que o mundo comenta”, “não vai ser efêmera, descartável, não vai ser fake news / Ela vai ser permanente e lenta”. Sugere-se, então, em coerência com as leituras históricas, uma temporalidade outra para a ação política: contínua, consistente, paciente – contrária, portanto, à voracidade e ao imediatismo do presentismo digital.

A música sustenta essa possibilidade de insurgência numa progressiva intensificação rítmica e narrativa, que interpela diretamente o ouvinte, antes de o confrontar com um final abrupto. A canção é interrompida subitamente a meio da palavra “revolução”, deixando no seu lugar um silêncio denso, em contraste radical com o crescendo anterior. Esse vazio sonoro é então preenchido por gravações de campo feitas em São João dos Angolares, em São Tomé e Príncipe: zumbidos de insetos, sons noturnos, a vibração viva de um mundo não submetido ao extrativismo humano.

Esse deslocamento auditivo não aponta para a promessa de um paraíso perdido nem para uma possibilidade de fuga redentora, mas antes para a convocação de uma escuta que acolhe o silêncio como matéria política, e que restitui à imaginação o lugar da insurgência. A composição encerra, assim, num gesto de suspensão que projeta a possibilidade de uma vida comum, descolonizada do ruído tecnológico e das lógicas do espetáculo. Ao interromper a palavra “revolução”, a música não a esvazia: amplia-a. Deixa-a em aberto, como convocatória inacabada. No espaço dessa suspensão, ecoam as propostas que atravessam o conjunto desses álbuns – a urgência de imaginar, contra o esgotamento do presente, outros modos de existir, sentir e reencantar o mundo.

Referências

95 MINDJERES. Compositora: Nídia. Lisboa: Príncipe Discos, 2023. 1 álbum sonoro (36min).

AHMED, S. *On being included: racism and diversity in institutional life*. Durham: Duke University Press, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/j.ctv1131d2g>. Acesso em: 30 jun. 2026.

ALMEIDA, M. V. de. *Um mar da cor da terra: raça, cultura e política da identidade*. Oeiras: Celta, 2000.

ALMEIDA, M. V. de. Ninguém imagina de verdade um português negro. *Portuguese Literary and Cultural Studies*, Amherst, n. 34-35, p. 32-41, 2021. <https://doi.org/10.62791/81dxnh79>. Acesso em: 30 jun. 2026.

ALVES, A. R. *Beyond loss: race, displacement and the political*. 2022. Thesis (PhD in Human Rights in Contemporary Societies) – Universidade de Coimbra, Coimbra, 2022. Disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/114199>. Acesso em: 30 jun. 2026.

ARAÚJO, M.; MAESO, S. R. History textbooks, racism and the critique of Eurocentrism: beyond rectification or compensation. *Ethnic and Racial Studies*, London, v. 35, n. 7, p. 1266-1286, 2012.

BELANCIANO, V. *Não dá para ficar parado: música afro-portuguesa: celebração, conflito e esperança*. Porto: Edições Afrontamento, 2020.

BILGE, S. Reading the racial subtext of the Québécois accommodation controversy: an analytics of racialized governmentality. *Politikon*, London, v. 40, n. 1, p. 157-181, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/02589346.2013.765681>. Acesso em: 30 jun. 2026.

BOYM, S. On diasporic intimacy: Ilya Kabakov's installations and immigrant homes. *Critical Inquiry*, Chicago, v. 24, n. 2, p. 498-524, 1998.

BUTLER, J. *Frames of war: when is life grievable?* London: Verso, 2010.

CARDÃO, M. Foram oceanos de amor: os descobrimentos portugueses na cultura pop dos anos 80. *Portuguese Studies Review*, Toronto, v. 26, n. 1, p. 99-148, 2018.

CARDINA, M. *O atrito da memória: colonialismo, guerra e descolonização no Portugal contemporâneo*. Lisboa: Tinta-da-China, 2023.

CASTELO, C. *O modo português de estar no mundo: o luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933-1961)*. Porto: Edições Afrontamento, 1998.

CIDRA, R. Hip hop in Portugal. In: PRATO, P.; HORN, D. (ed.). *Bloomsbury encyclopedia of popular music of the world*. London: Bloomsbury, 2017. p. 389-392.

CIDRA, R. *Funaná, raça e masculinidade: uma trajetória colonial e pós-colonial*. Lisboa: Outro Modo, 2021.

CIDRA, R. Identidades de diáspora, cosmopolitismo e a promessa da cidadania: a lusofonia a partir das vozes de músicos das diásporas africanas. *Análise Social*, Lisboa, v. 57, n. 242, p. 56-84, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.31447/AS00032573.2022242.03>. Acesso em: 30 jun. 2026.

CONTADOR, A. C. *Cultura juvenil negra em Portugal*. Oeiras: Celta, 2001.

DU BOIS, W. E. B. *The souls of Black folk*. New York: Penguin Books, 2018.

FRADIQUE, T. *Fixar o movimento: representações da música rap em Portugal*. Lisboa: Etnográfica Press, 2003.

GILROY, P. *The Black Atlantic: modernity and double consciousness*. London: Verso, 2022.

GUERRA, P. Underground artistic-creative scenes: between utopias and activisms. *Journal of Cultural Analysis and Social Change*, [s. l.], v. 8, n. 3, 10, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.20897/jcasc/14063>. Acesso em: 30 jun. 2026.

HESSE, B. Racialized modernity: an analytics of white mythologies. *Ethnic and Racial Studies*, London, v. 30, n. 4, p. 643-663, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/01419870701356064>. Acesso em: 30 jun. 2026.

JERÓNIMO, M. B.; PINTO, A. C. Ideologies of exceptionality and the legacies of empire in Portugal. In: ROTHERMUND, D. (ed.). *Memories of post-imperial nations: the aftermath of decolonization, 1945-2013*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. p. 97-119.

LABELLE, B. *Sonic agency: sound and emergent forms of resistance*. London: Goldsmiths Press, 2020.

MAESO, S. R. (org.). *O Estado do racismo em Portugal: racismo antinegro e anticigano no direito e nas políticas públicas*. Lisboa: Tinta-da-China, 2021.

MBEMBE, A. *On the postcolony*. Berkeley: University of California Press, 2010.

MBEMBE, A. *Necropolitics*. Durham: Duke University Press, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1515/9781478007227>. Acesso em: 30 jun. 2026.

MOORMAN, M. *Os sons da nação: história política e social da música urbana de Luanda 1945-2002*. Lisboa: Mercado das Letras, 2023.

NEON Colonialismo. Compositor: Batida. Lisboa: Crammed Discs, 2022. 1 álbum sonoro (38min).

NEVES, J. *Portugal, uma retrospectiva*: 1998. Lisboa: Tinta-da-China, 2019.

NEZ TXADA skúru dentu skina na braku fundu. Compositor: Scúru Fitchádu. Lisboa: NubianRiot!, 2023. 1 álbum sonoro (42min).

PARDUE, D. *Cape Verde, let's go: creole rappers and citizenship in Portugal*. Urbana: University of Illinois Press, 2015.

PERALTA, E. The memorialization of empire in postcolonial Portugal: identity politics and the commodification of history. *Portuguese Literary and Cultural Studies*, Amherst, n. 36-37, p. 156-179, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.62791/yr4g2z95>. Acesso em: 30 jun. 2026.

POLANAH, P. S. "The zenith of our national history!": national identity, colonial empire, and the promotion of the Portuguese discoveries: Portugal 1930s. *E-Journal of Portuguese History*, [s. l.], p. 39-62, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.26300/pr82-ws53>. Acesso em: 30 jun. 2026.

PORTUGAL. Reunião Plenária de 11 de Junho de 1981. *Diário da Assembleia da República*: 1 Série, Lisboa, n. 80, p. 3141-3190, 12 jun. 1981. Disponível em: <https://debates.parlamento.pt/catalogo/r3/dar/01/02/01/080/1981-06-11/3141>. Acesso em: 30 jun. 2026.

PORTUGAL. Reunião Plenária de 28 de Janeiro de 1982. *Diário da Assembleia da República*: 1 Série, Lisboa, n. 43, p. 1697-1762, 29 jan. 1982. Disponível em: <https://debates.parlamento.pt/catalogo/r3/dar/01/02/02/043/1982-01-28>. Acesso em: 30 jun. 2026.

PORTUGAL. Presidência do Conselho de Ministros. Resolução do Conselho de Ministros nº 70/2021. Determina a realização das comemorações do 50º aniversário da Revolução de 25 de Abril de 1974 e cria a estrutura de missão que as promove e organiza. *Diário da República*: Série I, Lisboa, n. 108, p. 74-77, 4 jun. 2021. Disponível em: <https://files.diariodarepublica.pt/1s/2021/06/10800/0007400077.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2026.

PRÉTU 1 – Xei di Kor. Compositor: préту. Lisboa: TchadaElektro, 2023. 1 álbum sonoro (54min).

PROGLIO, G.; HAWTHORNE, C.; DANEWID, I.; KHALIL SAUCIER, P.; GRIMALDI, G.; PESARINI, A.; RAEYMAEKERS, T.; GRECHI, G.; GERRAND, V. (ed.). *The Black Mediterranean: bodies, borders and citizenship*. Cham: Springer, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1007/978-3-030-51391-7>. Acesso em: 30 jun. 2026.

RAPOSO, O.; ALVES, A. R.; VARELA, P.; ROLDÃO, C. Negro drama: racismo, segregação e violência policial nas periferias de Lisboa. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, n. 119, p. 5-28, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/rccs.8937>. Acesso em: 30 jun. 2026.

RAPOSO, O.; GARRIDO CASTELLANO, C. Batida and the politics of sonic agency in Afro-Lisboa. *Ethnic and Racial Studies*, London, v. 47, n. 7, p. 1438-1455, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/01419870.2023.2289154>. Acesso em: 30 jun. 2026.

ROSAS, F. Estado Novo, império e ideologia imperial. *Revista de História das Ideias*, Coimbra, v. 17, p. 19-32, 1995.

ROSAS, F. Os quatro regimes. In: ROSAS, F.; LOUÇÃ, F.; LOPES, J. T.; PENICHE, A.; TRINDADE, L.; CARDINA, M. *O século XX português: política, economia, sociedade, cultura, império*. Lisboa: Tinta-da-China, 2020. p. 17-115.

SOARES, A. C. *Semba enquanto património imaterial: políticas, imagens e sonoridades da cultura em Angola*. 2024. Tese (Doutorado em Antropologia) – ISCTE-IUL, Lisboa, 2024. Disponível em: <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/32102>. Acesso em: 30 jun. 2026.

STOLER, A. L. *Duress: imperial durabilities in our times*. Durham: Duke University Press, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/j.ctv125jn2s>. Acesso em: 30 jun. 2026.

TRINDADE, L. Processo de representação em curso: a narrativa histórica da memória da Revolução. In: CARDINA, M.; LOFF, M. (org.). *25 de Abril: revolução e mudança em 50 anos de memória*. Lisboa: Tinta-da-China, 2024. p. 215-248.

VANSPAUWEN, B. Cultural struggles in the lusofonia arena: Portuguese-speaking migrant musicians in Lisbon. *Afrika Focus*, Ghent, v. 26, n. 1, p. 67-88, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1163/2031356X-02601006>. Acesso em: 30 jun. 2026.

VARELA, P. *Anti-racism in Portugal: from past to present: movements and words*. 2023. Thesis (PhD in Human Rights in Contemporary Societies) – Universidade de Coimbra, Coimbra, 2023. Disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/114364>. Acesso em: 30 jun. 2026.

Disponibilidade de dados

Os dados de pesquisa estão disponíveis no corpo do documento.

Editores

Handerson Joseph – <https://orcid.org/0000-0002-8634-9435>

José Carlos Gomes dos Anjos – <https://orcid.org/0000-0003-3098-9780>

Cláudio Alves Furtado – <https://orcid.org/0000-0002-9562-0565>

Recebido | Received: 30/04/2025

Aceito | Accepted: 05/05/2026



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.