

ARTIGO ORIGINAL

Disputas Pós-Coloniais No Rap *Kriolu*: rasuras da lusofonia em perspectiva comunicacional

Mário A. O. M. Rolim 

Pesquisador colaborador voluntário na ESPM-SP | São Paulo, São Paulo, Brasil

Thiago Soares 

Programa de Pós-Graduação (PPGCOM) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) | Recife, Pernambuco, Brasil

Guilherme Souto 

Pesquisador autônomo | Recife, Pernambuco, Brasil

Resumo: Este artigo foca em algumas questões suscitadas pelo rap *kriolu*, variante portuguesa do gênero musical originado nos EUA e associado a pessoas negras de bairros periféricos ou pobres. No caso, os protagonistas são imigrantes ou descendentes de imigrantes que cantam em crioulo, uma família de idiomas derivados do português falados em países colonizados por Portugal, assim como em bairros periféricos de metrópoles portuguesas. Ao longo do texto, discutiremos três pontos de tensão que envolvem o rap *kriolu*. Em primeiro lugar, as identidades fraturadas dos jovens imigrantes, que negociam entre elementos das culturas de seus países de origem, de Portugal e de outros locais, mais notadamente os EUA, berço do hip hop. Em segundo lugar, as formas como o rap *kriolu* desafia visões apaziguadoras de uma “Nova Lisboa” marcada por sonoridades cosmopolitas e multiculturais. E, por fim, as contradições suscitadas pela presença de rappers brancos no gênero, principalmente Mota JR.

Palavras-chave: Rap Crioulo, Lusofonia, Diáspora Africana, Portugal, Estudos Pós-Coloniais.

Abstract: This article focuses on some of the issues raised by Creole rap, the Portuguese variant of the musical genre that originated in the United States and is associated with Black people from peripheral or low-income neighborhoods. In this case, the protagonists are immigrants or descendants of immigrants who rap in Creole—a group of languages derived from Portuguese and spoken in countries formerly colonized by Portugal, as well as in the outskirts of Portuguese metropolitan areas. Throughout the text, we will discuss three points of tension surrounding Creole rap. First, the fractured identities of young immigrants, who negotiate among elements of the cultures of Portugal and the United States. Second, the ways in which Creole rap challenges conciliatory visions of a “New Lisbon” characterized by cosmopolitan and multicultural sounds. Finally, the contradictions brought about by the presence of white rappers in the genre, particularly Mota JR.

Keywords: Creole Rap, Lusophony, African Diaspora, Portugal, Post-Colonial Studies.

Esta pesquisa foi desenvolvida como parte do projeto “Redes de música pop-periférica lusófonas: gêneros, formatos, performances e narrativas em fluxos no ecossistema digital¹” que tem como objetivo elaborar estudos comparativos interdisciplinares voltados à análise de aspectos estéticos, sociotécnicos e identitários dos fluxos culturais das comunidades musicais lusófonas no contexto da plataformização da cultura. Nossa contribuição a este estudo se centrou na investigação do contexto de produção do hip-hop lusófono, especificamente a cena do rap crioulo (*kriolu*) de Portugal, composto amplamente por músicas cantadas em crioulo, grupo de idiomas falados em várias regiões de países de língua portuguesa como Angola, Cabo Verde, Moçambique e Guiné-Bissau, e em comunidades afrodiáspóricas em Portugal. Trata-se de uma pesquisa que tem como ponto de partida a problematização em torno dos tensionamentos linguísticos, estéticos e artísticos no contexto português atual.

Entende-se que o rap é um gênero musical (Brackett, 2016) que surgiu em “meados da década de 1970 no [bairro do] South Bronx na cidade de Nova Iorque como parte do hip hop, uma cultura juvenil afro-americana e afro-caribenha composta de grafite, *breakdancing* e rap” (Rose, 1994, p. 2, tradução nossa), e que tem sido historicamente associado ao protesto através da música e às formas de expressão e de luta de povos marginalizados, ainda que essa associação seja constantemente posta em cheque e tensionada por conta da inserção desse gênero na música pop (Chang, 2005; Rolim, 2018). Mais recentemente, têm aparecido desconfianças acerca de sua validade como instrumento de enfrentamento ao neoliberalismo na medida em que rappers passam a encenar performances de ostentação e aderir a certos valores da ideologia neoliberal (Rolim, 2023). O rap passa então a uma nova condição (Santos, 2022) na década de 2010, onde rappers passam a querer ser reconhecidos “como artistas, e não militantes”, ao mesmo tempo em que o maior destaque para rappers *queer* aponta para a coexistência e tensão entre diferentes acepções de política.

¹ O projeto foi contemplado no Edital CNPq/MCTI nº 10/2023 (Faixa A – Universal) e coordenado pela prof^a. Simone Pereira de Sá, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal Fluminense (UFF). Thiago Soares é um dos professores que integra o projeto. Além disso, Guilherme Souto foi bolsista de Iniciação Científica do CNPq com o projeto “Videoclipes como mediadores da rede de música pop periférica na América Latina” entre 2024 e 2025, e parte de sua pesquisa aparece neste texto. Ele foi orientado por Mário A. O. M. Rolim, que foi contemplado pela Bolsa de Fixação de Pesquisador da Fundação de Amparo a Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco (FACEPE) no mesmo período, sob supervisão do prof. Thiago Soares.

O rap também é um fenômeno global, que expande sua influência e circulação para além dos Estados Unidos e se territorializa em distintos contextos, fazendo emergir lógicas transculturais de remissão, negociação, apropriação, codificação e decodificação (Hall, 2023) que situam o gênero musical como um dos principais ativos da circulação musical pelo Atlântico Negro (Gilroy, 2012).

Uma série de autores tem se debruçado sobre as implicações dessa globalização do rap nas últimas décadas. Andy Bennett (2004) exemplifica a questão ao apresentar análises etnográficas das cenas de rap em duas cidades europeias de formações sociais distintas: Frankfurt amMain, na Alemanha, e Newcastle upon Tyne, na Inglaterra. Em ambos os contextos, o contingente relativamente pequeno de pessoas negras na cidade provoca transformações e adaptações significativas nas noções de autenticidade vigentes. Segundo pesquisa de Zachariah Dominello (2008), caso semelhante ocorre na Austrália, onde a adoção de sotaques locais é primordial.

No Brasil, há uma série de estudos competentes sobre cenas locais de rap feitos por autores como Dulce Mazer (2018), Rômulo Vieira da Silva (2019), Ricardo Teperman (2015) e Roberto Camargos (2015), entre outros, cada um apresentando um quadro distinto de tensões.

De fato, em termos espaciais, o rap tem início colocando em cena tensões entre bairros de Nova Iorque ou entre centro e periferia, passa para disputas entre cidades ou regiões dos EUA nos anos 1990, e finalmente se torna algo mais local e disperso (Forman, 2012), podendo encenar inclusive tensões entre Norte e Sul Global. Esses conflitos sempre estiveram permeados por atritos de ordem linguística, seja nas tensões entre a validade de diferentes sotaques de uma mesma língua para cantar rap (nos EUA) (Alim, 2012), seja nas disputas entre estilos musicais de diferentes línguas em um mesmo país, como é o caso do nosso objeto de estudo neste artigo, o rap *kriolu*, que coloca em cena uma série de problemáticas, controvérsias e disputas simbólicas e territoriais nas comunidades afrodiaspóricas da cidade de Lisboa, em Portugal. Entende-se a produção musical de rap *kriolu* na comunidade de falantes do português como uma rasura da lusofonia em perspectiva comunicacional.

Se, como apontou Georgina Born (2011, p. 384, tradução nossa), gêneros musicais são um “suposto ponto de convergência ou tradução entre figura estética, comunidade musicalmente imaginada e uma formação identitária mais ampla”, com o gênero implicando “uma mediação mútua entre duas entidades históricas auto-organizadas – formações musicais [...] e formações socio-identitárias”, o caso do rap *kriolu* em Portugal se torna particularmente interessante para nossa

perspectiva. Ao mesmo tempo em que a “figura estética” e as “formações musicais” remetem ao rap de origem estadunidense, o fato de esse (sub)gênero estar associado a formações socio-identitárias compostas por imigrantes de países lusófonos africanos que falam e cantam em crioulo acaba tendo implicações importantes tanto no aspecto musical/estético quanto em termos de comunidade musicalmente imaginada, especialmente a partir do consumo desse estilo de rap por pessoas de fora do âmbito desses imigrantes e de seus descendentes, como veremos adiante.

Ao cantar em *kriolu*, grupo de línguas faladas em certos países africanos colonizados por Portugal como Cabo Verde e Guiné-Bissau, rappers fazem aparecer um conjunto de tensões que envolvem: 1. marcações coloniais, a partir do questionamento do português como língua hegemônica na comunidade lusófona; 2. tensionamentos urbanos, diante do processo de afrodiáspora e da emergência de uma “outra Lisboa” que rivaliza com a estabilidade imagética das metrópoles europeias; 3. disputas raciais engendradas por rappers brancos que passam a rimar em *kriolu* reiterando questionamentos acerca de privilégios da branquitude no rap *kriolu*.

A primeira gravação de rap cantada em crioulo foi “RabolaBô Corpo”, do grupo Family, que está presente no álbum *RAPública*, a primeira coletânea de rap em Portugal, lançada em 1994. A faixa é um *dancehall* que mistura versos em crioulo e em inglês, nos quais é possível ouvir a influência dos *toasters* jamaicanos: “Sweet raggamuffinto make y’afeet move / In a sexy, sexy, sexy moove / Tud crioula lident, parabola sê caixinha / Pamodiraggamuffin é som qui tá contamina / Pega bôcriôlabô pigá bomnina / Dal, dal, dalkel vitamina / Criôla d’ôje só crê é sabura” (Family, 1994)².

Porém, como Francisco C. G. de Mendonça Júnior (2019) aponta, o rap *kriolu* já existia nas ruas, em batalhas de rima³ e rodas de amigos, de maneira autônoma. A cena musical crioula, como destaca Ângela Maria de Souza (2011), se desenvolveu representando a “realidade das ruas” da experiência imigrante, chamando a atenção para problemas sociais, questões de classe, violência

² Disponível em: <https://genius.com/Family-prt-rabola-bo-corpo-lyrics>. Acesso em: 25 jun. 2026.

³ Batalhas de rima são características do movimento hip hop desde os primeiros anos, em que “MCs às vezes lançavam provocações a outros participantes das festas, estimulando outra pessoa a pedir o microfone para responder. Assim criavam-se duelos de rimas [...]. Formavam-se pequenas equipes, amigos que se reuniam para desafiar outros grupos” (Teperman, 2015, p. 21). Essas batalhas são uma constante em cenas de rap ao redor do mundo, principalmente entre as mais *underground*.

policial e desemprego. A noção de rap *kriolu* com que a autora trabalha não está relacionada necessariamente à língua, mas à identidade diaspórica e à negritude:

O termo rap crioulo é utilizado não somente para se referir a rappers de origem cabo-verdiana, mas para todos os rappers que a partir de sua condição étnico-racial, enquanto negros e numa condição de diáspora, incluem estes debates nas suas criações estético-musicais (Souza, 2011, p. 121).

O rap feito em Portugal, nos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOPS) e no Brasil desafia a hegemonia do inglês como língua “original” do rap, e, ao mesmo tempo, a incorpora, misturando-o com o português e com línguas relacionadas a ele, e utilizando o gênero musical para questionar a desigualdade social e a discriminação racial nos países onde é produzido (Raposo *et al.*, 2021). Neste caso, o rap *kriolu* aponta para uma nova rasura nestas negociações, na medida em que, ao reivindicar o canto numa língua não-oficial no contexto de Portugal, aponta para uma crítica ao próprio legado colonial português e à imposição da língua portuguesa sobre populações africanas e indígenas nos territórios colonizados.

Este artigo se aproxima dessas problemáticas e disputas tendo a língua como elemento agenciador e tensionador das relações de raça e pertencimento na cultura hip-hop, questões que são aprofundadas no meio do “rap lusófono”, um campo ainda incipiente, definido por Rômulo Vieira da Silva como o acontecimento musical que “envolve artistas de diferentes nacionalidades de língua portuguesa, como angolanos, brasileiros, cabo-verdianos, guineenses, moçambicanos, portugueses etc., que colaboram entre si geralmente transcendendo as fronteiras de seus países” (Silva, 2024, p. 15). Embora a ideia de lusofonia seja bastante criticada, sobretudo por seu caráter razoavelmente apaziguador na construção conceitual, ainda se usa a noção para endossar uma dimensão aglutinadora, não sem antes revelar suas controvérsias.

Quanto à metodologia, este trabalho utiliza uma abordagem mista, mas que se aproxima primariamente dos Estudos Culturais de vertente pós-colonial, que se opõem à visão eurocêntrica consolidada da colonização como um domínio de certas regiões do mundo pelas potências europeias que trouxe desenvolvimento e civilidade aos territórios colonizados. Aqui, o termo “pós-colonial” deve ser entendido nos sentidos cronológico e epistemológico. Trata-se de uma linha de estudos

situada *após* as guerras de descolonização e movimentos de independência nos continentes africano, americano e asiático, em uma transição “caracterizada pela persistência dos muitos efeitos da colonização e, ao mesmo tempo, por seu deslocamento do eixo colonizador/colonizado ao ponto de sua internalização na própria sociedade descolonizada” (Hall, 2023, p. 102). Assim, se por um lado o “pós-colonial” aponta para o momento em que tanto colônia quanto metrópole se tornam “‘diaspóricas’ em relação ao que se poderia imaginar como suas culturas de origem” (Hall, 2023, p. 106), por outro ele marca a busca por recusar ou *ir além* da colonização “enquanto sistema de conhecimento e representação” (Hall, 2023, p. 110).

Como nos Estudos Culturais britânicos, buscamos construir nossos argumentos a partir de uma sustentação interdisciplinar, mesclando elementos da Sociologia, da Linguística, da Comunicação, da Musicologia e de Estudos Antirracistas. Nosso intuito com isso é demonstrar como tensões presentes no rap *kriolu* se relacionam com questões sociais (e coloniais) de maneiras diversas, e como a manifestação desse gênero musical em Portugal reforça o quanto as separações estanques entre colônia e metrópole são marcadas por contradições e rasuras.

Em termos mais ferramentais, utilizamos práticas diversas para dar conta de um *corpus* aberto e variado, que incluiu revisão bibliográfica sobre o rap *kriolu* os debates pós-coloniais que o circundam, assim como leituras de letras de canções, análises de documentários, busca de entrevistas e matérias de sites especializados, observação de perfis de artistas do rap *kriolu* em redes sociais e leituras de comentários em redes.

1. Lusofonias, afrodiáspora e novos luso-africanos

Lusofonia é um termo que carrega tensões na sua própria estrutura. Ele é, antes de qualquer coisa, polissêmico: ora usado para se referir ao conjunto de falantes de português em todos os seus matizes, ora para uma série de projetos políticos, às vezes desconectados e concorrentes, de espalhar a língua portuguesa (Faraco, 2012).

Atrás dela não há, como na anglofonia e na francofonia, uma ex-metrópole colonial que tenha sido, no século 20, uma potência política, militar e econômica. Não há, portanto, um grande projeto estratégico de natureza política, econômica e cultural (Faraco, 2012, p. 7).

A língua dos lusitanos se espalhou pelo mundo com as grandes navegações, quando Portugal ainda estava na crista da expansão marítima. O projeto colonial, seja na América, no oeste da África ou no sul da Ásia, pontos onde Portugal fez suas principais colônias, envolvia, necessariamente, derrubar a Torre de Babel - cruzar as barreiras linguísticas, seja impondo a língua portuguesa sobre as populações nativas, seja encontrando um lugar de compreensão mútua.

Numa análise da evolução histórica do termo, visões politicamente contrastantes da lusofonia emergem. Filipe Couto (2017) apresenta a perspectiva do autor Miguel Real, que vê na Lusofonia o potencial de ser um projeto contra-hegemônico para combater a dominação capitalista, posicionando Portugal como uma espécie de campeão do mundo emergente. O autor contrapõe essa visão com a crítica de Alfredo Margarido, que enxerga nesta uma tentativa de “manter o colonialismo, fingindo-se abolir o colonialista” (Margarido, 2000, p. 76 *apud* Couto, 2017, p. 79), e questiona qual seria o lugar das visões africanas, asiáticas e brasileiras para o fenômeno. Os falantes dessas nações se sentem parte de uma comunidade lusófona? De um projeto de lusofonia?

Visões planas e utópicas da lusofonia ignoram as hierarquias presentes nas relações coloniais entre Portugal e os outros países lusófonos – a língua portuguesa não é a mais falada nem em Cabo Verde, nem em Guiné Bissau, nem em Moçambique (Couto, 2017), apesar de, institucionalmente, ser a língua oficial desses países. A questão é complexificada pelos fluxos de imigração de países africanos para Portugal desde os anos 60, que tem criado tensões sociais, raciais e linguísticas dentro do território português (Góis; Marques, 2008).

Rômulo Vieira da Silva (2019, p. 155) entende a lusofonia como “a reunião dos povos que têm a língua portuguesa como idioma referencial, seja ela língua oficial ou não”, e, ainda que leve em conta a “realidade multicultural dos países lusófonos”, a considera um instrumento de interligação entre indivíduos de diferentes países. O autor propõe que o rap é um elemento que apresenta uma alternativa à prevalência de Portugal nas relações lusófonas, promovendo trocas culturais mais intensas, “influenciadas por ritmos, dialetos e signos de diferentes regiões dos países de língua portuguesa” (Silva, 2019, p. 55).

Os crioulos de base lexical portuguesa surgem no século XVI, no contexto da expansão marítima portuguesa pela costa-oeste africana e da escravatura. A palavra ‘crioulo’, que tem origem

do latim para ‘criar’, foi usada para descrever as línguas que “estavam sendo gestadas nos espaços de colonização” (Lopes, 2023, p.33).

Os crioulos são línguas naturais, de formação rápida que surgiram pela necessidade imperativa de comunicação entre pessoas de uma comunidade multilíngue. Visto que as línguas maternas tinham pouca funcionalidade uma vez que, por não terem muitos falantes nativos não poderiam ser usadas como línguas veiculares, os indivíduos recorreram à língua socialmente dominante para constituir uma forma de linguagem veicular simples – o *pidjin* – que viria a dar origem aos crioulos (Lopes, 2023, p.33, p. 34).

É interessante notar que existiram outros crioulos de base lexical portuguesa ao longo da história, alguns dos quais já se extinguíram – boa parte está concentrada em territórios de colonização portuguesa na Ásia como Goa, Kuala Lumpur, Macau e Timor Leste. Os crioulos surgidos em África são os mais antigos e os que mais resistiram aos séculos de colonização (*ibid*).

Francisco Mendonça Júnior (2019) trabalha com uma origem do crioulo um pouco diferente, inspirada no linguista cabo-verdiano Manuel Monteiro da Veiga. Os crioulos surgidos em África são os mais antigos e os que mais resistiram aos séculos de colonização (*ibid*). Essa visão encara o crioulo de Cabo-Verde como uma língua de resistência, desenvolvida pelos negros para que os colonizadores não entendessem suas conversas (Mendonça Júnior, 2019). Essa versão prioriza uma narrativa de luta anticolonial, com o crioulo funcionando como uma tecnologia de resistência. Essa narrativa irá reaparecer em outros estudos sobre o papel dos crioulos na sociedade portuguesa, mas as pequenas rasuras na própria gênese das línguas, demonstra as problemáticas da língua em Portugal.

Em África, as duas principais famílias de crioulos de base lexical portuguesa são a do Crioulo da Alta Guiné (CAG), proeminente em Cabo Verde, Guiné-Bissau e Casamansa, e a do Crioulo do Golfo da Guiné (CGG), usada em São Tomé e Príncipe e Ano Bom (Hagemeijer; Alexandre, 2010). Os crioulos possuem uma rica história e variedade linguística, mas seus falantes ainda lutam por reconhecimento: crioulo não é uma língua oficial nem em Cabo Verde nem na Guiné-Bissau. O atual presidente de Cabo Verde, José Maria Neves, deu um passo importante ao defender a oficialização da língua num discurso em português e crioulo em 2021.

Também existem outras famílias de crioulos, como os de base inglesa e francesa. O *software* de tradução do Google atende 243 línguas. Entre elas, os crioulos de Seychelles, mauriciano, haitiano e

patoá jamaicano (de base lexical francesa), o Tok Pisin e o Krio de Serra Leoa (de base inglesa). Boa parte desses idiomas passou a fazer parte do serviço a partir de julho de 2024, numa atualização que adicionou 110 novas línguas por meio do *Large Language Model* PaLM 2 (Caswell, 2024). Em maio de 2026, nenhum crioulo de base lexical portuguesa está disponível no Google Tradutor.

Os grupos de línguas crioulas se estabelecem em Portugal pelo fluxo migratório pós-independência das ex-colônias portuguesas, nos anos 80. Desde então, elas têm mantido uma tensa relação com o Estado Português e com os projetos de lusofonia. A maioria dessas populações migrantes se estabeleceram na Área Metropolitana de Lisboa e se empregaram no setor da construção civil (Machado, 1994).

As disparidades sociais nos distritos de Lisboa e Setúbal foram acentuadas pelo novo assentamento de grupos imigrantes, especialmente nos subúrbios, que ganham um estigma de perigo e clandestinidade (Barbosa; Ramos, 2008). Em coluna do jornal Público intitulada “Racismo à Portuguesa”, a jornalista Joana Gorjão Henriques (2017) coleta histórias de falantes de crioulo e suas experiências com a discriminação em Portugal. Numa delas, uma jovem descendente de imigrantes africanos relata que, quando trabalhava numa loja de departamento, seu chefe proibiu a ela e a uma colega de conversarem em crioulo na frente dos clientes. Esse episódio remonta uma dinâmica ainda da época colonial, quando falar crioulo era proibido pela metrópole como parte do projeto linguístico lusofônico (Mendonça Júnior, 2019).

Os filhos de imigrantes das periferias portuguesas são representados na mídia por meio de estereótipos associados à “degradação e desalinho” (Barbosa; Ramos, 2008). Esta geração de jovens é alvo de políticas discriminatórias presentes no próprio cerne da ideia de nação portuguesa. Francisco C. G. de Mendonça Júnior (2019) ressalta que essa juventude passa por um processo de “dupla negação” na medida em que muitos deles sequer pisaram no país de origem de seus pais, nem se sentem pertencentes a Portugal. O autor remete a Paul Gilroy (2012), que enfatiza, na obra “O Atlântico Negro”, a duplicidade de consciência necessária para se existir ao mesmo tempo como europeu e negro. Mendonça Júnior adiciona que o crioulo falado por essa juventude já não é o mesmo falado por seus pais, num processo de transformação dos valores tradicionais.

Essa geração será chamada pelo autor Fernando Luís Machado (1994) de *novos luso-africanos*, para os diferenciar da geração de imigrantes que saiu de Cabo Verde em busca de oportunidades

econômicas em Portugal nos anos 1980. Embora esta intensificação tenha se desenhado na década de 1980, é central pontuar que Portugal é destino de migrantes africanos mesmo após as lutas pela independência das antigas colônias portuguesas em África e o retorno dos portugueses emigrados com suas famílias africanas. Em 1981, o contingente de pessoas africanas das antigas colônias já representava 42% dos estrangeiros em Portugal (Góis; Marques, 2018).

A noção de identidade dessa geração, já nascida em solo português, foi constituída de maneira fractal a partir de relações com a família, círculos sociais, redes transnacionais e circulações midiáticas. É precisamente desta tensão entre memórias e práticas com mídia, escola e círculos sociais que nascem as tensões culturais e identitárias. A análise de Machado está contextualizada nos anos 1990, quando essa geração ainda era formada majoritariamente por crianças e adolescentes, e sua identidade cultural como grupo ainda estava em formação em conjugação com as práticas subjetivas familiares. Em pesquisa realizada em meados dos anos 2000 com jovens de origem africana que moram em Portugal, Marzia Grassi (2008) apontou que 7,5% dos jovens de origem Cabo Verdiana responderam que seu primeiro local de identificação era o bairro, valor maior do que o de respostas para Portugal (6%), a cidade (5%) ou o continente africano (1,5%). A maioria dos entrevistados (45%) se identificava primeiro com Cabo Verde. É entre esses 45% que se encontra a grande maioria dos falantes de crioulo em Portugal. Por um lado, a possibilidade de materializar em números essa presença de imigrantes vindos das ex-colônias africanas é limitado, já que os censos portugueses carecem de mais dados nesse sentido, e não existem números oficiais sobre os falantes de crioulo em território nacional, por exemplo. Por outro lado, a identificação com o bairro e com países como Cabo Verde é parte importantíssima dos jogos simbólicos do rap *kriolu*.

A canção “Miraflor”, do grupo de rap *kriolu* TWA, ecoa os sentimentos de uma geração de jovens criados nas periferias de Portugal:

Rapazes já se foram, mas a vida continua / Continua a missão, som não é só para babeiz / A realidade é dura, mas nós somos loucos / Fumamos drogas para esquecer os problemas / Adolescentes do húngaros guetos, todos têm quebras / Traumas de infância, não tenha medo / Seu segredo nós levamos para o cemitério / Eles traficam, mas nunca xibamos / Matriz do húngaros guetog, com a gente ficamos / Algumas lembranças da minha terra Natal / Já morreu, mas sempre será imortal, G / Guerra entre mim e babilones (polícia) /

Eles com armas, eu com o microfone / Eu não canto para vocês dançarem / Eu canto para lembrarem que nós somos *gangsta* (TWA, 2002, tradução do portal Letras.mus⁴)

Nesse sentido, há um paralelo entre um estudo de campo realizado por Awad Ibrahim (2019) e a realidade dos *novos luso-africanos*, por assim dizer. A pesquisa de Ibrahim identificou como a formação racial e o aprendizado de línguas de jovens africanos que são imigrantes no Canadá estão ancoradas na cultura hip-hop, que funciona como elemento aglutinador para estes jovens. A vivência dos *novos luso-africanos* acontece nas ruas do bairro, onde o crioulo é a língua franca, e o seu aprendizado por jovens brancos e negros passa pela escuta do hip-hop (Souza, 2011; Souto, 2025). A autora Ângela Maria de Souza elabora a questão, pontuando que, no rap crioulo de Portugal, se

canta em crioulo remetendo a Cabo Verde, o que estabelece um diálogo entre os de lá e os de cá. Aqui, o rapper pode possuir nacionalidade portuguesa e não conhecer Cabo Verde, país com o qual se identifica, o que refaz e desloca fronteiras e pertencças nacionais, localizando-se numa relação de transnacionalidade (Souza, 2011, p. 112).

2. Tensões urbanas, “Nova Lisboa” e uma “outra Lisboa”

Tendo a diáspora das ex-colônias portuguesas que levaram as línguas crioulas para Portugal como pano de fundo histórico, entende-se o rap *kriolu* como parte de uma cena musical ancorada nas periferias de metrópoles de Portugal desde os anos 1980, geralmente por descendentes de imigrantes de países africanos, nas línguas crioulas (Mendonça Júnior, 2019), tratando da realidade na periferia e das experiências com o racismo, violência policial e colonialismo. Em estudo no campo da antropologia, Gabriela Leal (2023), realiza uma etnografia com mulheres rappers da cena do rap *kriolu* na Área Metropolitana de Lisboa (AML), usando as lentes da imaginação espacial e da eficácia simbólica das narrativas urbanas para debater as disputas de imaginários que se dão no contexto português.

A autora propõe enxergar o rap como um ativador da construção de poéticas da paisagem, na medida em que as cidades passam a ser lidas, interpretadas, narradas e ocupadas tanto por rappers quanto pela produção poética que elabora a metrópole como dispositivo expressivo e artístico. Pensar

⁴ Disponível em: <https://www.letras.mus.br/twa/miraflor/traducao.html>. Acesso em: 25 jun. 2026.

o rap pela chave das poéticas da paisagem implica reconhecer as representações simbólicas do espaço urbano e suas poéticas nos gestos criativos de artistas musicais.

Leal também desenvolve o conceito de tecnologias de contra-encantamento, que implica rever estratégias de resistência simbólica que subvertem visões dominantes da cidade – neste caso, uma espécie de visão clichê das cidades portuguesas como ambientes turísticos, idílicos e longe de conflitos. Para a autora, essas rappers que cantam em crioulo, por meio de suas letras, performances e narrativas, contra-en(cantam) o bairro, ou seja, desafiam e ressignificam o espaço urbano que costuma ser estigmatizado ou invisibilizado por representações oficiais ou mercadológicas. Trata-se de uma perspectiva que visa a destacar como essas poéticas e tecnologias de resistência contribuem para pensar criticamente urbanidade, marginalidade e representações simbólicas do espaço.

A presença do rap *kriolu* na principal metrópole portuguesa coloca também camadas de tensão na ideia construída por artistas, jornalistas e mediadores culturais de uma “Nova Lisboa”, que seria uma forma de tratar a renovação das sonoridades urbanas da capital portuguesa nas décadas de 2010 a 2020, impulsionada por diásporas, novas linguagens artísticas e transformações no imaginário da cidade. Vitor Belanciano (2020) evidencia que o rótulo de uma “Nova Lisboa” estaria associado a uma trajetória da música afro-portuguesa contemporânea, reunindo nomes como General D, Buraka Som Sistema, Batida e Dino D’Santiago — protagonistas do movimento cultural conhecido como “Nova Lisboa”.

Entre os argumentos conceituais para esta “virada” em torno da capital portuguesa estaria a ideia de pensá-la como uma cidade mestiça e pós-colonial, ou seja, Lisboa tem sido reimaginada na música por artistas ligados a comunidades cabo-verdianas, angolanas, guineenses e brasileiras, apontando para uma urbe com diversas línguas (português, crioulo, inglês, francês) e musicalmente híbrida, fundindo rap *kriolu*, kizomba, afrobeat, funaná, kuduro e R&B, entre outros. Concelhos e freguesias⁵ periféricas como Cova da Moura (em Amadora, região metropolitana de Lisboa) e Chelas (em Lisboa) emergem como paisagens e ambientes integrados a esta perspectiva de uma Lisboa criativa, aberta e multicultural.

⁵ Em Portugal, os concelhos são os equivalentes à noção brasileira de município, sendo divididos em uma série de freguesias, os equivalentes aos bairros do Brasil.

A ideia de uma “Nova Lisboa” contesta a imagem de Lisboa turística, gentrificada e vendida como cartão-postal europeu, entretanto, como uma agenda multicultural e profundamente alinhada às lógicas do capitalismo e à indústria fonográfica, ainda assim, pacifica as tensões existentes na metrópole. A ideia de “Nova Lisboa” se conecta com princípios da economia criativa, de pensar cidades como *hubs* criativos internacionais, tomando a produção musical afrodiaspórica lusófona como uma espécie de laboratório de fusões globais, que interessou, inclusive, figuras do pop como Madonna, que gravou o álbum “Madame X” (2019) inspirada pela ideia de fazer parte desta “Nova Lisboa”.

Pelo conjunto de tensões que emergem no rap *kriolu*, entendemos que este fenômeno propõe a noção de uma “outra Lisboa”, na medida em que rivaliza com as imagens multiculturais e apontam para tensionamentos que retiram de cena o tom apaziguador presente na rotulação mercadológica.

3. Rap nas redes e aumento das tensões raciais

Ao longo da coleta de dados, se tornou evidente para nós que o rap *kriolu* está longe de ser um monólito ou algo fixado no tempo. Ao longo das três décadas desde as primeiras gravações de rap em *kriolu* em Portugal, o rap global passou por várias mudanças, e o rap *kriolu* não é diferente nesse aspecto. Por isso, o gênero já não é bem o mesmo que aparece em trabalhos sobre o tema escritos por Derek Pardue (2015), que fez seu trabalho de campo em 2007; Ângela Maria de Souza (2011); Francisco Carlos Guerra de Mendonça Júnior (2019); ou mesmo textos mais recentes. Nesses trabalhos, geralmente o rap *kriolu* remete aos modelos estabelecidos pelo rap *hardcore* e/ou pelo rap consciente dos EUA entre o fim da década de 1980 e meados da década de 1990: letras que evidenciam a dureza de histórias de vida do grupo social mais associado ao gênero; denúncias contra o racismo, a exclusão social e a discriminação de classe; demonstrações de orgulho em relação a culturas afrodiaspóricas e exaltação da voz da juventude negra; beats focados no uso de samples e na batida forte do bumbo e da caixa (o famoso *boom-bap*).

Isto fica evidente na produção do rapper Chullage, filho de cabo-verdianos, e um dos principais nomes do rap *kriolu*. Chullage começou a fazer rap na década de 1990, e suas maiores inspirações vieram no gênero vieram de artistas que seguem o molde descrito acima: Public Enemy,

Ice Cube, N.W.A. e A TribeCalled Quest. Em entrevista para o portal Mesa de Mistura em 2025, Chullage declarou que, nos anos 2000, quando lançou discos de modo mais consistente, “falava de racismo e as pessoas brancas diziam que era racista. Se falasse de outros temas, as pessoas negras diziam que era para os brancos. Outros diziam que era mais para os *ghettos*. Sempre desvalorizaram esteticamente a minha música e sempre sobrevalorizaram o aspecto político”⁶.

Além de evidenciar a tensão racial presente em meio ao rap em Portugal (do qual trataremos mais tarde), a declaração de Chullage se liga ao que Daniela Vieira dos Santos (2022) apontou como a “nova condição” do rap brasileiro – evitando demarcações rígidas de “nova geração”. Segundo ela, o rap do Brasil passou por uma transformação ao longo da década de 2010, onde nomes como Emicida começam a lidar de maneira mais amena e negociadora com a mídia *mainstream*, fazem menos denúncias sociais em suas letras e passam a querer ser reconhecidos primeiramente “como artistas, e não militantes” (Santos, 2022), se contrapondo diametralmente à declaração no ano de 2000 de Mano Brown, dos Racionais MCs, que falou: “eu não sou artista. Artista faz arte, eu faço arma. Sou terrorista”⁷.

Ao que nos parece, essa transformação também tem acontecido no rap *kriolu* em diferentes dimensões. No aspecto mais sonoro, temos notado uma diminuição da influência do rap *hardcore*/político e um aumento da incorporação de elementos do *trap*, subgênero criado em Atlanta (EUA) e que se tornou praticamente dominante no rap americano (Burton, 2017); do *drill*, originado em Chicago no início da década passada, mas com alta repercussão no rap britânico; e do *grime*, estilo gerado em Londres nos anos 2000, de ritmos rápidos e sincopados que costumam chegar a 140 bpm⁸. De modo geral, são estilos de rap cuja poética ainda gira em torno de retratos duros do cotidiano dos negros, pobres, imigrantes etc., mas com conteúdo por vezes mais niilista, onde os inimigos centrais deixam de ser (em certo nível) a polícia, o Estado ou o sistema capitalista e passam a

⁶ Disponível em: <https://mesademistura.substack.com/p/xullaji-reflecte-se-sobre-identidade>. Acesso em: 25 jun. 2026.

⁷ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0408200008.htm>. Acesso em: 25 jun. 2026.

⁸ Além das distinções líricas e rítmicas, a mudança do chamado ‘rap consciente’ para o *trap/drill* passa por transformações sônicas. Enquanto o *boombap* é fortemente associado à técnica do *sample*, aos cortes de música soul e à textura de gravações de vinil, o *trap* é caracterizado pelos seus padrões de *hi-bats* (pratos) e sintetizadores, de maneira similar ao *drill*, que tem como base tons graves das chamadas “baterias 808”. Essas novas sonoridades são mais alinhadas a uma produção feita em *Digital Audio Workstations* (DAW) como o *FL Studio*, que podem ser usadas num *laptop* doméstico, sem a necessidade de equipamentos como *drum machines* nem de liberação de *samples*.

ser mais internos: amigos traíras, pessoas invejosas, colegas que disputam território ou oportunidades de trabalho, descrentes, mulheres indignas de confiança etc.

Nesse sentido, fica a questão em torno de até que ponto o rap *kriolu* segue sendo um gênero de música negra, tratando essa rotulação não como uma essência, mas como “amplos e entrelaçados padrões de performance, distribuição e consumo musical que historicamente têm sido associados com pessoas negras” (Rodman, 2012, p. 187, tradução nossa). Ultimamente, esse rótulo tem sido ameaçado não só pela diminuição de temáticas antirracistas nas canções, mas também pela crescente presença de brancos no rap *kriolu*, ainda que em número pequeno. Em uma reportagem do portal Rimas e Batidas (Farinha, 2020) que lista os artistas mais notórios do gênero em 2025, por exemplo, todos eram negros e descendentes de imigrantes (Julinho KSD, Rafa G, DreNaz, Landim, Ne Jah, Babydog, Loreta).

Entretanto, numa cena associada à expressão da juventude negra portuguesa (Souza, 2011), artistas brancos nascidos em Portugal e socializados em bairros com amplo contingente de imigrantes de ex-colônias também passaram a incorporar o crioulo em suas performances, gerando um debate em torno das disputas e das solidariedades entre sujeitos de vivência periférica em Lisboa⁹. Francisco C. G. de Mendonça Júnior (2019) nota que, pelos crioulos serem línguas em constante hibridismo, pegando emprestado termos do inglês e incorporando termos usados nas ruas, muitos jovens brancos que não são de origem cabo-verdiana também usam a língua. Como pontua o DJ SAS no documentário “Nu Bai: o rap negro de Lisboa¹⁰”, produzido por Otávio Raposo *et al.* (2021), “o rap comunica de bairro em bairro, e em qualquer bairro se fala crioulo. Eu não conheço um bairro, sobretudo na zona de Lisboa, diz-me lá o bairro que não fala em crioulo?!”.

No mesmo documentário, o rapper Krom di Ghetto explica que dentro das periferias “não há discriminação”, que brancos e negros são todos iguais, indicando a ideia de que, em certos casos, a identificação com o bairro e a classe social pode ter um peso maior no imaginário periférico lisboeta que as diferenças raciais.

⁹ Identificamos dois artistas brancos inseridos no rap *kriolu* na última década: Z Juana na Rap e Mota JR. Dentre eles, Mota é o que possui mais vídeos publicados, mais ouvintes no Spotify (em outubro de 2025, Mota Possui mais de 60 mil ouvintes e Juana Na Rap possui 149) além de ter sido alvo de extensa cobertura midiática após sua morte.

¹⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MvYIcg3o7-w>. Acesso em: 25 jun. 2026.

A popularização do rap *kriolu* devido ao sucesso de artistas como Nigga Poison deu origem a uma nova geração de rappers que inclui artistas como Juana Na Rap, que faz rimas em crioulo e é branca. Juana é oriunda do bairro do Monte da Caparica, na cidade de Caparica, próxima a Lisboa. Juana conta, em entrevista para o veículo A Mensagem, que começou a rimar ainda na escola: “Começámos na brincadeira, depois eles estavam sempre a dar *freestyle* e comecei a ganhar aquele gosto pela música, pelo rap” (Da Cunha; Leote, 2023). Se situando no *underground*, a rapper rima em português e em crioulo, língua que ela conta ter aprendido pelo contato com os colegas de classe e com as batalhas de rima em Caparica. Juana menciona, em uma entrevista dada ao blog aPALAVRA do, que aprendeu a falar crioulo por “brincadeira”¹¹.

Os videoclipes de Juana na Rap seguem o modelo de baixo orçamento comumente usado pelo rap *kriolu*: são gravados no meio da rua, em frente a condomínios no Monte da Caparica, com paredes picadas ao fundo, com Juana normalmente enquadrada no centro e um grupo de jovens negros em volta. O estilo de Juana se aproxima do rap consciente dos anos 90, no qual o rap *kriolu* se popularizou, apesar de ter algumas músicas mais próximas do *drill*, como ‘Passo a Passo’, lançada em 2023. Na maioria de seus videoclipes, Juana aparece usando o cabelo estilizado em tranças ou *dreadlocks*, brincos de argola, *tracksuits* da Adidas, tênis de corrida e calças moletom.

Outro artista que surge na nova geração do rap *kriolu* é Mota JR.¹², também branco, mas que, em vida, chegou mais próximo do *mainstream* que Juana. A consagração de Mota JR, sua branquitude e sua ampla presença midiática no contexto português acentuam as tensões em torno das unicidades raciais que envolvem o rótulo de “Nova Lisboa”. O artista, que foi assassinado em 2020, era descrito como “embaixador do rap crioulo para Portugal”¹³, além de ser mencionado como uma “referência inquestionável” para o rap *kriolu* por Tiago Palma (A&R da Universal Music Portugal) em entrevista para o portal Rimas e Batidas (Farinha, 2020).

Mota tinha estilo de rap associado ao *drill* e ao *trap* e com letras que aludem ao *gangsta rap*. David Mota cresceu no bairro de São Marcos (conhecido popularmente por “Baixada”), na cidade de

¹¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L3lKuuyO6yM&feature=youtu.be>. Acesso em: 25 jun. 2026.

¹² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OsSKkMapffw&t=1521s>. Acesso em: 25 jun. 2026.

¹³ A declaração foi feita pelo rapper Landim, também da cena de rap *kriolu*, em entrevista para o *youtuber* caboverdiano Anilton Levy. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UF3e4S8ivWc&t=17s>. Acesso em: 25 jun. 2026.

Sintra. Mota conta, na sua única entrevista, dada ao programa Bem-Vindos da RTP África, que começou a rimar durante a adolescência, por influência dos amigos da escola, em sua maioria jovens descendentes de cabo-verdianos – uma história idêntica à de Juana.

A notoriedade de Mota JR na cena de rap *kriolu*, inclusive entre o público negro, é evidenciada quando se lembra que seu show realizado em Guiné-Bissau encheu o Estádio 24 De Setembro, com capacidade para 20 mil espectadores¹⁴. Imagens em que fãs tentam derrubar a grade de contenção e subir no palco do show aparecem no clipe de “Vira Casacas”¹⁵ (2020).

Entretanto, em seus últimos lançamentos, Mota JR passa a adotar performances de ostentação com mais intensidade, como no videoclipe de “Louca” (2019), em que ele se junta aos artistas Johnny Silva e NaviIglú. Eles celebram, bebem e dançam num veleiro, num estacionamento e numa suíte, sempre acompanhados de mulheres. Os versos de Mota são todos em português, e no refrão, ele canta simulando um sotaque espanhol: “De Punta Cana à la Baixada/Junto com Dominicana”. A mistura de idiomas e a ambientação marítima passam uma ideia de cosmopolitismo, de um artista que não está mais fincado ao rap *kriolu* e, conseqüentemente, ao bairro de origem. A corporalidade de Mota no clipe também é diferente – no lugar do corpo tenso, ameaçador, com expressões faciais sérias e desafiadoras de clipes como “Mo Nu TaFazi” (2018), aqui o rapper dança, pula, sorri, derrama garrafas de espumante no asfalto. Nos comentários, as respostas vão de confusão (“PJ no cantas mais crioulo??”) a um alívio sarcástico (“Mota JR finalmente deixaste o crioulo pós blacks”) e à decepção (“Metam o Mota a voltar a cantar crioulo”).

Poucos meses depois da entrevista onde Mota anuncia uma “pausinha” no crioulo¹⁶, em 15 de março de 2020, ele desapareceu de seu apartamento na Baixada. Em 19 de maio, seu corpo foi encontrado em estado de decomposição, com ferimentos que indicavam um homicídio. O último videoclipe lançado por Mota em vida (de uma música em crioulo, gravado no estilo do Mota “clássico” e com o título presciente “Vira Casacas”) se tornou uma espécie de mural de eulogias, seja coroando

¹⁴ Disponível em: <https://www.bantumen.com/artigo/corpo-mota-jr-encontrado/>. Acesso em: 2 jul. 2026.

¹⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F8W5r3BcKZg>. Acesso em: 2 jul. 2026.

¹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OsSKkMapffw&t=1524s>. Acesso em: 2 jul. 2026.

o artista como “Rei do rap crioulo”, lamentando sua morte precoce, ou questionando sua associação com a língua crioula e sua branquitude¹⁷.

Por outro ângulo, como elaboramos em trabalhos anteriores (Rolim, 2023), há uma conexão histórica do rap *hardcore* à capacidade de ameaçar e à virilidade. Pensando nessa chave, a morte de Mota acompanha o roteiro do jovem rapper que cresceu demais e foi traído, remetendo tanto ao imaginário do *gangsta* rap quanto a um arquivo de “lendas que foram cedo demais”. Os comentários de “Vira Casacas” comparam Mota a Biggie, 2Pac, XXXTentacion e Pop Smoke¹⁸, artistas negros que tiveram mortes violentas e cercadas de especulação e conspiração. Assim, a morte atua como uma espécie de prova de sua autenticidade no rap *underground/hardcore* (Rolim, 2018), oferecendo um “choque de realidade” que o reintegra à dureza da vida em seu bairro. Assim, há uma certa “lavagem” de sua imagem, que em algum nível é fixada como a do clipe de “Vira Casacas”, na Baixada, rimando em crioulo, cercado por seus “tropas”, substituindo a imagem que o próprio Mota estava cultivando: a de um artista internacional, *mainstream* e lusófono (no sentido metropolitano do termo).

Em suma, o caso de Mota JR apresenta uma fissura numa certa ideia de unicidade racial na cena de rap *kriolu* que é amplamente consagrada no contexto lusófono. Questões como a passabilidade da branquitude e seus privilégios passam a ser operadores interpretativos. Se por um lado o respaldo da presença de artistas como ele e Juana Na Rap evidencia a importância de dinâmicas de pertencimento ancoradas na classe e no bairro em meio ao rap *kriolu*, por outro a rápida canonização de Mota JR evidencia mais uma vez a possibilidade de artistas brancos de transitarem por elementos da cultura negra sem precisarem arcar com os custos de serem tão fixados por eles quanto os artistas negros (Sovik, 2009; Rolim, 2018).

¹⁷ Exemplos: ‘Descansa em paz rei do crioulo o crioulo hoje em dia esta como esta por tua causa king ?? e nunca ninguém vai tirar-te o que conseguiste cantar para 70 mil pessoas es o rei mota? nunca seras esquecido’, comentou o usuário do Youtube @brunosousa4517. ‘Nao merecia, o branco que fez o rap crioulo chegar aos ouvidos de todo mundo’, adicionou @mlksonhador9307.

¹⁸ Um dos comentários, do usuário @akersk22 “Isso pq o crime de portugal e mt mas mt baixo pq se o mota fosse da America e tivesse com essas brigas todas ..pq olha exemplo do pop smoke.. o cara tinha algumas brigas so foi mostra a localizacao e mataram ele no dia...”, outro, do usuário @hugosousa8881, diz “Ninguém merece morrer e ninguém tem direito de tirar vida de alguém...mas na realidade quem nasce morri!!!o sabotage, tupac,big,putodjibobymarlyetc todos morreram”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F8W5r3BcKZg>. Acesso em: 25 jun. 2026.

4. Considerações finais

O artigo propõe tensionar os debates em torno da ideia de um “rap lusófono” por meio do rap *kriolu*, que promove rasuras na lusofonia, sejam elas semânticas, “hackeando” o dicionário da língua portuguesa e o infectando com inglês e idiomas do oeste africano, ou simbólicas, construindo novos espaços de identificação nas periferias de Portugal. Territórios com as próprias regras, línguas, fronteiras raciais, modos de solidariedade e fazer artístico, outra(s) Lisboa(s). Isto não significa que o rap *kriolu* existe independentemente da lógica de produção musical capitalista. A geração de rappers *kriolus* de Portugal em 2025 já passa a assinar contratos (sejam eles de distribuição ou produção) com grandes editoras fonográficas como Universal, Warner e Sony. Entre eles, Rafa G, Drenaz e Julinho KSD (Farinha, 2020).

Por outro ângulo, o caso Mota JR indica que em 2025 existem mais tensões raciais dentro dos bairros do que as declarações de artistas como DJ SAS como Krom Di Ghetto deixam aparentar em suas declarações. Esse tipo de rasura ou impureza é condição necessária das estéticas diaspóricas, que são sempre perpassadas por elementos com marcações políticas distintas e relações de poder assimétricas entre si, como descreve Stuart Hall (2023).

Se, pensando o legado colonial de Portugal, o rap emerge como um espaço onde “trocas culturais são mais intensas, influenciadas por ritmos, dialetos e signos de diferentes regiões dos países de língua portuguesa” (Silva; Bittencourt, 2019, p. 155), ele não chega a achatar as hierarquias ou apaziguar as tensões na experiência afrodiaspórica portuguesa. Se o hip-hop feito em Portugal, nos PALOPS e no Brasil desafia a hegemonia do inglês, ele ainda é perpassado pelo legado colonial e pela imposição da língua portuguesa sobre populações em países em África, territórios no sul da Ásia e povos indígenas do território brasileiro. Ainda assim, o rap *kriolu* possibilita a criação de novas identidades periféricas, tecnologias de resistência e modos de sobrevivência por meio da língua.

As mudanças estilísticas pelas quais o rap *kriolu* tem passado ocorrem em paralelo a mudanças nas maneiras de reivindicar cidadania no espaço urbano, apontando também para distintos tipos de ligação com as ex-colônias “de origem” que vão se construindo a partir dos variados fluxos de imigração, como foi mencionado acima. São várias possibilidades em jogo – passamos da noção adotada por Ângela Maria de Souza (2011), de que o rap *kriolu* é identificado pela perspectiva étnico-

racial do artista negro, para casos como o de Mota JR, num cenário em que o rap *kriolu* é cantado por artistas que nem são negros, nem imigrantes, nem cantam em *kriolu*. Mas até que ponto a rotulação anda se sustentaria? E de que formas essa expansão do rap *kriolu* pode ser um propulsor de solidariedade interclasse ou interracial dentro do público branco em um momento onde as regras de cidadania voltadas para residentes vindos “de fora” de Portugal endurecem?

Em suma, trata-se de uma pesquisa em andamento sobre uma cena viva e em movimento, repleta de desafios abertos para serem tematizados em análises futuras.

REFERÊNCIAS

ALIM, Samy H. Bring It To The Cypher: hip hop nation language. In: Forman, Murray; Neal, Mark Anthony (Org.). **That's The Joint!**: the hip-hop studies reader. 2nd ed. New York: Routledge, 2012. Cap. 35, p. 530-563.

BARBOSA, Carlos Elias; RAMOS, Max Ruben. Vozes e movimento de afirmação: Os filhos dos cabo-verdianos em Portugal. In: GÓIS, Pedro (org.). **Comunidade(s) Cabo-Verdiana(s)**: As múltiplas faces da imigração cabo-verdiana. Lisboa: ACIDI. p. 173-191, 2008.

BELANCIANO, Vitor. **Não dá para Ficar Parado**: Música Afro-Portuguesa, celebração, conflito e esperança. Lisboa: Afrontamento, 2020.

BENNET, Andy. Hip-Hop am Main, Rappin' on the Tyne: Hip-Hop Culture as a Local Construct in Two European Cities. In: FORMAN, Murray; NEAL, Mark Anthony (org.). **That's The Joint!**: The Hip-Hop Studies Reader. 1st ed. Nova Iorque: Routledge, p. 177-197, 2004.

BORN, Georgina. Music And The Materialization Of Identities. In: **Journal Of Material Culture**, Oxford, v. 16, n. 4, 2011. DOI: 10.1177/1359183511424196.

BRACKETT, David. **Categorizing Sound**: genre and twentieth-century popular music. 1st ed. Oakland: University of California Press, 2016.

BURTON, Justin Adams. **Posthuman Rap**. 1st ed. New York: Oxford University Press, 2017.

CAMARGOS, Roberto. **Rap E Política**: percepções da vida social brasileira. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2015.

CASWELL, Isaac. 110 new languages are coming to Google Translate. **Google Mideastand North Africa**. São Francisco, 29 jul. 2024. Acesso em 27 jul. 2025. Disponível em: <https://blog.google/intl/en-mena/product-updates/connect-communicate/google-translate-new-languages-2024/>.

CHANG, Jeff. **Can't Stop Won't Stop**: a history of the hip hop culture. 1st ed. New York: St. Martin's Press, 2005.

COUTO, Filipe Abraão Martins do. Lusofonia: um Conceito Ainda Incipiente? **Diálogos**, [S. l.], v. 2, p. 71–88, 2017. Disponível em: <https://dialogosuntl.com/index.php/revista/article/view/99>. Acesso em: 5 out. 2025.

CM avança que corpo de Mota Jr foi encontrado. **Bantumen**, Lisboa, 19 de mai. 2020. Disponível em: <https://www.bantumen.com/artigo/corpo-mota-jr-encontrado/>. Acesso em 10 out. 2025.

DA CUNHA, Ana; LEOTE, Inês. Juana na Rap leva as línguas do Monte da Caparica a festival. “Expresso-me melhor em crioulo, quando escrevia em português não soava tão bem”. **A Mensagem**, Lisboa, 5 mai. 2023. Disponível em: <https://amensagem.pt/2023/05/05/juana-na-rap-crioulo-linguas-monte-da-caparica-festival/>. Acesso em 30 out. 2025.

DOMINELLO, Zachariah. “Keepin’ it real, mate”: a study of identity in australian hip hop. In: **Griffith Working Papers in Pragmatics and Intercultural Communication**, Queensland, v. 1, n. 1, p. 40-47. 2008.

FARACO, Carlos Alberto. Lusofonia: utopia ou quimera? Língua, história e política. In Lobo, T.; Carneiro, Z.; Soledade, J.; Almeida, A.; Ribeiro, S. (org.). **Rosae**: linguística histórica, história das línguas e outras histórias. Salvador: EDUFBA, 2012, pp. 31-50.

FARINHA, Ricardo. 20 músicas de rap crioulo para o arranque do ano. **Rimas e Batidas**, Lisboa, 28 de jan. 2017. Disponível em: <https://www.rimasebatidas.pt/20-musicas-rap-crioulo-arranque-2017/>. Acesso em 10 out. 2025.

FARINHA, Ricardo. O rap crioulo chegou ao mainstream. **Rimas e Batidas**, Lisboa, 8 de jul. 2017. Disponível em: <https://www.rimasebatidas.pt/o-rap-crioulo-chegou-ao-mainstream-uma-nova-era-para-o-movimento/>. Acesso em 10 out. 2025.

FORMAN, Murray. “Represent”: race, space and place in rap music. In: Forman, Murray; Neal, Mark Anthony (Org.). **That's The Joint!**: the hip-hop studies reader. 2nd ed. New York: Routledge, 2012. Cap. 17, p. 247-269.

GÓIS, Pedro; MARQUES, José Carlos. Retrato de um Portugal migrante: a evolução da emigração, da imigração e do seu estudo nos últimos 40 anos. **e-cadernos CES**, n. 29, 2018.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: modernidade e dupla consciência. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

GRASSI, Marzia. Identidades Plurais na Europa contemporânea: Auto percepções nos jovens de origem africana em Portugal. In: GÓIS, Pedro (org.). **Comunidade(s) Cabo-Verdiana(s)**: As múltiplas faces da imigração cabo-verdiana. Lisboa: ACIDI, p. 155-172, 2008.

HAGEMEIJER, Tjerk; ALEXANDRE, Nélia. Os crioulos da Alta Guiné e do Golfo da Guiné: uma comparação sintáctica. **VII Congresso Ibérico de Estudos Africanos**, Lisboa, 2010. Disponível em: <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/2412>. Acesso em: 20 fev. 2025

HALL, Stuart. **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2023.

HENRIQUES, Joana Gorjão. É proibido falar crioulo. **Público**, Lisboa, 2 de set. 2017. Disponível em: <https://www.publico.pt/2017/09/02/sociedade/noticia/e-proibido-falar-crioulo-1783932>. Acesso em 12 de jan. 2025.

IBRAHIM, Awad. Immigration, Language, and Racial Becoming. In: Alim, H. Samy; Kroskrity, Paul V.; Reyes, Angela (Org.). **The Oxford Handbook Of Language And Race**. 1st ed. Nova Iorque: Oxford University Press. Cap. 9, pp. 167-185. 2019.

LEAL, Gabriela. Contra-en(cantar) o bairro. Poéticas da paisagem do rap kriolu na Área Metropolitana de Lisboa. In: **Ponto Urbe** [Online], 31, v.1, 2023. DOI: <https://doi.org/10.4000/pontourbe.14906>

LOPES, Silas Abner Dos Reis. A origem dos crioulos de base lexical portuguesa no contexto da colonização europeia em África. In: RODRIGUES, Luís Filipe Martins; DA LUZ, Hilarino Carlos Rodrigues; TIMBANE, Alexandre António (Org.). **O cabo-verdiano e o português em convivência**: descrição, ensino, literatura e cultura. 1ª ed. Belém: Home Editora, 2023. Cap. 2, p. 32-45.

MACHADO, Fernando Luís. Luso-africanos em Portugal: nas margens da etnicidade. **Sociologia - Problemas e Práticas**, nº 16, p. 111-134, 1994.

MAZER, Dulce Helena. Rap de gaúcha: performance e resistência de MCs nas cenas rap da região metropolitana de Porto-Alegre. **Contemporanea**, 16(1), p. 133–153. <https://doi.org/10.9771/contemporanea.v16i1.25976>.

MENDONÇA JÚNIOR, Francisco Carlos Guerra de. Rimando contra o “mito” do bom colonizador: o rap como forma de combate ao racismo em Portugal. In: Guerra, Paula; Siteo, Tirso (Org.). **Reinventar o discurso e o palco**: o rap, entre saberes locais e saberes globais. 1. ed. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2019. Cap. 9, p. 168-189.

PARDUE, Derek. **Cape Verde, Let's Go**: creole rappers and citizenship in Portugal. 1st ed. Chicago: University of Illinois Press, 2015.

RAPOSO, Otávio; VARELA, Pedro; SIMÕES, João Alberto; CAMPOS, Ricardo. “Nos e fidjuladi gueto, nos e fidjudiimigranti, fidjudiKabu Verdi”: estética, antirracismo e engajamentos no rap crioulo em Portugal. **Revista Sociedade e Estado**, v. 36, nº 1, p. 269-291, 2021.

RIBEIRO, João Gabriel. Mota Jr.: a morte do jovem e a vida do rapper. **Shifter**, Lisboa, 22 de mai. 2020. Disponível em: <https://shifter.pt/2020/05/mota-jr-rapper/>. Acesso em 19 dez. 2024.

RODMAN, Gilbert. Race And Other Four Letter Words: eminem and the cultural politics of authenticity. In: Forman, Murray; Neal, Mark Anthony (Org.). **That's The Joint!**: the hip-hop studies reader. 2nd ed. New York: Routledge, 2012. Cap. 14, p. 179-198.

ROLIM, Mário A. O. M.. **Múltiplos modos de mover politicamente os corpos no rap**: cartografia dos regimes coreopolíticos do rap do Brasil e dos EUA. 2023. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/53565>. Acesso em: 25 jun. 2026.

ROLIM, Mário A. O. M.. **Rosto branco, voz “negra”**: Iggy Azalea e as tensões do pop-rap. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/31854>. Acesso em: 25 jun. 2026.

ROSE, Tricia. **Black Noise**: rap music and black culture in contemporary america. 1st ed. Hanover: Wesleyan University Press, 1994.

SANTOS, Daniela Vieira dos. A nova condição do rap: De cultura de rua à São Paulo Fashion Week. **Estudos de Sociologia**, Araraquara, v. 27, n. esp1, p. e022005, 2022. DOI: 10.52780/res.v27iesp1.15829. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/15829>. Acesso em: 21 out. 2025.

SILVA, Rômulo Vieira da. **A Rede do rap lusófono**: associações, alianças e controvérsias na cultura digital. 2024. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal Fluminense, 2024.

SILVA, Rômulo Vieira da. **Flows e Views**: batalhas de rimas, batalhas de YouTube, cyphers e o RAP brasileiro na cultura digital. 2019. 138 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

SILVA, Rômulo Vieira da; BITTENCOURT, Luiza. Conexões da lusofonia: aproximações entre Brasil e Portugal por meio do RAP. In: Guerra, Paula; Siteo, Tirso (Org.). **Reinventar o discurso e o palco**: o rap, entre saberes locais e saberes globais. 1. ed. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2019. Cap. 8, p. 152–167.

SOUTO, Guilherme. “Joia branco na mundo preto”: tretas musicais e tensões linguísticas no rap crioulo de Portugal. **Anais do Congresso Internacional Em Comunicação E Consumo**, 15, São Paulo. Disponível em: <https://proceedings.science/comunicon/comunicon-2025/trabalhos/joia-branco-na-mundo-preto-tretas-musicais-e-tensoes-linguisticas-no-rap-crioulo?lang=pt-br>. Acesso em: 25 jun. 2026.

SOVIK, Liv. **Aqui Ninguém É Branco**. Rio De Janeiro: Aeroplano, 2009.

SOUZA, Ângela Maria de. O rap crioulo em Portugal: corporalidades em performance dando voz a novas rualidades. **Revista Angolana de Sociologia**, v. 8, 2011. Disponível em: <http://journals.openedition.org/ras/564>. Acesso em 17 abr. 2025.

TEPERMAN, Ricardo. **Se Liga No Som**: as transformações do rap no brasil. 1. ed. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

SOBRE OS AUTORES

Mário A. O. M. Rolim é Pós-doutor em Comunicação pela UFPE com bolsa do programa de Bolsa de Fixação de Pesquisador da Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia de Pernambuco (FACEPE). Doutor e Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Tem experiência profissional na área de Comunicação, e interesse nas áreas de teorias da comunicação, estética, política, estudos culturais, filosofia, estudos de performance e crítica cultural. Atualmente, é pesquisador colaborador na Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-SP), onde integra o grupo de pesquisa Sense – Comunicação, Consumo, Imagem e Experiência. ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-6410-5717>. E-mail marioaugusto199301@gmail.com.

Thiago Soares é Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) e do Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Realizou pós-doutoramento na Universidade Federal Fluminense (UFF); doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e mestrado em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Coordenador do grupo de pesquisa em Comunicação, Música e Cultura Pop (GruPop) e organizador do Simpósio Popfilia. Autor de três livros e de inúmeros artigos e ensaios sobre interfaces música e mídia; performance; audiovisual; cultura pop; jornalismo e cultura de celebridades. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1305-4273>. E-mail: thikos@gmail.com.

Guilherme Souto é Graduado em Jornalismo no Departamento de Comunicação (DCOM) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Tem experiência profissional na área da Comunicação, com ênfase em Jornalismo, e interesse nas áreas de crítica cultural, música pop, filosofia, teorias da comunicação e estética. ORCID: <https://orcid.org/0009-0002->

7764-4800. E-mail: gsouto79@gmail.com.

CREDIT TAXONOMY

Mário A. O. M. Rolim			
x	Conceptualização	x	Recursos
x	Curadoria de dados	x	Software
x	Análise formal	x	Supervisão
x	Aquisição de financiamento	x	Validação
x	Investigação	x	Visualização
x	Metodologia	x	Escrita – manuscrito original
x	Administração do projeto	x	Redação -- revisão e edição

<https://credit.niso.org/>

Thiago Soares			
x	Conceptualização	x	Recursos
x	Curadoria de dados	x	Software
x	Análise formal	x	Supervisão
x	Aquisição de financiamento	x	Validação
x	Investigação	x	Visualização
x	Metodologia	x	Escrita – manuscrito original
x	Administração do projeto	x	Redação -- revisão e edição

<https://credit.niso.org/>

Guilherme Souto			
x	Conceptualização	x	Recursos
x	Curadoria de dados	x	Software
x	Análise formal	x	Supervisão
x	Aquisição de financiamento	x	Validação
x	Investigação	x	Visualização
x	Metodologia	x	Escrita – manuscrito original
x	Administração do projeto	x	Redação -- revisão e edição

<https://credit.niso.org/>

DISPONIBILIDADE DE DADOS DE PESQUISA

- Os dados de pesquisa só estão disponíveis mediante solicitação.