

**“A Luta Continua” do Projeto Prétu de Xullaji: Uma análise do vídeo-manifesto como narrativa de resistência política**

**“A Luta Continua” in Xullaji’s Projeto Prétu: An analysis of the video-manifesto as a narrative of political resistance**

**Alessandra Nardini<sup>1</sup>**

**Isabel Macedo<sup>2</sup>**

**RESUMO:** Neste artigo, analisamos o vídeo-manifesto da música “A Luta Continua” do projeto Prétu de Xullaji, explorando o seu potencial como ferramenta de intervenção social que propõe a reflexão sobre o colonialismo, o neoliberalismo e as dinâmicas de exploração do continente africano. Utilizando uma abordagem qualitativa, investigamos as temáticas abordadas, os recursos visuais e sonoros, recorrendo, ainda, aos trabalhos já realizados sobre o artista e a peças publicadas em revistas e jornais. Este estudo busca discutir o papel deste vídeo-manifesto, enquanto *media* digital alternativo, no debate cultural sobre as dinâmicas sociais em Portugal, especialmente em relação às experiências migratórias e às narrativas de resistência. Além disso, analisamos como o vídeo-manifesto pode engajar o público, ajudando a confrontar perspectivas enraizadas no imaginário social do país.

---

<sup>1</sup> Alessandra Nardini é Bacharel em Comunicação Social: Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais e pós-graduada em Roteiro para Cinema e Televisão pela mesma instituição de ensino. É Mestre em Estudos Culturais Contemporâneos pela Universidade Fumec e estudante do Doutoramento em Estudos Culturais da Universidade do Minho. Atualmente, é Bolsa de Doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) no Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS), investigadora colaboradora do Museu Virtual da Lusofonia e do projeto “Migrações, media e ativismos em língua portuguesa: descolonizar paisagens mediáticas e imaginar futuros alternativos”. Integra também o grupo de investigação Mídia e Narrativa do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas. Desde o início da sua carreira acadêmica, foca-se em investigações sobre manifestações culturais e expressões artísticas em espaços urbanos e media alternativos. A sua tese de doutoramento aborda videoclipes de rap, plataformas digitais e ativismos.

<sup>2</sup> Isabel Macedo é Investigadora Auxiliar no Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho. É doutorada em Estudos Culturais, licenciada, e mestre em Ciências da Educação. A sua investigação atual cruza a comunicação intercultural e perspetivas decoloniais para explorar os desafios das migrações contemporâneas e as representações veiculadas pelo cinema. É cocrordenadora do projeto “Migrações, media e ativismos em língua portuguesa: descolonizar paisagens mediáticas e imaginar futuros alternativos” (FCT, 2022-2026) e diretora do Museu Virtual da Lusofonia, uma plataforma de cooperação académica, em ciência, ensino e artes, no espaço dos países de língua oficial portuguesa. Publicou em revistas nacionais e internacionais sobre cinema, interculturalidade, memória, (anti)racismo e educação. Foi coordenadora do Grupo de Trabalho de Comunicação Intercultural da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação (Sopcom; 2018-2022) e é Diretora da Revista Lusófona de Estudos Culturais (com Rita Ribeiro).

**PALAVRAS-CHAVE:** Rap. Vídeo Musical. Colonialismo. Resistência Política

**ABSTRACT:** In this article, we analyze the video-manifesto of the song “A Luta Continua” by Xullaji’s Prétu project, exploring its potential as a tool for social intervention that proposes a reflection on colonialism, neoliberalism and the dynamics of exploitation of the African continent. Using a qualitative approach, we investigated the themes addressed, the visual and sound resources, also drawing on work already done on the artist and pieces published in magazines and newspapers. This study seeks to discuss the role of this video-manifesto as an alternative digital media in the cultural debate on social dynamics in Portugal, especially in relation to migratory experiences and narratives of resistance. In addition, we analyze how the video manifesto can engage the public, helping to confront perspectives rooted in the country's social imaginary.

**KEYWORDS:** Rap. Music Video. Colonialism. Political Resistance

### **Agradecimentos**

Este trabalho foi desenvolvido no âmbito do projeto de doutoramento de Alessandra Nardini, com a referência UI/BD/151507/2021, financiado pela FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia (<https://doi.org/10.54499/UI/BD/151507/2021>).

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00736/2020 (financiamento base) e UIDP/00736/2020 (financiamento programático).

Este trabalho foi desenvolvido no âmbito do projeto “MigraMediaActs – Migrações, media e ativismos em língua portuguesa: descolonizar paisagens mediáticas e imaginar futuros alternativos” (PTDC/COM-CSS/3121/2021), financiado por fundos nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P.

### **1. Introdução**

Este artigo tem como objetivo analisar o vídeo-manifesto “A Luta Continua” do projeto Prétu de Xullaji, rapper português de ascendência cabo-verdiana. Realizado por Xullaji e Mónica de Miranda em 2021, o vídeo-manifesto apresenta características visuais e sonoras que podem revelar seu potencial crítico, intervencional e político na desconstrução de narrativas que posicionam o colonialismo português como um momento da história já superado. Este artigo procura responder a seguinte pergunta: qual é o papel do vídeo-manifesto *A Luta Continua* no debate sobre o colonialismo e suas perspectivas enraizadas no imaginário social português? Este estudo também visa contribuir, a partir deste vídeo-manifesto, para o debate sobre como os *media* digitais como ferramentas de resistência cultural e política.

Começamos por abordar o rap enquanto expressão musical e discurso político, incluindo uma breve contextualização sobre o surgimento do movimento Hip Hop nos Estados Unidos e sua consolidação como fenômeno transcultural que assume um importante papel político na contemporaneidade. Posteriormente, contextualizamos o surgimento do rap em Portugal, discutindo como os fluxos migratórios que ocorreram após a Revolução de 25 de abril de 1974 influenciaram o processo criativo dos rappers que residem no país. Debatemos o potencial artístico e político do rap nacional, reforçando como este gênero musical denuncia o racismo e a exclusão de pessoas racializadas que vivem em Portugal.

Baseando-nos em entrevistas com o artista, letras de suas músicas e informações encontradas em seus principais canais de comunicação com o público em plataformas digitais (website, canal no YouTube e Instagram), apresentamos o projeto Prétu de Xullaji, procurando abordar a sua história de vida, seu processo criativo e suas perspectivas acerca do trabalho que tem realizado. Esta contextualização é fundamental para o estudo de caso do vídeo-manifesto “A Luta Continua”, que analisamos neste artigo. Buscamos identificar características visuais e sonoras que revelam o potencial interventivo do projeto Prétu de Xullaji. A análise é feita por sequências escolhidas com base na música, sendo também central o recurso ao acervo fotográfico do líder revolucionário e panafricanista Amílcar Cabral e a outras fontes, nomeadamente, para a reflexão sobre os livros apresentados no decorrer do vídeo.

Por fim, apresentamos algumas de nossas reflexões sobre o vídeo-manifesto, partindo dos referenciais teóricos apresentados ao longo do artigo. Reforçamos a importância do rap como expressão artística de manifestação política e ressaltamos como a arte contribui para a crítica social, para a desconstrução de estruturas de poder excludentes e opressoras e para a transformação social.

## **2. Rap, resistência e crítica social: do Bronx para o mundo**

O gênero musical rap, enquanto forma de resistência e crítica social, integra o movimento Hip Hop que, segundo alguns de seus precursores, teve início na região do Bronx, distrito de Nova Iorque, Estados Unidos (Teperman, 2015). De acordo com a visão da Zulu Nation, organização comunitária que fundou o movimento Hip Hop em 12 de novembro de 1973, o movimento é constituído por quatro expressões artísticas (rap, DJ, break dance e grafite), além de um ideal que também se torna um elemento central do Hip Hop: o conhecimento (Nardini, 2018).

Este movimento, que teve início na década de 1970 em festas que aconteciam no Bronx, pode ser observado a partir da perspectiva das diásporas culturais, ou das “formas geo-políticas e geoculturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem” (Gilroy, 2001, p. 25).

Segundo Cabecinhas (2007), mesmo que o racismo científico, utilizado para legitimar classificações raciais que “serviram de alicerce à discriminação intencional e sistemática de determinados grupos humanos, durante pelo menos dois séculos” (Cabecinhas, 2007, p. 29), já tenha sido desmentido, o termo “raça” continua a existir no senso comum, manifestando-se inconscientemente ou de forma naturalizada em vários contextos.

Gilroy (2001) observa a ausência do termo “raça” em discussões sobre a modernidade, apesar de a escravização ter sido “parte integrante da civilização ocidental” (Gilroy, 2001, p. 28). Essa omissão, segundo o autor, evidencia a “profunda cumplicidade entre a razão racializada e o terror da supremacia branca” (Gilroy, 2001, p. 28). Para Quijano (2015), a noção de “raça” constitui o “fenômeno mais duradouro e profundo da história da humanidade”, funcionando como um mecanismo dinâmico que, ao longo do tempo, redefiniu todas as formas pré-existentes de desigualdade. Nesse sentido, Cabecinhas e Macedo (2019, p. 18) destacam que tanto a ideia de “raça” quanto as teorias racialistas serviram como “alicerce e legitimação ao colonialismo e à discriminação brutal, intencional e sistemática de seres humanos em função da cor da pele”.

Podemos afirmar que existem inúmeras versões sobre a origem do gênero musical rap. Algumas delas sugerem que ele começou nas “savanas africanas”, nas “narrativas dos griôs – poetas e cantadores considerados sábios”, enquanto outras apontam para “uma variante do repente e da embolada” na região Nordeste do Brasil (Teperman, 2015, p. 13). No entanto, a maioria converge para duas histórias de movimentos migratórios para os Estados Unidos: “a chegada de milhares de africanos, das mais diversas origens, para alimentar o insaciável maquinário dos regimes escravocratas nas Américas” (Teperman, 2015, p. 16) e o fluxo migratório ocorrido após o fim da Segunda Guerra Mundial, quando pessoas que sofriam com a pobreza em ilhas caribenhas – como Jamaica, Porto Rico e Cuba – migraram para os Estados Unidos em busca de melhores condições de vida. Foi em regiões como o Bronx que esses povos e seus descendentes conectaram suas vivências e experiências musicais.

Teperman (2015) escolhe como um dos principais pontos de partida para o gênero musical rap a incorporação de elementos da cultura jamaicana, como a realização de festas nas ruas de Kingston, capital da Jamaica, com o uso de sistemas de som, e a incorporação de cantos falados da África Central. Durante essas festas, os *toasters*, que posteriormente passaram a ser conhecidos como MCs (Mestres de Cerimônia), faziam discursos sobre batidas musicais, criticando a violência e a desigualdade enfrentadas pelos moradores de regiões pobres, desamparadas pelas autoridades locais. Temas como drogas e sexo também eram abordados, promovendo um tipo de conscientização do público (Teperman, 2015; Nardini, 2018).

Marcado pelo abandono do Estado, que mantinha a região em condições degradantes e sem opções de lazer, como esportes e atividades culturais para os jovens, o Bronx era visto como um local

violento, onde ocorriam guerras entre gangues. Naquele período, os Estados Unidos ainda carregavam as “feridas abertas dos violentos conflitos raciais da década de 1960” e a região podia ser considerada “uma espécie de barril de pólvora”, pronto para explodir a qualquer instante (Teperman, 2015, p. 17). Em algumas áreas como o Brooklyn, onde o Hip Hop também se desenvolveu de maneira expressiva, a realidade era muito parecida.

O filme “Do The Right Thing” (1989), dirigido por Spike Lee, oferece um retrato da realidade dos jovens em guetos nova-iorquinos, com o objetivo de desconstruir estereótipos sociais e mostrar o cotidiano de diversas comunidades que, antes de se estabelecerem ali, não compartilhavam uma identidade cultural comum. O longa-metragem também foi desenvolvido para criticar práticas excludentes nos Estados Unidos, abordando questões sociais e políticas, entre elas, a discriminação racial.

“Do The Right Thing” está fortemente vinculado à cultura Hip Hop e inclui a canção “Fight The Power” do grupo de rap Public Enemy, gravada especialmente para o longa-metragem. O videoclipe dessa música, também dirigido por Spike Lee, conta com a participação ativa da comunidade negra local. Em 29 de junho de 1989, data da gravação, ocorreu a Marcha dos Jovens para Acabar com a Violência Racial, evento representado no videoclipe. A intenção de Spike Lee era questionar as mudanças na vida dessas comunidades, majoritariamente afro-americanas, desde a Marcha sobre Washington em 1963 até o final da década de 1980 (Lee, 1989).

“O que começou como uma forma de lazer passou a ganhar motivações sociais, políticas e econômicas cada vez mais fortes, transformando o rap em uma ferramenta significativa na luta dos negros por direitos civis” (Nardini, 2018 p.24). Mesmo que as expressões artísticas que constituem o movimento Hip Hop tenham surgido a partir dessa busca por entretenimento e necessidade de ocupação dos espaços urbanos, sua expressividade artística sempre foi uma forma de enaltecimento e valorização da cultura negra, pelas influências e pela produção de significados que gerava para as comunidades locais (Teperman, 2015; Nardini, 2018).

As primeiras músicas de rap, por exemplo, não eram dotadas de um discurso político que evidenciava a segregação racial nos Estados Unidos, mas o fato de que aqueles jovens já utilizavam a música, assim como a dança, o grafite e o estilo de se vestir para produzir significados que valorizassem a identidade cultural, já estruturavam o movimento político (Teperman, 2015, p. 27). Após as *block parties* fazerem sucesso, vieram as apresentações de rap gravadas em fitas cassetes caseiras que eram produzidas, distribuídas e trocadas pelos próprios jovens nas ruas. Posteriormente, surgiram os convites para a gravação de discos. Os versos curtos, que receberam o nome de *routines*, pensamentos escritos ou simplesmente falados no improviso através de rimas, deram lugar às músicas mais longas e o processo criativo mudou, pois, a escrita poética passou a acontecer de forma prévia e não só nas festas, a partir do improviso (Nardini, 2018).

É importante lembrar que os avanços tecnológicos e o acesso a aparatos de baixo custo colaboraram para a criação e difusão dos trabalhos musicais pelo mundo, o que é característico até os dias atuais (Zanetti & Belo, 2012). Filmes e videoclipes também passaram a difundir a cultura Hip Hop pelo mundo. O engajamento político foi a força propulsora para que os jovens de outras periferias ao redor do mundo passassem a se identificar com o movimento e produzir suas próprias canções, incorporar novos passos de dança, aprimorar técnicas de arte visual para os grafites e novos estilos musicais pelos tocadores de discos (Nardini, 2018).

Ao unir experiências comuns, porém não idênticas, especialmente relacionadas à opressão étnico-racial enfrentada por jovens que vivem em áreas periféricas de grandes centros urbanos, o movimento Hip Hop transcende fronteiras geográficas e é continuamente moldado pelos contextos em que emerge (Nardini, 2018). O rap, gênero musical emblemático desse movimento, serve como um veículo de discurso político que não apenas descreve o cotidiano desses jovens, mas também denuncia a persistente segregação racial e as desigualdades sociais resultantes de formas de exclusão baseadas na classe, gênero e raça.

### **3. O rap em Portugal**

O Hip Hop chegou a Portugal no final da década de 1980 e o seu surgimento no país está diretamente relacionado aos fluxos migratórios que aconteceram após a Revolução de 25 de Abril de 1974. Analisando o cenário que possibilitou o seu surgimento no país, Gravato (2017) destaca que o número de imigrantes havia triplicado desde 1975. Esse aumento está diretamente ligado à Revolução e seus desdobramentos, que contribuíram para o crescimento do fluxo migratório, em particular, de imigrantes oriundos das ex-colônias. O autor também observa que as primeiras práticas, encontros e produções culturais associadas ao movimento Hip Hop em Portugal se desenvolveram principalmente por meio do trabalho da primeira geração de descendentes desses imigrantes.

Gravato (2017) estabelece um ponto de comparação com o Bronx, região onde o movimento Hip Hop teve início nos Estados Unidos. Seu ponto de comparação é estabelecido a partir do contexto socioeconômico no qual os jovens de “classes mais baixas, habitualmente migrantes” (Gravato, 2017, p. 68), estavam inseridos na dinâmica das cidades. Ainda de acordo com o autor, o Miratejo é considerado o berço da cultura Hip Hop em Portugal, apesar de rappers pioneiros, como General D, apontarem especificamente que foi na Almada que tudo começou, “tendo sido levado posteriormente para a outra margem” (Gravato, 2017, p. 68).

De acordo com Cabecinhas (2007), a Revolução de 25 de abril de 1974 “provocou mudanças profundas na política interna e externa portuguesa” (Cabecinhas, 2007, p. 59). Além do processo de descolonização e do reconhecimento da autonomia dos territórios, o estabelecimento da democracia também representou uma mudança significativa. Ainda segundo a autora, essas transformações não

só influenciaram o retorno de portugueses que viviam nas ex-colônias, como também intensificaram outros fluxos migratórios, principalmente para fins laborais. Alguns desses fluxos foram constituídos, em sua maioria, por pessoas advindas do continente africano, mais especificamente dos PALOP (Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa). Posteriormente, ao nível do ensino, acordos assinados com os PALOP propiciaram aos estudantes advindos das ex-colônias oportunidades para formação acadêmica em Portugal. Os Acordos de Schengen e a entrada de Portugal para a União Europeia, em 1986, também fizeram com que a imigração aumentasse no país (Cabecinhas, 2007).

Cabecinhas (2007) explica que, mesmo que Portugal se apresente como um país aberto aos imigrantes, utilizando um discurso oficial de valorização e incentivo à integração social e profissional, e fazendo campanhas contra a discriminação racial, os imigrantes oriundos das ex-colônias enfrentam uma discriminação cotidiana, que perpetua-se até os dias atuais. Ainda de acordo com a autora, isso se dá porque o mito luso-tropicalista e a ideia nacionalista de império perpetuam no imaginário dos portugueses, o que faz com que a discriminação racial continue enraizada na sociedade portuguesa.

De acordo com Cabecinhas e Macedo (2019, p. 17), as “velhas dicotomias coloniais” persistem ao nível dos estereótipos sociais, como demonstram algumas pesquisas mais atuais sobre como o racismo persiste no senso comum. Ainda segundo as autoras, Portugal convive com uma tensão entre o mito do país “imune ao racismo” e a realidade de discriminação vivida no cotidiano (Cabecinhas e Macedo, 2019, p. 17).

Grande parte dos imigrantes que chegaram “sem habilitações profissionais adequadas às sociedades de tipo urbano e industrial”, acabaram em situações precárias, trabalhos mal remunerados e enfrentavam dificuldades de integração profissional e social (Gravato, 2017, p. 68). A primeira geração do Hip Hop em Portugal foi conduzida, sobretudo, pelos filhos desses imigrantes que encontravam no rap ferramentas para expressar artisticamente suas experiências cotidianas e as dificuldades enfrentadas na realidade onde estavam inseridos.

É pertinente ressaltar que as desigualdades interpretadas a partir dos marcadores de classe e raça podem constituir dimensões autônomas que se combinam de diversas formas, intensificando-se (Cabecinhas, 2007). No caso dos imigrantes advindos dos PALOP, além de serem vítimas de discriminação racial em Portugal, as desigualdades se agravavam, pois eles já se encontravam em uma condição desfavorecida, o que os levava a ocupar empregos precários no país (Cabecinhas, 2007).

Para compreender o “grupo social” do qual os rappers fazem parte, é preciso ir além das dos marcadores de classe e raça, como explica Fradique (1999). Reconhecer estes jovens como pertencentes a um grupo social demanda conhecimento aprofundado sobre as dinâmicas sociais e práticas culturais contemporâneas em contextos metropolitanos e, ainda, sobre como a formação das identidades se dá nesses contextos, lembrando sempre de que a origem do movimento Hip Hop está na “cultura de rua” (Fradique, 1999; Teperman, 2015).

Para Fradique (1999, p. 122), “a música rap surge como uma forma de expressão que mobiliza gentes, linguagens, estéticas e espaços novos, a partir de memórias e contextos antigos e silenciados”. Segundo Fradique (1999), o rap contém “instrumentos necessários” para que os jovens possam lidar com “as novas regras e novos espaços criados pela sociedade pós-colonial em emergência” (Fradique, 1999, p. 125). A autora trabalha sob a perspetiva de Les Back sobre as “dinâmicas culturais na Londres pós-colonialista” (Fradique, 1998, p. 2). A partir desse olhar, as práticas cotidianas dos jovens que estão inseridos em contextos urbanos e multiculturais, devem ser interpretadas a partir da “hibridização de etnicidades” (Back, 1996, p. 13). De acordo com Back (1996), as culturas híbridas surgem em contextos urbanos diversificados, nos quais diferentes grupos étnicos interagem, combinando elementos que compõem suas tradições culturais com fluidez, formando assim novas identidades culturais. Essa perspetiva não ignora a existência de desafios e tensões no decorrer do processo, mas rompe com a visão reducionista que não reconhece tal fluidez, criticando a visão tradicional que coloca as “etnias” como categorias fixas e separadas, negando o que é da natureza das sociedades contemporâneas.

Back (1996) desafia a noção de que as identidades étnicas são tradicionais, rígidas e não sofrem influência do contexto no qual estão inseridas, mostrando como as culturas híbridas não só fazem parte da sociedade contemporânea, como são importantes para melhorá-la, pois promovem o conhecimento mútuo, o respeito às diferenças, a expressividade artística coletiva e a construção de identidades culturais que se misturam e influenciam-se. Outro autor que também partilha desta mesma perspetiva é Bhabha (1998), segundo o qual a hibridização cultural é fluida, complexa e constitui um processo central para a formação das identidades na contemporaneidade. O autor também evidencia a relevância da interação entre diferentes culturas, rejeitando a noção antiquada de que as identidades são homogêneas e fixas.

Segundo Bhabha (1998), baseando-se em reflexões de Frantz Fanon, é crucial reconhecer a importância do acesso às “tradições culturais nativas” (Bhabha, 1998, p. 29) e da “recuperação de histórias reprimidas” (Bhabha, 1998, p. 29) para os povos que foram subalternizados. O autor também destaca que é “politicamente crucial” ir além das narrativas de “subjetividades originárias e iniciais” para nos focarmos nos “momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais” (Bhabha, 1998, p. 29).

Bhabha (1998) define os “entre-lugares” como espaços que “fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que iniciam novos signos de identidade e promovem formas inovadoras de colaboração e contestação, no processo de definir a própria ideia de sociedade” (Bhabha, 1998, p. 20). Tomando como base essa perspectiva, é possível destacar, mais uma vez, a relevância da fluidez e da heterogeneidade na definição de novas identidades, resultado de uma contínua hibridização cultural. Esse processo não só facilita a

colaboração entre indivíduos em contextos comuns, mas também permite a crítica e a contestação social. Bhabha (1998, p. 20) também enfatiza que, devido à existência de traços culturais ou étnicos “inscritos na lápide fixa da tradição”, o trabalho de articulação das diferenças é um processo contínuo. Mesmo com “histórias comuns de privação e discriminação” (Bhabha, 1998, p. 20), o intercâmbio de valores e significados pode ser marcado por antagonismos e conflitos profundos, em vez de ser sempre colaborativo e dialógico. Um exemplo prático dessa dinâmica pode ser observado em “Do The Right Thing” de Spike Lee e no contexto do Hip Hop, onde a expressão artística atua para mitigar conflitos, romper estereótipos e proporcionar ferramentas para o reconhecimento e a crítica social.

Voltando-nos para as reflexões de Fradique (1999, p. 125), que explica como os jovens que vivem em Portugal buscam no rap ferramentas para lidar com novas regras e novos espaços que são criados pela “sociedade pós-colonial em emergência”, é importante evidenciar que, na opinião da autora, “a prática de música rap está mais ligada aos novos espaços e contextos metropolitanos surgidos da recomposição da sociedade portuguesa do que a indicadores sociais convencionais como raça e classe” (Fradique, 1999, p. 134).

É neste cenário que surge a cultura Hip Hop em Portugal, no final da década de 1980. As condições socioeconômicas eram parecidas com as do Bronx, assim como as experiências migratórias, singulares ou coletivas, que eram marcadas por exclusão e poucas oportunidades de integração social e profissional. De acordo com Gravato e Cabecinhas (2023, p. 217), “o contexto português absorveu a vertente consciente do rap, estabelecendo códigos de conduta sociais e musicais, com um posicionamento *underground* focado em exprimir o real”. Em Portugal, os espaços públicos também passaram a ser ocupados por rappers que se reuniam e faziam das ruas palco de suas manifestações artísticas.

Segundo Gravato (2017), no princípio, as músicas de rap que eram consideradas referências internacionais do movimento Hip Hop chegavam através de pessoas que viviam fora do Miratejo. Algumas, por exemplo, portavam fitas cassetes que vinham da França. O grupo estadunidense Public Enemy foi uma das maiores referências para o Hip Hop em Portugal, como explica General D, um dos precursores do movimento em Portugal (Gravato, 2017). Ainda de acordo com o autor, a moda era um símbolo de identificação e os recursos tecnológicos para criação das músicas de rap eram escassos, assim como as referências que eram trazidas de fora do país. Sem instrumentais para fazer as suas próprias produções os MC's improvisam utilizando músicas que já tinham voz (Gravato, 2017, p. 69).

Em 1994, foi lançada a primeira coletânea de rap nacional: “Rapública”. No álbum, encontramos músicas cantadas em português e em inglês. Gravato (2017, p. 69), explica que durante os primeiros anos do rap em Portugal, os MC's mais influentes cantavam em inglês, o que revela como a influência estadunidense era forte nos primeiros anos de produção cultural em território

nacional. Seguindo as características que definem o rap como um “fenômeno urbano”, os temas musicais tratavam da relação conflituosa entre o centro e a periferia, normalmente abandonada pelo poder público, e da discriminação racial no país. Além disso, os rappers buscavam representar seus bairros, dando detalhes da realidade vivida, das tensões e rivalidades que giravam em torno da demarcação de territórios (Gravato, 2017, p. 73).

Em um texto publicado na revista digital *Rimas e Batidas*, dirigida por Rui Miguel Abreu, o colaborador Ricardo Farinha aponta 1994 como “o primeiro ano da história do Hip Hop em Portugal”, tendo como marco o lançamento da coletânea “Rapública”. Ainda assim, o autor reconhece que já havia indícios da presença de rimas e batidas no país desde meados da década de 1980. Segundo Farinha (2022), “durante vários anos o rap existiu enquanto cultura oral de rua, sem quaisquer músicas gravadas nem acesso a instrumentais”.

No que se refere à coletânea “Rapública”, o Farinha (2022) observa que nem todos os artistas envolvidos no movimento Hip Hop em Portugal naquela época foram convidados para participar do projeto. Além disso, o disco não atendeu às expectativas de muitos rappers, que viam na coletânea uma possível abertura para novas oportunidades. Apesar das tensões que gerou no cenário, “Rapública” tornou-se um marco para a visibilidade nacional do Hip Hop. As faixas “A Verdade”, de Boss AC, e “Só Queremos Ser Iguais”, de Zona Dread, expunham as injustiças vividas por comunidades marginalizadas, denunciando a xenofobia e o racismo, e reforçando o papel do Hip Hop como expressão de resistência e reivindicação.

É pertinente ressaltar que o termo videoclipe e suas variações, como vídeo musical e clipe, só passaram a integrar o vocabulário dos *media* a partir de 1981, com a estreia da MTV nos Estados Unidos, um canal televisivo dedicado à transmitir conteúdos da cena musical para o público jovem (Holzbach, 2013). Antes disso, o uso do termo e de suas variações era disperso e pouco estruturado. O primeiro nome dado ao videoclipe em Portugal foi “teledisco”, termo que veio a cair em desuso com o passar dos anos (Costa, 2014).

Para Peeters (2004), o videoclipe é “um fenômeno dinâmico e flexível, adaptável ao contexto histórico e cultural em que é visualizado”. Segundo o autor, sua principal função é construir a imagem pública de um artista. No entanto, é essencial reconhecer que “qualquer produto com propósitos comunicacionais ou artísticos pode carregar múltiplas intenções” (Carvalho & Serelle, 2015, p. 1). Apesar das críticas ao seu formato, o videoclipe se consolidou como um fenômeno cultural, tornandose cada vez mais presente nos meios de comunicação de massa e exercendo influência sobre outros tipos de produção audiovisual (Peeters, 2004).

Com cerca de cinco décadas de história e uma forte ligação com a videoarte e o vídeo ativismo, o videoclipe adquiriu, ao longo do tempo, múltiplos significados e dimensões (Mateo, Eler & Martins, 2019). Mais do que um simples instrumento de promoção musical, ele passou a assumir um papel

político. Por meio de seus elementos contextuais, técnicos, estéticos e simbólicos, o videoclipe consolidou-se também como uma poderosa ferramenta de resistência cultural e política, transcendendo sua função promocional (Gomes, 2019). Entre os recursos que potencializam essa função, destacam-se os contextos retratados, as técnicas de filmagem, os ângulos de ponto de vista, a escolha da objetiva, a representação dos participantes e a montagem. Esses elementos, em conjunto, constroem significados e intensificam a transmissão de mensagens (Machado, 2000).

No contexto português, os primeiros videoclipes de rap sobre os quais encontramos informações são “Norte-Sul” (1993), de General D e Sofia, e “Nadar” (1994), do grupo Black Company. “NorteSul” foi filmado no Miratejo e lançado no programa televisivo *Pop-Off* em 1993.<sup>3</sup> A escolha de iniciar com a icônica frase “I still have a dream”, de Martin Luther King, já antecipa o teor da obra, ancorada na luta pelos direitos civis. A montagem dinâmica, composta por fragmentos de danças, manifestações políticas e cartazes do movimento antirracista em Portugal, evidencia o compromisso político do Hip Hop. Mais do que um registro artístico, “Norte-Sul” é um chamado à ação, reafirmando a capacidade do Hip Hop de unir estética e política. Para Pedro Varela, membro integrante do projeto *Mural Sonoro*, essa articulação se tornaria uma marca do movimento Hip Hop, consolidando sua atuação como voz das periferias e ferramenta de resistência (Varela, 2020).

Ricardo Farinha, da revista *Rimas e Batidas*, destaca que “Nadar”, do grupo Black Company, foi a única faixa da coletânea “Rapública” a ganhar um videoclipe, considerando-a “o primeiro hit do Hip Hop Tuga”, devido à sua ampla difusão no país. Seu impacto ultrapassou o universo do rap, chegando ao movimento social que defendia as gravuras rupestres do Vale do Côa, que adotou como slogan a frase “as gravuras não sabem nadar”, em referência à canção do grupo. O videoclipe “Nadar”, do grupo Black Company, incorpora diversos elementos característicos da estética Hip Hop, fazendo referência à cultura de rua no Miratejo. Para além da estética visual e sonora, a própria veiculação deste videoclipe na televisão portuguesa já se configura como um ato de resistência.

De acordo com Gravato e Cabecinhas (2023), na capa da coletânea “Rapública”, lançada pela gravadora Sony, “podemos identificar várias zonas de Lisboa e do Tejo que, fazendo aqui uma comparação com Bronx, consubstanciam uma grande região urbana onde várias gerações de pessoas de ascendência africana viriam a desenvolver o hip-hop” (Gravato & Cabecinhas, 2023, p. 218). Ainda de acordo com os autores, desde então, o rap vem sendo utilizado em Portugal para “exprimir adversidades sentidas por estas comunidades e denunciar a indiferença do Estado” (Gravato & Cabecinhas, 2023, p. 219). “Enquanto filhos de ‘migrantes’, ou vistos enquanto tal, estes jovens enfrentavam o desafio de construir uma identidade da qual fossem protagonistas em desassociação

<sup>3</sup> Lançado em 1990 pela RTP, o programa *Pop-Off* transmitia ao público jovem entrevistas, reportagens e videoclipes nacionais e internacionais. Com o programa *Lusitânia Expresso*, que exibia trabalhos da produtora independente Latina Europa e outras obras vanguardistas da época, como curta-metragens de animação e videoarte, *Pop-Off* inovou a linguagem televisiva em Portugal. (Dias, 2012)

daquela que já parecia estabelecida para si, cenário em que podemos incluir Chullage” (Gravato e Cabecinhas, 2023, p. 219).

O rap ocupa um lugar central na luta antirracista. De acordo com Raposo, Varela, Simões e Campos (2021), alguns dos temas abordados pelos rappers em Portugal são a exclusão, o “legado colonial” e a “violência policial” (Raposo et al., 2021, p. 269). São trabalhos que contrariam a ideia de que Portugal não é um país racista. Desde “Rapública”, coletânea lançada em 1994, esses temas são narrados e denunciados através do rap, como em “A Verdade”, música de Boss AC:

Só porque sou negro mandam-me para a minha terra, mentalidades tacanhas e ignorantes, gente que quer que tudo seja como dantes, querem um novo Hitler, um novo Salazar, racistas e fascistas, para o mundo acabar, não! Não precisamos de mais violência, contra a xenofobia ofereceremos resistência, o ódio está em todo o lado, disfarçado, toda a gente o sabe, mas pelo poder ignorado. (Boss AC, 1994)

Com os avanços tecnológicos que facilitaram o acesso aos meios de produção cultural e às plataformas digitais, o trabalho realizado pelo rap intensificou e ganhou novos contornos. O que antes era cantado em inglês, devido a forte influência estadunidense sob o gênero musical em Portugal, apesar de muitos rappers já cantarem em português em suas músicas, agora já dá lugar de destaque para o rap crioulo, por exemplo, que tem “desempenhado um papel de vanguarda na luta contra a opressão racial” (Raposo et al., 2021, p. 270).

Nesse contexto, destacam-se rappers de ascendência cabo-verdiana e de outras ex-colônias, nascidos ou “socializados” em Portugal, que residem nas periferias de Lisboa, em bairros frequentemente estigmatizados como “problemáticos” e inseridos em contextos de vulnerabilidade socioeconômica (Raposo et al., 2021, p. 270). Segundo os autores, por meio de suas produções artísticas, esses rappers questionam o discurso oficial que apresenta Portugal como um país “multicultural, tolerante e livre de discriminação”, evidenciando como o colonialismo continua a reverberar nas dinâmicas sociais, perpetuando o racismo e os processos de exclusão (Raposo et al., 2021, p. 270).

Sobre as possibilidades que os avanços tecnológicos oferecem aos artistas em plataformas digitais, é pertinente ressaltar que, a partir dos anos 2000, a internet tornou-se o principal meio de divulgação para os videoclipes, principalmente com a criação da plataforma digital YouTube em 2005 (Nercoloni & Holzbach, 2009). Mais dinâmica e atrativa, a internet rapidamente chamou a atenção dos jovens, oferecendo-lhes a possibilidade de exercer um papel mais ativo nos processos de comunicação (Gomes, 2019). Além de disponibilizar ferramentas gratuitas para que artistas independentes possam produzir e divulgar seus vídeos musicais sem o suporte de grandes gravadoras do mercado musical, a internet oferece inúmeras possibilidades de interação aos seus usuários (Zanetti & Belo, 2012).

Um vídeo musical no YouTube conta com ferramentas que facilitam sua mobilidade, permitindo que ele seja amplamente reproduzido e compartilhado entre os usuários, que, por sua vez, podem estabelecer uma conexão mais direta com os artistas e com outros usuários por meio dos comentários (Siqueira, 2010). Além disso, também abre espaço para que outros conteúdos relacionados ao que está sendo assistido apareçam como sugestões em listas de reprodução oferecidas pelo próprio YouTube, o que é uma característica das plataformas nas quais o vídeo circula (Zanetti & Belo, 2012).

O acesso a dispositivos tecnológicos mais acessíveis e o surgimento de plataformas digitais gratuitas para edição, distribuição e compartilhamento de vídeos têm facilitado a inserção de artistas independentes no cenário musical (Nercolini & Holzbach, 2009). Entre esses artistas, destacam-se as novas gerações de rappers, que utilizam a web e outras tecnologias para produzir e divulgar seus trabalhos. Eles buscam se inserir de forma autônoma nos circuitos centrais e comerciais da música, conectando-se a coletivos artísticos independentes das grandes gravadoras (Herschmann, 2011).

No contexto português, podemos citar dois videoclipes analisados por Raposo et al. (2021), produzidos e publicados nesse cenário. Em “Sem Mimos” (2012), Ne Jah representa as dificuldades enfrentadas por crianças e adolescentes ao crescer em um ambiente hostil, marcado pela ausência de afeto e de oportunidades. Em “Sr. Agente” (2018), Yuri G denuncia a violência policial, representando o assassinato de um jovem negro da Quinta do Mocho por um agente policial. Esse videoclipe inclui ainda cenas do rapper cantando algemado e registros de manifestações contra o racismo e a brutalidade policial. De acordo com Raposo et al. (2021), esses trabalhos dão continuidade à tradição do rap como meio de contestação social em Portugal e, ao articularem imagem e som no cenário digital, intensificam as mensagens que é transmitem.

#### **4. O trabalho de Xullaji e o projeto Prétu**

Xullaji, nome artístico de Nuno dos Santos, é um músico renomado no cenário do Hip Hop português, cujas músicas são consideradas clássicas do gênero. Filho de pais cabo-verdianos, nasceu em Lisboa e cresceu na Margem Sul de Portugal. Além de sua carreira solo, Xullaji já colaborou com diversos músicos, incluindo Sam The Kid, e realiza trabalhos comunitários de intervenção social que vão além do âmbito da produção musical. Além de ser um dos fundadores da Khapaz, Associação Cultural de Afrodescendentes com sede no Seixal, Xullaji trabalha com o teatro e as artes visuais (Chullage, 2020). Antes de seu mais recente projeto, “Prétu 1 – Xei di Kor”, oficialmente lançado em 2023, o artista lançou três álbuns: “Rapresálias” (2001), “Rapensar” (2004) e “Rapressão” (2012). Segundo Gravato e Cabecinhas (2023, p. 217), desde o início de sua carreira, Xullaji valoriza sua “ancestralidade africana” e utiliza suas músicas para expressar suas opiniões sobre as “dinâmicas de integração social” no país (Gravato & Cabecinhas, 2023, p. 217). Em suas letras de música, Gravato

e Cabecinhas (2023) identificam “denúncias generalizadas de racismo em Portugal, as quais são seguidas ou antecedidas de exposições quanto à discriminação sistêmica” (Gravato & Cabecinhas, 2023, p. 219). Como exemplo, podemos citar a canção “Fartu” do álbum “Rapensar”:

Farto de hospitais, certidões de óbito, brodas no bankkko dos réus, barrakkas realojamentos fatelas eskondidos atrás de arranha-céus, de vigilantes a seguirem-me de loja em loja pelo centro, thugas a agararem as malas nos transportes quando entro, de professores a olharem p’ra mim e perguntarem-se o kê é k eu faço lá dentro, ignorando k eu dou no duro p’ra komer, vestir, pagar a renda, estar ali dentro, por isso k nem sempre eu me concentro, de eskkolas, serviços públíkkos, esquadras cheias de racistas.<sup>4</sup> (Chullage, 2019)

É importante explicar que, recentemente, o rapper adotou uma nova forma de escrever o seu nome artístico, de Chullage para Xullaji, realizando uma mudança para a grafia cabo-verdiana, conforme explicado pelo próprio artista em entrevista ao jornal Diário de Notícias:

Nesse processo de definir a minha cabeça e de perceber, independentemente de onde as pessoas estão a querer fechar-me, onde eu quero estar, resolvi estabelecer a forma de escrever o meu nome. Na grafia cabo-verdiana não existe “ch” e o gê lê-se com “j” e não com “g”. É apenas uma mudança gráfica. Foneticamente escreve-se em crioulo: Xullaji. É só isso. Eu sou o Xullaji, é o nome que me chamavam no meu bairro (Xullaji, 2024).

Esta alteração reflete também parte de sua história de vida. Xullaji foi criado em um bairro onde a maior parte das pessoas falavam crioulo. O uso da língua portuguesa passou a fazer parte de seu cotidiano com a sua mudança para Arrentela e sua entrada na escola, ou mesmo um pouco antes, em Monte Caparica, como o próprio artista conta em entrevista. Questionado sobre o ato de cantar em crioulo corresponder à “evolução” de sua música, Xullaji diz que não. A primeira língua escolhida para expressar-se através da música foi o crioulo, mais especificamente falando, o sampadjudo, do Barlavento de Cabo Verde, terra natal de seus pais. Posteriormente, passou a cantar em duas formas de crioulo, que hoje misturam-se em seu projeto Prétu (Xullaji, 2024).

Em Prétu, Xullaji não está “sobretudo, a falar para os portugueses, é um álbum pan-africanista” (Xullaji, 2024). O rapper ressalta que não há uma escolha prévia da língua que opta por cantar. Isso se dá no decorrer de seu processo criativo, da mensagem que deseja transmitir e dos sentimentos que envolvem esse processo: “na minha música eu canto na língua que entender e que o meu coração sentir. Mas obviamente há uma abordagem em Prétu que é mais cabo-verdiana, porque é uma conversa mais interna” (Xullaji, 2024).

Para Gravato e Cabecinhas (2023, p. 218), o projeto Prétu de Xullaji representa “continuidade e transversalidade para suas narrativas”, que sempre expuseram a presença do “colonialismo” no imaginário social português e a “discriminação racial” no país (Gravato & Cabecinhas, 2023, p. 218). Em Prétu, Xullaji evidencia que a luta continua. Ainda de acordo com os autores, o projeto está

---

<sup>4</sup> Versão da letra de música disponilizada por Chullage em seu canal no YouTube em 2019.

“direcionado ao contexto político africano, ao (pós)colonialismo e ao pan-africanismo”, possibilitando a “desconstrução da memória histórica do colonialismo” (Gravato & Cabecinhas, 2023, p. 228), na versão que é contada pelo discurso oficial português e pelo mito luso-tropicalista.

“Prétu 1 – Xei di Kor”, lançado em 6 de outubro de 2023, com treze músicas, é o primeiro projeto de uma trilogia de trabalhos pensada por Xullaji. Suas apresentações ao vivo contam com a exibição de vídeos musicais realizados no âmbito do projeto, fragmentos de imagens e textos que compõem uma visualidade similar a da videoarte, e performances de dança. Suas expressões artísticas nos levam pela viagem que Xullaji, ao se tornar o “afronauta” Prétu, nos guia (Xullaji, 2023).

De acordo com Xullaji (2023), é um trabalho com muitas sonoridades e visualidades que abrem “portais do tempo” e constituem uma espiral que envolve passado, presente e futuro. O idealizador e seus colaboradores “reconectam fragmentos de mensagens absorvidas em circuitos analógicos e as retransmitem à tecnologia ancestral africana” (Xullaji, 2023). O trabalho visual conta com múltiplas camadas, que misturam elementos visuais e narrativas com as sonoridades de suas canções. Sobre as imagens, o idealizador expõe que:

São intuídas em sonhos, alucinações, lembranças justapostas com a dimensão presente, a chamada realidade. Ontem e amanhã alinharam-se no evento tangencial chamado agora, para quebrar a linha do tempo que a branquitude chama de história. Lutas antigas ainda estão por vir e mitos ancestrais são tecnologias do futuro. (Xullaji, 2023)

Ao explicar detalhes sobre o seu projeto, Xullaji evidencia dois pontos importantes. O primeiro está relacionado ao fato de o idioma/língua que ele usa para cantar ser uma “ferramenta de comunicação”, deixando claro que não é “defensor de essencialismos” e que não vai se render aos “exotismos da moda” (Xullaji, 2024). Ele canta de acordo com o sentir que envolve o seu processo criativo, de sua conversa interna e da mensagem que deseja transmitir, como escrevemos anteriormente. O outro ponto importante, que pode ser compreendido a partir de sua entrevista ao Diário de Notícias, é o da “armadilha da validação”. Nas palavras de Xullaji:

Pensas que ocupaste um sítio quando te abriram apenas ligeiramente a porta, para não o ocupares de facto. No fundo, acabas por sentar-te nesta mesma mesa que é uma migalha do colonialismo. Essa conversa de reivindicar a estrutura capitalista branca para ficar com ela não é a minha conversa. (Xullaji, 2023)

Em “Racismo e Cultura”, Fanon explica como a armadilha da validação acontece. Trata-se de uma falsa abertura à inclusão de povos que foram colocados em condição de subalternidade, oferecida pelo sistema, sem realmente alterar de fato as estruturas de poder. É uma mudança que acontece apenas para “manter a aparência” e que não proporciona uma verdadeira transformação na sociedade.

Essa transformação só acontecerá quando a estrutura branca capitalista for desconstruída e não reivindicada, pois ela é fundamentalmente colonialista e racista (Fanon, 2018; Xullaji, 2023).

Em seu trabalho artístico e interventivo, Xullaji denuncia constantemente essa estrutura em busca de uma verdadeira transformação que, em Portugal, só acontecerá quando o país discutir sobre a escravatura e o colonialismo para transformar as estruturas de poder, fundamentalmente construídas a partir de mitos e falsos ideais produzidos pelo imperialismo e que ainda perduram no imaginário social. Em “A Luta Continua” (2021), música do vídeo-manifesto que analisamos neste artigo, Xullaji, com a colaboração do artista Tristany, denuncia a persistência do neocolonialismo em países africanos, como veremos mais adiante no tópico dedicado ao estudo de caso.

## 5. O vídeo-manifesto “A Luta Continua”

Realizado por Xullaji e Mónica de Miranda, o vídeo-manifesto “A Luta Continua” foi lançado em 2021 e faz parte do projeto “Prétu 1 – Xei di Kor”. Mixada e masterizada por Beatladen, a música do vídeo-manifesto é de Prétu (Xullaji) e a letra da canção foi feita com a colaboração do artista Tristany. A música conta também com samples de “A Luta Continua” de David Zé (vocais), “Zé Salambinga” de Elias Diá Kimuezó (vocais), “Kalunga” de Artur Adriano (quebras de percussão e dikanza), “Kinga Kueta” de Bonga Kuenda (marimba) e “Tia” de Artur Nunes (guitarras e vocais).

A música de inspiração para o trabalho de Xullaji tem o mesmo nome e é de David Zé, músico que cantou sobre a opressão e a luta pela independência em Angola. A canção de David Zé é do disco “Mutudi Ua Ufolo” (Viúva da Liberdade), que foi editado em 1975 (Xullaji, 2021). Na música, David Zé canta que:

O viver do angolano sempre foi muito oprimido, sob o jugo colonialista, 500 anos sempre a sofrer, mas agora chegou a hora de dizer não ao colonialismo [...] Enquanto não acabar a opressão em Angola, a luta continua, enquanto não acabar a exploração, a luta continua. (David Zé, 1975)

No decorrer da canção de Xullaji e Tristany, e também no decorrer do vídeo-manifesto que faz parte do projeto Prétu, é possível ouvir as palavras de David Zé como se elas ecoassem, transcendendo as barreiras entre o tempo e o espaço, acompanhando o processo de luta pela liberdade que é evidenciado neste trabalho. Segundo os realizadores, Xullaji e Mónica de Miranda, o vídeomanifesto:

Reflete a não linearidade do tempo, do espaço e do conceito de história, colocando os movimentos de libertação como ações contínuas e permanentes em diferentes dimensões temporais e espaciais, em vez de remetê-los a um momento congelado e isolado da suposta história que apresenta o colonialismo como algo já ultrapassado. (Xullaji, 2021)

Para “A Luta Continua”, os realizadores fizeram uma releitura do arquivo fotográfico do líder revolucionário e pan-africanista Amílcar Cabral, o que pode ser observado a partir de algumas escolhas estéticas feitas para compor o vídeo como, por exemplo, na escolha de planos, locais de gravação e figurinos. Em fotografias encontradas no acervo da plataforma digital Casa Comum, por

exemplo, encontramos imagens que podem ter servido de inspiração para os realizadores e que “apelam para uma ação no presente” (Xullaji, 2021).

Para analisar este vídeo-manifesto, optamos por dividi-lo em três sequências, seguindo a ordem que a própria música nos apresenta. A primeira sequência é dedicada à Mensagem de Ano Novo de Amílcar Cabral, transmitida pela Rádio Libertaçāo (A Voz do Povo em Luta – Guiné e Cabo Verde), em 03 de janeiro de 1973, poucos dias antes do revolucionário ser assassinado em uma “emboscada feita pelas tropas colonialistas” (Precioso, 2017, p. 348). A segunda sequência inicia com a parte da música que é cantada por Xullaji em crioulo, onde ele traz a luta contra o colonialismo para o tempo presente. A terceira e última sequência começa quando o artista Tristany canta, em português, transmitindo uma mensagem final ao público, denunciando o apagamento da história do continente africano.

Na primeira sequência do vídeo, ouvimos a mensagem de Ano Novo de Amílcar Cabral, que é um discurso de integração voltado para a unidade e a luta do povo africano. Não ouvimos o pronunciamento completo, mas sim algumas partes que são escolhidas para se completarem, à medida que os rádios vão sendo sintonizados para que as pessoas possam escutar a mensagem. Enquanto a sintonização acontece, ouvimos também David Zé a cantar “A Luta Continua” com alguns aspectos sonoros que vão, aos poucos, de encontro à canção de Xullaji e Tristany. As frases do pronunciamento que, juntas, formam uma mensagem que é transmitida no começo do vídeo-manifesto são:

Devo lembrar a todos que a hora é de ação e não de palavras [...] A paz, a liberdade e a felicidade para todos os homens [...] E a certeza de uma vida melhor para a humanidade na dignidade, na independência e no progresso verdadeiro de todos os povos [...] Nada poderá evitar que [...] O nosso povo africano, dono do seu próprio destino [...] Dê este passo transcendente e decisivo [...] Para realização do objetivo fundamental da nossa luta: a construção do seu progresso verdadeiro. (Xullaji, 2021)<sup>5</sup>

No início da primeira sequência, vemos duas imagens que simbolizam a luta no passado e no presente. É a partir destas duas imagens que as ações iniciam. Na primeira, vemos combatentes em uma região verde, com árvores, aparentemente sem construções urbanas ao redor. Observando o acervo fotográfico de Amílcar Cabral, notamos similaridades entre o esse local escolhido como cenário e Cassacá, região onde aconteceu o I Congresso do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC). Nesta primeira imagem, vemos que Xullaji faz parte do vídeo e está com um rádio. À direita, uma protagonista lê “Em Defesa da Revolução Africana”, coleção ensaios escritos por Frantz Fanon.

---

<sup>5</sup> Sobre esta citação, é importante ressaltar que as pausas entre as frases não simbolizam uma escolha nossa. Elas refletem as pausas que estão no vídeo-manifesto e possuem a sonoridade de um rádio que está sendo sintonizado, movimento no qual as próprias referências musicais se misturam ao longo do trabalho.

A segunda imagem da primeira sequência é marcada pela mudança do cenário, mas não da crítica que constitui o pensamento central do vídeo-manifesto: o colonialismo não acabou e a luta pela libertação dos povos continua. Isso pode ser intuído porque o cenário muda e a região que lembra Cassacá é substituída pelas escadas de um prédio, representando um contexto mais urbano, que é reforçado pelas imagens que aparecem a seguir. Os figurinos de combatentes são substituídos por roupas que parecem ser mais atuais sendo que, algumas, lembram as do Partido dos Panteras Negras, criado na década de 1960, nos Estados Unidos, em defesa da comunidade afro-americana. No entanto, a leitura do livro é mantida pela mesma protagonista.

Enquanto a mensagem de Amílcar Cabral é transmitida, ouvimos David Zé cantar que “A Luta Continua” e vemos planos fechados que revelam os rostos dos protagonistas, além de planos gerais que mostram pessoas em grupos, sempre executando ações que assumem uma posição de luta. Eles estão atentos, alguns ouvindo a mensagem ou lendo outras informações por meio dos livros. Na montagem, vemos que essas imagens são intercaladas com outras imagens que reforçam o pensamento central da narrativa. Algumas cenas contêm caixas de livros como “The Black Panther Party: Service to People Programs” e “Amílcar Cabral: Vida e Morte de um Revolucionário Africano”. Um dos protagonistas, por exemplo, está sentado no chão, com uma dessas caixas de livros ao lado, lendo “Pele Negra, Máscaras Brancas”, livro de Frantz Franon. Após a mensagem, os protagonistas iniciam movimentos expressivos de dança no prédio, correm e descem as escadas. No outro cenário, os combatentes estão em guerra, ou se preparando para tal. Há uma transição musical e também de ação.

Após a mensagem, começa a segunda sequência, parte em que os grupos iniciam uma ação mais rápida que pode ser sentida através da montagem do vídeo, com planos intercalados em sequências rápidas nos dois cenários que podemos definir como o “passado” e o “presente”, que entrelaçam-se através da montagem. Para retratar os grupos correndo e dançando, os recursos de montagem escolhidos pelos realizadores evidenciam como as barreiras entre o tempo e o espaço são rompidas nesta segunda sequência. Passos de dança intercalam-se com cenas de vigília, estudo de obras literárias e atos de resistência, como sujar as mãos de óleo e destruir aparelhos eletrônicos.

Nesta parte da canção, Xullaji denuncia as opressões que continuam a ocorrer no continente africano. O artista cita alguns nomes de líderes políticos e revolucionários pan-africanistas que foram assassinados por não compactuarem com as propostas neocolonialistas que “estavam nas mesas de negociações” durante os “processos de descolonização” de seus países, como Patrice Lumumba<sup>6</sup> e Thomas Sankara<sup>7</sup>. Ainda nesta parte da canção, Xullaji denuncia as violações contra meninas e

---

<sup>6</sup> Patrice Lumumba foi um líder revolucionário, pan-africanista, que lutou contra o colonialismo em África. Após tornar-se o primeiro Primeiro-Ministro da República Democrática do Congo, Lumumba foi deposto por um golpe de Estado e assassinado em 17 de janeiro de 1961 por seus opositores (Ribeiro 2021).

<sup>7</sup> Thomas Sankara também foi um líder revolucionário, pan-africanista, que lutou contra o colonialismo em África. Após tornar-se o Presidente da República Democrática e Popular do Burkina Faso, durante a revolução que ele mesmo liderou, foi deposto por um golpe de Estado e assassinado em 15 de outubro de 1987 (Kostmann 2018).

mulheres, o roubo de terras e as inúmeras explorações de recursos naturais, como a extração de metais e petróleo. Nesta sequência, há uma cena onde um protagonista está com as mãos sujas de óleo, o que reforça essa mensagem. Xullaji aborda os “financiadores do ódio”, responsáveis por fomentar guerras e instigar a rivalidade entre os povos em benefício de suas explorações neoliberais. É possível identificar na letra da música algumas dessas referências que são mencionadas por Xullaji, como em “Barrigas vazias em Afrika, depósitos xeios n’Europa”, e “A riqueza sobe nos navios, em troca deixam só veneno”. Podemos também citar os trechos “Agricultores ficaram sem chão, aldeias viraram minas” e “Para termos wi-fi e Bluetooth, eles pilham a nossa matéria bruta”.<sup>8</sup>

Durante a segunda sequência do vídeo, observamos os protagonistas ateando fogo a objetos inflamáveis e Xullaji destruindo televisores. Essas ações podem ser interpretadas como uma forma de ativismo, na qual os protagonistas destroem símbolos e rejeitam as narrativas perpetuadas pelos meios de comunicação de massa, que frequentemente sustentam opressões e transmitem uma ideia de história única. Essa narrativa é constantemente (re)inventada para justificar a exploração contínua. Assim, ao realizar esses atos, os protagonistas não apenas desafiam as versões dominantes da história, mas também (re)afirmam sua própria luta por liberdade e autonomia.

Ainda na segunda sequência, que é a mais longa do vídeo-manifesto, vemos um grupo de estudos em que os protagonistas debatem sobre suas leituras. Entre elas, podemos citar alguns livros que identificamos nas imagens, entre eles: “Histórias da Guiné e Ilhas de Cabo Verde” do PAIGC, e “História da África Negra”, volume II, de Joseph Ki-Zerbo. No quadro negro, está escrito: “Ka nu Djongu – A hora é de acção e não de palavras”, enfatizando a urgência da mobilização. Ao lado, uma faixa destaca a seguinte afirmação: “Seo imperialismo pratica a opressão cultural, libertação é necessariamente um ato de cultura”.<sup>9</sup> Essa dinâmica de leitura e debate reflete o compromisso dos protagonistas com a busca por referenciais que contem as histórias de seus povos, essencial para a luta contra a opressão e a valorização das culturas africanas.

A terceira sequência, que é a parte em que Tristany inicia sua performance, começa a partir de uma nuvem de fumaça. Desta nuvem, surgem personagens, danças e figurinos que podem ser interpretados como referências às divindades africanas. À medida que o artista canta, os movimentos de dança ficam mais lentos, assim como as imagens intercaladas, em um fundo preto. Esta parte transmite uma reflexão sobre o drama do homem a quem a discriminação foi imposta, que foi feito colonizado e colocado em posição de subalternidade (Fanon, 2008).

---

<sup>8</sup> Esses trechos foram extraídos da letra da música “A Luta Continua”, traduzida do crioulo para o português pelo próprio artista, e enviada a pedido das autoras deste artigo para fins acadêmicos.

<sup>9</sup> Essa faixa não está totalmente visível no vídeo e as duas últimas palavras não podem ser lidas com clareza. Entretanto, observando o contexto e as referências trazidas pelos realizadores, interpretamos que a expressão “ato cultural” seja a indicada para concluir a frase.

Na terceira sequência, Tristany fala sobre o apagamento das histórias dos povos africanos, como podemos ler no trecho em que ele diz: “Homem vende homem para tar bem, de onde homem vem, deixa homem sem história e corta raízes onde homem tem”. O artista também fala sobre a “armadilha da validação” sobre a qual discutimos no tópico anterior. Armadilha em que, nas palavras de Tristany:

Homem dono fica amigo, pois deixa homem mais vivo, pra poder tomar conta outra vez do espaço dele antigo. Homem agora dono, colabora com homem em nome da paz, homem tem remédios bons, que chegam para curar o que o homem fizera atrás.

A armadilha se revela quando compreendemos que o neocolonialismo perpetua a opressão e exploração sob o disfarce de ajuda. Por isso, para que a verdadeira transformação ocorra, é necessário “agir no sentido de uma mudança das estruturas sociais” (Fanon, 2008, p. 95). Tristany narra a “agonia continuada” denunciada por Fanon (2018, p. 80), característica dos sistemas de dominação colonial que encontram novas formas de serem continuados. Esse “estrangulamento” da cultura leva também à “mumificação do pensamento individual” (Fanon, 2018, p. 80). Como explica o autor: “esta cultura, outrora viva e aberta ao futuro, fecha-se, aprisionada no estatuto colonial, estrangulada pela canga da opressão” (Fanon, 2018, p. 80).

O vídeo-manifesto e a performance de Tristany ressaltam a importância de conhecer a história e lutar contra a persistente dominação colonial, apesar de todas as dificuldades que ela impôs aos povos colonizados. Este processo de desconstrução inclui desde a busca pela verdadeira história e a compreensão de como os sistemas de exclusão e opressão operam, até a ação necessária para combater essas estruturas de poder, como o artista expressa na última frase do vídeo: “tu abres os livros de história, huuuuu kual é a verdade”. No fim, Tristany e Xullaji se abraçam. Este abraço pode simbolizar a união e representar um gesto de reconhecimento mútuo e apoio nesta luta por justiça social.

## 6. Considerações finais

“A Luta Continua” posiciona-se em um contexto no qual Xullaji, um dos artistas mais relevantes do movimento Hip Hop em Portugal e membro ativo da comunidade de Arrentela, lança o projeto Prétu, resultado de muitos anos de reflexões e experimentação musical. Além do trabalho comunitário realizado com seus companheiros e companheiras de luta em Arrentela, Xullaji também está envolvido em outros projetos que formam jovens por meio da produção artística e cultural – uma prática que vem desenvolvendo ao longo de sua trajetória.

Como ele próprio explicou em entrevista recente concedida às autoras deste artigo, Prétu foi construído a partir de um processo interno que já vivencia há anos. Assim, o projeto representa o encontro de diversas musicalidades, constituindo um movimento de retorno do rap à ancestralidade africana. Esse movimento se mostra relevante em diversos níveis, abordando questões artísticas, culturais e políticas, que certamente podem desdobrar-se em novas reflexões e investigações futuras.

O trabalho de Xullaji abre caminho para novas formas de expressão, tornando-se uma referência para outras produções que também procuram desafiar estruturas pré-estabelecidas e questionar a realidade social. Esse questionamento não se restringe às dinâmicas políticas, mas também se estende às convenções dos próprios gêneros musicais e audiovisuais, mais especificamente o rap e o videoclipe, por exemplo. Em outras palavras, a liberdade criativa é essencial para questionarmos os rótulos impostos pelas indústrias culturais.

Como exemplo, Xullaji nos lembra que o rap não precisa seguir as fórmulas tradicionais, com batidas que remetem exclusivamente ao rap estadunidense – ele pode incorporar outras sonoridades e influências. Dessa forma, Prétu não é apenas um reflexo de uma trajetória pessoal, mas também uma fonte de inspiração para uma rede crescente de artistas que, por meio de suas obras, buscam (re)imaginar e (re)construir os cenários urbanos e suas dinâmicas sociais. Esse movimento artístico e político tem o potencial de gerar discussões que vão além deste artigo, evidenciando a importância do trabalho de Xullaji como um ponto de conexão e transformação em um panorama artístico mais amplo.

A análise do vídeo-manifesto da música “A Luta Continua” de Xullaji e Tristany revela a importância das expressões artísticas como formas culturais que colaboram com as lutas de resistência, conscientização e intervenção social. Os realizadores misturam as noções de tempo e espaço, passado e presente, colocando os movimentos e as lutas de libertação como uma ação constante, como eles mesmos explicaram quando o vídeo-manifesto foi lançado.

Partindo dos aspectos sonoros, podemos afirmar que a música e as expressões musicais escolhidas para compor o vídeo, assim como os trechos da Mensagem de Ano Novo de Amílcar Cabral, denunciam que o colonialismo não acabou, como supõe o discurso dominante na Europa. Além de trazerem suas próprias experiências de vida, os artistas contam histórias de líderes revolucionários que foram assassinados e apresentam acontecimentos que mostram como a luta é constante. Optamos por chamar de protagonistas todos que fazem parte do vídeo-manifesto, pois todos possuem um papel central nesta luta.

Assim como os aspectos sonoros, os aspectos visuais que compõem o vídeo-manifesto, trazem muitas referências. Além do acervo fotográfico de Amílcar Cabral, os livros de Frantz Fanon também podem ser considerados um referencial que acompanha a proposta dos realizadores no decorrer do vídeo-manifesto. Quando não são evidenciados pelas imagens, são evidenciados pela canção. As técnicas de captação dos planos e a montagem guiam o público à ação. Os figurinos também assumem um papel importante, pois alguns desses figurinos simbolizam o reconhecimento do legado de revolucionários que lutaram pelo continente africano e suas diásporas.

Podemos dizer que o vídeo-manifesto conta com mais referências do que este artigo apresenta. Cada vez que olhamos para os fotogramas escolhidos para analisar o vídeo, vemos novos

desdobramentos. Isso acontece também com a letra da música e com as outras produções sonoras e audiovisuais que compõem o projeto Prétu, constituído por diversas camadas. Assim, o trabalho de Xullaji e seus colaboradores se transforma em uma ferramenta poderosa para descolonizar, dar voz às histórias invisibilizadas, construir novas narrativas que desafiam as estruturas de poder e imaginar futuros alternativos, mais justos e igualitários.

Por ser cantado maioritariamente em crioulo cabo-verdiano, o vídeo-manifesto se dirige a um público específico com o qual Xullaji deseja dialogar. No entanto, a reflexão crítica não se limita apenas à letra da música. Os elementos estéticos do videoclipe cumprem seu papel informativo, mesmo para aqueles que não compreendem o idioma. Em casos como esse, a mensagem final de Tristany oferece pistas para o espectador. Os livros, por exemplo, não apenas incentivam pessoas de ascendência angolana, cabo-verdiana ou guineense a aprofundarem seus conhecimentos sobre as suas histórias, mas também podem servir como guias para outros públicos.

Quanto ao potencial dos videoclipes como ferramentas de resistência, é importante destacar que a democratização da internet, idealizada inicialmente, ainda não se concretizou de forma plena. A internet não é verdadeiramente democrática, e o acesso aos meios digitais está longe de ser universal. Para que um conteúdo se destaque, é preciso mais do que um videoclipe visualmente impactante. Acreditamos que os artistas independentes precisam de mais suporte para superar os obstáculos em um cenário digital saturado e dominado por algoritmos, mas também reconhecemos a importância de realizarem seus projetos de forma autônoma, fortalecendo coletivos e comunidades.

Neste trabalho, destacamos não apenas o papel da cultura, mas também o impacto dos *media* digitais, que se configuraram como espaços de contestação. O vídeo-manifesto analisado é um exemplo de como o rap e a arte visual podem ser usados para comunicar, denunciar e promover a conscientização social. Para investigações futuras, sugerimos um estudo sobre a recepção dos videoclipes apresentados, a fim de compreender como o público reage aos conteúdos. Além disso, seria enriquecedor realizar entrevistas com os artistas para que possam contar mais sobre suas trajetórias de vida e compartilhar os desafios que enfrentam tanto na produção quanto na recepção de seus trabalhos.

## REFERÊNCIAS

- Back, L. (1996). *New Ethnicities and Urban Culture: Racisms and Multiculture in Young Lives*. Londres: University College of London Press.
- Bhabha, H. (1998). *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Cabecinhas, R. (2007). *Preto e branco: a naturalização da discriminação racial*. Porto: Campo das Letras.
- Cabecinhas, R., & Macedo, I. (2019). “(Anti)racismo, ciência e educação: teorias, políticas e práticas”. *Medi@ções*, 7(2), 16–36. <https://doi.org/10.60546/mo.v7i2.242>
- Carvalho, L. F. T. & Serelle, M. (2015). *O videoclipe na construção da imagem da banda Ratos de Porão* [Conference presentation]. XX Congresso da Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação na Região Sudeste, Uberlândia, Minas Gerais, Brazil. <https://portalintercom.org.br/anais/sudeste2015/resumos/R48-1522-1.pdf>
- Costa, J. P. (2014). *A convergência dos vídeos musicais na web social: conceptualização e análise*. [Tese de Doutoramento, Universidade de Aveiro]. <http://hdl.handle.net/10773/13272>
- Dias, J. N. (2012). *Vídeos Musicais de Nuno Tudela 1993 – 2009, Obra em análise: Mão Morta - Müller no Hotel Hessischer Hof (1998/2006)*. [Prova de Título de Especialista, Instituto Politécnico do Porto]. <http://hdl.handle.net/10400.22/2347>
- Fanon F. (2008). *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA.
- Fanon, F. (2018). “Racismo e cultura (1956)”. *Revista Convergência Crítica* (13): 78-90. <https://doi.org/10.22409/rcc.v1i13.38512>.
- Fradique, T. (1998). “Les Back. New Ethnicities and Urban Culture: Racisms and Multiculture in Young Lives”. *Etnográfica* 2(1): 181-183. <https://doi.org/10.4000/etnografica.4440>.
- Fradique, T. (1999). “Nas margens... do rio: retóricas e performances do rap em Portugal.” In G. Velho (Org.), *Antropologia Urbana – Cultura e Sociedade no Brasil e em Portugal*, (pp. 121-140). Rio de Janeiro: Zahar.
- Gilroy, P. (2001). *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34. Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos.
- Gomes, R. S. (2019). *Uma nova geração pop e performática? Análise de videoclips do século XXI e a importância das suas mensagens intervencionistas e políticas*. [Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa]. <http://hdl.handle.net/10362/79916>
- Gravato, D. (2017). Rap em Portugal: comunidades online, lógicas de comunicação e posicionamentos identitários na internet. [Dissertação de Mestrado, Universidade do Minho]. <https://hdl.handle.net/1822/51872>.
- Gravato, D. & Cabecinhas, R. (2023). “Rapensando África na música de Chullage.” In M. Matos & J. Paisana, (1<sup>a</sup>), *Transcultural Mobilities and Memories* (pp. 217-231). Edições Húmus. <https://hdl.handle.net/1822/88055>.

Herschmann, M. (2011). *Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI*. São Paulo: Estação das Letras e Cores & Faperj.

Holzbach, A. D. (2013). *Smells Like Teen Spirit: a consolidação do videoclipe como gênero audiovisual*. [Tese de Doutoramento, Universidade Federal Fluminense]. <https://app.uff.br/riuff/handle/1/20626>

Macedo, I. M. (2016). Migrações, memória cultural e representações identitárias: a literacia filmica na promoção do diálogo intercultural. [Tese de Doutoramento, Universidade do Minho]. <https://hdl.handle.net/1822/48712>

Machado, A. (2000). *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac.

Mateo, R. C., Eler, R. & Martins, A. F. (2019). Propuestas subversivas del linguaje audiovisual: del videoarte a la contemporaneidad en el contexto digital. In Sedeño-Valdellós, A. M. *Arte, activismo y comunicación en el ámbito académico*. Madrid: Dykinson.

Nardini, A. (2018). O movimento hip hop no Taquaril: expressões culturais e práticas políticas na zona leste de Belo Horizonte. Belo Horizonte, Universidade FUMEC, Dissertação de Mestrado em Estudos Culturais Contemporâneos.

Nercolini, M. J. Holzbach, A. D. (2009). Videoclipe em tempos de reconfigurações. *Revista FAMECOS*, 16(39), 50–56. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2009.39.5841>

Peeters, H. (2004). The Semiotics of Music Videos: It must Be Written in the Stars. *Image & Narrative*, 5(8), 201-231. <https://repository.uwl.ac.uk/id/eprint/1610/1/heidipeeters.htm>

Precioso, D. (2017). “O último discurso de Amílcar Cabral: um projeto de Estado Binacional para Guiné-Bissau e Cabo Verde (1973)”. *Edição 24 – Temporalidades*, 9(2): 348-365. <https://periodicos.ufmg.br/index.php/temporalidades/article/view/5817>.

Raposo, O., Varela, P., Simões, J. A. & Campos, R. (2021). “Nos e fidju la di gueto, nos e fidju di imigranti, fidju di Kabu Verdi: estética, antirracismo e engajamentos no rap crioulo em Portugal”. *Sociedade e Estado* 36 (1): 269-291. <https://doi.org/10.1590/s0102-6992-202136010013>.

Ribeiro, M. C. (2021). “Patrice Lumumba, 60 anos depois”. *Memoirs Newsletter* (123): 1-7. <https://hdl.handle.net/10316/95945>.

Siqueira, D. C. O. (2010). Os jovens e suas telas pós-modernas: reflexões em torno da cidade, do imaginário e da tecnologia. *Comunicação E Sociedade*, 17, 39–50. [https://doi.org/10.17231/comsoc.17\(2010\).1011](https://doi.org/10.17231/comsoc.17(2010).1011)

Teperman, R. (2015). *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma.

Zanetti, D., Belo, R. (2012). “Da T.V. para a Web 2.0: os novos usos do videoclipe”. *Contemporanea-Revista de Comunicação e Cultura*, 10(3): 777-793. <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/6265>

Zanetti, D., Santos, N. M. (2014). O videoclipe na Web: consumo de massa? *Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação*, 8(1). <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21087/11459>

## Audiovisual media

Boss MC. (1994). “A Verdade”, In Rapública. Sony Music, 1994.

Chullage. (2004). “Fartu”, In Rapensar. Lisafonia, 2004.

David Zé. (1975). “A Luta Continua”, In Mutudi ua ufulo, 1975.

Chullage – Official. (2019, July 10). *Chullage - Fartu (Official Audio)* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/Pw-CVaHTsXc?si=0GucZlAO0wrNQQdY>

Chullage – Official. (2021, March 3). *A Luta Continua - prétu ku Tristany* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/Pw-CVaHTsXc?si=0GucZlAO0wrNQQdY>

FLASCO Ecuador. (2015, August 26). *Aníbal Quijano en el III Congreso Latinoamericano y Caribeño de Ciencias Sociales* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/OxL5KwZGvdY?si=TyuUm738aHQQc2hh>

Lee, S. (Director). (1989). *Do The Right Thing*.

MTV Vault. (2021, May 5). *On the Set: Public Enemy's 'Fight the Power' w/ Chuck D, Flavor Flav & Spike Lee (1989) | MTV Rewind* [Video]. YouTube. [https://youtu.be/e00Df5XnQlI?si=1QJ\\_hV6YT78D1P4O](https://youtu.be/e00Df5XnQlI?si=1QJ_hV6YT78D1P4O)

## Online media

Chullage. (2020, June 26). *Chullage: Esta transformação não vai trazer uma mudança de pele*. Público. <https://www.publico.pt/2020/06/26/culturaipsilon/noticia/chullage-transformacao-vaitrazer-mudanca-pele-1921895>.

Casa Comum. (n.d). *Amílcar Cabral*. Fundação Mário Soares. Accessed August 7, 2024. [http://casacomum.org/cc/arquivos?set=e\\_2632#!e\\_2617](http://casacomum.org/cc/arquivos?set=e_2632#!e_2617).

Farinha, R. (2022, November 24). *Rapública: a história (resumida) da compilação que retratou o início do rap português*. Rimas e Batidas. <https://www.rimasebatidas.pt/rapublica-a-historiaresumida-da-compilacao-que-retratou-o-inicio-do-rap-portugues/>

Kostmann, C. (2018, January 2). *Thomas Sankara: o líder visionário*. DW Notícias. <https://www.dw.com/pt-002/thomas-sankara-o-1%C3%ADder-vision%C3%A1rio/a-41780185>.

Letras .(n.d). *A Verdade*. Accessed August 7, 2024. <https://www.letras.mus.br/boss-ac/1250164/>.

Letras. (n.d). *Farto*. Accessed August 7, 2024. <https://www.letras.com/chullage/1547551/>.

RTP. *Lusitânia Expresso*. RTP. <https://www.rtp.pt/programa/tv/p33018>

Varela, P. (2020, May 15). *Antirracismo e o rap no feminino*. Mural Sonoro. <https://www.muralsonoro.com/mural-sonoro-pt/2020/5/15/antirracismo-e-o-rap-no-feminino>

Xullaji. (@pretu\_xullaji). (2021, March 4). *A Luta Continua*. [Video]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CMAFZm1hqZe/>.

Xullaji. (2023, August 7). *Prétu*. <https://xullaji.org/pretu/>

Xullaji. (2024). *Por cada Elvis Presley há muitos músicos negros que ficaram no esquecimento e morreram na miséria*. Diário de Notícias. <https://www.dn.pt/1427297889/por-cada-elvis-presley-hamuitos-musicos-negros-que-ficaram-no-esquecimento-e-morreram-na-miseria/>.