

A batida do gueto: música e diáspora nas periferias de Lisboa

Batida of the ghetto: Music and diaspora in Lisbon's peripheries

Otávio Raposo¹

<https://orcid.org/0000-0001-8000-6901>

otavio_raposo@iscte-iul.pt

¹ Iscte - Instituto Universitário de Lisboa – Lisboa, Portugal

Investigador integrado do Centro de Investigação e Estudos de Sociologia (CIES-Iscte)

Resumo

O maior acesso às tecnologias digitais abriu novas oportunidades para as intervenções estéticas dos jovens afrodescendentes de territórios marginalizados. A consolidação de um conjunto de ritmos afrodiaspóricos (rap crioulo, batida, kuduro, afrobeat) na capital portuguesa protagonizado por jovens negros é exemplar desse processo, em que as novas tecnologias ampliaram as possibilidades de hibridização cultural, bem como de produção, circulação e consumo musical. Se a invisibilidade da presença negra e africana em Portugal tem sido posta em causa nos últimos anos pela explosão mediática desses estilos musicais, importa aprofundar características fundamentais que acompanham o processo criativo dos seus agentes: hibridização, cosmopolitismo e resistência. A partir de um dos estilos musicais de maior sucesso nas pistas de dança da capital portuguesa – batida – este artigo examina a influência dos ritmos afrodiaspóricos na produção de novos saberes, pertencimentos e imaginários numa perspectiva decolonial, bem como na promoção da cultura negra e africana em Portugal.

Palavras-chave: juventude; diáspora; música; negritude.

Abstract

Greater access to digital technologies has opened up new opportunities for aesthetic interventions by young people of African descent from marginalized territories. The consolidation of a set of Afro-diasporic rhythms (Creole rap, batida, kuduro, Afrobeat) in the Portuguese capital, led by young black artists, exemplifies this process. New technologies have expanded possibilities for cultural hybridization and musical production, circulation, and consumption. While the invisibility of black and African presence in Portugal has been increasingly challenged by the media explosion of these musical styles, it is important to explore the fundamental characteristics accompanying the creative processes of their agents: hybridization, cosmopolitanism, and resistance. Drawing from one of the most popular musical styles on the dance floors of the Portuguese capital — batida — this article examines the influence of Afro-diasporic rhythms on the production of new knowledge, belonging, and imaginaries from a decolonial perspective, as well as their role in promoting black and African culture in Portugal.

Keywords: youth; diaspora; music; blackness.

Do tradicional ao cosmopolita: a paisagem sonora da Afro-Lisboa¹

O maior acesso às tecnologias digitais abriu novas oportunidades para as intervenções estéticas de jovens afrodescendentes das periferias urbanas. A consolidação de um conjunto de ritmos afrodiaspóricos (rap, kuduro, afrobeat, afro-house e batida) protagonizados por jovens negros na capital portuguesa é exemplar desse processo, em que as novas tecnologias ampliaram as possibilidades de fazerem-se visíveis e contrariarem os estereótipos de que são alvo. Em particular, observam-se estratégias de produção musical e visual que reinscrevem a presença dos corpos negros na paisagem portuguesa como sujeitos políticos, desestabilizando as narrativas dominantes que marginalizam os jovens afrodescendentes enquanto forasteiros ou “out of place” (Hancock; Blanchard; Chapuis, 2018). A partir de identificações afrodiaspóricas que disputam novos sentidos de nação, reforçados por vínculos locais criados por uma juventude nascida e/ou socializada em Portugal, os jovens constroem inovadoras perspectivas existenciais e desafiantes reflexões sobre si próprios e os seus territórios de vivência.

Trata-se de uma resistência cultural (e performática) que se utiliza do estatuto marginal(izado) partilhado para rearticular experiências, afinidades e pertencimentos *in place* entre diferentes populações racializadas, contrapondo-se ao racismo cotidiano (Essed, 1991) e à visão hegemónica de uma portugalidade pensada pelo viés da branquitude. Alguns desses ritmos foram precursores na denúncia ao racismo, ao legado do colonialismo e às difíceis condições de vida dos jovens negros em Portugal, como é o caso do rap nos anos 1990 (Contador; Ferreira, 1997; Fradique, 2003; Raposo *et al.*, 2021), numa altura em que o debate público sobre esses temas ainda era escasso. Outros géneros musicais mais dançantes emergiram duas décadas depois, quando o estigma sobre as produções artístico-culturais da juventude negra já não era tão forte no contexto de

1 Este artigo foi produzido no âmbito do projeto Criatividades Periféricas: juventude, artes e políticas públicas em territórios segregados – PERICREATIVITY (referência: 2022.08993.PTDC), financiado pelo Governo Português através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT). O projeto está disponível no DOI: <https://doi.org/10.54499/2022.08993.PTDC>.

um fortalecimento do movimento antirracista e das políticas multiculturais.² São exemplos o kuduro, o afrobeat, o afro-house e a batida, sonoridades de inclinação mais lúdica, cujas componentes de protesto e consciencialização não são tão evidentes. Produzidos pelos jovens descendentes da imigração africana, esses ritmos transnacionais ou cosmopolitas somaram-se aos gêneros mais “tradicionais” das gerações dos seus pais e avós – morna, coladeira, funaná, batuque, tabanka ou semba – (Monteiro, 2011; Sieber, 2005), emblemas de uma Afro-Lisboa³ que só tardiamente ganhou reconhecimento público.

Nesse *melting pot* de influências diaspóricas em que Lisboa está imersa, o cruzamento de estilos musicais tornou-se uma *práxis* comum nos últimos anos, gerando interações e sociabilidades intergeracionais que deram azo a profícuos processos de troca de conhecimento e aprendizagens não formais (Varela; Raposo; Ferro, 2018). Essa aproximação das novas sonoridades urbanas aos ritmos tradicionais pode ser ouvida desde as músicas do rapper Karlon aos trabalhos dos artistas Dino D’Santiago, Prétu (aka Chullage) e Scúru Fitchádu, servindo de matéria-prima para as composições de muitos dos DJs de batida, entre os quais Marfox, Nervoso e Studio Bros.

Se a invisibilidade da exclusão racial tem sido posta em causa nos últimos anos pela explosão mediática dessas novas linguagens da “música negra”,⁴ importa aprofundar características fundamentais que acompanham o processo criativo dos seus agentes: hibridização, diáspora e resistência. O ritmo batida,

-
- 2 O crescimento e a consolidação de associações de imigrantes, em simultâneo à emergência de coletivos antirracistas, na década de 1990, permitiram a organização de um conjunto precursor de ações reivindicativas dos direitos de cidadania das populações imigrantes, ciganas e afrodescendentes em Portugal (Albuquerque; Ferreira; Viegas, 2000). Paralelamente, foi criado o Alto Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas, em 1996, que deu origem ao atual Alto Comissariado para as Migrações (ACM), quando foram formuladas políticas públicas de gestão e reconhecimento da diversidade cultural e étnica nas áreas da educação, religião e inclusão social. A criação do programa Territórios Educativos de Intervenção Prioritária (TEIP), em 1996, e do Programa Escolhas, em 2001, são exemplares da incorporação da perspectiva multicultural nas políticas públicas portuguesas. Ver: Carvalho e Resende (2021) e Raposo (2022).
 - 3 Este termo foi formulado por Ariel de Bigault no seu filme de mesmo nome, em 1996, para abordar a presença africana na cena cultural portuguesa, sendo posteriormente utilizado pelo jornalista Vítor Belanciano e o autor do presente artigo.
 - 4 A ideia de música negra quer chamar a atenção tanto para uma estrutura melódica que não pode ser dissociada da cultura musical africana, mesmo quando recombina com a música europeia, quanto para a posição dessa música e dos seus autores no campo de poder e das relações raciais. Ver: Sansone (2007).

inventado por DJs afrodescendentes da periferia de Lisboa,⁵ é um importante “arquivo sónico” para compreender tais características, bem como a criatividade cultural, a afirmação racial e a segregação urbana na contemporaneidade (Raposo; Castellano, 2024, p. 1442). Considerada o “ghetto sound of Lisbon” (Kelling, 2014), a batida recorre ao kuduro para produzir uma nova música eletrônica que conjuga influências que vão do funaná à tarraxinha, do afro-house ao techno. Num contexto de amnésia histórica sobre a secular presença negra e africana em Portugal, argumento que a batida constitui um valioso recurso sónico de contestação à sua exclusão do corpo da nação. Gerador de um senso de pertença transnacional e diaspórico, a batida fomenta conexões entre as juventudes racializadas e/ou periféricas que transcendem fronteiras e origens nacionais, capaz de levar todos em direção a um lugar comum. Nessa “periferia transnacional” (Aderaldo; Raposo, 2016, p. 282) produzem-se projetos musicais e artísticos que reagem ao processo de *othering* dirigido às populações racializadas, unificando-os numa “contraesfera pública” (Muñoz, 1999, p. 7) que para Fátima El-Tayeb (2011) é “pós-étnica” e “translocal”.

A Quinta do Mocho é um bairro da periferia de Lisboa fundamental para a compreensão dessa dinâmica, onde residem alguns dos principais DJs de batida, responsáveis por levar esse novo ritmo às mais famosas pistas de dança em Portugal e no mundo. Recorrendo a entrevistas e conversas informais com esses DJs, num período de imersão etnográfica na Quinta do Mocho, irei neste artigo correlacionar as suas identidades e “modos de fazer” música (Certeau, 1980). Considero que a batida é uma prática cultural afrodiaspórica produtora de novos saberes, pertencimentos e imaginários e questionadora de uma colonialidade de poder (Quijano, 2000) numa Afro-Lisboa criativamente efervescente.

Neste artigo, apresento algumas reflexões a partir do trabalho de campo que realizei na Quinta do Mocho entre os anos de 2016 e 2021. Essa imersão etnográfica totalizou 82 visitas a campo e 24 entrevistas semidirigidas, realizadas com jovens moradores, lideranças comunitárias, trabalhadores de organizações não governamentais (ONG), artistas e representantes da autarquia. Apesar da

5 “Batida” é também o nome artístico de Pedro Coquenão, DJ angolano branco radicado em Lisboa, cuja produção musical é inspirada em ritmos afrodiaspóricos, especialmente os de Angola. No entanto, a batida abordada neste texto não se refere a esse artista, mas sim a um estilo musical que apresenta características de um movimento cultural urbano, protagonizado por jovens negros das periferias de Lisboa.

extensão desse trabalho de campo, foi somente a partir de 2020 que a batida passou a ser o meu foco principal, período no qual entrevistei oito DJs do bairro.

Colonialidade, ocultamento e diáspora na Lisboa africana

A escravização de africanos e o colonialismo europeu estruturaram novas práticas económicas, hierarquias raciais e uma “revolução ecológica” (Henriques, 2019, p. 18) consideradas essenciais para a emergência do capitalismo global (Williams, 2012) e da modernidade atual (Blackburn, 2003). Portugal desempenhou um papel precursor em ambos os processos históricos, assentes numa “colonialidade de poder” normalizadora de relações de dominação e desigualdades raciais (Mignolo, 2007; Quijano, 2000). O ocultamento das violências da escravidão, do poder colonial e dos chamados “descobrimientos” é parte da lógica subjacente a essa colonialidade (Mignolo, 2007; Quijano, 2000), que reverbera através de uma desmemória em relação à importante contribuição das populações africanas e seus descendentes na afirmação económica, cultural e simbólica da sociedade portuguesa. Por outro lado, a intensa diáspora africana para Portugal originada pelos processos históricos citados fez com que a sua presença na capital do império não fosse residual. Pelo contrário, cerca de 15% da população portuguesa nos séculos XVII e XVIII era negra (Lahon, 2004), composta pelos já nascidos em Portugal e os que vieram de África, deixando marcas materiais e imateriais entretanto eclipsadas da memória coletiva da nação. Os milhares de homens e mulheres de diversas regiões de África, convertidos em escravos ao desembarcarem nos portos de Lisboa,⁶ foram indispensáveis para a construção da cidade, estando ligados a uma polivalência de atividades produtivas, desde tarefas de transporte e higiene urbana até o pequeno comércio de rua, além do trabalho no campo, na pesca e em ofícios artesanais diversos: olaria, carpintaria, ferraria, tecelagem, ourivesaria (Henriques, 2019; Tinhorão, 1997). Essa presença

6 Calcula-se que cerca de 400 mil africanos desembarcaram em Portugal entre meados do século XV e 1761, quando a importação de africanos para serem escravizados foi proibida pelo Marquês de Pombal (Lahon, 2004). Se o primeiro mercado de escravizados em Portugal (e na Europa) foi criado em Lagos, após o primeiro grande desembarque de cativos africanos, em 1444, essa mercadorização de corpos humanos passou a ser concentrada nos portos de Lisboa poucas décadas depois (Henriques, 2020).

estrutural na vida social portuguesa influenciou a música, o teatro, a dança, a literatura, a língua, a agricultura e a religião, uma herança africana que se quer silenciosa. Num Estado-nação ontologicamente racializado (Goldberg, 2006), cuja identidade nacional foi historicamente afirmada em oposição aos ditos selvagens que a “missão civilizadora” portuguesa deveria resgatar, os negros e/ou africanos são o seu espelho invertido. Dessa forma, como admitir a possibilidade de um dos principais marcos da identidade nacional portuguesa – o fado –, ser um gênero musical de matriz africana, originário do lundu e trazido a Portugal por populações escravizadas do Brasil?⁷ Como reconhecer um conjunto de lugares de memória para os africanos e afrodescendentes que fizeram de Lisboa aquilo que ela é? O nexos entre as ideologias racistas e colonialistas que acompanharam a formação de Portugal enquanto Estado-nação, ao negar historicidade às populações negras, marginaliza-as de um imaginário comum de pertença nacional (Arenas, 2011).

Com a expansão dos nacionalismos nos séculos XIX e XX e o surgimento do racismo científico, a identidade nacional portuguesa, a exemplo de outros países europeus, foi reafirmada a partir de um prisma de superioridade da civilização cristã (branca) em relação às chamadas “raças inferiores” (não brancas), sobretudo africanos negros de territórios colonizados (Alexandre, 1999; Cabecinhas; Cunha, 2003). Um dos mitos decorrente desse processo, com especial destaque no período do Estado Novo, prende-se com o sentimento de “missão histórica” a cumprir por Portugal no “ultramar” para “civilizar” os “povos primitivos”, reforçado pela suposta vocação colonial do país (Alexandre, 1999; Cabecinhas; Cunha, 2003). Dessa forma, se a identidade nacional portuguesa foi construída, num primeiro momento, em oposição aos mouros, retratados historicamente como inimigos,⁸ num segundo momento ganham relevância os processos de

7 De acordo com a proposta de José Tinhorão (1997), os trânsitos culturais promovidos no “Atlântico Negro” (Gilroy, 2001) tornaram possível que o lundu chegasse a Lisboa e fosse rapidamente adotado e transformado em fado pelas massas populares da cidade.

8 Encarados como inimigos da fé católica no período da Reconquista pelos reinos cristãos da Península Ibérica, nos séculos XI e XII, as populações muçulmanas (mouras) que viviam no centro-sul de Portugal foram forçadas a converter-se ao cristianismo, sofrendo perseguições que levaram ao apagamento de parte substancial do seu legado cultural. No entanto, a influência da civilização islâmica deixou marcas profundas na sociedade portuguesa, cujas evidências podem ser encontradas na língua, no urbanismo, na gastronomia, nas artes, nos instrumentos agrários, no conhecimento científico, etc. Ver: Torres e Macias (1998); Carvalho (2022).

exclusão racista assentes naqueles que se tornaram os “outros” racializados da nação: africanos negros, portugueses afrodescendentes e roma-ciganos.⁹

Com as pressões advindas do pós-guerra e o fortalecimento dos movimentos independentistas em todo o mundo, verifica-se uma ligeira alteração na forma de Portugal se autorrepresentar enquanto nação. A adoção do lusotropicalismo, nos anos 1950, como doutrina oficial do Estado Novo se torna um instrumento propagandístico para conferir legitimidade à ocupação de territórios africanos,¹⁰ ao higienizar as violências do poder colonial e fomentar um suposto “modo português de estar no mundo” baseado na tolerância, na empatia e na ausência de preconceito contra os povos não brancos (Castelo, 1998; Vale de Almeida, 2000). Para dar suporte a essa narrativa de excecionalidade nacional não apenas foram apagadas as designações associados ao colonialismo como passou a ser incentivada pelo Estado uma retórica em torno da “defesa da nação pluricontinental e multirracial” (Castelo, 2015, p. 451). No entanto, essa ideia de sociedade etnicamente heterogênea e harmônica era frustrada pela *práxis* racista de uma administração colonial reprodutora de velhas opressões e desigualdades sob uma nova roupagem, uma retórica que se tornou insustentável com o eclodir da guerra entre o Estado português e os movimentos de libertação nacional em África.¹¹

Com o império perdido e a entrada de Portugal na Comunidade Económica Europeia (CEE), a identidade portuguesa é reterritorializada na Europa, diluindo algumas das premissas do discurso lusotropicalista da altura. A nova lei de atribuição da nacionalidade portuguesa de 1981 (Lei n.º 37/81), em continuidade com o decreto de 1975 (Decreto-Lei n.º 308-A/75), tornou imigrantes aqueles que eram

9 Embora haja registo das populações roma-ciganas em Portugal desde o século XV, estas têm sido sistematicamente ostracizadas e representadas como não portuguesas, enfrentando um racismo estrutural com muitas semelhanças ao vivido pelas populações negras e/ou africanas. Por limitações de espaço, essas questões não serão aqui desenvolvidas, pelo que recomenda-se a seguinte leitura: Blanes (2008); Bastos (2012); Magano e Mendes (2014).

10 Segundo essa perspectiva, não haveria necessidade de conceder independência, pois as “províncias ultramarinas” seriam parte de um território português além-mar construído através de relações de harmonia e de natureza fraterna decorrente da empatia inata dos portugueses com o “outro” (Araújo, 2021; Castelo, 1998).

11 As chamadas guerras de libertação nacional ou guerras anticoloniais que ocorreram em Angola, Guiné-Bissau e Moçambique, entre 1961 e 1973, deram origem a uma sublevação militar no exército português – liderados em sua maioria por capitães – que derrubaria o regime ditatorial do Estado Novo, forjando as condições para a Revolução de 25 de abril. Esta confirmaria o fim daquele que era o mais antigo e último império colonial em atividade.

outrora portugueses, uma injustiça que se acentuaria com os filhos da imigração africana nos anos seguintes.¹² Essa rearticulação da identidade portuguesa na Europa reforçou o ideário da branquitude no modo como o Estado passou a representar os seus cidadãos, com as populações racializadas a serem vistas como estrangeiras mesmo quando nascidas em território nacional. Impôs-se uma visão eurocêntrica da história nacional (e europeia) que nada diz sobre o seu longo passado africano ao mesmo tempo que se (re)produziu uma “portugalidade” homogênea em termos cultural, religioso e racial (Araújo; Maeso, 2010; El-Tayeb, 2011).

Meio século após o fim do império colonial, o lusotropicalismo continua a ser um aparato ideológico poderoso para a difusão das ideias de Portugal como nação tolerante, inclusiva e destituída de racismo. Num país que se tem reinventado enquanto nação multicultural desde os anos 1980, quando passou a receber uma diversidade de fluxos migratórios, em especial vindos de África e do Brasil,¹³ esse aparato tem servido para dar sustentação a políticas de *racelessness* (Goldberg, 2006). Estas invisibilizam a presença negra em Portugal – no passado e no presente –, bem como os efeitos do racismo na reprodução das desigualdades sociais. É assim que se entende a contínua negação da recolha de dados étnico-raciais nos censos oficiais em Portugal, bem como o perpetuar de uma “imaginação imperial” nos manuais escolares¹⁴ (Araújo; Maeso, 2010, p. 259) que fazem dos afrodescendentes os “outros” por excelência (Mata, 2006).

Embora a Lisboa africana do período colonial seja ativamente esquecida pelas instituições oficiais, uma nova geração de artistas portugueses afrodescendentes está a reafirmar a capital portuguesa na música, nas artes plásticas, no teatro, na literatura, na língua, na culinária, no vestuário (Agualusa, 2015). Ciente desse

12 Fundada na prevalência do princípio do *jus sanguinis* sobre o *jus soli*, o novo enquadramento oficial da nacionalidade portuguesa visava a restrição dos direitos de cidadania dos filhos de imigrantes, particularmente os de origem africana, excluindo-os do acesso imediato à nacionalidade portuguesa. Ver: Portugal (1981).

13 A partir da década de 1980, os fluxos migratórios para Portugal cresceram bastante, vindos principalmente das antigas colónias africanas. Nas décadas seguintes tais fluxos diversificaram-se, quando outras populações ganharam destaque, tais como os imigrantes do Brasil, Ucrânia, Roménia, China ou Índia. Na atualidade, vivem em Portugal mais de 1 milhão e meio de estrangeiros, que totaliza cerca de 15% da população. Ver: Agência para a Integração, Migrações e Asilo (2025).

14 Essa invisibilização é reproduzida no ensino de história em Portugal, cujos livros didáticos ao mesmo tempo que omitem a longa presença africana no país, enaltecem os “descobrimientos”, banalizando os crimes da escravatura e da colonização (Araújo; Maeso, 2010; Raposo, 2019).

processo, Vítor Belanciano (2015) realça o “triunfo da Afro-Lisboa”, dada a pujante influência das produções estéticas da juventude negra na cultura popular portuguesa. No entanto, essa Afro-Lisboa não está isenta de contradições, uma vez que essas produções costumam ser apreciadas por públicos externos ao seu meio de origem apenas quando apresentadas em espaços culturais institucionalizados, tais como festivais (musicais, literários, de arte urbana) e museus.¹⁵ Fora desses espaços higienizados, tais produções continuam a ser consideradas exóticas e/ou marginais, principalmente quando articuladas nos bairros periféricos onde habitam parte dos seus autores. Por outro lado, as populações negras e afrodescendentes continuam a se defrontar com uma invisibilidade constante, decorrente do racismo institucional e da falta de representatividade nas posições de liderança da sociedade portuguesa (Henriques, 2019), ocupando os escalões mais baixos de uma estrutura de oportunidades bastante desigual.¹⁶

Com milhões de visualizações no YouTube e uma forte presença em festivais de música, os ritmos afrodiaspóricos vêm assumindo uma importância crescente na afirmação das identidades negras na paisagem pós-colonial portuguesa. Trata-se de sonoridades que rearticulam as definições de africanidade e negritude a partir das suas qualidades, ao mesmo tempo que rompem com a narrativa do *colorblindness* que mantém na penumbra as populações racializadas em Portugal. A batida é uma das mais recentes linguagens urbanas da “música negra portuguesa”, um estilo de fusão que tem nos seus “genes diaspóricos” características híbridas reveladoras das conexões de uma juventude que é em simultâneo europeia e africana.

15 A exposição *Interferência* exibida em 2022 no MATT – Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia é exemplar de como as produções artísticas dos jovens afrodescendentes das periferias portuguesas deixaram de ser ignoradas pelas grandes instituições da cultura, passando a integrar a programação de museus, teatros e centros de arte contemporânea do país. Se a mercantilização das intervenções criativas dessa juventude é uma oportunidade para contrariar estereótipos e projetar uma identidade positiva para um grande público, tal dinâmica carrega também o risco de apropriação cultural de uma estética negra (e de margem) que é bem-vinda quando desprovida do seu caráter insurgente no contexto de uma cidade criativa que se quer vender como moderna, cosmopolita e multicultural.

16 Embora não haja recolha de dados estatísticos de base étnico-racial em Portugal, um conjunto de estudos comprovam as piores condições de vida dos africanos e afrodescendentes em relação aos portugueses brancos nas esferas do trabalho (Roldão, 2016), da educação (Abrantes; Roldão, 2016), da habitação (Alves, 2013), na segurança pública (Raposo *et al.*, 2019) ou no acesso à Justiça (Gomes, 2013).

Como veremos na secção seguinte, os novos dispositivos digitais – computadores pessoais, softwares de composição musical, *samplers* ou websites – não apenas imprimiram uma maior “horizontalidade nas dinâmicas de produção musical” (Marcon; Jiménez; Raposo, 2018, p. 6), como exponenciaram as possibilidades de “contaminação” entre os ritmos do “Atlântico Negro” (Gilroy, 2001). A batida é fruto dessa revolução digital, uma “linguagem eletrônica cosmopolita” (Belanciano, 2020, p. 61) capaz de reinterpretar África e Portugal para produzir novos imaginários de nação.

Batidas afrodiaspóricas: (re)imaginando Portugal e África

Habitada maioritariamente por populações portuguesas de origem africana – angolana, guineense, são-tomense e cabo-verdiana –, a Quinta do Mocho é um “caldeirão cultural” onde influências afrodiaspóricas diversas convivem lado a lado. Trata-se de um bairro de realojamento¹⁷ localizado a 10 km do centro de Lisboa, no concelho de Loures, em que a sociabilidade de rua, a diversidade cultural, as festas comunitárias e o acesso aos novos dispositivos digitais têm possibilitado insights criativos geradores de novos ritmos urbanos, como é o caso da batida. Fundamental para a emergência desse género musical foi a diminuição dos custos na aquisição de computadores, softwares e equipamentos sonoros, antes inacessíveis para a juventude periférica e *working-class*. A maior oportunidade de fazer música gerada pela era digital (Feixa, 2014) propiciou a uma geração de jovens da Quinta do Mocho adquirir os sofisticados saberes práticos do ofício de DJ numa lógica *do it yourself*, tendo alguns deles se tornado exímios produtores na primeira década de 2000. Este é o caso de Nervoso, que aprendeu a fazer música de forma autodidata em sua própria casa a partir de programas gratuitos que vinham em CDs oferecidos por empresas de internet. Como ele recordou:

17 Com cerca de 3 mil habitantes, a Quinta do Mocho foi construída entre 1998 e 2002, no âmbito do Programa Especial de Realojamento (PER) para abrigar famílias que viviam em condições extremamente precárias, nomeadamente em torres inacabadas sem infraestruturas básicas que pertenciam à antiga construtora J. Pimenta. Ver: Malheiros e Letria (1999); Raposo (2018).

Vou instalando vários programas desses CDs [da Clix] que davam de oferta, e num deles vinha o FL Studio. [...] Ninguém me ensinou a fazer música. Tentei, tentei, tentei sozinho, tentei, tentei, tentei sozinho. Lá consegui fazer uma música. Gravei num walkman que dava para gravar cassete, pois eu não tinha gravador de CD em casa. Então gravei a cassete e lá fui a rua mostrar ao pessoal, e o pessoal dizia: “Que é isso? Que é isso?” [risos]. Aquilo parecia reggae e tarraxinha, maior confusão... E eu disse: “Epa, o que importa é que eu fiz, não importa o estilo, o que importa é que eu fiz” (Nervoso, 36 anos – entrevista, 2020).

Se aniversários e celebrações entre amigos foram importantes para Nervoso adquirir as habilidades requeridas de um DJ, foi nas raves clandestinas realizadas nas lojas abandonadas da Quinta do Mocho, entre 2003 e 2007, que ele ganhou a motivação necessária para produzir. Nervoso era o principal DJ dessas festas, cuja sonoridade mais tocada era o kuduro. No meio de sequências dominadas pelo estilo, Nervoso introduzia algumas das suas músicas, criadas para lá serem ouvidas, momento em que recebia o apoio entusiástico da comunidade. Elas tinham a particularidade de não possuírem voz, ao contrário do kuduro, o que tornava essa batida ainda mais rítmica e dançante. A efervescência coletiva provocada pelo ritmo inovador criado por Nervoso passou a atrair pessoas de diversos bairros, o que contribuiu para a sua difusão nas periferias de Lisboa. Nascido em São Tomé, filho de mãe angolana e pai são-tomense, Nervoso espelha em si a fusão de ritmos presentes na batida que ajudou a criar. Do semba e tarraxinha angolanos ao funaná cabo-verdiano,¹⁸ tudo é válido para ser mesclado numa batida que é resumida da seguinte forma por Nervoso: “Isto é diferente, não é bem afro-house, é o estilo batida. É o kuduro mais europeu.”

18 O kuduro e a tarraxinha são géneros musicais que emergiram na capital de Angola, na década de 1990. O primeiro caracteriza-se como um ritmo que funde música eletrónica com ritmos tradicionais angolanos, tendo surgido inicialmente como um estilo de dança de forte expressão corporal (Marcon, 2012). A tarraxinha, por outro lado, é um género musical mais lento, inspirado no kizomba angolano, cuja dança é feita a dois, por meio de movimentos íntimos e sensuais. O funaná, por sua vez, surgiu no final do século XIX, entre camponeses da ilha cabo-verdiana de Santiago, como uma prática de música e dança, baseada em dois instrumentos principais: a gaita (acordeão) e o ferro (uma barra de metal raspada com uma faca) (Cidra, 2021). Surgido em Angola em meados do século XX, o semba afirma-se como património imaterial da cultura angolana (Soares, 2021). Desde sua origem, incorporou elementos modernos à música popular da época, como a guitarra elétrica e o baixo, sem abandonar os tradicionais tambores e percussões. Finalmente, o afro-house é um subgénero da música eletrónica influenciado por sonoridades africanas, que surgiu na África do Sul.

Marfox é um artista fundamental para entender como essa nova sonoridade ganhou centralidade nas periferias de Lisboa, ingressando, anos mais tarde, no circuito global de música eletrônica. Português de origem são-tomense, ele foi um dos muitos jovens que seguiu as “pisadas” do DJ Nervoso, aprendendo com ele os segredos da produção musical. Ex-morador de um bairro de autoconstrução chamado Quinta da Vitória, no concelho de Loures, Marfox participou nas festas da Quinta do Mocho quando ainda era um DJ principiante, indo para lá residir com a família anos mais tarde. Vivia-se uma altura em que a partilha da música pela juventude ganhava novos horizontes, seja pela internet, seja por via de novos dispositivos digitais: telemóveis, pen drives, leitores de MP3, etc. As origens da batida também não podem ser desligadas da colaboração criativa do grupo DJ's di Guetto. Marfox foi um dos idealizadores desse coletivo de DJs que tinha entre os seus integrantes Fofuxo, Pausas, N.K. e Jesse, além do Nervoso. Eles viviam em diferentes zonas periféricas de Lisboa, unindo-as através da música: de Queluz Massamá e Barcarena (na linha de Sintra) a Oeiras (na linha de Cascais), além da Quinta do Mocho, Quinta da Vitória (linha da Azambuja) e Baixa da Banheira (margem sul de Lisboa).

A primeira compilação do grupo foi *DJ's di Guetto Vol. 1*, lançada propositalmente no início das aulas do ano letivo de 2006. Disponibilizada na internet para download gratuito, as suas músicas circularam nas redes digitais e de “mão em mão” com uma força redobrada devido ao regresso escolar, o que potenciou a visibilidade do grupo, inclusive fora das fronteiras de Portugal: após essa compilação eles foram convidados a atuar em França, na Suíça e outros países europeus. Anos mais tarde, os DJ's di Guetto deixaram de existir. Contudo, o ritmo batida já se tinha afirmado nas periferias de Lisboa, mobilizando novas gerações a se inspirarem nesse grupo precursor. Esse é o caso dos Piquenos DJ's do Guetto, do qual fizeram parte Firmeza, Liofox, Maboku, Dadifox e Liocox, um coletivo com forte presença de jovens da Quinta do Mocho.

A editora Príncipe cumpriu um papel decisivo na internacionalização da batida,¹⁹ ao antever o potencial de uma música eletrônica artesanal que se pro-

19 Muito importante para a passagem dessas produções culturais marginais para o espaço mainstream foi o sucesso internacional do grupo Buraka Som Sistema, cuja fusão entre a música eletrônica e os ritmos tradicionais dos PALOP, ouvidos e recriados nas periferias de Lisboa, o tornou, para muitos, no mais bem-sucedido projeto de música dançante de Portugal.

liferava nas margens de Lisboa, mas que ainda era desconhecida do grande público. Marfox foi o mediador por excelência entre essa editora e a música que se fazia digitalmente nas periferias, passando a recrutar os DJs mais talentosos para colaborarem na *label* (Belanciano, 2020). Foi dessa forma que os ritmos criados por esses jovens transpuseram barreiras raciais e de classe para circular em discotecas tanto no centro de Lisboa como em festivais de música espalhados pelo mundo.²⁰ Indicado pela revista norte-americana *Rolling Stones* como um dos dez artistas mais importantes a conhecer em 2014, Marfox tornou-se um símbolo para um conjunto de novos DJs que também passaram a adotar o codinome “fox” em seu nome artístico, entre os quais Nigga Fox, Dadifox, Edifox, Famifox, Danifox, etc.

Embora as influências transnacionais da batida sejam evidentes, os “quadros de interação local” (Costa, 1999) assumem uma importância crucial no processo criativo dos DJs da Quinta do Mocho. A sensibilidade para a composição rítmica não pode ser dissociada de uma vivência comunitária onde “se respira música” e cuja diversidade de estilos musicais os capacita a “manejar tipos simbólicos diferentes” (Hannerz, 1998, p. 37) de forma criativa. Afinal, as festas de bairro são momentos privilegiados das suas aprendizagens enquanto DJs, onde é preciso cativar toda a gente: da população angolana à cabo-verdiana, dos mais velhos que efetuaram percursos migratórios aos mais novos já nascidos em Portugal. Por outro lado, há um compromisso estético com o bairro, que atua como “termómetro” para medir se uma música está ou não “a bater”. Foi o que explicou Marfox (2018) sobre as festas na Quinta do Mocho, onde estão muitos dos “especialistas”, ditando tendências e a própria carga sónica do estilo:

Você chama um menino [do bairro] e pergunta: “Essa música tá boa?”. Se ele diz “ah não, não tá a bater”. Não tá mesmo, ele sabe! [...] Quem manda é o bairro, quem manda são eles. Quando vou na TV eles dizem “você está estranho, a sua música tá estranha”. Como é Lisboa, eles aceitam. Mas quando é no bairro, a carga tem que ser outra.

20 Promotora das festas “Noite Príncipe” na antiga discoteca MusicBox, no centro de Lisboa, desde 2012, a editora Príncipe tem sido fundamental para a inserção de muitos desses DJs num circuito internacional de música eletrônica, organizando digressões que os levaram a atuar no Sónar, em Roskilde, no MoMA, entre outros eventos.

Mas o compromisso com o bairro também tem um cariz ético e social (Belanciano, 2020). Como o cotidiano desses jovens e de suas famílias é atravessado por experiências de marginalização, exclusão e racismo, tais assuntos não lhes são indiferentes. A avalanche de reportagens a transformarem o bairro numa topografia de perigo, cujos moradores seriam incivilizados e potenciais delinquentes, resultou em ações de resistência simbólica na Quinta do Mocho, ressignificando-o como local de arte e cultura. Isso ocorre nas intervenções estéticas de muitos deles, seja através de visitas guiadas de *street art*,²¹ seja por via de sonoridades e videoclipes que exibem novas imagéticas sobre o bairro, dignificando as suas origens de “gueto”. A exigência de Marfox em dar entrevistas para jornalistas somente na Quinta do Mocho vai no mesmo sentido. Ao valorizar a agência criativa dos jovens portugueses afrodescendentes das periferias nas suas falas, ele atribui novos sentidos ao bairro, qualificando esse território como uma “quinta de talentos”. Dessa forma, a posição que esses jovens ocupam na sociedade portuguesa em termos de “raça”, classe e território influencia as batidas que produzem. Serem considerados estrangeiros no próprio país em que nasceram por terem a cor da pele negra são experiências recorrentes entre eles, o que é ainda mais grave quando lhes é negada a nacionalidade portuguesa devido ao princípio de *jus sanguinis* pelo qual se rege a lei atual. Essa realidade foi problematizada no primeiro EP lançado por Marfox pela editora Príncipe, cujo título *Eu sei quem sou* (2011) desafia as representações caricaturais sobre os jovens negros em Portugal, entendidos na dupla negação de não serem considerados portugueses nem africanos. Tal questão foi assim assinalada por Marfox (2018):

Naquela época e até hoje eu sei quem sou. Mas há muitos jovens que, como eu, nascem em Lisboa mas nem são cabo-verdianos (porque as pessoas de Cabo Verde dizem que não são) e nem são portugueses (porque dizem: “Ele é preto, não é português”). Então a pessoa vive um pouco no limbo, desnorteado. E essa música veio trazer certa identidade a essas e outras pessoas que não se identificavam

21 Os efeitos de inversão do estigma trazidos pela transformação da Quinta do Mocho numa das maiores galerias de *street art* a céu aberto da Europa foram por mim problematizados em trabalhos anteriores, onde discuto desde a importância dos guias locais às contradições dessa política pública. Ver, por exemplo: Raposo (2023).

com nada. [...] Ou seja, as pessoas se identificavam com essa batida porque nem era africana nem era europeia – era algo novo.

O caráter impuro da batida incutiu, assim, identidade e pertencimento a uma juventude entendida como “imigrante” devido ao seu fenótipo racializado. É uma música de fusão em que as experiências de guetização espacial e exclusão racial estão presentes num pulsar rítmico que se alimenta de sonoridades tradicionais e cosmopolitas, salpicada de elementos que remetem para uma imaginação transnacional de periferia: frases entrecortadas de sotaque angolano, tambores africanos, apitos de samba, tamborzão do funk carioca, sirenes, etc. Toda essa energia sónica, por vezes incompreensível para um ouvido destreinado, revela marcas de pertença que põem em causa a ideia de uma “segunda geração” desnordeada entre duas culturas, cuja harmonia, estabilidade e inclusão na sociedade portuguesa seria inalcançável (El-Tayeb, 2011; Raposo; Marcon, 2021). É justamente por meio de recombinações rítmicas que transcendem a binariedade entre português branco (cidadão) e africano negro (estrangeiro) que esses jovens DJs constroem novos sentidos de si. A partir do multipertencimento e da hibridização de diferentes referências culturais, eles esboçam um “chão” identitário que lhes permite reivindicar serem ouvidos enquanto cidadãos portugueses afrodescendentes de plenos direitos. Em meio à hostilidade da sociedade dominante, a diáspora é um recurso para combater a ideologia do *colorblindness*, pois permite a criação de representações distintivas que resgatam as virtudes das suas origens africanas sem que isso signifique a negação do seu vínculo à Portugal. De fato, a grande maioria dos DJs da Quinta do Mocho assumiam-se como portugueses, em especial aqueles que já tinha nascido no país e/ou eram detentores dessa nacionalidade. No entanto, a relação com Portugal não era de exclusividade, tampouco reproduzia os clichés identitários de uma nação branca, cristã e defensora das normas da língua de Camões. A desidentificação com uma cidadania normativa que os encara como sujeitos intoleráveis no discurso de nação (El-Tayeb, 2011) é acompanhada da desarticulação de signos (Hall, 2003) na arte, na língua e no modo de imaginar Portugal, uma dinâmica sincrética produtora de uma estética afrodiaspórica que também é portuguesa. A batida, tal como outras expressões artísticas influenciadas pela diáspora, desoculta a relevante presença das populações afrodescendentes na sociedade portuguesa, ao mesmo tempo que serve de meio para um reencontro com a África. Essa é

a perspectiva de Marfox (2018), para quem a batida é uma forma “de chegar mais próximo de África”, um sentimento de urgência para muitos dos jovens que têm o passaporte africano, mas que nunca lá estiveram.

A maneira criativa como esses jovens produzem novos olhares sobre a África pode ser visualizada no videoclipe da música “Zulu” (Studio..., 2019), produzida pelos DJs Nunex e Famifox do grupo Studio Bros, ambos portugueses de origem são-tomense. Inspirado nas tradições africanas, esse videoclipe enaltece os referentes religiosos e tribais do continente a partir de um ritual de bênção feito por um sacerdote africano. Como explicou Nunex sobre a realização do videoclipe:

Toda a gente pensava que fizemos esse videoclipe em África. Montámos umas cabanas para dar a entender que estávamos mesmo no alto da África, tribo! [...] Zulu é o nome do padre, que o padre lhe deu a bênção, e a letra basicamente refere-se a muita coisa da etnia africana, estás a ver? Respeito às mães e tudo mais, às tribos... (Nunex, 25 anos – entrevista, 2020).

Com versos em português e crioulo cabo-verdiano cantados pela artista Blacka, o single “Zulu” é demonstrativo do amplo intercâmbio de referências feito por uma juventude urbana diversa em termos étnico-raciais, cujo imaginário do continente africano transcende os particularismos do Estado-nação. Mesmo que a composição do videoclipe contenha elementos estéticos que remetem a uma África mítica, o mais significativo é que esses imaginários sejam afirmados em plena capital portuguesa, visibilizando uma herança africana assumida com orgulho pelos jovens, sem que isso contradiga com o que é Portugal hoje. Dessa forma, eles não estão preocupados em reproduzir os marcadores étnicos ou nacionais dos seus pais, mas sim em construir projetos, conexões e solidariedades diaspóricas entre diferentes grupos racializados – práticas que, como propõe Fatima El-Tayeb (2011), apontam para uma maior fluidez identitária e desterritorialidade.

A importância que vêm adquirindo as práticas culturais afrodiáspóricas das populações historicamente invisibilizadas e alijadas dos espaços de poder está a desafiar a maneira pouco complexa como Portugal é, em geral, representado no passado e no presente. Ao cruzar múltiplas linguagens, estéticas e ritmos que remetem para uma história silenciada, os DJs de batida produzem

significativos curto-circuitos na autoimagem de Portugal, trazendo à ribalta o processo de racialização que envolve a formação da sociedade portuguesa. Nesse processo, eles contrariam as políticas de *racelessness*, que, ao incutir o ideal da branquitude, legitimam a exclusão dessas populações da identidade portuguesa. A batida decreta um pulsar permanente a denunciar a irredutibilidade da existência negra em Portugal, promotora de cruzamentos rítmicos e simbólicos que fazem recordar os desencontros que persistem na sua história pós-colonial.

Referências

- ABRANTES, P.; ROLDÃO, C. Old and new faces of segregation of Afro-Descendant population in the Portuguese education system: A case of institutional racism? *In*: CONFERÊNCIA EDUCAÇÃO COMPARADA PARA ALÉM DOS NÚMEROS, 25-27 de janeiro de 2016, Universidade Lusófona, Lisboa, Portugal. *Anais* [...]. Lisboa: Universidade Lusófona, 2016.
- ADERALDO, G.; RAPOSO, O. Deslocando fronteiras: notas sobre intervenções estéticas, produções culturais e mobilidade juvenil em áreas segregadas de São Paulo e Lisboa. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 22, n. 45, p. 279-305, jan./jun. 2016.
- AGÊNCIA PARA A INTEGRAÇÃO, MIGRAÇÕES E ASILO. *Relatório de Migrações e Asilo 2024*. Lisboa: AIMA, 2025. Disponível em: <https://aima.gov.pt/pt/noticias/relatorio-de-migracoes-e-asilo>. Acesso em: 27 mar. 2025.
- AGUALUSA, J. E. A reafrikanização de Lisboa. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1 jun. 2015. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/a-reafricanizacao-de-lisboa-16315890>. Acesso em: 18 jul. 2022.
- ALBUQUERQUE, R.; FERREIRA, L.; VIEGAS, T. *O fenómeno associativo em contexto migratório: duas décadas de associativismo de imigrantes em Portugal*. Oeiras: Celta, 2000.
- ALEXANDRE, V. O Império e a ideia de raça (séculos XIX e XX). *In*: VALA, J. (ed.). *Novos racismos: perspectivas comparativas*. Oeiras: Celta, 1999. p. 133-144.
- ALVES, A. R. L. *Para uma compreensão da segregação residencial: o Plano Especial de Realojamento e o (anti-)racismo*. 2013. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2013.

- ARAÚJO, M. Colonialismo português, lusotropicalismo, racismo e lutas antirracistas. [Entrevista a Otto Vinicius Agra Figueiredo e Jalusa Silva de Arruda]. *Revista da FAEEBA – Educação e Contemporaneidade*, Salvador, v. 30, n. 62, p. 168-186, 2021.
- ARAÚJO, M.; MAESO, S. Explorando o eurocentrismo nos manuais escolares de História portugueses. *Estudos de Sociologia*, [s. l.], v. 15, n. 28, p. 239-270, 2010.
- ARENAS, F. *Lusophone Africa: beyond independence*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- BASTOS, J. G. P. (coord.). *Portugueses ciganos e ciganofobia em Portugal*. Lisboa: Edições Colibri, 2012.
- BELANCIANO, V. O triunfo da Afro-Lisboa. *Público*, [s. l.], 28 jun. 2015. Disponível em: <https://www.publico.pt/2015/06/28/culturaipsilon/opiniao/o-triunfo-da-afrolisboa-1700358>. Acesso em: 24 ago. 2015.
- BELANCIANO, V. *Não dá para ficar parado: música afro-portuguesa: celebração, conflito e esperança*. Porto: Afrontamento, 2020.
- BLACKBURN, R. *A construção do escravismo no novo mundo: do Barroco ao Moderno (1492-1800)*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- BLANES, R. L. *Os aleluias: ciganos evangélicos e música*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2008.
- CABECINHAS, R.; CUNHA, L. Colonialismo, identidade nacional e representações do “negro”. *Estudos do Século XX*, [s. l.], n. 3, p. 157-184, 2003.
- CARVALHO, G. P.; RESENDE, J. O reconhecimento da diversidade cultural em políticas educacionais em Portugal e no Brasil. *Revista Eletrônica Científica Ensino Interdisciplinar*, [s. l.], v. 7, n. 20, p. 28-46, 2021.
- CARVALHO, S. L. *Lisboa árabe*. Lisboa: Parsifal, 2022.
- CASTELO, C. *O modo português de estar no mundo: o luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa*. Porto: Afrontamento, 1998.
- CASTELO, C. A mensagem luso-tropical do colonialismo tardio: o papel da propaganda e da censura. In: MARTINS, M. de L. (org.). *Lusofonia e interculturalidade: promessa e travessia*. Famalicão: Húmus, 2015. p. 451-470.
- CERTEAU, M. de. *L'invention du quotidien: arts de faire*: v. 1. Paris: Gallimard, 1980.

- CIDRA, R. *Funaná, raça e masculinidade: uma trajetória colonial e pós-colonial*. Lisboa: Outro Modo, 2021.
- CONTADOR, A.; FERREIRA, E. *Ritmo e poesia: os caminhos do rap*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.
- COSTA, A. F. *Sociedade de bairro: dinâmicas sociais da identidade cultural*. Oeiras: Celta, 1999.
- EL-TAYEB, F. *European others: queering ethnicity in postnational Europe*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- ESSED, P. *Understanding everyday racism: an interdisciplinary theory*. Thousand Oaks: Sage, 1991.
- EU SEI quem sou. DJ Marfox. Lisboa: Príncipe, 2011. 1 EP (18min48s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=YATNHrMwn44&list=OLAK5uy_m6uAoaOFdq1hmeFjLVEBWd_617Wwj2io0. Acesso em: 4 mar. 2026.
- FEIXA, C. *De la generación @ a la # generación: la juventud en la era digital*. Barcelona: NED, 2014.
- FRADIQUE, T. *Fixar o movimento: representações da música rap em Portugal*. Lisboa: Dom Quixote, 2003.
- GILROY, P. *O Atlântico Negro*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.
- GOLDBERG, D. T. Racial europeanization. *Ethnic and Racial Studies*, [s. l.], v. 29, n. 2, p. 331-336, 2006.
- GOMES, S. *Criminalidade, etnicidade e desigualdades: análise comparativa entre os grupos nacionais dos PALOP e Leste Europeu e o grupo étnico cigano*. 2013. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade do Minho, Braga, 2013.
- HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HANCOCK, C.; BLANCHARD, S.; CHAPUIS, A. Banlieusard.e.s claiming a right to the City of Light: gendered violence and spatial politics in Paris. *Cities*, [s. l.], v. 76, p. 23-28, 2018.
- HANNERZ, U. *Conexiones transnacionales: cultura, gente, lugares*. Madrid: Cátedra, 1998.

HENRIQUES, I. C. *De escravos a indígenas: o longo processo de instrumentalização dos africanos (séculos XV-XX)*. Lisboa: Caleidoscópio, 2019.

HENRIQUES, I. C. *Os “pretos do Sado”: história e memória de uma comunidade alentejana de origem africana (séculos XV-XX)*. Lisboa: Colibri, 2020.

KELLING, R. The ghetto sound of Lisbon. *RA Electronic Music Online*, 2014. Disponível em: <https://pt-br.ra.co/features/2021>. Acesso em: 4 mar. 2026.

LAHON, D. O escravo africano na vida económica e social portuguesa do antigo regime. *Africana Studia*, Porto, n. 7, 2004.

MAGANO, O.; MENDES, M. M. Ciganos e políticas sociais em Portugal. *Sociologia*, Porto, n. 4, p. 15-35, 2014.

MALHEIROS, J. M.; LETRIA, P. *À descoberta dos novos descobridores*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1999.

MARCON, F. Identidade e estilo em Lisboa: kuduro, juventude e imigração africana. *Cadernos de Estudos Africanos*, [s. l.], n. 24, p. 95-116, 2012.

MARCON, F.; JIMÉNEZ, L. S.; RAPOSO, O. Introdução ao dossiê “Juventudes e Músicas Digitais Periféricas”. *Cadernos de Arte e Antropologia*, [s. l.], v. 7, n. 1, p. 5-14, 2018.

MARFOX. Entrevista: Marfox, identidade da diáspora e compromisso com o gueto. [Entrevista a G. G. Albuquerque]. *Volume Morto*, 30 jun. 2018. Disponível em: <https://volumemorto.com.br/entrevista-dj-marfox/>. Acesso em: 28 jun. 2022.

MATA, I. Estranhos em permanência: a negociação da identidade portuguesa na pós-colonialidade. In: SANCHES, M. R. (org.). *Portugal não é um país pequeno: contar o império na pós-colonialidade*. Lisboa: Cotovia, 2006. p. 285-317.

MIGNOLO, W. D. Introduction: coloniality of power and de-colonial thinking. *Cultural Studies*, [s. l.], v. 21, n. 2-3, p. 151-167, 2007.

MONTEIRO, C. A. *Música migrante em Lisboa: trajectos e práticas de músicos cabo-verdianos*. Lisboa: Mundos Sociais, 2011.

MUÑOZ, J. E. *Disidentifications: queers of color and the performance of politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

PORTUGAL. *Lei nº 37/81, de 03 de outubro. Lei da nacionalidade*. Lisboa: Assembleia da República, 1981. Disponível em: https://www.pgdlisboa.pt/leis/lei_mostra_articulado.php?nid=614&tabela=leis. Acesso em: 4 mar. 2026.

QUIJANO, A. Coloniality of power, Eurocentrism and Latin America. *Nepantla*, [s. l.], v. 1, n. 3, p. 533-580, 2000.

RAPOSO, O. Guias da periferia: usos da arte urbana num bairro precarizado de Lisboa. In: GONÇALVES, R. de S.; FERRO, L. (org.). *Cidades em mudança: processos participativos em Portugal e no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2018. p. 127-144.

RAPOSO, O. Arte e cultura: aprendizagens informais na Afro-Lisboa. *Medi@ções*, [s. l.], v. 7, n. 2, p. 37-53, 2019.

RAPOSO, O. The art of governing youth: empowerment, protagonism, and citizen participation. *Social Inclusion*, [s. l.], v. 10, n. 2, p. 95-105, 2022.

RAPOSO, O. Street art commodification and (an)aesthetic policies on the outskirts of Lisbon. *Journal of Contemporary Ethnography*, [s. l.], v. 52, n. 2, p. 163-191, 2023.

RAPOSO, O.; ALVES, A. R.; VARELA, P.; ROLDÃO, C. Negro drama: racismo, segregação e violência policial nas periferias de Lisboa. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, [s. l.], n. 119, p. 5-28, 2019.

RAPOSO, O.; CASTELLANO, C. G. Batida and the politics of sonic agency in Afro-Lisboa. *Ethnic and Racial Studies*, [s. l.], v. 47, n. 7, p. 1438-1455, 2024.

RAPOSO, O.; MARCON, F. The Black Beat of Lisbon: sociabilities, music and resistances. In: CAMPOS, R.; NOFRE, J. (ed.). *Exploring Ibero-American youth cultures in the 21st century city: transgression, resistance and creativity*. New York: Palgrave Macmillan, 2021. p. 175-198.

RAPOSO, O.; VARELA, P.; SIMÕES, J. A.; CAMPOS, R. "Nos e Didju la Di Gueto, Nos e Fidju di Imigranti, Fidju di Kabu Verdi": estética, antirracismo e engajamentos no rap crioulo em Portugal. *Sociedade e Estado*, [s. l.], v. 36, n. 1, p. 269-291, 2021.

ROLDÃO, C. Os afrodescendentes no sistema educativo português. In: ENCONTROS MENSAIS DE EXPERIÊNCIAS MIGRATÓRIAS, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 27 abr. 2016. *Anais [...]*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2016.

SANSONE, L. *Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007.

SIEBER, T. Popular music and cultural identity in the Cape Verdean post-colonial diaspora. *Etnográfica*, [s. l.], v. 9, n. 1, p. 123-148, 2005.

SOARES, A. C. Sembapatrimônioimaterial.com: performances locais, narrativas nacionais imaginadas, diálogos a partir do terreno. *GIS – Gesto, Imagem e Som – Revista de Antropologia*, [s. l.], v. 6, n. 1, p. 1-19, 2021.

STUDIO Bros – Zulu ft. Blacka (Official Video). Direção: Jay Cee. [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (4min32s). Publicado no canal Studio Bros. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z2RjR255Uk0>. Acesso em: 4 mar. 2026.

TINHORÃO, J. R. *Os negros em Portugal: uma presença silenciosa*. Lisboa: Caminho, 1997.

TORRES, C.; MACIAS, S. *O legado islâmico em Portugal*. Lisboa: Fundação Círculo de Leitores, 1998.

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

VARELA, P.; RAPOSO, O.; FERRO, L. Redes de sociabilidade, identidades e trocas geracionais: da “Cova da Música” ao circuito musical africano da Amadora. *Sociologia, Problemas e Práticas*, [s. l.], n. 86, p. 109-132, 2018.

WILLIAMS, E. *Capitalismo e escravidão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

Disponibilidade de dados

Os dados de pesquisa estão disponíveis no corpo do documento.

Editores

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

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

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

Recebido | Received: 07/02/2025

Aceito | Accepted: 26/02/2026



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