



Nossa nação é crioula
A língua crioula como património artístico

Íris Sofia Guerra Cabaça

Projeto de Mestrado em Ciências da Comunicação e Artes

2023

Projeto de Mestrado apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação e Artes realizado sob a orientação científica do Professor Pedro Florêncio.

Agradecimentos

A todos os meus amigos pelo apoio direto e indireto ao longo da realização deste trabalho de projeto.

A todos os artistas que aceitaram ser entrevistados, deram a sua disponibilidade e o seu tempo para as nossas conversas, um profundo agradecimento ao Scúru Fitchádu, Dino D'Santiago, Lura, G Fema e Kady pela vossa amabilidade.

Ao Wilds Gomes, por ser o *wild card* final que juntou algumas das pontas mais soltas.

Ao professor Pedro Florêncio, obrigada por ter aceitado em orientar este trabalho de projeto, pelo tempo, motivação e paciência durante todo o processo.

Resumo

O trabalho de projeto do mestrado tem em conta a realização de um documentário, produzido durante um ano, sobre artistas que cantam em crioulo. O documentário conta com Scúru Fitchádu, Dino D'Santiago, Lura, G Fema e Kady na parte dos artistas e Wilds Gomes, jornalista.

Assim, o trabalho de projeto procura responder à pergunta *Como é que a língua crioula pode ser considerada património para artistas que cantam em crioulo?* Para tal, este trabalho de projeto pretende dividir a sua resposta em duas componentes: uma prática, que inclui a pré-produção, produção e pós-produção de um documentário apelidado *Nossa Nação é Krioula*, e uma escrita, onde a pesquisa será mais aprofundada a começar nas raízes da música crioula, um caso de estudo e a memória descritiva do documentário.

Palavras-chave: crioulo, música, língua, documentário.

Índice

INTRODUÇÃO	6
1. A HISTÓRIA DO CRIOULO.....	9
1.1 As origens da língua crioula	9
1.2 A música tradicional de Cabo Verde	11
1.3 O Rap crioulo.....	13
1.4 Os meios de divulgação	17
2. CASO DE ESTUDO: <i>BATIDA DE LISBOA</i>	20
2.1 A história dos documentários de música.....	20
2.2. <i>Batida de Lisboa</i> : análise.....	22
3. MEMÓRIA DESCRITIVA DO DOCUMENTÁRIO: <i>NOSSA NAÇÃO É KRIOLA</i>	27
3.1. Ideia	27
3.2. Pré-produção.....	31
3.4. Produção	32
3.5. Pós-produção	35
CONCLUSÃO.....	37
BIBLIOGRAFIA	38
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS	41

Introdução

O presente projeto de mestrado, intitulado *Nossa Nação é krioula*, tem como objetivo a realização de um documentário sobre artistas que cantam em crioulo, saber se conseguem ter algum sucesso devido a isso e, no geral, como é que olham para o panorama musical português neste momento, e, por fim, saber se se reveem por cantarem na língua crioula. Igualmente, tem o objetivo de investigar como é que a língua crioula pode ser considerada um património para estes artistas, apesar de não ser a língua oficial de Cabo Verde, e como a inserem na sua expressão artística. Partindo da questão, *Como é que a língua crioula pode ser considerada património para artistas que cantam em crioulo?*, o projeto conta com uma componente prática, que é um documentário¹ com cerca de noventa minutos, e uma parte escrita com a memória descritiva do mesmo. Sugere-se que a leitura da memória descritiva anteceda o visionamento do filme², de modo a contextualizar e aprofundar um tema central neste trabalho de projeto mas que, devido ao tempo limite do filme, acabou por ficar de fora desta versão de montagem que se apresenta, na qual são predominantes outros tópicos que pensamos darem mais coesão à composição do objeto fílmico.

A parte escrita divide-se em três capítulos. O capítulo 1 é sobre *A História do Crioulo*, que se divide em quatro subcapítulos, que são os seguintes: *As Origens da Língua Crioula*, *A Música Tradicional de Cabo Verde*, *O Rap Crioulo* e *os Meios de Divulgação*. O objetivo deste primeiro capítulo é introduzir um pouco a história da língua crioula, da sua música e do rap em crioulo, que se encontra nas origens do rap em Portugal e no nascimento da música cantada em crioulo no país.

O capítulo 2 fala do caso de estudo do *Batida de Lisboa* (2019) de Rita Maia e Vasco Viana, que se divide em *A História dos Documentários de Música e Batida de Lisboa: análise*. Este capítulo tem o intuito de fazer uma breve introdução sobre documentários de música e analisar o *Batida de Lisboa*, porque foi um dos documentários que inspirou a criação deste projeto aquando do seu primeiro visionamento em 2021.

¹ Link de visionamento do documentário: <https://vimeo.com/818471681?share=copy>; password: crioulo23. [Link alternativo](#).

² Sugere-se apenas que se faça deste modo para se compreender melhor o documentário antes do seu visionamento.

O terceiro e último capítulo é a memória descritiva do documentário, que se divide na pré-produção, produção e pós-produção do projeto. Esta parte é uma análise mais extensa do projeto final com todas as suas fases para melhor se perceber o seu objetivo e a forma como foi feito. Assim, cada um destes capítulos mostra várias razões porque estava em falta um documentário assim.

Os artistas entrevistados são os seguintes: Scúru Fitchádu, por misturar punk, metal, eletrónica com funaná e outros ritmos de Cabo Verde; Dino D’Santiago, porque pode considerar-se que é um dos impulsionadores desta nova onda de músicas cantadas em crioulo; Lura, por estar sempre pronta a reinventar-se e misturar música tradicional de Cabo Verde com música contemporânea; G Fema, pelo seu papel importante no rap crioulo; e Kady, por misturar pop com ritmos tradicionais de Cabo Verde. Wilds Gomes é o único jornalista que aparece no documentário devido ao seu trabalho na Bantumen e no seu podcast The Wild Show.

Até ao momento, não existem dados concretos de quantos falantes da língua crioula residem em Portugal, apenas que 37.436 pessoas “têm nacionalidade cabo-verdiana, segundo os dados mais recentes (SEF, 2019)”, sendo que, a maior parte reside na Área Metropolitana de Lisboa (Raposo, Varela, Simões, Campos, 2021: 274). Contudo, é uma das línguas mais faladas nas periferias de Lisboa e, nos últimos anos, muitos artistas que cantam em crioulo conseguiram ter sucesso *mainstream*. Desta forma, o projeto explora um pouco essa parte e o porquê, entre outras razões. Ao mesmo tempo, o documentário procura examinar como estes artistas utilizam o crioulo nas suas músicas para transmitirem as suas histórias, cultura e experiências de vida, bem como a importância da língua crioula na formação das suas identidades. Essa análise, é feita através das entrevistas que foram construídas com um guião prévio, depois filmadas e editadas.

No nosso entendimento, talvez por ser uma das melhores formas de retratar os convidados, de modo a que se expressassem em crioulo e através da sua arte, a escolha do formato de documentário afigurou-se ideal para a concretização deste trabalho de projeto, de modo a que os entrevistados pudessem falar sobre a importância de se expressarem em crioulo nas suas músicas e como isso pode ser visto pela indústria. O documentário “oferece oportunidades para interrogar, explorar e comentar sobre ideias”

(Uricchio 2019: 74) às pessoas que podem participar nele ou assistir. Atualmente, “renasceu como uma missão, um modo de envolvimento e interação que é crescentemente agnóstico sobre a forma” (Uricchio 2019: 79).

Já a componente escrita vem reforçar o que é dito no documentário pelos convidados, dando um contexto por detrás das razões da existência deste projeto e procurando explicar como tudo foi criado. Assim, a escrita contextualiza e complementa o que poderia ter sido aprofundado no documentário.

1. A história do crioulo

1.1 As origens da língua crioula

A história da língua crioula e de Cabo Verde, respetivamente, está ligada ao colonialismo e à consequente emigração que ocorreu em Portugal, principalmente na área metropolitana de Lisboa, após 1975. Ao mesmo tempo, Cabo Verde também se distingue de outros PALOP - Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa. Apesar das pessoas cabo-verdianas “se identificarem com a linguagem Krioulu/Crioulo”, ainda não é a língua oficial do país e “reconhecida oficialmente pelo governo da terra natal” (Pardue 2013: 98), sendo que, a oficial é o português. Contudo, o “crioulo é a língua habitual de expressão” dos seus residentes e emigrantes, sendo “considerada mais apropriada para partilhar intimidade, sentimentos e expressar a saudade do arquipélago” (Lobban 2018:70). Já em Portugal, até ao momento, ainda não existem dados oficiais de quantos falantes ao certo existem no país.

Quanto à sua composição, a língua é constituída “predominantemente por vocabulário português, gramática e uma estrutura de sintaxe com uma mistura de linguagens da África ocidental que incluem o Mandingo, Wolof e Manjak (Duarte 2003)” (Pardue 2013: 98), ou seja, vai buscar o léxico e a sintaxe do português e é “enriquecida [com] o sistema fonético africano” (Lobban 2018: 70). A sua origem advém do período do comércio de escravos que Portugal fazia em Cabo Verde, onde “a maioria dos navios de escravos paravam [...] antes de partirem para o Novo Mundo ou de volta para a Europa” (Pardue 2013:101).

Desta forma, o “crioulo português rapidamente se tornou a língua usada por não portugueses” e “foi reconhecido como a língua de comércio para se fazer negócios na África Ocidental” (Pardue 2013: 101). O Kriolu também “nasceu na intimidade dos encontros Europeus-Afro Ocidentais” e ficou registado como um “facto social, porém problemático, do encontro colonial” (Pardue 2013: 103 e 109). Portugal sempre foi um país multicultural com um “interesse na mistura da civilização e cultura” e o “português metropolitano existiu para fornecer uma unidade política dentro das línguas não Indo-Europeias” (Pardue 2013: 109). Apesar disso, essa mistura durante o colonialismo não era notória nem bem recebida, sendo que, “o colonialismo criou uma sensação falsa de homogeneidade dentro da metrópole (Errante 1998)” (Pardue 2013: 110). Em Lisboa é

onde grande parte da população das colónias emigrou e “sempre foi a casa de uma população africana significativa, uma cidade negra”, onde criaram “bairros improvisados na periferia” (Pardue 2013:110). Adicionalmente, as pessoas que falam Krioulu normalmente são “pobres, precárias e da ilha de Santiago” (Pardue 2013: 111). Uma palavra que define o Krioulu e os imigrantes cabo-verdianos é “*badiu*”, que em português se traduz para “vadio” ou “vagabundo”, e “ser-se ou falar-se *badiu* é uma referência a Santiago e à negritude” (Pardue 2013: 111). Voltando à sua história, “foi apenas na parte primitiva da história cabo-verdiana que a massa da sociedade era composta por escravos”, mas durante a sua história, “Cabo Verde tem sido uma sociedade crioula” (Lobban 2018: 71).

“Então, apesar de um poder dizer que Cabo Verde foi uma sociedade de escravos nos termos do papel central que a escravatura teve na economia exportada e agricultora e na riqueza que gerou, deve ser realçado que durante a maioria da sua metade do milénio de história, os escravos eram a minoria da sua população total. Frequentemente, os escravos escapavam para o interior para se tornarem *badius*; através da manumissão, outros escravos e os seus descendentes tornaram-se livres”. (Lobban 2018: 71)

Ainda mais, o “termo Crioulo” engloba muito mais do que a língua para a sociedade cabo-verdiana, que se espalhou por vários países, pois também é usado para definir “a sua cultura distintiva e dinâmica” que inclui o “folclore”, “costumes”, “cozinha”, “música” e a “literatura das suas pessoas” (Lobban 2018: 71).

1.2 A música tradicional de Cabo Verde

Além da riqueza que existe na cultura cabo-verdiana, a música também tem um grande impacto para a sua sociedade, desde os ritmos até à língua, o seu papel é fundamental para promover o arquipélago fora do seu país. Os diferentes ritmos têm diversos nomes e significados, visto que, “a etnomusicologia dos *badius* inclui várias formas básicas, como o batuque, *finaron*, *funaná*, *cola-cola* e *tabanca*” (Lobban 2018: 75). Ao mesmo tempo, em Portugal, o grande destaque vai para o rap crioulo, que é uma parte integrante dos bairros na periferia da área metropolitana de Lisboa.

Para começar, a música tradicional está presente na origem de diversas criações e músicas. O batuque é “uma forma de música e dança entre os *badius* de Santiago” que vem do verbo português “bater” e, normalmente, “era e é atuado exclusivamente por mulheres [...] à noite” (Lobban 2018: 75). A igreja católica desaprovava o batuque porque considerava que era “um estilo de dança sexualmente provocativo”, “os líderes colonizadores reprimiam intermitente o género” devido os seus “textos militantes” e a “classe média ou os assimilados” pensavam que era “vulgar” (Lobban 2018:75). O PAICV (Partido Africano da Independência de Cabo Verde, fundado em 1981) “promoveu e celebrou o batuque para empoderar e legitimar a população *badiu*”, no período da “guerra nacional de libertação e após a independência”, com o objetivo de “construir novas alianças” e “descartar a opressão racista e colonialista” do seu povo (Lobban 2018: 75). Igualmente, o funaná também teve um “revivalismo desde a independência” e aparece em diferentes “discos”, “cassetes” e em “músicas de bandas modernas de dança”, tal como, nos trabalhos de Carlos Cachass Martins e Norberta Tavares, que são “considerados os pioneiros neste revivalismo” que resultou na “liberação das tradições musicais africanas em Cabo Verde”, e os Bulimundo são considerados um dos grupos principais que contribuíram para o movimento (Lobban 2018: 76).

Adicionalmente, o funaná é “uma música de dança cabo-verdiana típica da ilha de Santiago que até à independência era considerada demasiado “Africana” e “retrógrada para identificação nacional” (Pardue 2013: 124). Quanto à morna, é considerada “o género musical mais popular e poético de Cabo Verde” e como uma das “expressões mais característica e quintessencial da cultura nacional” (Lobban 2018: 78). Por norma, consiste “num poema que contém uma série de quadras” acompanhadas por música

(Lobban 2018: 78). Os textos são em crioulo e “frequentemente exprimem tristeza, nostalgia, saudades de entes queridos e outros assuntos românticos ou filosóficos” (Lobban 2018: 78). Após a independência de Cabo Verde em 1975, “estes géneros musicais derivados da sociedade badiu” têm sido vistos e aceites como “uma autêntica tradição cultural crioula”, ao mesmo tempo, o “batuque, tabanca, funaná, finaron, coladeira e mornas” juntam-se a “outras tradições musicais e de dança da Europa, como as mazurcas e valsas” (Lobban 2018: 78). Em todos estes géneros musicais, a língua crioula tem uma parte importante, e como “um produto do colonialismo, diáspora, tráfico e outras formas de migração em massa, o crioulo fala para a condição humana do contacto, poder e expressão cultural” e é na sua música que consegue englobar todos esses aspetos ao mesmo tempo (Pardue 2013: 127).

1.3 O Rap crioulo

Como referido anteriormente, o rap crioulo é um dos géneros musicais com um papel fundamental para os bairros nas periferias de Lisboa, pois serve para os rappers relatarem alguns dos seus problemas e chegarem a várias pessoas, seja dentro ou fora da sua vizinhança. Também contribuiu, e continua a contribuir, para a divulgação da música cantada em crioulo em Portugal. As origens do rap crioulo em Portugal surgem através da juventude cabo-verdiana residente no país, que “vive num mundo liminar entre a cultura mainstream portuguesa que é exclusiva quase sempre na prática e na representação, e um Cabo Verde ligado a retroceder as histórias e práticas culturais de gerações mais velhas (Pardue 2013: 114). Desta forma, a “identidade cabo-verdiana não está nas fronteiras nacionais, mas nas dos bairros (Batalha 63)” (Pardue 2013: 114). Pode dizer-se que “o poder da música rap está ligado à resposta da juventude negra em remodelar a cidade pós-industrial” nos anos 1970 (Pardue 2013: 115). Tal como na América, os jovens cabo-verdianos que nasceram em Portugal ou se mudaram para o país, têm uma forma bastante específica de abordarem as suas vidas, e se os rappers americanos são “peritos em analisar e popularizar [...] a experiência de serem jovens e negros na América” (Pardue 2018: 115), cá o caso é bastante semelhante. O rap crioulo distingue-se do rap tuga pelas letras e porque “as identidades [dos rappers] estão ligadas a um espaço inabitado”, e é a “música popular, neste caso o rap, que chama a atenção através da estética da retórica e facilita a circulação em apresentações públicas” (Pardue 2018: 117). Recentemente, têm surgido vários rappers a fazerem letras em crioulo e que estão nos tops das plataformas de *streaming* (Spotify, Apple Music e Youtube) e muitos são dos mais ouvidos em Portugal, como, Julinho KSD e Vado Más Ki Ás. Assim, “a cena do rap [...] em Lisboa depende das marcas históricas de participação ou consumo largamente definido” (Pardue 2018: 117). Ainda mais, as letras em crioulo podem ser usadas para se aprender um pouco da língua e os seus respetivos significados, tal como acontece com o inglês e o espanhol, segundo o rapper Chullage, agora Prétu:

“O Chullage explicou as políticas da presença do Kriolu à sua maneira: “não é só porque me sinto mais confortável a fazer rap em Kriolu, é sobre ter todas as pessoas [que não falam Kriolu em Portugal e fãns do rap à volta do mundo] para ouvirem e procurarem pelo significado. É o que todos fizemos quando ouvimos os Public Enemy (o grupo nacionalista negro influente de Long Island, Nova Iorque durante o final dos anos 80 e princípio dos anos 90). Nós não entendíamos inglês. Nós procurámos. As pessoas podem fazer isso com o Kriolu.” (Pardue 2018: 124)

Desta forma, as letras em crioulo podem e devem servir para se espalhar a respetiva língua mesmo para quem não a fala ou percebe. Ainda mais, “os rappers Kriolu, através da ortografia, pronúnciação, e *hype* do estúdio de gravação, juntaram a língua e o espaço e propuseram como um valor de bairro e uma obrigação implícita para outros aprenderem ou, pelo menos, relacionarem-se com o Kriolu nos seus próprios termos” (Pardue 2018: 124).

Ao mesmo tempo, pode considerar-se que na construção do rap, nomeadamente nos Estados Unidos, as letras sempre incluíram diversos problemas que aconteciam aos rappers ou às suas comunidades nos seus bairros, tais como o racismo e a segregação social, e o rap servia para as pessoas nestes bairros se relacionarem e, por vezes, transportarem esses temas para fora da sua bolha. Se nos Estados Unidos uma das problemáticas era, e continua a ser para muitos, o racismo, em Portugal a história é semelhante e insere outra problemática: os jovens que nasceram cá, mas que ainda não têm cidadania portuguesa. Desta maneira, os rappers utilizam este género musical como um veículo para denunciarem estes temas, tais como, “o racismo e a criminalização dos territórios em que vivem” porque “a maioria desses rappers nasceram e/ou foram socializados em Portugal [e] pertencem às classes populares” (Raposo, Varela, Simões, Campos 2021: 270). Sendo que, muitos “vivem em bairros rotulados como “problemáticos” às margens de Lisboa e são descendentes de famílias oriundas de países africanos que foram outrora colónias portuguesas, principalmente de Cabo Verde” (Raposo, Varela, Simões, Campos 2021: 270).

Através das suas músicas, estes artistas abordam assuntos importantes para eles próprios e para as comunidades das quais fazem parte, criticam-nos e muitos, provavelmente, procuram chegar a várias pessoas, quer seja a um nível *mainstream* ou não, e que estas percebam as razões das suas letras. Também serve para falarem sobre o problema que é, para muitos, terem nascido em Portugal, mas ainda não terem a cidadania portuguesa, apesar de viverem, estudarem e trabalharem cá enquanto falam tão bem português como crioulo.

“Por via das suas letras musicais, estes rappers contrariam a imagem benevolente de um Portugal multicultural, tolerante e livre de discriminação incentivada pelos discursos oficiais, confrontando criticamente o legado do colonialismo e a sua conexão com processos mais amplos de exclusão. O

racismo cotidiano e a estigmatização a que são sujeitos reafirmam a sua exclusão do “corpo da nação”, pensada a partir do ideário da branquitude, o que para alguns deles se conjuga com o agravante de lhes ter sido negada a nacionalidade portuguesa”. (Raposo, Varela, Simões, Campos 2021: 270)

Nas suas origens, pode considerar-se que o rap sempre teve a hipótese de exercer uma intenção política, só mais tarde e à medida que foi tendo cada vez mais sucesso, esse aspeto começou a mudar e, atualmente, existe mais liberdade e espaço para se falar de qualquer assunto num tema de rap/hip-hop. A esta “dimensão política” foi possível converter-se num “símbolo do próprio movimento” (Lipsitz, 1994; Rose, 1994). Assim, o rap e o hip-hop pretendiam dar destaque à “marginalização, exclusão social e racismo” que as pessoas sentiam e experienciavam “nos bairros pobres de Nova Iorque” (Raposo, Varela, Simões, Campos 2021: 271). Ainda mais, estes dois géneros “constituíram-se como formas de expressar o descontentamento e a resistência de populações racializadas que vivem em contextos de pobreza e segregação urbana (Kitwana, 2004; Neal, 2004; Simões, 2010)” (Raposo, Varela, Simões, Campos 2021: 271). Pode dizer-se que para muitos destes jovens, “a música rap [...] exerce uma função contra estigmatizadora, fomentando identidades positivas ao mesmo tempo que incute projetos de transformação social”, que contém “um discurso consciente e de valorização da negritude”, enquanto conseguem tornar “visível uma presença negra e africana que tarda em ser reconhecida pelas instituições do Estado” (Raposo, Varela, Simões, Campos 2021: 270).

Paralelamente ao que aconteceu nos bairros de Nova Iorque, foi no “final da década de 1980” que se iniciou a “emergência deste estilo musical (Contador 2001; Fradique, 2003; Simões, 2010; 2018)” nas periferias de Lisboa, onde “o crioulo assume-se, assim, como a língua da *street* por excelência dos jovens das periferias da capital portuguesa” (Raposo, Varela, Simões, Campos 2021: 275& 277). Contudo, foi mais na década de 1990 que o público começou a prestar mais atenção ao rap, principalmente entre 1994 e 1995, quando houve um “boom de rap no país” e “o estilo foi difundido para um público mais amplo”, incluindo para o “poder público” (Raposo, Varela, Simões, Campos 2021: 277). Também foi nesse período “em que foram editados os primeiros álbuns gravados no país”, como, o dos Da Weasel, do General D, Black Company e Mind da Gap (Raposo, Varela, Simões, Campos 2021: 277). Já em 1996, Djoek lançou o seu álbum com a maioria das músicas cantadas em crioulo, e em 1997 uma das primeiras bandas femininas em Portugal, Djamal, editou o seu primeiro disco (Raposo, Varela, Simões, Campos 2021: 277). A

partir de 1990 é quando “os rappers negros das periferias de Lisboa denunciam o racismo estrutural no país, incentivando uma visão antirracista na mídia, no movimento associativo e na vida cotidiana” (Raposo, Varela, Simões, Campos 2021: 276). Ainda mais, estes rappers “foram um dos principais responsáveis por levar o tema do racismo para o debate público em Portugal, ao rimarem experiências de injustiça sentidas na “primeira pessoa”, tais como violência policial, estigma territorial, discriminação racial e pobreza. (Raposo, Varela, Simões, Campos 2021: 276). Para estes artistas é realmente importante rimarem em crioulo porque “é como se fosse um “grito de liberdade” diante de uma marginalização que os priva do direito à palavra e da perspectiva de um futuro digno”, e “este idioma [se estende] para além da comunidade cabo-verdiana, transformando-se na língua franca de muitos jovens das periferias de Lisboa” (Raposo, Varela, Simões, Campos 2021: 274 e 275).

Além disso, pode considerar-se que o rap tem um papel social e comunicacional relevante e “é um agente de socialização poderoso entre a juventude, criador de um espaço de autorreconhecimento que fomenta um “espírito de grupo” (Raposo, Varela, Simões, Campos 2021: 280). Igualmente, o rap traz um sentido de comunidade que, provavelmente, mais nenhum outro género musical consegue replicar e essa é uma das razões de ser tão importante para as pessoas que o fazem e as que o ouvem.

“Por meio de suas canções, os jovens revelam um profundo sentimento de pertença ao bairro, vivido como pequenos mundos relacionais, em que a busca de identificações positivas sobre essas áreas estigmatizadas caminha lado a lado com um olhar crítico sobre o lugar social que ocupam e as precárias condições de habitabilidade”. (Raposo, Varela, Simões, Campos 2021: 281)

1.4 Os meios de divulgação

Quer seja rap crioulo ou pop crioulo, atualmente as redes sociais desempenham um papel fundamental na divulgação dos artistas e das suas músicas. Muitos são independentes, não têm editora, e utilizam a sua presença online para construírem uma base de fãs. Por outro lado, existem cada vez mais artistas a assinarem com algumas das editoras mais conhecidas dentro e fora de Portugal, nem que seja só para estas editoras fazerem a sua comunicação ou a distribuição dos seus discos. Contudo, é nas plataformas de *streaming*, tais como, Youtube, Spotify, Apple Music, entre outras, que muitos destes artistas têm destaque e alguns até já conseguem chegar às rádios comerciais. Quanto ao rap crioulo, “atualmente é um dos estilos musicais mais dinâmicos da juventude portuguesa, mobilizando artistas e uma legião de fãs que se utilizam das novas tecnologias de produção e divulgação para se fazerem visíveis (Campos & Simões, 2011; Aderaldo & Raposo, 2016)” (Raposo, Varela, Simões, Campos 2021: 283). Também “tem conseguido romper com o bloqueio da indústria cultural” enquanto é possível conquistar “novos espaços sonoros na internet, em rádios comerciais e no espaço público” (Raposo, Varela, Simões, Campos 2021: 283). Da mesma maneira, este aspeto mostra a “crescente importância que as produções artístico-culturais dos jovens desfavorecidos têm vindo a adquirir na atualidade” e representa “uma nova visibilidade (Caldeira, 2012)” (Raposo, Varela, Simões, Campos 2021: 283). Isto tudo acontece devido às “novas tecnologias e redes digitais” que têm um “papel decisivo nesse processo”, por trazerem “novos modos de legitimação do consumo e do gosto estético (Marcon, Sedano & Raposo, 2018)” (Raposo, Varela, Simões, Campos 2021: 283).

Os videoclips partilhados no Youtube e redes sociais, como o Instagram ou Twitter, têm um papel crucial na divulgação das músicas cantadas em crioulo, e na falta de uma editora, manager ou equipa de comunicação, são a ferramenta principal que estes artistas utilizam. Só no Youtube, o “website que se tornou um meio de divulgação basilar para os artistas periféricos”, existem “vários videoclipes de rap crioulo com mais de um milhão de visualizações” (Raposo, Varela, Simões, Campos 2021: 284). Pode considerar-se que “os videoclipes do rap crioulo prolongam toda uma tradição de produção musical, através de *mixtapes* caseiras (em cassetes e CDs)” enquanto fazem “denúncia das injustiças da sociedade portuguesa” de forma a ligarem o “som à imagem” (Raposo, Varela, Simões, Campos 2021: 285).

A evolução da tecnologia e, respetivamente, das câmaras digitais, que agora vêm em qualquer modelo mais recente de telemóvel e com uma qualidade cada vez melhor, permitiu que gravar vídeos se tornasse mais acessível a diferentes pessoas, sendo que, “os videoclipes [tornaram-se] o principal meio de divulgação do trabalho desses artistas” devido à “intensificação do poder da imagem e o maior acesso às câmaras digitais” (Raposo, Varela, Simões, Campos 2021: 284). Através dos videoclipes, “as canções ganham uma visibilidade redobrada a partir de plataformas como o [...] YouTube e Instagram” (Raposo, Varela, Simões, Campos 2021: 284).

Em 1984, quando o videoclip apareceu por causa do canal televisivo norte-americano MTV, pensava-se que existia “o risco que a teatralidade e o espetáculo marcariam um precedente aos valores intrinsecamente musicais” (Straw 1988: 247). À medida que foram surgindo cada vez mais videoclipes e passaram a ser mais aceites, “a imagem [...] fazia parte de uma riqueza semiótica e geral com um nível elevado de contextualização que a música popular neste período se tornou dotada” (Straw 1988: 253). Os videoclipes podem ser apenas com os músicos a fazerem *lip sync* das suas músicas ou podem conter uma narrativa e contarem uma história visual, porque são uma “combinação de música e imagens que redefinem as relações audiovisuais na mídia de massas” (Kinder 1984: 2). No videoclip do tema *Amor Di Uber* de Xullaji-Prétu com Henrique Silva (Acácia Maior), realizado pelo artista e com visuais de TchadaElektro, cuja mensagem é sobre a “uberização do amor”, aparece um Uber e várias pessoas à espera de que o carro chegue e outras sempre a olharem para o telemóvel. Neste caso, a narrativa serve como uma parte visual da letra e ajuda a perceber logo a mensagem da música, pois “a maioria dos vídeos de histórias contam uma história visual que chega perto à que é ouvida nas letras que consideramos que são coerentes com os vídeos de histórias” (Osborn 2018: 36).

Assim, os videoclipes podem ser considerados um elemento audiovisual único porque “o que os separa de outros géneros como filmes, televisão e fotografia é a música” pelo facto de “derivarem das próprias músicas” (Vernallis 2007: 112). Acerca da mensagem da música *Amor Di Uber*, o artista explica que as “pessoas ocupam lugares de objetos nas nossas vidas e, como os restantes objetos de consumo, a sua obsolescência está programada e é mais fácil comprar novo do que reparar” (Aguas 2022). No vídeo, essa mensagem é retratada com pessoas sempre focadas no telemóvel e em tirarem selfies mesmo quando têm outras ao lado e pode falar-se de “narrativas digitais” ou “*storytelling*”

para uma “narração convincente da história” (Oliva, Bidarra & Araújo 2017: 443). Também se pode dizer que “os videoclipes tendem à ampliação narrativa em nível temporal e espacial, quer pelo tempo total ou não da música.” (Oliva, Bidarra & Araújo 2017: 443).

Devido aos meios digitais, a linguagem do videoclipe é ágil, rápida” e a “grande parte dos novos videoclipes são apresentados com a intenção de se contar histórias” (Oliva, Bidarra & Araújo 2017: 446). As histórias nos videoclips contêm “uma associação com os elementos-chave da construção de uma narrativa como tempo, espaço, dramatização, personagens, ações, diálogos e outros.” (Oliva, Bidarra & Araújo 2017: 446). Quando os videoclips não têm uma história concreta é diferente, pois são considerados um “*performance vídeo*” por serem apenas a representação de uma atuação e o que importa aos artistas e realizadores (Osborn 2018: 32). No videoclipe da música *Esquinas* de Dino D’Santiago com Slow J, realizado por Aidan Kless, ambos os artistas aparecem a fazer *lip sync* do tema como se estivessem a atuar para um público, mas não se vê mais ninguém, com a estrutura visual que o primeiro artista utiliza nos seus concertos. Assim, este vídeo, é uma “atuação ao vivo” que parece ter sido “simulada” com o propósito de ser apenas gravada para o videoclipe (Osborn 2018: 33). Além disso, “os videoclips são formas curtas, estruturadas à volta da música e em mostrarem a estrela, com muito pouco texto” (Vernallis 2007: 119), que é o que acontece quando não têm uma narrativa. Quer tenham uma estrutura narrativa ou não, os videoclips servem sempre o seu propósito de divulgarem as músicas dos artistas e fazê-los chegar a várias pessoas, principalmente com a internet e redes sociais.

“Os shows que realizam nos bairros da periferia e no centro de Lisboa, bem como os videoclipes divulgados na internet, são algumas das estratégias desses artistas para se tornarem reconhecidos e valorizados no espaço citadino, transmitindo saberes a partir de lugares sociais à margem do poder e numa perspetiva decolonial, no sentido que Mignolo (2007) dá ao termo”. (Raposo, Varela, Simões, Campos 2021: 286)

2. Caso de estudo: *Batida de Lisboa*

2.1 A história dos documentários de música

Pode considerar-se que a história dos documentários de música está conectada à história geral do documentário a partir do momento em que os filmes passaram a ter som, e, conseqüentemente, bandas sonoras originais, mudando a trajetória do cinema até esse momento. *Concert Magic* (1948) é, do que se tem conhecimento, um dos primeiros documentários de música que foi lançado, e conta com atuações de diferentes artistas, tais como, Beethoven, Bach, Yehudi Menuhin, Paganini e Wieniawski. Porém, a partir de 1960 e 1970 foi quando começou a haver um *boom* de documentários auto-biográficos sobre bandas e artistas conhecidos do rock, como, The Rolling Stones, Pink Floyd, The Beatles e The Beach Boys. Alguns dos nomes que, provavelmente, de outra maneira pareceriam inalcançáveis para os seus fãs.

Bill Nichols, crítico de cinema e teórico norte-americano, apresenta uma proposta de diferentes modos do documentário e que todos os filmes de não ficção possuem. Um dos mais utilizados nos que contêm entrevistas aos artistas é, presumivelmente, o modo participativo, que foi intitulado como “cinema vérité”, ou seja, o “cinema verdade” por Rouch e Morin (Nichols 2012: 155). Tal designação apenas é possível porque as pessoas estão a ser filmadas, e “se há uma verdade aí, é a verdade de uma forma de interação, que não existiria se não fosse pela câmara” (Nichols 2012: 155). Já a entrevista nos documentários, “representa uma das formas mais comuns de encontro entre cineasta e tema” e, igualmente, é “uma forma distinta de encontro social” (Nichols 2012: 159, 160). Contudo, nem todos os documentários usam este modo, pois existem outros que seguem o “cinema direto” e procuram retratar um certo momento da maneira mais realista possível. Alguns até se podem aproximar mais do modo expositivo ao fazerem a exposição de algo, o que “ênfatiza a impressão de objetividade” (Nichols 2012: 144). Ao mesmo tempo, o cinema direto tem o propósito de gravar um determinado evento que, possivelmente, não se irá repetir da mesma maneira e mostrar o que realmente aconteceu ali e, ainda, pode conter ou não a “voz de Deus”.

A partir de 1990, a visão sobre documentários de música começou a mudar um pouco e o grande destaque que se dava apenas aos artistas e bandas como se fossem uma espécie de deuses na terra, entrou em declínio. Pois, o que interessava aos realizadores, artistas e a

todas as pessoas envolvidas, era mostrarem que os músicos também eram pessoas completamente normais, apenas faziam música. Ou seja, a sua intenção era “desmistificar os seus sujeitos, e retratar a estrela como humana” para mostrar a “persona fora do palco” (Hollander 2015: 14). Desta forma, surge o modo observatório que “propõe uma série de considerações éticas que incluem o ato de observar os outros ocupando-se de seus afazeres”, e o termo “*fly on the wall*”, no qual o cineasta fica “presente a um acontecimento, mas filmando como se estivesse ausente” (Nichols 2012: 148 & 153).

Ainda mais, “muitos documentários de música são observatórios; a câmara é discreta e parece registrar simplesmente o que está a acontecer” (Hollander 2015: 7). Como o equipamento passou a ser mais leve, com as câmaras de 16mm e um som mais portátil, tornou possível haver mais espontaneidade nos documentários e uma “observação espontânea da experiência vivida” (Nichols 2012: 147). Adicionalmente, um documentário pode conter o modo performativo e fazer questionar o que é real ou não, porque “os acontecimentos reais são amplificados pelos imaginados” e são uma “combinação livre do real e do imaginado” (Nichols 2012: 170). Ainda assim, é “um desvio da ênfase que o documentário dá à representação realista do mundo histórico para licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas” (Nichols 2012: 170). A cultura de celebridade fez com que muitos documentários se focassem apenas nos artistas e, conseqüentemente, o público começou a ter mais interesse em ver pessoas famosas retratadas na tela. Como acontece no documentário *Madonna: Truth or Dare (1991)*, de Alek Keshishian, onde há certos momentos em que parece que Madonna está a interpretar uma personagem e não a ser ela própria.

Os documentários mais recentes têm mais espaço para serem livres e podem conter dois modos distintos em vez de apenas um, ou seja, é possível um filme de não ficção “conter elementos de múltiplas formas” (Hollander 2015: 7). Atualmente, os documentários de música servem para os artistas mostrarem um pouco das suas vidas enquanto trabalham, ou nos momentos em que descansam, e contarem uma parte da sua história que, talvez, de outra forma os fãs não saberiam. Também têm o propósito de ser uma forma de promoção e divulgação para os artistas quando lançam um disco novo ou irão fazer uma tournée mundial. Logo, há cada vez mais documentários diferentes com montagens e edições pouco habituais, guiões diferentes e abrangem um grande leque de artistas, sendo

que, “cada documentário tem a sua voz distinta” (Hollander 2015: 7). Devido às redes sociais e às plataformas de *streaming*, a maneira como se vê documentários, filmes, séries e vídeos, alterou-se muito nestes últimos anos, devido aos formatos que atualmente se utiliza. Assim, pode considerar-se que o modo poético é capaz de definir um documentário de música atual. Ao colocarem imagens ou vídeos esteticamente agradáveis enquanto contam as histórias das suas carreiras ou vidas, os artistas usam o modo poético por terem esses “elementos experimentais e documentais” (Nichols 2012: 140).

2.2. *Batida de Lisboa*: análise

O *Batida de Lisboa* (2019) é um documentário realizado e produzido por Rita Maia e Vasco Viana que apresenta diferentes artistas, rappers, DJs e produtores das periferias de Lisboa que levam as suas músicas até ao centro da capital e alguns até fora de Portugal. A maior parte das entrevistas são realizadas nos quartos, casas ou sofás dos entrevistados, o que é realmente interessante porque para muitos são os únicos espaços que têm para criarem os seus temas e *beats* e, igualmente, dá um ambiente mais descontraído às entrevistas. Também aparecem partes de algumas entrevistas nos carros dos artistas quando estão a caminho de algum espetáculo ou para gravarem um novo tema, e essas viagens de carro são importantes porque nos levam dos seus quartos, casas e estúdios - dentro dos seus bairros - para esses locais de música que, às vezes, são no centro da cidade.

Os músicos que aparecem são DJ Nigga Fox, DJ Firmeza, DJ Marfox, DeeJay Telio, Julinho da Concertina, Vado Más Ki Ás, DJ Famifox, DJ Nervoso, DJ Bubas, DJ Liocox, entre outros, sendo que, muitos fazem parte da Príncipe Discos. As suas origens, onde eles nasceram ou onde nasceram os seus pais, vêm dos PALOP - Guiné-Bissau, Angola, Moçambique, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe. Os bairros em que estes artistas moram são os seguintes: Quinta do Mocho, Bairro da Jamaica, Quinta da Lage, Vale da Amoreira, Bairro 6 de Maio, Cucena, e Rio de Mouro.

Apesar de terem origens diferentes, têm uma grande ligação em comum que é a criatividade que prolifera nos bairros e, talvez, não seria a mesma caso morassem noutra sítio. No princípio (05:30min.), DJ Marfox diz “eu se for pôr este som aí na festa do Mocho, ninguém dança [...]. Se eu meter isto, as pessoas vão dizer “isso é funeral ou quê?

estamos num funeral [...] Marfox, estás bem? Estás com febre?”. Eles às vezes dizem “não estás em Lisboa” dizem-me sempre isso” porque as pessoas preferem “um som mais agressivo”. Este momento mostra logo a diferença que estes músicos sentem quando tocam nos seus bairros versus quando tocam no centro de Lisboa, nomeadamente nas noites Príncipe, no Musicbox.

DJ Marfox acrescenta que “a única coisa boa que o [José] Sócrates fez em Portugal foi dar computadores a miúdos, que não deram se calhar uso ideal ao computador [...], mas são putos que fazem agora uma música incrível, então impulsionou que esta música crescesse da maneira como cresceu” (06:32min.). Uma medida do XVII Governo Constitucional, que fez parte do Plano Tecnológico da Educação (decreto nº137/2007) e diz o seguinte “é essencial valorizar e modernizar a escola, criar as condições físicas que favoreçam o sucesso escolar dos alunos e consolidar o papel das tecnologias da informação e da comunicação (TIC) enquanto ferramenta básica para aprender e ensinar nesta nova era”. Em 2008, o Governo apresentou outra medida com o propósito de estudantes do 11º e 12º anos aderirem ao programa *e.escola* e terem acesso a uma ligação de banda larga, em parceria com as empresas de telecomunicação (TMN, Optimus e Vodafone) (decreto nº51/2008). Um programa que até março de 2008 tornou possível entregar-se “mais de 110 mil computadores”. Desta forma, pode considerar-se que foi uma medida importante e que impulsionou um movimento artístico nas periferias de Lisboa que, provavelmente, não teria acontecido sem essa ajuda e permitiu a estes músicos e produtores usarem programas como o *FruityLoops* para fazerem as suas músicas. Deejay Telio, que também faz parte do documentário, numa entrevista no programa online *Maluco Beleza*, em 2020, afirmou que sem esse computador da *e-escola* nunca iria ter um computador e utilizou-o para fazer músicas no *FruityLoops*. Assim, este programa permitiu a criação artística a várias pessoas que, atualmente, são dos artistas mais ouvidos nas plataformas de *streaming* e dão vários espetáculos dentro e fora de Portugal.

Adicionalmente, o documentário introduz certas notas para contextualizar algumas partes da história das colónias e da música africana que se cria e se faz tanto nos PALOP como em Portugal, enquanto fala sobre alguns problemas e dificuldades que estes artistas passam ou já passaram para chegarem até onde estão agora. O DJ Maboku (13:27min.) afirma que antes as pessoas diziam-lhe “a tua música é de lata, é de barraca”, e quem

“aderia mais às noites Príncipe antigamente era mais os estrangeiros, agora a periferia de Lisboa [...] cai no Musicbox”. Ainda mais, confessa que já foi “prejudicado” por certas pessoas dizerem “o Maboku vai estar lá, mas o ghetto todo vai estar lá”. Já DJ Kolt (17:16min) surge no Bairro da Jamaica, onde morava antes e diz que “Jamaica morreu [...] de movimentação e cenas de festa” porque “a Câmara [Municipal do Seixal] vêm e destroem as coisas” e o Bairro da Cucena, onde vive, “é melhor em alguns aspetos e pior noutros porque lá não há café”. Ambos os DJs falam de discriminações e dificuldades que sofrem por viverem em bairros sociais e algumas pessoas poderem assumir, desde logo, certas suposições por saberem o sítio onde eles vivem.

Mais à frente, na Quinta da Lage, aparece Julinho da Concertina (31:15min.), que é “um dos últimos músicos a tocar funaná tradicional em Portugal” (Bourgard, Rios 2018), e toca sempre com a sua concertina. Surgem imagens de um concerto onde Julinho da Concertina viaja de avião com Celeste/Mariposa para outro país e o público reage de uma forma bastante animada. Depois, Deedz B e DeeJay Telio são entrevistados no Vale da Amoreira, e a caminho das Festas Multiculturais do Vale da Amoreira para atuarem a seguir, onde surgem algumas imagens da polícia no bairro. DeeJay Telio (40:10min.), sobre a polícia estar ali, diz que “é tradição, virou cultura. Eles se ficarem um mês sem vir cá, a gente acha estranho, mas a gente foi e vamos ser sempre daqui” e, ainda, “cresces num bairro social, não vais querer morrer num bairro social”.

A seguir, Braima Galissa (52:30min.), tocador de Kora, um instrumento com vinte e duas cordas originário da África Ocidental, afirma “somos contadores de histórias, trovadores e mensageiros e somos as pessoas mediadoras da guerra, sempre” e que está “à espera dos papéis para virem da Guiné” há 21 anos. E, aquando para tentar obter o visto de permanência no SEF, perguntaram-lhe duas vezes “será que a sua permanência aqui, em Portugal, é valiosa?”. Perto do final, aparece Vado Más Ki Ás, no Bairro 6 de maio, a afirmar “eu sou fã do rap crioulo e sou filho do rap crioulo, porque eu cresci a ouvir rap crioulo”, e “o meu pai fala crioulo comigo então eu vou crescer com esse hábito”. Já Tukas Fuzz, o manager do rapper, conta uma conversa que teve um polícia e foi a seguinte: “um polícia uma vez disse-me “tu tens passaporte, mas tu nasceste cá?” [...] nasci cá, mas infelizmente é passaporte no país que a gente está. “Tu és português como eu, mano, ou se calhar mais do que eu”. Vado Más Ki Ás volta a aparecer a gravar uma música com Glogang, apelidada *Qual é a Tendência*, enquanto as imagens mostram uma

demolição no Bairro 6 de maio. Também aparece o grupo Sin Konbersu com batucadeiras a tocarem o tema *Amílcar Cabral*. No final, DJ Marfox acrescenta ainda “a príncipe pegou na nossa música, meteu-nos no sítio certo, no Musicbox” e “as pessoas se viessem à Quinta do Mocho e ouvissem a mesma música iam dizer “epá, eu não consigo ouvir isso”, mas como está no Musicbox, está num contexto em que eles percebem muito mais facilmente aceitam”. Segundo o artista, “falou o mais importante. Não foi o Marfox a falar, não foi o pessoal da editora a falar, não foram os jornais a falar. O que é que falou? A música”. Apesar do grande foco aqui ser o Musicbox, muitos destes artistas já atuaram no Boiler Room, um projeto sediado em Londres em que os artistas fazem espetáculos para passarem em *streaming* na Internet. E é assim que o documentário termina, com esta frase e música, que é o grande foco do mesmo. Neste caso, pode dizer-se que “os documentários de música contribuíram para a rutura de barreiras musicais e culturais ao introduzirem novos públicos a músicas que eles, talvez, de outra forma poderiam não prestar atenção” (Chanan 2013: 1). O que não só acontece neste filme de não ficção, como também é uma das intenções das noites Príncipe no Musicbox, ou seja, levar essas músicas e artistas a pessoas que de outra forma não estariam ali a dançar e a ouvir.

Ao abordarem os artistas que moram nestes bairros, por mostrarem festas ou amigos e vizinhos que eles conhecem, os realizadores também retratam um sentido de comunidade visível, quer seja por mostrarem essas pessoas ou por eles falarem das suas vidas nesses sítios. Para Rita Maia, uma das realizadoras, os rappers e produtores, que fazem parte deste trabalho, são “as vozes da comunidade” e são “tão importantes como as que estão no Parlamento ou noutros lugares de poder” (Dias 2019). Logo, o “documentário promete empoderar novas vozes” (Uricchio 2019: 74), que se calhar não seriam apresentadas desta maneira mais livre. Ao mesmo tempo, agarram a “responsabilidade de se assumirem como *role models*” em locais onde “são profundamente necessários” por haver “muito poucos” em certos sítios (Dias 2019). Além disso, o sentido de comunidade mostrado nestes bairros é importante “porque as pessoas precisam de se sentir membros da comunidade e que as mudanças sociais que favoreçam este sentimento aumentam e promovem o bem-estar individual e a qualidade de vida social (Mannarini & Fedi, 2009)” (Gonçalves 2009: 3). Ou seja, um documentário “envolve os seus participantes em ambientes interativos, oferece oportunidades para interrogarem, explorarem, e comentarem ideias” (Uricchio 2019: 74).

“O desejo que estes músicos têm de “serem reconhecidos no sítio onde cresceram e fazerem parte da cultura local” é manifestado durante o documentário, e torna-se particularmente forte numa cidade que, sublinha Rita Maia, “ainda está a reconhecer estes géneros musicais” que passam por *Batida de Lisboa* como seus. “Alguns artistas já tocam no centro”, principalmente em espaços como o Musicbox, mas “são muitos anos a tentar”, e, avança a radialista, “é precisa a ajuda de pessoas que já têm esses acessos” para que isso aconteça”. (Dias 2019)

Quanto ao modo do documentário *Batida de Lisboa*, pode considerar-se que é participativo porque ambos os realizadores interagem com os entrevistados, são filmados com eles e ouvem-se as suas vozes em certos momentos. Assim, “o documentário participativo ganhou forma com a realização que os realizadores não precisam de disfarçar a sua relação próxima com os seus sujeitos ao dizerem histórias ou ao observarem eventos que pareciam ter ocorrido como se eles não estivessem lá” (Nichols 2001: 100). Neste caso, acontece exatamente isso até porque o tom do filme é mais informal e nota-se que são conversas entre entrevistadores e entrevistados, e nota-se essa presença dos cineastas, pois “Estar presente” exige participação; “estar presente” permite observação” (Nichols 2012: 153). Se não fosse pelo documentário, possivelmente, muitas destas conversas não aconteceriam desta forma, porque “o que vemos é o que podemos ver apenas quando a câmara, ou o cineasta, está lá em nosso lugar” (Nichols 2012: 155). Além disso, “o documentário participativo dá-nos uma ideia do que é, para o cineasta, estar numa determinada situação e como aquela situação consequentemente se altera” (Nichols 2012: 153). Em certas partes deste documentário, Rita Maia aparece a entrevistar os artistas na rádio, a ir às compras com eles e a fazer-lhes perguntas, inclusive, os próprios artistas falam e metem-se com ambos os realizadores, Vasco Viana incluído, como se fossem seus amigos. Quando isto acontece, “o cineasta despe o manto do comentário com voz-over, afasta-se da meditação poética, desce do lugar onde pousou a mosquinha da parede e torna-se um ator social (quase) como qualquer outro” (Nichols 2012: 154).

“Jean-Luc Godard uma vez declarou que o cinema é verdade 24 vezes por segundo: o documentário participativo satisfaz essa assertiva.” (Nichols 2012: 155)

3. Memória descritiva do documentário: *Nossa nação é kriola*

3.1. Ideia

A ideia para o documentário apelidado *Nossa Nação é Krioula*, surgiu durante os concertos de Dino D’Santiago e Julinho KSD, no Festival Iminente 2021, com a seguinte questão: “se estes artistas enchem festivais e salas, alguns até já passam nas rádios, porque é que não se fala mais sobre os seus feitos?”. Daí surgiu o conceito de um documentário sobre artistas que cantam em crioulo porque os poucos que existem apenas falam sobre rap, e, até à data, existem poucos artigos sobre estes artistas e são apenas online.

Os poucos artigos que falam um pouco melhor sobre artistas que fazem músicas em crioulo e de diferentes géneros musicais foram publicados no Rimas e Batidas e no Público. No artigo do Rimas e Batidas, o jornalista Ricardo Farinha foca-se no rap crioulo chegar ao *mainstream*, com menções a outros artistas de géneros musicais distintos, enquanto percorre um pouco da história do rap crioulo até este momento, que neste caso foi publicado em 2020. Menciona Djoek, o primeiro rapper a editar um álbum, pela editora Disconorte, em Portugal no ano de 1996 apelidado *Nada Mi N’Caten*, quando “o disco teve até direito a videoclipes e, tendo em conta a época, foi um marco histórico” (Farinha 2020).

Nos anos 1990, era quase impensável “para estes jovens que faziam música de forma orgânica” assinarem contratos com editoras e lançarem discos com o selo das mesmas, porque “o fator racial muitas vezes sobrepunha-se à questão da música” (Farinha 2020). Já os Nigga Poison, o duo formado por Karlon e Praga, são o “caso de maior sucesso comercial (e dentro da indústria musical) do rap crioulo em Portugal” que chegaram a assinar por uma editora, a Very Deep, e até foram nomeados para um “Globo de Ouro da SIC em 2007, na categoria de Artista Revelação” (Farinha 2020). Segundo Karlon, “o sucesso dos Nigga Poison na altura abriu portas para outros nomes do rap crioulo que se seguiram e “para perceberem que também podiam ir longe”, porque “foi uma forma de erguer a bandeira do rap crioulo em sítios onde nunca tinha passado” (Farinha 2020). E, ainda, “tanto que a nossa geração começou a interessar-se pela língua do crioulo, consumiam tanto Nigga Poison que sabiam as letras de cor, havia uma mistura de culturas (Farinha 2020). Karlon também fala sobre a “democratização da Internet e o aparecimento de plataformas como o YouTube” que serviram para “revolucionar” o rap em Portugal –

e em particular o crioulo, que tinha menos expressão nas rádios, comunicação social e editoras” (Farinha 2020). Pois, para estes artistas “as portas estavam fechadas” e, então, “começaram a descobrir o que era o YouTube, e em 2011/2012 houve um *boom* de artistas com videoclipes, pessoas como o Katana que começaram a realizar vídeos, a usar Canon” (Farinha 2020).

Ao mesmo tempo, “o rap tem contribuído bastante para a valorização da língua, materna para a maior parte dos cabo-verdianos e descendentes, mesmo que o crioulo não seja sequer língua oficial em Cabo Verde” (Farinha 2020). Atualmente, “o crioulo em si — também pelo crescimento de música fora do espectro do hip-hop — até parece se ter tornado quase uma tendência, algo que é muito mais valorizado nos dias que correm, em comparação com, por exemplo, os anos 90 ou o início dos anos 2000” (Farinha 2020). Quanto às editoras, para o rapper DreNaz “a ligação de artistas como ele às editoras *major* “é muito importante”, até porque “ajuda a levar o rap crioulo ao mais alto nível” e “abre muitas portas” porque existe “uma maior abertura” (Farinha 2020).

Para Paulo Miranda, A&R da Warner Music Portugal, “o talento é o que tem levado a que muitos artistas em crioulo se tenham tornado fenómenos de popularidade recentes”, porque “o que é mais importante em qualquer expressão artística, neste caso musical, é o talento” e vai além do rap, como com “Dino D’Santiago e Mayra Andrade”, e “o público sempre cá esteve. A novidade é estar a chegar a uma geração mais jovem” (Farinha 2020). Um dos artistas que mais tem causado sucesso “para a geração mais jovem” é Julinho KSD, que tem contrato com a Sony Music Portugal, e para o artista, “é importante porque já marquei um pedaço da história de Cabo Verde. Pelo menos aqui em Portugal já reconhecem e não sou apenas marcado como rap crioulo, mas como rap tuga que também é crioulo, e vejo que me dão valor. É uma prova de reconhecimento” (Farinha 2020).

“[Tiago Palma] E acrescenta: “O crioulo também pode ser popular em Portugal, sim. Basta olhar para exemplos como o Julinho KSD que é um fenómeno tanto junto de falantes de crioulo como de não-falantes. E há todo um movimento com uma base de seguidores bastante fiel em Portugal que é impossível descurar: nomes como Rafa G, Vado Mas Ki Ás, Loreta KBA, Apollo G, Minguito ou o falecido Mota Jr são uma referência inquestionável.” (Farinha 2020)

Já no artigo do Público apelidado *A afirmação do crioulo em Portugal*, Vítor Belanciano fala sobre artistas de vários géneros musicais que cantam em crioulo. Para o jornalista, “a língua crioula faz parte do imaginário da cultura portuguesa há muitas décadas, sendo

rececionada ao longo dos anos por entre muitas ambivalências” (Belanciano 2021). No artigo, Dino D’Santiago afirma que “havia muitas resistências a que cantasse em crioulo” e “não foi pacífico, tivemos de convencer a editora e havia essa ideia de que a música não iria passar na rádio por causa da língua”, ainda o “volte-face, para Dino, aconteceu com os primeiros concertos” (Belanciano 2021). De acordo com Scúru Fitchádu, o artista utiliza o crioulo nas suas músicas “como forma de “homenagem à cultura cabo-verdiana”, que “deveria ser considerada a língua oficial de Cabo Verde e não ser relegada para o que chamam de dialeto” (Belanciano 2021). Além disso, “não existem dados oficiais, mas não custa admitir que o crioulo deve ser a segunda língua mais falada em algumas zonas de Portugal, como a Grande Lisboa” e “só se estranha que a mesma língua não tenha ainda mais visibilidade na música que vai sendo feita em Portugal (Belanciano 2021). Por outro lado, devia haver mais artigos sobre estes artistas e mais espaço para o crioulo nos órgãos de comunicação social, sejam oficiais ou não, e, igualmente, falar-se mais sobre estes artistas e crioulo na televisão. A Mensagem é o único meio de comunicação a escrever em crioulo, com o anúncio feito em 2021, este meio de comunicação social traz entrevistas, artigos e reportagens inteiramente escritos na língua crioula, pela jornalista Karyna Gomes.

Os artigos mencionados são importantes, mas ainda são insuficientes, apesar de A Mensagem ter alguns mais recentes é sempre preciso haver mais. Portanto, de forma a criar uma certa abertura para trabalhos semelhantes, uma das melhores formas para mostrar os trabalhos destes músicos é com um documentário que, futuramente, poderá servir como arquivo para os próprios artistas e os seus fãs. Já foram criados alguns documentários sobre música em crioulo, mas focam-se mais no rap crioulo, tais como *Outros Bairros* (1999) e *NU BAI – O rap negro de Lisboa* (2007), que apesar de ser considerado o alicerce da música crioula em Portugal, atualmente pode falar-se e deve abranger-se mais géneros musicais. Em *Outros Bairros*, realizado por Kiluanje Liberdade, Vasco Pimentel e Inês Gonçalves, aborda “uma fase em que a maior parte do rap não existia em registo discográfico”, porque “era uma cultura oral que assim funcionava por causa das poucas condições que havia” (Farinha 2020). E até ao momento, ainda não existe nenhum documentário que englobe diferentes estilos musicais cantados em crioulo, o *Batida de Lisboa* é o que se aproxima mais em termos de trazer várias vertentes musicais, e, dada a evolução que tem acontecido em Portugal, é pertinente

abordar-se os diferentes tipos de música. Além disso, poucos dão o mesmo destaque a mulheres negras que dão aos homens negros.

No seminário Cultura Pop foi realizado um trabalho sobre documentários portugueses com o tema *Como é que os documentários portugueses sobre música se podem relacionar com o público?* E que contou com um inquérito. Nesse inquérito, a amostra foi de 30 pessoas e 96,7% das pessoas consideraram importante realizar-se mais documentários sobre música portuguesa. Quanto à representação das mulheres nos documentários de música nacional, 9 pessoas (30%) pensam que existe muito pouca representação numa escala de 0 a 5, colocaram 0. Em relação à representação dos PALOP nos documentários, 11 pessoas (36,7%) pensam que ainda existe pouca representação numa escala de 0 a 5, colocaram 1. Acerca do que gostavam de ver ser feito de forma diferente, 33,3% dos inqueridos responderam que queriam que fossem mais inclusivos, de forma geral.

Com base na pesquisa de artigos online e literários, no inquérito realizado e nos documentários existentes, a ideia do documentário *Nossa Nação é Krioula*, título inspirado na música “Nôs Funaná”, de Dino D’Santiago, que resume bem a ideia do documentário e parece trazer um sentido de união aos entrevistados, expandiu-se com o objetivo de entrevistar artistas que cantam em crioulo e mostrar algumas imagens dos seus concertos em salas ou festivais nacionais. Ao mesmo tempo, tenta representar diferentes géneros musicais que incluem pop, eletrónica, rap e punk enquanto misturam ritmos ou instrumentos tradicionalmente cabo-verdianos. Ainda mais, um dos objetivos era encontrar artistas que tiveram algum tipo de sucesso seja comercial, por passarem em rádios ou por terem atuado em alguns dos festivais principais em Portugal, ou até fora, ao cantarem em crioulo. O tema que acabou por permanecer é o seguinte: *Como é que a língua crioula pode ser considerada património para artistas que cantam em crioulo?* e as repostas aparecem no documentário ao longo das entrevistas de cada entrevistado.

3.2. Pré-produção

A pré-produção do documentário consistiu em decidir os artistas que seriam entrevistados e porquê, enviar e-mails para poder agendar as entrevistas, pesquisar sobre cada artista, escrever o guião e pensar como seria tudo filmado. Esta primeira fase iniciou-se em março de 2022 com a proposta inicial para este projeto que incluía os seguintes artistas: Dino D’Santiago, Mayra Andrade, Julinho KSD, Mynda Guevara, Scúru Fitchádu e Sara Tavares. Devido a falta de respostas, tardias ou negativas, apenas Dino D’Santiago e Scúru Fitchádu aceitaram ser entrevistados da lista de convidados iniciais. Contudo, os entrevistados finais fazem todo o sentido e trazem uma visão um pouco diferente da que tinha sido idealizada.

Assim, os artistas que aceitaram fazer parte do documentário são: Scúru Fitchádu, porque mistura punk, metal, eletrónica com funaná e outros ritmos mais tradicionais de Cabo Verde; Dino D’Santiago, por poder ser considerado um dos impulsionadores deste *boom* de músicas em crioulo; G Fema, por fazer rap crioulo; Lura, por misturar a morna, o funaná e o batuque com música contemporânea; Kady, pela combinação que faz entre música tradicional de Cabo Verde e pop; e ainda, o jornalista Wilds Gomes da Bantumen, para acrescentar uma perspetiva diferente da dos artistas.

Antes da realização e gravação das entrevistas, foram captadas algumas imagens dos concertos, de forma a completar um pouco a parte visual, destes artistas em concertos a solo ou em festivais. Apenas não foi possível obter imagens de um concerto da Lura antes ou até ao momento da entrevista.

A construção do guião foi feita inicialmente por entrevistas dos artistas que foram encontradas online e uma breve pesquisa das suas biografias. No caso do jornalista, foi baseado nas entrevistas já realizadas, no seu conteúdo na Bantumen e o no seu podcast *The Wild Show*. Algumas entrevistas foram primeiramente abordadas por e-mail, mas outras, devido a falta de respostas, foram faladas presencialmente, nas quais os artistas mostraram interesse em participarem. Com a investigação, que “consiste numa atitude metodológica perante o modo de procurar documentação”, e a documentação, “entendida como um processo sistemático de afloramento de pistas, de recolha de dados, de

conhecimento de intervenientes e de situações” feitas (Candeias 2003: 35), iniciou-se a fase de produção.

3.4. Produção

Depois de realizadas as pesquisas para cada um dos convidados presentes no documentário, foi necessário criar um guião de base para melhor orientar as entrevistas e haver mais foco nos pontos essenciais. Pode dizer-se que o guião “representa o formato escrito de qualquer narrativa audiovisual e observa três premissas essenciais: o conteúdo, a forma e o significado” (Candeias 2003: 42). Assim, o guião foi dividido em três partes: a primeira parte é uma introdução dos artistas com perguntas um pouco gerais, mas que foram adaptadas a cada um, tais como: *Como é que te transformas em palco?; Como é que começaste a fazer música?; O local onde nasceste e os sítios onde já moraste, contribuíram alguma coisa para o teu trabalho?; Imagina que tens de explicar a tua música a alguém que nunca ouviu falar de ti, o que é que dirias a essa pessoa para entender bem o que tu fazes?.*

A segunda parte é o desenvolvimento, onde algumas questões são as mesmas e outras foram pormenorizadas para cada artista, sendo que, as perguntas *Quais são as tuas maiores influências musicais?; Sentes que foi importante chegares às tuas raízes cabo-verdianas para fazeres as músicas que fazes atualmente?; Teres sucesso no meio musical nacional significa o quê para ti?, E qual foi o maior momento de sucesso para ti até agora?; Pensas que te expressas melhor em crioulo ou em português, quer a cantar ou a falar?; e Consideras que agora existe mais espaço para fazeres o teu próprio som do que há 10/15 anos?* foram as mesmas para todos os artistas. As perguntas mais específicas sobre cada artista foram sobre as salas e os festivais considerados importantes onde atuaram, como se sentem no palco, falarem um pouco sobre os seus últimos trabalhos e concertos e como é que conseguem juntar várias influências e ritmos cabo-verdianos atualmente com as suas músicas.

Já a terceira parte é a conclusão com perguntas iguais para todos os artistas sobre o presente e futuro da música em crioulo em Portugal, como, *O que é que achas que os promotores ou pessoas da comunicação podem fazer para divulgarem mais artistas que fazem músicas em crioulo ou que misturam diversos ritmos cabo-verdianos?; Neste*

momento, parece haver um boom onde vários artistas que cantam ou fazem músicas em crioulo conseguem atuar em vários festivais pelo país e fora, e alguns até conseguem chegar à rádio. Alguma vez imaginaste que isto seria possível alguns anos antes?; Ao mesmo tempo, pensas que agora existe mais abertura para músicas cantadas em crioulo e porquê? E vês que no futuro poderá existir ainda mais espaço para isso?; O que é que consegues retirar destes anos mais recentes, sobre haver mais artistas com origens cabo-verdianas a atingirem sucesso?; Imaginas que as músicas em crioulo possam contribuir para a divulgação da língua crioula no futuro e, inclusive, a história de Cabo Verde?; Há alguma coisa que se possa melhorar em Portugal, no futuro, no que toca a apoiar artistas com origens cabo-verdianas e na difusão das suas músicas?.

No caso do jornalista, a última parte também foi igual, mas a primeira e segunda partes foram diferentes. A primeira parte foi para se apresentar, como é que começou a fazer parte da Bantumen e de onde vem a sua paixão por podcasts e cultura. Já a segunda parte, foi para completar algumas respostas dos artistas com as seguintes questões: *O que pensas sobre haver cada mais artistas a cantarem em crioulo e a terem sucesso? E pensas que isto é uma moda?; Existem vários artistas cabo-verdianos a atuarem em festivais grandes, achas que isso é um passo importante para divulgarem as suas músicas e cultura?; e No rap nacional existem poucas mulheres a fazerem-no ou, pelo menos, a pisarem mais palcos, e no rap em crioulo esse número desce ainda mais. Porque é que achas que isso acontece e o que se pode fazer para combater isso de alguma forma?.*

A primeira entrevista foi realizada em maio de 2022 com Scúru Fitchádu na ADÃO – Associação Desenvolvimento Artes e Ofícios, sediada no Barreiro, que foi primeiramente falada por mensagem no Facebook e depois por e-mail. A segunda entrevista foi feita em julho de 2022 com Dino D’Santiago no CCV – Centro Cultural de Cabo Verde, em Lisboa, após ter sido falada com o artista durante os PLAY – Prémios da Música Portuguesa em maio de 2022, tendo sido combinada por e-mail mais perto dessa data. Houve um período em que não havia respostas aos e-mails sobre as entrevistas, infelizmente, e algumas foram negativas. Portanto, a terceira entrevista foi apenas em dezembro de 2022 com Lura, nos escritórios da Produtores Associados, em Lisboa, que foi falada por e-mail e chamada telefónica. A quarta entrevista foi feita em janeiro de 2023 com G Fema, no Parque da Bela Vista, em Lisboa, e foi primeiramente falada por e-mail, depois ao vivo durante um concerto da rapper no Barreiro e, por fim, por

mensagens até ao próprio dia. A quinta entrevista foi realizada em fevereiro de 2023 com Kady, nos estúdios da Broda Music, que ficam na Falagueira-Venda Nova, na Amadora, tendo sido combinada apenas por e-mail. A sexta e última entrevista foi concretizada no princípio de março de 2023 com o jornalista Wilds Gomes nos jardins da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, cujo e-mail foi enviado primeiro para o geral da Bantumen e, de seguida, encaminhado para o jornalista.

Com o guião feito e as entrevistas marcadas, era altura de pensar nas filmagens, equipamento e localizações. As entrevistas foram filmadas por mim sozinha, utilizando dois tripés, duas câmaras e um microfone lapela. Poderia ter pedido a alguém para filmar as entrevistas para eu me concentrar melhor no guião, mas penso que até trouxe um ambiente mais intimista e deixou alguns dos entrevistados mais à vontade para se esquecerem um pouco que estavam a ser filmados naquele momento.

O equipamento utilizado foram duas câmaras Canon, 6D Mark II e 1300D, a primeira com uma lente 85mm 1.8, por ser uma *full-frame* e, assim, aproximar mais as caras dos entrevistados, a segunda com uma lente 50mm 1.8, que apesar do sensor ser APS-C (*crop sensor*) serviu para os planos mais abertos, e um tripé em cada uma. A escolha de duas câmaras deve-se para o corte das falas e para não ficar apenas um plano da mesma entrevista. Em alguns casos, ainda foi utilizado dois flashes LED em cada máquina quando não era possível obter luz natural. O microfone ficou ligado à máquina Canon 6D Mark II por ser considerada a principal e a única com entrada para microfone.

A maioria dos locais das entrevistas ficaram à escolha dos entrevistados e foram quase todas em salas fechadas com pouco ruído, o que ajudou na qualidade do som. As que não foram possíveis serem feitas em locais fechados foram em jardins ou parques, o que trouxe alguns ruídos exteriores para o som.

As conversas com os convidados foram bastante interessantes, dentro e fora da componente do documentário, e contribuíram sempre em algo para as entrevistas seguintes. A primeira, por exemplo, foi um pouco longa porque eu já conhecia o Scúru Fitchádu antes de lançar o seu projeto, então sabia que iria ser uma conversa longa, mas pertinente para todo o projeto e, portanto, tive muito por onde pegar aí. Na segunda, com o Dino D'Santiago, reduzi o número de perguntas, devido ao pouco tempo que ele teve,

mas penso que foi mais do que suficiente. As seguintes foram sendo sempre reduzidas no número de perguntas até à última, que acabou por ser a que teve menos perguntas.

Também foram filmados alguns *brolls* dos entrevistados simplesmente a andarem, o que fará mais sentido na montagem, e para não ficarem apenas as imagens das entrevistas no corte final. E, como já foi mencionado, foram gravados alguns vídeos das atuações dos artistas. As primeiras imagens filmadas em concertos foram as seguintes: as de Dino D’Santiago no Coliseu dos Recreios esgotado, em abril; a seguir as de Scúru Fitchádu num concerto na ADÃO, o mesmo local da entrevista, também em abril; depois foi a vez de gravar a atuação de G Fema no Rock in Rio Lisboa, em junho; e, por fim, a de Kady foi filmada no Super Bock em Stock, em novembro. No final das entrevistas, também tirei algumas fotografias aos entrevistados para que possam usar posteriormente e que podem servir objetivos promocionais futuramente.

3.5. Pós-produção

A pós-produção foi inteiramente realizada por mim utilizando o Adobe Premiere Pro³. Numa primeira fase, cada entrevista foi cortada, e dividida com marcadores de cada tópico que os entrevistados falavam. Quando chegou a altura de juntar todas as entrevistas, foi mais fácil pegar nesses marcadores com os tópicos semelhantes ou diferentes e agrupar com o que cada um tinha dito em determinadas respostas.

A introdução do documentário é uma junção dos vídeos dos concertos dos artistas para mostrar um pouco o que fazem de diferente nas suas músicas, vê-se o título *Nossa Nação é Krioula* e, a seguir, cada entrevistado começa a apresentar-se e a falar sobre como começaram a sua carreira.

Após o corte e colagem na edição, chegou a vez de começar a fazer uma pequena parte do *color grading*, que foi a parte mais demorada, e ter usado duas câmaras com perfis de cor um pouco diferentes causou ainda mais essa demora. Tentei deixar uma cor um pouco

³ Neste momento, o filme encontra-se no processo de finalização e falta o genérico, última fase da correção de cor, mistura de som, grafismo e os créditos finais.

neutra, mas com um tom quente para, de certa forma, parece mais acolhedor e normal, o que sofre poucas alterações nessa mudança de cores.

No final, quando cada convidado fala sobre o futuro da música crioula em Portugal, decidi meter os *brolls* que tinha deles a andarem para parecer que estão a caminhar em frente e para o futuro.

Segundo Dziga Vertov, “a montagem” era uma das “suas preocupações fundamentais” e “a montagem seria mesmo o recurso criativo último onde o filme adquiriria a sua morfologia derradeira e descobriria o seu sentido intrínseco” (Nogueira 2010: 115). Ainda mais, “para Vertov, o filme está sempre a ser montado, desde a sua génese à sua finalização”, e a montagem do filme ocorre quando começa logo numa espécie de planificação temática: dos factos e dos dados disponíveis torna-se fundamental fazer um inventário e uma seleção daqueles que serão objeto de atenção” (Nogueira 2010: 115). Ou seja, é na montagem de um filme em que acontece tudo e onde nasce a sua narrativa, princípio, meio e fim, e é essa a importância da montagem, seja em que filme ou de género for.

“Mas é na montagem propriamente dita, quando se trata de justapor planos uns aos outros que, segundo Vertov, nos encontramos no momento mais nobre e decisivo do processo criativo: as imagens recolhidas oferecem-se a múltiplas variações associativas e permitem os mais diversos reenvios”. (Nogueira 2010: 115)

Assim, foi na montagem que o documentário *Nossa Nação é Krioula* realmente começou a acontecer e a ganhar uma direção mais precisa. A montagem teve um papel fundamental na construção do documentário para destacar várias partes das entrevistas e juntá-las num todo que faz sentido.

Conclusão

Após a realização do documentário *Nossa Nação é Krioula* é possível concluir que é importante fazer-se mais projetos deste género, em que a escrita e o audiovisual se complementam, para se mostrar com outro alcance e profundidade a relevância histórica da língua crioula. Por haver um documentário como suporte audiovisual, pode ser criada uma maior ligação com os entrevistados para quem assiste e, possivelmente, irem pesquisar mais sobre eles e o crioulo.

A intenção com a realização deste documentário era procurar compreender como é que os artistas se sentem com este aparente *boom* de artistas que cantam em crioulo e atuam em vários festivais pelo país, e alguns até fora, que até já passam nas rádios mais comerciais. Ao mesmo tempo, perceber se pensam que é um momento efémero ou se está para durar e como vêem o futuro neste sentido.

Já a parte escrita reforçou muitos dos tópicos presentes ou que ficaram por desenvolver no documentário, como, a história do rap crioulo em Portugal, a história dos documentários de música e o caso de estudo, *Batida de Lisboa* (2019).

Através das entrevistas, os entrevistados: Scúru Fitchádu, Dino D'Santiago, Lura, G Fema, Kady e Wilds Gomes deram uma visão mais ampla e concisa sobre o crioulo na expressão artística em Portugal, contaram as suas histórias, mostraram a sua paixão pelas suas origens e a língua crioula, ponderaram sobre o passado e presente da música crioula e sobre o futuro, também. Em alguns momentos, as respostas foram bastante similares e, noutros, foram distintas e é isso que torna o documentário mais estimulante. Em relação ao modo do documentário teorizado por Bill Nichols, pode considerar-se que é um documentário participativo, por conter as entrevistas aos artistas e jornalista.

Com a realização deste documentário, outro grande objetivo passava por, neste momento da música em Portugal, deixar registado um testemunho neste formato audiovisual para que, no futuro, se possa fazer mais trabalhos do género, seja em que modo de documentário for, e, de forma geral, dar-se o devido reconhecimento aos artistas presentes, incluindo, os que não puderam participar por motivos variados, mas que também poderiam ter feito parte do projeto.

Bibliografia:

Aguas, M. (2022). Prétu fala das relações “efémeras, imediatas e superficiais” no novo “Amor di uber”, in Bantumen.

Belanciano, V. (2021). A afirmação do crioulo em Portugal, in Público.

Bourgard, J., Rios, P. (2018). Julinho da Concertina. O tesouro do funaná vive num bairro da Amadora, in Rádio Renascença.

Candeias, V. (2003). Introdução ao guião para documentário. Edições Universitárias Lusófonas.

Chanan, M. (2013). «Music, Documentary, Music Documentary», in The Documentary Cinema Book, Palgrave Macmillan.

Diário da República n.º 180/2007, Série I de 2007-09-18, páginas 6563 – 6577.

Diário da República n.º 56/2008, Série I de 2008-03-19, páginas 1619 – 1620.

Dias, D. (2019). «Rita Maia e Vasco Viana fizeram um filme sobre “uma Lisboa que não aparece no New York Times”», in Comunidade Cultura e Arte.

Farinha, R. (2020). O rap crioulo chegou ao mainstream: uma nova era para o movimento, in Rimas e Batidas.

Hollander, H. W. (2015). «The Music Documentary – Classical Music Performers on screen: Education, stardom and performance in documentaries on classical music», Utrecht University.

Gonçalves, A. (2009). «O sentido de comunidade, o suporte social percebido e a satisfação com a vida», in Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade de Lisboa.

Kinder, M. (1984). "Music Video and the Spectator: Television, Ideology and Dream", *Film Quarterly*, 38(1), 2-15.

Lobban, R. (2018). Cape Verde: Crioulo Colony to Independent Nation. *Society and Culture*, 47-84.

Mensagem (2021). Mensagem faz jornalismo em crioulo, pela primeira vez nos media em Portugal.

Nichols, B. (2012). *Introdução ao Documentário*. Papyrus Editora.

Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. *Indiana University Press*.

Nogueira, L. (2010). *Manuais de Cinema III: Planificação e Montagem*. Covilhã: Livros LabCom.

Oliva, R., Bidarra, J., & Araújo, D. (2017). "Vídeo e storytelling num mundo digital: interações e narrativas em videoclipes", *Comunicação E Sociedade*, 32, 439-457.

Osborn, B. (2018). "An Open Educational Resource for the Analysis of Music Video", *University of Kansas Libraries*

Pardue, D. (2013). The Role Of Creole History And Space In Cape Verdean Migration To Lisbon, Portugal. *Urban Anthropology and Studies of Cultural Systems and World Economic Development*, 42(1/2), 95–134.

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(01), 269–291.

Straw, W. (1988). "Music video in its contexts: Popular music and post-modernism in the 1980s", *Popular Music*, 7(3), 247-266.

Uricchio, W. (2019). Re-thinking the social documentary. In R. Glas, S. Lammes, M. de Lange, J. Raessens, & I. de Vries (Eds.), *The Playful Citizen: Civic Engagement in a Mediatized Culture* (Vol. 1, pp. 73–91). Amsterdam University Press.

Vernallis, C. (2007). “Strange People, Weird Objects: The Nature of Narrativity, Character, and Editing in Music Videos”, *Medium Cool Music Videos From Soundies to Cellphones*, Roger Beebe and Jason Middleton, Editors

Referências audiovisuais:

Chullage/Prétu. (2022). Amor Di Uber.

Dino D’Santiago, Slow J (2022). Esquinas.

Keshishian, A. (1991). Madonna: Truth or Dare.

Maia, R., Viana, V. (2019). Batida de Lisboa.

Unas, R. (2020). @Deejay Telio - Músico – Maluco Beleza Liveshow.