

INTERCULTURALIDADE E SIMBOLISMO: UM ESTUDO DA MÚSICA “ORAÇÃO” DO MÚSICO ANGOLANO KID MC.

INTERCULTURALITY AND SYMBOLISM: A STUDY OF THE SONG “ORAÇÃO” BY THE ANGOLAN MUSICIAN KID MC

Luís Brion¹
Nado da Cunha²
Wilson Miguel Turé³

Resumo: Este estudo analisa a interculturalidade e o simbolismo na música “Oração”, do rapper angolano Kid MC, evidenciando a conexão histórica e cultural entre Brasil e África. Embora existam estudos sobre rap e identidade, poucos analisam comparativamente as conexões Brasil-África na música ‘Oração’ sob a ótica da decolonialidade. Fundamentado em revisão bibliográfica de autores como Fanon (1968), Bakhtin (1987), Foucault (1997), Santos (2009), Teperman (2015), Munanga (2018) entre outros, a análise textual percorre um itinerário que contempla a relação entre os dois territórios, a trajetória do rap e os elementos simbólicos da obra. Os resultados indicam que a música reafirma o rap como instrumento de resistência, expressão sociopolítica e afirmação identitária, destacando aspectos como ancestralidade, religiosidade e descolonização cultural. Além disso, demonstra que “Oração” transcende a tradição do rap ao centralizar as lutas e saberes da diáspora africana, promovendo o diálogo intercultural e fortalecendo a identidade afrodescendente.

Palavras-chave: Rap. Simbolismo. Interculturalidade. Resistência

Abstract: This study analyses interculturality and symbolism in the song ‘Oração’ by Angolan rapper Kid MC, highlighting the historical and cultural connection between Brazil and Africa. Although there are studies on rap and identity, few have conducted a comparative analysis of the Brazil-Africa connections in the song “Oração” from a decolonial perspective. Based on a bibliographical review of authors such as Fanon (1968), Bakhtin (1987), Foucault (1997), Santos (2009), Teperman (2015), Munanga (2018) and others, the textual analysis follows an

¹ Mestrando em Linguística pelo programa da Pós-Graduação em Linguística (PROLING), da Universidade Federal da Paraíba. Licenciado em Letras pela Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira. Bacharel em Língua Portuguesa pela Escola Normal Superior Tchico Té- Guiné-Bissau. E-mail: ibrion84@aluno.unilab.edu.br / <https://orcid.org/0009-0006-9566-541X>

² Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Crítico Literário e Cultural. Especializa-se em Direito Internacional e Direitos Humanos pelo Programa de Pós-Graduação em Direito da Faculdade Líbano e é licenciado em Letras Língua Portuguesa pela Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB). Tem formação autodidata em Ciências Políticas e Geopolítica. E-mail: nadodacunha20@gmail.com / <https://orcid.org/0009-0003-8123-3550>

³ Doutorando em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Mestre em Letras – Estudos Literários pela mesma instituição. Licenciado em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB). E-mail: wilsonature22@gmail.com / <https://orcid.org/0009-0006-9440-6053>

itinerary that includes the relationship between the two territories, the trajectory of rap and the symbolic elements of the work. The results indicate that the song reaffirms rap as an instrument of resistance, socio-political expression and identity affirmation, highlighting aspects such as ancestry, religiosity and cultural decolonisation. It also shows that ‘Oração’ transcends the rap tradition by centralising the struggles and knowledge of the African diaspora, promoting intercultural dialogue and strengthening Afro-descendant identity.

Key-words: Rap. Symbolism. Interculturality. Resistance

Introdução

Em torno do mote “Interculturalidade e simbolismo: um estudo da música *“Oração”* do músico angolano Kid MC” apresentamos uma análise que tenciona evidenciar a aproximação entre Brasil e África, com foco em Angola, através das marcas simbólicas e identitárias que carregam essa irmandade forjada num passado histórico.

Escolhendo como objeto de estudo a música *“Oração”* do músico angolano Kid Mc, uma escolha que para nós não foi aleatória, entretanto consubstancia-se no fato da música representar a fonte da confluência de fragmentos simbólicos diversos que sustentou o nosso argumento textual na seleção das peças que montaram o quadro expositivo para elucidação das escolhas das marcas interculturais que aproxima a África do Brasil. Sendo assim, este artigo busca responder: de que forma o *rap* angolano, especialmente a música ‘Oração’ de Kid MC, constrói discursos de resistência e ancestralidade conectando juventudes periféricas do Brasil e Angola? Embora existam estudos sobre *rap* e identidade, poucos analisam comparativamente as conexões Brasil-África na música *“Oração”* sob a ótica da decolonialidade.

Para uma apresentação melhor do que alvitramos comunicar ao nosso leitor, resgatamos o gênese da relação entre Brasil e África que remonta o violento período colonial escravocrata dos séculos XV e início do século XVI, marcado pelo tráfico humano e a desumanização dos povos negros traficados das regiões da África para abastecer a mão de obra nas Américas invadidas e colonizadas pelos europeus. De uma forma meticulosa e minuciosa, atravessando a herança histórica e cultural, elucidando a relação que se estabelece no panorama atual com atenção detida na política e a integração. Ainda, nesse mesmo itinerário, apresentamos os achados sobre o resultado dessa relação.

É importante destacar que valem deste empreendimento científico para destacar o estilo musical que sustentou a música em estudo, o estilo (*rap*). *Rap* carrega discursos cuja tônica entorna as temáticas como as desigualdades sociais, racismo, discriminações e qualquer

tipo de violências de toda sorte (Souza, 2011). Esse é o mesmo espírito que marca *Rap* em Angola e no Brasil, pois reflete as expressões dos desafios, das aspirações e das lutas do povo negro das periferias contra diversos tipos de opressões.

Composta por seis estrofes, a música “*Oração*” do Kid MC é uma expressão artística cuja mensagem nos oferece reflexão sobre o social, o cultural, o espiritual e identitário. Ela promove essas conexões de uma forma que transcende fronteiras, pois cria um diálogo intercultural que ressalta a conexão entre África e Brasil. Os versos da música apresentam a confirmação da língua (português) como um dos principais símbolos da aproximação entre os dois territórios falantes dessa mesma língua. Ainda faz alusão a religiosidade e ancestralidade.

No que concerne a organização retórica, fora esta introdução, dividimos este capítulo em três partes: na primeira, apresentamos uma breve contextualização histórica da relação entre África e Brasil; na segunda, apresentamos uma digressão histórica do gênero musical *rap*; na terceira, apresentamos uma análise da música “*Oração*” do Kid Mc; e, na quarta, apresentamos as nossas considerações finais.

Breve contextualização histórica da relação entre África e Brasil

O antropólogo brasileiro-congolês, professor Kebengele Munanga, postula que a relação entre países sobre-excede a uma simples relação do Estado, pois considera também as relações econômicas internacionais, inclusive as migrações das pessoas como mão de obra (Munanga, 2018).

Partindo deste postulado, vale destacar que o primórdio da relação entre a África e o Brasil remonta o violento período colonial escravocrata que datam os séculos XV e início do século XVI, marcado pelo tráfico humano e a desumanização dos povos negros traficados das regiões da África para abastecer a mão de obra necessária nas Américas colonizadas pelos europeus.

Esses africanos traficados são provenientes de três áreas, a saber:

África ocidental, de onde foram deportados homens e mulheres dos atuais Senegal, Mali, Níger, Nigéria, Gana, Togo, Benin, Costa do Marfim, Guiné Bissau, Guiné, São Tomé e Príncipe, Cabo verde; África Central, de onde foram trazidos homens e mulheres dos atuais Angola, República do Congo, República Democrática do Congo, Camarões, Gabão, República Centro-Africana; África Austral, envolvendo povos do atual Moçambique (Munanga, 2018, p.11).

A migração não voluntária de um amplo número do povo africano para o território brasileiro teve um amplo impacto, marcando, indelevelmente, a história do Brasil e também contribui na formação do miscigenado povo brasileiro. As ordens econômica, demográfica e cultural também são setores onde se podem evidenciar as contribuições dos povos africanos.

No setor econômico, destaca-se a mão de obra dos negros na lavoura de cana de açúcar, algodão, mineração e café, etc. Ao passo que no setor demográfico evidencia-se uma evolução, “até 1830, os negros constituíam 63% da população total, os brancos 16% e os mestiços 21%. Ou seja, negros e mestiços somavam 84% da população total” (Mourão, Fernando:1977 *apud* Munanga, 2018, p.11).

Já no plano cultural, a contribuição dos negros nota-se na língua, religião, arte, dança, música e arquitetura, para citar alguns. Com destaque na contribuição que os africanos tiveram na língua portuguesa falada no Brasil, o autor resgata as “palavras africanas aportuguesadas” como bunda, caçamba, cacimba, caçula, cafuné, candomblé, capanga, catinga, dendê, fubá, ginga, marimbondo, mocambo, mungunzá, oxalá, quenga, quiabo, quitanda, sacana, samba, sunga, tanga, vatapá, vodum, xereca, xoxota, zumbi, etc. (Yeda Castro *apud* Munanga, 2001, p.11).

Com o advento da era da descolonização, isto é, com a independência dos países africanos que se encontravam sob o jugo colonial, a relação entre África e Brasil que após o período abolicionista havia sido encerrado, inaugura-se sob uma nova perspectiva, de uma cooperação sul-sul que visa enaltecer a partilha epistemológica e contra hegemônica. Uma relação que, mesmo com um dos interesses econômicos das partes envolvidas, se agarra ao sentimento de solidariedade. Que é o que vem movendo a intensidade de assinaturas de acordo entre Brasil e países da África, inclusive os países com os quais comunga a língua portuguesa e que como tal, passaram pelo processo da colonização.

“As relações entre o Brasil e a África podem ser desenhadas e configuradas em diversos contextos históricos: o contexto do tráfico humano e da escravidão, o contexto colonial, o contexto pós-colonial e das independências africanas e o contexto atual” (Munanga, 2018, p.8-9). Importa destacar que cada contexto dessa relação, sob distintos protagonismos, apresenta repercussões diferentes, tanto para os povos africanos assim como para o povo brasileiro.

Segundo pesquisador Laurentino Gomes, no final do século XVII, padre jesuíta Antônio Vieira (1608 – 1697) afirmou que “O Brasil tem seu corpo na América e sua alma na África”. Ao observar o contexto político, geopolítico e social atual da relação entre Brasil e os países africanos, constata-se que essa frase se torna cada vez mais uma realidade. A política de

integração e cooperação entre o Brasil e os países africanos na atualidade é marcada por aproximações.

No paradigma universalista, existem várias políticas externas que aproximam e visam manter aproximação na integração regional entre Brasil e os países africanos. Segundo a Agência Brasileira de Cooperação, desde 2003, o Brasil já fez mais de 150 acordos de cooperação bilateral com os países africanos. Constatou-se no documento que em 2008, cerca de 115 projetos de cooperação foram executados “em diversas áreas: educação, agricultura, pecuária, saúde, meio ambiente, administração pública, tecnologia da informação, governo eletrônico, cultura, energia, desenvolvimento urbano, formação profissional e esporte.” (p.6). Para Santana (2022), “Poucas vezes na história a geopolítica e a política externa do Brasil em relação ao continente africano mudaram tanto quanto no século XXI, seja para o ‘bem’ ou para o ‘mal’” (p.1). Vale destacar que o Brasil foi o primeiro país a reconhecer a independência de Angola.

No que tange a Angola, existe uma forte relação de política da integração e cooperação de acordos e parcerias entre esses dois países. Podemos aqui lembrar o Acordo de Cooperação Econômica, Científica e Técnica (1980), Acordo de Cooperação Cultural (1996) e Parceria estratégica Brasil-África (2006), para citar alguns. Apenas em 2023, numa visita de Estado feita pelo presidente Luiz Inácio Lula da Silva a Angola, assinaram sete acordos políticos de cooperação⁴. Em suma, a relação política entre Brasil, Angola e demais países africanos reflete uma herança cultural e histórica. Isso acaba influenciado as suas culturais e tradições, incluindo a música como um dos fenômenos culturais. Kid Mc, na condição de *rapper* social e como um sujeito histórico, entende muito bem essa realidade, o que vai ser evidenciada na análise da música “Oração”.

Em conformidade com o Grupo Brasil Artes (2024), nota-se uma influência africana na cultura brasileira, incluindo a música, a dança, a culinária, a religião e o vocabulário. No que concerne à música e à dança, afirma-se que o samba, originado nas comunidades negras no início do século XX, é um símbolo da influência africana no carnaval e na música brasileira. Outrossim, a capoeira combina dança, luta e música como resistência cultural. Outras manifestações africanas incluem danças como o maracatu e o jongo. No âmbito religioso, constata-se que religiões como o candomblé e a umbanda mantêm vivos os valores e rituais africanos. O culto aos orixás, entidades espirituais, exemplifica a preservação dessas tradições.

⁴Disponível em: <https://shre.ink/M5CL>. Acesso em: 06 abr. 2025

No entanto, salienta-se que essas religiões ainda sofrem com preconceito e intolerância religiosa. No que tange à culinária, pratos como acarajé, vatapá e feijoada têm raízes africanas. Os temperos intensos e o uso de ingredientes como o azeite de dendê evidenciam a adaptação da culinária africana ao Brasil e sua profunda influência gastronômica.

Além dos elementos apontados anteriormente, percebe-se que essa influência cultural africana se manifesta também no teatro, na literatura e nas festas populares, como o Carnaval. Em consonância com o Grupo Brasil Artes (2024), essa influência africana no Brasil contemporâneo é evidente em várias áreas. Na arte, artistas como Abdias do Nascimento e Tarsila do Amaral incorporaram elementos africanos em suas obras. Na moda, estampas e tecidos inspirados na África estão cada vez mais presentes, promovendo identidade e orgulho. No cinema e na literatura, filmes como “Quilombo” e livros de Conceição Evaristo destacam as narrativas afro-brasileiras, ressaltando essa rica herança cultural.

De forma recíproca, por um lado, considerando seu caráter questionador e revolucionário, o modernismo brasileiro tem chamado a atenção dos escritores dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP), engajados no processo de independência, tanto territorial quanto literária, conforme Macedo (2005). Constata-se que um dos exemplos disso se percebe nos diálogos poéticos estabelecidos entre o Brasil e os PALOP, como no caso do poema “Vou-me Embora pra Pasárgada⁵”, de Manuel Bandeira, cuja intertextualidade é notável no poema “Anti-evasão” ou “Não Vou para Pasárgada⁶”, de Ovídio Martins, escritor cabo-verdiano. Há uma intertextualidade estabelecida entre os dois poetas, com um elemento de diferenciação no poema de Ovídio, que reside na apropriação, transformação e inovação das formas literárias oriundas do poema de Manuel Bandeira.

1. Historial do gênero musical *rap*

Rap teve suas gênesis como parte de elementos que compõem a cultura *Hip Hop*, que une dança, grafite, *Djs* e *Mcs*. Como parte de um todo maior, é usado para criticar a realidade da desigualdade que se vivia. Vale destacar aqui que como adotamos a concepção de que *rap* é a parte da cultura *Hip Hop*, ligamos, neste trabalho, o seu surgimento (pelo menos o momento da sua explosão) ao surgimento do *Hip Hop*.

⁵Disponível em: <https://bit.ly/4276p3f>. Acesso em: 10 jan. 2025

⁶Disponível em: <https://bit.ly/4gSeb5m>. Acesso em: 10 jan. 2025

Autores como Teperman (2015), Souza (2011) Darby e Shelby (2005) e Rocha et al. (2001), citados por Costa (2016), convergem a ideia de que *Rap/Hip Hop* surgiu no bairro Bronx nos Estados Unidos da América entre os anos 1970 e 1980, influenciado por meio de duas ondas migratórias (Costa, 2016)

A primeira onda de emigração trata-se de tráfico de escravizados africanos e a segunda onda de imigração foi a grande leva de cidadãos de América central e ilhas de Caribe aos Estados Unidos (após a segunda grande guerra) que acabam morando nos bairros periféricos com baixo custo de vida e que ofereciam emprego. (Teperman, 2015 *apud* Costa, 2016, p.20-21).

“Vários estudos ressaltam esta presença da tradição africana na origem do *rap*, dentre eles, Andrade (1999) e Fernandes (2014) que explica quem são os *griots*, e suas ligações com a oralidade e como influenciaram/influenciam no *rap*” (Costa, 2016, p.20)

Na tradução livre para o português, *Rap* (rhythmandpoetry) do inglês significa “ritmo e poesia”, que é a parte poética e musical do todo, o *hip hop* (Costa, 2016). Nesta senda, Teperman (2015, p.13) afirma que: “A palavra ‘*rap*’ não era novidade nos anos 1970, pois já constava nos dicionários de inglês havia muitos anos - seu uso como verbo remonta ao século XIV. Entre os sentidos mais comuns, queria dizer algo como ‘bater’ ou ‘criticar’[...]” (*Apud* Costa, 2016, p.24)

Sendo um estilo que serve como veículo para expandir críticas sociais, os *rappers* que eram promotores ou vanguardistas do estilo, serviram de porta-vozes dos *guettos*, levando os diversos temas na agenda e ‘dá tom ao discurso, que geralmente tematiza as desigualdades sociais, racismo, discriminações e violências de toda sorte’ (Souza, 2011, p. 16 *apud* Costa, 2016, p.34).

Angola e Brasil estabelecem uma relação contínua e entrelaçada no âmbito *Rap* devido aos contextos históricos dos respectivos países. Essa relação acontece tanto no âmbito cultural, político e ideológico. Em Angola e no Brasil, *Rap* reflete as expressões dos desafios, das aspirações e das lutas do povo negro das periferias contra diversos tipos de opressões. Sabe-se que no Brasil, o estilo *Rap* tem servido para os *rappers* como uma forma de lutar contra racismo, pobreza, violências, entre outros. O exemplo disso são os movimentos e/ou artistas como: Racionais MC’s, MV Bill, Thaide, para citar alguns.

Numa das entrevistas realizada com *Grupo Filhos da ala este*, jovens *rappers*, ao responder sobre a relação entre *Rap* em Angola e no Brasil, postulam:

Nós acreditamos que o Hip Hop brasileiro, a par de Portugal, influenciou muitos países de expressão portuguesa com aquele seu jeito peculiar, aquela firmeza nas palavras para falar sobre as drogas, a prostituição e os constantes abusos policiais nas favelas. Isso foi fundamental na expansão da música Rap cantada em português. (Martinho e Souza, 2017, p.235)

Tanto em Angola como no Brasil, *Rap* serve como um mecanismo da intervenção social. Segundo Lázaro e Silva (2016): “No panorama da música *rap* em Angola, o *grupo Filhos da ala Leste* é fundamental quanto à representação das condições sociais” (p. 47). Os *rappers* brasileiros e angolanos influenciam-se mutuamente não apenas no âmbito social e político, mas também no âmbito ideológico e isso reflete nas formas de abordar as temáticas comuns. Há muitas colaborações e parcerias entre *rappers* brasileiros e angolanos como, por exemplo, a parceria de Ikonoklasta com MV Bill. Além dessas evidentes parcerias também existem intercâmbios, os *rappers* dos dois países se visitam mutuamente para trocar ideias, perspectivas e aspirações.

Em relação ao contexto angolano, no artigo “*Hip-hop* em Angola: O *rap* de intervenção social (2016)”, os autores Gilson Lázaro e Osvaldo Silva defendem que o *hip-hop*, nascido nos *ghettos* afro-americanos de Nova Iorque durante os anos 1970, foi, não apenas assimilado em Angola, mas também adaptado de uma forma singular e marcante, refletindo as particularidades sociais e culturais do país. Acentuam que, após o fim do regime monopartidário nos anos 1990, o *hip-hop* em Angola foi adaptado para refletir a cultura local e modernizar-se, com destaque para o *rap* de intervenção social, produzido principalmente por jovens das classes sociais menos favorecidas, mesclando emancipação cultural e participação política democrática. Essa forma de expressão artística permite que os jovens manifestem suas lutas e aspirações, conectando-se com movimentos sociais e a busca por justiça social, transformando o *hip-hop* em uma ferramenta poderosa de expressão e mudança social.

Igualmente, Jaqueline Santos (2019) afirma que o *hip-hop* surgiu no final dos anos 1980, em meio à guerra civil, como uma forma de expressão e comunicação entre os jovens angolanos sobre a realidade do país. Assim, esse gênero musical revolucionário é visto como um instrumento de intervenção social, principalmente produzido por jovens das classes subalternas, que utilizam a música para promover a participação política democrática e a emancipação cultural.

Desde então, o *hip-hop* angolano evoluiu e diversificou-se, influenciando e sendo influenciado pelas produções culturais desde a luta pela libertação nacional. Considerando isso, os *rappers* são frequentemente considerados inimigos políticos da nova república, sendo os

principais críticos do modelo político e das desigualdades do país. O *hip-hop* desempenha um papel crucial na formação do imaginário social e na construção de um projeto de sociedade, sendo uma voz crítica e contestadora.

Por um lado, Dom Samu (2018) destaca a evolução do rap em Angola entre 1986 e 2000, quando muitos dos primeiros MCs eram ex-bailarinos de *break dance* e o gênero era influenciado pelo reggae e *ragga*. Grupos pioneiros como GC Unity, South Side Posse (SSP) e Consciência de África, bem como artistas individuais como NelboyDasthaBurtha, Father Mac e Black Buda, foram fundamentais no desenvolvimento do movimento. Conforme o autor, o primeiro álbum de *rap* em Angola foi lançado entre 1993 e 1994, com a faixa “Olhos Café” do SSP tornando-se um hino nas festas e rádios.

O *rap* então se expandiu tanto nas áreas urbanas quanto nos musseques, diversificando-se de acordo com o acesso à informação e recursos. Além de ser uma forma de expressão musical, o *rap* em Angola emergiu como uma ferramenta para comentar e influenciar a sociedade, consolidando-se como um elemento importante da cultura angolana. Vale destacar que o lançamento do álbum “Incorrigível”, de Kid MC, representou um marco na história do *hip-hop* nacional. Pela primeira vez, os CDs se esgotaram às 11h da manhã, e a Praça da Independência ficou pequena diante da grande quantidade de fãs de *rap* (Santos, 2019).

2. Uma abordagem intercultural e simbólica

A música “*Oração*” vai muito além de uma simples composição artística, ela configura-se como um manifesto político, espiritual e cultural, neste caso, configura-se num exemplo contundente de como a arte pode ser usada com sabedoria como veículo de reflexão social, cultural, espiritual e identitária. No quesito da linguagem, ao mesclar o português e as línguas africanas como kimbundu e umbundu, *línguas bantus* de Angola, o *rapper* cria um diálogo intercultural que ressalta a conexão entre a África e a diáspora, em especial o Brasil. A música “*Oração*” promove uma conexão espiritual que transcende fronteiras, evocando fé, esperança e solidariedade. Neste trabalho, objetivamos tecer uma análise profunda dessa música destacando aspectos linguísticos, temáticos e simbólicos coadunando assim com o objetivo principal deste artigo.

Ao iniciar a música com esses versos, “*Por via do código linguístico que nos liga/ Intervenho em nome da divindade superior/ que me guia*” Kid Mc logo estabelece um dos pilares principais da obra: *linguagem como elemento da conexão*. O “*código linguístico*” é

empregado como metáfora para ligação histórica, cultural e espiritual entre a África e o Brasil, uma conexão profunda e multifacetada. Para reforçar essa conexão, Kid Mc recorre à referência “*divindade superior*” fazendo assim uma alusão à religiosidade e à ancestralidade africana, que guia e orienta o artista em sua missão. Essa referência não apenas reforça a ligação com as raízes africanas, mas também destaca a importância da espiritualidade e da ancestralidade na obra de Kid Mc.

O verso “*Intervenho em nome da divindade superior*” também sugere um tom de sacralidade e responsabilidade. Com isso, o artista se coloca como mediador entre o sagrado e o profano, entre a África e a sua diáspora, em especial o Brasil, assumindo um papel sacerdotal na transmissão dessa mensagem de união e reflexão. Considerando o exposto, Cabe retomar a obra de Walter Dignolo, “Desobediência Epistêmica: A Opção Descolonial e o Significado de Identidade em Política” (1993), que propõe a Desobediência Epistêmica como uma das formas de resistência de estruturas de poderes que marginalizam os saberes não colônias. Assim, Dignolo (1993, p. 287) coloca que: “toda mudança de descolonização política (não-racistas, não heterossexualmente patriarcal) deve suscitar uma desobediência política e epistêmica.”. Os versos da música *Oração* podem ser vistos como uma das formas de desobediência epistêmica ao utilizar línguas africanas (kimbundu e umbundu) e as referências às espiritualidades africanas. Isso desafia a hegemonia do português e as narrativas ocidentais. Além disso, a música reflete uma identidade descolonial. Nos versos:

*A oração pelo povo brasileiro
O querer da mãe África
Transmitido por este rapper estrangeiro
Não há outro rumo se não o da audição
atenta
O discurso trará reflexão plena*

Kid explicita para os seus ouvintes o objetivo central da música: uma oração pelo povo brasileiro. O conceito da oração reforça a noção do espiritual e sagrado, a oração é entendida como parte integral da diáspora africana. Neste caso, podemos considerar a música *Oração* como uma expressão do Atlântico Negro estudado por Paul Gilroy, pois cria uma conexão cultural, espiritual e histórica entre África, América e a diáspora africana. Gilroy (1993, p. 208) considera que “A preeminência da música no interior das comunidades negras diversificadas da diáspora do Atlântico é em si mesma um elemento importante na conexão essencial entre elas”. O verso “*O querer da mãe África*” demonstra que a mensagem do artista não é pessoal,

mas reflete o desejo e anseio do continente africano para com o Brasil e os filhos africanos espalhados pelo mundo.

No verso “*transmitido por este rapper estrangeiro*” Kid estabelece uma dualidade, de um lado se reconhece como estrangeiro e, apesar disso, do outro lado, reconhece-se como um irmão do povo brasileiro. Essa dualidade reforça a ideia de que apesar das fronteiras geográficas, há uma ligação espiritual e cultural que transcende as nacionalidades, quebrando assim o paradigma da noção de Estado-Nação criado por Ocidente. O artista sugere que a lição espiritual e cultural extrapola essa divisão.

Kid ainda convida os seus ouvintes a uma *audição atenta*, um chamado a conscientização, mostrando que o seu *discurso* extrapola a mera questão informativa, mas é capaz de gerar uma *reflexão plena* sobre a identidade, cultura e espiritualidade. Os versos que se seguem revelam uma profunda inserção de línguas africanas e uma afirmação identitária:

*Não'gananão'gibinga pala woloka (senhor
lhes ensine)
Kwabangwe male walonga (não lhes
castigue)
Não'gakuzolonão'gananão'zambi (te amo
senhor)*

Frantz Fanon, no seu emblemático livro *Os condenados da Terra* (1968), reflete sobre a reconstrução das identidades dos povos oprimidos na pós-colonização. A inserção das expressões em línguas africanas nessa música faz exatamente o que Frantz Fanon propõe. Essas expressões não enriquecem apenas o texto poeticamente, mas são formas de resistência cultural. Com isso, Kid Mc demonstra a necessidade de preservar e valorizar as línguas ou as culturas originárias do continente, muitas vezes marginalizadas pelo colonialismo e globalização.

Os versos “*Não'gananão'gibinga pala woloka/ Kwabangwe male walonga/ Não'gakuzolonão'gananão'zambi*” tem um caráter de sacralidade, são invocações a espiritualidade africana que juntam elementos cristãos e tradições religiosas africanas. Com isso, Kid demonstra que as identidades são negociadas e reconstruídas, não são fixas. Ou seja, Kid Mc nos ajuda a entender que:

A música e seus rituais podem ser utilizados para criar um modelo pelo qual a identidade não pode ser entendida nem como uma essência fixa nem como uma construção vaga e extremamente contingente a ser reinventada pela vontade e pelo capricho deestetas” (Gilroy, 1993. p. 209)

Como se observa nos versos a seguir:

*Tu estás acima de todas leis
 Eras tu por trás da escrita cuneiforme
 Quando não
 Existem papéis
 És tu que vagueias de lés a lés
 O pássaro solitário acalentando as criaturas
 Cruéis*

Kid invoca uma entidade que está “*acima de todas leis*”, em outras palavras, uma divindade que transcende o tempo e o espaço, que não é limitada por normas humanas e nem por formas de poder. Para descolonizar as narrativas eurocêntricas que marginalizam os saberes dos países colonizados, é necessário descolonizar o tempo e o espaço. Essa visão coaduna com a visão de Mignolo (2008) de Desobediência Epistêmica. A “*escrita cuneiforme*”, uma das formas de escritas mais antigas, coloca essa divindade num espaço histórico universal. Isso pode ser entendido como uma forma de conectar a espiritualidade africana e a cultura à história global.

Nota-se que o verso “*És tu que vagueias de lés a lés*” traz a noção de que essa divindade é onipresente que percorre todos os cantos do mundo, isso reforça a ideia de uma espiritualidade global. Tudo isso nos ajuda a entender a perspectiva de Gilroy (1993, p. 209) de que: “a identidade negra não é meramente uma categoria social e política a ser utilizada ou abandonada de acordo com a medida na qual a retórica que a apóia [*sic*] e legítima é persuasiva ou institucionalmente poderosa”. É algo muito mais profundo e intrínseco, pois está ligado à história, à cultura e à experiência vivida. Com isso, fica evidente que essa divindade desafia a estrutura do poder pré-estabelecido. Nos versos:

*Costumo orar bastante pela minha terra
 Objetivando que cuides da nossa angola
 Nos vigiando em sua destreza
 Mas hoje invoco o teu nome em viveza
 Para que toques no coração
 Dos irmãos situados no sul da América*

Nesses versos, Kid, sobretudo, apresenta uma preocupação e afeto com a situação socioeconômica de sua terra, Angola, demonstrando um cuidado de proteção e conexão espiritual. Isso reflete a ecologia de saberes proposta por Santos (2009), que valoriza os conhecimentos e afetos locais. A referência aos “*irmãos situados no sul da América*” reforça a

visão de Fanon (1968) de uma luta anticolonial unificada e a visão de Gilroy (1993) sobre o Atlântico Negro e o papel da música nesse contexto. África, Brasil e diáspora, em geral, juntos.

Os versos que se seguem refletem a desigualdade social, abordando os desafios enfrentados pelos famintos e a responsabilidade dos abastados em promover mudanças.

*[...] Aos que estendem as mãos
Aos que não comem
Aos abastados homens
Sintam a presença da força
E para a essência retornem
Dê de beber os animais
Fortaleça árvores e suas folhas
Que a vida no pântano siga o seu curso natural
E que os peixes circulem livremente pelos rios
Sem a poluição do racional inimigo
Cubra-me nesta empreitada
Tende piedade da minha alma
Leve o eco desta voz para fazer brotar a semente no sertão Kungi xisa (não me largue)*

“*Aos que estendem as mãos*” destaca gestos de solidariedade, enquanto “*aos que não comem*” simboliza a vulnerabilidade dos desfavorecidos. Já os ricos, “*Aos abastados homens,*” são instigados a usar seus privilégios em prol de justiça social. A expressão “retornar à essência” reforça o resgate de valores fundamentais, como compaixão e empatia, para alcançar um equilíbrio entre espiritualidade e transformação coletiva.

Por um lado, os versos da terceira estrofe expressam um profundo respeito pela natureza e um apelo à sua preservação, destacando a importância de proteger ecossistemas como águas, animais, árvores, pântanos e rios para manter o equilíbrio natural da vida. Ao criticar “*a poluição do racional inimigo*”, os versos refletem sobre os impactos negativos das ações humanas, frequentemente intensificados pelas práticas capitalistas, que muitas vezes priorizam o lucro e a exploração desmedida de recursos naturais. O texto enfatiza a urgência de resgatar uma relação sustentável e harmoniosa com o meio ambiente, garantindo um futuro equilibrado para as próximas gerações. Nesse contexto, o texto faz um apelo à conscientização para adotar práticas mais sustentáveis e equilibradas, promovendo a harmonia entre os seres humanos e a natureza.

No final da terceira estrofe, constata-se que o eu-lírico faz uma súplica espiritual e emocional, pedindo proteção divina para sua jornada, “*Cubra-me nesta empreitada*”, e compaixão diante de sua vulnerabilidade “*Tende piedade da minha alma*”. Ele deseja que sua mensagem ganhe alcance e promova transformação, simbolizada pela metáfora de “*fazer brotar a semente no sertão*”, representando esperança e renovação em locais áridos, física ou

espiritual. A expressão “*Kungixisa (não me largue)*” reforça sua dependência de força e apoio divino para seguir em sua missão com propósito e resiliência.

Já na quarta estrofe, ao dizer “*Abram os ouvidos, recebam esta máxima*”, o eu-lírico busca captar a atenção dos interlocutores de forma enfática, convidando-os a ouvir e acolher uma mensagem de grande relevância. Como se observa nos versos a seguir:

*Abram os ouvidos, recebam esta máxima
Vos falo do berço da humanidade
Esta oração vem de Luanda
O nhyaneka umbi, filho de não'zambi
Filho kianda ki ana azanga
Filho da terra de simba e de mufasa
Façam fortes ventos que caiam
Relâmpagos de ameaça rasgando planos de morte
Embaraçando a desgraça
E que a noite não seja uma criança Mas sim um adulto ensinando que ao nascer do
Sol a vida avança*

A expressão sugere que o conteúdo a ser transmitido é significativo. Com isso, o eu-lírico pretende envolver o público e destacar a importância de sua mensagem. Por um lado, apresenta a sua localização geográfica e o lugar de onde fala: a África, o berço da humanidade, declarando concretamente: “*Esta oração vem de Luanda*”. A música revela uma composição poética repleta de metáforas e imagens poderosas.

Ao evocar as raízes africanas, a espiritualidade e a ancestralidade, evidencia-se uma conexão profunda com a terra (ou raízes africanas). As expressões mencionadas, como “*O nhyanekaumbi, filho de não'zambi / Filho kianda ki ana azanga / Filho da terra de simba e de mufasa*”, evocam referências culturais, mitológicas e simbólicas ligadas à identidade africana. Embora com grafia um pouco diferente, a expressão “*O nhyanekaumbi*”, que aparece como “*Nhaneca-Humbe*” no *Dicionário Turístico Nyaneka - Artigo do Viajante*⁷, refere-se a etnias agropastoris situadas no sudoeste de Angola, especialmente na Província da Huíla, onde combinam a criação de gado e a agricultura de subsistência. Cada grupo, como os muílas e os handas, possui identidade cultural e linguística própria, não se reconhecendo como parte de um único conjunto.

De acordo com o portal Muana Damba (2016) o termo N'zambi, antes da colonização, representava uma cosmovisão africana fundamentada em espiritualidade e contemplação do

⁷Disponível em: <https://bit.ly/4hapt4h>. Acesso em: 07 mar. 2025.

universo, sem ser visto como um ser superior ou objeto de veneração. Com a chegada dos colonizadores e a introdução do cristianismo, essa concepção foi transformada para se alinhar à visão de um Deus absoluto, facilitando a dominação cultural, psicológica e religiosa. Segundo o portal, esse processo desassociou os africanos de sua espiritualidade original, inserindo-os em um sistema dependente imposto pelos opressores.

Em consonância com essa afirmação, o uso do termo “*não ’zambi*”, com seu prefixo de negação, simboliza uma ruptura com os significados atribuídos a “*N’zambi*” após a colonização, destacando a desconexão entre a cosmovisão africana original e as interpretações impostas. Assim, a escolha crítica em “*O nhyanekaumbi, filho de não ’zambi / Filho kianda ki ana azanga*” questiona o pertencimento, resgata narrativas autênticas e recria identidades no contexto moderno, enquanto carrega uma ambiguidade intencional que enriquece a expressão artística.

No caso de Kianda, conforme a revista *Xapuri* (2024), no imaginário quimbundo/português, ela é uma divindade aquática complexa, capaz de assumir diversas formas. Regendo mares, rios e florestas, Kianda pode realizar tanto o bem quanto o mal, despertando amor, temor e veneração. Embora existam várias Kiandas associadas a corpos d’água específicos, a Kianda é a soberana mais poderosa e central no mito.

Igualmente, o nome “*Simba*”, de origem africana, significa “*leão*” em línguas como o suaíli, simbolizando força, coragem e realeza. Popularizado globalmente pelo filme *O Rei Leão*, ele possui raízes profundas nas tradições africanas, representando liderança e conexão cultural, com variantes que refletem a diversidade do continente, conforme Diretório de Nomes e Sobrenomes (2025)⁸. Igualmente, o nome “*mufasa*” simboliza força, liderança e sabedoria, frequentemente associado à realeza e à conexão com a natureza e a espiritualidade na cultura africana. Ligado a animais como leões e elefantes, considerados símbolos de poder e respeito, Mufasa carrega uma simbologia rica e profunda que reflete imponência e significado (Essências da Terra, 2023).

Posto isso, no final da quarta estrofe, percebe-se a simbolização de forças transformadoras e resistentes. O eu-lírico clama por sua intercessão, pedindo que os “*ventos fortes*” e “*relâmpagos*” rompam as adversidades e superem planos destrutivos. A metáfora da

⁸Disponível em: <https://l1nq.com/MPiLd>. Acesso em: 07 mar. 2025

“*noite como um adulto*” reflete aprendizado e maturidade, preparando para o “*nascer do Sol*”, que simboliza renascimento e avanço na vida, transmitindo esperança e resiliência diante dos desafios. Assim, a noite é personificada como um adulto sábio que traz lições valiosas, enfatizando que, apesar das dificuldades, o amanhecer trará progresso e vida renovada.

Através de uma linguagem rica em simbolismo e crítica social, como já mostramos, Kid MC articula questões universais como justiça, resistência e esperança ao mesmo tempo em que resgata raízes africanas e estabelece diálogos interculturais com o Brasil. Uma ferramenta poderosa para unir, refletir e transformar realidades.

No trecho:

*Ofereça a justiça que não vê caras
Pai golpeia a corrupção
Colocando toda a ilicitude frustrada*

No contexto angolano e brasileiro, a corrupção é um problema estrutural. A ideia de uma “*justiça que não vê caras*”, remete-se a uma necessidade urgente de imparcialidade no sistema judiciário. No contexto de Angola e Brasil, essa demanda ganha um peso específico, pois o músico compreende que a corrupção é um mal que afeta tanto a Angola quanto o Brasil. O apelo do músico ao “*Pai*”, neste caso, entendido como Deus, para “*golpear a corrupção*” reflete a frustração do povo, traduzido na voz do músico, com sistemas políticos e judiciais falhos que lhe acometem. A luz de Fanon (1968), compreendemos que a crítica à corrupção e a violência pode ser entendida como uma demanda da luta de libertação pós-coloniais, pois a justiça que o músico pede é também uma justiça que não discrimina com base em aparência ou status social (Rawls, 1997).

No trecho:

*Trace uma linha de entendimento entre a
arma apontada
E aquele que aguarda o fuzilamento*

A “*arma apontada*” e o “*fuzilamento*” são, evidentemente, símbolos de opressão e morte, no entanto, “*linha de entendimento*” representa a possibilidade de diálogo e transformação. A necessidade de uma justiça restaurativa e diálogo intercultural pode ser entendida, à luz de Santos (2009), como uma busca por reconciliação no contexto de conflito. O diálogo supera a violência política e traz entendimento humano (Arendt, 2013). Kid MC,

como agente social e político, entende essa realidade. Nos versos a seguir, Kid MC reforça essa ideia:

*E que a agulha injetada por qualquer médico
Transporte todo o seu amor na composição
do medicamento*

A referência direta a “agulha injetada por qualquer médico” que “transporte todo o seu amor” evidencia uma crítica aos sistemas de saúde desumanizados dos países em desenvolvimento em que se enquadra Angola e Brasil. Nesta instância, a saúde é vista muito mais que um ato técnico, mas também como um cesto de cuidado e amor. Agulha e medicamentos podem ser interpretados como símbolos de cuidado e cura, no entanto, precisam ser encarados nesta perspectiva. Nessa visão, essa crítica pode ser relacionada à análise de Foucault (1987) sobre controle social e medicalização da vida, pois Foucault mostra que as instituições modernas, incluindo sistema de saúde, funcionam como mecanismos de controle social atuando como um instrumento de poder. A “agulha injetada” na música pode ser interpretada como símbolo desse controle. Por isso, Kid MC traz uma lógica humanizante. “Cada pessoa possui uma inviolabilidade fundada na justiça que nem mesmo o bem-estar da sociedade como um todo pode ignorar [...] os direitos assegurados pela justiça não estão sujeitos à negociação política ou ao cálculo de interesses sociais[...]”, (Rawls, 1997. p. 4) (*grifo nosso*). O direito à saúde de qualidade é considerado um direito fundamental e universal e está incluído na categoria de direitos que Rawls (1997) considera invioláveis. Daí, o apelo do músico.

Nas instâncias:

*Meu ngana (Deus) salve o povo do samba
Leve o teu vasto conhecimento a todas as
penitenciárias
Chame o carcereiro que maltrata
Faça-lhe entender a verdadeira importância
da vida humana*

A invocação a “ngana” e a referência ao “povo do samba” estabelecem uma conexão entre espiritualidade africana e a cultura brasileira. Sabemos que o samba é um símbolo de resistência e identidade cultural no Brasil, portanto, ligado à construção de identidades nacionais e a sua importância, (Hall, 1992). Nesta música, o Kid MC elevou o samba a um plano espiritual, sugerindo, evidentemente, que a salvação do povo está ligada a sua cultura e fé. Com isso, Kid MC também evidencia o papel da música como um espaço de subversão e renovação

social, o que coaduna com a perspectiva colocada por Bakhtin (1987) sobre cultura popular, resistência e subversão. A menção às “*penitenciárias*” e aos “*carcereiros*”, revela uma preocupação profunda do músico com a vida humana, pois ele compreende que os dois países, Angola e Brasil, enfrentam problemas de violação e desumanização nos seus sistemas prisionais. Ao nível simbólico, a penitenciária simboliza opressão e o carcereiro aquele que perpetua a violência, isso nos remete a Foucault (1987).

Logo, nos versos:

*Na capital repreenda o parlamento
Una de uma vez o homem índio
O homem branco e o homem negro*

Kid MC lança uma crítica ao parlamento, e clama pela unidade racial, “*Una de uma vez o homem índio*”/ “*O homem branco e o homem negro*”. Esses versos refletem a preocupação do músico, como emissário do seu povo, com a justiça social e a unidade entre diferentes povos e grupos étnicos. A crítica ao parlamento consubstancia-se numa crítica à corrupção dos governos desses dois países, pois o parlamento simboliza poder político e a governança. O que implica que o sistema de governança tem por obrigação atender a necessidade do povo e respeitar as vozes marginalizadas para promover uma justiça social. Alinhando, assim, com Santos (2009) na crítica à epistemologia dominante que ignora as vozes marginalizadas. Kid MC continua sua crítica nos versos:

*E que a vontade de fazer carnavais
Seja a mesma vontade para se melhorar
políticas estaduais
Use a minha fé e a dos meus ancestrais*

A menção às “*carnavais*” e a melhoria às “*políticas estaduais*”, estabelece uma conexão entre a cultura popular e a política, no entanto, nesses versos, a preocupação do artista vai muito além de estabelecer essa conexão, pois sugere que energia e a criatividade direcionada nessas festas poderiam ser direcionadas para a transformação social. O simbolismo do carnaval como resistência e transformação poderia ser usado para justiça e equidade no âmbito político e da governança. Isto é, da mesma forma que o carnaval se trata de um espaço celebrativo que acolhe tudo e todos, sem questionar a cor, raça, status social ou nível econômico, é preciso que as políticas estaduais sejam motivadas pelas mesmas inclusões e sem margens para discriminação, pois só assim haverá materialização da justiça social. Logo, “*fé dos meus*

ancestrais”, sendo um símbolo de força espiritual e a sabedoria das gerações passadas, pode guiar a luta por um futuro melhor.

Portanto, nos versos:

*Faça com que todo o povo acredite em
vindouros dias de paz
Kenepkyatuxinda, não'gasakidila
(Foi para isso que fomos feitos. Obrigado!)*

"O autor encerra a composição reafirmando “*vindouros dias de paz*”. Não só deseja, mas mostra claramente que acredita nesse dia o que nos lembra o discurso de Martin Luther King Jr “*Eu tenho um sonho*” (King, 1963). As expressões em línguas africanas “*Kenepkyatuxinda, não'gasakidila*” reforça o que já tínhamos dito: conexão com raízes africanas e a necessidade de preservar a cultura (Mignolo, 2008). Fanon (1968), Bakhtin (1987), Gilroy (1993), Foucault (1997), Stuart (2006), Mignolo (2008) e Santos (2009) ajudam a situar essa música num quadro mais amplo de descolonização e numa perspectiva histórica, intercultural e simbólica mais abrangente.

Considerações Finais

A análise da música “*Oração*”, de Kid Mc, permitiu identificar que o *rap*, no contexto angolano e da diáspora, não apenas reproduz a tradição de denúncia social herdada de *guetos* de Nova York, mas a reelabora a partir de categorias como memória ancestral, territorialidade simbólica e crítica ao colonialismo. Diferentemente do que se observa em muitas produções comerciais do gênero, a “*Oração*” evidência um duplo momento de resistência: contra o racismo epistêmico e contra o apagamento das narrativas africanas pós-independência.

Um dos principais achados da pesquisa é que a música opera como um dispositivo decolonial ao articular tempos históricos distintos, isto é, o passado colonial, o presente periférico e a ancestralidade, sem hierarquizá-los, criando uma temporalidade própria que desafia a linearidade imposta pelo pensamento ocidental. Descobriu-se também que a obra de Kid MC tensiona a ideia de “margem” ao reposicionar a Angola como centro simbólico de elaboração crítica da diáspora, invertendo fluxos que tradicionalmente partiam do Brasil ou dos EUA como referências únicas do *rap* de resistência.

Por fim, conclui-se que “*Oração*” não é simples exemplo de *rap* engajado, mas um texto cultural que exige novas chaves de leitura a partir dos estudos decoloniais e contracoloniais. Sua potência está justamente em conectar luta política, herança ancestral e produção artística contemporânea, demonstrando que o *rap* continua a reinventar-se como ferramenta de descolonização, agora também a partir de Angola. Futuros estudos poderão investigar como outras canções do *rap* lusófono articulam essas mesmas camadas de sentido.

Referências

- BRASIL. **A Cooperação Técnica do Brasil para África**. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 2005.
- COLIMA, Leslie; CABEZAS, Diego. **Análise do rap social como discurso político de resistência**. Bakhtiniana: revista de estudos do discurso, v. 12, p. 24-44, 2017.
- COSTA, Magnusson da. **Hip Hop, reconhecimento e paideia democrática**: Bota a Fala, A. se. front. e a experiência artística. 2016.
- ESSÊNCIAS DA TERRA. Qual o significado de Mufasa – Dicionário dos nomes**. Abril de 2023. Disponível em: <https://acesse.one/CgsM7>. Acesso em 7 mar. 2025.
- FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. Coleção: PERSPECTIVAS DO HOMEM Volume 42. Série Política. 1968.
- GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: Modernidade e Dupla Consciência**. Editora 34 Ltda. São Paulo- SP Brasil. 1993.
- GRUPO BRASIL ARTES. **A influência africana na cultura brasileira: raízes, tradições e desafios de valorização**. Galeria Brasil Artes. Disponível em: <https://bit.ly/4jbgS3C>. Acesso em: 09 jan. 2025.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. DP&A Editora, 1ª edição em 1992, Rio de Janeiro, 11ª edição em 2006.
- JOHN, Rawis. **Uma teoria da justiça**. Tradução Almiro Pisetta e Lenita M. R. Esteves. São Paulo. Martins Fontes, 1997
- KING, Martin Luther Jr. *Discurso “Eu tenho um sonho”* (I Have a Dream). Proferido na Marcha sobre Washington por Empregos e Liberdade, em 28 de agosto de 1963, Washington, D.C., Estados Unidos. Disponível em: Veja na íntegra o histórico discurso de Martin Luther King | Exame Acesso em: 23/04/2026.
- LÁZARO, G. SILVA, O. **Hip-hop em Angola: O rap de intervenção social**. Ed. Centro de Estudos Internacionais. Cadernos de Estudos Africanos, 2016.
- LÁZARO, Gilson; SILVA, Osvaldo. **Hip-hop em Angola: O rap de intervenção social**. Cadernos de Estudos Africanos, n. 31, p. 41-67, 2016.
- MACEDO, Tania. **O modernismo brasileiro e as literaturas africanas de língua portuguesa**. Revista Ecos, Edição nº 003 - junho 2005.

- MARCONDES, Danilo. **O Brasil de volta à África? Desafios e oportunidades para o engajamento brasileiro com o continente africano.** CEBRI-Revista: BrazilianJournalofInternationalAffairs, n. 6, p. 136-154, 2023.
- MARTINHO, Joaquim João. SOUZA, Luana Soares de. **Entrevista com o grupo angolano de hip hop filhos da ala este.** Revista Crioula nº 19 - 1º semestre, 2017.
- MICHEL, Foucault. **Vigiar e punir: nascimento da prisão.** Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, Vozes, 1987.
- MIGNOLO, Walter. **Desobediência Epistêmica: A Opção Descolonial e o Significado de Identidade em Política.** Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade, no 34, p. 287-324, 2008
- MIKHAIL, Bakhtin. **A Cultura Popular na idade Média e no Renascentismo: o contexto de François Rabelais.** Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo HUCITEC: [Brasilin]: Editora da Universidade de Brasilin, 1987.
- MUANA, Damba. **O que é de facto N’zambi: você sabia que N’zambi não era compreendido como Deus?** Publicado em: 2 ago. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/4i8U2Zp>. Acesso em: 7 mar. 2025.
- MUNANGA, Kabengele. **Relações África-Brasil: o que seria?.** Novos olhares sociais, v. 1, n. 1, p. 6-25, 2018. Disponível em: <https://shre.ink/MqUI>. Acesso em: 06 de Jan, 2025.
- REVISTA XAPURI. **Kianda: a sereia banto de Angola.** Mitos e Lendas, 3 jul. 2024. Disponível em: <https://11nq.com/ypAts>. Acesso em 7 mar. 2025.
- SAMU, Dom. **História do Rap Angolano.** Cenas Que Curto, 26 out. 2018. Disponível em: <https://encurtador.com.br/iO5Yf>. Acesso em: 22 jan. 2025.
- SANTANA, Rafael Barbosa de Jesus. **A geopolítica e a política externa entre Brasil e África.** UFRGS. Jornal da Universidade. 2022. Disponível no link: <https://shre.ink/MqUm>. Acesso: 05/01/2024.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **Epistemologias do Sul.** Janeiro de 2009.
- SANTOS, Jaqueline. **Uma cronologia do Hip-hop Angolano.** 2019. Disponível em: <https://encurtador.com.br/dMIwZ>. Acesso em: 19 de jan.2025.