



SEÇÃO TEMÁTICA

## Hiphopcalypse: percursos e discursos de rappers evangélicos na Grande Lisboa

### *Hiphopcalypse: routes and discourses of gospel rappers in Greater Lisbon*

Cátia Tuna\*

**Resumo:** A partir de entrevistas a cinco rappers evangélicos, este artigo pretende reconstituir as origens do holy hiphop nos subúrbios de Lisboa. Realiza uma análise de tipo prosopográfico procurando enquadrar estes itinerários no panorama do cristianismo evangélico português atual. Explora alguns elementos dos conteúdos das entrevistas, da construção visual dos rappers, dos seus nicknames e da sua produção musical, ponderando tópicos como a relação destes com as suas igrejas ou a sua inscrição na cultura suburbana.

**Palavras-chave:** Hip-hop. Cristianismo evangélico. Rap gospel. Pentecostalismo.

**Abstract:** Based on interviews with five gospel rappers, this article aims to reconstruct the origins of holy hiphop in the Lisbon's suburbs. It carries out an analysis of a prosopographic type seeking to fit these itineraries in the panorama of current Portuguese evangelical Christianity. It explores some elements of the interview content, of visual construction of the rappers, of their nicknames and their musical production, pondering topics such as their relationship with their churches or its inscription in suburban culture.

**Keywords:** Hiphop. Evangelical Christianity. Gospel rap. Pentecostalism.

## Introdução

O músico afro-americano Stephen Wiley, pregador da comunidade Word of Faith, surge como figura fundadora do *rap gospel* (Sorett, 2011). O seu disco *Bible Break*, o primeiro de *rap gospel* a ser editado comercialmente, sai em 1985 tendo um forte impacto mediático. Só mais de 20 anos depois ocorreriam em Portugal as primeiras gravações discográficas de *rap* cristão. Entretanto, o *rap* fora absorvido por outras tradições religiosas e alcançou um vasto quadrante geográfico e linguístico. No mundo islâmico podemos exemplificar a utilização do *rap* como música de resistência em vários casos revolucionários da primavera árabe (Nieuwkerk, 2012), bem assim os *rappers* muçulmanos que se exprimem no contexto do secularismo francês (Jouili, 2013). Verifica-se na América Latina uma expansão do *hip hop* cristão em todo o espectro de tradições cristãs. No caso do *rap* católico brasileiro, há uma forte ligação da sua prática ao movimento carismático ou às organizações e dinâmicas ligadas à «pastoral carcerária», como é o caso da irmã Inez de Sousa, «a freira do *rap*».

---

\* Investigadora no Centro de Estudos de História Religiosa e Docente da Faculdade de Teologia da UCP (Portugal). ORCID: 0000-0001-8576-7697 – contato: [catiatuna@ft.lisboa.ucp.pt](mailto:catiatuna@ft.lisboa.ucp.pt)

As dinâmicas de globalização do *rap* religioso refletem-se diretamente na história dos estudos que sobre ele incidiram: o *hip hop* muçulmano mostra-se um domínio crescente e proporcionalmente bem estudado (Salomon, 2006), sobretudo na dinâmica da diáspora árabe e na ação de contestação política de alguns setores islâmicos, tal como o *rap* enquadrado nas tradições cristãs afro-americanas, em que sobressaem os Estados Unidos da América e o Brasil. Algumas pesquisas tentam provar a importância do papel das religiões na origem do *rap*. Valéria Harvell (2010) testa a hipótese de o movimento das «igrejas de montra» ter proporcionado o movimento *hip hop*. Para a investigadora, a rua como lugar de adaptação criativa dos grupos cristãos que nela se reformularam identitariamente em resposta aos desafios suscitados pelo dinamismo migratório das populações negras, é um pressuposto social que a religião introduz e em torno do qual o *rap* se desenvolveria décadas depois. Outro estudo de Hisham Aidi (2004) aborda a influência do Islão e da cultura árabe na constituição do *hip hop* norte-americano salientando os termos em árabe e os motivos islâmicos ou quasi-islâmicos (por exemplo, a poligamia e a «nação do Islão») que nela participaram, alguns dos quais ainda nos anos oitenta.

O estudo do *rap* praticado em contexto religioso é crescente, tendência espelhada nos trabalhos de Christina Zanfagna (2017), entre outros (Pyon, 2019), abrangendo ultimamente territórios mais periféricos no continente africano – como o Quênia (Ntarangwi, 2016) e o Zimbábue (Gukurume, 2019). No caso português, a análise científica do *rap* do ponto de vista religioso é uma ausência, o que se explica pela natureza tardia do *rap* cristão comparativamente aos casos do continente americano. A antropologia em Portugal tem estado atenta ao *rap* desde os finais da década de 90 (Fradique, 1998; Cidra, 1999) e mais tarde a Sociologia (Simões, 2006). Entre 2007 e 2010 surgiram dissertações de mestrado que ampliaram a abordagem disciplinar do tema (Gomes, 2007, Mineiro 2010) detendo-se algumas em estudos de caso: um grupo da Serra das Minas em Sintra (Pereira, 2010) e um grupo da Arrentela no Seixal (Raposo, 2007). Os trabalhos de Otávio Raposo cruzam Portugal e o Brasil e inserem o *hip hop* e o *rap* lusófonos nas problemáticas da migração e da marginalização.

É de ressaltar uma vertente de estudo bastante desenvolvida que se tem focado no cruzamento entre as religiões e as culturas juvenis nos vários cambiantes das suas expressões, particularmente no universo amplo da cultura pop, convocando diferentes religiões, diferentes culturas expressivas musicais (desde o *heavy metal* ao *punk*, desde a música psicadélica ao *reggae*, incluindo naturalmente o *rap* ou o *hip hop*) e vários âmbitos de análise, como o recurso às Escrituras Sagradas na elaboração do repertório, as performatividades do protesto ou da emoção em contexto religioso, as questões de género ou a prática da censura (Partridge; Moberg, 2018). Neste quadro, o *hip hop* emerge como possibilidade de uma narrativização e ritualização própria e pública de grupos subalternizados que assim performam as suas experiências coletivas particulares numa linguagem expressiva global, atualizando-a. A experiência religiosa constituiu-se como um desses substratos coletivos subalternizantes e particularizantes.

Este estudo baseou-se em entrevistas a cinco *rappers* evangélicos selecionados a partir da utilização simultânea destes critérios: pertencerem a uma confissão cristã protestante, cantarem *rap* evangélico, terem pelo menos um trabalho musical editado,

discográfica ou informaticamente, e residirem na área metropolitana de Lisboa. O acesso aos informantes realizou-se pelo método da «bola de neve» (Boudon, 1969, p. 45), que se define pela indicação por parte de um entrevistado de um futuro e possível entrevistado. As entrevistas tiveram lugar no mês de julho de 2014 e foram pessoais, individuais, orais e semiestruturadas baseando-se num questionário com perguntas semidiretivas aplicado a todos os informantes. O objeto em análise é o *rap* cristão ou *gospel*, incidindo nos percursos biográficos e prosopográficos daqueles que iniciaram esta cultura expressiva como nova prática artística e religiosa na Grande Lisboa. A Área Metropolitana de Lisboa constitui uma região peculiar de análise dado que, de todo o território português, é onde o pluralismo religioso mais se concentra: aí habita o maior número de indivíduos de grupos religiosos minoritários, tal como os que se assumem como não crentes ou crentes sem religião (Teixeira, 2019, p. 7).

Pretendemos analisar a cultura *hip hop* na sua componente musical, o *rap*, e na vertente específica do *rap* evangélico. Os nossos informantes utilizam esporadicamente o termo «*hip hop*» querendo significar, não o movimento suburbano, mas um género musical muito próximo ao *rap* mais melódico e coreográfico. Josef Sorett esclarece a tendência para progressivamente se chamar «*holy hip hop*» em detrimento de «*rap gospel*» (Sorett 2011, 202). Deste modo, no presente texto e na linguagem dos nossos informantes, o termo *rap* é preponderantemente utilizado quase como um sinónimo de *hip hop*. Consideramos ainda «*rap cristão*», «*rap evangélico*» ou «*rap gospel*» expressões sinónimas e adotamos a diferenciação entre «*rap cristão*» e «*rap secular*», tal como se apresenta nos depoimentos dos nossos entrevistados.

Este artigo organiza-se em duas partes. A segunda incide na problemática da conversão, como instância articuladora ou conflitual entre duas identidades em jogo: a de *rapper* e a de cristão evangélico. A primeira foca-se nos dados que os *rappers* forneceram nas entrevistas sobre o seu percurso biográfico, nas redes do *rap* cristão no território metropolitano lisboeta, na sua pertença religiosa e nas suas experiências como músicos.

## Carreiros, carreiras e genealogias

Isaías Trindade nasceu em São Tomé e Príncipe em 1979 vivendo intermitentemente entre Angola e Portugal dos 2 aos 14 anos, quando se fixa em Portugal. Por intermédio da irmã entra na Assembleia de Deus convertendo-se aos 16 anos, seguindo-se mais tarde a conversão da mãe. O seu pai foi sempre evangélico apesar de não participar em nenhuma congregação. Na Assembleia de Deus de Sacavém, Isaías foi líder de jovens, responsável pelo som e pela multimédia, trompetista no grupo de louvor, membro do coral e professor na escola dominical. Em virtude do casamento e do investimento na área musical, abdicou de quase todas estas responsabilidades. Um dos irmãos de Isaías cantava *quizomba* e trouxe um sintetizador de Angola, o que o levou a cantar instrumentais desse género musical e a fazê-los ele próprio. Aos vinte anos começa a cantar e integra o Império Suburbano, reputado grupo de *rap* do bairro Quinta do Mocho, onde permaneceu cerca de 4 anos, até decidir abandonar o grupo e dedicar-se ao *hip hop* cristão, tendo integrado inicialmente a banda Sentinelas do Apocalipse e mais tarde

o grupo Atalaia. No momento da entrevista dedicava-se à editora Hastro, projeto por si iniciado. A produção musical foi adquirindo especial destaque no seu percurso no *rap*. O seu apelido de produtor é Rival; o nome de *rapper* foi primeiramente Amil (quando estava nos Atalaia) e atualmente é UnderWord, o Exegeta.

Maya Miranda Fernando nasceu em Luanda em 1980 numa família católica. Para não cumprir o serviço militar obrigatório durante a guerra civil em Angola, vem para Portugal. Sob a influência de um primo, adere à Missão Cristã Internacional, tendo sido determinante o retiro (que se designa «impacto») que fez em 2004. A sua conversão levou-o a deixar o *rap*, música que começou a ouvir e a cantar no seu bairro em Angola desde 1997. Quando veio para Portugal tencionava gravar um CD e foi produtor. Forma o grupo DPD (Dependentes de Deus) com dois elementos da sua igreja. Os DPD gravam um álbum de *rap* cristão em 2010 mas, devido a conflitos com as lideranças da igreja, entra num processo de desagregação. Maya mantém o seu nome de código homónimo ao grupo: DPD. Na ocasião da entrevista, acompanhava quatro grupos de vida na sua igreja e era supervisor, estatuto superior ao de líder, que lhe foi conferido apenas dois meses após a conversão.

Mancallas, nome pelo qual Carlos Fanqueira é conhecido, vem de uma família católica não praticante e nasceu em Cascais em 1985. Um colega de escola com quem gozava por ser cristão evangélico, em quem, no entanto, reconhecia autoridade moral e que o acompanhou numa fase familiar e pessoal difícil que viveu aos 14 anos, é o intermediário que o faz converter-se (esse antigo colega é atualmente um músico de sucesso em Portugal). Integrou a ICMVA (Igreja Cristã Águas Vivas), mas, pouco depois, os seus amigos mudam para a Igreja Adonai, tendo-os acompanhado. Aí permaneceu até 2012, ano em que casa e muda de residência, aderindo, por isso, à Ómega Igreja Cristã. Nela é responsável por um grupo de crescimento, encontra-se na liderança de jovens e está especialmente envolvido na área social, dedicando-se ao projeto de uma loja social. Entretanto, entrou nos Sentinelas do Apocalipse e seguiu-se a entrada nos Atalaia. Em 2013 gravou o seu primeiro álbum e encontrava-se, no momento da entrevista, a preparar o segundo.

William Martins nasceu no estado de Minas Gerais, no Brasil, no ano de 1988, sendo presbiteriano por tradição familiar. Pertenceu ao coral e desde muito cedo ouviu *rap*, praticando-o em casa e na rua. Com 15 anos, cantava numa roda de improviso, participava em danças de rua e tinha um grupo de *rap*, apesar da desaprovação da mãe. Tendo vindo para Portugal aos 20 anos, integrou a comunidade presbiteriana de Telheiras<sup>1</sup>. Em terras lusas pertenceu ao Mentos Criminosos, grupo de *rap* de Odivelas muito próximo ao *rap* tuga (estilo de *rap* particularmente agressivo). Foi através destes contactos no *rap* secular que realizou algumas gravações. Um marco importante foi a aquisição de um microfone, que o permitiu gravar *rap* em casa. Em 2011 opta pelo *rap* cristão, participando na formação dos Alta Cúpula. O grupo viria a desagregar-se, ressurgindo depois apenas com dois elementos: William e Irmão Caio.

Sammy, o Salmista (nickname de Samuel Rodrigues), nascido em Lisboa em 1991, é filho de pastores que fundaram em Angola a Igreja Cristã Evangélica Unida, uma

---

1 A comunidade presbiteriana foi um dos quatro núcleos que, na década de 1860, «representavam as orientações fundamentais do protestantismo em Portugal» (Leite, 2009, p. 133).

denominação Batista à qual Samuel e toda a família pertencem<sup>2</sup>. Na sua Igreja, Samuel Rodrigues é coralista e professor de catecúmenos. Os seus pais estudaram Teologia no Canadá, a mãe era coralista e, o pai, regente de um coro formado por mais de uma centena de pessoas. Também os irmãos são muito ligados à música e tiveram uma formação musical de tipo formal: uma irmã é cantora de gospel, um dos seus irmãos é Jerry Escriba, também *rapper*, e o irmão mais velho é pianista. Com estes últimos formou-se a Deepmusic, uma label. Colaborou com os Atalaia, e o álbum que viria a chamar-se Hiphopcalipse encontrava-se em preparação à data da entrevista.

**Tabela 1 – Trabalhos discográficos de rap gospel editados pelos rappers entrevistados até 2016**

Rapper	Trabalho	Tipo	Ano
UnderWord, o Exegeta	<i>This is Faith</i>	Mixtape	2007
	<i>O anúncio: nos beats do Rival</i>	CD	2010
	<i>O caminho que eu sigo</i>	CD	2011
	<i>A noiva fora da Igreja</i>	Mixtape	2013/14
	<i>Assuntos internos</i>	CD	2016
Atalaia (com UnderWord e Mancallas)	<i>Hip-Hop Cristão*</i>	CD	2011
Mancallas	<i>Ex-ateu</i>	CD	2013
	<i>De olhos fechados</i>	CD	2016
DPD	<i>Verdadeiro Amigo*</i>	CD	2010
	<i>Mais que vencedor eu sou</i>	CD	2014
Sammy, o Salmista	<i>Santo e Pecador</i>	Mixtape	2012
	<i>Renascido das Cinzas</i>	EP	2013
	<i>HipHopcalipse</i>	CD	2015
Alta Cúpula (com William Martins)	<i>Alta Cúpula</i>	CD	2013

Fonte: elaboração da autora (2016)

Ao todo, este grupo de *rappers* editou, no espaço de 8 anos (entre 2007 e 2015), um total de 12 trabalhos de tipo discográfico, que se encontram organizados na tabela n.º 1.

De uma análise global destes cinco percursos se aduz a relevância da figura do irmão: em três deles os irmãos são músicos ou produtores e a sua atividade influenciou ou facilitou a dedicação ao *rap*. Sammy, o Salmista, assevera: «Eu cresci a ouvir o hip hop dos meus irmãos» (Sammy, o Salmista, entrevista pessoal, 18.07.14). Outra característica recorrente é a precocidade da prática de *hip hop* que ocorre na ambiência familiar e nas sociabilidades da rua e do bairro, sobretudo nos casos em que a infância foi vivida fora de Portugal. DPD assim o descreve: «Lá no meu bairro, lá em Angola, a música *rap*, [...]»

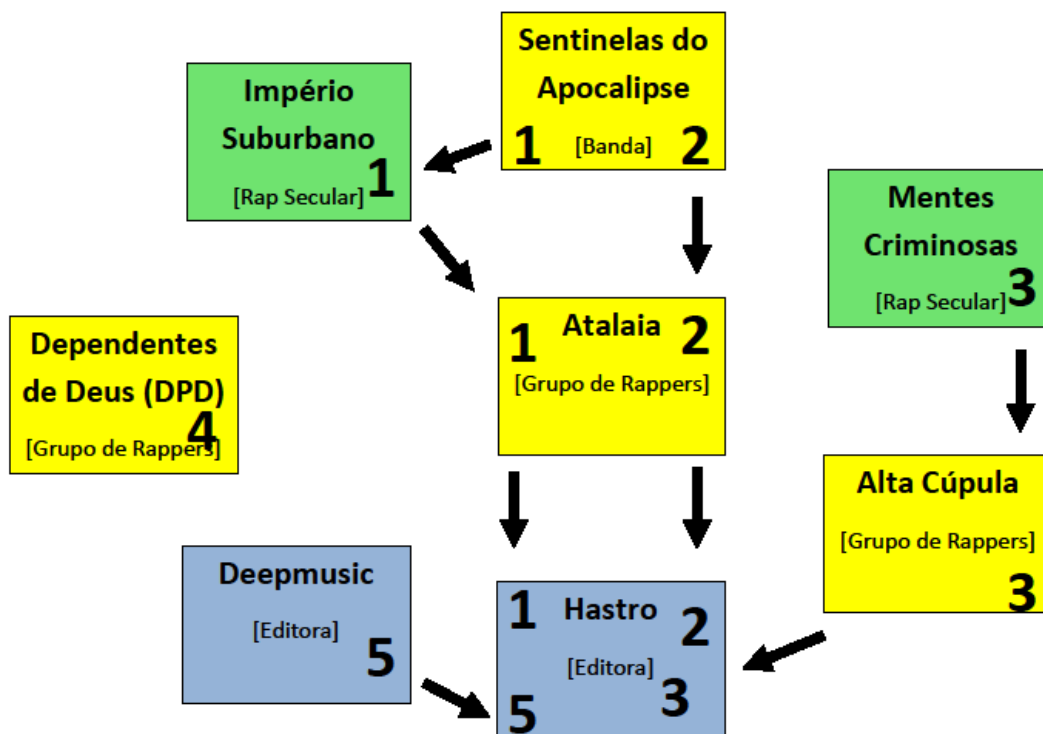
<sup>2</sup> O surgimento dos batistas em Portugal deu-se na primeira década do século XX; desde esse momento multiplicaram-se muitas comunidades (Santos, 2000-2001, p. 78).

‘tava muito bem evoluída. Até agora. Também só ouvíamos muito *rap*... fomos crescendo ouvindo *rap*. Pá... aquilo foi entrando, foi entrando. Costumamos dizer “entrou na veia” (DPD, entrevista pessoal, 07.07.14). É frequente um consumo direto do *rap* norte-americano; afirma William Martins: «Ouvia muitas músicas em inglês e eu não entendia nada. *Rap*, o ritmo *hip hop* eu gostava; por mais que as letras, às vezes, quando eu ia ver o significado, era uma coisa absurda» (William Martins, entrevista pessoal, 30.07.14).

Sendo um grupo geograficamente itinerante, apresenta uma estabilidade significativa de pertença denominacional. Os pontuais casos de mudança de igreja são motivados sobretudo pelo casamento; não são devidos à prática de *rap* cristão, embora todos registem a ausência de acolhimento (pelo menos inicialmente) da sua opção pelo *rap*, por parte dos líderes das suas comunidades. Quase todos os entrevistados assumem várias tarefas ministeriais nas suas congregações. As suas igrejas são variadas quanto às tradições do cristianismo reformado em que se filiam: desde as de tipo sinodal, como a Igreja presbiteriana, a outras de tipo congregacional (não hierárquicas), como as Assembleias de Deus (Leite, 2012, p. 260ss).

O termo «genealogia» define neste contexto uma cadeia sequencial de influências. A figura n.º 1 representa esquematicamente, com base nas entrevistas, a rede de pessoas e grupos formada pelos *rappers* e os seus percursos dentro dela:

**Figura 1 – Os grupos e os percursos dos rappers cristãos entrevistados**



Legenda dos números: 1. UnderWord; 2. Mancallas; 3. William; 4. DPD; 5. Sammy, o Salmista.  
Legenda de cores: Amarelo - grupo de *rap* cristão; Verde - grupo de *rap* secular; Azul - editora.

Fonte: elaboração da autora (2016)

Há uma tendência inicial para a criação de bandas ou grupos de *rappers* que se mostraram fugazes. Os fatores de agregação são a pertença a uma mesma igreja evangélica ou a origem geográfica: os DPD tinham em comum integrarem a Missão Cristã Internacional ao passo que os Alta Cúpula, inicialmente com cinco elementos, partilhavam a naturalidade brasileira. No primeiro caso, a desagregação justificou-se pela rejeição por parte dos líderes da comunidade religiosa, pelo que Maya Fernando decidiu continuar a solo. No caso dos Alta Cúpula, a separação derivou de um conflito interno: tendo sido orado e amigável, esteve associado às diferentes modalidades de pertença evangélica dos membros, traduzidas em formas diversas de interpretar o *rap* cristão, no geral, e o modo como se realizou o evento de lançamento do grupo, em particular. William relembra o que afirmou nessa circunstância aos companheiros: «O que a gente está fazendo está indo contra a vontade do Senhor. O que a gente está fazendo é para nós. A gente criou um evento, criou festa para nós e não para Deus» (William Martins, entrevista pessoal, 30.07.14).

O grupo Atalaia foi fundamental na história do *rap gospel* da Grande Lisboa, como ponto de chegada e ponto de partida. Foi constituído por dez elementos: Slam, Manifesto, Jairo, Bertil, Chippy, Dícia (a única mulher), Mad Douglas, Welbi (Benvindo), Amil e Mancallas (estes últimos são Isaías Trindade e Carlos Fanqueira, respetivamente). O grupo viria a dissolver-se lentamente, à medida que alguns dos seus membros deixavam o país ou cessavam a prática de *rap*. Mancallas e Amil permaneceram no projeto da editora Hastro, iniciado e liderado por este último.

Conclui-se uma forte tendência para a autonomização por parte dos *rappers* dos grupos iniciais, a construção de um percurso musical a solo, a que se segue uma crescente relevância de um modelo organizativo que poderíamos qualificar de federativo, a editora, em detrimento de um mais comunitarista, a banda. Sammy, o Salmista, declara:

A minha colaboração com a Hastro, mesmo integrado, foi um momento na minha vida como músico que me marcou imenso. Porque terei oportunidade de ‘tar com outras pessoas que comungam a mesma palavra que eu, e nesse caso, vários *rappers* cristãos numa editora. É a oportunidade de falar da palavra, divulgar, contar experiências, e também... e também a oportunidade de fazer um álbum. (Sammy, o Salmista, entrevista pessoal, 18.07.14).

Além de manifestar um esforço de profissionalismo, a editora Hastro permite a partilha eficaz de recursos, a fim de facilitar a realização de álbuns, é um lugar de sociabilidade e solidariedade entre um conjunto de pares que comungam da mesma condição. Esta proteção coletiva substancia-se no estúdio, que é um campo magnético de expectativas, um espaço seguro e utópico perccionado em termos de poder expressivo. Com efeito, o estúdio, no *rap* em geral, significa uma saída da rua, porque deixa de ser uma experiência informal e passa para um lugar de projeção pública; é um lugar-chave na «luta pelo espaço público» (Rose, 1994, p. 160) que o *rap* realiza. No caso do *rap gospel*, traduz-se na conquista de um espaço de circulação e de reconhecimento quer no *hip hop* secular quer nas próprias igrejas. Esta descrição de William Martins, lembrando a sua experiência num grupo de *rap* secular ao qual pertenceu, sugere a intenção de incluir o estúdio numa geografia de sacralidade, resgatando-o do impuro e do profano: «Um dia eu entrava num estúdio. Pessoas a fumar ganza, pessoas a beber, bebidas alcoólicas, e

eu, eu a sentir mal com isso. Então disse assim: “Não, eu não quero isso para a minha vida, eu não quero cantar coisas más para que as pessoas pensem que eu sou mau. Eu não sou mau» (William Martins, entrevista pessoal, 30.07.14).

Que modelo de relação entre o sagrado e o profano (recorrendo a este binómio clássico) prevalece nas estratégias de espacialização e de visibilidade dos nossos informantes? Nos discursos dos *rappers* entrevistados coexiste uma vontade de estar presente no mundo secular e outra de assumir um quadro moral-comportamental diferenciador: por um lado, o desiderato de «reposicionar (“*re-placing*”) a igreja» (Zanfagna, 2011, p. 150) e, por outro, o de santificar e moralizar o espaço e as pessoas do *rap*. Estamos diante de um modelo de rutura face ao mundo não ocorrendo um programa de interlocução com o «século» e investindo-se na consolidação de um grupo de *rappers* cristãos como um corpo. É neste paradigma que o *holy hip hop* concessionaria «âmbitos onde a negociação com o que constitui o sagrado e o profano é exercitada por diversos atores sociais, utilizando uma confluência do cristianismo evangélico e do *hip hop* – táticas conexas, métodos e modalidades» (Zanfagna, 2011, p. 160). Christina Zanfagna compreende neste modelo de negociação os dois casos de «conversão de espaço» que analisou em Los Angeles: o Zion Klub e o Club Judah. O primeiro corresponde a um clube que é mensalmente transformado num espaço de encontro e de performances de *holy hiphoppers*, o segundo é uma igreja que é semanalmente remodelada para acolher um evento similar. No contexto português não se assiste a dinâmicas regulares de ressignificação e reutilização do espaço, numa contractualização ou programação conjunta com as igrejas e os espaços de diversão ou cultura.

Em todos os informantes é perceptível o desejo de uma carreira artística profissional no *rap*, em dois casos perspetivada na compatibilidade com um outro trabalho profissional ou social. Igualmente se assiste à consciência de que esta irromperá na experiência da adversidade, que designamos com o termo «carreiro». O carreiro é um caminho improvisado e estreito feito pela passagem contínua de veículos ou pessoas; é uma via caracterizada pela acumulação de percursos e pela arduidade.

Neste sentido, a sustentabilidade financeira foi uma dificuldade assinalada pelos entrevistados. Quase todos patentearam que não pedem uma remuneração pelas suas atuações, solicitando apenas um justo contributo para as despesas com a deslocação e a alimentação. Assim o afirma DPD: «Eu não cobro, nunca cobrei, nunca cobrei. Uma coisa que eu peço no meu ministério, na minha caminhada com Cristo, quando me convidam, é que alguém cobre a despesa. Agora já tenho carro. Graças a Deus. Já tenho carro já vai fazer dois anos. É combustível e alimentação, só, p'rá a minha equipa» (DPD, entrevista pessoal, 07.07.14). DPD descreveu ainda um episódio em que foi dar um concerto numa igreja e o facto de não cobrirem as despesas de transporte fez com que tivesse de passar a noite ao relento. Do mesmo modo, Mancallas afirmou que a sua maior dificuldade é a desvalorização do seu trabalho de *rapper*, o que ilustra com um evento concreto em que as igrejas remuneraram uma banda de louvor conhecida e alegaram não haver orçamento para pagarem aos *rappers*. Sublinha também na sua entrevista a gratidão que tem pelos amigos que executam muito do trabalho envolvido na produção dos seus CD's, nomeadamente os instrumentais, e que não querem receber nada em troca, afirmando: «eu, se tivesse dinheiro, se tivesse um bom lucro, gostava obviamente de os abençoar pelo trabalho deles». É de assinalar a utilização do



verbo «abençoar» como eufemismo do verbo «remunerar» ou «pagar». Afirmou ainda na sua entrevista: «Eu costumo brincar às vezes a dizer que nós éramos o parente pobre dos cristãos em Portugal [...]. Se vier o pessoal de fora há dinheiro para investir e para abençoar o ministério deles, se for para nós é pagar o gasóleo e... e porque a gente quase que implora de joelhos» (Mancallas, entrevista pessoal, 11.07.14).

A perspetiva sobre a sustentabilidade financeira importa para se reconhecerem paradigmas teológicos que motivam o esforço do «dom», a luta por um lugar e pela construção do reconhecimento nas igrejas bem assim a perceção do jogo entre missionarismo e *marketing* (Zanfagna, 2012, p. 197). Encontramos regularmente nas entrevistas a questão do dinheiro lida em equivalência com a perda do referencial cristão:

Acho que é muito fácil nós corrompermo-nos no mundo da música e vendermos a nossa ... não diria «alma», mas vendermos a nossa mensagem por dinheiro. E o Atalaia teve sempre algumas dificuldades em relação a isso. Eu próprio, houve pessoas que já me... aliás, não foi uma nem duas pessoas, já posso estender o número para as dezenas de pessoas a perguntarem porque é que eu não mudo a minha mensagem direta e cristocêntrica, como eu chamo, para uma música menos a falar de Deus abertamente, para ganhar mais uns trocos, né? E eu não estou na música para ganhar trocos. Se o dinheiro vier, ótimo, espetacular, melhor ainda. Eu 'tou na música porque acredito na mensagem da cruz e de Cristo. (Mancallas, entrevista pessoal, 11.07.14).

Também as letras que cantam aludem ao facto de a sua condição evangélica os prejudicar no reconhecimento e recetividade no mundo musical; assim se evidencia nesta letra «Em nome de Jesus» do álbum *Hiphopcalipse* de Sammy, o Salmista: «Quase não tenho concertos devido a vários obstáculos / Mas o “concerto” com Deus é melhor que todos os espetáculos» (Sammy, o Salmista (feat Rebeca Vaz), «Em nome de Jesus», *Hiphopcalipse*, Hastro, 2015).

Além do problema da espacialidade no *rap gospel*, Zanfagna estudou também o funcionamento do mercado em alguns *rappers gospel* que construíram uma carreira para aferir questões como o valor do *hip hop* no mercado global. Constatou que aqueles não chegam a alcançar um nível macroeconómico nos seus percursos musicais, criando uma economia «do dom» ou espiritual, em que colocam como horizonte o além escatológico. Apresenta três categorias que correspondem a modelos de relação entre o negócio e a mundividência religiosa, com base em Peter Berger, James Hunter (responsáveis pelas duas primeiras) e Anne Borden (responsável pela terceira). São elas, a de resistência, ou seja, a recusa de relação com o mundo secular; a de acomodação, que significa a predisposição para se adaptar àquele; e a de sacralização, segundo a qual o capitalismo e o cristianismo se fundem, porque o segundo legitima o primeiro. Os *rappers* que a autora analisou oscilam entre as duas primeiras categorias, uma vez que, por exemplo, recorrem a textos bíblicos para fundamentarem o direito a serem remunerados pela sua atividade musical. Neste estudo, os *rappers* que entrevistámos encaixam-se com mais propriedade na categoria de resistência, não obstante a existência de sinais de uma cedência e abertura a um novo paradigma de gestão do percurso profissional. Têm em comum com os *rappers* entrevistados por Zanfagna a valorização da construção de redes na prossecução do seu caminho artístico (2012, p. 196-216).

“Carreiros” e carreiras correspondem à emergência de um projeto pessoal que converge ou diverge de outros projetos: os dos grupos de *rap* secular e *rap* cristão (bandas

ou editoras) ou os das instituições religiosas às quais pertencem os *rappers*. Com estes diferentes projetos e programas vai ocorrendo uma certa «negociação da realidade» (Velho, 2006, p. 46-48), que subsiste numa negociação bastante autodisciplinada dos elementos a incorporar e a rejeitar ante os dois «eus» em que se inscrevem: o de cristão evangélico e o de *hiphopper*. Nos depoimentos verificamos, assim, uma coabitação de «identidades contraditórias» (Hall, 2006, p. 13), às quais se procura conferir alguma congruência pela socialização permitida por projetos, como a banda e a editora.

### A conversão enquanto saída da condição suburbana

A ponderação da raça, do género e da classe (dimensões definitórias de identidade historicamente associadas a formas de opressão) como três eixos de análise da realidade social na análise do *rap* (Simões, 2013, p. 107-128) leva à valorização da origem do *rap* e do *rap gospel* norte-americanos na comunidade afro-americana e nas *black churches*, respetivamente, pelo que o *rap* cristão teve um relevante papel na afirmação do cristianismo afro-americano (Sorett, 2011, p. 205ss). Também o *rap* (secular) português está ligado a uma forte componente étnica, contígua a uma noção de inferiorização social. A identidade negra é reforçada pela sua exclusão das representações do que é ser português (Raposo, 2010, p. 137-138). Contudo, nas letras destes *rappers* evangélicos a questão da raça e da classe são muito dirimidas. É a religião, enquanto vetor identitário e fator de segregação, que absorve a experiência de não pertença a um uno social.

Além de fator de diferenciação e de desfavorecimento no mundo do *rap*, a pertença evangélica é entendida como resolução para a aporia social da suburbanidade. Linguagens e imagéticas de poder, de um imaginário de guerra ou de realeza, estão presentes quer nas letras quer na simbólica da indumentária e do *design* das marcas ou dos produtos musicais. Verificamos isto, por exemplo, no modo como os *rappers* entrevistados se apresentam, evidenciando-se o efeito de espelho (no sentido de mimetização) entre eles e as vedetas do *rap* secular (Sorett, 2011, p. 201). Nas fotografias dos nossos informantes é notória uma apropriação plena dos códigos visuais do *hip hop*. Se, por um lado, utilizam Se, por um lado, os nossos informantes utilizam indicadores de pertença social ao *hip hop* na sua visualidade e performatividade, por outro lado, no que respeita à linguagem das letras, poderemos ler uma teologia da prosperidade que se serve desses indicadores, re-significando-os. Estes *rappers* cristãos portugueses dispõem da simbólica hiphopper enquanto dispositivo de sinais exteriores de conformidade e de integração nessa sub-cidade, autorizando-os como seus representantes e como herdeiros da rua.

A fotografia de Mancallas (figuras n.º 2) mostra que estes *rappers* não são indiferenciáveis da imagem de qualquer outro jovem suburbano. Eles pertencem à rua, são seus legítimos habitantes, integram-se na paisagem dos grafitis. Nessa simbólica, os *rappers* evangélicos traduzem a ideia de que a salvação de Deus se manifesta num êxito social mais da ordem imaterial, numa gramática de realização pessoal (ser feliz, estar salvo, estar curado) do que material (ser rico, ter posses). Trata-se de transmitir que a adesão ao cristianismo evangélico, ligada à ideia de uma relação individual com o sagrado, é

«compensatória» (Aubrée, 2010, p. 881). Os títulos dos seguintes álbuns denotam uma ideia de triunfo ou mudança por via da conversão: *Renascido das cinzas*, de Sammy, o Salmista, e *Ex-ateu*, de Mancallas, e *Mais que vencedor eu sou*, de DPD.

No contexto do *rap* evangélico, o dispositivo semântico da cultura *hip hop* é enforçado e redimensionado por uma certa apocalíptica. Isto evidencia-se especialmente na expressão de uma ideia de vitória: a vitória da cultura suburbana operada pela crença em Jesus. A simbiose de elementos apocalípticos com tópicos militares (o escudo, os guerreiros, a derrota) está patente em letras como a seguinte (Alta Cúpula, «Rap Gospel», Alta Cúpula, [s.i], 2013):

Olhando para a frente, um guerreiro nunca teme  
Se teme na batalha, Jesus Cristo é nossa espada, sempre afiada.  
O escudo é sua palavra. Se eu estou na fé, o inimigo bate o pé, com' que é,  
Nem tenta ver como é que é, que aqui não cola, Mané!  
Fui libertado, já estou livre do pecado,  
Nossa alegria é ver o diabo no chão derrotado.  
Só os guerreiros vão sobreviver,  
Ao fim do tempo eu não estou para matar ou morrer.

O apelido faz também parte da «retórica de guerrilha» que caracteriza o *rap*, tendo origem como forma de a comunidade negra americana «resistir às funções normativas de subserviência e inferioridade» que os nomes detinham (Kopano, 2002, 211-212). No caso dos *rappers* cristãos entrevistados, os nomes são um lugar de criatividade no uso da sintaxe bíblica manifestando por vezes uma natureza críptica fundamentada em elementos sobretudo proféticos e apocalípticos. Corporizam também a autoridade relativa aos conteúdos acreditados e significam uma autodesignação do seu estatuto, não sendo a comunidade religiosa a atribuir um nome ou título, mas os próprios.

## Figura 2 – Fotografia de Mancallas



O nome «Atalaia», segundo os informantes que integraram ou integram o grupo, baseia-se no terceiro capítulo do livro de Ezequiel (3, 17). Insere-se, portanto, na parte final da extensa narrativa de vocação profética e da perícopie em torno da visão da *merkābā*, o carro de Iahweh, uma espécie de trono-carruagem, tratando-se de uma antropomorfização de Deus como rei (Darr 2001, p. 1119). Atalaia (tal como o termo «sentinela»), é uma tradução do hebraico *sōpeh*, substantivo masculino do verbo *sāpāh* que significa «observar», «ver», «vigiar», «tomar atenção» (Steins, 2012, p. 430ss). O *sōpeh* (o «atalaia») era uma profissão militar e um cargo institucional; trabalhava habitualmente num lugar elevado da cidade e olhava para a sua área envolvente, de forma a reportar ocorrências como a aproximação de inimigos ou de mensageiros. Serviu como metáfora para a auto-representação dos profetas, por diferentes motivos, entre os quais o facto de os lugares altos, onde exerciam a sua função, serem tradicionalmente associados a experiências visionárias. Era uma atividade de muita responsabilidade, gravemente punida em caso de falha, e tinha uma componente sonora, uma vez que os sentinelas ou atalaias sinalizavam assiduamente o perigo com o *šōfār*, o conhecido instrumento de sopro hebraico. Em suma, entre o *rapper* e o *sōpeh* há em comum a ligação à cidade e a relação com o território das suas imediações, o sentido do perigo e da urgência, a ligação entre a interpretação das ameaças que atingem a cidade e a comunicação disso – a vigia e o aviso – assim como uma certa componente sonora e instrumental, tal como sugerimos.

«Hastro», nome da editora de Rival (Isaías Trindade), é um acróstico de «*hip hop* ao serviço do trono». O trono é uma peça central do livro do Apocalipse, como o demonstra a visão descrita no capítulo 4, sendo um trono com capacidades humanas (nomeadamente a fala); está associado à inserção de Cristo no cenário imagético do poder imperial ou real. É, à semelhança de um avultado número de símbolos do Apocalipse de João, um elemento transposto dos livros proféticos, nomeadamente do texto de Ezequiel acima referido. O nome «Alta Cúpula», é justificado da seguinte forma: «na altura a ideia dele [de um dos membros] foi criar uma Alta Cúpula mesmo. Uma alta comunidade de *rappers*» (William Martins, entrevista pessoal, 30.07.14). Há pelo menos um grupo de *rap* evangélico homónimo no Brasil, e, no início do Deutero-Isaías (Is 40, 22) existe uma referência à «cúpula da terra», em cima da qual se assenta o trono de Iahweh.

**Figura 3 – Capa do disco «Hiphopcalipse», 2015.**



O álbum *Hiphopcalipse*, editado em 2015 por Sammy, o Salmista (figura n.º 3), exprime a dimensão apocalítica do *rap* cristão tanto no seu título como na capa. Nesta, vê-se a imagem de uma cidade em chamas (tal como as letras do título) dentro do perfil do *rapper* e confundindo-se com o seu rosto, que detém uma expressão de autoridade e de serenidade, contrastante com o cenário de destruição. O nome «Dependentes de Deus» é explicado por DPD enquanto referência à total dependência de Deus e, conseqüentemente, independência de outras figuras às quais, de alguma forma, é reconhecida a sua tutela: «E eh pá... somos dependentes e tal, vamos depender de Deus. Vamos depender de Deus, vamos deixar o pastor de lado, vamos deixar a liderança de lado. Nós vamos andar sozinhos com Deus» (DPD, entrevista pessoal, 07.07.14). Já os cognomes «o salmista», «o exegeta» e o apelido «UnderWord» destacam mormente o estatuto de hermeneuta, a autoridade sobre a palavra.

A transversalidade deste teor apocalítico aos vários repertórios dos nossos informantes integra uma plataforma de discursividades e imagéticas teológicas e espirituais que é a todos comum. Embora, como já referido, os *rappers* difiram substancialmente quanto à pertença denominacional, sendo esta um elemento formal bastante diferenciador no que respeita às orgânicas eclesiais, no que concerne às crenças, estamos perante um banco de ideias, imagens e conceitos por todos partilhados. De uma certa maneira, tal pode ser interpretado no quadro do que alguns autores assinalam como uma etapa inter-denominacional ou pós-denominacional. Trata-se da priorização de uma mundividência cristã enquanto tal, em detrimento da vinculação a uma determinada igreja. Outras modalidades de vínculo (o movimento, o grupo...) emergem como mais adequadas do que a igreja e a congregação, por permitirem uma itinerância individual que exprime o princípio de relação do crente com Deus sem mediações, próprio do cristianismo reformado.

Nas produções textuais que escrevem ou cantam, os *rappers* entrevistados partilham um conjunto de crenças estruturadas a partir da mundividência pentecostal. Apresentamos duas ordens de razão para a relevância da teologia pentecostista no universo cristão português atual, transversal a muitos grupos religiosos, e patente nas suas marcas nos *outputs* (equivalentes, no âmbito deste estudo, às letras de *rap* cristão). A primeira é do âmbito da História. A presença desta sensibilidade pentecostal tem vindo a consolidar-se em Portugal pela dinâmica de franca expansão, desde 1974, de comunidades do universo do Pentecostismo, das quais se destacam as Assembleias de Deus, o que as faz quantitativamente superiores às históricas (Leite 2012, p. 262). De facto, o pentecostismo e o neopentecostismo marcam a tendência do cristianismo mundial contemporâneo, sobretudo nos continentes americano e africano, sendo proeminente a influência do Brasil no processo de implementação e desenvolvimento do pentecostismo português (p. 284). O segundo motivo é teológico. A teologia pentecostista teve origem numa convergência de elementos de múltiplas tradições religiosas, desde o catolicismo, aos *holiness movements* e ao metodismo; por sua vez originou um espectro de sensibilidades cristãs que se desdobraram em dinâmicas várias de tipo eclesial, como o neopentecostismo, os movimentos revivalistas ou o carismatismo (Teixeira, 2012, p. 231ss).

O pentecostismo consiste numa constelação de elementos religiosos que, pese embora a sua parca sistematicidade, está marcada por uma criatividade e proficuidade

teológicas originadas precisamente na tensão entre uma grande ortodoxia e uma forte componente emocional. Desta forma, permanece desde a sua origem um eixo de natureza laboratorial de criação e recriação de teologias e de “eclésias”. No que respeita ao *rap* evangélico, podemos afirmar que soma, às virtualidades criativas do pentecostismo, uma componente de subversão, problematização e complexificação e ainda uma capacidade conectiva. O *rap gospel*, enquanto espaço de experimentação e liberdade teológica em que tem lugar o sincretismo ou a multiplicidade, é um «*gospel* promíscuo» (Miller, 2009, p. 45-47).

Nas letras dos *rappers* entrevistados encontramos marcas pentecostais na latência de uma doutrina de santificação expressa numa moral rigorista, na valorização da ação prosélita, na relevância dada à relação pessoal com Jesus e à Bíblia, na premência do arrependimento e da conversão e numa escatologia que inclui uma ideia de julgamento e de parusia de tipo pré-milenarista, uma vez que está assente na ideia de que Jesus prepara um novo povo de batizados no Espírito (Hobson, 2007, p. 1070). Algumas destas características exprimem-se nesta letra, na qual salientamos a evocação do medo como experiência que quer o pentecostismo quer o *hip hop* procuram usar como recurso reconfigurando-o (Mancallas, «Caneta na mão do poeta», Ex-ateu, [s.i.], 2013):

Querem abafar o patrão  
 Vocês deviam ter medo  
 O patrão é o papão que vem trazer julgamento  
 Por isso julga a tua mente e sê convincente  
 Mas se por acaso tiveres errado e for o teu último momento  
 Arrepende-te na hora caso contrário lamento  
 Vai para a terra do sofrimento onde nem tens opinião  
 Vais ficar mais queimado que os livros na inquisição  
 Mas tudo pode ser diferente se prestares atenção  
 A tudo o que foi escrito pela caneta nesta canção

O mesmo tipo de conteúdos está presente nesta segunda letra (UnderWord, o Exegeta, «Alguém vai ficar», This is faith, [s.i.], 2007):

Quando chegar o tempo  
 eu irei ter com meu rei  
 lá nos ares  
 se cá não me encontrares  
 é porque junto com a igreja eu basei. [...]  
 Cristo não voltou já lá vão mais 2000 anos  
 Mano, não penses assim,  
 Não caias no engano.  
 Isso é o que o Diabo quer  
 Cegar todos os humanos  
 Atalaia não cala a palavra de Deus levamos.

O pentecostismo denota-se também na satanologia que está presente em letras como esta. Ruy Blanes propõe esta expressão com base na investigação que empreendeu em torno das práticas musicais na Igreja Filadélfia (vocacionada para as comunidades ciganas), enquadrando a figura do diabo numa visão religiosa dividida entre o bem e o mal, como estabelecedor da fronteira entre a música sagrada e a profana, o que implica uma interseção entre moralidade e musicalidade e estimula uma vigilância dos comportamentos musicais-morais (Blanes, 2008, p. 227-229). Marcas pentecostais refletem-se

ainda na noção de operacionalidade ou utilidade na vida individual do crente como alguém «satisfeito», o que é expresso neste refrão (Sammy, o salmista, «No serviço do meu rei», Hiphopcalipse, [s.i], 2015):

No serviço do meu rei sou satisfeito, abençoado  
No serviço do meu rei sou jubiloso e consagrado  
No serviço do meu rei sou difamado porque sou crente  
mas sou como o monte de Sião permanece para sempre [...]

A leitura destes excertos permite averiguar a rima e o ritmo como dois itens que orientam a elaboração das letras embora sem uma preocupação de rigor estilístico: há muitas rimas imperfeitas e a dimensão dos versos segue por vezes de forma improvisada as «emissões pulsantes» que constituem o som e que são psicossomáticas (Wisnik, 1999, p. 21); muitos destes *raps* têm um refrão que é mais convencional no âmbito da métrica como se percebe no excerto anterior.

Uma vez enquadrada na teologia pentecostista, melhor se compreende a importância da conversão e o facto de ser dita em termos de triunfo social. Esta corresponde a um capital simbólico e a uma prosperidade que é, como anteriormente assinalado, sobretudo de ordem espiritual; a conversão sinaliza o acesso a esta. Se nem todos os entrevistados remetem para uma experiência de conversão, uma vez que esta ocorre de um modo mais rarefacto naqueles que permanecem na filiação religiosa dos pais, todos expressam narrativas de mudança do *rap* secular para o *rap* cristão num registo de rutura. Para eles o *rap* cristão foi uma opção, uma vez que todos já eram *rappers*. No que concerne aos *rappers* convertidos, existe um jogo de espelhos entre a conversão ao cristianismo evangélico e a passagem do *rap* secular ao *rap* cristão: esta corresponde a uma segunda conversão que materializa a primeira, inscrevendo-a já não num plano interior e pessoal, mas num plano exógeno e de efetividade em efeitos comportamentais e relacionais. Assim transpõe a conversão para a rutura, e esta para o reconhecimento da conversão. Se para os convertidos a adesão ao *hip hop* cristão funciona como o duplo da conversão (como ilustra a primeira transcrição), nos outros casos essa decisão substitui-a (como a segunda citação exemplifica):

Vim de Angola já com o propósito de gravar um CD secular [...]. Quando me converti houve uma transformação. Na minha transformação para cristão, também houve transformação da letra para cristão. Do secular para cristão. Aí começou. Destruí todas as minhas letras seculares. As minhas letras, sempre cantei assim... compunha mesmo letras que não têm ofensa [...]. Mas cristão, não. Cristão tem um foco e não só. O que sai é bíblico, e a palavra nunca volta vazia. (DPD, entrevista pessoal, 07.07.14)

Primeiramente comecei por ser músico secular, mas nunca faltei ao respeito a ninguém. [...] A dada altura tive de tomar uma decisão, porque a música realmente é uma grande influência para os jovens e porque não ser diferente? Posso abrir o jogo... Eu ouvia muita música secular. E essa música secular já me estava a influenciar de maneira muito negativa. Com temas como a poligamia, a pornografia, a violência, já me estava a influenciar. Então houve o quê? Houve aquela luta de consciência. Mas o Espírito Santo, graças a Deus, deu-me aquele toquezinho. [...] Eu tive de recorrer a um versículo bíblico muito conhecido: “se o teu olho direito te faz tropeçar, então arranca-o”... “então arranca-o.” [...] Tive de fazer uma inversão de marcha, então decidi ser *rapper* cristão (Sammy, o Salmista, entrevista pessoal, 18.07.14).

Nestas narrações a adesão ao *rap* cristão é nomeada como rutura que se traduz em abstinência, isto é, a privação total de consumo e prática de *rap*, e em violência: a destruição de produções próprias anteriores. William Martins deu o exemplo do seu parceiro dos Alta Cúpula, Irmão Caio, que se converteu graças ao *rap* cristão; neste caso o padrão não é nem de homologia nem de substituição, mas o de coincidência entre a conversão religiosa e a conversão musical.

Jay Howard e John Streck propõem três categorias distintas no posicionamento perante a relação entre música e crença na *contemporary Christian music*: a separação, a integração e a transformação (*separational, integrational e transformational camps*, respetivamente) (Barnes, 2008, p. 321). O primeiro campo entende a música cristã como uma forma de ministério, ocorrendo a integração de elementos seculares para evidenciar a mensagem, sendo a letra o fator distintivo e considerando a música algo importante para a facilitação da adoração e para a exortação. No campo «integração», a música cristã contemporânea é vista como uma alternativa saudável à pop music; prefere-se a presença latente de uma cosmovisão cristã na letra em detrimento de esta ser especificamente de conteúdos cristãos, pelo que o proselitismo da música está no apelo universal da sua letra. O terceiro campo (transformação) considera que a música deve ser valorizada pela sua dimensão artística, como uma forma de arte por si própria, pela qual se pode trazer a libertação e a transcendência, sendo uma visão mais ontológica que utilitária. Sandra Barnes posiciona o *rap gospel* na primeira categoria. De facto, estamos diante de um entendimento da música cristã como separada da restante. O *rap* é tido como realidade instrumental (um veículo), realçando-se a sua eficácia e adequação aos fins pretendidos. Isto é afirmado neste excerto da entrevista a Mancallas: «A música é o veículo, lá está... lá 'tou eu bater na mesma tecla outra vez. É Cristo, aquilo que eu tento transmitir é Cristo, mas numa panorâmica nos dias de hoje, não é? E porquê *rap*? O *rap* porque é quase como traduzir Cristo para a cultura urbana e contemporânea» (Mancallas, entrevista pessoal, 11.07.14). Este paradigma de separação evoca por vezes elementos satanológicos, nos quais, como acima referido, se marca a fronteira entre o secular e o religioso fazendo-a coincidir com a dicotomia «Deus» e «Diabo» ou, nesta afirmação de Sammy, o Salmista, entre inferno e salvação: «Alguns fazem sons para levar ao inferno as pessoas, e nós fazemos sons para levar a salvação às pessoas» (Sammy, o Salmista, entrevista pessoal, 18.07.14).

## Conclusão

Assinalando-se a ausência de estudos sobre o *rap* cantado num registo religioso em Portugal, conclui-se primeiramente que a compreensão cabal do *rap* evangélico como resultado de uma diferenciação do *rap* implica a consciência de que este género musical tem na sua génese influências de natureza religiosa, de um modo preponderante, do cristianismo reformado norte-americano.

A análise dos percursos biográficos, religiosos e artísticos dos *rappers* permitiu verificar elementos como o jogo estabelecido entre a itinerância geográfica e o percurso religioso ou a importância da rua e do bairro no processo de aprendizagem do *rap*.



A história do *rap* cristão na Área Metropolitana de Lisboa é marcada por uma forte dinâmica de agregação que apresenta esta sequência: convergência no modelo «banda» (Atalaia), desmembramento em carreiras a solo, re-agregação de cariz federativo numa editora (Hastro). Tenta-se por essa via suprir a fragilidade e a desvantagem relativa aos *rappers* seculares, com quem têm em comum as expectativas de uma carreira musical, mas redimensionada pelos conteúdos morais e doutrinários evangélicos. Estes conferem-lhes uma visão teo-económica da sua atividade musical que intenta a gratuidade e, concomitantemente, o reconhecimento pelas igrejas e pelos pares. Verifica-se o esforço por uma interação entre os dois referenciais identitários em jogo – o cristianismo evangélico e o *hip hop* – que coexistem enquanto mundividências, reformulando-se mutuamente em alguns tópicos, mas que conflituam enquanto pertenças.

Outro aspeto salutar é a interação entre a conversão religiosa e a conversão do *rap* secular ao *rap gospel*, segundo três modelos: o de homologia (a conversão de *rappers* seculares em rappers cristãos repete e materializa em termos comportamentais a conversão ao cristianismo evangélico), o de substituição (a conversão ao *rap gospel* supre a ausência de uma conversão religiosa) e o de coincidência (a conversão dá-se com a escuta do *rap* evangélico). A exposição das crenças e de uma visão do mundo evangélica é dita enquanto testemunho centrado na conversão pela narratividade e eficácia que proporciona na relação com os ouvintes. É também esta conversão que constitui a pedra de toque da exclusão: é são a pertença e crença religiosas que constituem o conflito identitário de base presente no repertório, ao invés de, por exemplo, a classe, o género ou a etnia.

Analisando o conteúdo das letras, percebemo-las estruturadas por uma apocalítica impregnada de elementos da imagética política bíblica, nomeadamente a realeza e o objeto do trono, e também militares: a vitória de Jesus, a vitória pessoal pela conversão a Jesus. Esta é proposta como solução para aquilo que aqui designámos por «aporia social da suburbanidade». Neste sentido, propusemos uma leitura dos «nomes de código» dos *rappers* e dos seus grupos, sublinhando a função de os autorizar num registo apocalítico como agentes ou hermeneutas dos textos sagrados e operadores dos bens da salvação. No repertório percebemos uma plataforma teológica comum que coincide em grande medida com o universo teológico do mundo pentecostal e neopentecostal, com uma escatologia premente que oferece um dispositivo retórico e uma força expressiva própria, sendo pincelada por elementos satanológicos. Existe assim a premissa de a música ser um veículo, disjuntivamente, de salvação ou de condenação, diferenciando *rappers* cristãos e *rappers* seculares, respetivamente.

## Referências

AUBREE, Marion. Pentecôtisme/Néo-Pentecôtisme. In: Dictionnaire des Faits Religieux, dir. AZRIA, Régine e HERVIEU-LEGER, Danièle (Dir.) Paris: Quadrige/PUF, 2010, pp. 875-882.

BARNES, Sandra L. Religion and rap Music: an analysis of Black Church Usage. *Review of Religious Research*, v. 49, n. 3, pp. 319-338, 2008.

- BLANES, Ruy Llera. *Os Aleluias: Ciganos Evangélicos e Música*. Lisboa: ICS, 2008.
- BOUDON, Raymond. *Les Méthodes en Sociologie I*. Paris: PUF, 1969.
- CIDRA, Rui. «Ser real»: o rap na Construção de Identidades na Área Metropolitana de Lisboa». *Ethnologia*, n. 12-14, pp. 189-222, 2002.
- DARR, Katheryn Pfisterer. Ezekiel. In: *The New Interpreter's Bible: a Commentary in Twelve Volumes*, vol. VI, ed. Keck, Leander E. et alli., Nashville: Abingdon Press, 2001.
- FRADIQUE, Teresa. *Culture is in the House: O rap em Portugal, a retórica da tolerância e as políticas de definição de produtos culturais*. Tese de Mestrado, Lisboa, Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, 1998.
- GOMES, Lúcia Vaz. *O processo de tradução cultural no espaço público contemporâneo: o fenómeno hip-hop*. Tese de Mestrado, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2007.
- GUKURUME, Simbarashe. *Singing Positivity: Prosperity Gospel in the Musical Discourse of Popular Youth Hip-Hop Gospel in Zimbabwe*. *Muziki: Journal of Music Research in Africa*. v. 14, n. 2, pp. 35-54, 2017.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural da pós-modernidade*. São Paulo: DP&A, 2006.
- HARVELL, Valeria. *The storefront church & hip-hop movements: homiez from the hood*. *The Journal of Pan African Studies*, III, n. 9, pp. 152-188, 2010.
- HOBSON, George. Pentecôtisme. In: LACOSTE, Jean-Yves (Dir.). *Dictionnaire Critique de Théologie*. Paris: Quadrige/PUF, 2007, pp. 1069-1071.
- JOUILI, Jeanette S. *Rapping the Republic: utopia, critique, and Muslim role models in secular France*. *French Politics, Culture and Society*, v. 31, n. 2, pp. 58-80, 2013.
- KOPANO, Baruti. *Rap music as an extension of the black rhetorical tradition: "Keepin' it Real"*. *The Western Journal of Black Studies*, v. 26, n. 4, pp. 204-214, 2002).
- LEITE, Rita Mendonça. *Polaridades do Campo Protestante em Portugal*. In: TEIXEIRA, Alfredo (Org.). *Identidades Religiosas em Portugal: Estudo Interdisciplinar*. Lisboa: Paulinas, 2012, pp. 255-286.
- MILLER, Mónica R. «The Promiscuous Gospel»: *The religious complexity and theological multiplicity of rap music*. *Culture and Religion: an Interdisciplinary Journal*, v. 10, n. 1, pp. 39-61, 2009.
- MINEIRO, Maria Olinda Pessoa Baptista de Jesus. *A cultura das cidades e as práticas culturais dos jovens: contribuição para um estudo dos rappers portugueses*. Tese de Mestrado, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2010.

NIEUWKERK, Karin van (Ed.). Muslim rap, halal soaps and revolutionary theater: artistic developments in the Muslim world. Austin: University of Texas, 2012.

NTARANGWI, Mwenda. The Street is my pulpit: Hip Hop and Christianity in Kenya. Urbana: University of Illinois Press, 2016.

PARTRIDGE, Christopher; MOBERG, Marcus (Ed.) – The Bloomsbury Handbook of Religion and Popular Music. London; New York: Bloomsbury, 2018.

PEREIRA, Maribel Gaspar. O «rap» na estruturação de relações sociais e na construção de identidades: estudo de caso do grupo «Soldados de raça negra» da Serra das Minas (Concelho de Sintra). Tese de Mestrado, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2010.

PYON, Kevin. «Towards an African-American Genealogy of Market and Religion in Rap Music». *Popular Music & Society*. 42:3 (2019) 363-384.

RAPOSO, Otávio. «Representa Red Eyes Gang»: das redes de amizade ao hip-hop. Tese de Mestrado, Lisboa, Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, 2007.

RAPOSO, Otávio. «Tu és rapper, representa Arrentela, és red eyes gang»: sociabilidades e estilos de vida de jovens do subúrbio de Lisboa». *Sociologia, Problemas e Práticas*, Lisboa: CIES-IUL/Editora Mundos Sociais, 2010, pp. 127-147.

ROSE, Tricia. Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America. Hanover and London: Wesleyan University Press, 1994.

SALOMON, Thomas. Hardcore Muslims: Islamic Themes in Turkish rap in Diaspora and in the Homeland. *Yearbook for Traditional Music*, n. 38, pp. 59-78, 2006.

SIMÕES, José Alberto de Vasconcelos. Entre o real e o virtual: representações e práticas culturais juvenis fora e dentro da internet: o caso do hip-hop português. Tese de Doutoramento, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2006.

SIMÕES, José Alberto. Entre percursos e discursos identitários: etnicidade, classe e género na cultura hip-hop. *Estudos Feministas*, v. 21, n. 1, pp. 107-128, 2013.

SORETT, Josef. «It's not the beat, but it's the Word that Sets the People Free»: Race, Technology, and Theology in the emergence of Christian rap Music. *Pneuma*, n. 33, pp. 200-217, 2011.

STEINS. Sāpâh. In: BOTTERWECK, G. Johannes; FABRY, Heinz-Josef; RINGGREN Helmer (Ed.). *Theological Dictionary of the Old Testament*, vol. XII, Grand Rapids; Michigan/ Cambridge: Eerdmans, 2012, pp. 428-434.

TEIXEIRA, Alfredo. Catolicismo: entre o território e a rede. In: TEIXEIRA, Alfredo (Org.). *Identidades Religiosas em Portugal: Estudo Interdisciplinar*. Lisboa: Paulinas, 2012, pp. 255-286.

TEIXEIRA, Alfredo (coord.). *Identidades religiosas e dinâmica social na Área Metropolitana de Lisboa*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2019.

VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose: Antropologia das Sociedades Complexas*. 3.<sup>a</sup> edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2003.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 3.<sup>a</sup> edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ZANFAGNA, Christina. *Holy Hip Hop in the City of Angels*. Oakland: University of California Press, 2017.

ZANFAGNA, Christina. Building «Zion» in Babylon: holy hip-hop and Geographies of Conversion. *Black Music Research Journal*, v. 31, n. 1, pp. 145-162, 2011.

ZANFAGNA, Christina. Kingdom business: holy hip-hop's evangelical hustle. *Journal of Popular Music Studies*, v. 24, n. 2, pp. 196-216, 2012.

Recebido: 14/07/2020

Aprovado: 18/11/2020

Editor: Alfredo Teixeira