

iscte

INSTITUTO
UNIVERSITÁRIO
DE LISBOA

Vozes à margem:
a mulher *rapper* em Portugal

Joana Sena Martins Mugeiro

Mestrado em Estudos e Gestão da Cultura

Orientadora:
Doutora Maria João Vaz, Professora Associada
ISCTE- Instituto Universitário de Lisboa

Co-Orientador(a):
Doutora Marta Pinho Alves, Professora Adjunta
Instituto Politécnico de Setúbal

Outubro, 2022

Departamento de História

Vozes à margem:
a mulher *rapper* em Portugal

Joana Sena Martins Mugeiro

Mestrado em Estudos e Gestão da Cultura

Orientadora:
Doutora Maria João Vaz, Professora Associada,
ISCTE- Instituto Universitário de Lisboa

Co-Orientador(a):
Doutora Marta Pinho Alves, Professora Adjunta,
Instituto Politécnico de Setúbal

Outubro, 2022

Agradecimentos

Começo por referir que sempre disse, desde o início da minha licenciatura, que não queria ir para mestrado, talvez devido ao medo que tinha de realizar uma dissertação. No entanto, aqui estou, no consumir de tudo o que aprendi no meu percurso académico.

Não posso deixar de agradecer a todos os que me incentivaram a continuar os estudos e a saber mais sobre o que gosto.

À professora e orientadora Maria João Vaz, que nunca fez da dissertação um bicho de sete cabeças e ajudou-me nos caminhos a seguir em relação ao meu trabalho final.

À professora e coorientadora Marta Alves, sem ela não teria prosseguido o ramo cultural, que me incentivou e inspirou a dar o melhor de mim em todos os trabalhos e me apoiou em todas as fases da realização desta dissertação.

Às artistas Capicua e Juana na Rap, pela disponibilidade em fazer um contributo muito enriquecedor para a dissertação, por serem mulheres no mundo do *rap* em Portugal.

À minha mãe, pelo dinheiro que despendeu desde a minha licenciatura para eu prosseguir os estudos, por acreditar e querer sempre o melhor para mim.

Às minhas amigas Beatriz Fernandes e Carolina Luz, por me acompanharem nesta loucura de fazermos mestrado e por me acalmarem em todas as tempestades.

À Catarina Coelho e à Laura Ramos que estão comigo nos melhores e piores momentos da minha vida, por dividirem a mesa da sala comigo enquanto estavam a fazer a dissertação de medicina veterinária e a estudar para o exame final de medicina (PNA), respetivamente.

Por fim, ao meu namorado, que ouve *rap* comigo há seis anos, e que me mostrou os pioneiros desse mundo. Que vive em Chelas e não em Marvila, e que provavelmente nunca irá ler a minha dissertação, mas sabe das histórias que escrevi por aqui e aquilo que pretendo estudar.

Resumo

A presença da mulher no mundo do *rap*, um género musical integrante do setor cultural, tem sido pouco abordada em peças jornalísticas e artigos de origem académica, em Portugal. Paralelamente, a mulher, como interprete de *rap*, não possui um lugar de destaque em cartazes de música e é pouco convidada para eventos. Apenas duas *rappers*, Capicua e Nenny, participaram no concerto sobre a “História do Hip-Hop Tuga” de 2022, um concerto com várias edições protagonizado por nomes marcantes do hip-hop português. Através da presente dissertação, pretende compreender-se como é que, então, se caracteriza, atualmente, a mulher no *rap* em Portugal.

Partindo da análise de um conjunto de estudos, artigos jornalísticos, e entrevistas realizadas às *rappers* Capicua e Joana na Rap, foi possível concluir-se que a presença da mulher no *rap* é caracterizada pela invisibilidade e luta, no entanto, há uma *rapper* que se consegue destacar e que não se encontra no padrão de mulher *rapper*, observado ao longo da história da mulher no *rap* em Portugal, a artista Capicua. Por outro lado, considera-se que existe menos mulheres a vingar neste meio devido, maioritariamente, à sociedade patriarcal – na qual a mulher *rapper* não se encontra no padrão de *rapper* e existe uma dificuldade de conciliação da vida artística profissional e a pessoal.

Palavras-chave: *Rap*; *Rapper*; Mulher; Música; Cultura

Abstract

The presence of women in the world of rap, a musical genre that is part of the cultural sector, has been little addressed in journalistic pieces and articles of academic origin in Portugal. At the same time, women as rap performers do not have a prominent place in music posters and are rarely invited to events. Only two rappers, Capicua and Nenny, participated in the concert on the "History of Tuga Hip-Hop" in 2022, a concert with several editions starring leading names of Portuguese hip-hop.

The aim of this dissertation is to understand how women in rap in Portugal are currently characterised. Based on the analysis of a set of studies, journalistic articles and interviews conducted with the rappers Capicua and Joana na Rap, it was possible to conclude that the presence of women in rap is characterised by invisibility and struggle, however, there is one rapper who can stand out and who is not in the pattern of female rapper, observed throughout the history of women in rap in Portugal, the rapper Capicua.

On the other hand, it is considered that there are fewer women succeeding in this medium mainly due to the patriarchal society - in which the female rapper does not meet the rapper standard and there is a difficulty in reconciling professional and personal artistic life.

Keywords: Rap; Rapper; Woman; Music; Culture

ÍNDICE

Agradecimentos.....	i
Resumo.....	iii
Abstract	v
Índice de tabelas e figuras.....	ix
Índice de gráficos	ix
INTRODUÇÃO	1
Metodologia.....	3
Capítulo 1 - A mulher na sociedade	6
1.1 Género e sexo: dois conceitos diferentes	6
1.2 A atribuição do papel da mulher.....	8
1.3 A mulher em Portugal.....	10
1.4 A mulher no setor cultural: as desigualdades	14
Capítulo 2. Cultura e música: aspetos fundamentais.....	16
2.1 Estatísticas da cultura em Portugal	16
2.2 A Cultura: uma só definição.....	17
2.3 A Cultura na esfera industrial.....	18
2.4 A indústria da música.....	20
2.5 <i>Internet</i> e indústria da música: a relação.....	22
Capítulo 3. O <i>Rap</i>	27
3.1 Uma breve história do <i>rap</i>	27
3.2 O surgimento do <i>rap</i> em Portugal	31
3.3 Panorama atual em Portugal.....	35
Capítulo 4. A mulher no rap.....	39
4.1 Uma história por contar	39
4.2 O <i>rap</i> feito por mulheres: muito diferente?.....	42

4.3 O(s) problema(s) da mulher no rap	45
4.4 Uma mudança urgente na sociedade	49
CONCLUSÃO	51
Fontes e Bibliografia.....	54
ANEXOS.....	61
 Guião Juana na Rap	61
 Guião Capicua.....	62

Índice de tabelas e figuras

Tabela 1- Nível de escolaridade completo: total e por sexo 2020 (milhares e %) _____	11
Tabela 2- Diplomados no ensino superior por áreas de educação e sexo 2019/2020 DGEEC 12	
Figura 1- Domínios e Funções Constitutivos do Setor Cultural _____	18

Índice de gráficos

Gráfico 1- Evolução da remuneração média mensal de base, por sexo, e Gender Pay Gap, 2007-2019 _____	13
Gráfico 2- População empregada em emprego cultural entre 2014 e 2020, INE, I.P. _____	16
Gráfico 3- População empregada em emprego cultural em 2020 em % por sexo, escalão etário e nível de ensino completo _____	16
Gráfico 4- Receitas globais na indústria da música entre o ano de 1999 e 2021 _____	24
Gráfico 5- Formato de distribuição digital em Portugal _____	25

INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas, assistiu-se a um aumento gradual de *rappers* em Portugal (Cerqueira, 2020). O *rap* cresceu consensualmente, tendo um *boom* em 2010, e “(...) de forma especialmente gratificante, assistimos a músicos de quadrantes outrora marginalizados a conquistar uma plataforma há muito merecida.” (Cerqueira, 2020). Hoje, o *rap* português é marcado por muitos nomes, maioritariamente masculinos, como se pode identificar em três artigos relevantes sobre o tema.¹ A única mulher presente nos três artigos referidos é a *rapper* Capicua, apenas na última peça são referidas mais duas *rappers*, Nenny e Cíntia. Estas *rappers*, segundo Cerqueira, marcaram o ano de 2019 e representam “(...) a emergência definitiva desse talento feminino e periférico (...)” (Cerqueira, 2020). Mas por que motivo “emergência definitiva”? Não terá sido a mulher *rapper* colocada à margem?

A presença da mulher no *rap*, como interprete, é pouco referida ou aclamada. Esta ausência é notória em peças jornalísticas, em artigos da academia, e em eventos, como em todas as edições do concerto sobre a “História do Hip-Hop Tuga”. A *rapper* portuguesa Mynda Guevara, afrodescendente criada na Cova da Moura, declarou, numa entrevista ao *website* Esquerda (2021), que as mulheres têm frequentemente de provar o seu valor no hip hop em Portugal, trabalhando duas ou três vezes mais e, ainda assim, não ser suficiente (Guevara, 2021, em *Esquerda*). O *rap* faz parte da cultura portuguesa, é ouvido por milhares de pessoas, maioritariamente jovens, no entanto quando se analisa este tema numa perspetiva mais próxima compreende-se que há uma lacuna indiscutível: onde está a mulher no *rap*? Deste modo, a presente dissertação pretende estudar a presença da mulher no *rap*, atualmente, em Portugal, tornando-se a questão base de partida: “Como se caracteriza, hoje, a presença da mulher no *rap* em Portugal?”

Neste sentido, procedeu-se à leitura e análise de vários documentos sobre esta temática e considerou-se necessário abordar todo um conjunto de questões que contribuem para a caracterização da mulher no *rap*. Deste modo, o presente estudo está dividido em quatro capítulos, partindo do geral para o particular, como se explicará de seguida.

¹ 1) no artigo da revista *Blitz* do jornalista Rui Miguel Abreu (2019) intitulado “Como nasceu o hip-hop em Portugal. Os pioneiros e os heróis do som que nasceu nos bairros e se impôs no país inteiro”; 2) no artigo do suplemento do jornal *Público*, *Ípsilon*, de Vítor Balenciano (2019) chamado “A história do hip-hop em Portugal ao vivo”; e 3) no artigo da revista online *Contracultura* de Nuno Cerqueira (2020) designado “Rap em Portugal: retrospectiva da década 2010-2019”.

O primeiro capítulo é relativo à mulher na sociedade. Considerou-se importante abordar este tema para explicar onde a mulher se insere na sociedade atual portuguesa – se há, atualmente, igualdade de género, caracterizando este conceito, e se isso, mais tarde, pode justificar o facto de as mulheres não estarem tão presentes no mundo do *rap*. Este capítulo intitula-se “A mulher na sociedade” e tem como subcapítulos: “Género e sexo: dois conceitos diferentes”, “A atribuição do papel da mulher”, “A mulher em Portugal” e “A mulher no setor cultural: as desigualdades”. O último subcapítulo trata a mulher como profissional no setor cultural e relaciona-se com o segundo capítulo deste estudo: “Cultura e Música: aspetos fundamentais”

Sendo esta uma dissertação na área de Estudos e Gestão da Cultura, sentiu-se necessidade de relacionar o estudo com o importante setor que integra o *rap*, o setor cultural. Por outro lado, o *rap*, tal como qualquer outro género musical, é um produto cultural e está associado às indústrias culturais – um outro possível motivo para a pouca visibilidade da mulher no *rap*, sendo que existem poucas mulheres com cargos de destaque na cultura, particularmente nas artes. Os seus subcapítulos intitulam-se: “Estatísticas da Cultura em Portugal”, “A Cultura: uma só definição”, “A cultura na esfera industrial”, “A indústria da música” e “*Internet* e indústria da música: a relação”. No último subcapítulo explica-se a importância da *Internet* para os artistas, incluindo os *rappers*, que utilizam as redes sociais como uma ferramenta de trabalho.

O terceiro e quarto capítulos são inteiramente dedicados ao *rap* e à mulher enquanto *rapper* e enquanto figura presente nesse meio. Considera-se relevante referir que estes capítulos devem ser lidos como uma história e baseados, sobretudo, em documentos de Soraia Simões de Andrade, Federica Lupati, Paula Guerra e José Alberto Simões e nas entrevistas realizadas para este estudo de Capicua e Juana na Rap – de modo a complementar, a cruzar informações e fornecer o ponto de vista de duas mulheres *rappers*.

É de notar que as várias partes da dissertação não se definem como extensas ou esgotam de forma inequívoca qualquer temática, sobretudo devido à limitação temporal que o estudo teve. Os documentos encontrados para a bibliografia teórica sobre o tema da mulher no *rap* foram considerados escassos, devendo-se este facto à falta de estudos sobre esta temática, mesmo sobre o *rap* em Portugal. Porém, através deste estudo, pretende-se contribuir para a construção do conhecimento de uma questão que se considera pouco estudada, a forma como a mulher participa no mundo do *rap*.

Metodologia

A escolha do tema para esta dissertação está diretamente relacionada com o gosto pessoal por música *rap*. Esse gosto por *rap* português motivou a uma certa atenção a artigos jornalísticos sobre a temática, como os referidos anteriormente e, conseqüentemente, ocorreu a percepção de que a existência das mulheres nesse meio é como que invisível, tendo sido sempre colocada à margem. Deste modo, decidiu-se estudar a presença da mulher no *rap* e elaborou-se a questão de partida.

Uma vez definido o tema e determinados a questão e os objetivos de investigação é, de acordo com Bell (1997), necessário considerar a forma de recolha de informação que precisamos. Segundo Bell (1997), em primeiro lugar é fundamental perguntar “o que preciso de saber e porquê?”, para depois questionar “Qual é a melhor maneira de recolher dados” (1997, p.95). Deste modo, definiu-se que este estudo terá um paradigma qualitativo que, de acordo com Bryman, normalmente enfatiza as palavras em vez da quantificação na recolha e análise de dados² (2012, p.384). Foram selecionados, interpretados e analisados documentos que contribuíssem para dar resposta à questão de partida, previamente definida e referida anteriormente.

Por outro lado, Coutinho, citando Latorre et al. (1996) e Mertens (1998), explica que a abordagem qualitativa procura entrar no mundo pessoal dos sujeitos, com o objetivo de conhecer a interpretação e o significado de certas situações para quem as vive (Coutinho, 2011, pp. 16, 17). Assim, enquanto técnica de recolha de dados recorreu-se às entrevistas a duas *rappers* portuguesas, Capicua e Juana na Rap. Tornando-se uma pesquisa intensiva/qualitativa na medida em que o estudo conta com uma amostra reduzida, apenas duas *rappers*. No entanto, inicialmente, definiu-se que seriam entrevistadas seis *rappers* portuguesas: Capicua, Chong Kwong, Cíntia, Juana na Rap, Mynda Guevara e Nenny. A seleção destas *rappers* (sujeitos) é baseada em três critérios:

- Ser uma *rapper* já conhecida como tal pela autora deste estudo, no sentido em que não existe uma lista com todas as *rappers* portuguesas a partir da qual se poderia fazer a seleção.
- Ser (mulher) *rapper* e encontrar-se no ativo³ e a viver em Portugal

² Tradução livre

³ Tenham lançado uma música há menos de quatro anos

- Ter, pelo menos, um vídeo na sua plataforma *Youtube* com mais de 100 mil visualizações, no sentido de garantir que a sua atividade tenha algum conhecimento por parte do público.

De acordo com estes critérios, foi selecionado o conjunto de artistas acima referido. Porém, apenas foi conseguido realizar entrevistas às *rappers* Capicua e Juana na Rap, uma vez que as restantes três não responderam a mensagens via redes sociais ou *e-mail*, e a *rapper* Mynda Guevara apenas aceitaria dar entrevista sendo paga.

Uma amostra, de acordo com Coutinho, é o conjunto de sujeitos de quem se recolherá os dados e “(...) deve ter as mesmas características das da população de onde foi extraída.” (2011, p.85). Posto isto, entende-se que será uma amostra não representativa, pois a realização das entrevistas não terá como objetivo a generalização da perspectiva das mulheres *rappers* enquanto um todo, mas a recolha de casos particulares e individuais – isto porque não foram entrevistadas todas as personalidades femininas deste meio, nem se considera uma amostra representativa das mulheres *rappers* em Portugal, devido: 1) a não ter sido possível, por falta de informação, definir qual o universo que respeita a esta categoria; 2) pelo facto de algumas *rappers* localizadas já não se encontrarem no ativo; 3) além disso, algumas das *rappers* encontradas não cumpriam um dos requisitos para integrarem o universo da pesquisa, pois não tinham atingido o patamar definido de visualizações do *Youtube* ou; 4) por fim, porque a algumas delas não foi possível, pelos fatores já referidos, realizar uma entrevista.

Quivy e Campenhout (2005) afirmam que os métodos da entrevista se caracterizam por um contacto direto entre o investigador e interlocutores que se transforma numa troca:

“(...) durante a qual o interlocutor do investigador exprime as suas percepções de um acontecimento ou de uma situação, as suas interpretações ou as suas experiências, ao passo que, através das suas perguntas abertas e das suas reacções, o investigador facilita essa expressão, evita que ela se afaste dos objetivos da investigação e permite que o interlocutor aceda a um grau máximo de autenticidade e de profundidade.”

(Quivy e Campenhout, 2005, p.192)

Deste modo, através das entrevistas às *rappers* pretendeu-se atingir a maior autenticidade possível através dos seus testemunhos sobre o que é ser mulher no mundo do *rap* em Portugal e comparar os seus discursos. Os contactos com as *rappers* foram feitos a partir das redes sociais, nas quais, por diversas vezes, estava o *e-mail* – que também foi utilizado para comunicar com as *rappers*. As mensagens enviadas explicavam o estudo e questionavam se as

artistas queriam participar numa entrevista sobre ser mulher no *rap*. As primeiras mensagens foram enviadas para as seis *rappers* dia 11 de março de 2022 e apenas houve resposta de três *rappers*, como já referido: Capicua, Juana na Rap e Mynda Guevara.

Relativamente à *rapper* Capicua⁴, foi demonstrado o seu interesse imediato em participar no estudo, mas a artista referiu que se encontrava envolvida em diversos projetos e a residir no Norte e, por esses motivos, tomou-se a decisão da entrevista ser realizada por via *e-mail*. Deste modo, dia 31 de março foi enviado o guião, ao qual se obteve resposta por gravação áudio dia 30 de maio. Em relação à *rapper* Juana na Rap⁵, a sua resposta à primeira mensagem foi também imediata e demonstrou disponibilidade e interesse total, tendo sido logo marcado um encontro para ser realizada uma entrevista presencial. A entrevista ocorreu durante a tarde do dia 25 de maio no bairro branco do Monte da Caparica, em Almada. O local foi sugerido pela artista, no sentido de mostrar onde passa grande parte do seu tempo – o seu local de pertença.

As entrevistas foram feitas segundo um guião adaptado às duas entrevistadas, e possuem um cariz semidiretivo, isto é, de acordo com Quivy e Campenhout (2005), estas entrevistas caracterizam-se por não ter um grande número de perguntas precisas, mas as questões não serem totalmente abertas. Ou seja, as entrevistas semidiretivas apresentam perguntas-guia sobre temas que necessitam de ser respondidos.

Antes da realização do guião, foi realizado um estudo prévio sobre *rappers* portuguesas e foram lidos documentos sobre a presença da mulher no *rap*. Contudo, os guiões foram adaptados a cada artista, pois considerou-se necessário explorar um pouco o percurso das *rappers* entrevistadas e entendeu-se que são e possuem características muito diferentes – algo que se irá verificar nesta dissertação. Os guiões encontram-se em anexo.

⁴ Ao longo deste estudo, sempre que se referencia a entrevista à *rapper* Capicua, a data é 30 de maio de 2022

⁵ Ao longo deste estudo, sempre que se referencia a entrevista à *rapper* Juana na Rap, a data é 25 de maio de 2022

Capítulo 1 - A mulher na sociedade

Para se entender o papel da mulher *rapper* em Portugal, é necessário definir-se o conceito de género ou de sexo biológico. De acordo com Andrade, numa carta aberta referente à temática da mulher no *rap* em Portugal, o papel da mulher *rapper* ao longo dos anos foi prejudicado por uma visão do mundo cultural que pressupõe ao não questionamento do carácter “natural” do feminino e do masculino (2019). As pessoas relacionavam o sexo feminino à natureza, e desvalorizavam o papel da mulher, colocando-a numa “(...) ordem da existência inferior.” (*idem*). Deste modo, a mulher nunca poderia sobressair na sociedade, muito menos em tarefas desempenhadas habitualmente pelo homem. O *rap*, como se poderá verificar ao longo deste estudo, sempre foi vincado por elementos do sexo masculino e atribuições sociais do que o homem faz/age. Inclusive, a *rapper* Capicua, na entrevista que contribui para este estudo, afirma que a masculinidade, enquanto construção social de conjunto de atributos e comportamentos associados ao homem, é muito celebrada no mundo do *rap* – uma masculinidade arquetípica.

1.1 Género e sexo: dois conceitos diferentes

Atualmente, ainda existem confusões entre identidade de género e sexo biológico, provavelmente, como Lúcia Vicente descreve no seu livro “Feminismo de A a Ser”, proveniente da “génese da taxonomia das espécies e nas correntes biológicas de divisão de espécies.” (2019, p. 128). De acordo Ferreira, a partir do século XIX foi criado um lugar de pensamento para género e sexo (2018), até então, a crença geral era de que os corpos masculino e feminino se desenvolviam do mesmo corpo – sendo que as mulheres eram uma versão inferior do ser humano. (*idem*, p. 11). No século XIX, sexo e género eram fatores biológico que determinavam o lugar na sociedade, o homem continuava a ter um lugar superior ao da mulher. Segundo Ferreira, só na década de 1960 com a segunda vaga do feminismo é que sobreposição de conceitos foi questionada (2018).

Assim sendo, o sexo está relacionado com a biologia do ser-humano, normalmente baseada na sua genitália e características hormonais e cromossomáticas (Vicente, 2019). Já Vicente

(2013) esclarece que o género é uma prática social, em nada relacionado com a biologia. Por outro lado, Rodrigues, no livro “Super Homem ou algo do género”, afirma que:

“(…) género remete para a construção social do masculino e feminino, cujas configurações variam conforme o enquadramento cultural. Ou seja, nega-se a existência de características universais do masculino e do feminino, uma vez que estas são determinadas pelo contexto social e apreendidas desde cedo através do processo de socialização.” (2017, p.19)

Na perspetiva de Giddens, o conceito de desigualdade de género refere-se às “diferenças entre homens e mulheres em termos de status, poder e prestígio no seio de grupos, coletividades e sociedades.” (2007, p.114). Deste modo, a interpretação do autor é que o conceito de género serve como forma de estratificação social, ou seja, funciona como um fator de estruturação das oportunidades que os indivíduos têm na vida. Ainda hoje, o género está omnipresente em todas as estruturas sociais e, como Rodrigues afirma:

(…) desde a igreja, onde ser homem ou mulher determina o lugar que se pode ocupar na hierarquia da instituição, ao cinema, onde eles surgem maioritariamente no papel de heróis e elas no papel (secundário) de vítimas. Outros exemplos de campos fortemente genderizados, no sentido em que o lugar que homens e mulheres ocupam tende a ser diferenciado, são o desporto, a política, as instituições militares (...) (2017, p.20)

Desde cedo é apresentado pela sociedade o que o homem e a mulher devem ou não fazer, como brincar, ou até como pensar. Como aponta Rodrigues, basta entrar numa loja de brinquedos na qual o corredor de “meninos” e “meninas” é distinto para verificar-se as diferenças. O corredor das “meninas” é habitualmente de cor rosa, com brinquedos delicados, princesas, bebés de brincar e seus acessórios, cozinhas, peluches. Já o corredor dos “meninos” é azul, com carros, pistolas e super-heróis. O mesmo se verifica nas lojas de roupa para crianças, normalmente a parte de “menina” é maior, com elementos muito rosa e fofos, já a parte de “menino” é pequena, com figuras de carros, animais e, novamente, super-heróis (2017, p.20). Mas, de acordo com o mesmo autor, “a socialização de género não se restringe apenas à infância, nem se esgota na família.” (Rodrigues, 2017, p.20)

1.2 A atribuição do papel da mulher

Como referido anteriormente, socialmente, a mulher, sempre teve e lhe foi atribuído um papel secundário, de complemento ao homem. Era dona de casa, mãe e cuidadora da família, desprovida de quaisquer direitos perante a lei, com o direito à educação interdito ou desvalorizado – e impedida de participar na sociedade civil. Ferreira (2018) reflete sobre a naturalização da dominação masculina na sociedade a partir do pensamento de Pierre Bourdieu, na obra *A Dominação Masculina*, publicada em 1998, e resume-a desta forma:

“O autor considera que esta divisão entre os sexos é legitimada por uma ordem social patriarcal que tem como base uma construção arbitrária do corpo biológico, fundamentando de forma aparentemente natural uma divisão sexual do trabalho, e de toda a sociedade.” (Ferreira, 2018, p.14)

Lúcia Vicente afirma que ainda hoje vivemos numa sociedade patriarcal mesmo que “(...) a sociedade ocidental se tenha tornado menos marcada pela masculinidade, mais aberta em termos culturais e de costumes, e tenham sido concedidos direitos às comunidades marginalizadas e ao sexo feminino (...)”. (2019, p.18). A ativista enumera vários argumentos que demonstram que ainda se vive num sistema social que assenta na dominância do sexo masculino sobre o sexo feminino:

- Na política e em empresas, os cargos mais altos são maioritariamente ocupados por homens, e o padrão é o homem branco, ocidental, heterossexual.
- Nas leis que proíbem a interrupção voluntária da gravidez (exceto quando for resultado de uma violação), como aconteceu recentemente no estado norte-americano do Oklahoma, e que permitem a denuncia de qualquer mulher que aborte.
- Na licença parental obrigatória da mãe, que é substancialmente maior que a do pai – o que sugere que a mulher é a cuidadora principal, mantendo a ideia de “mãe e cuidadora da família”.
- Na imagem da mulher veiculada pelos média – bonita, bem-disposta, delicada, fútil, cuidadora do lar, preocupada com o corpo, e muitas vezes hipersexualizada, com pouca participação em debates televisivos.
- Nos filmes de Hollywood, nos quais há muitos super-heróis e poucas super-heroínas.

- Nos videoclipes de música, nos quais a mulher é objetificada, sendo um troféu no final da “história” ou a vítima de uma decisão errada que o artista tomou.

(Vicente, 2019, pp.19-21)

Em conformidade com o que a autora enumera, considerou-se mais um ponto, relacionado com a música *rap*:

- Nas letras de músicas, particularmente no *rap*, onde a mulher é muitas vezes tratada como um ser inferior, hipersexualizado.

Em diversas situações a sociedade ‘aponta o dedo’ à mulher, como por exemplo: no facto de “não dever” utilizar roupas que exponham muito o seu corpo, para não atrair a atenção de pessoas do sexo oposto; no facto de “não dever” frequentar sítios nos quais haja maioritariamente pessoas do sexo masculino; no facto de “não dever” usar gestos ‘masculinos’. Todos estes comportamentos são comuns na conduta de uma mulher *raper*. Desta forma, no quotidiano existe também uma perpetuação de diferenças de género que estão interligadas ao sistema patriarcal em que se vive, como a linguagem ou frases e comportamentos machistas intrínsecos na sociedade. A partir do que Vicente (2019) escreveu no seu livro, foram criadas justificações que demonstram esta ideia:

- Dizer-se “é maria-rapaz” quando se quer descrever uma rapariga que gosta de jogar futebol, jogar ao berlinde, correr e subir às árvores, ou que veste roupas largas, ou que tenha uma linguagem corporal mais distante, ou que utilize calão como “mano” nas suas frases.
 - Dizer-se “isto é de menino/a” quando se está a referir a algo azul ou rosa ou brinquedos.
 - Dizer-se “pareces uma menina a correr/jogar/chutar” quando descrevem depreciativamente um menino que não seja tão bom a fazer determinada atividade.
 - Dizer-se que “uma menina tem de cruzar as pernas quando se senta”, enquanto o rapaz pode ocupar quase dois assentos em transportes públicos.
 - Perguntar “quando é que tens filhos?” a partir de uma certa idade à mulher, contribuindo para a ideia de obrigação da maternidade.

- Falar-se mal de certos comportamentos iguais que os rapazes e raparigas têm como sair à noite muitas vezes durante a semana, ou ter muitos amigos do sexo oposto – a rapariga é considerada uma “galdéria” e o rapaz um “garanhão”.
- Perguntar “o que é que estavas a vestir?” quando uma rapariga é assediada ou quando ocorre uma violação.

(Vicente, 2019, pp.173-176)

Embora na teoria as leis prevejam a igualdade entre todas as pessoas, ou seja, na sociedade portuguesa atual, o homem, e a mulher tem os mesmos direitos e deveres, na prática, a realidade é muito diferente. O homem continua a deter mais poder do que a mulher e a masculinidade tem supremacia sobre tudo. Atualmente, apesar de mais mulheres, cada vez mais, completarem o ensino superior, os cargos mais elevados continuam a ser desempenhados, sobretudo, por homens.

1.3 A mulher em Portugal

De acordo com os dados do Boletim Estatístico 2021 sobre a “Igualdade de Género em Portugal”⁶, nascem em Portugal mais pessoas do sexo masculino do que feminino, no entanto, no ano de 2020, cerca de 5 438 milhões de residentes em Portugal são mulheres (52.8%) e cerca de 4 859 milhões homens (47.2%). Estes dados, segundo o mesmo boletim (2021), significam que há uma maior taxa de mortalidade masculina em todos os grupos etários e uma maior longevidade do sexo feminino. (2021, p.9)

Relativamente ao ensino, de acordo com o Instituto Nacional de Estatística – Inquérito ao Emprego de 2020, o número de mulheres sem qualquer nível de escolaridade é superior ao dos homens, no entanto, o número de mulheres que completam o ensino superior, também é superior ao número de homens que o concluem. (tabela 1)

⁶ Boletim que identifica e divulga dados estatísticos que reflitam as realidades das vidas de mulheres e homens e produz e difunde dados e informação desagregados por sexo, essenciais para o desempenho e a implementação de políticas públicas mais adequadas e justas. (Boletim estatísticos, 2021, p. 9)

Nível de ensino	Escolaridade completa					
	Total HM (milhares)	Homens		Mulheres		
		(milhares)	Distribuição percentual (%)	(milhares)	Distribuição percentual (%)	Taxa de feminização (%)
Sem nível de escolaridade	478,3	121,6	2,9	356,7	7,5	74,6
1.º Ciclo do Ensino Básico	1 772,3	802,8	19,4	969,5	20,3	54,7
2.º Ciclo do Ensino Básico	882,6	484,0	11,7	398,6	8,4	45,2
3.º Ciclo do Ensino Básico	1 761,0	923,7	22,3	837,3	17,6	47,5
Secundário e Pós-Secundário	2 123,4	1 077,9	26,1	1 045,5	21,9	49,2
Superior	1 885,2	729,1	17,6	1 156,1	24,3	61,3
Total	8 902,8	4 139,2	100,0	4 763,7	100,0	53,5

*Tabela 1- Nível de escolaridade completo: total e por sexo 2020 (milhares e %)
Fonte: INE, PORDATA (2021)*

O número de mulheres sem nenhum nível de escolaridade poderá traduzir-se pela falta de escolarização da população feminina mais idosa. (p.25). Anteriormente ao 25 de Abril de 1974, havia um conjunto de regras e direitos diferentes, especialmente para a mulher, o que fez com que a maioria não tivesse acesso à educação. Só depois desta data, de acordo com Silva (2010), é que ocorreu um conjunto de transformações ao nível da democratização do acesso à educação, ensino e trabalho, até aos dias de hoje. Em relação ao maior número de mulheres com o ensino superior completo, segundo o Boletim Estatístico (2021), representará a camada mais jovem da população feminina (Boletim Estatístico, 2021, p.25).

Em relação às áreas de educação dos diplomados, na tabela abaixo (tabela 2), observa-se que os cursos com maior número de mulheres, relativamente ao de homens, é “Saúde e Proteção Social” e “Educação”. Por outro lado, os homens encontram-se em maior número em “Engenharia, Indústrias Transformadoras e Construção” e, logo de seguida, “Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC)”.

Área de educação	Diplomados/as			
	Total HM (n.º)	Homens (n.º)	Mulheres	
			(n.º)	(%)
Educação	3 539	719	2 820	79,7
Artes e Humanidades	8 162	2 986	5 176	63,0
Ciências Sociais, Jornalismo e Informação	9 792	2 867	6 925	70,7
Ciências Empresariais, Administração e Direito	18 310	7 090	11 220	61,0
Ciências Naturais, Matemática e Estatística	5 317	2 149	3 168	59,6
Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC)	2 200	1 853	347	16,0
Engenharia, Indústrias Transformadoras e Construção	16 356	11 276	5 080	31,1
Agricultura, Silvicultura, Pescas e Ciências Veterinárias	2 190	880	1 310	60,0
Saúde e Proteção Social	14 373	3 135	11 238	78,2
Serviços	5 532	2 988	2 544	46,0
Desconhecido ou não especificado	28	9	19	67,9
Total	85 799	35 952	49 847	58,1

Tabela 2- Diplomados no ensino superior por áreas de educação e sexo 2019/2020 DGEEC
Fonte: Estatísticas da Educação (2021)

Pelas razões apontadas, Silva refere que as “áreas tradicionalmente mais próximas do padrão estrutural da feminilidade, como as áreas da educação, da saúde e da prestação de cuidados” as mulheres continuam em maior número (2010, p.300).

Por outro lado, ter um maior grau académico não é sinónimo de melhor emprego ou melhor salário para a mulher. Segundo Valente, num artigo do jornal “Diário de Notícias”, o “Ensino” é das áreas mais frequentadas por mulheres, com uma diferença mínima para a “Saúde”, no entanto, os homens estão em maior número na docência no Ensino Superior (2021). De acordo com Reis, Portugal tem uma das maiores diferenças salariais entre homens e mulheres no mundo (2019). O novo estudo da Organização Internacional do Trabalho (OIT) refere que os homens portugueses “(...) ganham em média mais 22.1% do que as mulheres.” (Reis, 2019). Já a Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género (2021) realizou uma brochura, com dados do INE (2019), com o *Gender Pay Gap*⁷ em Portugal.

⁷ Diferencial salarial entre homens e mulheres, o valor de GPG reflete a percentagem a mais que os homens recebem nos salários em relação às mulheres

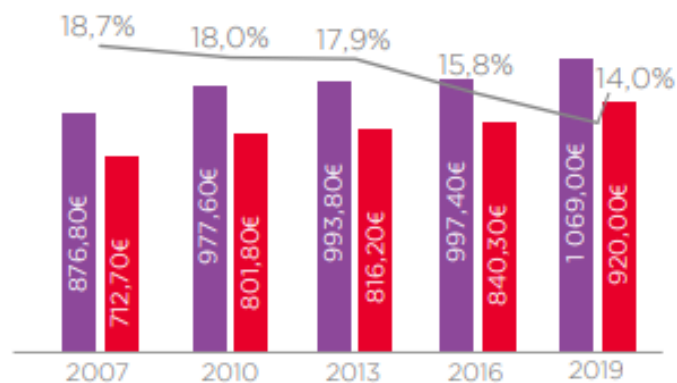


Gráfico 1- Evolução da remuneração média mensal de base, por sexo, e Gender Pay Gap, 2007-2019
Fonte: CIG, 2021

No gráfico acima (Gráfico 1), sendo a cor roxa representativa dos homens e a vermelha, a das mulheres, distingue-se que os homens desde o ano de 2007 – e sempre – têm uma remuneração média mensal superior à das mulheres. Segundo o Boletim Estatístico (2021), quanto mais qualificações têm, as mulheres, menos ganham em relação aos homens – sendo maior o Gender Pay Gap. (p.56). Deste modo, de acordo com o mesmo relatório, a questão do Gender Pay Gap está associada ao fenómeno de segregação sexual no mercado de trabalho. (p.65). Em concordância com a CIG (2021), e referido na brochura, as causas das disparidades salariais entre homens e mulheres estão interligadas e passam por:

- “Segregação horizontal – as mulheres estão concentradas em setores e profissões onde geralmente ganham menos.
- Segregação vertical – as mulheres estão sub-representadas em posições de liderança.
- Discriminação com base no sexo, alimentada pela falta de transparência relativamente aos salários e métodos de avaliação de funções com enviesamento de género.
- Reduzida participação dos homens nas tarefas domésticas e de cuidado que penaliza as mulheres no mercado de trabalho, acabando por trabalhar mais a tempo parcial e/ou ter mais interrupções na carreira que os homens.”

Brochura CIG, 2021

Embora estas desigualdades entre o homem e a mulher estejam presentes na sociedade atual, as mulheres encontram-se a trabalhar nos mais variados setores – incluindo o setor da

cultura. Será que este setor, em particular, também é reflexo de todas as desigualdades observadas?

1.4 A mulher no setor cultural: as desigualdades

De acordo com dados do INE, no ano de 2020, registam-se um total de 50.1% de homens e 49.9% de mulheres com atividade no setor cultural e criativo. No entanto, apesar de o número de homens e mulheres estar muito próximo neste setor, ainda há uma grande discrepância nos cargos e salários que homens e mulheres têm, nos mais variados campos do setor da cultura. Segundo um artigo da Comissão Europeia (s.d) para o seu *website* oficial, na Europa, as mulheres artistas ou profissionais da cultura têm, normalmente:

“(…) menos acesso aos recursos de criação e de produção, são mais mal remuneradas do que os homens e estão sub-representadas em cargos de liderança e de decisão, bem como no mercado da arte. As mulheres são frequentemente vítimas de sexismo, estereótipos sexistas e assédio sexual.” (European Commission, s.d)

Em Portugal, em conformidade com o artigo de Torres da Silva (2002) com o título “Maestras: quando são elas que dirigem orquestras”, desde sempre houve territórios profissionais dominados por homens, como no campo da direção musical de uma orquestra – (atualmente, em Portugal, ainda só existe uma maestra, Joana Carneiro). A Agência Lusa (2015), num artigo de cinema da RTP Cinemax, refere a produtora Pandora da Cunha Telles que expõe as assimetrias entre homens e mulheres no mundo do cinema: “(…) as realizadoras e as atrizes têm salários mais baixos do que os homens, os filmes que produzem têm menos prémios (…)”. (Pandora da Cunha Telles, 2015). Por outro lado, há mais mulheres a trabalhar nesta área.

Relativamente ao teatro, de acordo com a Agência Lusa, concluiu-se no estudo sobre igualdade e diversidade de género nos teatros europeus realizado pela Convenção Europeia de Teatro (ETC)⁸ que existem “(…) quatro mulheres para cada seis homens creditados nas fichas técnicas e artísticas dos espetáculos, e que os homens dominam as categorias profissionais de dramaturgo, encenador e técnico (…)” (Agência Lusa, 2021). Do mesmo modo, verificou-se

⁸ É de notar que este estudo abrangeu 22 países europeus, mais de quatro mil funcionários de teatros e mais de 11.500 artistas em 650 espetáculos.

também que as mulheres têm situações contratuais menos seguras do que os homens e que ocupam mais de 70% dos postos de “figurinista” e “cabeleireiro” (*idem*).

Em relação à dança, no artigo “Sou Mulher, sou cultura” do Gerador, Patrícia Silva refere que a questão do género no universo da dança é um assunto muito presente (2021). Por exemplo, no *ballet*, apesar de existirem mais mulheres bailarinas que homens, nos cargos de direção de Companhias ou no ramo da coreografia, os homens prevalecem. As exigências, nesta área, em relação ao corpo são imensas: a mulher tem de ser delicada e frágil, uma princesa indefesa que morre de desgosto ou espera um príncipe.

Atualmente, em Portugal, de acordo com Silva (2021), há cerca de 436 organizações que defendem e lutam pelos direitos da Mulher e “é dentro deste universo que a Cultura se integra num caminho “árduo” quanto a defesa da igualdade desses mesmos direitos em Portugal.” (Silva, 2021)

Capítulo 2. Cultura e música: aspetos fundamentais

2.1 Estatísticas da cultura em Portugal

De acordo com o Instituto Nacional de Estatística (2021), no ano de 2020, tendo por base a informação do Inquérito ao Emprego, estão empregadas no setor cultural e criativo cerca de 141.2 mil pessoas, como se pode verificar no gráfico abaixo (gráfico 2):

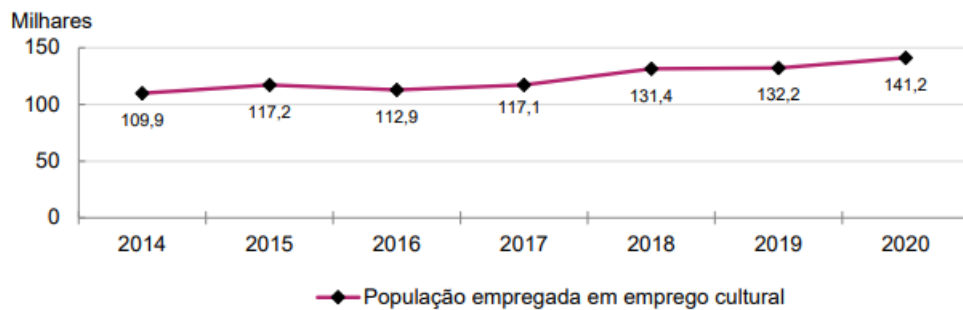


Gráfico 2- População empregada em emprego cultural entre 2014 e 2020, INE, I.P.
Fonte: Inquérito ao emprego, p.46

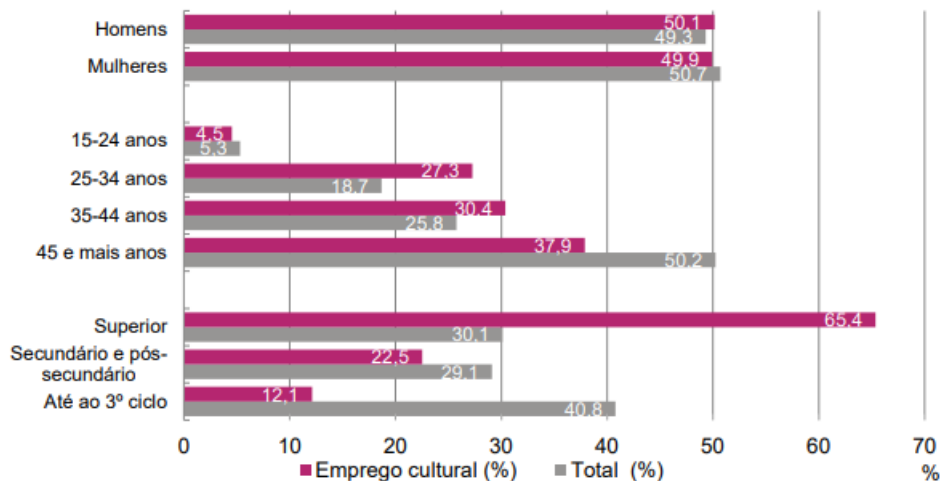


Gráfico 3- População empregada em emprego cultural em 2020 em % por sexo, escalão etário e nível de ensino completo
Fonte: Inquérito ao emprego, INE, I.P. p.47

Através dos gráficos acima (Gráficos 2, 3) conclui-se que o número de trabalhadores da cultura tem aumentado de ano para ano, sendo um aumento gradualmente lento. Por outro lado, a faixa etária que mais trabalha na cultura é dos 45 anos ou mais (37.9%) e a maior parte dos

trabalhadores concluiu o ensino superior (65.4%). Relativamente ao número de mulheres na área da cultura, é idêntico ao de homens, como anteriormente observado.

Mas então, o que é a Cultura e o que são os trabalhadores da Cultura?

2.2 A Cultura: uma só definição

A definição de cultura está em constante metamorfose, evolui com o passar dos tempos, com as mudanças sociais, económicas e políticas. De acordo com José Paquete de Oliveira, em “O público não existe, cria-se” (2003), em 1958 foram encontradas 162 definições diferentes para cultura e, se por um lado, como o musicólogo Budasz (2009) refere em “Pesquisa em música no Brasil, métodos, domínios, perspectivas”, no passado, cultura era sinónimo de “cuidado, nutrição e desenvolvimento relacionados às atividades agrícolas e pastoris (...)” e, mais tarde utilizada para se referir “(...) metaforicamente ao treinamento corporal e intelectual (...)”. (p.40). Hoje, David Throsby no livro “Economics and Culture”, sugere duas definições para cultura: uma relacionada com as “atitudes, crenças, costumes, valores e práticas comuns ou partilhadas por um grupo”⁹⁹ (p.4) – podendo esse grupo ser definido pelas mais variadas características como, por exemplo, geográficas ou religiosas; e a definição maioritariamente aceite e utilizada para estudos estatísticos europeus (devido a ser necessário haver um consenso para este fim) (2001, p4). Apóstolo citando o autor acima mencionado, acrescenta o seguinte:

“A cultura é o conjunto de atividades humanas e de bens e serviços, cuja razão de ser se baseia nas funções de criar, produzir, disseminar, comercializar, preservar, educar ou regular conteúdos simbólicos. Estas atividades exibem, cumulativamente, três características: i) envolvem criatividade na sua produção, ii) envolvem a criação e comunicação de símbolos e iii) incorporam alguma forma de Propriedade Intelectual na sua produção” (Apóstolo, 2016, p.3)

Deste modo, de acordo com o European Statistical System organisations Network on Culture (2012), a referência para a realização de estatísticas sobre cultura na Europa, nomeadamente utilizado para as Estatísticas da Cultura em Portugal elaboradas pelo Instituto Nacional de Estatística (INE), o setor cultural engloba atividades culturais constituídas por dez domínios e seis funções, como se pode visualizar na seguinte lista:

⁹⁹ Tradução da autora

- The ESSnet-Culture framework for cultural statistics covers 10 cultural domains:
- heritage
 - archives
 - libraries
 - books and press
 - visual arts
 - performing arts
 - audio-visual and multimedia
 - architecture
 - advertising
 - art crafts
- and six functions:
- creation
 - production/publishing
 - dissemination/trade
 - preservation
 - education
 - management/regulation.

Figura 1- Domínios e Funções Constitutivos do Setor Cultural
Fonte: Guide to Eurostat cultural statistics, 2018, p.3

Os domínios traduzem-se no “conjunto de práticas, atividades ou produtos culturais centrados em expressões reconhecidas como artísticas” (Apóstolo, 2016, p.4) e as funções tratam-se das várias fases de produção de produtos culturais, inspiradas na cadeia de valor. (idem, p.4)

Por outro lado, abordar “cadeia de valor”, hoje, é abordar também a receção do produto cultural que Rogério Santos refere no seu livro “Indústrias Culturais, Imagens, Valores e Consumos” (2007). A intitulada “democratização da cultura” alterou as ideias de criação, difusão, consumo e de “participantes” da cultura (Paquete de Oliveira, 2003, p. 144) e, por sua vez, contribuiu para a necessidade de implantação de políticas públicas para que a cultura esteja ao alcance da maioria das pessoas.

2.3 A Cultura na esfera industrial

A integração da cultura na esfera industrial suscitou uma problemática introduzida pela Escola de Frankfurt nos anos 30 do século XX, primeiramente com a expressão “cultura de massa” e, dez anos mais tarde, com o conceito “Indústria Cultural”. Contudo, fora já com a Revolução Industrial que existiu um *boom* e se deu a produção em massa de tudo através de novos métodos de produção mecanizados – que outrora eram artesanais e passaram a ser realizados por

máquinas, passando, assim, a haver uma maior produtividade. O trabalho em oficinas foi substituído em grande parte pelo trabalho em fabril, o trabalho manual foi substituído por maquinofatura, os artesãos por operários e, posteriormente, acabou por ocorrer um crescimento e valorização social de tempo livre. Deste modo, ao identificarem a oportunidade de lucrar mais, as organizações empresariais incentivaram o consumo, criando procura, e satisfazendo a oferta em larga escala. O mesmo aconteceu com os produtos culturais.

Desta forma, Adorno e Horkheimer, dois importantes filósofos da Escola de Frankfurt, na obra “Dialética do Iluminismo” (1947) remetem para o conceito de “Indústria Cultural”. Este conceito sugere que os bens culturais se inserem numa lógica de produção industrial e “contribuem para criar, reproduzir e manter não apenas a ideologia dominante numa sociedade, mas também, e por consequência, a própria estrutura da sociedade.” (Sousa, 2006, p.412). Para alguns, desta forma, concretizava-se uma sociedade alienada e passiva, onde “a prática global da indústria da cultura transpõe o fator lucro, sem quaisquer reservas, para as formas culturais.” (Adorno, 1991, p.98). De acordo com esta interpretação, a arte ficou restrita à reprodução, homogeneização e padronização – deixando de existir elementos diferenciadores entre as obras.

De acordo com esta lógica de pensamento, a cultura na esfera industrial apresentaria dois problemas lógicos: o facto de os bens culturais terem passado a ser industrializados, repetidos, ter ocorrido uma homogeneização dos mesmos, e de terem passado a ser um negócio em que o lucro é o fator-chave.

As interpretações da Indústria Cultural alteram-se desde os anos 60 do século XX, parte por responsabilidade da industrialização e, mais tarde, devido ao impacto das tecnologias, dos média, e da *Internet*. Foram vários os investigadores que se focaram neste tema como Edgar Morin (1962), Ramón Zallo (1992), Bernard Miège (2000), adotando o termo “Indústrias Culturais”. Rogério Santos em “Indústrias Culturais, Imagens, Valores e Consumos” (2007) refere algumas definições de Indústrias Culturais e a sua evolução ao longo dos anos, sendo uma das mais recentes a da investigadora/ socióloga portuguesa Maria de Lourdes Lima dos Santos (1999):

“Bens ou serviços culturais, produzidos, reproduzidos e difundidos segundo critérios comerciais e industriais, ou seja, quando se trata de uma produção em série, destinada ao mercado e orientada por estratégias de natureza prioritariamente económica. E o que cabe, concretamente, neste sector das indústrias culturais? Em geral, refere-se o cinema, o disco, o rádio, a televisão, mas também se avança a informática, a publicidade e o turismo, ou ainda, a organização de espetáculos e o comércio da arte.” (Santos, 2007, p.56, apud Lima dos Santos, 1999)

Considera-se, atualmente, que as Indústrias Culturais abrangem novos campos como relações culturais, sociais e economia e proporcionam conhecimento. A influência da *Internet* foi importante devido às transformações que causou como, particularmente, na Indústria da música e discográfica na qual, hoje, é possível ouvir-se um álbum gratuitamente assim que sai na plataforma *Youtube* ou *Spotify* não sendo necessário comprar um CD em formato físico. (Santos, 2007, p.45).

2.4 A indústria da música

A música, que integra as Indústrias Culturais, é um produto cultural de grande importância capaz de promover vínculos afetivos entre as pessoas. De acordo com Santini e Lima (2005), a música, como nenhum outro produto cultural, tem mostrado tanta capacidade de adaptação aos diferentes meios de comunicação. Assim sendo, as tecnologias tornaram a música diariamente presente, ouvimos música na televisão, no cinema, na rádio, na *Internet* – através não só de plataformas idealizadas para o efeito como o *Youtube* ou *Spotify*, mas como também no *Instagram*, *Facebook* e outras redes sociais. Deste modo, tudo o que a Indústria da Música acarreta mudou significativamente desde a invenção do fonógrafo de Thomas Edison até ao surgimento dos meios de comunicação social e *Internet*.

De acordo com Paula Abreu (2010) em “A música entre a arte, a indústria e o mercado”, foi em meados do século XIX, com a invenção de vários equipamentos que permitiam a comunicação à distância ou o registo de som (conservar e reproduzir som) como o telégrafo, o fonógrafo e o gramofone, juntamente com o desenvolvimento industrial da época, que deram origem à indústria fonográfica. Por outro lado, é depressa entendido que os equipamentos fonográficos eram frágeis e pretendia-se o seu desenvolvimento rápido – relativamente aos aparelhos (fonógrafo e gramofone), suportes (cilindros e discos) e às técnicas de registo de som – e que faltavam verdadeiros mercados (Abreu, 2010, p. 58). No entanto, é de notar que a partir do início do século XX começaram a existir companhias de reprodução de som, numa primeira instância nos Estados Unidos e, logo a seguir, na Europa, nomeadamente em Inglaterra:

“(…) as companhias norte-americanas haviam já difundido a tecnologia da reprodução do som na Europa, estabelecendo aí companhias responsáveis, primeiro, pela distribuição dos seus produtos e, depois, pela produção e distribuição de equipamentos e de registos sonoros. Edison formara, logo em 1878, uma companhia responsável pela divulgação e distribuição do fonógrafo na Europa (…)” (Abreu, 2010, p.56)

Assim, o mercado aumentou consideravelmente – as editoras cresciam internacionalmente e houve a formação de editoras independentes, a qualidade sonora era melhor e os equipamentos também. O único “perigo” seria a rádio, nos Estados Unidos, que depressa se constituiu um novo meio de divulgação e promoção de discos. (idem, p.78).

No entanto, inevitavelmente, o mercado sofreu dificuldades sociais, políticas e económicas no final dos anos trinta e primeira metade dos anos quarenta, aquando à Grande Depressão nos Estados Unidos, com alargamento global, e devido à Segunda Guerra Mundial. De acordo com Abreu, só os Estados Unidos mantiveram em atividade as grandes Indústrias Culturais e na Indústria fonográfica houve uma concentração de atividade em “menos e maiores companhias”. (idem, p.82 e p.84).

Na segunda metade dos anos quarenta e nos anos cinquenta do século XX, de acordo com Abreu (2010) ocorreu, nos Estados Unidos, uma maturação e densificação do campo fonográfico e o “(...) número de companhias de produção fonográfica activas aumentou substancialmente e com isso surgiu uma maior diversidade de géneros musicais produzidos e disponibilizados no mercado.” (idem, p.96). O *rhythm n’ blues*, o *gospel*, a *country* e as novas tendências do *jazz* tiveram tanto destaque devido às pequenas companhias independentes que surgiram por diversas cidades americanas e à rádio. No final dos anos quarenta, devido à sua qualidade superior de som, o vinil foi introduzido no mercado. Assim, de acordo com Santini e Lima (2005), a indústria fonográfica induziu, de forma suprema, o consumo de música na compra de discos de vinil “com pouco mais de meia hora de música”. (p.2)

Uma das novas expressões musicais foi o *Rock n’ Roll*, um cruzamento entre as tradições *country* e do *rythm n’ blues*, que veio acompanhado de um inovador equipamento sonoro. Por outro lado, os *disc jockeys* ganharam notoriedade e induziram:

“(...) uma forte disputa entre estes profissionais, que apostavam na divulgação de novos valores musicais como principal instrumento de afirmação e distinção. Neste contexto, as audiências afro-americanas passaram a ser objecto de uma atenção que até então não haviam alcançado e as expressões musicais associadas às suas tradições e raízes culturais passaram a ter maior difusão radiofónica.” (Abreu, 2010, p.103,104)

De acordo com Abreu (2010), os anos sessenta foram intitulados de “Idade de Ouro” – ocorreu uma procura crescente de bens de consumo e, conseqüentemente, a venda de discos disparou. Para além de novas técnicas de gravação, foram também introduzidas as cassetes áudio. Já os anos setenta foram marcados pelas muitas dificuldades no mercado fonográfico,

devido à crise petrolífera. A maioria das companhias independentes fechou e as grandes companhias “reorientaram a sua actividade editorial, privilegiando a actividade de artistas consagrados e restringindo as condições oferecidas a novos artistas” (idem, p.134). Deste modo, deixa de haver tanta produtividade e variedade de produções musicais.

Nos anos oitenta e noventa do século XX surgem transformações tecnológicas importantes que tiveram grande impacto na indústria fonográfica, duas delas são o *walkman*¹⁰ e, mais tarde, os CDs¹¹, emergente da digitalização – “a música passou a ser gravada através de computadores que transformam o som numa sequência de bits” (Santini e Lima, 2005, p.6). De acordo com Abreu (2010), a inserção do CD no mercado não foi imediata devido ao domínio (em expansão) das cassetes áudio, mas na segunda metade dos anos oitenta as companhias perceberam as suas vantagens: eram mais resistentes e conservavam a qualidade sonora por mais tempo, apesar dos custos mais elevados.

Também nos anos oitenta, de acordo com Leão e Nakano (2009) “produtores e selos independentes surgiram, então, como meios de acesso a novos artistas e géneros ao *mainstream* (...)” (p. 15, 16). Assim, foi concebida uma grande diversidade de novos estilos como o *new wave* e o *rap*. No entanto, as grandes companhias – *majors* – conseguiram beneficiar com esta nova diversidade e consolidar o seu poder nas atividades de produção, distribuição e comercialização:

“A MTV, por exemplo, um dos meios mais influentes na época, foi fundamental para o surgimento da música *new wave* e do *rap*. Mas os altos custos necessários para a produção de um *videoclipe*, por exemplo, favoreceram o controle das *majors*, que possuíam recursos financeiros maiores que artistas e selos independentes.” (Leão e Nakano, 2009, p.16)

2.5 Internet e indústria da música: a relação

Com a construção da rede interativa de computadores e, de acordo com Santini e Lima (2005), o seu crescimento e consolidação no mundo nos anos noventa, “que permite a informação ser finalmente transmitida e recebida sem depender de um suporte físico único.” (p.6) Como referido anteriormente, a *Internet*, criada em 1969 nos Estados Unidos da América, e mais generalizada em 2004, revolucionou a indústria da música.

¹⁰ Equipamento portátil que reproduzia cassetes

¹¹ *Compact discs*

Numa primeira instância, em conformidade com Santini e Lima (2005), era necessário utilizar-se programas de *hardware* específicos para a transmissão de um arquivo áudio – o que requeria a compressão dos dados para que a informação fosse suficientemente compactada para poder ser transmitida, o que resultava de perda de qualidade (p.7). Mais tarde, conseguiu-se fazer essa compressão de arquivos em MP3 e, desta forma, ocorreu uma revolução na transmissão de arquivos musicais. No entanto, é de notar que os arquivos em MP3 podiam ser copiados livre e infinitamente, o que significa a perda dos direitos autorais¹².

Já Prates (2021), no seu projeto final de mestrado intitulado “A difusão da música na era dos Social Media: O caso da Soundcheck Pt”, aborda o programa *Napster*, que permitiria o compartilhamento de arquivos em rede e assim se compactuaria com o “download e partilha de músicas sem a obrigatoriedade de recompensar os artistas e/ou agências através do pagamento de direitos de autor.” (p.36) Todavia, a autora refere que em 2003, a empresa *Apple* disponibilizou o serviço *iTunes Music Store* que permitia a compra legal de música numa plataforma online. Mais tarde, depois do *Youtube*, que não é adequado ao consumo de música, surgiram concorrentes a esta plataforma como o *Spotify*, criado em 2006, que se destaca:

“(…) pela possibilidade de agregar elevados conteúdos musicais de forma legal, com o acrescento de disponibilizar uma versão gratuita com algumas limitações, entre elas os anúncios, skips (saltos entre músicas) limitados, entre outras. Assim, a versão premium, com diferentes modalidades de pagamento a um custo relativamente reduzido assegura uma experiência ilimitada do serviço, bem como a 38 saúda financeira da plataforma. Atualmente, o Spotify tem mais de 138 milhões de assinantes premium.” (Prates, 2021, p. 37,38)

Assim, como é referido no relatório da OberCom (2008) “Entre o CD e Web 2.0: os consumos digitais de música em Portugal”, a música (imaterial) passa a ser o produto em vez de o disco (material), e as pessoas deixam de comprar CD’s. Como se pode verificar na figura seguinte, desde 2004 que há uma quebra de receitas relativamente à compra de CDs de música físicos, sendo mais cada vez mais acentuada desde 2006, aquando do surgimento do serviço *Spotify* e concorrentes. Atualmente, consegue-se visualizar (Gráfico 4) que as plataformas de *streaming* são as que trazem mais receitas globalmente, deixando de competir com *downloads* e com os produtos em formato físico.

¹² Direito legítimo de venda a partir do criador

GLOBAL RECORDED MUSIC INDUSTRY REVENUES 1999 - 2021 (US\$ BILLIONS)

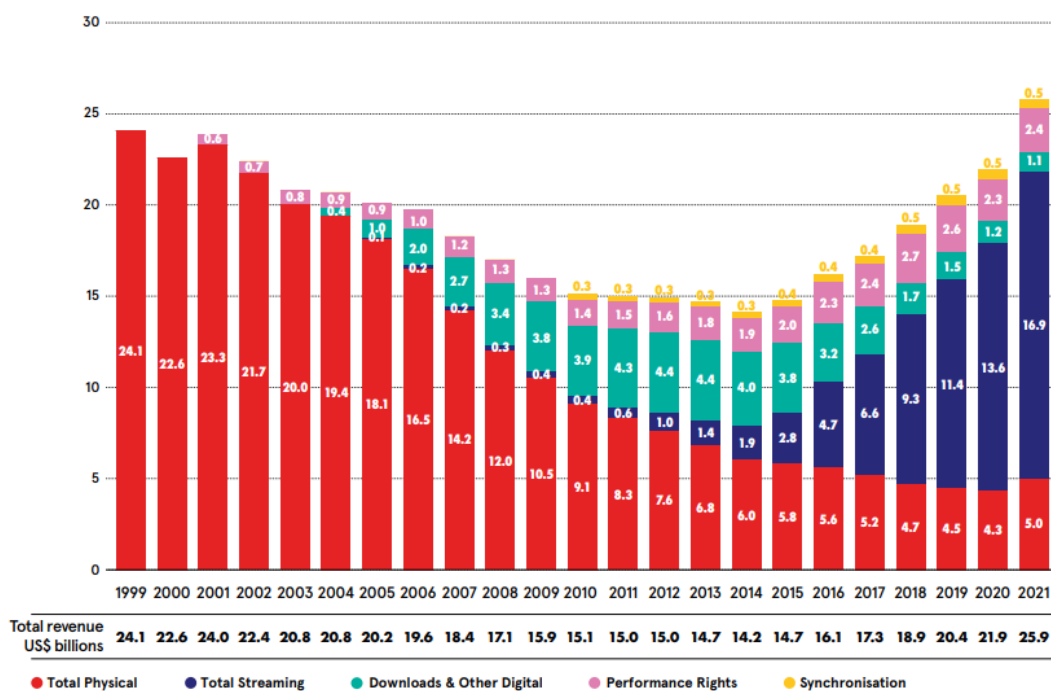


Gráfico 4- Receitas globais na indústria da música entre o ano de 1999 e 2021
 Fonte: Relatório Global da Federação Internacional da Indústria Fonográfica, 2021, p.11

Relativamente a Portugal, de acordo o Relatório Final “Números de Mercado da Música” (2020) realizado pela Associação de Gestão de Direitos de Produtores Fonográficos (Audiogest) e a associação Fonográfica Portuguesa (AFP), o “Formato Físico” apresenta 15% de receita (do mercado fonográfico português), o “*Streaming*¹³” 41%, e os “Direitos de Produtores e Artistas” 42%.

No que diz respeito ao digital (Gráfico 5), no qual se incluí os tópicos “*Download*”, “*Mobile*” e “*Streaming*”, observa-se que em Portugal o *streaming* domina a tabela, tendo um aumento significativo de 2019 para 2020.

¹³ “(...) forma de distribuição digital que dá acesso online a um catálogo “ilimitado” de músicas gravadas, instantaneamente, em qualquer hora e local.” (Moschetta e Vieira, 2018, p.259)

▶ Digital - € 15,821,156

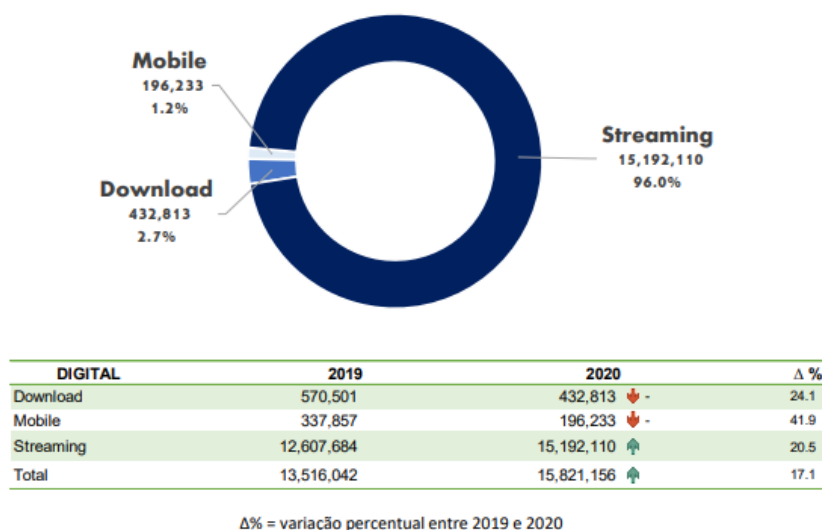


Gráfico 5- Formato de distribuição digital em Portugal
 Fonte: Relatório Final “Números de Mercado da Música, 2020”

De acordo com Prates (2021), os artistas e as gravadoras fonográficas perceberam que através do *streaming* e das plataformas da *Internet* poderiam crescer:

“Através da opção de partilha em unísono com os social media, viram o seu trabalho difundido de forma mais simples, barata e com uma alta taxa de retorno através de alcance, *streams* e visualizações. O factor “*user friendly*” destas plataformas também permitiu aos artistas ter mais independência relativamente às gravadoras e, ao mesmo tempo, garantir uma elevada interacção com os fãs através da constante partilha e interacção por via dos social media.” (Prates, 2021, p.39)

Por outro lado, Naves, refere que os artistas tiveram de se adaptar à era digital e para além de terem de recorrer aos espetáculos ao vivo e à venda de *merchandising*, passaram a utilizar a tecnologia como “ferramenta de distribuição e promoção de conteúdos numa sociedade em rede.” (2014, p.88). Estas ferramentas permitem a existência de um discurso direto entre o artista e o fã – como no *Instagram* e *Facebook* – tornando os artistas produtores e promotores dos seus próprios conteúdos.

São vários os artistas portugueses que vendem, a partir das suas páginas oficiais, *merchandising*, exemplo é dos artistas Carolina Deslandes, Dino d’Santiago, *The Legendary Tigerman* ou Capicua. No entanto, através da rede social *Instagram*, em particular, os artistas portugueses divulgam os seus eventos – lugares onde vão atuar – bem como novos projetos,

novas músicas ou poemas. Mostram, ao mesmo tempo, a sua vida e conquistas diárias e conseguem ter um diálogo com os seus seguidores através de mensagens diretas, comentários nas fotografias postadas ou *stories*. É de notar que através dos *instastories* os artistas conseguem divulgar as suas músicas mais facilmente, por exemplo, se uma pessoa colocar no seu *instastorie* a música “Sendo Assim”, do *rapper* Sam The Kid, outra pessoa, ao visualizá-lo, consegue ouvir a música, ver o seu nome, bem como o do artista que a canta. Deste modo, a música vai sendo ouvida por todos os seguidores da pessoa que a coloca e, até há sugestões de músicas a serem colocadas – que, por norma, são sempre as mais utilizadas em *instastorie*.

Contudo, é necessário referir que o número de interações, de *likes* ou seguidores, nas redes sociais, não quer necessariamente dizer que artista X é melhor em detrimento de Y – apenas que determinado público utilizador dessa mesma rede social gosta do artista X, ou quer estar a par do que artista X publica, pode até nem ser pela sua arte, mas pelo que transmite nessa plataforma.

As redes sociais mudaram o mundo e, sendo a música e as Indústrias Culturais dependentes das transformações que ocorrem na sociedade, alteraram também a forma como estas são produzidas, criadas e divulgadas e como as pessoas as consomem e as utilizam. O género de música *rap* também se desenvolveu muito até aos dias de hoje, bem como os artistas que cantam *rap* e o seu público.

Capítulo 3. O Rap

3.1 Uma breve história do rap

Fialho e Araldi (2009) afirmam que o hip-hop nasce no final da década de 1960, no bairro americano de *Bronx*, em Nova York. No livro “*Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*” (2007) de Jeff Chang, está presente que o cenário de calamidade chegara a este bairro com: o desaparecimento da indústria de manufatura, o desemprego dos jovens a atingir quase os 80%, os fogos postos por senhorios que procuravam compensações de companhias de seguro, e um abandono político da área que resultou em menos policiamento e consecutivamente um aumento progressivo da taxa de criminalidade (Chang, 2007, p.13). Posto isto, entende-se que o hip-hop nasceu, assim, num bairro no qual, segundo Chang (2007), os jovens não conseguiam trabalho, a taxa de criminalidade era muito alta e havia uma série de outros problemas relacionados com uma “zona à beira do abismo”, como Abreu (2016) caracteriza *South Bronx*. Desta forma, o rap, um dos pilares do movimento hip-hop, nasceu a partir de diferentes culturas, pertencentes a minorias nos EUA – essencialmente por pessoas de origem latina e africana.

Assim, de acordo com Rui Miguel Abreu, as festas de rua alimentadas com a eletricidade dos postes de iluminação pública conhecidas como “*Block Parties*” começam a ser recorrentes – a comunidade, devido à falta de eletricidade na maior parte das casas e à falta de autoridades no local, juntava-se nos quarteirões e faziam grandes festas com música e dança. “Bronx avançava alheio a tudo, construindo uma linguagem própria a partir dos *breaks* de discos de *funk*.” (2016, em *Rimas e Batidas*) Os jovens da comunidade, segundo Fialho e Araldi, faziam batalhas com prémios de expressões artísticas que envolviam “(...) a dança, a rima, a performance em gira-discos e o *graffiti*.” (2009, p.77).

As rimas, durante estas festas, eram improvisadas e proferidas de forma rápida, tinham características provocatórias e jocosas, a letra era o essencial, mesmo havendo algum acompanhamento – por esse motivo, deu-se o nome de rap. Paula Guerra (2019) afirma que o rap nasce da conjugação das palavras ritmo e poesia, e apresenta como principal objetivo denunciar os problemas sociais presentes nas minorias, tendo em conta a sua história. Já Teresa Fradique refere que a música rap “(...) assenta num discurso (lírico e musical) afirmativo, reflexivo e narrativo, bem como nos princípios de *representing* e do *keeping it real*, ou seja, da

representação de si próprio, das suas experiências e das suas convicções.” (2003, p.14). Não discordando, Raposo et. al. declaram que a música *rap* é um agente de socialização entre a juventude “(...) criador de um espaço de autorreconhecimento que fomenta um “espírito de grupo”.” (2021, p.280).

Por outro lado, o movimento hip-hop, segundo Alridge e Stewart, não se baseia apenas nos quatro elementos *Disc jockeying (DJing)*, *break dancing*, *graffiti* e *rap*, mas também “(...) um estilo de vestir, dialeto e linguagem, forma de olhar para o mundo e uma estética que reflete as sensibilidades de uma grande população de jovens nascidos entre 1965 e 1984.” (2005, p.190).

De acordo com Teresa Fradique, o DJ e *rapper* Afrika Bombataa com a sua organização *Zulu Nation* com a qual “(...) pretendia transformar os gangs de jovens dos anos 70 em *crews* cuja moral deveria basear-se em valores como a tolerância racial e a paz” (2003, pp.24,25) é assinalado como um dos principais responsáveis pelo programa ideológico que serve de base à cultura hip-hop. Já Capicua (2022), no seu livro “Aquário”, remete para a cultura do *rap* ter sido criada para unificar e reforçar o orgulho identitário – particularmente relacionado com a comunidade negra e a opressão e racismo que se faziam sentir nos EUA e, na realidade, em todo o mundo (p.185).

Inicialmente, de acordo com Abreu, os *rappers* não consideravam fazer *rap* através das editoras, o dinheiro que conseguiam de cassetes gravadas durante as festas em circuitos de clubes “(...) “a buck a minute”, ou seja, 60 dólares por uma cassete de uma hora (...)” (2016, em *Rimas e Batidas*) serviam para compensar o seu trabalho. Deste modo, os *rappers*, passaram de simples festas de rua com batalhas entre vizinhos nas quais não ganhavam dinheiro, apenas prémios como camisolas e bonés, a estarem em circuitos de clubes nos quais se dançava e comprava cassetes gravadas em festas de uma hora. No entanto, e por esse facto é que, segundo Abreu (2016), os primeiros discos surgiram fora de *Bronx* e por desconhecidos ao movimento como os “*Fatback Band*” e os “*The Sugarhill Gang*”.

A música “*Rappers Delight*” lançada em 1979 foi, de acordo com Fradique (2003), o primeiro tema de *rap* gravado a atingir sucesso, ligado também à performance do *Mc*. A primeira parte da música ainda hoje é conhecida e utilizada para anúncios comerciais:

“I said-a hip, hop, the hippie, the hippie
To the hip hip hop-a you don't stop the rock
It to the bang-bang boogie, say up jump the boogie
To the rhythm of the boogie, the beat (...)”
Letra de The Sugar Hill Gang - *Rapper's Delight*, 1979

Por outro lado, Abreu (2016) refere que esta música é um conjunto de rimas plagiadas de outros *rappers* que foram juntas por um segurança dos clubes onde aconteciam as festas de hip-hop. Mesmo assim, esta música bateu recordes e “(...) provocou, claro, uma corrida imediata aos estúdios para facturar em cima da novidade. A multi-milionária indústria hip-hop que hoje conhecemos nasceu nesse momento (...)” (Abreu, 2016, em *Rimas e Batidas*).

Já em 1982 surgiu a música “*The Message*” editado por *Grandmaster Flash and the Furious Five* que marca, de acordo com Fradique (2003), uma importante vertente das letras de *rap*: o relato do que é vivido nas ruas – a pobreza, o álcool, as drogas “(...) o discurso biográfico, revelador, cronista, acusador, político.” (Fradique, 2003, p.26).

De acordo com Soraia Simões de Andrade¹⁴, investigadora CEF/UC (História, Territórios. Comunidades - pólo NOVA FCSH), nos últimos anos da década setenta e nos primeiros da década de oitenta o *rap* apresentou vários modelos sonoros e líricos, com distintas correntes de *rap*. O *rap* tinha características desconcertantes e irreverentes e, por esse motivo, tornou-se apetecível para as massas:

“Essa aceitação na cultura de massas deveu-se em grande parte à expansão de recursos electrónicos utilizados, e na qual géneros à época na moda como o funk ou o disco convergiam sendo sinónimo simultaneamente, por um lado de uma afirmação das minorias gays, negras, imigrantes e de uma subcultura, por outro lado de um ambiente cultural que sob o ponto de vista sonoro e imagético começou a atrair outros universos do campo artístico, tal como o cinema, a televisão, a moda e a vida nocturna americana.” (Andrade, 2018, p.17)

Posto isto, apesar dos *rappers* preconizarem um discurso à margem do poder cultural, no qual expunham a realidade que viviam, começaram a depender da indústria musical para a sua música ser ouvida por mais pessoas, em mais locais – como foi explorado no capítulo anterior. Andrade (2018) realça que gravar em grandes editoras era a única forma possível de chegar às massas devido aos escassos recursos existentes nesta época. De acordo com Raposo et al, o [rap] que começou por ser um fenómeno localizado expandiu-se rapidamente fomentado pelos média e “pelas indústrias culturais: indústria discográfica, televisiva e cinematográfica.” (2021, p.272).

¹⁴ A autora, nas suas obras e artigos assina como Andrade ou Simões ou Carvalho, no entanto, para ser perceptível que é a mesma pessoa, neste estudo, irá ser sempre referida como Andrade.

Em meados dos anos 80 o estilo *rap* começou a ser mais politizado, tendo como base “(...) acesas discussões sobre raça, poder, autoridade e género (...)” (Fradique, 2003, p.26). Carvalho Simões (2018) refere que este foi um período de teor interventivo e emancipatório (p.17) e que mulheres *rappers* surgiram no meio, como “Roxanne Shanté, (...) o colectivo Salt-N-Pepa (...) ou Queen Latifah (...)” (Andrade, 2018, p.18). Mulheres essas que trouxeram ao *rap* questões relacionadas com a condição feminina no quotidiano e dentro do meio do *rap*, combatendo as “(...) referências à imagem feminina associadas à objectificação da mesma tanto em telediscos como na escrita exercida de um modo mais e menos manifesto.” (*idem*)¹⁵

Por outro lado, é de notar que grupos como *Public Enemy*, *KRS-One* e *Niggers With Attitude* (N.W.A) foram importantes para a História do *rap*, especialmente os N.W.A – formado por Ice Cube, Mc Ren, Eazy E, Yella e Dr. Dre – que com as suas letras denunciavam dura e criticamente o que se vivia no *ghetto* e a violência policial contra os negros, como se pode verificar nesta parte de música, de certa forma agressiva:

“(...) Fuck the police comin' straight from the underground
A Young nigga got it bad 'cause I'm brown
And not the other color so police think
They have the authority to kill a minority
Fuck that shit, 'cause I ain't the one
For a punk motherfucker with a badge and a gun
To be beatin' on, and thrown in jail
We can go toe-to-toe in the middle of a cell
Fuckin with me 'cause I'm a teenager
With a little bit of gold and a pager
Searchin' my car, lookin' for the product
Thinkin' every nigga is sellin' narcotics (...)” N.W.A, Fuk Da Police, 1988

Na década de noventa, nomes como Tupac e Snoop Dog emergiram no mundo do *rap* – que é globalizado e introduzido a outras culturas como a europeia e, nomeadamente, a Portuguesa. Raposo et al. expõem vários casos na literatura em que o *rap* se tornou um instrumento de denúncia e combate à discriminação, ao racismo e à precariedade das condições de vida como nas:

“(...) populações racializadas e jovens migrantes ou descendentes de migrantes. Da juventude negra da periferia de Lisboa (Campos & Simões, 2011; Fradique, 2003; Raposo, 2007; 2010; Simões, Nunes & Campos, 2005) aos jovens dos subúrbios franceses (Huq, 2006), passando pelos jovens turcos na Alemanha (Bennett, 2000; Weller, 2000) ou pelos jovens afrodescendentes no Brasil (Dayrell, 2005; Macedo, 2015; Pardue, 2011) (...)” (2021, p.273)

¹⁵ Tema abordado num próximo capítulo

No entanto, atualmente, há ainda mais correntes de *rap*. O *rap* com mais visibilidade é o comercial, o que marca presença na rádio, o utilizado para anúncios, e o que os *rappers* que têm mais seguidores nas plataformas sociais fazem – *rap* que tem muito pop. Por outro lado, muito dos *rappers* famosos como Eminem, Cardi B ou Nas continuam a provir de bairros sociais e há sempre uma relação com as origens sociais desta cultura como a abordagem de temas como sexo, drogas ou denúncia social e política.

De acordo com Capicua (2017), o *rap* é hoje o estilo de música mais ouvido no mundo e o predileto da maioria dos jovens portugueses. Por outro lado, é um género musical que qualquer pessoa pode escrever/cantar: “Não tendo voz para cantar, não tendo formação musical, não tocando instrumentos, não sendo muito escolarizado (...)” (Capicua, 2017, em *Visão*), o poder do *rap* é conseguir transmitir uma mensagem numa canção não cantada.

3.2 O surgimento do *rap* em Portugal

São vários autores que relacionam o surgimento do *rap* em Portugal com o processo de migração laboral africana que começou em 1960 e se intensificou em 1975 com a independência das ex-colónias portuguesas, como Soraia Simões de Andrade, José Alberto Simões e Teresa Fradique. Paula Guerra (2019) no seu artigo para o livro “Reinventar o discurso e o palco. O *rap*, entre saberes locais e saberes globais”, remete para o surgimento de subculturas juvenis em 1980, como o hip-hop, como consequência da descolonização e a entrada de cerca de 600 mil retornados a Portugal – que se iriam concentrar, sobretudo, na Área Metropolitana de Lisboa. (p.205)

Andrade, numa entrevista à Agência Lusa (2017), defende que “(...) a entrada de Portugal na Comunidade Económica Europeia (CEE), a imigração associada, o aparecimento de associações (como a SOS Racismo, a Olho Vivo e a Abraço), o racismo (sendo um dos expoentes máximos o assassinato de Alcino Monteiro por skinheads no Bairro Alto, em Lisboa, em 1995) e a exclusão social” (Agência Lusa, 2017), foram pontos que proporcionaram o desenvolvimento do *rap* em Portugal no final da década de 1980, início de 1990.

O *rap* português parece então nascer, como Rui Miguel Abreu (2019) afirma num artigo para a revista *Blitz*, dos fluxos migratórios que permitiram, desde os anos 80, que chegassem a Portugal e às comunidades africanas – concentradas maioritariamente nos subúrbios de Lisboa – cassetes com gravações de hip-hop americano (Abreu, 2019, em *Blitz*). Por outro lado, a rádio teve uma grande participação na introdução do *rap* no contexto português, particularmente através do programa de rádio “Mercado Negro” transmitido pelo Correio da Manhã Rádio, estreado em 1986. Programa que, segundo Andrade (2019), divulgava *rap* provindo dos EUA. É de notar que, de acordo com Guerra (2019), em 1988 nasce “O Independente”, um dos média, situado à direita do espectro político, que mais promoveu o *hip-hop* e consequentemente o *rap*. (p. 208)

Deste modo, de acordo com Andrade no programa da Antena 3 intitulado *OUB’LÁ*, a cultura hip-hop vinda dos bairros periféricos de Lisboa e Porto espalhou-se por vários pontos do país, sobretudo na capital, na qual ocorriam as gravações das músicas. Contudo, este movimento teve algumas limitações como o facto de na altura o país se encontrar no período cavaquista e de haver alguns grupos de extrema-direita (Andrade, 2017, em *OUB’LÁ*). Os *rappers* queriam, sobretudo, ter uma voz na sociedade portuguesa, mostrar as suas realidades. Surgiu, então, um *rap* que alertou para “(...) um conjunto de problemas distintivos de uma primeira geração de filhos e filhas de imigrantes ou afrodescendentes nascidos em Portugal, como os do racismo, da exclusão social, da pobreza, da xenofobia.” (Andrade, 2019, p.191). Assim, a música *rap* conseguiu colocar as pessoas a falar sobre temas pouco explorados em Portugal e “(...) ter um lugar no espaço da cultura popular como tinha, por exemplo, o pop rock.” (Andrade, 2017, em *OUB’LÁ*).

A artista Capicua, na revista “*Visão*” (2017), afirma que os *rappers* abordavam temas como o racismo e as questões identitárias dos luso-africanos, a política, as crises, a criminalidade, o amor e o desamor, entre outros (Capicua, 2017, em *Visão*). O facto de as rimas com estes problemas serem “cuspidas” na língua portuguesa, em vez de a inglesa, fez com que, segundo Capicua (2017), se construísse um enorme património musical marcando a história da música portuguesa, sendo a nossa língua a matéria-prima. (*idem*) Paralelamente, o *rap* também começou por ser cantado em crioulo, em Portugal, devido à forte presença de cabo-verdianos e descendentes nos bairros (Raposo et. al, 2021). Um *rap* crioulo influenciado pela fonética portuguesa, cantado também por brancos, mas maioritariamente por:

“descendentes de cabo-verdianos de bairros socialmente precarizados, essa juventude está mais exposta aos efeitos da pobreza, do desemprego, da

violência policial, do estigma territorial e do racismo. Por isso, rimar em crioulo para muitos deles é como se fosse um “grito de liberdade” diante de uma marginalização que os priva do direito à palavra e da perspectiva de um futuro digno, permitindo um espaço comunicacional sem precedente.” (2019, p. 275)

Um dos protagonistas do *rap* crioulo em Portugal intitula-se de Primeiro G, e é proveniente de Cabo Verde, Praia, mas criado no bairro Pedreira dos Húngaros em Lisboa. Outros dois precursores do *rap* crioulo em Portugal são Djoek e Karlon. O primeiro, segundo Farinha (2020) para o *website* Rimas e Batidas, foi o primeiro *rapper* a lançar um álbum em Portugal em crioulo através da editora Disconorte, e o segundo participou em várias *mixtapes*¹⁶ e formou o grupo “*Nigga Poison*” com o *rapper* Praga. No entanto, apesar de ser tocado em várias festas, em Portugal, o *rap* crioulo sempre se manteve “à margem” do *rap* cantado em português, só com o aparecimento do *Youtube* é que começou a ter expressão e a ouvir-se nomes de *rappers* que cantam em crioulo como Né Jah, Loreta, Kova M ou Landim.

De acordo com Abreu (2019), o movimento hip-hop em Portugal ganhou contornos definidos com a edição em 1994 do Ep de General D, “Portukkkal É Um Erro”, e com a compilação “*Rapública*” com artistas como *Boss AC* e os *Black Company* com o êxito “Não sabe nadar”. (Abreu, 2019, em *Blitz*) Paralelamente, o *rap* crioulo “*Rabola Bô Corpo*” dos *Family* tocava em todas as discotecas, mantendo-se à margem da rádio e televisão. Depois desses sucessos, em 1995, foi editado pelos *Black Company* o álbum “*Geração à rasca*”, no entanto todos os *rappers* que existiam, com exceção de *Boss Ac* e os *Mind Da Gap*, não eram muito visíveis (Abreu, 2019, em *Blitz*). Andrade refere que os primeiros autores e atores afastaram-se das referências americanas do *rap* e “(...) estabeleceriam uma relação directa com os lugares de onde eram oriundos ou dos quais descendiam, reflectiram a sua experiência ou a do meio cultural onde se inseriram (...)” (2018, p. 22). Os artistas abordavam a discriminação social, a exclusão social, mas também sobre a festa, a sociabilização, e a partilha referências musicais. (*idem*)

Entre 1994-1995 o *rap* tornou-se tão conhecido que, de acordo com Fradique (2003), Jorge Sampaio e Cavaco Silva, dois dos candidatos às eleições presidenciais em 1996, o utilizaram para as suas campanhas eleitorais. Por outro lado, “(...) este período de afirmação do *rap*

¹⁶ Conjunto de temas musicais, originais, versões ou mesmo temas feitos em cima de instrumentais de outros artistas.

português coincidiu com a ascensão de grupos de extrema-direita que faziam ataques violentos contra populações negras e imigrantes, além de militantes de esquerda.” (Raposo et. al., 2021, p.277). Mais tarde, Raposo et. al. remetem para a criação de associações de bairro e coletivos antirracistas, por vários *rappers*, que visam consciencializar pessoas, discutindo os problemas existentes no país como o racismo e a xenofobia (pp. 277, 278).

“Com a sua ligação conseguida aos meios de produção de opinião, os *rappers* tornaram-se rosto de mudanças significativas ao nível comportamental, foram um amplificador de esperanças e de utopias. Um megafone que, reconhecendo a alternância entre a sua marginalização e a sua aceitação no meio cultural português, foi conseguindo introduzir um discurso de tolerância entre brancos e negros.” (Andrade, 2018, p. 40)

Já em 1997, os *Mind Da Gap* lançaram um álbum intitulado “Sem Cerimónias” que segundo Abreu (2019) foi um marco para o hip-hop e para como se fez *rap* daí para a frente – considerou-se o primeiro registo nacional “(...) criado com as condições certas, num estúdio de topo, com acesso a um engenheiro de som americano, Troy Hightower, que lhe deu o boost certo nas misturas.” (Abreu, 2019, em *Blitz*). Posteriormente a esse marco, de acordo com o artigo da Blitz (2019), a segunda metade da década de 90 foi marcada por *mixtapes* de vários *rappers* e pelo programa da Antena 3, “Rapto”, que proporcionou o conhecimento de vários protagonistas do movimento. O final da década de 90 marcou outro passo importante para o hip-hop com o lançamento de vários álbuns de artistas independentes como *Sam the Kid* (Abreu, 2019, em *Blitz*).

Estes acontecimentos foram o despertar de uma nova “Era”, as editoras começaram a apostar mais no hip-hop nacional e surgiram nomes como *Chullage*, e séries televisivas como os “Morangos com Açúcar” arriscaram na sua banda sonora com este estilo musical. Formou-se, então, uma “nova geração” com os Mundo Segundo, Valete e Regula, entre outros artistas (*idem*). Os três, mais reconhecidos, com estilos diferentes e definidos: os primeiros dedicados à militância; o segundo focado na política e questões raciais; e o terceiro mais orientado para o hip-hop *mainstream* que hoje é consumido.

De acordo com o artigo de Abreu na revista “*Blitz*”, o verdadeiro “*Boom*” do hip-hop nacional aconteceu vinte anos depois do arranque de uma discografia hip-hop em Portugal, com as novas discografias dos *rappers* da época: “(...) Sam The Kid, Valete, Mind Da Gap,

Dealema, Capicua, NBC, Halloween, Bob da Rage Sense, Jimmy P, NGA, Xeg (...)” (*idem*). Em 2012, segundo o mesmo artigo, Portugal conheceu um novo fenómeno do *rap* com Capicua, a primeira mulher referida neste artigo sobre o “hip-hop tuga” (*idem*).

Hoje, o *rap* português, marcado por todos os nomes referidos, e muitos outros artistas menos conhecidos e reconhecidos, tem uma nova geração que é assinalada pelas plataformas digitais, pelos artistas diferentes que misturam géneros, pelos artistas independentes ou com editoras, é composto por variedade e heterogeneidade, mas sempre associado às suas origens.

3.3 Panorama atual em Portugal

Farinha (2020) para a revista digital Rimas e Batidas, afirma que nos últimos anos o hip-hop e a música *rap* cresceram estrondosamente em Portugal. Atualmente, há concertos de *rap* em grandes recintos, as músicas de *rap* contam com um grande número de visualizações nas plataformas *Youtube* e *Spotify*, e o *rap* marca presença na maioria dos festivais portugueses, destacando-se o Festival Iminente – no qual compreende todos os elementos do hip-hop e que dá destaque a artistas de *rap* mais *underground*. Torna-se importante referir uma contribuição para o *rap* em Portugal, a “Liga Knock Out” – criada em 2012, foi a primeira liga de batalhas escritas em Portugal [de *rap*], transmitida no *Youtube*, que deu a conhecer vários *rappers* de todo o país. Por outro lado, só homens participaram nestas *battles* de *rap*.

É de notar a “luta” entre o *mainstream* e *underground* existente no *rap* desde o seu surgimento no contexto português. A corrida ou o afastamento às grandes editoras foi também um marco neste cenário, *rappers* ou grupos de *rap* como os Black Company, Mind da Gap, Da Weasel ou Boss AC gravaram com grandes editoras e as suas músicas passavam logo na rádio, já outros artistas como Chullage, Valete ou Sam The Kid lançaram os seus trabalhos “(...) de forma independente ou em editoras criadas por membros da cultura ou elementos ligados ao movimento.” (Farinha, 2020, Rimas e Batidas). Com a música “Pela Música” (2006) de Valete, Sam The Kid e Ikonoklasta entende-se que há um certo descontentamento em relação aos *rappers* daquela época que estavam associados a editoras *majors* como se verifica nestes versos de Valete:

“(...) Lembra-te: Os tugas dançam melhor do que pensam
Por isso é que as rádios só passam sons de amor e festa

E por isso é que temos mais discotecas que bibliotecas
Por isso que playlistados não passam de marionetas
(...)
Música independente nunca ouves nas radio stations
(Não há espaço)
É muito grande o catálogo dessas *majors*
'Tás na capa da revista não é porque a tua música é inovadora
É só porque a tua editora tem mais dinheiro que as outras
Aproveita essa fama e toda a idolatração
Porque daqui a 16 minutos eu apanho-te aqui no *underground*
Vais da glória ao fracasso corrido a pontapé
A história nem guardará para ti um rodapé
Se vives de joelhos nem te vale a camisa do Che
Eu tô na horizontal, mas hei de morrer de pé (...)"
(Valete, Pela Música, álbum Serviço Público, 2006)

Contudo, atualmente, já ocorre uma “desculpabilização” perante os *rappers* associados a editoras, embora a maior parte de o *rap* crioulo não conseguir chegar à rádio e ficar mais para amantes do *rap* da *street* – nunca chegando a ser *mainstream*. Por outro lado, nomes que cantam em crioulo como Julinho KSD, associado à editora Sony, Rafa G, associado à Universal, e DreNaz, associado à Warner, conseguiram trazer o *rap* crioulo à rádio e estão na berra em Portugal.

Na atualidade, como já referido, o *rap* incorporou vários estilos, batidas e ritmos. O que se torna *mainstream*, na maioria das vezes, não está ligado a problemas sociais e políticos e, por esse motivo, o *rapper* Valete, no ano de 2017, lança a música “Rap Consciente” onde pontua:

“(…) Eu vi a vossa caminhada para o universo Pop,
E vi como emporcalharam o Hip Hop,
Bué sons de brisas e primaveras,
Até curto sons de amor mas bro tu exageras,
Com jeitinho faz beicinho, exhibe autoestima,
E acaba esse videoclipe com um beijinho na menina.
(...)
Estamos sem voz há muito tempo, nação desgovernada.
Letras eram granadas agora são gangrenadas,
Rap burro, não temos opinião sobre nada.
Manos em Angola perseguidos por ativismo,
Geração Snapchat ancorada no narcisismo,
3ª Guerra Mundial entre Ocidente e Jihadismo,
E nós com rimas de ostentação e materialismo”
(Valete, Rap Consciente, 2017)

Observa-se uma certa revolta, deste *rapper*, e outros, perante os novos estilos de *rap* existente que se misturam com o *pop*, o *trap*, ou o *drill* e que abordam temas mais festivos ou

de amor. Por outro lado, a nova geração também abordou a mesma questão e o *rapper* Sippinpurpp respondeu, em 2020, com a música 1000 Jogos:

“Quem vos carimbou como os donos disto?
Nunca tive o vosso selo, mas fechou-se *hits*.
Só recebi *shots* deles, nunca convites.
E percebi que os vossos pesadelos eram os nossos *dreams*
Isto parece o Thriller, é só mortos-vivos
Na net com bué novelas sobre *moshpits*
E eu nasci nos 90 como os vossos *grifes*
Como é que nunca perceberam que eu sou um dos vossos filhos?
Criado a ouvi-los,
Tinha nos fones tipos que envelheceram mal, não são como vinhos
Que eu não desse o salto, isso convinha, né?
Querem tirar moral mas eu mantive a fé.
‘Tão o que é hip-hop tuga me'mo?
Eu sou hip-hop tuga me'mo’ (Sippinpurpp, 1000 Jogos, 2020)

O *rap* continua a trazer *batlles*, a quebrar barreiras, a criar questões e levantar problemas, a fazer a festa, mas também o drama. Não existe um estilo único e, na verdade, pode afirmar-se que é um dos com mais diversidade. Andrade refere que o *rap* é cada vez mais um género “transclassista” e popular “(...) ao mesmo tempo em que parece manter a heterogeneidade dos seus registos, circuitos e artistas, bem como dos respetivos públicos que mobilizam.” (2013, p. 115).

A partir da história de Nuno Cerqueira (2020) para a revista online *Contracoutura*, sobre os nomes e músicas de *rap* marcantes em Portugal, foi feita uma listagem do que se ouve no panorama nacional, relativamente ao *rap*, desde o ano 2010. Esta listagem incluí os seguintes nomes:

- Sam the Kid;
- Valete;
- Mind da Gap;
- Orelha Negra;
- Halloween;
- Keso;
- Boss AC;
- Regula;
- Dillaz;
- Kappa Jotta;
- NGA;
- Blasph;
- Mike el Nite;

- Profjam;
- Bispo;
- GROGnation;
- Capicua;
- Piruka;
- Nerve;
- Slow J;
- Holly Hood;
- 9 Miller;
- Mota Jr;
- Wet Bed Gang;
- Papillon;
- Sippinpurpp;
- Julinho KSD;
- Plutónio;
- Yuri NR5;
- T-Rex;
- Cíntia;
- Nenny;
- Apollo G;
- Vado MKA;
- Minguito.

É de ressaltar que a lista não é exaustiva e foi baseada num texto fundamentado em músicas que, segundo Cerqueira:

“terão batido recordes de *views*, outras terão tido mais impacto entre *heads*; algumas escancararam as portas de carreiras emergentes, outras serviram de crepúsculo para nomes firmados; alguns dos álbuns escolhidos tornar-se-ão clássicos intemporais, enquanto outros se destacaram por capturarem um *zeitgeist* específico; e, não menos provável, muitas destas escolhas serão, simplesmente, um reflexo dos meios em que nos movemos, das festas a que fomos, e do nosso gosto pessoal.” (Cerqueira, 2020)

Alguns artistas da lista têm contratos com editoras *mayors*, outros com editoras independentes, porém verifica-se, nesta peça, que apenas três mulheres marcaram a história do *rap* português desde 2010 e, na maioria dos artigos portugueses, referentes a anos anteriores a 2010, apenas são mencionados os grupos femininos Djamal e Divine, como, por exemplo, no artigo “Para uma história do RAP em Portugal: referências em Portugal e as primeiras rappers mulheres” de Soraia Simões de Andrade (2017) para o *website BUALA*.

Capítulo 4. A mulher no rap

Apesar de existirem várias referências relativamente ao movimento *rap* em Portugal, em relação à mulher *rapper*, consideram-se poucos os textos que abordam esta temática. A mulher no mundo do *rap* sempre teve uma presença minoritária e, de acordo com Andrade (2018), a investigação sobre este tema surgiu já nos anos dois mil (p. 64). Destacam-se, deste modo, os investigadores José Alberto Simões e Soraia Simões de Andrade para os contributos no âmbito da representação da mulher no universo do *rap* português. As investigadoras Federica Lupati e Paula Guerra também abordam esta temática e intervêm com importantes conhecimentos.

4.1 Uma história por contar

Nos Estados Unidos, as *Sequence* foram as primeiras mulheres no mundo do hip-hop a assinarem um contrato com uma editora. No entanto, segundo Andrade (2017), foram mulheres como Roxanne Shanté, Quenn Latifah, o grupo *Salt-N-Pepa* e Lauryn Hill, a inspiração para as *rappers* portuguesas no final da década de 80. A presença feminina no mundo do *rap* português pontua-se pela primeira vez, depois de inúmeras *back vocals* de *MC's*, com os grupos Djamal e *Divine*. Estas *rappers*, maioritariamente afrodescendentes, “(...) iniciaram as suas atividades em 1989 e editaram por nacionais ou editoras com impacto (Sony Music, BMG) (...)” (Andrade, 2018). Andrade (2018), numa carta aberta sobre este tema, afirma que o grupo *Divine* participou em discos dos *Black Company* como “*Geração Rasca*” (1995) e “*Filhos da Rua*” (1998) e as *Djamal* lançaram discos a solo como o “*Abram Espaço*” (1997) (*idem*).

Anteriormente a estes grupos, de acordo com Andrade (2019), a presença da mulher no mundo do *rap*, com registo material, baseou-se ao lugar de cantora acompanhante do *rapper*, ou cantando o refrão ou um breve trecho de músicas (p. 59). As mulheres, para além disso, tinham também participação em videoclipes de *rap*, sem cantar. No entanto, de acordo com Andrade (2017), já haveria diversos testemunhos, não materiais, de mulheres *rappers* em lugares de encontro do movimento, como no Bairro Alto ou Cais do Sodré.

Mais tarde, os nomes *Red Chickas*, Telma T-Von e Lady N aparecem em alguns documentos, sendo o principal a Dissertação de Mestrado em História Contemporânea de

Soraia Simões de Andrade (2018). No entanto, é através de *websites* como o *aPALARAdo*¹⁷ ou até mesmo a *Wikipédia* que se consegue saber mais sobre estas *rappers*. Em 2001, Telma T-Von coordena a gravação da *mixtape* “*RAParigas*”, com o objetivo de dar visibilidade às *rappers* em Portugal. Contudo, esta *mixtape* é difícil de encontrar na *Internet*, apenas sugerida na plataforma *Youtube*, e a única referência encontrada acerca do trabalho desta *rapper* é no artigo “Sobre as margens das periferias: Uma introdução às vozes femininas do rap feito em Portugal” de Federica Lupati:

“Figura carismática e forte, a Telma é responsável pela coordenação da *mixtape* *RAParigas* na voz do soul, gravada em 2001 com a colaboração do DJ Cruzfader: um trabalho estilisticamente heterogêneo onde artistas femininas, que vão desde o rap mais agressivo ao soul e ao R’n’B em inglês, se alternam em 23 faixas cuja base foi curada pelo DJ. A *mixtape*, que demorou muito para ser finalizada, representou uma verdadeira novidade no panorama do rap nacional de início de 2000 – onde a visibilidade das mulheres era quase nula - tendo até um discreto sucesso.” (2019, p.215)

Por outro lado, Guerra e Sousa referem que a primeira mulher a assinar a *solo* por uma grande editora discográfica, a Universal, foi Dama Bete, em 2008 (2021, pp. 139-140). As suas músicas “Definição do amor” (2008) e “Cala-te” (2008) foram grandes sucessos, bem como a música “Mulher a sério” com a *rapper* Sky. Estas três músicas tornaram-se “presença constante nos tops nacionais da Mtv” e apareceram na série “Morangos com Açúcar” (Guerra e Sousa, 2021, p.140). Contudo, após estes grandes *hits*, Dama Bete desapareceu do panorama nacional, deixando apenas o legado de incentivo à mudança e afirmação como mulher *rapper*.

O intitulado “fenómeno” Capicua, segundo o artigo de Abreu (2019), referido anteriormente, surge em 2012. Por outro lado, de acordo com Cerqueira (2020), foi no ano de 2014 que Capicua teve o seu *Boom*. Deste modo, considera-se que esta mulher *rapper*, branca, portuense e não provinda de bairros sociais – o padrão até então conhecido no rap feminino – colocou o seu cunho na música desde cedo e emergiu do *underground* portuense para o *mainstream* com a música “Vayorken” (2008). Hoje, é considerada uma das maiores *rappers* portuguesas, da “velha escola”, equiparada a Valete e Sam the kid, com um registo maturo e, segundo a mesma, “um trabalho autoral. É rap é também música alternativa. Muitas vezes é canção de protesto, outras vezes só emocional, às vezes é lúdico. Às vezes é competitivo (...)” (Capicua, 2022). A artista Capicua teve a sua adolescência marcada pelo associativismo anti-racista e pela militância num partido de esquerda e, ainda antes de o rap, a política e as causas

¹⁷ Website sobre o rap

estiveram sempre presentes na sua vida. Por esse motivo, considera-se que a sua escrita é metafórica e incide em causas, como o feminismo, a maternidade e as questões de género – algo que agrada todo o tipo de públicos, mas talvez agrade, particularmente, a um público mais orientado para esses assuntos, mais instruído.

Não obstante, muitas outras *rappers* emergiram no panorama nacional, mas, se por um lado Capicua e Dama Bete conseguiram ter as suas músicas transmitidas em variadas plataformas, *rappers* como Chong Kwong, Juana na Rap, Lendária, Mynda Guevara, Russa e Samantha Muleka têm menos convites para participações e a suas músicas raramente, ou nunca, são transmitidas na rádio. Já Nenny e Cíntia são as novas *rappers* em Portugal, fazendo parte da “nova escola” de *rap* – sendo este mais diversificado e, na maioria das vezes, comercial. Ambas começaram a sua carreira com *hits* de sucesso, Nenny em 2019 com a música “*Sushi*”, e Cíntia em 2020 com a música “*Grana*” e são presença assídua na rádio nacional atualmente.

As últimas duas artistas referidas conseguiram atingir o *mainstream* assim que lançaram a primeira música, no entanto, apenas Nenny foi convidada para o concerto sobre a “História do Hip-Hop” 2022, no qual marcou presença ao lado da única mulher que até então compareceu (concerto com a sua primeira edição em 2017), Capicua. É de notar que para além de Capicua, as únicas *rappers* convidadas foram o grupo *Djmal* – que nunca aceitaram o convite, de acordo com Andrade (2018).

De acordo com Lupati (2019), a primeira e a segunda geração de mulheres deste movimento foi como que silenciada e sofreu uma grande falta de divulgação mediática, sendo a única exceção a *rapper* Capicua. Capicua (2022), atualmente, considera que a comunicação social se interessa pelo exotismo da mulher no *rap* e que, no seu caso, sempre foi demonstrado interesse pelo seu trabalho. Já a *rapper* Juana na Rap (2022), relativamente à contribuição da comunicação social para a representação da mulher no *rap*:

“Acho que o problema é não chamarem mais mulheres para os eventos, para as festas, não haver tantas oportunidades como um homem *rapper* tem, e a comunicação social desvaloriza um pouco, não falando sobre isso. Eles têm peso. As mulheres querem mostrar o seu trabalho e há mulheres muito melhores que muitos homens que estão em altas, com letras realmente interessantes.” (Juana na Rap, 2022)

Deste modo, segundo Lupati (2019), artistas da primeira e segunda geração tiveram de trabalhar em outras áreas e não conseguiram fazer do *rap* a sua profissão (p. 216). Poucos são os artigos que se dedicam à mulher no *rap*, bem como são poucas as mulheres que chegam a

um certo patamar de visibilidade, como Capicua. Considera-se que a artista Capicua consegue destacar-se na segunda geração de mulheres *rappers* e fazer da música a sua profissão talvez por não se encontrar no padrão de mulher *rapper*: não é jovem, não é uma mulher negra, não nasceu ou viveu num bairro social – como os primeiros grupos de mulheres descritos. Ou talvez pela sua escrita que atraí um público com mais estudos e orientado para causas.

4.2 O rap feito por mulheres: muito diferente?

De acordo com Andrade (2018), numa carta aberta sobre a Capicua ser a única mulher no concerto sobre a “História do Hip Hop Tuga” que decorreu no “Altice Arena” a 8 de março de 2019, as mulheres na década de 90 escreviam sobre: “(...) as desigualdades em função do género, no machismo e misoginia existentes, no racismo que sentiam na sociedade portuguesa e mesmo na violência doméstica dentro de grupos racializados.” (Andrade, 2018, em *Esquerda*). Estas mulheres, segundo Andrade (2018), para além de abordarem a vivência feminina no bairro e a sua chegada ao mundo das produções, um universo masculino, aludiram a problemas associados à condição feminina, não só relativamente ao *rap*, e consegue observar-se através de músicas como “*Abram Espaço*” e “*Revolução (Agora!)*”.

Dama Bete, através de “*Cala-te*” (2008), continua a demonstrar a condição feminina no mundo do *rap*. Dá a entender que outros Mcs são todos iguais, que não dão o devido valor ao seu trabalho, nem à mesma, porém pretendem que a artista faça colaborações com eles:

Questão: Porque há tanto Mc parecido?
Sem criatividade mais parecem um zumbido (Bzzzzzz)
Já me cansam o ouvido
Se encontrar um mata-moscas garanto estarão perdidos
Pois o'que fazem melhor, Hip Hop Tuga é assim
Só sabem falar nas costas, fala à frente Mc
Faz melhor, 'tou-me a cagar para o que dizes
é so falar, falar, 'tou à espera que concretizes
Tens isto e aquilo, conheces este e outro
Aquele outro e o outro yooo
Gravas num melhor estúdio, tens melhores beats
Parabéns, sê feliz, mas chavalo não te estiques
Pois Dama Bete isto, Dama Bete aquilo, Dama Bete, eeee
A pita não tem estilo
Pois críticas e críticas e no final o quê?
Dama Bete, participas no meu EP? (Dama Bete, *Cala-te*, 2008)

As *rappers* Dama Bete, Zuka-Divine, Shiva, Telma TVON e Sharye juntaram-se, há cerca de oito anos, para o projeto *Cubic360* e considera-se que é um excelente exemplo de música para se observar o que as mulheres aludiam nos seus sons. Apesar das primeiras gerações não rimarem só sobre os problemas aqui mencionados, as músicas, na maioria das vezes, são sobre coragem e força feminina.

Atualmente, basta ouvir *rappers* portuguesas para se compreender que continuam a “rimar” sobre os mesmos assuntos de um passado próximo como o de *Djamaal*, focam-se, sobretudo, na representatividade da mulher no *rap* e no mundo, e ao que são e estão sujeitas apenas por pertencerem ao sexo feminino. Exemplo disto, é o reportório da artista Capicua com músicas como “*Maria Capaz*” e “*Medusa*”, com letras e rimas fortes sobre a história de se ser mulher – não tratando só o facto de se ser mulher no *rap*, mas ser mulher diariamente e os desafios que a mulher enfrenta. “*Passiflora*” de Capicua levanta várias questões sobre o hip-hop, entre elas o facto de ser um mundo machista, conservador e burro. Um mundo no qual só os *rappers* vingam, no qual as redes sociais têm um grande peso para os artistas e na indústria, no qual as pessoas falam mal, no geral. Não obstante, Capicua também se encontra totalmente fora da norma de um cantor de *rap*: não é jovem, não é homem e não provem de um bairro social.

“(…) Não fiz hits de verão e não é por não saber como
Não sou cena do momento
E ao tempo que eu tou´no topo
Não confundam o bom gosto com falta de público
E aproveitem este disco porque pode ser o último!
Na net a novidade é um triz, diz:
Se andas anos nisto é do risco que vives?
Selfies dão mais likes que um disco, diz-me:
Porque é que fazes isto, porque é tu que insistes?
Se é trap não é rap, se é hit leva hate
Boom bap é retrocesso, se é sucesso já é fake
Se tem putos bota fora, se não tem views é um flop
Se é adulto já é cota, transversal não é hip hop
“É conhecido? Já não curto, curtia mais o primeiro.”
“É repetido ou muda muito, não vale a pena o dinheiro”
Se fosses mais bonita, mais sexy, na moda
Ou um homem, mais jovem, mais dentro da norma
Terias mais alcance, mais chance, na indústria
Se fosses mais dócil, mais fácil na música?
Terias mais views, mais likes, mais público
Se fosses mais hipster, se fosses mais estúpida?
Terias mais fãs, mais buzz, mais glória?
Para quê o hype se eu prefiro fazer história?
Passiflora, a minha beleza é estranha
Meu fado chora mas move montanhas” (Capicua, *Passiflora*, 2020)

Por outro lado, as *rappers* abordam, nas suas músicas, outros assuntos como a força, a coragem, problemas económicos e sociais, a vida no bairro e até mesmo festa, têm todas um registo próprio e diversificado. Juana na Rap, por exemplo, nas suas músicas trata a vida no bairro e os problemas sociais que lá existem, escreve e canta maioritariamente em crioulo e, por todos estes factos, já é uma artista completamente diferente de Capicua. Juana na Rap (2022), acerca deste tema afirma:

“(...) sempre que eu vou cantar a algum sítio há pessoas de outros meios sociais que vão dar aquela força, aquele apoio do tipo “continua, não pares, estou a curtir muito da tua cena” e isso é um grande incentivo e percebo que o meu rap chega a pessoas que não são do bairro. Fui convidada recentemente para ir cantar no MAAT em Lisboa e para o Festival Iminente, e sinto que se estão a abrir portas que vão fazer mais pessoas ouvir a minha música.” (Juana na Rap, 2022)

Deste modo, conclui-se que o público de Juana na Rap pode ser tão diversificado como o de Capicua, que conta com um público de todas as idades e meios sociais, como é referido na sua entrevista para este estudo. Uma pessoa pode ouvir ambas as artistas, tanto quanto se pode ouvir um NGA e um Dillaz ou um Sam The Kid e um Julinho Ksd, em que os estilos de *rap* nada têm que ver. No entanto, considera-se, como já referido, que há um nicho que faz parte do público de Capicua que não se identifica no público de Juana na Rap.

Outro exemplo de heterogeneidade do *rap* é Nenny. As músicas desta artista têm muito de *pop*, são vibrantes e transmitem alegria, mesmo abordando assuntos sérios como é o exemplo da canção “*Tequilla*”. Esta música aborda o racismo, e como devemos tratar o próximo, através de uma *vibe* festiva, mas, ao mesmo tempo, assertiva:

“Tequi tequi tequi tequi tequila
Booty pam pam yeah yeah yeah yeah
Problemas eu tou a vencer yeah yeah
Aponto para o vermelho para o sangue da minha garra
People da minha terra sabe a guerra da senzala
Galos na estante cozinha cheia de mancarra
Verde nas ruas amarelo na minha cara
Negative vibes não há
Yeah
Difícil ir ao espelho sem questionar identidade
Imagina a bonança vir antes da tempestade
Impor respeito, desrespeitar outro tipo de verdade
Refletir e concluir, deixar de lado a dignidade, yah
He's black, he's white
Sempre na linha mas nunca no 'memo fight

Sem olhar p'ra trás eu sinto o hate mas digo "nice try"
E no fim do dia eu só quero brindar com uma tequi tequi té (...)"
(Nenny, Tequilla, 2021)

É de notar que esta artista foi dos primeiros portugueses a entrar no canal do *Youtube* “A Colors Studio” – uma plataforma internacional que apresenta os considerados talentos de vários países.

Para concluir, entende-se que apesar de a mulher *rapper* “rimar” muito sobre o “ser-se mulher”, leva atualmente, para a esfera pública, tantos assuntos como o homem *rapper*, através de diferentes estilos de *rap*. Andrade refere que até existem versões femininas de *rap* em que se “celebra a violência ou se proclama a misoginia”, bem como “versões que tiram partido dos estereótipos que envolvem a sexualidade feminina” (2013, p. 111). Por outro lado, Matsunaga (2008) refere que as letras entre homens e mulheres diferem muito, as mulheres falam, principalmente, sobre as suas experiências pessoais, “(...) quem são, onde vivem, revelando como se vêem, como constroem suas identidades. As letras dos homens possuem um conteúdo, de forma geral, mais abrangente, acontecimentos que ocorreram no bairro, com outros e com eles mesmos.” (Matsunaga, 2008).

4.3 O(s) problema(s) da mulher no *rap*

Ao longo da história, observa-se que, de acordo com Simões (2013), a mulher sempre teve um papel secundário em várias atividades. Em particular, a desigualdade de género no campo da criação e da produção cultural artística e musical sempre se fez sentir e, atualmente, torna-se cada vez mais importante refletir sobre esta temática e alterar a situação.

Ao colocar no *Google* “*rappers* EUA” surge, logo em primeira linha, uma lista feita de ícones com *rappers* norte-americanos, todos eles do sexo masculino e, alguns, com a data de nascimento e morte, como Eazy-E ou Mac Miller. A única mulher *rapper* surge, já no final da lista de ícones fotográficos, e tem o nome de Nicki Minaj. Por outro lado, tanto a *rapper* Capicua como a *rapper* Juana na Rap (2022) consideram que em países como Estados Unidos, Brasil e Inglaterra a visibilidade da mulher no *rap* é um relativamente melhor. Pelas palavras de Juana na Rap (2022):

“(…) nos Estados Unidos a mulher rapper já é vista de outra forma, mas também é provável porque são mais pessoas a viver lá e mais mulheres a fazer rap, e mesmo assim não se compara aos homens. Lá também é mais fácil, basta fazer-se um som bom que mais pessoas vão ouvir que aqui em Portugal, porque também há mais pessoas... Vai haver alguém que “vai pegar em ti” por seres bom, a indústria da música no geral é diferente que aqui em Portugal.”

Em Portugal, basta observar os cartazes de festivais de música para se compreender que: i) existem mais artistas masculinos do que femininos convidados¹⁸; ii) os artistas masculinos têm um maior destaque¹⁹. Teresa Colaço (2022), para o *website* Rimas e Batidas, refere que no ano de 2019, o último em que ocorreram festivais de grande dimensão em Portugal devido à pandemia, os cartazes de festivais de música eram compostos, em média, por 28% de mulheres artistas. Sendo que o cartaz do NOS Primavera Sound era composto por 48% de mulheres, algo que inflacionava o resultado da média de mulheres em festivais de música portugueses. De acordo com a autora, no festival NOS Alive as mulheres tocavam sempre no palco secundário e em 2019 “(...) ocupavam 26,4% do cartaz do certame da Everything is New, 15,5% do Super Bock Super Rock, 21,2% do MEO Marés Vivas e 28,5% do MEO Sudoeste.” (Colaço, 2022, em *Rimas e Batidas*).

Deste modo, compreende-se que há uma certa invisibilização da mulher no mundo da música. Capicua (2022) afirma que as mulheres nos cartazes estão em menor número e os cachês, no geral, são mais baixos:

“Ainda há muita, muita desigualdade na programação, mas também, às vezes, também na própria valorização daquilo que é o percurso artístico das mulheres. E, acho que ainda temos muita coisa para falar, acho que devemos discutir muito sobre isso porque às vezes é uma coisa meio subvalorizada. Parece que é sempre por acaso [haver poucas mulheres nos cartazes dos festivais], mas acaba por ser uma tendência que é consistente de invisibilização ou de subalternização do trabalho artístico das mulheres na indústria musical em Portugal.”

Particularmente no mundo do *rap* – desde o setor da produção ao acesso aos seus circuitos – a mulher, aquando do surgimento deste movimento, sempre teve menos “impacto” no meio. Antes, talvez pela sociedade não aceitar que uma mulher desempenhasse um papel revolucionário e com impacto, que desfizesse barreiras através da sua arte de compor e *reppar*. Hoje, talvez pelos mesmos motivos do “antes”, Lupati afirma que “continuam a legitimar-se

¹⁸ Observar, em particular, o dia dedicado à música portuguesa no festival Vodafone Paredes de Coura, 2022, no qual só uma mulher está no cartaz.

¹⁹ Refere-se aos nomes dos artistas nos cartazes, sendo, normalmente, a grande atuação da noite.

narrativas que objectificam as mulheres e não se reconhece de todo a sua presença como artistas independentes” (2019, p. 211).

Andrade (2020) refere que a maioria das referências à imagem feminina no *rap* surgem por via da sua objectificação e, deste modo, é através de determinadas letras de *rap* ou determinados videoclipes, de *rappers* masculinos, que ocorre uma das narrativas que mais exerce esse efeito a mulher. Este facto não se encontra, à primeira vista, em nada relacionado com a mulher *rapper*, no entanto, de certo modo, é um discurso que ajuda a “manipular” a visão que as pessoas têm da mulher que faz *rap*.

Considerando os videoclipes, a mulher encontra-se normalmente em segundo plano, e há um padrão de beleza: é bonita, magra, com roupas minúsculas e que estão “na moda”. Também se encontram em ambientes festivos ou, quando o clima é dramático, surgem a tomar banho ou na cama, como, por exemplo, na música “Salto Alto” do *rapper* Piruka. A mulher é, normalmente, o objeto sexual, o troféu da “história”, a vítima de uma má ação do protagonista, ou ainda uma pessoa chateada e a “chatear” o artista – algo relacionado com o patriarcado, como se verificou anteriormente, o artista é o herói ou o bom vilão.

Relativamente às letras das músicas, considerando, por exemplo, o grupo *Wet Bed Gang* ou o *rapper* Regula, as mulheres são representadas como que um ser praticamente inferior, ‘usadas’ e abusadas por todos os elementos do grupo – como podemos verificar no excerto desta música, os *rappers* estão claramente a cantar/ rimar para uma mulher e assumir que não querem ter uma relação séria com ela, mostram-se arrogantes a subjugar a mulher apenas à relação sexual:

“(…) Em casa ou no bote
Eu quero que te mexas da mesma forma
Nem que eu te tenha de pagar um *shot*
Só quero não que venhas falar de *love* (…)”
(*Wet Bed Gang*, Não sinto, 2017)

Deste modo, observa-se que o padrão de falar sobre a mulher de forma a objectificá-la, enraizado desde o surgimento do rap, não foi alterado até hoje.

Por outro lado, também os discursos e o comportamento do homem *rapper* relativamente e perante a mulher *rapper* vão ao encontro, em muitos casos, do discurso patriarcal, assim como o de determinadas pessoas do público. No entanto, considera-se que isso é uma barreira que se

está a ultrapassar e, atualmente, já ocorre um aceite e apreciação por parte dos homens *rappers* e do público perante a mulher *rapper*.

Telma TVon (2020), numa entrevista ao canal de Gabriela Passos na plataforma *Youtube*, refere que quando saiu da Linha de Sintra (local no qual habitava e cantava *rap*) sentiu muitas dificuldades, tanto na forma como o público a encarava nos concertos, como com os colegas de profissão que não a conheciam ou conviviam com ela na sua zona. Ouvia algumas pessoas do público dizerem coisas como “Não estejam aqui, vão lavar a loiça” ou “(...) vocês até para mulher até são mais ou menos fixes” (TVon, 2020, 0:30, em *Youtube*) e *rappers* do meio demonstraram algum distanciamento e diferenciação – TVon, perante esta situação, assumiu uma postura defensiva e afirmou “(...) Eu não te conheço de lado nenhum, mas nós temos o mesmo instrumento (voz) e as dificuldades que tu enfrentas também são as minhas.” (*idem*).

Já Capicua (2022) refere que quando começou a fazer *rap* havia um certo estranhamento ou hostilidade por parte de outros *rappers*.

“(...) o rap de mulheres era tido como uma coisa menor, sem qualidade...demorou muito tempo a mudar esse preconceito. Havia uma certa desconfiança em relação a nós. Os nossos pares não sabiam às vezes muito bem como comunicar connosco... porque habitualmente só tinham amigos rapazes, porque o hip-hop é um meio muito masculino, é tipo um “boysclub”. (...) E depois outras coisas do tipo dos outros rappers não se querem comparar connosco, põem-nos sempre numa espécie de liga à parte, assim uma tendência para ter uma cota unipessoal para a rapper feminina”

Juana na Rap (2022) afirma que tenta não dar importância à discriminação que sente e considera-se apoiada pelo seu grupo de pertença, o que é o mais importante para a artista:

“O Dino d’Santiago disse, numa entrevista, uma coisa que acho importante: se o teu bairro não gostar da tua música, não te apoiar, a tua música não vai ser ouvida por outras pessoas, fora do bairro. E eu sei que tenho pessoas a apoiar-me aqui dentro, com eles não sinto discriminação, nem por ser branca e cantar crioulo, nem por ser mulher e cantar rap.”

Capicua e Juana na Rap (2022) consideram o mundo do *rap* masculino e machista, os *rappers*, “os técnicos, os promotores, os editores (...) até no público há mais homens que mulheres, apesar de isso estar a mudar.” (Juana na Rap, 2022).

4.4 Uma mudança urgente na sociedade

Simões (2013) afirma que existem duas posturas distintas no universo do *rap*, adotado pelas mulheres: a primeira prende-se na afirmação num meio composto por homens não colocando em causa a predominância masculina, ou seja, aceitando os valores e normas idealizados por eles; a segunda passa por procurar “(...) construir e afirmar o que seria a sua 'feminilidade' (isto é, pretendem impor-se pela diferença).” (Simões, 2013, p.118). Considera-se que a primeira postura está relacionada com o papel imposto à mulher quando cantava ou rimava ao lado de *rappers* masculinos, tinha um papel secundário, mesmo que rimasse ou cantasse incrivelmente bem, bem como a pretensão da aceitação masculina perante as suas músicas ou a sua voz.

A outra postura encontra-se, certamente, relacionada com as *rappers* atuais que querem marcar o seu cunho no mundo do *rap*. Com estilos diferentes de *rap*, letras diferentes, e até com estilos dinâmicos variados, tal como quaisquer outros *rappers*, no entanto contam com o *plus* de se afirmar com uma perspetiva feminina.

É necessário e urgente haver uma mudança na sociedade, mais inclusão, que passa pela educação porque, de acordo com Capicua (2022):

“(...) as características que são necessárias para fazer rap não são estimuladas culturalmente na socialização das mulheres, tal como não são na política, no desporto de alta competição, na chefia das grandes empresas. Enquanto nós não socializarmos as mulheres para terem espírito competitivo, para desenvolverem os seus talentos, para darem suas opiniões de forma segura e assertiva, para exibirem as suas opiniões de forma declarada, todas essas características que são essenciais para o rap e para muitas outras coisas, como eu referi anteriormente, não vamos ter muitas mulheres. Isso tem que ver com a nossa cultura como um todo, que é patriarcal, que é sexista, que faz com que as mulheres tenham muito mais inseguranças, que não sejam estimuladas a desenvolver os seus talentos e que, portanto, tenham muito mais síndrome da impostora e têm muito mais barreiras e dificuldades em expor o seu trabalho e a perseguir as suas ambições artísticas e profissionais.”

O *rapper* Emicida, para o programa “*Papo de Segunda*” do canal GNT, aborda esta temática e refere que várias colegas de profissão desistiram da música porque cederam a pressões que a sociedade patriarcal, na qual vivemos, impõe, como o facto de entrarem em relacionamentos ou de serem mães. Por outro lado, Emicida afirma que ninguém se deve tornar uma barreira que possa destruir os sonhos das mulheres (2021, 6:40, em *Canal GNT*). Quantas mulheres não desistiram do mundo do *rap* só por serem mulheres?

Como Capicua (2022) refere na entrevista para este estudo, é necessário tornar o setor cultural mais inclusivo e representativo. Haver diversidade adiciona “potencial de evolução a qualquer meio.” (Capicua, 2022). Posto isto, também é necessário haver mais técnicas, produtoras, programadoras, mais pessoas negras, mais pessoas de outras culturas ou identidades de género a trabalhar no setor da cultura em Portugal.

Considera-se que os média podem também possuir um papel importante nesta temática, na medida em que conseguem divulgar o trabalho das *rappers*, já existentes ou que estão a emergir, e apoiar trabalhos como o da cineasta e ativista Raquel Branco Freire que conta a história de mulheres portuguesas em diversos setores no filme *Mulheres do meu país* (2019), e na minissérie da RTP 1 *Histórias das mulheres do meu país* (2021).

Em conclusão, considera-se que é através de políticas de educação para a sociedade que se irá mudar o panorama do *rap* nacional. Inculcar mais que o dever da mulher não é em casa e que pode – e deve – ter um lugar igual ao homem na sociedade na qual vive. Para além disto, os colegas de profissão não devem preconizar um discurso de objetificação da mulher, muito menos serem hostis com a presença feminina no mundo do *rap*, contribuindo para educar e elucidar as pessoas sobre a temática das desigualdades de género em várias atividades.

CONCLUSÃO

Através dos quatro capítulos deste estudo, retira-se considerações sobre as características da participação da mulher no *rap*, atualmente, em Portugal. Estas serão sintetizadas e apresentadas nesta última etapa, através de uma reflexão.

Em primeiro lugar, é importante mencionar que vivemos numa sociedade patriarcal, em que a mulher, apesar de ter os mesmos direitos e deveres, ainda é tratada de forma diferenciada e, entre outras desigualdades, observa-se que não assume cargos de destaque em diversos setores, como é o caso do setor cultural, particularmente na área das artes, na indústria da música. Talvez, surpreendente seria a mulher estar em destaque num meio tao masculinizado como é o *rap*.

No decorrer da história do *rap* em Portugal, e até mesmo recordando as suas supostas raízes nos EUA, compreende-se que a mulher protagonizou um papel secundário nesse meio através da pouca documentação relativamente a esta temática e da “(...) falta de exposição mediática sofrida pelas rappers da primeira e segunda geração (...) e da subalternização da mulher dentro da própria comunidade Hip Hop.” (Lupati, 2019, p.217). Apesar de Lupati (2019) abordar as mulheres da primeira e segunda geração no *rap*, constata-se que as *rappers* ativas da segunda e terceira geração, excluindo apenas Capicua e parcialmente Nenny e Cíntia, não têm o mesmo reconhecimento que um homem *rapper*: não são convidadas para atuar em tantos espetáculos como o homem, não têm lugar de destaque em cartazes, as suas músicas não são notícia do dia – porém, verifica-se que este problema abrange toda a indústria musical em Portugal.

Deste modo, compreende-se que há um menor número de mulheres a fazer *rap*. Torna-se mais difícil a mulher “vingar” neste meio, não só devido ao facto de o padrão comum do *rap* ser um homem, jovem ou com atitude jovial e proveniente de um bairro social, de preferência que muitas das suas músicas batam recordes de visualizações no *Youtube* e sejam *hits*, como também, devido às dificuldades de conciliação da vida profissional artística e, por exemplo, a maternidade, como é referido por Capicua (2022):

“(...) quando têm filhos, que ainda há muitas desigualdades na distribuição daquilo que é o trabalho reprodutivo e doméstico e, portanto, nós também temos mais dificuldade em conciliar a nossa vida profissional e artística com a maternidade. Há outras questões que têm a ver também com a nossa visibilidade pública, porque nos exigem que sejamos decorativas, o que é uma coisa que aos homens não exigem...e muitas vezes temos de provar

duas ou três vezes mais que estamos ali pelas razões certas, que temos talento.”

Além dos dois pontos anteriores, é mencionado, por Capicua, o facto de exigirem que a mulher seja de determinada forma, mesmo no *rap*, algo também relacionado com o sistema de valores e de domínio masculino que existe atualmente.

Por outro lado, através da *Internet* os artistas conseguiram uma maior visibilidade, o acesso às produções de artistas é mais facilitado com a plataforma *Youtube*, no entanto, não se pode afirmar que, para as *rappers*, “(...) a situação tenha evoluído muito a nível de aceitação e reconhecimento, nem de espaço de atuação dado às mulheres no rap nacional, exceção feita pela Capicua” (Lupati, 2019, p. 217).

Atualmente, a mulher *rapper*, apesar de se ter desenvolvido com o *rap*, no geral, com estilos e letras diversificadas, caracteriza-se, ou melhor, continua a caracterizar-se pela sua invisibilidade à exceção de: 1) o caso Capicua, que com as suas letras distintas e que se destacam relacionadas com temas atuais como o ambiente e o feminismo, sendo a grande figura de mulher no *rap*, que conseguiu visibilidade e destaque talvez por não se encontrar no no padrão de mulher *rapper* que preconizava anteriormente aos anos 2000, e por ter uma escrita tão marcada e diferente; 2) as *rappers* mais recentes, protagonistas da nova geração de mulher no *rap*, Nenny e Cíntia, que surgiram com *hits* e que embarcaram logo numa onda mais comercial, destacando-se por esses motivos, sendo, assim, convidadas para atuar em mais eventos e festivais.

Por outro lado, a mulher *rapper* também se caracteriza por uma luta, começada no século passado, pelo seu lugar no mundo e, particularmente, no meio do *rap*. As músicas transmitem garra e força, as letras são de empoderamento e relatam problemas vivenciados no dia-a-dia e, apesar da diversidade de estilos de todas as *rappers* aqui mencionadas (e as não mencionadas), todas contribuem para que um dia seja mais fácil ser-se mulher. A música *rap* é um instrumento para alterar formas de pensar e considera-se que, com a luta das *rappers*, o mundo, não só o do *rap*, deixe de ser tão masculinizado.

Relativamente ao processo de realização desta dissertação de mestrado, considera-se que ocorreram várias limitações, como o facto de ainda haver pouca documentação, apesar da existente ser esclarecedora e rica em informações, porém, talvez seja necessário haver um registo exaustivo sobre as *rappers* atuais e as com menor reconhecimento das gerações

anteriores para uma melhor caracterização. Hoje, o tema deste estudo abordaria e exploraria o *rap underground* vs comercial e haveria um trabalho de campo muito maior, sendo que só foi possível uma entrevista presencial para a presente dissertação.

Fontes e Bibliografia

Abreu, P. (2010). A música entre a arte, a indústria e o mercado: Um estudo sobre a indústria fonográfica em Portugal [Tese de Doutoramento em Sociologia Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra].

Abreu, R. M. (2016) Big Apple Rappin’: arqueologia Hip Hop da Soul Jazz. Em *Rimas e Batidas* de 24 de março. Disponível em: <https://www.rimasebatidas.pt/12076-2/>

Abreu, R. M. (2019). Como nasceu o hip-hop em Portugal. Os pioneiros e os heróis do som que nasceu nos bairros e se impôs no país inteiro. Em *BLITZ* de 7 de abril. Disponível em: <https://blitz.pt/principal/update/2019-04-07-Como-nasceu-o-hip-hop-em-Portugal.-Os-pioneiros-e-os-herois-do-som-que-nasceu-nos-bairros-e-se-impos-no-pais-inteiro>

Adorno, T. (1991). Breves considerações acerca da Indústria da Cultura. Em Angelus Novus (Ed.), *Sobre a Indústria da Cultura* (pp. 97-106). Coimbra: Angelus Novus Editora. ISBN 9789728827205

Agência Lusa. (2015). As mulheres no cinema português. Em *RTP Cinemax* de 10 de março. Disponível em: <https://www.rtp.pt/cinemax/?t=As-mulheres-no-cinema-portugues.rtp&article=12031&visual=2&layout=8&tm=36>

Agência Lusa. (2017). O início do rap português num livro apresentado em Lisboa que é também para ouvir. Em *Observador* de 6 de junho. Disponível em: <https://observador.pt/2017/06/06/o-inicio-do-rap-portugues-num-livro-apresentado-em-lisboa-que-e-tambem-para-ouvir/>

Agência Lusa. (2021). Estudo revela desigualdades de género nos teatros europeus, do palco aos bastidores. Em *Ípsilon*, Suplemento do jornal *Público* de 8 de março. Disponível em: <https://www.publico.pt/2021/03/08/culturaipsilon/noticia/estudo-revela-desigualdades-genero-teatros-europeus-palco-bastidores-1953577>

Alridge, D. P & Stewart, J. B. (2005). Hip hop in history: past, present, and future. *The Journal of African American History*, Vol. 90, No. 3, The History of Hip Hop (Summer, 2005), pp. 190-195.

Andrade, S. A. C. S. (2017). Soraia Simões. OUB´LA, Antena 3. 11 de julho. Disponível em: <https://media.rtp.pt/antena3/ler/soraia-simoes/>

Andrade, S. A. C. S. (2018). A hegemonia masculina do hip-hop num dia dedicado à Luta e Resistência femininas. Esquerda. Disponível em: <https://www.esquerda.net/en/artigo/hegemonia-masculina-do-hip-hop-num-dia-dedicado-luta-e-resistencia-femininas/58070>

Andrade, S. A. C. S. (2018). Fixar o (in)visível: os primeiros passos do RAP em Portugal (1986-1998). [Dissertação de mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas: Departamento de História] Repositório FCSH. <http://hdl.handle.net/10362/70402>

Andrade, S. A. C. S. (2019). Para uma história e teoria crítica do Rap em Portugal: Fixar os paradoxos, os caminhos percorridos e as resistências das primeiras mulheres. T. Siteo, & P. Guerra (Eds.), *Reinventar o Discurso e o Palco: o Rap, Entre Saberes Locais e Olhares Globais* (pp. 190-201). Universidade do Porto.

Andrade, S. A. C. S. (2020). Para uma história do RAP em Portugal: referências em Portugal e as primeiras rappers mulheres. BUALA. 1 de novembro Disponível em: <https://www.buala.org/pt/corpo/para-uma-historia-do-rap-em-portugal-referencias-em-portugal-e-as-primeiras-rappers-mulheres>

Apóstolo, O. S. (2016). A dimensão económica do setor cultural segundo as Contas Satélite da Cultura Europeias. (maio, 2016). Lisboa: Gabinete de Estratégia, Planeamento e Avaliação Culturais.

Audiogest, AFP. (2020). Números de mercado da música. Relatório Final 2020. Disponível em: [https://audiogest.pt/documents/files/Dados%20Mercado%20CY%202020%200303vvp\(1\).pdf](https://audiogest.pt/documents/files/Dados%20Mercado%20CY%202020%200303vvp(1).pdf)

Belanciano, V. (2019). A história do hip-hop em Portugal ao vivo. Em *Jornal Público* de 8 de março. Disponível em: <https://www.publico.pt/2019/03/08/culturaipilon/noticia/historia-hiphop-portugal-vivo-1864523>

Bell, J. (1997). *Como realizar um projecto de investigação: Um Guia para a pesquisa em Ciências Sociais e da Educação*. Gradiva.

Bryman, A. (2012[2001]). *Social Research Methods* 4th edition, Oxford. Oxford University Press.

Budasz, R. (2009). Música e Cultura. Em Rogério Budasz (Ed.), *Pesquisa em música no Brasil* (vol. 1, pp. 40-86). Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música

Canal GNT (2021, março 2). Por que as mulheres param de acreditar que podem ser TUDO? [vídeo]. Youtube.

https://www.youtube.com/watch?v=cSOgVgULFBo&ab_channel=CanalGNT

Capicua. (2017). A História do Hip-hop Tuga. Em *Visão* de 13 de junho. Disponível em: <https://visao.sapo.pt/opiniao/ponto-de-vista/2017-07-13-a-historia-do-hip-hop-tuga/>

Capicua. (2022). *Aquário* (1ª edição). Companhia das letras

Cardoso, G., & Espanha, R. (2008). Entre o CD e Web 2.0: os consumos digitais de música em Portugal. *Observatório da Comunicação – OberCom*, <https://obercom.pt/entre-o-cd-e-web-2-0-os-consumos-digitais-de-musica-em-portugal-out2008/>

Carneiro, M. (2021). Mynda Guevara: “A Mulher pode ser e cantar o que ela quiser”. Em *Esquerda* de 13 de fevereiro. Disponível em: <https://www.esquerda.net/artigo/mynda-guevara-mulher-pode-ser-e-cantar-o-que-ela-quiser/72698>

Cerqueira, N. (2020). Rap em Portugal: retrospectiva da década 2010-2019. Em *Contracultura* de 26 de abril. Disponível em: <https://contracultura.pt/uma-decada-de-rap-em-portugal-2010-2019-em-retrospectiva/>

Chang, J. (2007). *Can't stop won't stop: A history of the hip-hop generation*. Introdução de DJ Kool Herc. New York: Picador St. Martin's Press. Consultado a 25 de outubro de 2021.

Colaço, T. (2022). #Mulhernãoentra. Em *Rimas e Batidas* de 24 de março. Disponível em: <https://www.rimasebatidas.pt/mulhernaoentra/>

Comissão para a cidadania e a igualdade de género. (2021, novembro). *Igualdade de Género em Portugal: Boletim Estatístico 2021*. Disponível em: https://www.cig.gov.pt/wp-content/uploads/2022/09/print_2022_04_22_BE_VFINAL_web.pdf

Comissão para a cidadania e a igualdade de género. (2021, novembro). Gender Pay Gap em Portugal: Brochura. Disponível em: https://www.cig.gov.pt/wp-content/uploads/2021/11/Brochura-GPG_vFINAL.pdf

Coutinho, C. P. (2011) Metodologia de investigação em Ciências Sociais e Humanas: teoria e prática. Porto: Almedina.

Eurostat. (2018). Guide to Eurostat culture statistics. Luxembourg: Publications Office of the European Union. Disponível em: <https://ec.europa.eu/eurostat/documents/3859598/9433072/KS-GQ-18-011-EN-N.pdf/72981708-edb7-4007-a298-8b5d9d5a61b5>

Farinha, R. (2020). O rap crioulo chegou ao mainstream: uma nova era para o movimento. Em Rimas e Batidas de 8 de junho. Disponível em: <https://www.rimasebatidas.pt/o-rap-crioulo-chegou-ao-mainstream-uma-nova-era-para-o-movimento/>

Ferreira, M. M. D. A. (2018). Desigualdade entre sexos na arte contemporânea: a presença de artistas mulheres no mundo da arte contemporânea em Portugal [Dissertação de mestrado, Iscte - Instituto Universitário de Lisboa]. Repositório do Iscte. <http://hdl.handle.net/10071/17138>

Fialho, V.M. & Araldi, J. (2019). Fazendo rap na escola. Música na educação básica, 1(1), 76-82. ISSN Online: 2594-5181

Fradique, T. (2003). Fixar o Movimento: Representações da música rap em Portugal. (vol.7). Lisboa: Etnográfica Press.

Gabriela, P. (2020, março 05). Telma Tvon [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=KCS4wLu0sTo>

Giddens, A. (2007). Sociologia, 5.^a ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

Guerra, P. (2019). Verdade e consequência no hip-hop português contemporâneo: o caso de Capicua. In T. Siteo, & P. Guerra (Eds.), Reinventar o Discurso e o Palco: o Rap, Entre Saberes Locais e Olhares Globais (pp. 202-219). Universidade do Porto.

Guerra, P., & Sousa, S. (2021). Eu Não Sou de Aço. Eu Sou de Bambu. Hip-hop, desigualdades de género e resistência. ILUMINURAS, 22(58). <https://doi.org/10.22456/1984-1191.120984>

Instituto Nacional de Estatística. (2021). Estatísticas da Cultura 2020. Lisboa, Portugal: INE. ISSN 1647-4066

International Federation of the Phonographic Industry – IFPI. (2022). Global Music Report: The Industry in 2021. Disponível: [IFPI Global Music Report 2022-State of the Industry.pdf](#)

Leão, J. Nakano, D. (2009). O impacto da tecnologia na cadeia da música: novas oportunidades para o setor independente. Em Irineu Franco Perpetuo e Sergio Amadeu da Silveira (Eds.), O Futuro da música depois da morte do CD (21 ed., pp 11-26). Momento Editorial. ISBN 978-85-620-01-2

Lupati, F. (2019). Sobre as margens das periferias: uma introdução às vozes femininas do rap feito em Portugal. Faces de Eva: Revista de Estudos Sobre a Mulher, (extra), 207-220. http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0874-68852019000200018

Matsunaga, P. S. (2008). As representações sociais da mulher no movimento Hip Hop. *Psicologia&Sociedade*, 20(1), pp.108-116. <https://doi.org/10.1590/S0102-71822008000100012>

Moschetta, P. H., & Vieira, J. (2018). Música na era do streaming: curadoria e descoberta musical no Spotify. *Sociologias*, 20(49). <https://doi.org/10.1590/15174522-02004911>

Naves, D. T. (2014). O Artista e a Música na Sociedade Cultural Digital, Evolução dos direitos performativos em Portugal. [Tese de Doutoramento Iscte – Instituto Universitário de Lisboa]. Repositório Iscte. <http://hdl.handle.net/10071/9630>

Oliveira, J. (2003, novembro 23-24). O “Público Não Existe, Cria-se.” Novos Media, Novos Públicos? Em Observatório das Actividades Culturais do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa (Org.). Actas Públicos da Cultura, Lisboa.

Pedro Sousa, J. (2006). Elementos de Teoria e Pesquisa da Comunicação e dos Média (2ª ed.). <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-elementos-teoria-pequisa-comunicacao-media.pdf>

Prates, A. L.V. (2021). A difusão da música na era dos social media: O caso da Soundcheck Pt. [Trabalho de projeto de mestrado, Escola Superior de Comunicação Social]. Repositório Científico do Instituto Politécnico de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10400.21/13873>

Quivy, R. & Campenhoudt, LucVan. (2005). Manual de Investigação em Ciências Sociais. Gradiva. 4ª edição.

Raposo, O., Varela, P., Simões, J. A., & Campos, R. (2021). “Nos e fidju la di gueto, nos e fidju di imigranti, fidju di Kabu Verdi”: estética, antirracismo e engajamentos no rap crioulo em Portugal. *Sociedade E Estado*, 36(01), 269–291. <https://doi.org/10.1590/s0102-6992-202136010013>

Reis, C. (2019). Portugal tem uma das maiores diferenças salariais entre homem e mulher no mundo. *Diário de Notícias*. <https://www.dn.pt/vida-e-futuro/maternidade-reduz-hipoteses-de-emprego-a-mulheres-em-todo-o-mundo-10652557.html>

Rodrigues, E. (2017). Super-Homem ou algo do género. Livros Horizonte. ISBN: 978-989-99848-0-6

Santini, R. M., & Lima, C. R. M. (2005, novembro, 9-11) Difusão de música na era da internet. Em Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas/UFBA e Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação/UFBA (Orgs.). V Encontro Latino de Economia Política da Informação, Comunicação e Cultura, Salvador (BA)

Santos, R. (2007). Teoria. Em Edições 70 (Ed.), *Indústrias Culturais: Imagens, Valores e Consumos* (18-29). Edições 70

Silva, M. T. (2002). Maestras: quando são elas que dirigem orquestras. *Ípsilon*. 8 de março. Disponível em: <https://www.publico.pt/2002/03/08/jornal/maestras-quando-sao-elas-que-dirigem-orquestras-168161>

Silva, P. (2021). Sou Mulher, sou Cultura. Gerador. 12 de abril. Disponível em: <https://gerador.eu/sou-mulher-sou-cultura/>

Silva, S. M. (2010). Mulheres e feminilidade em culturas ocupacionais de hegemonia masculina. V. Ferreira (Ed.), *A igualdade de mulheres e homens no trabalho e no emprego em Portugal: políticas e circunstâncias* (pp. 293-332). <https://hdl.handle.net/10216/53016>

Simões, J. A. (2013). Entre percursos e discursos identitários: etnicidade, classe e género na cultura hip-hop. *Estudos Feministas*, 21(1), 107–128. <http://www.jstor.org/stable/24328037>

Throsby, D. (2001). *Economics and Culture* (1st Edition). England: Cambridge University Press.

Valente, C. (2021). Número de diplomadas é muito superior, mas as reitoras ainda são uma exceção. Em *Diário de Notícias* de 8 de março. Disponível em: <https://www.dn.pt/sociedade/numero-de-diplomadas-e-muito-superior-mas-as-reitoras-ainda-sao-uma-excecao--13429325.html#media-1>

Vicente, L. (2019). *Feminismo de A a Ser*. Grupo Editorial Presença. ISBN: 978-989-665-884-7

Vicente, M. F. (2013). O género nas estruturas organizacionais: a diferenciação entre homens e mulheres na ocupação de funções, no acesso ao poder e nos salários. [ISCTE CIES e-Working Papers 153/2013]. <http://hdl.handle.net/10071/9840>

ANEXOS

Guião Juana na Rap

Fala-me sobre ti, sei que fazes rap há anos, vives na margem sul, mas não encontro uma biografia tua na internet sem ser aquela entrevista que deste à Cidade Invisível.

Consideras que o circuito comercial contribui para o reconhecimento de rappers “mais do bairro”? Pensas que isso está relacionado com o facto de não haver uma biografia tua na internet?

Como é que defines o teu trabalho musical? Fazes rap sobre o quê e para quem?

E quem é que te ouve? Consideras que uma pessoa que ouve o rap, por exemplo, da Capicua ouve a tua música? Sei que enches o DAMAS no centro de Lisboa.

Consideras que a tua música desempenha um papel importante para as mulheres que te ouvem? Queres que isso aconteça ou só te focas mesmo no que vês/ vives no bairro?

Alguma vez sentiste algum tipo de discriminação pelo facto de seres mulher? Entre os colegas de profissão e público?

Alguma vez sentiste que tiveste de criar “uma armadura” para te respeitarem mais?

Há colegas tuas que consideram que o Rap é um mundo masculino, muito machista, qual é a tua opinião?

O que é que dirias a uma mulher que quer entrar agora no rap? Quais são os principais desafios? O do género é o mais significativo? Sentes que há mais discriminação por a rapper ser nova no meio e ainda não ter atingido determinado patamar?

Consideras que a comunicação social contribui para a pouca representatividade da mulher no rap? E continua a colocar de parte as mulheres?

Achas que o rap em Portugal, no sentido de tratamento para com as mulheres, é comparável ao resto do mundo? Ou há países que é melhor ser-se rapper (mulher)?

Achas que o rap pode servir para elucidar as pessoas sobre as problemáticas relacionadas com o género?

Guião Capicua

Fala-me sobre ti, sei que tiraste sociologia, fizeste duas mixtapes, 3 álbuns e, és mulher, mãe e militante.

Como é que defines o teu trabalho musical? Consideras-o singular?

Quem é que é o teu público? Tens alguma noção se as pessoas que te ouvem fazem parte de uma elite e não ouvem rap (mas a ti sim)?

Que papel desempenha a tua música para as pessoas? (particularmente para as mulheres)

Consideras que levaste novas pessoas a conhecer o rap (a imensa diversidade que existe) ou se, pelo contrário, essas pessoas só te ouvem a ti e não, por exemplo, uma Juana na Rap.

Alguma vez sentiste algum tipo de discriminação pelo facto de seres mulher? Entre os colegas de profissão e público?

Em Passiflora dizes que o hip-hop que queres para o futuro não será conservador, nem machista, nem burro. Estás a considerar que o rap atualmente tem essas 3 características, porquê? Consideras que o rap é um mundo masculino? Porquê?

Como é que achas que isso pode vir a mudar?

Que diferença poderias sentir se os técnicos das salas de espetáculos passassem a ser mais mulheres?

O que é que dirias a uma mulher que quer entrar agora no rap? Quais são os principais desafios? O do género é o mais significativo? Sentes que há mais discriminação por a rapper ser nova no meio e ainda não ter atingido determinado patamar?

Consideras que a comunicação social contribui para a pouca representatividade da mulher no rap? E continua a colocar de parte as mulheres?

Achas que o rap em Portugal, no sentido de tratamento para com as mulheres, é comparável ao resto do mundo? Ou há países que é melhor ser-se rapper (mulher)?

No panorama musical "geral" em Portugal, independentemente do género musical, já há o contexto de se dar mais representatividade aos homens – por exemplo, no Vodafone Paredes de Coura – quando se especifica ao rap, a tendência é ainda pior? Sei que no concerto sobre a História do Hip-Hop só tu e a Nenny estavam no cartaz.

Em todas as tuas músicas abordas a mulher, achas que o rap pode servir para elucidar as pessoas sobre as problemáticas relacionadas com o género?