

TODAS AS ARTES

.....

REVISTA LUSO-BRASILEIRA DE ARTES E CULTURA

ALL THE ARTS LUSO-BRAZILIAN JOURNAL OF ART AND CULTURE



Vol. 6, N. 1, Jan.-Abr. 2023
ISSN 2184-38052

RAP E MÚSICA DE INTERVENÇÃO: REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DO RAP EM PORTUGAL

RAP AND INTERVENTION SONGS : SOCIAL VIEWS OF RAP IN PORTUGAL

LE RAP ET LA MUSIQUE D'INTERVENTION : REPRÉSENTATIONS SOCIALES DU RAP AU PORTUGAL

RAP E MÚSICA DE INTERVENCION: REPRESENTACIONES SOCIALES DEL RAP EN PORTUGAL

Miguel Vidal

Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, Portugal

RESUMO: Este artigo procura abordar o *rap* português na sua dimensão mais interventiva. Desenvolve-se assim a busca pela compreensão de como esta dimensão tão inerente ao desenvolvimento do *rap* no contexto norte americano é aplicada e entendida, tendo em conta as especificidades do contexto português. Partindo da análise documental de artigos de dois dos jornais de referência portugueses, desenvolve-se a imagem da forma como os públicos interagem com a dimensão interventiva do *rap* e a forma como a interpretam. Procurando sempre compreender-se se esta parece ser influenciada principalmente pela própria história interventiva e reivindicativa do *rap* (e é vista como tal), ou se parece seguir o legado da “tradicional” música de intervenção portuguesa do pós 25 de abril.

Palavras-Chave: *rap* português; música de intervenção; sociologia da música.

ABSTRACT: This article seeks to approach Portuguese rap in its most interventional dimension. It seeks to understand of how this dimension so inherent to the development of rap in the North American context is applied and understood, taking into account the specificities of the Portuguese context. Starting with the documental analysis of articles from two of the most notable Portuguese newspapers, the picture of how the audiences interact with the interventive dimension of rap and the way they interpret it is developed. Always trying to understand if it seems to be influenced mainly by rap's own interventive and reivindicative history (and if it is seen as such), or if it seems to follow the legacy of the "traditional" Portuguese intervention music of the post April 25th period.

Keywords: Portuguese rap; intervention music; sociology of music.

RÉSUMÉ: Cet article cherche à aborder le rap portugais dans sa dimension la plus interventionniste. Il développe la recherche de la compréhension de la manière dont cette dimension si inhérente au développement du rap dans le contexte nord-américain est appliquée et comprise, en tenant compte des spécificités du contexte portugais. En partant de l'analyse documentaire d'articles de deux des journaux portugais de référence, on développe l'image de la manière dont le public réagit à la dimension interventionniste du rap et la façon dont il l'interprète. Nous essayons toujours de comprendre si cela semble être principalement influencé par la propre histoire d'intervention et de revendication du rap (et est considéré comme tel), ou si cela semble suivre l'héritage de la musique d'intervention portugaise "traditionnelle" de l'après 25 avril.

Mots clés: rap portugais; musique d'intervention ; sociologie de la musique.

RESUMEN: Este artículo pretende abordar el rap portugués en su dimensión más intervencionista. Desarrolla la búsqueda de la comprensión de cómo se aplica y se entiende esta dimensión tan inherente al desarrollo del rap en el contexto norteamericano, teniendo en cuenta las especificidades del contexto portugués. A partir del análisis documental de artículos de dos de los periódicos portugueses de referencia, se desarrolla la imagen del modo en que el público interactúa con la dimensión intervencionista del rap y la forma en que lo interpreta. Siempre tratando de entender si esto parece estar principalmente influenciado por la propia historia intervencionista y reivindicativa del rap (y es comprendido como tal), o si parece seguir el legado de la música intervencionista portuguesa "tradicional" del período posterior al 25 de abril.

Palabras - clave: rap portugués; música de intervención; sociología de la música.

1. Introdução

O presente artigo procura realizar uma abordagem teórico-empírica de uma temática de relevância central na sociologia da música. A temática escolhida foi o estudo do *rap* enquanto género musical de intervenção. A particularidade deste texto encontra-se na abordagem das representações sociais, em Portugal, sobre o *rap* português, procurando compreender-se de que forma este é interpretado. Assim, este artigo procura desenvolver dois pontos. Em primeiro lugar, realizar uma contextualização histórica da importância da música de intervenção e do surgimento do *rap* em Portugal. Em segundo lugar, e com maior destaque, realiza-se uma análise das perceções sociais sobre o *rap* em Portugal. Em particular procura-se compreender se existe uma forma de interpretação particular do *rap* em Portugal, nomeadamente pelo contexto nacional da importância da canção de protesto (Corte-Real, 1996) no pós 25 de abril.

Para cumprir com este objetivo será realizada a análise documental de seis artigos de jornal procurando perceber se existe uma visão generalizada do *rap* como forma de ativismo. Ou seja, como forma de ação política com sentido de mudança e de reivindicação (Guerra, 2019b), e ao mesmo tempo como forma de expressão artística, sem que um destes aspetos se sobreponha ao outro (Danko, 2018). Os dois jornais selecionados para a abordagem são o *Público* e o *Diário de Notícias*, dois dos jornais com mais peso em Portugal. Os artigos serão referentes a dois *rappers* com alguma relevância no panorama musical interventivo português, Chullage e Valete, sendo que todos os artigos são referentes aos últimos dez

anos (período que se procura abordar). Neste sentido, serão recuperadas abordagens à mesma temática de vários autores, com particular foco em Paula Guerra, nome essencial da sociologia da música em Portugal, e ao livro de Teresa Fradique: “Fixar o movimento – Representações da Música *rap* em Portugal”, cujo capítulo, embora não o único referido, sobre as representações mediáticas do *rap* em Portugal (Fradique, 2003) servirá de contraste às representações analisadas neste artigo vinte anos depois.

Desta forma, nas seguintes secções iremos começar por abordar a problemática teórica, justificando a sua pertinência e apresentado os objetivos da investigação. Seguidamente, realiza-se a explicação da abordagem metodológica, explicando a amostra e a técnica de investigação. Realiza-se também o enquadramento teórico da abordagem, bem como se expõe alguma da contextualização histórica da temática em Portugal. Por fim, realiza-se uma discussão em torno daqueles que foram os resultados obtidos pela análise.

2. Problemática

Esta secção procura definir alguns aspetos centrais da abordagem a ser realizada. Em primeiro lugar, procura defender a escolha do tema, justificando a sua pertinência. Seguidamente, pretende-se, nesta secção, explicitar melhor o tema e definir aqueles que são os objetivos específicos do trabalho. Por fim, e relacionado com a definição de objetivos, vamos apresentar aquela que é a questão de partida do artigo, de forma a orientar o resto do mesmo, particularmente a análise de dados. Antes de passar para a análise da justificação do tema deve ser realizada, aqui, uma breve reflexão sobre o uso do termo *rap*. Este está intrinsecamente ligado com o de *hip-hop*, no entanto, compreende-se que estes acabam por se referir a dois aspetos ligeiramente diferentes. No entanto, para a realização deste trabalho ambos os termos serão utilizados para descrever a ideia geral do género musical de origem negra e americana, não sendo realizada nenhuma distinção entre os dois, como, aliás, é comum pelos públicos musicais em Portugal. A escolha do tema foi informada pelo objetivo de realizar uma análise que se enquadrasse dentro da sociologia da música, mas que não se prendesse por uma análise musical, nem uma análise direcionada apenas para os artistas. Procura-se valorizar as perspetivas do *Público*, por oposição às da produção ou da mediação. Assim, realizou-se a definição de um tema que procura desenvolver tanto a questão das capacidades interventivas da música, como do contexto histórico e musical português.

O *rap* aparece atualmente como um dos principais meios de resistência e de denúncia a nível mundial, como tal, a escolha deste estilo musical como foco de análise (não esquecendo a prevalência atual do mesmo em Portugal) foi natural. Da mesma forma, a escolha de análise do Chullage e do Valete justifica-se pela posição destes enquanto líderes do movimento interventivo do *rap* em Portugal, os quais têm também alguma fama, sendo mais fácil encontrar informações e dados sobre os mesmos. Ambos os *rappers* são do distrito de Setúbal, estando inseridos, como tal, dentro da cena cultural da margem sul (Fradique, 2003) onde se desenvolveu o *rap* em Portugal. Ambos chegaram a pertencer a uma primeira geração de *rappers* portugueses, sendo que começaram os dois a sua atividade em 1997, inicialmente com projetos coletivos e acabando por se afirmar a solo.

A escolha da análise, não dos músicos e da música diretamente, mas sim das percepções sobre a mesma, prende-se pela procura de uma compreensão mais profunda da forma como a música de intervenção é compreendida do ponto de vista dos públicos. Existe uma extensa literatura sobre o impacto e as características das cenas musicais e subculturas, bem como sobre as suas características. No entanto, a abordagem à forma como os públicos (no geral) raciocinam e veem estas não é tão numerosa.

O particular contexto histórico-cultural português (que será desenvolvido na secção relativa ao enquadramento) torna esta abordagem ainda mais interessante e relevante. Tendo em conta a imensa relevância cultural, e política, que teve a música de intervenção em Portugal (antes e após o 25 de abril [Corte-Real, 1996]) será interessante compreender de que forma são interpretadas as formas atuais de ativismo musical. Reconhecendo-se então a enorme importância dos media na criação de percepções e construção de narrativas sobre os movimentos sociais, o *rap* neste caso, (Fradique, 2003) justifica-se a abordagem destas percepções pela análise da atual (casos dos últimos dez anos) cobertura mediática aos *rappers*.

Assim, a escolha do tema a trabalhar acaba por se justificar em três pilares. Em primeiro lugar, a relevância do *rap* enquanto estilo musical interventivo e de resistência, adequando-se assim às temáticas da disciplina. Em segundo lugar, temos o particular contexto histórico português de enorme relevância, relativamente recente, da música de intervenção, e do seu legado, enquanto movimento social e político com implicações notáveis. Por fim, temos a realização de uma abordagem centrada nas posições do *Público* perante a música de intervenção, uma abordagem a qual é menos comum, mas que merece também atenção. Particularmente na análise da construção das percepções sobre os *rappers* num contexto de proliferação das novas tecnologias de informação e comunicação (Simões & Campos, 2017) e de novas formas de perceber o artista (Heinich, 2005).

Quais são, então, os principais objetivos deste trabalho? Estes prendem-se pela compreensão da posição dos portugueses perante a música de intervenção, como é que ela é vista, como é que é interpretada, é legitimada ou considerada apenas uma força secundária, parece ser algo das massas, ou é vista como algo das elites artísticas?

Embora estas sejam questões pertinentes, as mesmas não são as melhores para orientar a realização de um trabalho. Como tal, foi desenvolvido o seguinte objetivo principal: compreender a posição do *Público* musical português acerca do *rap* enquanto música de intervenção. Dentro deste objetivo, pretende-se averiguar um conjunto de aspetos. Em primeiro lugar procura-se compreender se existe legitimação do estilo musical e da sua capacidade de protesto. Ao mesmo tempo, procura-se compreender as influências da dimensão interventiva do *rap*, enquanto se pretende abordar a forma como são vistos os artistas enquanto atores sociais. Para além disto, procura-se compreender quais são as temáticas de intervenção no contexto nacional do *rap*. Por fim, este artigo tem como objetivo a compreender se se mantêm um conjunto de mitos e percepções erradas sobre o *rap* e os seus participantes (Fradique, 2003; Simões, 2013; Guerra, 2017).

Compreende-se assim, aqueles que são os aspetos principais a serem desenvolvidos, com particular destaque à questão da legitimação do estilo e das influências da dimensão interventiva. Procura-se aqui compreender se o *rap* português é visto como um herdeiro da canção de protesto negra e norte americana, ou se é uma continuação do legado da música de intervenção em Portugal, ou até uma combinação destas duas influências. Assim, para

ajudar a construção do artigo e para dar seguimento lógico às suas considerações foram construídas duas perguntas de partida às quais se procura responder. A primeira é: de que forma interpretam as pessoas o *rap* enquanto música de intervenção em Portugal? Enquanto a segunda se expressa da seguinte forma: quais são as características que são atribuídas ao *rap* e como são vistas as suas influências?

3. Metodologia

Este artigo é de cariz teórico-empírico. Como tal, embora seja em grande parte um exercício reflexivo e de análise de bibliografia, tem também uma componente central que é a de investigação empírica. Pelas características do que se procura abordar foi escolhida a utilização do método qualitativo de acordo com uma perspetiva construtivista (Creswell, 2014). Assim, esta escolha prende-se por dois aspetos. Em primeiro lugar, para a realização deste trabalho não seria ideal a abordagem a uma amostra de grande dimensão, necessária para a realização de uma verdadeira abordagem quantitativa. Pois ao querer-se procurar uma abordagem das representações sociais, seria mais indicado a utilização de um método intensivo, por oposição a um extensivo (Guerra, 2006). Neste sentido, é importante realçar (em segundo lugar) o facto de não se querer realizar uma abordagem que defina as posições gerais do *Público* português, mas sim compreender os principais aspetos destas representações, analisando-as à luz da realidade portuguesa e das características dos estilos alvos das mesmas.

A técnica escolhida para a realização desta abordagem é a análise documental. Os documentos a serem analisados serão artigos de jornal referentes aos dois artistas musicais que já referi anteriormente. A escolha destes artistas já foi justificada na secção anterior, mas devo aqui justificar a escolha dos jornais dos quais foram retirados os artigos. Cinco dos artigos analisados pertencem ao *Público*, e um pertence ao *Diário de Notícias*, sendo que alguns dos artigos do *Público* são do seu suplemento cultural *Ípsilon*. Estes dois jornais foram escolhidos por serem as duas grandes referências dos media impressos em Portugal.

Desta forma, realiza-se uma análise categorial de forma a conseguir organizar os elementos do discurso das representações mediáticas (Guerra, 2006). Assim, procura-se analisar os artigos com base em cinco aspetos distintos, abordando sempre, claro, a representação social de cada um destes aspetos. Em primeiro lugar, o *rap* enquanto estilo musical, pretendendo-se abordar até que ponto é que o *rap* é legitimado enquanto arte e enquanto forma de intervenção. Ao mesmo tempo a visão do artista, ou seja, a forma como é vista a ação do mesmo, se tem ou não um impacto positivo. Em terceiro lugar a dimensão interventiva, abordando-se as principais realidades sociais sobre as quais a intervenção incide. Os mitos e representações erradas do *rap* (Fradique, 2003; Simões, 2013; Guerra, 2017), os quais vão ser explorados na próxima secção. Por fim, *rap* no contexto atual, procurando compreender até que ponto é que a própria criação musical se adequa ao contexto nacional e internacional.

4. Eixos teóricos

Nesta secção procura-se realizar uma abordagem teórica que contextualize tanto o *rap* como a música de intervenção em Portugal, compreendendo as suas origens e evolução. Ao mesmo tempo, esta secção inclui também o enquadramento teórico do artigo, abordando-se as questões da teoria científica à volta do *rap* e da música de intervenção. Embora estes sejam dois aspetos diferentes a desenvolver, estes não podem ser verdadeiramente separados, visto que não se pode compreender as questões teóricas sem um contexto histórico,

nem se pode verdadeiramente compreender a realidade social histórica sem qualquer referente teórico. Assim, estes dois pontos terão alguma sobreposição. Começamos por abordar o conceito de música de intervenção, compreendendo as suas características. Em primeiro lugar, para realizar esta abordagem, deve ser definido o conceito de música de intervenção. Sérgio Ribeiro (2021: 55) define-o da seguinte forma: “A música de intervenção é um movimento de mudança social, cultural e política, com o objetivo de provocar nas pessoas uma certa reflexão e/ou ação”. Ou seja, a música de intervenção define-se pela sua tentativa de mudar certos aspetos da realidade social. Assim, esta é uma atividade interventiva e de resistência.

Deve-se compreender, assim, a capacidade verdadeira de mudança que esta tipologia de música tem. Embora não sejam sempre bem-sucedidas, as músicas de protesto não deixam de ser um meio para a mudança social. Não apenas uma expressão passiva de descontentamento, mas uma força social de relevância:

Assim, as músicas e os textos produzem um discurso sobre a realidade social, que os prefiguram como criações artísticas, produzindo significados socialmente relevantes e não meras reflexões (espelhos) da dinâmica da sociedade em que são produzidos [...] A música de protesto e de crise assumem o papel de produtores de denúncia e protesto, e criadores dos seus próprios temas, provocando e mudando a vida social, devido à sua própria percepção da realidade social (Guerra *et. al.*, 2019: 8, tradução nossa).

A arte, e particularmente a música, não pode ser analisada assim, apenas como sendo um espelho da realidade social, mas sim como uma forma de ação social particular. Particularmente em tempos de crise, a música de intervenção é uma ferramenta usada no combate social e político a qual, muitas vezes, se procura controlar ou censurar: “Estes são particularmente relevantes em tempos de crise como Randall (2018: ix) afirma cada autoridade dominante dentro de um estado-nação procurou ‘suprimir a música’ (Guerra, *et. al.*, 2019a: 6, tradução nossa). A música de intervenção é marcadamente jovem, sendo que é usada principalmente pelos mesmos como forma de conquistar alterações socioculturais. No entanto, embora universal, deve compreender-se que esta tipologia de música se adapta aos contextos nacionais, seja pela criação de letras que refiram a realidade nacional, seja mesmo pela utilização dos estilos musicais nacionais e locais como veículos para a ação (como aconteceu em Portugal) (Guerra *et. al.*, 2019). No entanto, não se pode pensar na música de intervenção apenas do ponto de vista da denúncia e da revolta. Isso seria minimizar todo o conceito da intervenção apenas ao ato de estar contra a realidade social, ignorando todo o seu lado construtivo (embora se possa argumentar que a revolta e a denúncia são, da sua forma, construtivas), nomeadamente a capacidade pedagógica da música, que se encontra, atualmente, principalmente na música *rap* (Guerra, 2020).

Começamos com esta citação: “Em Portugal, a música de intervenção, ou canção de protesto, definiu-se numa estreita relação com a oposição ao regime fascista do Estado Novo” (Ribeiro, 2021: 55). Não se pode deixar de lado a existência de músicas com o objetivo político e interventivo em Portugal muito antes do tempo acima referido, o próprio hino nacional começa por ser uma canção de protesto contra a aceitação de Portugal do último inglês durante a questão do mapa cor-de-rosa. No entanto, para os propósitos deste trabalho, é a partir deste ponto que vamos analisar a música de intervenção em Portugal.

O próprio contexto de opressão que se vivia em Portugal é um fator central no desenvolvimento e proliferação da música de intervenção em Portugal, no entanto, o crescimento desta deve também ser compreendido à luz do contexto global. Durante os anos 60, particularmente com a guerra do Vietname e com o movimento dos direitos civis, desenvolve-se nos Estados Unidos uma contracultura, a qual passou a usar a música como uma das principais formas de intervenção. Sendo os Estados Unidos o país hegemónico do ocidente, não é, então, surpreendente que esta contracultura tenha influenciado muitos dos restantes países considerados ocidentais: “Esta expressão musical, política e social fez-se sentir na América Latina com a *nueva canción* e a *nueva trova*, no Brasil com o tropicalismo, em Espanha com as vozes *libres* e em França com a *nouvelle chanson*” (Ribeiro, 2021: 55).

Logo, a música de intervenção popularizou-se em Portugal durante as décadas de 1960 e de 1970 (Ribeiro, 2021). Inicialmente, esta ‘canção de intervenção’ existia principalmente dentro dos estilos musicais tradicionais portugueses, pense-se em Zeca Afonso, constituindo-se de “cantose música de resistência subordinados à rígida censura oficial do regime” (Corte-Real, 1997: 144) daí o uso da expressão canção de intervenção. Até ao início dos anos oitenta, a ‘canção de intervenção’ continuava a ter um grande peso no universo musical interventivo português, marcada pela existência de grupos de intervenção (Corte-Real, 1997) como o GAC¹⁾. No entanto, após a revolução de 25 de abril, a música de intervenção começou a diversificar-se. Inicialmente começou por ser influenciada apenas pelo rock n’ roll americano, abordando temas como “autoritarismo, opressão, racismo, crise económica e sexualidade” (Ribeiro, 2021: 56). A partir de finais do século XX o número de estilos em que a música de intervenção se encontrava aumentou significativamente.

É interessante verificar as aproximações que existem entre o *rap* e a ‘canção de intervenção’. Do ponto de vista estilístico são ambos géneros musicais que se focam na mensagem que querem passar, sendo a voz o principal instrumento, ao mesmo tempo que o acompanhamento musical tende a ser (com as devidas diferenças estilísticas) relativamente simples, dando prioridade à voz e à mensagem (Corte-Real, 1997; Fradique, 2003). Neste sentido, até se pode pensar que o *rap* vem ocupar o lugar que a ‘canção de intervenção’ começa a perder a partir dos anos 80. No entanto, embora o *rap* seja um género musical de enorme importância na panorama interventivo português, é de notar que as temáticas mais prevalentes na música de intervenção em Portugal afastam-se das mais revolucionárias (de apelo direto à ação revolucionária socialista), encontrando-se agora mais a temática de crítica ao sistema (Guerra, 2019a), por oposição ao que era mais comum na ‘canção de intervenção’.

Antes de passar a abordar a história do *rap* enquanto música de intervenção, quero apenas deixar uma breve referência à posição de Portugal enquanto país semiperiférico. Tal como refere Guerra (2017), os países semiperiféricos estão numa posição especial de luta contra a tendência neoliberal. Embora esta lógica seja referida no sentido do trabalho interventivo da sociologia, penso que se pode (e deve) aplicar também a outro tipo de protestos e intervenção social, nomeadamente o musical. Portugal, enquanto país semiperiférico, sofre de pressões diferentes dos países no centro do sistema capitalista mundial e, enquanto, por um lado, isso influencia as nossas tendências políticas (note-se a eleição da geringonça²⁾ numa

¹⁾ Grupo de Ação Cultural – Vozes Em Luta

²⁾ Geringonça refere-se a um governo de minoria do PS em Portugal o qual alcançou o poder em novembro de 2015. Embora sendo um partido minoritário (e com uma expressão no parlamento menor do que a coligação PSD/CDS) com o apoio do PCP e do BE no parlamento o PS conseguiu formar governo com António Costa como primeiro ministro.

altura em que outros países semiperiféricos também elegeram governos de esquerda, como a Grécia), por outro lado, isso reflete-se também nas produções culturais de um país.

Passando para a análise do *rap* em si, este nasceu nos Estados Unidos, durante a década de 70 (Simões, 2013; Simões & Campos, 2017). Inicialmente o *rap* aborda principalmente questões em volta do racismo e das condições de vivência nos bairros sociais negros norte americanos: “Travava-se uma luta contra a pobreza, a violência, o racismo, o tráfico de drogas e a carência de acesso a bens e serviços – problemas que afetavam milhares de pessoas residentes nos guetos norte-americanos” (Ribeiro, 2021: 59). O contexto vivido na América negra durante esta década é um de discriminação, pobreza e violência. O isolamento sistemático dos negros deixados a viver em guetos nas zonas periféricas levou ao desenvolvimento de gangues e à proliferação das drogas. Neste sentido, o *hip-hop* surge como uma forma de procura, por um lado, de luta contra esta injustiça, mas também como uma forma de integração social e uma tentativa de escapar à sua realidade social:

Num contexto de grande desigualdade, os indivíduos marginalizados residentes nas periferias aspiravam uma maior participação social, política e cultural, assim como uma melhoria da sua deplorável condição financeira. Neste sentido, o *hip-hop* surgiu como ferramenta capaz de suprir essas necessidades (...) A cultura é um direito social básico, e é também um espaço de conflito, resistência e negociação, determinado pelas estruturas de poder e divisões de classe. Neste sentido, o *hip-hop* destaca-se como prática interventiva na procura por direito cultural, justiça e equidade social (Ribeiro, 2021: 59-60).

Portanto, o *rap* parece ter três aspetos centrais. Em primeiro lugar temos o mais óbvio, o seu lado reivindicativo e de protesto (dentro de uma lógica de resistência). Por outro lado, não podemos esquecer o seu lado educativo, muito importante para esta forma específica de canção de protesto (Guerra, 2020; Ribeiro, 2021). Por fim, não se pode esquecer também a função do *rap* como uma estratégia de sobrevivência empregue pelas comunidades mais oprimidas, particularmente, no caso americano e no caso português também, a comunidade negra (embora não exclusivamente). O *hip-hop* tem a sua origem em Portugal em meados da década de 80, tendo o seu berço na margem sul (Ribeiro, 2021). O *rap* em Portugal é fortemente influenciado pelo norte americano, particularmente ao nível dos tópicos. Mantêm-se as preocupações levantadas, bem como as capacidades interventivas e de criação de uma comunidade:

Encontramos várias referências ao espaço, nomeadamente ao bairro, à rua e à cidade. Os bairros (desfavorecidos) possuem uma dupla simbologia. Primeiro, são o símbolo da sua exclusão e das suas condições de vida: são o padrão de vida que atiram à face da sociedade que os discrimina. Segundo, e paradoxalmente, são também reconvertidos como espaços agregadores das suas identidades e de um sentimento ontológico de pertença (Guerra, 2020: 435).

O *rap* apresenta em Portugal a possibilidade de os grupos oprimidos minoritários, particularmente os jovens, se politizarem e de desenvolvimento da sua participação cultural e social (Guerra, 2020; Ribeiro, 2021). Da mesma forma, não se pode esquecer a questão étnica que, embora não signifique que apenas negros possam fazer ou façam *rap*, se mantém muito relevante em Portugal (Guerra, 2020). O *rap* português passa a ter maior expressão e capacidade interventiva a partir da viragem do século. Desenvolvendo, lado a lado, esta mesma capacidade e a sua sonoridade musical (Ribeiro, 2021). Desenvolvem-se então, em Portugal, certos mitos, estereótipos sobre o *rap*, os quais não representam a realidade. Estes estereótipos são os seguintes (Guerra, 2017: 9):

1. Os rappers são todos homens / o hiphop é um meio misógino.
2. Os rappers são quase todos negros / o hiphop é um meio marginal.
3. Os rappers são todos dos bairros sociais / o hiphop é suburbano.
4. Os rappers são todos semi ignorantes e falam mal português.
5. Os rappers são materialistas, vaidosos e gostam de ostentar.
6. O rap é lírica e musicalmente desinteressante e muito repetitivo.
7. Só há um estilo de rap com valor: o chamado “rap de intervenção”, a crítica social.

Estes são os mitos que Capicua, uma *rapper* portuguesa, identificou e dos quais foi alvo ao longo da sua carreira. Destaca-se assim a crença de que este é um estilo dominado pelo sexo masculino, negro e dos marginalizados. Sendo que os *rappers* são vistos ao mesmo tempo como ignorantes e como dos bairros sociais. Por outro lado, temos também a representação do *rap* enquanto um estilo musical sem valor, e cujos autores não têm qualidade, seja a nível musical seja a nível lírico (são vistos como materialistas e vaidosos), isto, claro, exceção o *rap* de intervenção. Desvalorizam-se, assim, quaisquer formas de *rap* que não as de teor mais político, esquecendo-se da importância da dimensão interventiva do *rap*, não a nível político, mas de integração das comunidades, seja no seu valor pedagógico, seja no embutimento de capital social nas comunidades ostracizadas. Estes mitos são um dos aspetos que se procuram analisar mais aprofundadamente na próxima secção.

A percepção do *rap* como negro e masculino não é algo de novo, no entanto. Ao longo da história do estilo musical, é construída esta percepção que desvaloriza as contribuições femininas para *rap* (Simões, 2013), enquanto procura legitimá-lo como um estilo de protesto negro. No entanto, essas percepções não nascem da própria comunidade em si, mas sim das representações mediáticas a que a comunidade é sujeita (Fradique, 2003). Os gangues e a etnia são algo constantemente levantado no início da cobertura mediática do *rap* em Portugal (Fradique, 2003), mantendo a conceptualização de um estilo musical de *gueto*. Embora seja importante a contextualização de um artista no seu meio e a compreensão de que a arte não pode ser produzida num vácuo (Inglis, 2005), a cobertura mediática não tem essa contextualização como objetivo. Pelo contrário, as condições materiais da produção de notícias, enquanto produto, levam, muitas vezes, ao sensacionalismo, focando-se em aspetos como a violência (Fradique, 2003), por oposição a outras vertentes da intervenção. Assim, essa mediatização e comercialização do *rap* leva à desvalorização das experiências que não se enquadram na narrativa construída sobre o que é o *rap* (Fradique, 2003; Simões, 2013).

É de notar que algumas destas percepções nem estavam presentes na origem do *rap* em Portugal, sendo que para a pertença à comunidade ‘exigia-se’ na vivência de bairro, mas não na etnia negra (Fradique, 2003). De forma semelhante, o próprio materialismo atribuído aos *rappers* começa como uma forma de afirmação social por parte dos mesmos, não sendo, assim, algo inerente ao estilo musical (Fradique, 2003).

5. Representações sociais do rap

Começamos, então, pela análise das representações do *rap* enquanto estilo musical. O primeiro aspeto que quero destacar é o da visão do *rap* como uma forma de intervenção, como um movimento social particular o qual nasce na revolta contra o neoliberalismo. É interessante, assim, ver num artigo de jornal refletida a realidade da posição particular de luta contra o neoliberalismo, ocupada tanto pelos países semiperiféricos como pelas expressões musicais e culturais dos grupos oprimidos:

Esta situação, de fim do Estado Social, de flexibilização total do mercado de trabalho que transforma as pessoas em coisas descartáveis, tudo isto tem muito tempo. Nos EUA vem do tempo do Reagan, que criou cerca de 70% de desemprego na comunidade negra. Existiu em Londres com a Thatcher. Já tinha chegado à Argentina e à Jamaica, mas na Europa, com a nossa tradição humanista, demorou mais tempo. É uma revolução silenciosa: vais perdendo este e aquele direito e quando dás por ela já está, estamos nisto” (Chullagein Bonifácio, 2022: s/p).

Deixa, no entanto, de ser tão surpreendente esta tomada de posição pelo artista quando se aprende que este é licenciado em sociologia, sendo assim formado nas questões das problemáticas do real social, mas mais sobre isso num próximo tópico. Ao mesmo tempo, é de notar a menção do desemprego na comunidade negra, continuando a permitir a construção da narrativa de o *rap* ser um estilo de intervenção negro. O segundo ponto que deve ser levantado quando ao *rap* é o das suas influências. Este foi um dos aspetos que despoletaram a escolha deste tema, procurando-se compreender de que forma a intervenção do *rap* era influenciada pela tradição nacional da música de intervenção revolucionária.

O que se encontrou, no entanto, é que não parece haver uma perceção de continuidade entre estes dois estilos de música interventiva. Não quer isto dizer que os temas sejam necessariamente diferentes, nem que os artistas de *rap* português atual não tenham como referências artistas como José Mário Branco, Sérgio Godinho ou Zeca Afonso, mas a verdade é que não foi encontrada, nos artigos de jornal analisados, essa perceção. Para além disso, mesmo fora das influências musicais de *rap*, não se encontra nenhuma menção da música tradicional portuguesa, por oposição à ‘canção de intervenção’ (Corte-Real, 1997).

Assim, aquilo que é visto como maior influência do *rap* português atualmente parece ser a realidade norte americana, o que não é surpreendente tendo em conta que essa é a origem do género musical. Esta tendência encontrou-se tanto no caso de Valete como no caso de Chullage:

Os frutos estranhos guiam-nos a StrangeFruit, a canção de Billie Holiday sobre o fruto morto, ensanguentado, pendurado nas árvores do sul dos Estados Unidos, corpos negros linchados pela turba sanguinária branca na América das primeiras décadas do século passado (Lopes, 2019) - Referente a Chullage.

“Quantos George Floyds já tivemos em Portugal?” (Valete in Nogueira, 2020: s/p).

A influência revolucionária, ou do 25 de abril, nunca é referida em nenhum artigo, embora ambos os artistas sejam conhecidos por terem posições políticas de esquerda, o demonstrarem em algumas das suas músicas e até realizarem algo próximo do apelo à revolução:

“Opening fire
Por mais que nos oprimam
Nós vamos continuar a lutar pelo pão
Vamos continuar a pôr vinis em rotação
Vamos continuar a dançar pelo chão
E a pintar paredes porque essa é a nossa cultura
É hiphopnigga”
(Chullage, Rapresálias, 2001)

“Farto disto tudo
Farto de tar desempregado,
De nada serve a estes canudos
Quando a trabalho, são sempre temporários
Humilhantes, precários os salários
União europeia a colapsar
Portugal a mergulhar nestes dias funerários”
(Valete, Meu País, 2012)

Nota-se aqui que, embora exista uma aproximação do apelo à revolução, e a perspetiva ser claramente de esquerda, algo reconhecido nos artigos de jornal, as músicas acabam por ter uma forma de protesto diferente daquela da ‘canção de intervenção’, aproximando-se mais dos restantes estilos e tendências de música de intervenção e protesto em Portugal (Guerra, 2019a).

O último ponto referente à visão do *rap* é o do reconhecimento, no caso de um dos artigos referentes a Chullage, da dimensão interventiva e pedagógica do *rap* (Guerra, 2020). Sendo um dos artigos centrado sobre essa mesma temática, intitulando-se: “Na Bela Vista, os jovens aventuram-se na música com a ajuda de Chullage” (Lusa, 2020: s/p). É de notar que esta perspetiva interventiva e pedagógica era algo central à canção de intervenção (Corte-Real, 1997).

Passando agora para a dimensão interventiva, procura-se aqui compreender quais são as perceções sobre os principais aspetos em que incidem as intervenções artísticas. Os principais aspetos que parecem ser referidos são questões sociais, em oposição a questões económicas, ou associadas à revolta. Isto vai ao encontro aos resultados de Paula Guerra (2019b), em que as questões que seriam, em princípio, mais associadas ao 25 de abril (incitação à revolta) foram substituídas pela abordagem à necessidade de mudanças na organização social de forma a acabar com a opressão de certos grupos. Aqui ressaltam-se as questões da violência doméstica (retratada na música BFF de Valete) e do racismo:

“O cartaz Blacklives matter que vemos em determinado momento no vídeo é marca absolutamente contemporânea e sentem-se como urgentes, no momento em que se discute em Portugal a questão racista, provavelmente como nunca antes.” (Lopes, 2019: s/p) – Referente a Chullage.

“Há aqui uma série de artistas jovens, outros mais velhos – artistas africanos, ciganos, brancos, que, em várias esferas culturais, têm uma expressão incrível aqui nesta comunidade, nos vários bairros da Bela Vista. Eles fazem música, fazem apresentações nasala multiúso [...] e estão a gravar vários singles dos seus projectos pessoais e colectivos” (Chullage in Lusa, 2020: s/p).

“Forreta, era o que ouvia nas tuas bocas
Quando fui eu que comprei as tuas jóias, as tuas roupas
Putá, cona largada, pura insana
Encharcada de moralismo sempre armada em puritana (Putá)
Agora vais sentir a sequela
Com a caçadeira enfiada na tua goela
A bala a perfurar a traqueia
E o teu corpo como plateia enquanto a morte fraseia”
(Valete, BFF, 2019)

Não se pode, no entanto, deixar de parte a abordagem ao contexto atual como muito importante dentro da dimensão interventiva. Tal como encontramos anteriormente (Guerra, 2019a), o contexto atual é um dos principais pontos de abordagem no que toca à música interventiva, algo que está presente nas representações sociais de cada artista:

Mas acaba por tornar-se um pouco mais, porque é este cenário “sufocante, desesperante” de falta de soluções, de portas fechadas, que molda Rapressão 1, o seu mais recente disco, obra política e tremendamente furiosa.” (Bonifácio, 2022: s/p) – Relativo a Chullage.

“Há pessoas no Parlamento com inclinação fascista e há muita gente a quem não faz confusão essa aproximação” (Valete in Nogueira, 2020: s/p).

Num dos artigos referentes a Chullage é levantada, pelo *rapper*, a questão da necessidade de adequação da parte musical (por oposição à parte lírica) das suas canções, no sentido de conseguir verdadeiramente difundir a sua mensagem: “Percebi que não fazia sentido estar a fazer este tipo de histórias se ninguém percebesse nada. Tinha de ter menos sílabas por compasso, um ritmo mais lento e aprender a acentuar melhor as sílabas essenciais” (Chullage in Bonifácio, 2022: s/p). O que vai ao encontro da diversificação musical e estilística do *rap* a partir do virar do século, referida por Ribeiro (2021). Isto pode ser indicativo de dois aspetos. Em primeiro lugar, encontramos uma proximidade significativa, na música, entre o seu lado artístico e o seu lado interventivo, tornando-se assim uma verdadeira expressão de ativismo. No entanto, esta necessidade pode ser também indicativa de que o *rap* não tem a mesma legitimidade, em Portugal, enquanto forma de intervenção e é dessa forma forçado a exceder-se na sua vertente artística de forma a conquistar esta legitimidade. Esta é a posição expressa por Valete ao referir-se às críticas que recebeu sobre um videoclipe controverso que lançou (Valete, BFF, 2019): “Se eu apresentasse o mesmo num livro ou num filme, não haveria problemas” (Valete in Lopes, 2019: s/p).

Será assim o *rap* uma forma de arte não legitimada na sua capacidade de ação social, ou terá este videoclipe em particular ultrapassado as barreiras daquilo que é aceitável ser representado? A verdade é que ambos estes artistas são vistos com grande respeito e como atores importantes nos movimentos sociais pela igualdade em Portugal. Chullage é caracterizado da seguinte forma: “Chullage gosta de números, o que é natural em quem estudou Sociologia. É um conversador nato, que tanto fala sobre futebol como demonstra um imenso entusiasmo a descrever os desenhos de som em que está a trabalhar no curso de Som da Restart, em Lisboa” (Bonifácio, 2022: s/p). Da mesma forma, Valete, mesmo pelas pessoas que o criticaram em relação a este mesmo videoclipe, é reconhecido pelo seu papel social. Assim, parece-me ser mais correto afirmar que existe uma legitimação do *rap* enquanto movimento interventivo, parecendo que a reação à volta de Valete se focou na ultrapassagem de um certo limite, não na incapacidade desta forma de arte de passar uma mensagem social.

Embora o *rap* seja uma forma de intervenção e protesto legitimada, é possível que essa legitimação seja partilhada entre o estilo musical em si e o *rapper*. Ou seja, num contexto de legitimação do artista enquanto único e génio (Heinich, 2005), o reconhecimento da sua capacidade interventiva pode ser mais volátil. O que é exacerbado com o desenvolvimento das TIC, que permitiu uma projeção maior do artista (Simões & Campos, 2017), existe uma maior facilidade de criticar diretamente o *rapper*. No entanto, isto parece reforçar um dos mitos do *rap* levantado por Capicua (Guerra, 2017), segundo o qual apenas o *rap* de intervenção tem valor. Aqui vemos como a representação de um tópico tão relevante como a violência doméstica, por ser apenas uma exposição sobre o tópico e não uma condenação direta (o que pode também ter valor interventivo, mas o qual não foi reconhecido) leva imediatamente à crítica sobre a ação do artista. Remete-se aqui para o mito “7. Só há um estilo de *rap* com valor: o chamado “rap de intervenção”, a crítica social” (Guerra, 2017:s/p).

Os *rappers* escolhidos acabam por reforçar os mitos dois e três, relativos ao facto de os *rappers* serem todos negros e de bairros sociais. No entanto, a referência à questão dos bairros sociais, realizada principalmente no artigo da Lusa (2020), é marcadamente positiva, focando-se a influência positiva de Chullage, por oposição ao enquadramento negativo dado aos bairros sociais no início do século XXI (Fradique, 2003). Da mesma forma, à superfície, o videoclipe referido de Valete parece ir ao encontro ao mito um (os *rappers* são misóginos). No entanto, um mito que é desmitificado, e o qual não parece ser detido, na análise destes artigos, é o que se refere aos *rappers* serem todos materialistas (Fradique, 2003; Guerra, 2017). Como podemos ver, tanto Valete como Chullage são vistos como pessoas com consciência social e com papéis importantes nas lutas pela igualdade. Chullage, em particular, pela sua participação em projetos pedagógicos de intervenção, é visto como uma figura altruísta: “O novo estúdio, que inclui uma sala multiúso e que já está a funcionar há cerca de um mês sob a orientação do *rapper* português Nuno Santos (Chullage)” (Lusa, 2020: s/p).

7. Conclusão

O *rap* em Portugal encontra-se atualmente como um estilo musical interventivo legitimado, ao qual é reconhecido o devido valor. Embora seja possível que aconteça a certos artistas ou a obras específicas, a representação que os media realizam sobre o estilo musical são radicalmente diferentes das de há vinte anos atrás. Por oposição ao foco nos gangues e na violência (Fradique, 2003), as ações dos *rappers* e as suas músicas são apresentadas como positivas e com valor cultural. Mantêm-se, sem dúvida, muitas das representações erróneas do *rap* como um estilo exclusivamente masculino, negro e de bairro (Fradique, 2003;

Simões, 2013), embora a escolha de artistas a serem abordados possa ter reforçado isso. No entanto, nota-se também um maior foco nos artistas individuais, por oposição ao movimento em si, como é apresentado por Fradique (2003). Isto pode ser resultado das novas formas de interpretação da posição do artista (Heinich, 2005), no entanto, pode também levar, ao lado de novas formas de afirmação artística (Simões & Campos, 2017), a maior representação social dos *rappers* que não se enquadram dentro da visão tradicional do *rap*.

Do ponto de vista da forma como o contexto português afeta o nosso *rap*, nota-se a consciência de uma relação forte entre o estilo e o contexto socioeconómico do país, o que é uma realidade da produção artística (Inglis, 2005). Neste sentido, não são desvalorizadas as dimensões interventivas e pedagógicas (Guerra, 2020), o que parece estar a contribuir para que a visão dos *rappers* como materialistas (Fradique, 2003; Guerra, 2017) se esteja a dissipar. No entanto, do ponto de vista de inspirações musicais pode-se afirmar que existe uma rutura entre o *rap* e a ‘canção de intervenção’. Embora tenham aspetos estilísticos próximos e temáticas semelhantes, a forma como é abordada a intervenção é muito diferente, sendo que o *rap* parece seguir as tendências da música atual portuguesa nesse sentido (Guerra, 2019a). Assim, a música americana, bem como o seu contexto social, parecem ser um ponto de grande inspiração, tanto a nível estilístico como a nível interventivo.

Referências Bibliográficas

- Corte-Real, Maria (1996). Sons de Abril: estilos musicais e movimentos de intervenção político-cultural na Revolução de 1974. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 6, 141-17.
- Creswell, John W. (2014). *Research design: qualitative, quantitative and mixed approaches*. Califórnia: Sage.
- Danko, Dagmar (2018). Artivism and the spirit of avant-garde art. In Victoria D. Alexander; Samuli Hägg; Simo Häyrynen & Erkki Sevänen (Eds.). *Art and the challenge of markets. Volume 2* (pp. 235-261). Gewerbestrasse: Palgrave Macmillan.
- Fradique, Teresa (2003). *Fixar o movimento: Representações da música rap em Portugal*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Inglis, David (2005). Thinking “art” sociologically. In David Inglis & John Hughson (Eds.). *The sociology of art: ways of seeing* (pp.11-29). New York: Palgrave Macmillan.
- Guerra, Isabel (2006). *Pesquisa qualitativa e análise de conteúdo: Sentidos e formas de usar*. Estoril: Príncipia
- Guerra, Paula (2017). *Capicua e Bourdieu: Entre o rap e a sociologia*. Projeto Pedagógico da Unidade Curricular Correntes Atuais da Sociologia I. Porto: Faculdade de Letras - Universidade do Porto.
- Guerra, Paula (2019a). The song is still a “weapon”: the Portuguese identity in times of crises. *YOUNG*, 28 (1), 14-31.
- Guerra, Paula (2019b). Nothing is forever: um ensaio sobre as artes urbanas de Miguel Januário±MaisMenos±. *Horizontes Antropológicos*, 28(55), 19-49.
- Guerra, Paula (2020). Cidade, pedagogia e rap. *Quaestio*, 22 (2), 431-453.
- Guerra, Paula; Pàmpols, Carles Feixa ; Blackman, Shane & Ostegaard, Jeanette (2019). Introduction: Song that's singing the crisis: Music, words, youth narratives and identities in late modernity. *YOUNG*, 28 (1), 5-13.
- Heinich, Nathalie (2005). As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea. *Revista Porto Alegre*, 13 (22), 237 -247.
- Ribeiro, Sérgio (2021). *Hip-hop com sotaque do Porto. Vozes de ativismo e de intervenção social*. Tese de Mestrado de Sociologia. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

- Simões, José (2013). Entre percursos e discursos identitários: etnicidade, classe e género na cultura hip-hop. *Estudos Feministas*, 21(1), 107-128.
- Simões, José & Campos, Ricardo (2017). Digital media, subcultural activity and youth participation: the cases of protest rap and graffiti in Portugal. *Journal of Youth Studies*, 20 (1), 16-31.

Referências Mediáticas

- Bonifácio, João (2012, maio 18). Chullage não nos enche a barriga, parte-nos o coração. *Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2019/09/21/culturaipsilon/noticia/BFF-novo-video-valetе-glorifica-violencia-machista-1887439>
- Câncio, Fernanda (2019, setembro 18). Valetе. O Rapper, a adúltera, a caçadeira e a "pide feminista". *Diário de Notícias*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2020/10/29/local/noticia/bela-vista-jovens-aventuramse-musica-ajuda-chullage-1937155>
- Lopes, Mário (2019, julho 26). Chullage transformou-se em Prétu e revela a canção-manifesto. *Público*. Acedido em: <https://www.publico.pt/2019/07/26/culturaipsilon/noticia/chullage-revelase-pretu-1881344>
- Lopes, Mário (2019, setembro 21). B.F.F., o novo vídeo de valetе, glorifica a violência machista?. *Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2019/09/21/culturaipsilon/noticia/bff-novo-video-valetе-glorifica-violencia-machista-1887439>
- LUSA (2020, outubro 29). Na Bela Vista, os jovens aventuram-se na música com a ajuda de Chullage. *Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2020/10/29/local/noticia/bela-vista-jovens-aventuramse-musica-ajuda-chullage-1937155>
- Nogueira, Rodrigo (2020, novembro 20). Valetе regressa para perguntar: 'Quantos George Floyds já tivemos em Portugal?'. *Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2020/11/20/culturaipsilon/noticia/valetе-regressa-perguntar-george-floyds-ja-portugal-1939895>

Discografia

- Chullage (2001). *Rapresálias* [Single]. Lisboa: Lisáфонia.
- Valetе (2012). *Meu País* [Single]. Lisboa: Big Tit.
- Valetе (2019). *BFF* [Single]. Lisboa: Big Tit.

Miguel Vidal. Mestrando - com especialização em Contextos, Práticas e Políticas Culturais - e Licenciado em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Via Panorâmica Edgar Cardoso s / n, 4150-564 Porto, Portugal. Email:up201805478@edu.letras.up.pt . ORCID:0000-0001-5933-9736.

Receção: 18-09-2022

Aprovação: 20-02-2023

Citação:

Vidal, Miguel (2023). Rap e música de intervenção: representações sociais do rap em Portugal. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 6(1), pp. 92-107. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav6n1a6

