

MESTRADO EM HISTÓRIA, RELAÇÕES INTERNACIONAIS E COOPERAÇÃO
ESPECIALIZAÇÃO EM ESTUDOS POLÍTICOS

A retórica feminista no RAP

Rafaela Enes de Miranda

M

2021



Rafaela Enes de Miranda

A retórica feminista no RAP

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em História, Relações Internacionais e
Cooperação, orientada pela Professora Doutora Maria Luísa Malato

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2021

Rafaela Enes de Miranda

A retórica feminista no RAP

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em História, Relações Internacionais e
Cooperação, orientada pela Professora Doutora Maria Luísa Malato

Membros do Júri

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Classificação obtida: (escreva o valor) Valores

Sumário

Declaração de honra	4
Agradecimentos	5
Resumo	6
Abstract	7
Glossário	8
Lista de abreviaturas e siglas	9
Introdução	10
Capítulo I – Existe uma Retórica feminista?	18
Retórica feminina vs. Retórica feminista	18
Sexo vs. Género	20
Capítulo II – Existe uma Retórica do RAP?	23
Cultura de Contestação vs. Cultura de Integração	23
Quem convence quem?	26
Especificidades do RAP português	29
Capítulo III – O RAP tem sexo?	33
O RAP é masculino?	33
Ou feminino?	41
Capítulo IV – O RAP tem género?	51
Os géneros do género	52
A Mulher-objeto vs a Rapper-sujeito	55
A Mulher como objeto	56
A Rapper como sujeito	59
A Retórica dita patriarcal e a Retórica dita feminista	61
Considerações Finais	76
Referências Bibliográficas	80
Anexos	92
Anexo 1 – Questões das entrevistas às rappers nacionais	92

Declaração de honra

Declaro que a presente dissertação é de minha autoria e não foi utilizado previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referenciação. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Porto, 27 de setembro de 2021

Rafaela Enes de Miranda

Agradecimentos

À Professora Doutora Maria Luísa Malato, pelas conversas frutíferas, pelos conselhos, pela partilha de material, pela disponibilidade que demonstrou para comigo e pela palavra amiga. A sua orientação foi preciosa no decorrer desta investigação.

À minha irmã, pela cumplicidade; por me lembrar que há mais coisas na vida do que créditos e dissertações.

Aos meus pais, por todo o amor e apoio incondicional. Por me ensinarem a ser persistente, resiliente e focada. Sem vós não tinha conseguido alcançar nenhum dos meus sucessos, sejam eles profissionais ou pessoais.

Ao meu namorado, pela paciência em ouvir todos os meus desabafos e frustrações, e pelos constantes incentivos que foram imprescindíveis para a resistência da minha sanidade mental durante todo o processo de escrita desta dissertação.

E finalmente, a todos aqueles e aquelas que de algum modo me inspiraram ao longo desta investigação, em particular, aos professores e colegas da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e da Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade do Porto que tanto me ensinaram ao longo dos últimos cinco anos académicos.

Resumo

O Hip-Hop, e em particular o RAP, desde cedo conformaram a experiência social e cultural dos seus ouvintes e a sua influência tem vindo a crescer com o passar dos anos. Não obstante, são poucos os estudos que têm analisado os seus efeitos e a indiscutível relação com as normas patriarcais instituídas na sociedade, especialmente em Portugal. Assim, avançamos com o propósito de aferir a existência, ou a legibilidade, de uma retórica feminista ou dita feminista no RAP e explorar o seu significado. A nossa investigação passará pela contextualização histórica e análise atual do universo do RAP e pela realização de um enquadramento conceptual e teórico fulcral para a compreensão do estudo. Prossegue-se explicitando o papel da mulher nesta indústria musical, perscrutando as diferenças entre a retórica machista e a retórica (dita) feminista. Por fim, procurar-se-á demonstrar o impacto destes tipos de retórica e perspetivar o futuro do RAP enquanto veículo da ideologia feminista.

Palavras-chave: RAP, Retórica Política, Feminismo, Estudos de Género, Portugal/EUA

Abstract

Hip-Hop, and in particular RAP, has, from early on, impacted the social and cultural experience of its listeners and its influence has been growing as time goes by. Nevertheless, there are few studies that have analyzed their effects and the indisputable relationship with the patriarchal norms imposed on society, specially in Portugal. Thus, we have come forward with the aim of assessing the existence, or the legibility, of a feminist rhetoric in RAP and explore its meaning. Our research will go through the historical context and current analysis of the RAP universe and the conceptual and theoretical framework core to the understanding of the study. We proceed explaining the role of the women in this music industry, scrutinizing the differences between the sexist rhetoric and the (so called) feminist rhetoric. Finally, we will seek to demonstrate the impact of these types of rhetoric and foresee the future of RAP as a vehicle of the feminist ideology.

Keywords: RAP, Political Rhetoric, Feminism, Gender Studies, Portugal/ EUA

Glossário

Batida/Beat – cadência de percussão que marca o ritmo de uma canção.

Deejaying – a arte de misturar música e beats; atividade do DJ.

Gangsta RAP – subgênero do RAP, de abordagem mais violenta e que se tornou muito comercial, principalmente nos EUA. “Este subgênero desenvolveu-se durante a década de 1980 nos subúrbios dos EUA, tendo como um dos pioneiros o rapper Ice-T” (Simões, 2019: 195)

Graffiti – a pintura urbana mural realizada com tinta spray.

Mainstream – designação de projetos musicais acessíveis a um público abrangente.

Queer – identidade de gênero e/ou sexual que não é heterossexual ou cisgênero. Pessoas que são lésbicas, gays, bissexuais ou transgêneros podem identificar-se como *queer*. Num sentido mais amplo, alguém que não se identifica com nenhuma identidade de gênero ou sexual ou que se identifica com várias, também pode se apelidar de *queer*.

RAP – abreviatura de *Rhythm and Poetry*; colocar poesia de spoken-word sobre um beat

Breakdance – o formato de dança característico do Hip-Hop; dança acrobática de improvisação livre.

Rapper – equivalente a MC.

Sample/Sampling – uso de um trecho de uma canção ou de um som particular a fim de criar um outro som ou canção.

Underground – oposto de *mainstream*; designação utilizada para descrever os *rappers* que produzem música mais alternativa e que não pretende se enquadrar no processo de comercialização musical.

Lista de abreviaturas e siglas

CIG – Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género

DJ – *Disc Jockey*

LGBTQ+ – Lésbica, Gay, Bissexual, Transgénero, *Queer* ou *Questioning*

MC – Mestre de Cerimónias

POC – *People of Colour*

RAP – *Rhythm And Poetry*

Introdução

As questões de género estão na ordem do dia. São cada vez mais discutidas no parlamento, nas escolas, e nos cafés. No entanto, há ainda muito caminho a percorrer para que estas trocas de ideias resultem em mudanças reais que transformem o mundo em que vivemos num lugar mais justo e equitativo entre os géneros. O sexismo, a opressão e os ideais conservadores da nossa sociedade patriarcal estão enraizados em todas as áreas, desde a política oficial até à cultura quotidiana. A intervenção pública de cidadãos comuns tem sofrido algumas alterações, nomeadamente no ramo do cinema, devido ao movimento #MeToo¹ criado em 2017, que pediu às mulheres vítimas de abuso e assédio sexual no local de trabalho para denunciarem as situações a que tinham sido sujeitas e o nome dos seus abusadores. Desde essa data, inúmeros casos foram reportados, o número de mulheres realizadoras e produtoras aumentou, foi criado um novo posto de trabalho para regular as cenas sexuais², e há cada vez mais papéis principais, profundos e detalhados, para as mulheres de Hollywood.

Porém, o mesmo não aconteceu noutros campos da cultura, como a indústria musical, especialmente o universo do RAP, que ainda se mantém dominado por homens e avesso à mudança: “While #MeToo and #TimesUp call for opportunity and accountability, rap doesn’t seem to be fully listening.” (Younger, 2018).³ Alguns defendem que o empoderamento feminino já se faz ouvir devido ao crescimento do advento de *rappers* femininas como Megan Thee Stallion, no plano internacional, e Nenny, no plano nacional, que têm batido recordes de visualizações de videoclipes, streamings e mantido posições elevadas nas tabelas de vendas. De facto, no ano de 2020, 6 (seis) *rappers* femininas conseguiram um lugar na Lista Hot 100 Artists da

¹ Wikipedia Contributors (2019). *Me Too movement*. [online] Wikipedia. Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Me_Too_movement> (Acedido em 24/02/2021).

² Westenfeld, A. (2020). Inside the Necessary Work of Intimacy Coordinators, Who Make Hollywood Sex Scenes Safe. [online] Esquire. Disponível em <<https://www.esquire.com/entertainment/tv/a33232977/what-is-an-intimacy-coordinator-sex-scenes-i-ma-y-destroy-you-normal-people-ita-obrien-interview/>> (Acedido em 24/02/2021)

³ Younger, B. (2018). *Is Rap Finally Ready to Embrace Its Women?* [online] New Yorker. Disponível em <<https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/is-rap-finally-ready-to-embrace-its-women>> (Acedido em 09/01/2021)

Billboard⁴, um feito inédito na história do RAP. Mas será a estatística suficiente para afirmarmos com convicção que o panorama social do RAP está a mudar? Terá esta nova vaga de mulheres *rappers* impactado a indústria do RAP de tal modo que surgirão depois dela mudanças reais? Serão as mensagens das suas letras pólvora para o desmantelamento da estrutura opressora e patriarcal do RAP? Ou não passarão de um feminismo de fachada, feito de números inflacionáveis?

A presente dissertação enquadra-se nestas e noutras questões de género no RAP e como é que estas se manifestam retoricamente através das obras dos seus artistas. Com o intuito de aprofundar a problemática, definimos como mais pertinente uma questão de partida para esta investigação: “em que medida é que existe, ou é legível, uma retórica feminista ou dita feminista no RAP?”

Esta pergunta parece-nos a mais interessante do ponto de vista académico, uma vez que, apesar de o RAP – e o Hip-Hop em geral – ser uma cultura muito presente no mundo atual, mais especificamente nas gerações mais jovens, há pouca bibliografia e investigação científica produzida sobre o seu impacto político, social e económico na sociedade, nomeadamente em Portugal.

A cultura do Hip-Hop tem vindo a moldar mentes e a (des)construir pontos de vista, sendo, por isso, como todas as culturas, inerentemente “política”, isto é, conformadora da vida na pólis, em sociedade. É através das mensagens veiculadas nas canções RAP que atualmente muitos jovens formam as suas ideias políticas e a sua identidade cultural, ou são confrontados com outras realidades, abrindo os seus horizontes, políticos e culturais. É por isso importante que as mensagens veiculadas nestas canções não sejam preconceituosas, sexistas, racistas, e, de modo geral, negativas. Ou pelo menos que o sejam sem disso darmos conta. Para essa consciência deve promover-se a diversidade de vozes dentro do estilo musical, como as das mulheres, principalmente as que entre elas possuem uma visão feminista. A verdade é que, tal como aponta Younger (2018), “Hip hop’s youngest generation of women has

⁴ Billboard. (2020). *Hot 100 Artists - Year-End*. [online] Disponível em <<https://www.billboard.com/charts/year-end/2020/hot-100-artists>> (Acedido em 24/03/2021).

spent the past few years making captivating, genre-redefining music and not receiving enough attention for it.”⁵

Se é objetivo principal deste trabalho de investigação aferir se existe ou é legível uma retórica feminista ou dita feminista no RAP, alguns dos nossos objetivos específicos são:

- distinguir retórica feminina de retórica feminista;
- contextualizar o universo feminino do RAP no seio do universo do RAP (inerentemente masculino);
- explicitar o papel da mulher no RAP;
- analisar a retórica feminista e o papel da mulher no RAP através de diferentes teorias feministas;
- perspetivar uma nova vaga de adesão desta retórica dita feminista por parte das mulheres e homens que estão a ingressar no mundo do RAP.

Temporalmente, esta investigação situar-se-á nos últimos 30 anos, começando no fim do século XX (na década de 1990) até aos dias de hoje (2021). As letras de canções analisadas ao longo deste estudo circunscrevem-se a este período de tempo, uma vez que se pretende, por um lado, observar a ocorrência de uma evolução do tipo de escrita utilizado ao longo destas décadas e, por outro lado, explorar a fase mais recente da história do RAP, a qual não é alvo de grandes reflexões, contrariamente ao que se possa pensar. A escolha da década de 90 não é casual. De facto, foi a partir desse ano que o RAP começou a ganhar popularidade e a ser reconhecido como um género musical de qualidade não só por outros artistas como pelo público em geral. Adicionalmente, foi nesta década que surgiram as primeiras grandes *rappers* femininas.

Por limitações temporais, para conseguir terminar este estudo, mas também por nos parecer por ora um campo de reflexão menos explorado, o *corpus* documental será

⁵ Younger, B. (2018). *Is Rap Finally Ready to Embrace Its Women?* [online] New Yorker. Disponível em <<https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/is-rap-finally-ready-to-embrace-its-women>> (Acedido em 09/01/2021).

geograficamente atento a Portugal e alargado aos Estados Unidos da América. Portugal foi também o primeiro país escolhido para análise pelo simples facto de crermos que devemos sempre começar por estudar a realidade onde nos encontramos e com a qual estamos mais familiarizados, particularmente quando o tempo é escasso. Além disso, o panorama do RAP português é bastante interessante e cada vez mais dinâmico e diverso, o que o torna uma amostra enriquecedora para investigações mais vastas. Não obstante, o cenário nacional ainda é relativamente pequeno quando comparado a superpotências do RAP como os Estados Unidos da América, quer do ponto de vista da produção/ receção, quer do ponto de vista da história deste género musical, pois o RAP teve origem nas culturas urbanas dos EUA. Assim sendo, consideramos necessário examinar o RAP norte-americano, não só devido à maior e mais diversificada presença do estilo musical na sociedade norte-americana, como também ao impacto que estes artistas têm no palco internacional. Tendo sido o berço desta cultura musical, não há melhor lugar para investigar um fenómeno do que aquele onde surgiu e onde mais cedo evoluiu. A riqueza histórica e a variedade de vozes que a partir desse centro irradiam conferem a esta geografia uma significância que não pode ser ignorada nesta dissertação. E apesar de o *corpus* ser limitado, as conclusões às quais procuramos chegar no fim poderão ser, certamente, extrapoladas para outros contextos, visto que a temática aqui apresentada está hoje presente, de modo geral, em quase todos os países, da Argentina à Coreia do Sul, e em todos os continentes com culturas urbanas, da América à Ásia e Austrália, da Europa à África.

Consequentemente, as fontes que utilizamos, a espinha dorsal de qualquer investigação, são na sua maioria portuguesas e norte-americanas. Desde logo as fontes primárias, que no nosso caso são compostas por letras de canções de RAP – retiradas do website Genius⁶ –, documentários, e entrevistas a *rappers* nacionais, através das quais pretendemos retirar respostas para a nossa pergunta de partida. Mas também as fontes secundárias – neste caso, monografias, artigos científicos e livros – que

⁶ Genius. (n.d.). *Genius | Song Lyrics & Knowledge*. [online] Disponível em <<https://genius.com/>> (Acedido em 26/07/2021).

contextualizam e ajudam o leitor a perceber de forma mais eficiente as concepções da investigação.

Metodologicamente, a ausência de estudos em língua portuguesa e sobre autoras portuguesas, motivou-nos a produzir fontes documentais. Deste modo, tentamos entrevistar algumas *rappers* portuguesas, como a Capicua e a Nenny. Com estas entrevistas pretendíamos que os interlocutores partilhassem as suas experiências e pontos de vista com o máximo grau de profundidade e autenticidade. No entanto, não obtivemos respostas, o que nos obrigou a recorrer apenas às nossas fontes primárias e secundárias, e a tentar colmatar esta limitação através de entrevistas realizadas por estas e outras artistas para revistas, jornais e *podcasts*.

Para que se cumpra a finalidade a que nos propomos, construímos um modelo de análise através da exploração destas fontes primárias e secundárias, a qual estabelecerá os principais conceitos e hipóteses. Partiremos depois para a observação e análise dos dados recolhidos. O método utilizado é o hipotético-dedutivo, uma vez que nos apoiamos em paradigmas desenvolvidos por grandes autores e hipóteses dedutivas construídas através da relação entre os conceitos para, no final, compararmos os resultados observados com os resultados esperados e interpretarmos as possíveis diferenças. Mas não podemos esquecer aqui o valor dos métodos mais indutivos, sempre importantes quando não há grandes estudos teóricos. É a análise sucessiva e reiterada de textos produzidos pelas *rappers* portuguesas que desde logo nos incitou para a formulação de hipóteses de leitura. Assim, ao longo do texto e em anexo apresentam-se alguns excertos de letras de canções e entrevistas de modo a sustentar os argumentos apresentados e a facilitar a leitura desta dissertação. Com esta dupla metodologia, esperamos obter novos conhecimentos relativos ao tema em análise.

Importa ainda explicitar a estrutura da dissertação.

A primeira parte diz respeito ao Enquadramento Conceptual e Teórico. Nele se apresentam os conceitos próprios do universo do Hip-Hop, bem como as definições do género. São procedimentos indispensáveis não só para que possa ser feita uma limitação

do *corpus*, mas também para que se possa compreender o nosso objeto de estudo. Simultaneamente, será feita uma contextualização histórica, social e política do RAP. Mas ainda nesta primeira parte são introduzidos os estudos feministas e a forma como estes serão aplicados na exploração da problemática do género musical.

Numa segunda parte, exploramos a dualidade do papel da mulher como participante, visto que esta pode ser portadora de um discurso machista ou, pelo contrário, de uma retórica feminista. Assim, pretendemos demonstrar que, mesmo sendo participante, a mulher pode, ela própria, reforçar normas de género e preconceitos estabelecidos e impostos pelo patriarcado. O papel da mulher no universo do RAP será, por sua vez, analisado mais especificamente no segundo capítulo desta tese. Partindo de análises de letras de canções RAP, tentamos identificar situações (na música RAP) em que a mulher é representada como objeto sexual e, por oposição, outras que a remetem a um papel mais ativo – como participante dessa mesma cultura, i.e., como *rapper*.

Durante esta investigação, deparamo-nos com alguns problemas. A conceptualização teórica foi um dos primeiros, talvez o principal.

A questão conceptual mais problemática foi a que dizia respeito ao próprio Feminismo: o que podemos querer dizer quando falamos aqui de “retórica feminista”? E, mais especificamente, de que feminismo falamos? Podemos nós só referirmos uma “retórica no feminino”? É hoje possível falar de uma retórica Ou podemos nós falar de uma retórica de “género”? Com efeito, falar de Feminismo obriga-nos indiretamente a considerar um binómio antitético, Masculino *vs.* Feminino, com todos os lugares comuns a que associamos denotativa e conotativamente estas designações. Falar de questões feministas é sinónimo de falar de Judith Butler e da sua inovadora teorização do género como paródia, concebendo-o como algo construído no ato discursivo e não intrínseco à pessoa. Sendo o RAP um estilo consideravelmente mais performativo que os restantes estilos musicais – na medida em que a maioria dos *rappers* encarnam um alter ego – faz todo o sentido ser aqui analisada a possibilidade do género ser, também, um dos elementos da performance dos *rappers*. Mas para que esta exploração fique completa, é necessário também abordar a neutralidade de género de Wittig, que anula

por completo o modelo normativo binário (feminino/masculino) tradicionalmente instalado no RAP. Por fim, mas não menos importante, utilizaremos nestas reflexões outro conceito adjacente, que se tornou parte integrante dos estudos feministas, mais recentemente: a interseccionalidade. O RAP nasceu pelas vozes dos músicos da raça negra, desfavorecidos económica e socialmente, e o RAP feminista não foi exceção: inicialmente cantado pelas mulheres negras norte-americanas que não se sentiam vistas pela sociedade, foi apresentado como forma musical de protesto, anti-sistema. Mas depois, tal como no RAP em geral, foi-se dele apropriando o Homem branco, visto como privilegiado e responsável pelo sistema. Posto isto, é importante analisá-lo *with a grain of salt*, apelidado de interseccionalidade. Só assim é que a nossa investigação será íntegra. Mas a abundância e variabilidade de bibliografia sobre os conceitos culturais em apreço nem sempre é compatível com a abundância e variabilidade dos exemplos que podemos ter de analisar. Não querendo, nem podendo, formatar a história do género musical a partir de uma realidade urbana uniforme na raça e no género, até que ponto podíamos partir de conceitos e premissas gerais semelhantes?

Outra questão conceptual se antevê nestas questões? Em que medida podemos nós distinguir o Hip-Hop e o RAP mais de três décadas depois do entrosamento dos sub-géneros? Há quem defenda que o primeiro êxito popular deste ritmo passou no anúncio do refrigerante Bongo da Libby's (um marketing impressionante, mas alheio à consciência de uma ruptura musical nos seus receptores). E hoje o género encontra-se misturado com muitos outros, do reggy ao fado... Tentámos manter-nos fiéis a uma certa ortodoxia do género rítmico, sob pena de não conseguirmos manter um *corpus* de análise credível.

Se a abundância da bibliografia sobre os conceitos foi para nós um primeiro problema, o segundo foi, sem dúvida, a escassez de bibliografia para um Estado de Arte sobre este género de música, desde logo em Portugal. Na realidade, a maior parte da informação que concerne a retórica feminista no RAP, especificamente no cenário nacional, foi lançada em muito poucos jornais *online* e só algumas monografias (sendo estas últimas raríssimas). Fomos forçados consequentemente a usar fontes pouco

académicas, como blogs, sites de artistas, sites de letras, documentos guardados no YouTube, verbetes da Wikipédia, de autores sempre anónimos... Em suma, a marginalidade do tema levou-nos à marginalidade das fontes. A pesquisa académica em se mostrou mais limitada no caso do RAP português. Apesar de não ser totalmente ignorada, a temática ainda não é tratada em Portugal como deveria e mereceria ser. E se esta situação foi colmatada com o recurso a estudos e obras em inglês, sobre composições em inglês, em culturas anglo-saxónicas, e na maior parte dos casos no contexto norte-americano, não podemos ignorar que muitos desses estudos se dedicam a analisar um *corpus* específico, com características específicas, atribuídas a um grupo ou a um determinado momento histórico.

Com efeito, a distância temporal entre as canções aqui utilizadas como prova da nossa argumentação pode ser prejudicial na medida em que o contexto social, político e económico do país onde foi produzida a canção foi-se alterando ao longo dos anos. Tanto Portugal como os Estados Unidos da América sofreram grandes mudanças durante este período de tempo, o que levou a que a arte produzida evoluísse e se transformasse. A cultura é o espelho da sociedade, pois reflete não só acontecimentos, como também o estado de espírito da população em geral – pensemos no Movimento MeToo ou no Movimento Black Lives Matter e no seu impacto no cinema, na pintura ou na música...

Certo é somente que o caminho se faz caminhando.

Capítulo I

Existe uma Retórica feminista?

Esta tese centra-se à volta de um “conceito-chave”, fundamental para a sua compreensão: a retórica feminista. E a nossa problemática prende-se com a (in)existência da retórica feminista no meio do RAP. Logo, é imprescindível que alguns conceitos dos Estudos de Género sejam bem e claramente explicitados.

1. Retórica feminina vs. Retórica feminista

A nosso ver, é essencial esclarecer, desde já, a diferença entre retórica feminina (ou no feminino) e retórica feminista. Retórica feminina é a retórica de alguém que se identifica como mulher ou se confunde com o sexo feminino, independentemente de todas as outras variáveis, sejam elas políticas, morais ou sociais. Já por sua vez, a retórica feminista pode ser partilhada por todos aqueles que se considerem feministas, independentemente do seu sexo ou género, desde que exista a identificação do problema que é a estrutura da sociedade patriarcal e os consequentes obstáculos impostos às mulheres pela sua funcionalidade.

Todavia, do ponto de vista conceptual, nem sempre é fácil distinguir uma “Retórica feminina” de uma “Retórica feminista”, já que cabe à retórica a desconstrução quer do que é classificado como “feminino” quer do que é classificado como “feminista”. A Retórica feminina/ feminista (em inglês, *feminist rhetoric*) seria assim uma disciplina que tentaria desconstruir as estratégias persuasivas dos lugares-comuns que se vão criando a partir dos argumentos femininos ou feministas.

De acordo com Jacqueline Jones Royster⁷, investigadora em estudos retóricos, literários e femininos, a *feminist rhetoric* é um novo campo de investigação que procura relocalizar a narrativa de todos os perfis demográficos das mulheres para a pedagogia da retórica (Royster e Williams, 1999).

Outra especialista em retórica, Karlyn Kohrs Campbell, falará mais especificamente em “retórica feminista”: “feminist rhetoric drew its premises from a radical analysis of patriarchy, which identified the 'man-made world' as one built on the oppression of women...In addition, it incorporates a style of communication known as consciousness-raising” (Enos, 2010).

Em suma, em termos simplistas, reforçamos a ideia de que uma retórica feminina não tem de ser feminista e vice-versa, i.e., uma retórica masculina pode ser também ela feminista. Mas a retórica feminina torna-se mais explicitamente feminista a partir do momento em que aborda temas como a igualdade salarial, o racismo associado ao género, ou o assédio sexual, e procura obter soluções para estes problemas, desconstruindo as suas estratégias persuasivas, independentemente do seu emissor ou recetor. Todavia, foi tomada uma decisão consciente de, ao longo desta tese, não se dar particular relevo à retórica feminista dita por homens, uma vez que se pretende analisar a voz feminina e os tipos de retórica em que pode tomar forma.

Assim, neste pressuposto, a retórica feminista também está presente no universo do RAP, uma vez que este possui uma componente retórica que é linguística, literária, mas também performativa: age retoricamente através da palavra e da música, da ação e da imagem dessa ação. Ou seja, a retórica no RAP traduz-se especialmente na sua parte escrita, ou seja, nas letras das canções (na sua invenção, disposição e elocução), e por este motivo as “letras”, os poemas, os versos, as rimas, são o principal objeto de estudo desta investigação, pois é através delas que conseguimos avaliar a (in)existência de uma retórica feminista e o seu impacto, tanto na indústria musical como na sociedade em

⁷Professora de Inglês na Escola de Literatura, Media, e Comunicação no Ivan Allen College of Liberal Arts. Ver Ivan Allen College of Liberal Arts. (n.d.). Jacqueline Jones Royster. [online] Disponível em <<https://iac.gatech.edu/people/person/jacqueline-jones-royster>> (Acedido em 21/02/2021).

geral. Mas a retórica do RAP vai além das palavras, prolonga-se na ação e na ativação da memória, através dos figurinos e dos vídeos, dos gestos e das inflexões.

2. Sexo vs. Género

Parece pois claro que, cada vez mais, os Estudos Feministas se distinguem dos Estudos de Género. Os Estudos Feministas estariam centrados no estudo das e pelas mulheres, em relação direta com a teoria e a militância feminista, enquanto os Estudos de Género preferem a noção de género à de sexo enquanto categoria relacional. No seguimento do binómio conceptual analisado anteriormente, outra distinção é assim necessária para analisarmos o nosso *corpus* – aquela que é mais recentemente feita entre o conceito de “género” e o conceito de “sexo”, sistematizada já em 1986 por J. W. Scott (1986). Apesar de discutirmos estes dois conceitos ao longo da tese, aquele que é mais preponderante para a nossa investigação é o do género, visto que o papel do homem e da mulher no universo do RAP será explorado a partir de uma perspetiva retórica e não biológica. Faz-se aqui esta diferenciação porque, embora as questões de género sejam cada vez mais discutidas no fórum público, ainda se confundem, na linguagem académica e na linguagem comum, as duas definições.

De modo a que esta diferenciação seja inequívoca, levantamos aqui a definição destes dois conceitos através de uma fonte governamental: o “Glossário – Orientação sexual, Identidade e Expressão de Género e Características sexuais” da Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género (CIG). De acordo com a Comissão, entende-se por género os...

“[...] atributos e expectativas socialmente associadas a ser-se do sexo feminino ou do sexo masculino, bem como às relações entre mulheres e homens. Estes atributos, expectativas e relações são socialmente construídos, variando consoante a sociedade e o período histórico. Assim, o género abrange um conjunto amplo de representações relativas a comportamentos que condicionam

o que é esperado, permitido e valorizado numa mulher ou num homem. Na maioria das sociedades, existem diferenças e desigualdades entre mulheres e homens no que diz respeito às responsabilidades atribuídas, às atividades empreendidas, ao acesso aos recursos e ao controlo sobre os mesmos, bem como às oportunidades no acesso à tomada de decisão. O género inclui-se num contexto sociocultural mais abrangente, no qual se integram outros fatores importantes para a sua análise como a origem racial e étnica, a idade, o nível de pobreza, etc.”⁸

Aliado a este conceito, surge o de “identidade de género”, que também é importante ter presente. Este prende-se, por sua vez, com a “experiência interna e individual sentida por cada pessoa relativamente ao género com que se identifica, que pode ou não corresponder ao sexo atribuído à nascença”.⁹

Por oposição, a CIG define sexo como a soma de “características biológicas que definem os seres humanos como mulher ou homem”.¹⁰

Posto isto, compreende-se que género é algo intrinsecamente político, sociológico, económico e psicológico, mais complexo e sofisticado do que sexo, que não é nada mais do que algo físico que não determina – ou não deveria determinar – as experiências individuais de cada um.

Tendo em conta estas definições, é essencial sublinhar que a retórica feminista, além de não se confinar a um só género (como visto anteriormente), também não se restringe à lógica binária de masculino *vs.* feminino. De facto, a neutralidade de género representa um grande papel nesta retórica, pois propõe-se a representar o discurso e a voz de todos os géneros, incluindo aqueles de “género não-binário”.

⁸ CIG. (2017). GLOSSÁRIO – Orientação sexual, Identidade e Expressão de Género e Características sexuais [online] Disponível em <<https://www.cig.gov.pt/lgbti/glossario-orientacao-sexual-identidade-expressao-genero-caracteristicas-sexuais/>> (Acedido em 22/02/2021).

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

Capítulo II

Existe uma Retórica do RAP?

Neste primeiro capítulo, serão clarificados alguns conceitos e realizadas algumas contextualizações que nos permitirão desconstruir o tema aqui em análise. Com isto pretendemos examinar as bases teóricas do universo do RAP, para que possamos verificar se existe efetivamente uma retórica feminista, ou a sua possibilidade.

1. Cultura de Contestação vs. Cultura de Integração

O que distingue o Hip-Hop do RAP é, em geral, uma questão de abrangência semântica. O RAP, abreviatura de *Rhythm And Poetry* (Ritmo e Poesia), pressupõe dois autores, um do Ritmo (estruturada pelo DJ, Disc Jockey) e outro da Poesia (feita pelo MC, Master of Ceremony/ Mestre de Cerimónia). O Hip-Hop é uma cultura em que o RAP se integra: pressupõe uma história, mais do que uma característica formal, em que se valoriza a improvisação (*freestyle*), a disputa com um sistema, seja ele social ou rítmico, mas sobretudo um contexto muito específico, o dos bairros negros das cidades norte-americanas, que sobretudo a partir dos anos 70 e 80, eram caracterizados por comportamentos marginais, como o RAP, o Grafite e a dança Break. O termo Hip.Hop parece ter sido criado pela primeira vez por Afrika Bambaataa, um DJ do Bronx, que definiu o movimento como o conjunto de 5 elementos, o Grafite, a Break e os 2 elementos do RAP, o DJ (agora DJeeing) e o MC (o MCeeing), a que se juntaria nos anos 90 um fluido de união, o Conhecimento.

Segundo o DJ Kool Herc – um dos precursores do Hip-Hop – “Hip-Hop has always been about having fun, but it’s also about responsibility”. Na sua opinião, o Hip-Hop deve ter um papel formativo na sua génese e, conseqüentemente, confere-se

aos seus elementos – *rappers*, *breakdancers* e *writers* – a responsabilidade de se assumirem como exemplos a seguir pelos que acompanham a sua arte.

O RAP é, portanto, identificado culturalmente como sendo um género musical inerentemente político, uma vez que é parte integrante da cultura Hip-Hop, que engloba “as ideias, crenças, normas, valores, usos e costumes” de todo um grupo e não apenas daqueles que apreciam RAP (Fernandes, 2010:30). Desde a sua origem, foi utilizado como um poderoso veículo de transmissão de mensagens sociais e denunciador de injustiças¹¹. À semelhança das outras vertentes, o RAP visa criar uma aparente desordem de modo a que as suas mensagens sejam ouvidas e tenham impacto nos recetores.

Porém, este cariz protestador tem diminuído e dado lugar a expressões artísticas cada vez mais supérfluas sem qualquer intenção ou significado contestatário, apoiadas exclusivamente no ritmo. A partir do início do século XXI, o Hip Hop foi-se misturando com outros géneros, nomeadamente com o Pop: os grandes êxitos populares de Beyoncé ou Rihanna abriram a porta para outras misturas e uma adulteração dos temas mais provocantemente políticos. Muitas vezes, reivindicava-se o termo Hip Hop, comumente agora com hífen, para um sub-género mais híbrido. Este fenómeno surgiu devido à lei da oferta e da procura no que já é considerado “a indústria do RAP”: a maioria dos seus ouvintes prefere canções com batidas cativantes e dançáveis, dando maior importância ao som do que à letra e à mensagem da canção, relegando os artistas mais melódicos, poéticos, filosóficos e contestatários para um *underground*, que apesar de ter um número considerável de adeptos, não obtém sucesso comercial. Addawoo (2017) vê a tendência underground a crescer e defende-a:

“We're reverting back to a time when art was an exploration of who we were as individuals and less about how we could be marketed, packaged, sold, and distributed to the masses. There's now less of a need for artists to actually sign

¹¹ Quan, J. (2019). *Fight The Power: The Politics Of Hip-Hop*. [online] udiscovermusic. Disponível em <<https://www.udiscovermusic.com/stories/politics-of-hip-hop/>> (Acedido em 12/01/2021)

with labels in order to be successful, affording MCs the artistic freedom and ability to build their brand, identity, and overall aesthetic, organically.”

Devido a este fenómeno económico-financeiro, as editoras optam por pagar e publicitar os artistas lírica e politicamente menos complexos, uma vez que têm mais fãs, mais audiência e, por isso, mais vendas, e mais lucro assegurado. Thompson (2018) reforça esta dicotomia *Mainstream vs. Underground* e as suas implicações no investimento nos estilos de RAP mais literários:

“Hip-hop began as a socio-political genre and as a means of advocacy via its ability to mobilize listeners toward social change. As hip-hop became more popular, its recognizable features were taken and appropriated for mass production and consumption, applying economic pressure to severely obstruct its original purpose and function.”

A luta entre estas duas vertentes criou – e continua a alimentar – uma indústria musical do RAP, promotora de um conjunto de imagens e ideias sobre o seu género musical, muito limitada e insuficiente, comparativamente àquilo que o RAP realmente é (Aya de Leon, 2007). Uma determinada visão da mulher e do “feminino” está claramente vinculada a esta facilidade lírica e política, incentivada pela indústria do RAP. O RAP passou a ser reconhecido como um meio machista e patriarcal, em que os *rappers* que tratam a mulher como objeto sexual e que possuem mais bens materiais são os mais enaltecidos e valorizados: “In response to corporate pressures, many rappers abandon political and social messages and focus instead on material wealth and sexual exploits” (Powell *apud* Weitzer e Kubrin, 2009: 6).

Como veremos no decorrer desta tese, o RAP, de forma geral, revela uma visão conservadora dos papéis de género e do sexo, e a sua mensagem reforça o poder opressivo patriarcal. O *rapper* já não é considerado um verdadeiro transformador da sociedade, como era no começo. Põem-se, então, diversas questões que se prendem com

a natureza do RAP. Foi ela alterada? Se sim, deixa o RAP de ser denunciador e transforma-se em falso contestatário? Será a desordem inata do RAP apenas aparente?

2. Quem convence quem?

Tal como afirmámos anteriormente, o Hip-Hop e o RAP são conceitos distintos. O Hip-Hop pode designar uma cultura no sentido lato, i.e., a “expressão de um determinado grupo e concretiza tudo aquilo que é socialmente aprendido e partilhado pelos membros desse grupo” (Fernandes, 2010: 30), mas também uma cultura popular, na medida em que representa um determinado setor da população (Cembellín, 2017: 9). Em termos mais específicos, o Hip-Hop é um “fenómeno cultural de acção improvisada, performativa, criativa, onde os jovens se agrupam em núcleos de reflexão e discussão” a fim de saciarem a sua sede de pertença, de liberdade e de expressão. Nasceu, portanto, como uma “crítica ao poder instituído e valores estabelecidos”, e os seus adeptos distinguem-se do resto da população através do seu comportamento, indumentária e gosto musical (Fernandes, 2010). Importa ainda reconhecer que o Hip-Hop tem como princípios fundamentais, na sua definição explícita e implícita, características como a autenticidade e a originalidade, e a “constituição/afirmação de identidade individual/cultural pela palavra” (Fernandes, 2010: 47).

Por seu lado, e de acordo com McCollum (2019) de The Kennedy Center, o RAP é apenas um dos seis elementos do Hip-Hop:

- Deejaying – a arte de misturar música e beats;
- RAP (abreviatura de *Rhythm and Poetry*) – a sobreposição da poesia (*spoken-word*) sobre um *beat*;
- Breakdance – o formato de dança do Hip-Hop;
- Grafitti – a pintura urbana;

- Teatro e Literatura – a combinação de elementos e temas do Hip-Hop em drama, poesia e histórias (patente, por exemplo em *Hamilton*);
- Auto-conhecimento – os princípios morais, sociais e espirituais que inspiram o modo de ser do Hip-Hop, que se confundem com a descoberta da autenticidade/originalidade/ identidade.

O RAP é atualmente o mais conhecido e valorizado elemento constitutivo do Hip-Hop, a nível nacional e mundial. Como Valete¹² explicou em 2005, o RAP é, na sua essência, “a Poesia moderna, adaptada às grandes metrópoles, aos subúrbios, e a estas doenças urbano-depressivas” (Valet *apud* Fernandes, 2010:41). Porém, como sucede com a instituição literária ou qualquer outra instituição, não são apenas os artistas que pertencem a esta cultura: produtores e consumidores são um todo, desde logo um sistema retórico, em que alguém produz para alguém que igualmente faz parte do mesmo sistema persuasivo. Fala-se para quem nos ouve e quer ouvir, seja porque partilha os princípios comuns, seja por que pode a eles ser convertido. Todos os que produzem, compreendem ou consomem RAP fazem parte da cultura Hip-Hop (Fernandes, 2010). De facto, todas as outras vertentes são mais restritas a um nicho dos apoiantes do Hip-Hop em geral, visto que não podem ser tão comercializáveis como o RAP. Pode ainda suceder que o RAP seja a forma de transmissão de princípios de auto-conhecimento ou a constituição estrutural de géneros dramático-literários (como sucede em *Hamilton*).

Como foi referido anteriormente, o RAP tem um cariz protestador. Tia DeNora apelida esta natureza contestatária de “affordance”, isto é, “a capacidade que a música tem de promover e estimular a ação, desempenhando assim um papel mediador relativamente à ação e à experiência social.” (Tia DeNora *apud* Lupati, 2019). Na verdade, segundo Quan (2019), o género do RAP em geral tem raízes em grupos militantes de *spoken-word*, como os The Last Poets e os The Watts Prophets¹³. Estes

¹² Wikipedia. (2021). *Valete (rapper)*. [online] Disponível em <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Valete_\(rapper\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Valete_(rapper))> (Acedido em 24/03/2021).

¹³ Quan, J. (2019). *Fight The Power: The Politics Of Hip-Hop*. [online] udiscovermusic. Disponível em <<https://www.udiscovermusic.com/stories/politics-of-hip-hop/>> (Acedido em 12/01/2021)

grupos, apesar de lutarem pela justiça racial e social e de serem revolucionários na sua expressão política, especialmente dentro do movimento dos direitos civis dos afro-americanos nos EUA, jamais se expressavam a si próprios, emocionalmente (Walsh e Davidson, 2016).

Este aspeto, eminentemente retórico, deve ser tido em consideração quando analisamos neste estudo a esfera do RAP e a sua conjuntura atual. A dimensão retórica, e a relação entre os artistas/produtores e os espetadores/recetores, alterou-se com a divulgação do estilo e a industrialização do produto: a indústria está agora, mais do que nunca, dividida em duas vertentes de audiência: a comercial e a *underground*. Esta última “apresenta maior potencial de influência política ou social, dada a sua retórica mais lúcida, crítica e reflexiva” (Fernandes, 2010:106); consequentemente, são os artistas que se inserem nesta vertente do género que tendem a expressar mais os seus sentimentos, ao contrário dos artistas mais comerciais, que propendem para a criação de canções mais supérfluas, em que a batida, a parte rítmica, é o elemento que mais impera.

É importante também notar que a mensagem do RAP não é apenas transmitida através das letras das canções. Já desde 1980, este género de música foi dissipado universalmente através da emergência dos videoclipes, pequenos vídeos que acompanham uma canção específica, na tentativa de trazerem a indústria musical, ao torná-la também um meio visual. Os videoclipes ganharam mais destaque devido à estação televisiva MTV, que baseou o seu formato em torno das emissões destes mesmos vídeos.

A partir desta década, o RAP começou a ser cada vez mais associado a uma estética própria, a um vestuário característico, a comportamentos específicos devido ao advento dos videoclipes. Não já de uma forma espontânea, mas de uma forma estudada, maquilhada. Por conseguinte, a linguagem violenta e misógina das canções RAP (nomeadamente de *gangsta* RAP) foi mais rapidamente transmitida, não só porque mais pessoas tinham contacto (ou a possibilidade de contactar) com este género musical no

seu cotidiano, mas também porque a retórica prolonga-se na ação e na ativação da memória especialmente através dos figurinos, dos vídeos, e dos gestos, elementos estes visuais.

Em suma, o RAP já pouco tem a ver com a expressão necessária da população afro-americana, que, nos seus primórdios, apelava à sua “[...] emancipação (social, política, cultural), à reapropriação dos espaços urbanos e ao seu empoderamento” (Lupati, 2019:6).

3. Especificidades do RAP português

A fim de conseguirmos explorar a temática da retórica feminista no RAP, será interessante para a nossa investigação analisarmos este problema no contexto português, não só porque é aquele com o qual estamos mais familiarizados, mas também porque, limitados pelo tempo de pesquisa e pertinência do estudo, é o foco que escolhemos para a nossa investigação.

O RAP em Portugal, à semelhança dos EUA, nasceu das dificuldades da população menos privilegiada e da sua vontade “[...] em trazer para a ribalta problemas que teimam em ficar escondidos nas franjas da sociedade, seja por falta de tratamento mediático ou simplesmente fraca mobilização da população” (Correia, 2017). Miguel Francisco Cadete escreve, no primeiro artigo português conhecido sobre o Hip-Hop nacional, que “os grupos que insistem em fazer rap estão espalhados em torno da cidade de Lisboa, nos meios industriais ou nas cidades-dormitórios como a Amadora, Almada, ou Miratejo” (Cadete 2019). Tal como nos EUA, este movimento surge na cidade mais populosa do país e no seu maior centro cultural – no caso norte-americano, em Bronx, Nova Iorque e, no caso português, em Lisboa. São nestas cidades *melting pot* que canções e géneros de música de cariz protestador se manifestam. Porém, o RAP teve a

capacidade de rapidamente se alastrar para outras cidades, regiões e países. No caso nacional, os *rappers* lisboetas depressa ganharam adeptos na região do Porto, onde nasceram grupos como os Dealema¹⁴ e os Mind da Gap¹⁵, que moldaram impressionantemente o RAP português, ainda que a sua maior expressão continue contemporaneamente ligada à capital nacional (Fernandes, 2010:55).

Os grupos a que Cadete se refere eram compostos, “na esmagadora maioria, por músicos negros provenientes das ex-colónias” (Cadete, 2019). Estes músicos fazem parte da segunda geração de imigrantes, descendentes dos retornados da Guerra Colonial de países como Cabo Verde e Angola, principalmente. Os seus pais vieram para Portugal em busca de uma vida melhor, tanto a nível económico como político, e foram, portanto, pouco participativos a nível político, contrariamente aos seus filhos, que devido à falta de inclusão, à discriminação a que foram sendo sujeitos, apesar de nascidos e educados em Portugal, sentiram mais absurda a falta de acesso a espaços sociais tradicionais. Fernandes afirma ainda que “estes fluxos [migratórios] reconfiguraram as estruturas da sociedade e conduziram à construção de novas identidades juvenis, que partiram da apropriação desse ‘novo’ espaço urbano” (Fernandes, 2010:62). Por sua vez, esta segunda geração sente necessidade de se exprimir e ânsia de se fazerem ouvir e encontram no RAP o melhor meio para o fazer.

Há que sublinhar desde logo algumas diferenças entre os pólos de irradiação. Uma vez que é amplamente influenciado pelo RAP norte-americano, o RAP da Grande Lisboa aborda temas como injustiças sociais ou racismo, devido à presença destas comunidades. Por outro lado, no Porto, dado que na região não existiam essas comunidades tão claramente identificadas pela quantidade (número de indivíduos), qualidade identitária (raça) ou espaço de segregação (o bairro), o RAP tornou-se mais filosófico e existencial (individual) e menos crítico da política ou do Estado (coletivo).¹⁶

¹⁴ Dealema | Website Oficial. (n.d.). *Biografia | Dealema*. [online] Disponível em <<https://www.dealema.pt/biografia/>> (Acedido em 24/03/2021).

¹⁵ Wikipedia. (2021). *Mind da Gap*. [online] Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Mind_da_Gap> (Acedido em 24/03/2021).

¹⁶ RTP Play. (2020). *A Arte Elétrica em Portugal Episódio 5* [online] Disponível em: <<https://www.rtp.pt/play/p6881/e463350/a-arte-electrica-em-portugal>> (Acedido em 22/03/2021).

Não são apenas os temas abordados que diferenciam estes artistas de todos os outros e entre si. A língua também desempenha um papel essencial no caso português e, nesta oposição, entre os espaços urbanos de Lisboa e Porto. De facto, tendo em conta os países de origem dos primeiros *rappers* nacionais, a língua cabo-verdiana era, juntamente com o inglês, o idioma mais utilizado nas primeiras canções RAP em Portugal, o que permitiu aos rappers conferir ao género um maior sentido de identidade e de orgulho das suas raízes africanas, bem como um espírito de subversão à normalidade portuguesa e ao desprezo com que eram tratados pela sociedade.

Contudo, a ideia, associada ao RAP, de que este estilo musical é protagonizado por indivíduos negros, descendentes de emigrantes, favoreceu, em certa medida (e de um modo paradoxal) as vendas discográficas, tornou-o numa linguagem cultural de grupo, marcado pelo vanguardismo e marginalidade (Fernandes, 2010). Aliás, à medida que estas canções se foram tornando populares e comercializáveis, muitos jovens de backgrounds mais privilegiados – quer a nível social quer a nível económico – ficaram fãs do estilo e começaram eles próprios a fazer RAP. Tal ocorreu sobretudo a partir de 1994 com o álbum “Rapública” de Boss AC¹⁷, que veio introduzir este género musical no gosto dominante das audiências. Vejamos o caso de grupos como Mind da Gap e Dealema, na cidade do Porto, ou de rappers como Sam The Kid¹⁸, em Lisboa que, apesar de não terem nascido em berços de ouro ou de terem crescido como músicos apenas por mérito próprio, não sofreram pessoalmente muitas das injustiças políticas e sociais, da repressão cultural e racial que os *rappers* luso-africanos sofrem. Atualmente, a maior parte dos *rappers* nacionais canta em português padronizado, sem marcas das línguas ou crioulos africanos, devido exatamente ao facto de haver cada vez mais músicos brancos, de backgrounds mais privilegiados, que veem no RAP o melhor *outlet* para a sua criatividade.

¹⁷ Wikipedia. (2019). *Boss AC*. [online] Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Boss_AC> (Acedido em 24/03/2021).

¹⁸ Wikipedia. (2020). *Sam The Kid*. [online] Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Sam_The_Kid> (Acedido em 24/03/2021).

Capítulo III

O RAP tem sexo?

Vejam agora o que sucedeu no que ao género diz respeito. Como podemos observar através das contextualizações históricas feitas anteriormente, tanto nos EUA como em Portugal, o RAP é um género musical inerentemente masculino, não só porque desabrochou através de vozes masculinas, mas também porque promove ideais patriarcais e a heteronormatividade, i.e., a “visão que estabelece como norma a heterossexualidade e a instituição de categorias distintas, rígidas e complementares de masculino e feminino”¹⁹. Mas o que implica esse passado histórico do RAP no que à Retórica diz respeito?

1. O RAP é masculino?

Para que consigamos compreender o universo do RAP como masculino, é essencial apresentar e definir o conceito de masculinidade hegemónica, “attitudes and practices that perpetuate heterosexual male domination over women” (Weitzer e Kubrin, 2009:5). Esta prática é alimentada através de meios de comunicação de massa, da família patriarcal, de outras instituições e espaços de socialização, como as escolas e os locais de trabalho²⁰. Também a visibilidade política das mulheres, sendo incipiente nas sociedades ocidentais, mais invisível consegue ser nas sociedades tradicionais de índole patriarcal, nomeadamente nas comunidades africanas, nos EUA ou em Portugal. A indústria musical, nomeadamente o género do RAP, é um destes espaços onde os homens afro-americanos encontraram lugar para poderem exercer a sua masculinidade,

¹⁹S.A, P.I. *heteronormatividade*. [online] Dicionário Priberam. Disponível em <<https://dicionario.priberam.org/heteronormatividade>> (Acedido em 24/04/2021).

²⁰ Ibid.

sem a opressão do homem branco e privilegiado. De facto, a resistência política da população negra nos EUA desde cedo incorporou aspetos da masculinidade do homem negro que lhe conferiu poder que não tinham numa sociedade dominada pelo homem branco. Consequentemente, a masculinidade negra foi a partir deste momento caracterizada pelo seu estilo, poder, e confiança sexual e social (Walsh e Davidson, 2017). E essa caracterização viril revelava-se de certa forma incompatível com a presença feminina, associada à domesticação da vida doméstica. Andresen, arquivista de Hip-Hop na Universidade de Washington, simplifica esta questão, afirmando que “masculinity is a large part of our society and a music genre like Hip Hop is a reflection of it”²¹, apoiando-se na velha máxima de que a cultura e todas as suas vertentes são uma mera reflexão dos acontecimentos e dos pensamentos da sociedade em que se encontram.

Esta masculinização do RAP tornou-se ainda mais evidente a partir da década de 90, quando o género musical se tornou comercializável, devido a grupos como Wu-Tang Clan²², N.W.A.²³, ou a figuras como Tupac Shakur²⁴ e The Notorious B.I.G.²⁵. Depois do enorme sucesso e popularização destes *rappers*, as editoras rapidamente chegaram à conclusão que o público consumia e comprava mais discos, bilhetes para concertos e merchandising de *rappers* lírica e politicamente menos complexos, com canções mais focadas nas suas vidas violentas e perigosas – o chamado estilo *gangsta RAP*. Deste modo, para maximizar as vendas, os magnatas da indústria discográfica começam a encorajar repertórios provocantes e arrojados e, consequentemente, muitos *rappers* abandonam mensagens políticas e sociais e focam-se na riqueza material e nas proezas sexuais (Weitzer e Kubrin, 2009:6). Os autores supramencionados referem ainda que

²¹ *Ibidem*.

²² Wu Tang Clan. (n.d.). *Wu Tang Clan - Official Site*. [online] Disponível em <<https://wutangclan.com/>> (Acedido em 20/03/2021).

²³ Kautz, J. (2019). *N.W.A | American hip-hop group*. Em: Encyclopædia Britannica. [online] Disponível em <<https://www.britannica.com/topic/NWA>> (Acedido em 20/03/2021).

²⁴ Wikipedia Contributors (2019). *Tupac Shakur*. [online] Wikipedia. Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Tupac_Shakur> (Acedido em 20/03/2021).

²⁵ Wikipedia Contributors (2019). *The Notorious B.I.G.* [online] Wikipedia. Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/The_Notorious_B.I.G.> (Acedido em 20/03/2021).

este subgénero, o *gangsta* RAP, é o que mais fortalece a sua imagem masculina, uma vez que “helps to reinforce racial stereotypes held by many whites”.²⁶

De facto, devemos ter em consideração que o *white mainstream media* dita o que o público em geral considera ser a cultura Hip-Hop (The Grapevine, 2018). São características como a masculinidade, a misoginia, o sexismo, ou, por outras palavras, os mecanismos que apoiam o patriarcado, que são glorificadas nas letras e na imagem deste tipo de RAP e que, ao longo do tempo, se foram transpondo para o RAP em geral. Estes estereótipos são, de acordo com Bell Hooks (*apud* Annette, 2003), “[...] a rejection of the prevailing values created and sustained by white supremacist capitalist patriarchy”. Podemos, portanto, advogar que, uma vez que os valores comunicados através do RAP são a resposta do patriarcado branco e capitalista, o constante enaltecimento do mecanismo patriarcal é consequência da procura por parte dos consumidores de representações estereotipadas do gueto e, particularmente dos jovens homens e mulheres de raça negra (Weitzer e Kubrin, 2009:7). Estes preconceitos apresentados nas canções de *gangsta RAP* não são sempre preconizados pelos *rappers* por vontade dos próprios, mas sim por vontade dos consumidores, porque é aquilo que querem ouvir de maneira a escapar a sua realidade, na qual não conseguem fazer valer a sua masculinidade, devido ao desaparecimento de rituais tradicionais que a visavam estabelecer:

“[...] this hyper-masculinity stems from the disappearance of coming of age rituals. Ransaw argues that hiphop has replaced the formal manhood rituals that have been abandoned by numerous communities in an increasingly Westernised world, providing male adolescents a voice in their pursuit for adulthood and male identity. Ransaw describes the Black male and hip-hop culture as the face of modern masculinity for all males equally, regardless of ethnicity” (Ransaw *apud* Morris, 2015).

²⁶ *Ibidem*.

As consequências de tais associações não demoraram muito a revelar-se: os jovens rapazes passaram a canalizar e a demonstrar a sua virilidade através do Hip-Hop e do RAP em particular, uma vez que é um género musical masculino na sua génese, caracterizado como agressivo, viril e duro, porque esse lugar-comum marca tanto o comportamento masculino como o seu oposto determina o comportamento feminino. Na verdade, a falta de espaços socializantes disponíveis para os jovens negros não lhes permitiu afirmar a sua masculinidade da mesma forma que os jovens brancos, conduzindo-os a expressar a sua identidade masculina através desta cultura:

“Poor, marginalized Black males have historically faced obstacles to asserting their masculinity, and they continue to be denied access to conventional institutional avenues through which masculinity may be established. According to Skeggs (1993), music historically served as a medium that provided Black men with an alternative resource for asserting their masculinity” (Weitzer e Kubrin, 2009:8).

A masculinidade é assim internamente associada à conquista sexual, à promiscuidade, à violência entre géneros, e à manipulação da mulher, elementos que concernem ao código de rua (*street code*) adotado pelos jovens negros, pobres e socialmente frágeis que se voltam para o crime e para a violência como solução para os seus problemas, ou que compensam dentro de portas a fragilidade que sentem porta fora. Este código é transposto para o RAP, pois este diz querer retratar as duras realidades da comunidade afro-americana, levando a que estas características sejam altamente valorizadas dentro da cultura (Weitzer e Kubrin, 2009).

Para que possamos compreender como é que estas se prolongam na ação e ativação da memória e no reforço de comportamentos violentos, abusivos e tóxicos contra a mulher e o seu papel, é essencial perceber de que modo são estes atributos transmitidos retoricamente, tanto a nível da escrita como da imagem. Elencamos, portanto, alguns exemplos. Em primeiro lugar, apresentamos um excerto de um artista que é particularmente conhecido pela promiscuidade e natureza ousada das suas letras,

nomeadamente nas canções que partilha com *rappers* femininas como Megan Thee Stallion²⁷:

“I be fixin' her weave while she suckin' my dick
Pull it out, then I tittyfuck (Uh, uh)
I fuck her from the back and she nasty, killin' her”²⁸
(DaBaby, 2019).

DaBaby²⁹ assevera a sua virilidade através da sua proeza sexual, contribuindo para o eterno duplo moral de que um homem ativo sexualmente, com várias parceiras, é considerado o epítome da masculinidade, enquanto que uma mulher que faça o mesmo é vista como vulgar e “fácil”.

Não é só nos EUA que o RAP toma esta forma de violência sexual. Em Portugal são vários os artistas que cantam sobre estes temas; um deles é Valete. Valete é um caso peculiar, pois é um artista profundamente dividido no seu conteúdo, produzindo canções de protesto, que denunciam problemas sociais e, ao mesmo tempo, canções que contam a subjugação da mulher ou que, no caso do próximo trecho em particular, retratam de forma crua a violência contra a mulher. Embora me pareça que a intenção do autor é meramente a análise crítica deste fenómeno, este tipo de letras pode levar a que um leitor menos subtil possa ver nesta descrição um incentivo à violência entre géneros:

“Putá, cona largada, pura insana
Encharcada de moralismo sempre armada em puritana (Putá!)
Agora vais sentir a sequela (A sequela!)
Com a caçadeira enfiada na tua goela (Na tua goela!)

²⁷ Wikipedia. (2020). *Megan Thee Stallion*. [online] Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Megan_Thee_Stallion> (Acedido em 24/03/2021).

²⁸ Megan Thee Stallion Ft. DaBaby (2019). *Cash Shit*. [online] Genius. Disponível em <<https://genius.com/Megan-thee-stallion-cash-shit-lyrics>> (Acedido em 20/03/2021).

²⁹ Weiss, J. (2020). DaBaby boom: meet the controversial rapper taking over America. *The Guardian*. [online] Disponível em <<https://www.theguardian.com/music/2020/jan/10/dababy-boom-controversial-rapper-taking-over-america>> (Acedido em 24/03/2021).

A bala a perfurar a traqueia
E o teu corpo como plateia enquanto a morte fraseia”³⁰
(Valete, 2019).

Existe também um outro tópico nas canções de RAP que se prende com a culpabilização da mulher e a vitimização do homem: a mulher manipuladora. De facto, são inúmeras canções que retratam a mulher como “gold digger”, como aproveitadora do sucesso, aptidão sexual e/ou riqueza do *rapper*. Voltamos à mítica mulher-serpente, que afasta Adão do Paraíso, ou às versões antigas ou mais recentes da mulher-diabo, do Romantismo do século XIX à Publicidade do século XX, capaz de seduzir e levar à perdição o homem. Esta canção de Chris Brown³¹ é apenas um dos exemplos deste tema recorrente:

“When a rich nigga want you
And your nigga can't do nothing for ya
Oh, these hoes ain't loyal”³²
(Chris Brown, 2013).

Porém, note-se que, apesar de nos focarmos particularmente no caso de *rappers* negros (uma vez que foram eles quem inicialmente usaram a plataforma do RAP como meio de imporem a sua virilidade), há também *rappers* caucasianos que vocalizam a sua masculinidade através da glorificação dos temas acima referidos. Eminem³³ – *rapper* branco que devido às suas origens humildes não teve oportunidade de construir a sua identidade como homem numa maneira tradicional – legitima a violência sexual contra mulheres como forma de se colocar como uma figura dominante e poderosa:

³⁰ Valete (2019). *BFF*. [online] Genius. Disponível em <<https://genius.com/Valete-bff-lyrics>> (Acedido em 20/03/2021).

³¹ The Editors of Encyclopedia Britannica (2019). Chris Brown | Biography, Songs, Controversy, & Facts. Em: *Encyclopædia Britannica*. [online] Disponível em <<https://www.britannica.com/biography/Chris-Brown>> (Acedido em 24/03/2021).

³² Chris Brown Ft. Lil' Wayne e Tyga (2013). *Loyal*. [online] Genius. Disponível em <<https://genius.com/Chris-brown-loyal-lyrics>> (Acedido em 20/03/2021).

³³ The Editors of Encyclopedia Britannica (2019). Eminem | Biography, Music, Awards, & Facts. Em: *Encyclopædia Britannica*. [online] Disponível em <<https://www.britannica.com/biography/Eminem>> (Acedido em 24/03/2021).

“Slut, you think I won’t choke no whore
‘Til the vocal cords don’t work in her throat no more?!
Shut up slut, you’re causin’ too much chaos
Just bend over and take it like a slut, okay Ma?”³⁴
(Eminem, 2000).

O desejo por parte deste *rapper* e de todos os mencionados de se sentirem viris e fortes, e por isso superiores às mulheres, reproduz naturalmente a pressão imposta pela sociedade patriarcal: aos homens desde pequenos se diz que não devem mostrar fraqueza e devem cuidar das mulheres, porque estas são frágeis e devem restringir as suas capacidades à vida familiar. Essa fraqueza feminina tem a sua contraface. Estabelece a qualidade da força física e neste domínio físico, animal, as mulheres estão sujeitas à força masculina, que tanto as protege como as aniquila.

No entanto, as letras das canções de que estes jovens tanto gostam nem sempre retratam de forma honesta os princípios e as crenças dos seus autores, como vimos com Valete. A nível internacional, há um exemplo ainda mais nítido desta dualidade: Tupac Shakur. Este *rapper* é considerado um dos melhores poetas da corrente do RAP, especialmente por abordar questões sociais que atormentavam o seu grupo socio-económico, sendo por isso considerado um símbolo de ativismo contra a desigualdade. Em *Trapped* (1991), ele mostra essa sua vertente contestatária:

“Cause they never taught peace in the black community
All we know is violence, do the job in silence
Walk the city streets like a rat pack of tyrants”³⁵
(Tupac, 1991)

³⁴ Eminem (2000). *Kill You*. [online] Genius. Disponível em <<https://genius.com/Eminem-kill-you-lyrics>> (Acedido em 20/03/2021).

³⁵ Shakur, T. (1991). *Trapped*. [online] Genius. Disponível em <<https://genius.com/2pac-trapped-lyrics>> (Acedido em 20/03/2021).

Porém, em *Hit 'Em Up*, Tupac revela outra face que vai ao encontro daquilo que é procurado pelos consumidores de *gangsta RAP*, perpetuando os estereótipos de que os homens negros são vítimas:

“First off, fuck your bitch and the clique you claim
Westside when we ride, come equipped with game
You claim to be a player, but I fucked your wife.”³⁶
(Tupac, 1996)

Neste trecho, vemos um Tupac violento e misógino, colocando-se como rival dos seus pares, indo aparentemente, se descontarmos uma possível ironia, contra a filosofia que advogava antes ter.

Acrescentemos que, como já foi brevemente referido, não é apenas a nível da palavra que estes preconceitos são apresentados no RAP. A imagem teve e tem um papel significativo no que toca à disseminação dos comportamentos que incentivam a desigualdade entre os géneros. De facto, desde cedo que os *rappers* viram a potencialidade dos videoclipes em passarem de uma forma mais imediata a sua mensagem, e esta atitude face aos meios audiovisuais tem estado cada vez mais presente na mente dos artistas e, especialmente, das editoras discográficas, uma vez que, com o advento e difusão do YouTube, estes vídeos puderam ser ainda mais comercializáveis, aumentando os seus lucros. Estes ganhos estão relacionados com o número de visualizações obtidas no vídeo, i.e., quantas mais visualizações, mais lucro. É por esta razão que há cada vez mais investimento feito nos videoclipes a nível da sua produção, bem como uma maior sexualização e objetificação do corpo feminino, pois é esse tipo de conteúdo que atrai os consumidores de RAP, que, na sua maioria, são jovens do género masculino e heterossexuais. O videoclipe de “VIBEZ”, canção do *rapper* DaBaby, é o epítome do videoclipe como meio de transmissão de práticas sexistas e patriarcais. Neste vídeo, o artista rodeia-se de riqueza, como mansões, carros topo de

³⁶Shakur, T. (Ft. Outlawz) (1996). *Hit 'Em Up*. [online] Genius. Disponível em <<https://genius.com/2pac-hit-em-up-lyrics>> (Acedido em 20/03/2021).

gama, e até mesmo jatos privados, bem como de dezenas de mulheres seminuas que parecem apenas existir para o satisfazer. São frequentemente filmadas em posições eróticas, e a sua única função é serem elementos acessórios, sexuais, a fim de ostentarem a virilidade e o poder social – e financeiro – do *rapper*.

Em suma, todas as pessoas que se identificam como homens pretendem assegurar algum tipo de masculinidade, devido aos princípios incutidos em todos os indivíduos pelo poder branco e patriarcal. No entanto, isto é especialmente desafiante para os homens menos privilegiados, seja por motivos económicos, raciais ou sociais, uma vez que têm menos espaços e formas seguras em que possam expor e partilhar a sua masculinidade de uma maneira saudável. É aliás por esta razão que muitos homens, independentemente da sua raça ou idade, recorrem à violência, à hiper-sexualidade, à riqueza e à subjugação da mulher para poderem irradiar uma imagem intimidante e robusta, associada ao “homem-tipo” da sociedade patriarcal, reforçando a desigualdade entre os géneros.

2. Ou feminino?

Antes de analisarmos os vários papéis da mulher na indústria do RAP, é essencial perceber o impacto e o peso do RAP feminino, não só em oposição ao RAP masculino, mas também dentro do universo do Hip-Hop em geral.

O RAP feminino surge pouco tempo depois da aurora do RAP, logo em 1988, com a voz afro-americana de Lana Michelle Moorer, conhecida como MC Lyte. Foi a primeira mulher *rapper* a lançar um álbum a solo (“Lyte As A Rock”) e a primeira mulher *rapper* nomeada para um Grammy na categoria de Best Rap Single com o seu single “Ruffneck” em 1993. Alguns poderão argumentar que o seu sucesso neste meio masculino se deveu ao modo em como se apresentava: negando a sua feminilidade,

usando roupas consideradas masculinas como fatos de treino, calças largas e ombreiras, tendo uma voz áspera e escrevendo letras de canções violentas (Krishnamurthy *apud* Schreinemacher, 2018). Significativamente, no documentário *My Mic Sounds Nice: The Truth About Women And Hip-Hop*, MC Lyte admitiu ter mudado o seu tom de voz para que ela ficasse mais áspera e dura, de modo a que a própria voz parecesse mais masculina. Estas técnicas retóricas, juntamente com todas as outras mencionadas anteriormente, ajudaram-na, efetivamente, a penetrar numa indústria dominada por homens, pois apesar do seu talento ser equivalente aos dos seus colegas masculinos e do conteúdo das suas canções ser tão duro e autêntico como o deles, uma mulher com uma imagem feminina, uma ideologia e uma retórica feministas não seria aceite pelos seus pares, depressa pareceria paradoxal, quase ilógica.

Apesar de todos os seus condicionalismos, é inegável que MC Lyte abriu portas para a presença de mais mulheres na indústria do RAP, que trouxeram novos temas para o RAP, tais como o controlo da mulher sobre a sua liberdade sexual, mas também a importância do discurso feminino, e um discurso sobre a desigualdade de direitos entre géneros (Fernandes, 2010). Não obstante o crescimento do número de *rappers* mulheres nos últimos anos, especialmente nos EUA, é importante notar que as oportunidades para as mulheres nesta indústria são ainda bastante mais reduzidas do que para os homens, em todo o tipo de papéis, desde *rapper* a agente. Por outras palavras, embora o RAP apoie as vozes dos mais injustiçados e oprimidos, não tem sido, historicamente, uma indústria acolhedora para as mulheres: estas têm sido ignoradas ou colocadas umas contra as outras ou só lhes tem sido permitido serem *one-hit wonders*, sem terem oportunidades para se reinventarem ou crescerem como artistas.

De facto, há mesmo quem defenda que o “Hip-hop for women has always been built mainstream wise on a conflict”, conflito este que se baseia na rivalidade criada por editoras discográficas a fim de aumentarem as vendas. Logo, pode ser afirmado que a comercialização do Hip-Hop veio retirar ainda mais poder às mulheres da indústria (The Grapevine, 2018). Esta discriminação tem sido ainda mais grave para as mulheres negras, uma vez que não possuem as mesmas oportunidades que as mulheres brancas a

nível social, económico e cultural para poderem prosseguir com uma carreira artística. Tal como Younger afirma, “the genre, celebrated for its ability to document and honor the myriad ways that marginalized and oppressed people negotiate their existence, has tragically failed to provide that same space and enthusiasm for black women” (Younger, 2018).

Este tratamento desigual é igualmente óbvio em Portugal: também aqui as mulheres tiveram de vencer diversos obstáculos para entrar nesta indústria e poucas conseguiram. Mc Lady D, Divine, Djamal, Capicua, Nenny e Russa são alguns exemplos das artistas de RAP femininas que ter visibilidade neste meio, apesar das dificuldades (Fernandes, 2010). Porém, foi Dama Bete³⁷ a primeira a conseguir singrar neste mundo. O contexto e o tempo não eram os mesmos, mas, ao contrário de MC Lyte nos EUA, Dama Bete nunca tentou disfarçar o seu género a fim de suceder enquanto *rapper*. Na verdade, usou o seu género como arma:

"Acho que o facto de ser uma mulher num mundo de homens só me deu mais força para fazer o que faço. Há muito tempo que estou habituada a que não me levem a sério só porque sou mulher e tive que aprender a ignorar isso e seguir em frente"³⁸

Apesar de não ter lidado com a desigualdade de género como a sua colega norte-americana, também se enfrentou com a misoginia e o sexismo na indústria: “Convidavam-me para gravar músicas em quartos. Assediavam-me. Às vezes, não fui. Quando chegava lá a casa, não era para fazer música nenhuma”³⁹.

³⁷ pwiki. (n.d.). *Dama Bete*. [online] Disponível em <https://www.pwiki.org/wiki/Dama_Bete> (Acedido em 17/06/2021).

³⁸ BLITZ (n.d.). *Dama Bete - Pé de Igualdade*. [online] Jornal blitz. Disponível em <<https://blitz.pt/principal/optimus/optimusnews/dama-bete-pe-de-igualdade=f33513>> (Acedido em 17/06/2021).

³⁹ Jornal Expresso. (n.d.). *O lado feminino do rap português*. [online] Disponível em <<https://expresso.pt/multimedia/expressotv/o-lado-feminino-do-rap-portugues=f364693>> (Acedido em 17/06/2021).

A questão do sexo, em que se opõem as características dos sexos masculino e feminino, revelam a sua complexidade quando a elas se sobrepõem as questões de género. Apesar de, no capítulo da contextualização do RAP, termos apresentado o RAP como um universo de homens para homens, tendo apenas referido homens *rappers* como o exemplo de músicos que perpetuam uma retórica dita masculina – que reforça os preceitos patriarcais –, há também mulheres *rappers* que transmitem nas letras das suas canções (desde a sua invenção até à sua elocução) este tipo de retórica da violência, com características muito semelhantes. Numa primeira instância, foquemo-nos em Young M.A., artista afro-americana, pertencente à Comunidade LGBTQ+ que, à semelhança dos seus companheiros masculinos, subjuga a mulher e as suas parceiras sexuais a um papel puramente subserviente à sua vontade, objetificando-as:

“I ride for my guys, that's the bro code (That's the bro code)
Baby gave me head, that's a low blow (That's a low blow)
Damn, she make me weak when she deep throat (When she deep throat)
I need a rich bitch, not a cheap ho (Not a cheap ho)”⁴⁰
(Young M.A., 2016).

Pode parecer-nos algo irónico que alguém que faz parte de duas minorias reforce mecanismos e princípios contrários à heteronormatividade e propícios à misoginia, mas, na verdade, são várias as artistas homossexuais que, na sua arte/ poesia, optam por imitar comportamentos tipicamente associados a homens *rappers*, de modo a assegurarem o seu espaço na indústria. Tal como MC Lyte fez com a voz ou com a roupa, imitando o esteriótipo masculino, recalcando o esteriótipo feminino, também Young M.A. imita a violência sexual do esteriótipo masculino, abafando qualquer doçura do esteriótipo feminino.

Adicionalmente, se deve referir que a violência verbal reproduz em geral as restantes formas de violência. Podemos verificar que a promiscuidade nas letras de RAP

⁴⁰Young M.A. (2016). *OOUUU*. [online] Genius. Disponível em <<https://genius.com/Young-ma-ooouuu-lyrics>> (Acedido em 20/03/2021).

não se restringe aos *raps* dos homens. Na verdade, há cada vez mais mulheres *rappers* a expressar o seu lado sexual desta forma. Também nas *rappers* não é apenas a lírica que apresenta uma carga erótica. Hoje em dia, os videoclipes são a componente das canções que mais demonstra este cariz sexual, a fim de se obterem mais visualizações e, conseqüentemente, mais lucro. Tomemos o exemplo do vídeo da canção “Anaconda”⁴¹ de Nicki Minaj⁴². À data da escrita desta dissertação, este vídeo é um dos mais vistos da plataforma YouTube, com mais de mil milhões de visualizações, e é também um dos mais controversos, sendo considerado o pioneiro da hipersexualização feminina do ponto de vista de uma mulher. Neste vídeo, Minaj explora o seu corpo com orgulho e luxúria, mas não o faz para agradar o olhar masculino, pois nenhum homem aparece no videoclipe. Na verdade, ela apenas partilha o palco com outras mulheres afro-americanas, colocando-se em situações eróticas. Isto foi e continua a ser altamente subversivo, uma vez que são escassas as artistas *queer* e POC na indústria do RAP.

Há até um outro elemento usado recentemente para reforçar o teor destas canções: os próprios produtores e DJs têm vindo a inovar os seus *beats* com *samples* sexuais, tal como acontece na canção do excerto apresentado abaixo, a qual utiliza uma *sample* de uma voz masculina que diz “There's some whores in this house”. O excerto que a seguir transcrevemos faz parte de uma das canções mais populares do ano de 2020. Foi lançada por Cardi B e Megan Thee Stallion, duas das principais artistas na indústria do RAP neste momento, ambas conhecidas pelo elevado conteúdo explícito das suas canções. Estas revertem o papel a que as mulheres são submetidas historicamente na cultura do Hip-Hop, enaltecendo as suas conquistas e proezas sexuais e, ao mesmo tempo, colocando o homem como objeto sexual:

“Beat it up, nigga, catch a charge
Extra large and extra hard
Put this pussy right in your face

⁴¹Nicki Minaj (2014). *Anaconda*. *YouTube*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=LDZX4ooRsWs>> (Acedido em 11/07/2021).

⁴²Wikipedia (2019). *Nicki Minaj*. [online] Wikipedia. Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Nicki_Minaj> (Acedido em 11/07/2021).

Swipe your nose like a credit card
Hop on top, I wanna ride
I do a kegel while it's inside
Spit in my mouth, look in my eyes
This pussy is wet, come take a dive”⁴³
(Cardi B, 2020).

Neste jogo de espelhos, não devemos fechar-nos em lugares-comuns, pois é contra este aspeto em particular que a nossa investigação se pretende debruçar. Existem mulheres *rappers* com uma retórica escrita e visual feminista, mais ou menos marcada pelas expectativas da argumentação, mas reproduzindo ou contestando, de forma irónica ou não, os clichés masculinos e/ou femininos. Com isto queremos também dizer que há *rappers* que abordam temas particulares às experiências das mulheres ou temas comuns a todos mas através de uma perspetiva claramente feminista, e, acima de tudo, simultaneamente reconhecendo a interseccionalidade que está presente quando se fala de identidades sociais e sistemas relacionados de opressão, dominação ou discriminação.

Na verdade, é impossível haver uma retórica feminista sem se dar espaço a indivíduos de diferentes categorias biológicas, sociais e culturais para exprimirem as suas experiências, partilharem as suas opiniões e darem o seu contributo às questões feministas. Além disso, a nível técnico, estas canções tendem a ter uma lírica mais poética e *beats* mais melódicos, tendo alterado muito diversamente a linha melódica e rítmica do RAP, ainda por razões que sempre evocam a autenticidade, a originalidade e a identidade.

Um dos maiores exemplos deste tipo de retórica é Lauryn Hill⁴⁴, uma referência icónica do RAP a nível mundial. Lauryn Hill, desde o seu tempo com o grupo The

⁴³Cardi B Ft. Megan Thee Stallion (2020). *WAP*. [online] Genius. Disponível em <<https://genius.com/Cardi-b-wap-lyrics>> (Acedido em 20/03/2021).

⁴⁴Academy of Achievement. (2021). *Lauryn Hill*. [online] Disponível em <<https://achievement.org/achiever/lauryn-hill/>> (Acedido em 24/03/2021).

Fugees⁴⁵ até à sua carreira a solo, revelou uma inegável sensibilidade poética para expor temas que tendem cada vez mais a ser eliminados neste género musical, tais como o racismo, a pobreza extrema, agora muitas vezes imbricados na identidade da mulher afro-americana. Hill sedimentou o seu sucesso com o álbum *The Miseducation of Lauryn Hill*, no qual ela abordou “all the challenges that sudden fame posed for a young woman deeply committed to her own artistic and spiritual values” (Academy of Achievement, 2021). Neste trecho em específico, Hill (1998) centra-se na sua experiência com a maternidade e dedica esta sua canção ao seu filho Zion:

“But then an angel came one day
Told me to kneel down and pray
For unto me a man-child would be born
Woe this crazy circumstance
I knew his life deserved a chance
But everybody told me to be smart
"Look at your career," they said
"Lauryn, baby use your head"
But instead I chose to use my heart”⁴⁶
(Lauryn Hill, 1998).

Note-se que esta é das poucas canções, não só do RAP mas transversalmente a todos os géneros musicais, que refere o tema do aborto e da escolha da mulher, um assunto bastante fraturante. Porém, Hill fá-lo com o já referido elevado nível de espiritualidade que lhe é característico. A sua genialidade deve-se também a isto, ou seja, ao facto de ser uma mulher negra feminista no RAP que trata temas tão pessoais que se mantém fiel ao rigor solitário da sua poesia e, paralelamente, persuasivo para um público e para os críticos, levando a que muitos se identifiquem com a sua mensagem, e de tal maneira que a podemos considerar uma artista comercial.

⁴⁵ Wikipedia. (2021). *Fugees*. [online] Disponível em <<https://en.wikipedia.org/wiki/Fugees>> (Acedido em 24/03/2021).

⁴⁶ Lauryn Hill (1998). *To Zion*. [online] Genius. Disponível em <<https://genius.com/Lauryn-hill-to-zion-lyrics>> (Acedido em 20/03/2021).

No espaço musical português, Capicua⁴⁷ vai trilhando um caminho paralelo, lutando para que questões femininas e de género sejam discutidas, inseridas e aceites culturalmente. Natural do Porto, e socióloga de formação, Capicua descobriu a cultura de Hip-Hop nos anos 90, numa primeira instância pelo Graffiti e depois pelo RAP. Na última década, tem vindo a conquistar, por um lado, um público muito diverso, e ao mesmo tempo o reconhecimento da crítica, o que a tem tornado comercial. Mas nunca sem prescindir de uma retórica intervencionista, que podemos apelidar de feminista, visto que tem contribuído para a destruição dos estigmas associados ao RAP no nosso país⁴⁸. Damos como primeiro exemplo a canção “Gaudí” (2020), onde a *rapper* aborda os problemas e as frustrações diárias que previsivelmente todas as mulheres sentem ou já sentiram em algum momento das suas vidas, resultantes das pressões de trabalharem, viverem, numa sociedade patriarcal:

“Eu sei que 'tás de TPM, com fome, mal dormida
Que 'tás farta da rotina e dizes mal da tua vida
Sem pachorra para nada, para a nata, para a night
Para a make, para o date, para o face, para o hype
Para o lifestyle, livestream, live fast, live the dream
Gente snob, pseudo star, do indie ao mainstream”⁴⁹
(Capicua, 2020).

Contrariamente a muitas outras artistas ligadas ao RAP, que optam por uma abordagem mais superficial, Hill e Capicua escolheram um caminho mais pessoal e ativista, na medida em que procuram através das suas canções passar uma mensagem “política”, interventiva, e mudar opiniões ou destacar problemas sociais, relacionados nomeadamente com a desigualdade entre géneros. Embora ambas estas artistas tenham alcançado sucesso nas suas carreiras utilizando este tipo de retórica, nem todas as artistas com esta visão tiveram a mesma sorte, porque tal conciliação de audiências e

⁴⁷ Capicua. *Capicua*. [online] Disponível em <<http://www.capicua.pt/capicua>> (Acedido em 06/11/2020)

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Capicua (2020). *Gaudí*. [online] Genius. Disponível em <<https://genius.com/Capicua-gaudi-lyrics>> (Acedido em 20/03/2021).

mercados é retoricamente difícil. Aliás, a maior parte das artistas com este tipo de retórica ainda estão na obscuridade, numa vertente de RAP *underground*. E apesar deste subgénero ter muitos fãs e ouvintes, não tem impacto e força suficientes para trazer estas autoras para o conhecimento do público em geral. Um dos maiores problemas nesta indústria musical, como noutras indústrias, é não conseguir conciliar quantidade e qualidade. Ou não conseguir sequer ser ouvido, publicado, difundido: o consumidor de RAP não é confrontado com o RAP feminista a não ser que tenha curiosidade de o ouvir e o procure. Tal foi dito e reforçado no debate sobre mulheres no RAP no clube de debate “The Grapevine”, “there’s a difference between being a consumer or being an insider. The majority of consumers don’t actively search for artists out of the top 40 most listened/selled” (The Grapevine, 2018).

Como observamos ao longo deste capítulo, existem duas grandes retóricas no universo do RAP: uma que defende e reforça comportamentos de misoginia (e misandria?) fundados na violência; e outra que defende e reforça comportamentos de igualdade de género fundados na empatia. A primeira é fiel à matriz original do RAP, mais marcada pela virilidade masculina. A segunda, introduzida pouco depois da emergência do RAP feminino, encontra-se marcada pela reivindicação de uma humanidade comum, comum por ser generalizável a todos os sexos e géneros, “comum” também por recusar o aparato linguístico e ideológico de uma retórica da violência. Esta última não tem o mesmo número de *rappers* nem de consumidores.

Seria muito difícil falar aqui de uma “retórica masculina”, feita por homens *vs.* uma retórica feminina, feita por mulheres. Como vimos, essa oposição não é válida para falarmos de todas as oposições que aqui podem estar em causa. Mas interessa-nos averiguar estas dicotomias e transformações, de modo a verificarmos se esta retórica teve ou tem impacto suficiente para dismantelar a estrutura opressora e patriarcal do RAP (ou potencialidade para tal) e a forma como o pode fazer. Será importante analisar com mais detalhe o papel da mulher neste universo dominado por homens, e sincronicamente tentar perceber qual a função desempenhada pelo género nesta indústria. Por outras palavras, será o género realmente importante na diferenciação entre

os dois tipos de retórica? Será que um indivíduo pode ter uma retórica feminista independentemente do seu género ser masculino? Será o género apenas uma fachada? Ou estará ele e a sua demonstração no centro dos problemas no RAP?

Capítulo IV

O RAP tem género?

Desde pequenos que ouvimos uma expressão quase proverbial: “os homens são de Marte, as mulheres são de Vénus”. Somos leve e indelevelmente programados para acreditar que há certos ofícios e artes próprios de cada género. Há quem coloque o RAP como um tipo de música característico de Marte, devido ao seu grande número de artistas do sexo masculino e às temáticas principais que aborda; mas na verdade, as mulheres sempre tiveram presentes desde a sua origem, e o seu contributo foi significativo para que esta indústria se tornasse afamada e válida no universo musical.

Para que consigamos analisar o espaço e o impacto da mulher na indústria do RAP de forma mais extensiva e clara, é imprescindível que vejamos os diversos papéis que esta pode assumir na indústria – como interveniente ou como objeto – e as diferentes retóricas que pode assumir enquanto artista. Mas antes de o fazermos, é importante expor o porquê de o fazermos. Sendo o RAP um meio político – como poderá ser qualquer outra cultura musical –, a falta de representatividade da mulher no seu seio, não só reflete diretamente a falta de oportunidades e a opressão patriarcal imposta em todos os outros aspetos sociais, como também revela a necessidade de uma investigação ao teor dos conteúdos criados, a fim de percebermos qual a temática do mesmo e se este difere daquele que é criado por homens.

Esta análise de conteúdo é imperativa. Sendo o RAP consumido particularmente por jovens heterossexuais do sexo masculino, as relações propostas pela arte são fundamentais na manutenção (ou destruição) do sistema heteronormativo e patriarcal em vigor, devido ao facto de os seus consumidores se encontrarem numa fase de construção de identidade. Aliás, vários estudos demonstram que os adolescentes tendem a interiorizar papéis de género e de relações entre os géneros da forma como são representados nas canções e vídeos de RAP (White *apud* Schreinemacher, 2018).

1. Os géneros do género

A fim de podermos estudar este fenómeno, devemos, numa primeira instância, relembrar dois conceitos já apresentados: o género e o sexo, os quais são distintos, ou devem ser distinguidos hoje apesar de confundidos no passado, por implicarem diferentes leituras dos enunciados. Sucintamente recordamos que o “género” alude à identificação pessoal com um determinado género (masculino, feminino ou não-binário), enquanto o “sexo” representa a orientação de um indivíduo no que diz respeito à atração e às relações sexuais. É importante ter presente esta diferenciação, pois a intersecção do género e da sexualidade impacta a apresentação e a performance de diversas formas (Thompson, 2018:10). Aliás, a tese de que o género pode atuar como performance ou paródia não é nova. De facto, Judith Butler⁵⁰, na década de 90, defendia que o género é uma construção social e que, portanto, não é inato à natureza humana:

“As a result, gender is not to culture as sex is to nature; gender is also the discursive/cultural means by which ‘sexed nature’ or ‘a natural sex’ is produced and established as ‘prediscursive,’ prior to culture, a politically neutral surface on which culture acts” (Butler, 1990:7).

Não seria a primeira. Ficou célebre a afirmação de Simone Beauvoir, no início da segunda metade do século XX: “on ne naît pas femme, on le devient”. Ainda em 6 de abril de 1975, Beauvoir tentava responder ao desafio de Jean-Louis Servan-Schreiber, que lhe pedia para explicar a transformação em aberto. Este conceito em aberto levanta uma questão importante, e talvez irrespondível, dentro da nossa problemática: o que é uma mulher? Se o género é socialmente construído, o que constitui uma mulher?

⁵⁰ Filósofa pós-estruturalista, feminista e ativista política americana, cujas investigações se centram nos estudos de género. Duignan, B. (2019). Judith Butler | American philosopher. In: *Encyclopædia Britannica*. [online] Disponível em <<https://www.britannica.com/biography/Judith-Butler>> (Acedido em 27/02/2021)

“If one ‘is’ a woman, that is surely not all one is; the term fails to be exhaustive, not because a pregendered ‘person’ transcends the specific paraphernalia of its gender, but because gender is not always constituted coherently or consistently in different historical contexts, and because gender intersects with racial, class, ethnic, sexual, and regional modalities of discursively constituted identities. As a result, it becomes impossible to separate out ‘gender’ from the political and cultural intersections in which it is invariably produced and maintained.”
(Butler, 1990: 3)

Não obstante as diversas definições do conceito de “mulher”, consideramos na nossa análise o conceito definido pelas normas patriarcais, da misoginia e do sexismo. Mas não deixa de ser teoricamente estimulante uma definição em aberto e feita pela negativa.

Um outro conceito que nos ajudará a compreender a função da figura feminina neste género musical é o de “Hip-Hop feminista”/ *Hip Hop Feminism*, o qual abrange a luta das mulheres pelo reconhecimento, respeito, e credibilidade dentro do espaço cultural do Hip-Hop (Keisha *apud* Isoke, 2013:121). Este conceito prolonga, mas sem os explicitar, os problemas de indefinição do anterior conceito em discussão. Tem sido através desta corrente do Feminismo que várias mulheres têm encontrado lugar e voz numa indústria tão masculina como o Hip-Hop, mais especificamente o RAP. Mas o Feminismo é hoje plural: tem hoje um conjunto de definições que decorrem também do seu carácter aberto e definido pela oposição a uma pré-formatação da mulher.

Alguns podem questionar-se acerca da real importância da inscrição deste movimento nesta indústria e a resposta que obterão é bastante clara – a cultura Hip-Hop não se pode dizer disruptiva e inclusiva se não acolhe a questão da desigualdade entre géneros da mesma forma que a desigualdade entre raças e *status* económicos:

“Por que motivos a literatura cultural e científica que abrange este período evidencia um legado predominantemente masculino, assente em repertórios temáticos que narravam desigualdades raciais, económicas, étnicas, e não inscreve o legado feminino deste mesmo período, cujos repertórios temáticos

dão nota de sexismo, da violência e da desigualdade baseada no género?” (Simões, 2019:190).

Porém, note-se que a falta de representatividade das mulheres é inerente a todos os meios culturais, sociais e profissionais devido ao condicionamento comportamental a que são sujeitas:

“E há que sublinhar que o facto de existirem poucas mulheres no hip hop (como em outros estilos de música), se deve mais ao facto de, na nossa cultura patriarcal, não socializarmos as mulheres para a conquista do espaço público, para a competitividade, para o espírito de iniciativa, para dar opiniões, para a liderança e para todas essas características essenciais, não apenas ao rap, ao rock, ao punk, etc., mas também à política, à gestão das grandes empresas, ao desporto de alta competição e em muitas outras esferas” (Capicua *apud* Guerra, 2017:9).

A luta e, conseqüentemente, a retórica feminista devem ser retratadas no Hip-Hop, pois este é um espaço artístico inerentemente político. Por feminismo considera-se, tanto fora como dentro do RAP, “a way of being, doing, and thinking that is specifically about working toward social justice and political equality and away from heterosexist and patriarchal oppression” (Pabón e Smalls *apud* Carrasco, 2015:1). Sendo a luta feminista uma luta contra o patriarcado e a heteronormatividade, é essencial que a nossa análise não se baseie apenas nas nossas experiências como mulheres brancas, com educação superior, pois o seu resultado será, inevitavelmente, comprometido. Teremos, portanto, de considerar o impacto da identidade e da interseccionalidade nas dinâmicas de poder político, a fim de que sejam transpostas para as mesmas dinâmicas dentro desta cultura musical:

“Conceptualizing hip hop as a translocal political space enables scholars to witness the deployment of identity across scalar structures, as well as an opportunity to witness how intersectionality influences the

ways that power gets distributed within and across political space” (Isoke, 2013:125).

A perspectiva interseccional é fundamental ao longo da nossa procura pela existência de uma retórica feminista ou dita feminista no RAP, visto que uma determinada artista ou canção só pode ser considerada feminista se tiver em conta e procurar ativamente escutar vozes POC⁵¹ e *queer*⁵² (i.e., que não são heterossexuais ou cisgéneros⁵³): “The genre, celebrated for its ability to document and honor the myriad ways that marginalized and oppressed people negotiate their existence, has tragically failed to provide that same space and enthusiasm for black women” (Younger, 2018).

Adicionalmente, é importante lembrar que hoje em dia esta perspectiva, além de extremamente relevante, tem vindo a dominar a indústria musical mesmo sem estratégias artísticas para que tal aconteça.

2. A Mulher-objeto vs a Rapper-sujeito

O papel da mulher no universo do RAP é um objeto de estudo de difícil análise devido à sua complexidade. Isto porque a sua presença pode ser repartida em duas grandes funções: como objeto sexual, em proveito do sucesso dos homens desta indústria, ou como interveniente da mesma. Enquanto a primeira é totalmente imposta às mulheres e lhes retira a voz, a última oferece-lhes uma plataforma em que podem, por um lado, transmitir os seus ideais e, por outro, obter rendimento ao fazê-lo, à semelhança dos seus colegas masculinos. Não obstante, a complexidade da exploração

⁵¹ Sigla: *People of Colour* (tradução: pessoas de cor, i.e., toda a pessoa que não seja considerada branca).

⁵² Identidade de género e/ou sexual que não é heterossexual ou cisgénero. Pessoas que são lésbicas, gays, bissexuais ou transgéneros podem identificar-se como *queer*. Num sentido mais amplo, alguém que não se identifica com nenhuma identidade de género ou sexual ou que se identifica com várias, também pode se apelidar de *queer*.

⁵³ Relativo a ou que tem uma identidade de género idêntica ao sexo que foi atribuído à nascença, por oposição a transgénero.

deste tópico advém do facto de o poder masculino também restringir e manipular, ainda que inconscientemente, a retórica das *rappers* femininas. É por este motivo que pensamos ser fundamental analisar os diferentes papéis da mulher no RAP.

2.1. A Mulher como objeto

Ainda que o Hip-Hop seja frequentemente relacionado com a presença masculina, desde o seu início que as mulheres participaram ativamente nesta arte, quer como artistas ou como meros “objetos”. Na verdade, a figura feminina sempre foi mais reconhecida neste meio como um elemento das letras ou videoclipes, i.e., como um acessório à criação do artista masculino. Isto porque, tal como já abordamos, as mulheres sempre tiveram mais dificuldade em singrar neste meio do que os homens, o que contribuiu (e continua a contribuir) para que a opinião pública percecionasse o RAP como um dos universos artísticos mais sexistas e misóginos. Esta objetificação é quase sempre acompanhada de uma conotação sexual, erótica, e até pornográfica, que pretende ampliar a virilidade dos *rappers* e satisfazer o ouvinte heterossexual masculino: “And the women are portrayed as pornographic objects. And as many of the female artists speak, they speak in the voice of the porn star” (Chideya et al., 2007).

Roland Barthes, na sua obra *A câmara clara* (no original francês, *La Chambre Claire*) descreve as diferenças e nuances entre a fotografia pornográfica e fotografia erótica, e as suas conclusões podem ser transpostas para esta investigação, uma vez que nos permitem perceber melhor a origem da objetificação das mulheres nesta indústria musical. De facto, a presença da figura feminina nas obras dos *rappers* masculinos é de cariz puramente pornográfico, pois é um retrato inocente da mulher, na medida em que não há qualquer intenção além de mostrar o seu sexo: “Like a shop window which shows only one illuminated piece of jewelry, it is completely constituted by the presentation of only one thing: sex: no secondary, untimely object ever manages to half

conceal, delay, or distract ...” (Barthes, 1981: 41). Não tem nenhum objetivo à parte de este e falta-lhe o elemento diferenciador que permite ao leitor/ouvinte de se envolver com a imagem, o vídeo, ou a canção que lhe é apresentado.

Por oposição, a imagem erótica refere-se, de forma implícita, “[...] a kind of subtle beyond – as if the image launched desire beyond what it permits us to see”⁵⁴. Por outras palavras, o eroticismo tem um carácter mais subtil do que a pornografia e deixa o observador a desejar ver mais do que o que lhe é permitido – “If eroticism exists to transgress the sexual taboo through inner experience, pornography exists to undermine this experience and to bring to the surface the outer experience, meant to create a culture of the obscene” (Schussler, 2013:859).

Uma das formas em que esta objetificação se manifesta é através do uso de linguagem pejorativa, comumente utilizada entre os grandes titãs da indústria, como é o caso dos Migos⁵⁵, que descrevem as mulheres como “*bitches*”, diminuindo-as, comparando-as a objetos sexuais e descrevendo-as como supérfluas:

“I gave her ten racks
I told her go shoppin' and spend it all at the pop up (Ten)
These bitches, they fuck and suck dick
And they bustin' for Instagram, get your clout up”
(Migos, 2016)⁵⁶

Snoop Dogg⁵⁷ também não é uma exceção à regra: este artista, mundialmente reconhecido e aclamado, retrata as mulheres como seres puramente sexuais, sem qualquer outro valor para além do sexo:

“Bitches ain't shit but hoes and tricks
Lick on these nuts and suck the dick

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 59.

⁵⁵ Wikipedia. (2021). *Migos*. [online] Disponível em <<https://en.wikipedia.org/wiki/Migos>> (Acedido em 09/07/2021).

⁵⁶ Migos (2016). *Bad and Boujee*. [online] Genius. Disponível em <<https://genius.com/Migos-bad-and-boujee-lyrics>> (Acedido em 09/07/2021).

⁵⁷ Snoop Dogg. (n.d.). *Snoop Dogg*. [online] Disponível em <<https://snoopdogg.com/>> (Acedido em 09/07/2021).

Gets the fuck out after you're done
Then I hops in my coupe to make a quick run”
(Snoop Dogg, 1992)⁵⁸

Por sua vez, JAY-Z⁵⁹ reforça a ideia dos *rappers* anteriores, considerando que as mulheres não devem ter peso na vida dos homens, uma vez que são sinónimo de problemas e conflitos:

“If you're havin' girl problems, I feel bad for you, son
I got 99 problems, but a bitch ain't one”
(JAY-Z, 2003)⁶⁰

Estes imaginários misóginos não seriam tão utilizados e popularizados, nem tampouco teriam o impacto e a atenção que têm, se não fosse pelo apoio que recebem das grandes editoras discográficas de RAP. Um círculo vicioso se instala rapidamente: o género oferece o que nele se busca e nele se busca o que o género oferece, sem haver lugar para uma rutura ideológica. Assim que se aperceberam que poderiam ser financeiramente beneficiadas, a maioria das editoras escolheu produzir ou promover canções de RAP, frequentemente acompanhadas de videoclipes, que representam a imoralidade sexual da mulher – de modo particular a da mulher negra (Rose *apud* Schreinemacher, 2018). Esta é a mais objetificada neste género musical, não só porque a maioria dos *rappers* são negros e crescem rodeados de mulheres da mesma raça, como também porque reflete a opressão e os preconceitos de que são vítimas na sociedade há séculos, desde a escravatura, a qual perpetuou até aos dias de hoje o sentimento de que são indesejáveis e indignas e que, portanto, devem ser tratadas apenas como mercadoria sexual. Este é o principal motivo pelo qual a interseccionalidade deve ser considerada numa investigação deste tipo.

⁵⁸ Snoop Dogg and Dr. Dre (1992). *Bitches Ain't Shit*. [online] Genius. Disponível em <<https://genius.com/Dr-dre-bitches-aint-shit-lyrics>> (Acedido em 09/07/2021).

⁵⁹ Wikipedia (2019). *Jay-Z*. [online] Wikipedia. Disponível em <<https://en.wikipedia.org/wiki/Jay-Z>> (Acedido em 09/07/2021).

⁶⁰ JAY-Z (2003). *99 Problems*. [online] genius.com. Disponível em <<https://genius.com/Jay-z-99-problems-lyrics>> (Acedido em 09/07/2021).

2.2. A *Rapper* como sujeito

É importante lembrar que é a mulher afro-americana – na figura de MC Lyte – a pioneira no universo do RAP. De facto, no final da década de 80, mulheres desta etnia como Roxanne Shanté⁶¹, Salt-N-Pepa⁶², Queen Latifah⁶³ e Missy Elliott⁶⁴ desbravaram o caminho para todas as *rappers* femininas atuais – “acrescentaram ao mapa temático do RAP a questão do género e da condição feminina num meio onde, apesar da denúncia ao *status quo* e ao *establishment*, se descurou esse capítulo – a maioria das referências à imagem feminina surgem por via da sua objetificação” (Simões, 2019: 195). Porém, note-se que ainda são poucas as mulheres que fazem do RAP profissão. Mas, mais do que uma ser frequentemente relegada para um papel secundário e ser alvo de objetificação, pois a mulher sempre mostrou vontade e talento para a arte do Hip-Hop, em todas as suas vertentes, estes exemplos servem para contar uma outra causalidade: a História de um género musical, como de uma ideia ou um país, é feita de factos e personagens que se querem evidenciar, tanto como de factos e personagens que se querem dissimular.

Trata-se de um problema retórico, tanto no discurso histórico como no discurso literário. Aliás, como há muito demonstrou Paul Veyne, muitas são as interseções entre os dois discursos: para ele, os eventos não são nada mais do que uma “decoupage we freely make in reality” (1984: 36-37) e, portanto, a História é apenas um conceito “livresco” (1984:72) ou uma “intellectual activity” (1984: 81). Isto ainda que, já nas palavras de Aristóteles, se possa opor a História (que visa a verdade e o particular) à Poesia/ Literatura (que visa o que se aceita como verdade e universal):

⁶¹ Wikipedia. (2021). *Roxanne Shante*. [online] Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Roxanne_Shante> (Acedido em 17/04/2021).

⁶² Salt-N-Pepa (n.d.). *Salt-N-Pepa*. [online] saltnpepa. Disponível em <<https://www.saltnpepa.com/>> (Acedido em 17/04/2021).

⁶³ Encyclopedia Britannica (2019). Queen Latifah | Biography, Music, Movies, & Facts. In: *Encyclopædia Britannica*. [online] Disponível em <<https://www.britannica.com/biography/Queen-Latifah>> (Acedido em 17/04/2021).

⁶⁴Wikipedia (2019). *Missy Elliott*. [online] Wikipedia. Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Missy_Elliott> (Acedido em 17/04/2021).

“Pelo exposto se torna óbvio que a função do poeta não é contar o que aconteceu mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio da verosimilhança e da necessidade. O historiador e o poeta não diferem pelo facto de um escrever em prosa e o outro em verso [...]. Diferem é pelo facto de um relatar o que aconteceu e outro o que poderia acontecer. Portanto, a poesia é mais filosófica e tem um carácter mais elevado do que a História. É que a poesia expressa o universal, a História o particular. O universal é aquilo que certa pessoa dirá ou fará, de acordo com a verosimilhança ou a necessidade, e é isso que a poesia procura representar, atribuindo, depois, nomes às personagens” (Aristóteles, 2004: 54).

Considerações feitas, e apesar dos incríveis marcos conquistados por estas artistas, a participação da mulher no RAP limita-se, neste momento, à parte performativa. Por razões que decorrem da forma como se conta a sua importância, elas não são importantes. São poucas as mulheres que trabalham em editoras discográficas, como agentes, ou até mesmo como produtoras ou DJs. Isto, obviamente, não reflete a capacidade ou o talento do género feminino, mas sim a ainda vigente falta de oportunidades iguais para todos os géneros, bem como a dinâmica de poder entre eles, na qual o homem vê a sexualidade e o empoderamento da mulher como um produto altamente lucrativo:

“Se a sexualidade se constituiu como domínio a conhecer, foi a partir de relações de poder que a instituíram como objeto possível; e em troca, se o poder pôde tomá-la como alvo, foi porque se tornou possível investir sobre ela através de técnicas de saber e de procedimentos discursivos.” (Foucault, 2009:92)

O valor retórico parece limitado: a demonstração da sexualidade da mulher é limitada ou inexistente quando ocupa outros cargos da indústria e, portanto, a sua presença ou fala não são valorizadas.

3. A Retórica dita patriarcal e a Retórica dita feminista

Cada poder gera, todavia, entropicamente que seja, a possibilidade de um contra-poder, de uma resistência retórica ainda. As artistas femininas que conseguiram ultrapassar os obstáculos impostos pelas normas patriarcais e se tornaram *rappers* usaram a sua voz, as suas letras, e a sua direção artística para criar canções que retratassem a sua vida e experiências como mulheres: “female hip-hop MCs take specific feminist interventions in conjunction with the manipulation of gendered language in order to assert a feminist voice within the particularly sexist industry of hip-hop” (Thompson, 2018). Podemos dividir, de uma forma geral, a retórica destas artistas femininas entre retórica dita patriarcal e retórica dita feminista.

Para que se entenda a diferença entre estes dois tipos de retórica é necessário, numa primeira instância, expor alguns conceitos, e em seguida apresentar as características e o impacto de ambas, demonstrando com exemplos. Estes dois tipos de retórica serão analisados nos mesmos formatos, i.e., através de letras e vídeos de canções, o que facilitará a comparação entre elas e a clareza da definição de cada uma.

A retórica dita patriarcal tem um nome que pode ser ambíguo à primeira vista, pois tende a associar-se ao conceito de retórica masculina. Isto porque a retórica masculina diz respeito à retórica escrita e proclamada por um homem, seja ele feminista ou não; enquanto a retórica dita patriarcal pode ser defendida por qualquer um dos géneros, desde que cumpra os atributos que passaremos a evidenciar.

A retórica dita patriarcal não é apenas uma retórica que reforça os ideais patriarcais, i.e, a misoginia, a desigualdade de género, a heteronormatividade, entre outros. É, de igual modo, a retórica que, apesar de parecer e tomar forma de uma retórica feminista, corrobora todos os princípios citados acima. Por outras palavras, assemelha-se ao feminismo liberal que teve origem no século XVIII, através dos testemunhos de mulheres brancas de classe alta, e que se foca sobretudo no indivíduo.

Mas são estas mulheres que levantam as primeiras questões de igualdade de género e sexismo, conduzindo à criação de um dos maiores marcos da História feminista: a redação da Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã:

“Artigo 1º

A mulher nasce livre e tem os mesmos direitos do homem. As distinções sociais só podem ser baseadas no interesse comum.

Artigo 2º

O objeto de toda associação política é a conservação dos direitos imprescritíveis da mulher e do homem. Esses direitos são a liberdade, a propriedade, a segurança e, sobretudo, a resistência à opressão” (de Gouges, 1791).

O tempo em que as palavras são pronunciadas, em 1791 e em plena Revolução Francesa, limita o sentido das palavras. A luta das mulheres no século XVIII – na figura de ativistas como Olympe de Gouges⁶⁵, Mary Wollstonecraft⁶⁶, e Théroigne de Méricourt⁶⁷ –, quase todas eliminadas pela guilhotina ou pelo exílio, limita assim a luta feminista tal como a entendemos hoje, pois, embora as experiências destas mulheres tenham sido válidas e tenham aberto caminho para novas e melhoradas perspetivas, só podiam considerar as vozes mais privilegiadas, do grupo que as compreende e de que têm consciência, mas teriam de ignorar as das minorias incultas, da questão completamente alheadas, ou até, frequentemente, as do grupo indiferenciado: não é ainda contemplada a interseccionalidade, a qual é fundamental para explorar todas as dimensões do patriarcado, para que possa ser mais facilmente destruído. Esta retórica é sinónimo de libertação sexual e auto-empoderamento da mulher em relação ao seu corpo e à sua sexualidade. Quer ser disruptiva – e de certa forma consegue sê-lo, pois

⁶⁵ Wikipedia (2019). *Olympe de Gouges*. [online] Wikipedia. Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Olympe_de_Gouges> (Acedido em 20/09/2021).

⁶⁶ Wikipedia (2019). *Mary Wollstonecraft*. [online] Wikipedia. Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Mary_Wollstonecraft> (Acedido em 20/09/2021).

⁶⁷ Wikipedia. (2021). *Theroigne de Méricourt*. [online] Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Theroigne_de_Mericourt> (Acedido em 20/09/2021).

choca o ouvinte – mas, ao mesmo tempo, perpetua e consolida as normas impostas pela sociedade patriarcal. Mas até que ponto somos nós também senhores de um pensamento de exclusão?

Em todo o caso, a mulher *rapper* com este tipo de retórica apresenta-se como sexualmente aventureira e politicamente ativa, em controlo do seu próprio corpo e da sua sexualidade, mas, acima de tudo, invertendo as expectativas desde sempre criadas pelos seus colegas masculinos, os quais viam o corpo feminino como um objeto erótico, um acessório da sua virilidade:

“The category is body, look at the way it's sittin' (Yeah)
That ratio so out of control, that waist, that ass, them titties (That waist, that ass,
them titties)
If I wasn't me and I would've seen myself, I would have bought me a drink
(Hey)
Took me home, did me long, ate it with the panties on (Ugh, ugh, ugh)”
(Megan Thee Stallion, 2020)⁶⁸

Tal como é demonstrado, Megan valoriza a forma do seu corpo, e vê-se a si própria como um ser sexualmente desejável, descrevendo até mesmo o ato sexual que faria a si mesma, o que prova que esta é, sem dúvida, uma intervenção feminista liberal: o sujeito feminino é essencialmente visto através da lente masculina, mesmo quando retratado por artistas femininas. No seguinte excerto, também as City Girls⁶⁹ relatam a maneira como gostariam que a relação sexual se desenrolasse e partilham o orgulho que sentem dos seus corpos, os quais, segundo elas, são superiores aos de outras mulheres:

“I'm litty, diamonds drippy, eat my pussy, that's a quickie (Ah)
I'm twerkin', pussy poppin' like a Cuban bitch at Tootsie's (Oww)
I'm a City Girl, y'all bitches is some hoochies

⁶⁸Thee Stallion, M. (2020). Body. [online] genius.com. Disponível em <<https://genius.com/Megan-thee-stallion-body-lyrics>> (Acedido em 05/06/2021)

⁶⁹ Wikipedia. (2021). *City Girls*. [online] Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/City_Girls> (Acedido em 05/06/2021).

Don't stop, pop that (Pop that)
Pop that pussy on some Luke shit”
(City Girls, 2021)⁷⁰

Neste exemplo, é identificável o aspeto individualista da retórica dita patriarcal, uma vez que há, por parte das *rappers*, uma necessidade de se compararem com outras mulheres para se empoderarem. É importante notar que esta onda pró-sexualidade feminista não apareceu no RAP apenas na década passada. De facto, em meados dos anos 90, artistas como Foxy Brown⁷¹ ou Lil' Kim⁷² haviam desafiado o *status quo* de uma indústria dominada por homens, utilizando a mesma retórica que as artistas anteriormente mencionadas. O movimento feminista sai assim do meio académico para um meio cultural capaz de chegar ao público em geral:

“But it wasn't until the third wave of feminism during the mid 90s that we really saw a reformation of sexuality in hip-hop. At that point, the feminist movement had de-mystified and un-tabooed notions of women's sexuality within the academic sphere. Now, with the help of female music artists, women's sexual liberation was becoming more than just a literal conversation at the table”
(Addawoo, 2017).

Vejamos estes dois exemplos das *rappers* acima mencionadas, em que o tema e o cariz são semelhantes àqueles proclamados mais de 10 anos depois:

“What up pop? brace yourself as I ride on top
Close your eyes as you ride right out your socks
Double, lose his mind as he grind in the tunnel
Wanna give me the cash he made off his last bundle”

⁷⁰ City Girls (2021). *Twerkulator*. [online] genius.com. Disponível em <<https://genius.com/City-girls-twerkulator-lyrics>> (Acedido em 05/06/2021).

⁷¹ uDiscover Team (2020). *Foxy Brown: The True Personification Of A Hip-Hop Diva* | uDiscover Music. [online] uDiscover Music. Disponível em <<https://www.udiscovermusic.com/artist/foxy-brown/>> (Acedido em 05/06/2021).

⁷²Wikipedia Contributors (2019). *Lil' Kim*. [online] Wikipedia. Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Lil%27_Kim> (Acedido em 05/06/2021).

(Foxy Brown, 1997)⁷³

“That's when I'm fuckin' with the average nigga
Work the shaft, brothers be battin' me
And oh, don'tcha like the way I roll
And play with my bushy
Tell me, what's on your mind when your tongue's in the pussy?”
(Lil' Kim, 1996)⁷⁴

Tanto Foxy Brown como Lil' Kim se colocam como seres sexuais com poder na dinâmica sexual ao reverterem os papéis de gênero tradicionais, i.e, é a mulher quem está numa posição de liderança e que diz ao homem o que ele deve ou não fazer – “The pro-sexuality movement within feminist theory and practice has effectively argued that sexuality is always constructed within the terms of discourse and power, where power is partially understood in terms of heterosexual and phallic cultural conventions” (Butler, 1990: 30).

O poder e o discurso estão, portanto, interligados, e é por esse motivo que estas mulheres demonstram o seu auto-empoderamento através da retórica, abordando o ato sexual e descrevendo o seu parceiro do mesmo modo (brusco e erótico) que os seus colegas de profissão masculinos o fazem. Todas estas *rappers* estão, através das suas letras, a restabelecer a hierarquia de supremacia sexual e dominação de gênero que continua a prejudicar as mulheres, mesmo não sendo esta a sua intenção. Reivindicam e abraçam a sua sexualidade sob o pretexto do verdadeiro empoderamento porque se sentem valorizadas ao se apresentarem como um objeto sexual (Thompson, 2018:8). O problema reside na raiz desta valorização da sua proeza sexual e da sua atratividade física:

⁷³ Foxy Brown and JAY-Z (1997). I'll Be. [online] genius.com. Disponível em <<https://genius.com/Foxy-brown-ill-be-lyrics>> (Acedido em 05/06/2021).

⁷⁴ Lil' Kim, JAY-Z and Lil' Cease (1996). Big Momma Thang. [online] genius.com. Disponível em: <https://genius.com/Lil-kim-big-momma-thang-lyrics>> (Acedido em 05/06/2021).

“[...] empowerment still entails objectification and essentially gives men what they have always taken under the system of patriarchy. The justification then is that women have freely chosen it. So in essence the liberal mentality supposes that turning women into sex objects is okay so long as women want to be sex objects” (Thompson, 2018:9).

O empoderamento que estas mulheres tanto defendem apoia-se num dos quatro elementos de subordinação aos quais podemos apelidar de pilares do patriarcado que mantêm as mulheres subjugadas: a objetificação – sendo que os restantes são a hierarquia, a submissão e a violência (Dworkin *apud* Thompson, 2018: 8). Ao se objetificarem a si próprias, as artistas alimentam, ainda que inconscientemente, a misoginia e o sexismo presentes na sua indústria. É por esta razão que é importante que a luta feminista seja uma luta contra o patriarcado e não apenas a defesa do empoderamento e liberdade sexual: “Under patriarchy, women are oppressed as a class and must stand collectively against oppression in order to see real change [...] As long as patriarchy stands, women’s agency is already crippled by the severe limitation of choice” (Thompson, 2018:9).

Porém, as artistas que reforçam a dinâmica do poder patriarcal no RAP não são apenas as que têm intervenções feministas liberais. Existem, embora sejam raras, *rappers* que se colocam na posição tradicional do homem, devido à sua orientação sexual ou identidade de género. Por outras palavras. Enquanto as *rappers* heterossexuais podem ter este tipo de retórica através da advocacia da liberdade sexual, as MCs homossexuais ou de género não-binário (e que se assumem como tal na sua vida profissional) manifestam-na de outra forma. Vejamos o caso de Young M.A, a *rapper* homossexual apresentada no capítulo anterior. Neste primeiro excerto, a artista descreve um encontro sexual com uma mulher de uma forma bastante agressiva e bestializada, através do uso da palavra “bitch” e do discurso na primeira pessoa do singular – I make; I eat; I beat:

“Uh, I keep a bad bitch not a catfish (Okay)

My last bitch, left her in the past tense (Okay)
Thotiana, real name Tatiana (Okay)
Body like Rihanna, but she not Rihanna (No way)
I make the pussy wet, she need a mop-iana, (Ooh) when she bust down make
her buss it like a Glock-iana (Grrt)
She love it when I eat the boxi-iana (Ooh)
Make her body jerk, legs lock-iana (Ooh)
I beat the pussy, then I beat the block-iana (Beat it)
'Cause bitch I gotta get back to the guap-iana (Beat it)’
(Young M.A, 2019)⁷⁵

Por sua vez, nos versos que se seguem, Young M.A aborda outros aspetos bastante comuns nas canções de artistas masculinos para além do sexual, como a ostentação da riqueza e a auto-vitimização, os quais sedimentam ainda mais o poder patriarcal:

“Pull up, beat the block like a ass whoopin’
Stashbox, keep the stash in it, racks in it
Bought that bitch a Fashion Nova dress just to see her ass in it
Twerk for my Instagram
She just got a hundred missed calls, it's her man, damn
Oh, that's your nigga now, huh?
Said you wasn't with him, now you with him now, huh?’
(Young M.A, 2018)⁷⁶

Por conseguinte, é importante deixar claro que a opressão patriarcal não afeta apenas as mulheres heterossexuais. Aliás, há teóricos como Monique Wittig que interligam o patriarcado com a heterossexualidade. Defendem que, numa “sociedade lésbica”, i.e., numa sociedade assexuada (pois considera lésbicas como pertencentes a

⁷⁵Young M.A (2019). *Thotiana (Remix)*. [online] genius.com. Disponível em <<https://genius.com/Young-ma-thotiana-remix-lyrics>> (Acedido em 20/03/2021).

⁷⁶Young M.A (2018). *PettyWap*. [online] genius.com. Disponível em <<https://genius.com/Young-ma-pettywap-lyrics>> (Acedido em 20/03/2021).

um gênero não-binário), o patriarcado deixaria de existir: “Os discursos que acima de tudo nos oprimem, lésbicas, mulheres, e homens homossexuais, são aqueles que tomam como certo que a base da sociedade, de qualquer sociedade, é a heterossexualidade” (Wittig, 1992: 2).

As letras de Young M.A assumem o papel masculino para indicar um nível de superioridade em comparação com os homens, especialmente os seus colegas de indústria, e para impor a sua dominância sexual sobre as outras mulheres. Desta forma, a artista agrava a hegemonia sexual heteronormativa em vigor no RAP.

Como vemos, o sexo não é o único componente para o estabelecimento de uma hierarquia de poder, mas é o mais utilizado: “Nas relações de poder, a sexualidade não é o elemento mais rígido, mas um dos dotados da maior instrumentalidade: utilizável no maior número de manobras, e podendo servir de ponto de apoio, de articulação às mais variadas estratégias” (Foucault, 2009: 98).

Há ainda um outro fator que sedimenta o poder patriarcal neste gênero musical, para além do empoderamento sexual – o dinheiro: “Money, as a motivating factor within the hip-hop industry in particular, serves as a tool by which the industry manipulates artists into producing depoliticized messages that can be marketed to a much larger, mostly white audience” (Thompson, 2018:23). Com efeito, existe muita procura para este tipo de conteúdo sexual, erótico, ousado, e frívolo, o que leva a que muitos MCs optem por ter uma retórica dita patriarcal a fim de produzirem albúms bem sucedidos e lucrativos. E conseqüentemente, coloca-se a seguinte questão: “to what extent can we allow adherence to typical female objectification for the purpose of economic success justify the perpetuation of gendered and racial oppression?” (Thompson, 2018:11).

Não obstante o pendor cada vez mais comercial destas opções retóricas, há artistas cujo principal objetivo continua a ser a transmissão de uma mensagem autêntica e que veem o lucro como um benefício secundário à criação de arte. Com o aparecimento de mais plataformas musicais e uma maior facilidade em produzir e criar

música, estas *rappers* conseguem partilhar, através das suas canções, uma retórica dita feminista. Deste modo, são estas intervenções feministas que têm um verdadeiro impacto dentro do espaço do Hip-Hop, pois não usam a objetificação sexual para lucrar e, ao invés, conceptualizam um novo entendimento do empoderamento feminista fora dos sistemas de opressão dominantes (Thompson, 2018:13).

Esta retórica está, por sua vez, relacionada ao feminismo radical, o qual, ao contrário do feminismo liberal, tem em conta a experiência de mulheres de diferentes estratos económicos, *background* sociais, raças e etnias, e foca-se no sistema patriarcal, nas suas características e implicações, através da imposição de convenções sociais limitantes para a sociedade como um todo, deslocando o foco do individualismo para o coletivismo (Thompson, 2018:7). É por estes motivos que as intervenções feministas radicais são, hoje em dia, consideradas as verdadeiras ações feministas, pois a opressão com base no género deve ser sempre examinada em conjunto com as outras facetas da opressão, como a classe, a orientação sexual e a raça. Se interpretarmos este feminismo como o “verdadeiro” feminismo, o “*Hip-Hop feminism*” terá, obrigatoriamente, de ir ao encontro desta definição de feminismo:

“When this radical feminism meets hip-hop, interventions that work to undermine social systems emerge as more valuable in comparison to those interventions that remain complicit with conventional standards of hierarchal power. While this may complicate commercial success, it positions female liberation as a priority and prevents complicity with the male gaze” (Thompson, 2018:33).

Atentemos na forma em como esta retórica pode ser transmitida, considerando variados exemplos e estratégias.

Em primeiro lugar, analisemos um dos *raps* feministas mais populares da última década: *Bad Girls*⁷⁷, da artista M.I.A.⁷⁸. Esta canção utiliza uma combinação de retórica escrita e visual, uma vez que as letras da canção só fazem sentido se acompanhadas pelo videoclipe. Ao longo da canção, a *rapper* repete várias vezes o lema: “Live fast, die young, bad girls do it well”. Neste caso, a expressão “bad girls” é utilizada como um termo de empoderamento feminino, apelando a mulheres de todo o mundo para lutarem contra as forças opressoras. Isto é verificável devido ao diálogo entre a letra e a imagem que acompanha a letra. O videoclipe da canção remete-nos para um cenário no Médio-Oriente, onde um grupo de mulheres parece participar numa corrida automóvel. Este aspeto visual é o que realmente confere o cariz feminista à canção, uma vez que, aquando do seu lançamento, as mulheres da Arábia Saudita estavam proibidas de conduzir. Assim, podemos considerar que as “bad girls” são aquelas que não se regem pelas regras da sociedade e que lutam pelos seus direitos.

A abordagem de *Princess Nokia*⁷⁹ é, por sua vez, menos visual. Todo o repertório da artista apoia-se fortemente no seu liricismo e tende a ter uma retórica feminista mais verbalizada. Nesta canção em particular, *Princess Nokia* faz uma descrição franca de si própria, da sua personalidade, dos seus gostos e até das suas raízes, as quais sempre tiveram um papel significativo na sua jornada como mulher: “Because in my quest of understanding my womanhood, I just wanted to connect to my ancestors, and my family, and the spirituality that I am bred from”⁸⁰. Adicionalmente, refere a questão da hiper-sexualização da figura feminina – “And women don't have roles that make them look too sexually”:

“Always been a loner, never had a solid home

⁷⁷ M.I.A. (2012). *Bad Girls*. [online] Genius. Disponível em <<https://genius.com/567846>> (Acedido em 24/03/2021).

⁷⁸ Wikipedia (2019). *M.I.A. (rapper)*. [online] Wikipedia. Disponível em <[https://en.wikipedia.org/wiki/M.I.A._\(rapper\)](https://en.wikipedia.org/wiki/M.I.A._(rapper))> (Acedido em 24/03/2021).

⁷⁹ Wikipedia. (2021). *Princess Nokia*. [online] Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Princess_Nokia> (Acedido em 22/02/2021).

⁸⁰ Brown University (2017). *Princess Nokia In Conversation at Brown University*. YouTube. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=JWQlj10xwXI&ab_channel=BrownUniversity> (Acedido em 21/02/2021).

I really like Marvel 'cause characters look just like me
And women don't have roles that make them look too sexually
I lie a lot from gettin' beaten and put off food, I'm not eatin'
Eczema so bad I'm bleedin', but I smile and keep it cheesin'
A nerdy girl with nymphomaniac tendencies
Everyone's offended but nobody here offended me
90's mami dressin' like Aaliyah, quite apparently
I'm heavy with the theory, I move with the groove
I'm Black like Shaolin, I tang with the Wu”
(Princess Nokia, 2016)⁸¹

O seu ativismo feminista está presente na sua obra, mas a *rapper* é vocal quanto aos seus ideais mesmo fora das suas canções. Explicita-o bem numa entrevista: “Feminism? I don’t consider that politics. I consider feminism a birthright, a way of life, a lifestyle, a way for women to uplift themselves, and heal themselves, and understand the truth about oppression through history”.⁸²

Vejam agora o exemplo de “Venom”, escrito e cantado por Little Simz⁸³. É um hino feminista, que também aborda a questão da saúde mental. Teve muito sucesso no presente ano de 2021, no TikTok, uma rede social utilizada principalmente pelas camadas mais jovens:

“Fuck those who don't believe
They will never wanna admit I'm the best here
From the mere fact that I've got ovaries
It's a woman's world, so to speak
Pussy, you sour
Never givin' credit where it's due 'cause you don't like pussy in power”

⁸¹ Princess Nokia (2016). *Bart Simpson*. [online] genius.com. Disponível em <<https://genius.com/Princess-nokia-bart-simpson-lyrics>> (Acedido em 22/02/2021).

⁸² *Ibidem*

⁸³ Wikipedia. (2021). *Little Simz*. [online] Disponível em https://en.wikipedia.org/wiki/Little_Simz> (Acedido em 24/03/2021).

(Little Simz, 2019)⁸⁴

Simz sente-se, e diz-se, desprezada e subestimada em relação aos seus colegas masculinos, apesar de saber que o seu talento e o seu trabalho é tão bom ou até melhor que o deles. Sabe que isto acontece porque é uma mulher negra numa indústria dominada por homens. É por este motivo que tantas mulheres se identificam com esta letra, pois também sentem o mesmo que a MC, nomeadamente na sua vida académica ou profissional, onde têm de trabalhar o dobro dos homens para terem uma hipótese de alcançar as mesmas notas, os mesmos postos de trabalho, ou os mesmos salários e, mesmo assim, esta hipótese é ínfima. De facto, existem relações de poder inscritas entre homens e mulheres que não são independentes de outros tipos de relações, como as económicas, as sexuais, ou de conhecimentos, mas lhes são imanentes: “são os efeitos imediatos das partilhas, desigualdade e desequilíbrios que se produzem nas mesmas” (Foucault, 2009: 89).

Atentemos agora nos seguintes versos retirados de dois *raps* portugueses.

O primeiro exemplo pertence a RUSSA⁸⁵, uma jovem *rapper* com um liricismo puro, cuja obra se centra na partilha das suas dificuldades enquanto jovem mulher e artista:

“Tou na casa dos 20
Numa casa com ratos
Corda ao pescoço, vinco
Vim de baixo
E não subi lá muitos estratos
Pouco cash
Sim, sou vinho desse cacho
Se eu vingasse comprava a vinha inteira com o encaixe
Se inspirasse putos a deixar o haxixe

⁸⁴ Little Simz (2019). *Venom*. [online] genius.com. Disponível em <<https://genius.com/Little-simz-venom-lyrics>> (Acedido em 24/03/2021).

⁸⁵ MIMO PORTUGAL. (2020). *RUSSA*. [online] Disponível em <<https://mimofestival.com/portugal/voto-popular/russa/>> (Acedido em 10/07/2021).

E a escrever na ardósia com giz
Trocar doses por juízo também condiz
Cenas que eu sempre quis
Achas que não consigo? Quem diz?”
(RUSSA, 2018)⁸⁶

Esta canção em particular tem um cariz bastante feminista, não apenas devido à honestidade da sua letra, mas também porque é acompanhada de um videoclipe onde se podem ver mulheres a jogarem futebol americano, um desporto associado à masculinidade. A artista diz que o objetivo é “[...]passar uma imagem de força e superação”⁸⁷, o que revela um propósito real para os seus contributos na indústria. Embora com pouco sucesso a nível *mainstream*, tem vindo a dar cartas na indústria, e explica que é sua “responsabilidade, enquanto *rappers*, de criar arte que ajude os outros a entender o seu mundo”⁸⁸.

O segundo exemplo que apresentamos é a de Capicua. Como vimos anteriormente, Capicua é o exemplo nacional mais notável da retórica dita feminista em Portugal. A sua lírica consciente desafia os estereótipos de género e o papel da mulher na sociedade patriarcal pois, “para além de escrever nas letras das suas canções a sua autobiografia, revela-nos as suas angústias, os seus medos, as suas certezas e incertezas, os seus sonhos”⁸⁹. Na canção “Passiflora”, a MC fala das suas dificuldades enquanto mulher na indústria do RAP:

“Se fosses mais bonita, mais sexy, na moda
Ou um homem, mais jovem, mais dentro da norma
Terias mais alcance, mais chance, na indústria

⁸⁶RUSSA (2018). Imperatriz. [online] genius.com. Disponível em <<https://genius.com/Russa-imperatriz-lyrics#about>> (Acedido em 10/07/2021).

⁸⁷ Oliveira, G. (2018). *RUSSA: “O rap salvou-me quando estava no fundo do poço.”* [online] Rimas e Batidas. Disponível em <<https://www.rimasebatidas.pt/russa-o-rap-salvou-me-quando-estava-no-fundo-do-poco/>> (Acedido em 10/07/2021).

⁸⁸ *Ibidem*

⁸⁹ Soares, C. (2014). CAPICUA – SEREIA LOUCA. [online] *Jornal Universitário do Porto*. Disponível em <<https://www.juponline.pt/cultura/artigo/1494/capicua-sereia-louca.aspx>> (Acedido em 24/10/2020).

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, 2020)⁹⁰

A cantora elenca as várias estratégias de sucesso, as mais previsíveis. Não são as suas. No entanto, estas dificuldades não são um entrave para Capicua. Aliás, ela vê a sua feminilidade como um benefício: “ser mulher no rap, além de não ser assim tão relevante musicalmente, a ser um fator diferencial, é certamente uma vantagem, por sermos poucas e termos mais visibilidade” (Capicua *apud* Guerra, 2019). Porém, é necessário ter-se em conta a sua raça e o seu *background* económico-social, pois Capicua é uma mulher branca, com formação superior e isto, com certeza, terá influenciado a sua popularidade e o seu sucesso, mesmo que involuntariamente, e a própria é consciente disso:

“[...] o meu rap parece escapar completamente ao perfil pré-estabelecido e muitíssimo redutor de rapper “normal”, pela sua linguagem cuidada, pelo registo mais metafórico, pela sua aura poética e acessível a vários públicos, é tido como muito diferente do “resto”. Os média apresentam-me sucessivamente como uma “exceção”, louvando-me na diferença, em relação aos meus pares, numa depreciação velada da sua música (mesmo sem conhecimento de causa, na grande maioria dos casos). Assim, sinto que este “namoro” dos média, enquanto louva as minhas qualidades por comparação à tal “norma”, estabelecida num estereótipo preconceituoso, não só desprestigia a minha “comunidade”, como me arranca dela à força, unilateralmente” (Capicua *apud* Guerra, 2017).

⁹⁰ Capicua (2020). *Passiflora* (Ft. Camané). [online] genius.com. Disponível em <<https://genius.com/Capicua-passiflora-lyrics>> (Acedido em 25/10/2021).

Todas estas *rappers*, independentemente da raça, *background*, ou nacionalidade, possuem uma retórica, ao contrário das artistas anteriormente apresentadas, multifacetada, uma vez que as suas letras e os seus vídeoclipes tendem a examinar a agência feminina exterior às normas patriarcais socializadas e a criticar os sistemas sociais que afirmam e recompensam a opressão com submissão (Thompson, 2018:24).

Colocam-se-nos agora as seguintes questões: apesar de haver uma adesão cada vez maior às intervenções feministas radicais, será esta retórica suficientemente impactante para fazer face à retórica dita patriarcal? Será que, tal como os jovens que consomem *gangsta* RAP e RAP dito patriarcal tendem a reproduzir a linguagem ou até mesmo os comportamentos representados nessas canções, também aqueles que consomem RAP feminista tendem a pôr em prática os ideais transmitidos através das canções?

No final deste nosso trabalho, e ainda que ele seja perfunctório, essa é uma questão a que gostaríamos de responder que sim. Mas não temos dados suficientes para o afirmar.

Considerações Finais

O motivo pelo qual se elaborou este estudo foi a necessidade de descobrir em que medida é que existe, ou é legível, uma retórica feminista ou dita feminista no RAP nacional e internacional. Esta era a problemática central da nossa investigação e, para tal, privilegiámos as fontes primárias e começámos por analisar canções de diversos artistas masculinos e femininos, portugueses e estrangeiros, dentro do universo do RAP, entrevistas destes *rappers*, artigos científicos de especialistas na área e monografias, que nos possibilitaram aprofundar a busca pelos objetivos da investigação.

O papel da mulher nesta indústria foi essencial para a exposição da complexidade da definição de “retórica feminista”, uma vez que há uma grande dicotomia no que toca à função da mulher no RAP – nesta indústria, a mulher existe em duas vertentes: enquanto participante ativa e enquanto mero objeto, sempre visto através do *male gaze*, i.e., do olhar masculino patriarcal. Foi, portanto, necessário analisar estes dois aspetos, mas também atentar nas suas respetivas nuances pois, tal como vimos, a intervenção da mulher na indústria está interligada à forma como tem vindo a ser retratada nas obras dos seus colegas masculinos: não somente essa forma condiciona os comportamentos sociais da visão dominante, como condiciona a própria visão dominada, que se afeita à dominante para não ser subjugada.

A clarificação dos conceitos potenciou algumas das vertentes do trabalho, não só porque o queríamos rigoroso, mas também porque veio com o rigor um conjunto de reflexões que nos levam a diferenciar o RAP feminino do RAP feminista e, deste modo, a demonstrar o que pode ser verdadeiramente considerado RAP feminista ou, de uma forma mais generalizada, *Hip-Hop feminism* e, conseqüentemente, a identificar as letras, os videoclipes, e os artistas que praticam esta retórica. Mas também depois, sobretudo ao distinguir sexo e género, nos tornámos mais sensíveis à imagem que cada *rapper* quer estrategicamente projetar do sexo próprio e do sexo do outro.

Foi possível perceber durante esta investigação que a retórica utilizada nas canções RAP é um espelho da sociedade em que vivemos e, por isso, responsável pela causa e efeito da propagação e sedimentação de práticas e ideais que, frequentemente, reforçam ou ditam preceitos heteronormativos, patriarcais e sexistas, que em nada ajudam à mudança e à contestação social – as quais eram, numa primeira instância, os principais objetivos da cultura Hip-Hop. Desta forma, esperamos que o nosso trabalho contribua para uma melhor compreensão do impacto da retórica utilizada nas canções RAP e, ao mesmo tempo, da sua evolução ao longo das décadas. Como valor mínimo, podemos concluir que foi realizada uma contextualização conceptual e teórica do Hip-Hop e, mais especificamente, do RAP, na qual conseguimos perceber o seu progresso e avaliamos a sua relevância numa perspetiva social e cultural. Adicionalmente, foi possível explicitar o papel que a *rapper* desempenha nesta indústria musical – comparando-o com a posição do MC visto como masculino – e toda a sua evolução dentro das balizas cronológicas e espaciais da investigação.

Mas importa de igual forma referir algumas das limitações do estudo, porque também elas foram significativas. Por um lado, falhamos na nossa tentativa de entrevistarmos algumas *rappers* femininas nacionais, seja porque não obtivemos qualquer resposta, seja porque se recusaram a responder ao questionário que lhes foi enviado. Tentamos combater este entrave utilizando fontes primárias e secundárias de língua portuguesa sobre estas artistas, como transcrições de entrevistas realizadas por outras pessoas e entidades. Também não nos foi possível analisar todas as dimensões e variáveis relacionadas com o tema devido a limitações temporais, e condicionamentos do acesso a bibliotecas em grande parte do período de pesquisa e redação (2020-2021), embora tenhamos consciência de que completariam o estudo.

Há ainda outro fator que, apesar de ter sido equacionado, não foi desenvolvido. O capitalismo (ou neoliberalismo dominante, enquanto conceito da Teoria de Capitalismo Patriarcal de Eisenstein)⁹¹, juntamente com o patriarcado, levam para estas questões argumentos históricos, antropológicos, e até míticos, que podem ser

⁹¹ Ver Eisenstein, Z. (1979) *Capitalist Patriarchy and the Case for Socialist Feminism*. Nova Iorque : Monthly Review Press.

fundamentais na investigação das questões de género e, portanto, não devem ser negligenciado na análise de uma problemática como esta. Porém, neste estudo em particular, focamo-nos mais no peso e impacto do sistema patriarcal na criação de retórica feminista ou dita feminista, uma vez que abordamos o tópico através de uma perspetiva social e cultural. A dimensão económica foi secundarizada, ainda que tenhamos reforçado, ao longo da dissertação, o poder e a importância do lucro e do dinheiro na indústria musical do RAP para a manutenção e advocacia da heteronormatividade e das máximas patriarcais.

Estas são algumas questões que tencionamos desvendar futuramente e que também incentivamos e desafiamos o leitor a perseguir. Na nossa opinião, o aprofundamento e desenvolvimento destas questões é o rumo que deve ser tomado, pois, como sabemos, o que é mais poderoso na Retórica é aquilo de que se não tem consciência. A música e a sua retórica são motores de uma eficaz mudança social e ideológica, especialmente nas camadas mais jovens da população: “os movimentos sociais encontram recursos na música, confirmando a importância das representações coletivas em relação à ação coletiva: neste quadro, a música é uma atividade social através da qual novas formas de identidades e práticas sociais afloram” (Eyerman e McCormick, 2006 *apud* Guerra, 2017:11).

Considerando o carácter perfunctório que tem usualmente uma tese de mestrado, muito limitada pelo tempo e este ano também pelos contactos presenciais, poderá ser interessante continuar a analisar o impacto direto da retórica dita “feminista” por simplificação das designações usadas, uma vez que, até à data, só foram estudados os efeitos de retóricas sexistas, violentas e/ou racistas. Talvez só depois da conclusão desta e de outras investigações nos seja permitido retirar ilações sobre a repercussão do RAP feminista na vida dos seus consumidores. Em futuras investigações, poderão ser executadas análises de conteúdo qualitativo e, simultaneamente, questionários, a fim de se perceber em que medida é que as letras e imagens feministas deste género musical podem influenciar o comportamento e as atitudes de jovens homens perante mulheres

afro-americanas, por exemplo, nomeadamente averiguando em que grau os produtores e consumidores têm consciência deste efeito retórico.

Decorre desta imperfeição permanente do que queremos conhecer uma última questão, paradoxal, e talvez irrespondível, com a qual todos nos debatemos: haverá espaço para a retórica feminista ou dita feminista na cultura *mainstream*? O papel da arte, como a nosso ver o da cultura, é o de questionar, e não tanto responder. Mas falar sobre alguma coisa parece sempre fixar, definir, marcar limites a uma realidade que cresce em camadas:

“Sparking meaningful social change in hip-hop means not being afraid to speak about sexuality and identity politics outside of an underground subculture”
(Addawoo, 2017)

Referências Bibliográficas

Academy of Achievement. (2021). *Lauryn Hill*. [online] Disponível em <<https://achievement.org/achiever/lauryn-hill/>> (Acedido em 24/03/2021).

Addawoo, L. (2017). *How Black Female MCs Changed the Conversation Through Hip-Hop* [online] VICE. Disponível em <<https://www.vice.com/en/article/yp9kx5/how-black-female-emcees-changed-the-conversation-through-hip-hop>> (Acedido em 09/01/2021)

Annette J. S. (2003). Rap's Unruly Body: The Postmodern Performance of Black Male Identity on the American Stage. *TDR* (1988-), [online] Volume 47(4), pp. 110-127. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/4488512>> (Acedido em 30/01/2021).

Aristóteles (2004). *Poética*. [online] Traduzido por A.M. Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4179798/mod_resource/content/1/PO%C3%89TICA%20DE%20ARIST%C3%93TELES.pdf> (Acedido em 17/08/2021).

Barthes, R. (1981). *Camera Lucida: Reflections of Photography*. [online] New York: Hill and Wang. Disponível em <https://monoskop.org/images/c/c5/Barthes_Roland_Camera_Lucida_Reflections_on_Photography.pdf> (Acedido em 17/08/2021).

Billboard. (2020). *Hot 100 Artists – Year-End*. [online] Disponível em <<https://www.billboard.com/charts/year-end/2020/hot-100-artists>> (Acedido em 24/03/2021).

BLITZ (n.d.). *Dama Bete - Pé de Igualdade*. [online] Jornal blitz. Disponível em <<https://blitz.pt/principal/optimus/optimusnews/dama-bete-pe-de-igualdade=f33513>> (Acedido em 17/06/2021).

Brown University (2017). *Princess Nokia In Conversation at Brown University*. YouTube. Disponível em

<https://www.youtube.com/watch?v=JWQlj10xwXI&ab_channel=BrownUniversity>
(Acedido em 21/02/2021).

Butler, J. (1990) . *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. Nova Iorque: Routledge. Disponível em

<http://www.lauragonzalez.com/TC/BUTLER_gender_trouble.pdf> (Acedido em 11/02/2021)

Cadete, M. F. (2019) *O primeiro artigo sobre hip-hop tuga foi no BLITZ, há quase 27 anos. Leia-o aqui.* [online] Blitz. Disponível em

<<https://blitz.pt/principal/update/2019-03-13-O-primeiro-artigo-sobre-hip-hop-tuga-foi-no-BLITZ-ha-quase-27-anos.-Leia-o-aqui>> (Acedido em 05/11/2020)

Capicua. [online] Disponível em <<http://www.capicua.pt/capicua>> (Acedido em 06/11/2020)

Capicua (2020). *Gaudí*. [online] Genius. Disponível em <<https://genius.com/Capicua-gaudi-lyrics>> (Acedido em 20/03/2021).

Capicua (2020). *Passiflora (Ft. Camané)*. [online] genius.com. Disponível em <<https://genius.com/Capicua-passiflora-lyrics>> (Acedido em 25/10/2021).

Cardi B Ft. Megan Thee Stallion (2020). *WAP*. [online] Genius. Disponível em <<https://genius.com/Cardi-b-wap-lyrics>> (Acedido em 20/03/2021).

Carrasco, L. (2015). *Hip-Hop Feminism: The Language of Hip- Hop*

Cembellín, A. N. (2017). *Aproximação literária ao rap português: análise do continente ao conteúdo*. Licenciatura. Universidade Complutense de Madrid.

Chideya, F. e Kitwana, B., de Leon, e A., Ex, K. (2007) *The Complex Intersection of Gender and Hip-Hop*. Disponível em

<<https://www.npr.org/2007/06/06/10783904/the-complex-intersection-of-gender-and-hi-p-hop?t=1603548358169>> (Acedido em 08/01/2021)

Chris Brown Ft. Lil' Wayne e Tyga (2013). *Loyal*. [online] Genius. Disponível em <<https://genius.com/Chris-brown-loyal-lyrics>> (Acedido em 20/03/2021).

CIG. (2017). *GLOSSÁRIO – Orientação sexual, Identidade e Expressão de Género e Características sexuais* [online] Disponível em <<https://www.cig.gov.pt/lgbti/glossario-orientacao-sexual-identidade-expressao-genero-caracteristicas-sexuais/>> (Acedido em 22/02/2021).

City Girls (2021). *Twerkulator*. [online] genius.com. Disponível em <<https://genius.com/City-girls-twerkulator-lyrics>> (Acedido em 05/06/2021).

Correia, R. (2017). *Poesia, rap e intervenção*. [online] Rimas e Batidas. Disponível em <<https://www.rimasebatidas.pt/poesia-rap-intervencao/>> (Acedido em 05/11/2020).

DaBaby (2019). *VIBEZ* (Official Music Video). [online] YouTube. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=U2JyeciEwSI&list=OLAK5uy_kgovzVBg2spDy60xLLntLe-Ik1EgOgUpk> (Acedido em 23/06/2021).

Dealema | Website Oficial. (n.d.). *Biografia | Dealema*. [online] Disponível em <<https://www.dealema.pt/biografia/>> (Acedido em 24/03/2021).

Duignan, B. (2019). Judith Butler | American philosopher. In: *Encyclopædia Britannica*. [online] Disponível em <<https://www.britannica.com/biography/Judith-Butler>> (Acedido em 27/02/2021)

Eminem (2000). *Kill You*. [online] Genius. Disponível em <<https://genius.com/Eminem-kill-you-lyrics>> (Acedido em 20/03/2021).

Encyclopedia Britannica (2019). Queen Latifah | Biography, Music, Movies, & Facts. In: *Encyclopædia Britannica*. [online] Disponível em <<https://www.britannica.com/biography/Queen-Latifah>> (Acedido em 17/04/2021).

Enos, T. (2010). *Encyclopedia of rhetoric and composition : communication from ancient times to the information age*. New York: Routledge.

Fernandes, C. B. (2010). *Cor, Ritmo e Movimento: hip-hop, definição e suas influências na contemporaneidade*. Tese de Mestrado apresentada na Universidade de Aveiro, Aveiro, UA. Disponível em <https://ria.ua.pt/bitstream/10773/3712/1/Tese_%20CD.pdf> (Acedido em 15/11/2020)

Foucault, M. (2009). *Historia da sexualidade I : a vontade de saber*. Rio De Janeiro (Rj): Graal.

Foxy Brown and JAY-Z (1997). I'll Be. [online] genius.com. Disponível em <<https://genius.com/Foxy-brown-ill-be-lyrics>> (Acedido em 05/06/2021).

Guerra, P. (2017). *Capicua e Bourdieu: entre o rap e a sociologia*. [pdf] Projeto Pedagógico da Unidade Curricular Correntes Atuais da Sociologia II. Disponível em <<https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/104342/2/193865.pdf>> (Acedido em 19/11/2020)

Guerra, P. (2019). Verdade e consequência no hip-hop português contemporâneo: o caso de Capicua. Em: P. Guerra, e T. Siteo. *Reinventar o discurso e o palco. O rap, entre saberes locais e saberes globais*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 202-216

Guerra, P. e Siteo, T. (2019) Ritmo, palavra e poesia. Em: P. Guerra e T. Siteo, *Reinventar o discurso e o palco. O rap, entre saberes locais e saberes globais*, 1º ed. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 15-27.

Ivan Allen College of Liberal Arts. (n.d.). *Jacqueline Jones Royster*. [online] Disponível em <<https://iac.gatech.edu/people/person/jacqueline-jones-royster>> (Acedido em 21/02/2021).

JAY-Z (2003). *99 Problems*. [online] genius.com. Disponível em <<https://genius.com/Jay-z-99-problems-lyrics>> (Acedido em 09/07/2021).

Jornal Expresso. (n.d.). *O lado feminino do rap português*. [online] Disponível em <<https://expresso.pt/multimedia/expressotv/o-lado-feminino-do-rap-portugues=f364693>> (Acedido em 17/06/2021).

Kautz, J. (2019). *N.W.A | American hip-hop group*. Em: Encyclopædia Britannica. [online] Disponível em <<https://www.britannica.com/topic/NWA>> (Acedido em 20/03/2021).

Lauryn Hill (1998). *To Zion*. [online] Genius. Disponível em <<https://genius.com/Lauryn-hill-to-zion-lyrics>> (Acedido em 20/03/2021).

Lil' Kim, JAY-Z and Lil' Cease (1996). *Big Momma Thang*. [online] genius.com. Disponível em: <<https://genius.com/Lil-kim-big-momma-thang-lyrics>> (Acedido em 05/06/2021).

Little Simz (2019). *Venom*. [online] genius.com. Disponível em <<https://genius.com/Little-simz-venom-lyrics>> (Acedido em 24/03/2021).

Lupati, F. (2019). *Revolução e Poesia: a recuperação da tradição da música de intervenção no RAP da Capicua*. Disponível em <<https://www.researchgate.net/publication/339830451>> (Acedido em 02/12/2020)

McCollum, S. (2019). *Hip-Hop: A Culture of Vision and Voice* [online] The Kennedy Center. Disponível em <<https://www.kennedy-center.org/education/resources-for-educators/classroom-resources/media-and-interactives/media/hip-hop/hip-hop-a-culture-of-vision-and-voice/>> (Acedido em 16/01/2021)

Megan Thee Stallion Ft. DaBaby (2019). *Cash Shit*. [online] Genius. Disponível em <<https://genius.com/Megan-thee-stallion-cash-shit-lyrics>> (Acedido em 20/03/2021).

M.I.A. (2012). *Bad Girls*. [online] Genius. Disponível em <<https://genius.com/567846>> (Acedido em 24/03/2021).

Migos (2016). *Bad and Boujee*. [online] Genius. Disponível em <<https://genius.com/Migos-bad-and-boujee-lyrics>> (Acedido em 09/07/2021).

MIMO PORTUGAL. (2020). *RUSSA*. [online] Disponível em <<https://mimofestival.com/portugal/voto-popular/russa/>> (Acedido em 10/07/2021).

Morris, M. (2015). Authentic Ideals of Masculinity in Hip-Hop Culture: A Contemporary Extension of the Masculine Rhetoric of the Civil Rights and Black Power Movements. *Sydney Undergraduate Journal of Musicology*, [online] Volume 4(0). Disponível em <<https://openjournals.library.sydney.edu.au/index.php/SCM/article/view/8514>> (Acedido em 24/04/2021).

My Mic Sounds Nice: A Truth About Women and Hip Hop (2010). [documentário] Ava DuVernay

Nicki Minaj (2014). *Anaconda*. *YouTube*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=LDZX4ooRsWs>> (Acedido em 11/07/2021).

Oliveira, G. (2018). *RUSSA: “O rap salvou-me quando estava no fundo do poço.”* [online] Rimas e Batidas. Disponível em <<https://www.rimasebatidas.pt/russa-o-rap-salvou-me-quando-estava-no-fundo-do-poco/>> (Acedido em 10/07/2021).

Princess Nokia (2016). *Bart Simpson*. [online] genius.com. Disponível em <<https://genius.com/Princess-nokia-bart-simpson-lyrics>> (Acedido em 22/02/2021).

pwiki. (n.d.). *Dama Bete*. [online] Disponível em <https://www.pwiki.org/wiki/Dama_Bete> (Acedido em 17/06/2021).

Quan, J. (2019). *Fight The Power: The Politics Of Hip-Hop*. [online] Udiscovermusic. Disponível em <<https://www.udiscovermusic.com/stories/politics-of-hip-hop/>> (Acedido em 12/01/2021)

Royster, J.J. and Williams, J.C. (1999). History in the Spaces Left: African American Presence and Narratives of Composition Studies. *College Composition and Communication*, [online] Volume 50(4), pp.563–584. Disponível em <<https://www.jstor.org/stable/358481?origin=crossref&seq=1>> (Acedido em 21/02/2021).

RTP Play. (2020). *A Arte Elétrica em Portugal Episódio 5* [online] Disponível em: <<https://www.rtp.pt/play/p6881/e463350/a-arte-electrica-em-portugal>> (Acedido em 22/03/2021).

RUSSA (2018). Imperatriz. [online] genius.com. Disponível em <<https://genius.com/Russa-imperatriz-lyrics#about>> (Acedido em 10/07/2021).

S.A, P.I.. *heteronormatividade*. [online] Dicionário Priberam. Disponível em <<https://dicionario.priberam.org/heteronormatividade>> (Acedido em 24/03/2021).

Salt-N-Pepa (n.d.). *Salt-N-Pepa*. [online] saltnpepa. Disponível em <<https://www.saltnpepa.com/>> (Acedido em 17/04/2021).

Schreinemacher, L. (2018) *Representations of Femininity and Sexuality in Hip-Hop Music*. 1º ed [ebook] Munich: GRIN Verlag. Disponível em <<https://www.grin.com/document/496141>> (Acedido em 17/01/2021)

Schussler, Aura-Elena. “From Eroticism to Pornography: The Culture of the Obscene.” *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, Volume 92, 2013, pp. 854–859. Disponível em <10.1016/j.sbspro.2013.08.765.> (Acedido em 14/08/2021).

Shakur, T. (Ft. Outlawz) (1996). *Hit 'Em Up*. [online] Genius. Disponível em <<https://genius.com/2pac-hit-em-up-lyrics>> (Acedido em 20/03/2021).

Shakur, T. (1991). *Trapped*. [online] Genius. Disponível em <<https://genius.com/2pac-trapped-lyrics>> (Acedido em 20/03/2021).

Simões, S. (2019). Para uma história e teoria crítica do RAP em Portugal: Fixar os paradoxos, os caminhos percorridos e as resistências das primeiras mulheres. Em: P.

Guerra, e T. Siteo. *Reinventar o discurso e o palco. O rap, entre saberes locais e saberes globais*, 1º ed. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 190-201

Snoop Dogg. (n.d.). *Snoop Dogg*. [online] Disponível em <<https://snoopdogg.com/>> (Acedido em 09/07/2021).

Snoop Dogg and Dr. Dre (1992). *Bitches Ain't Shit*. [online] Genius. Disponível em <<https://genius.com/Dr-dre-bitches-aint-shit-lyrics>> (Acedido em 09/07/2021).

Soares, C. (2014). CAPICUA – SEREIA LOUCA. [online] *Jornal Universitário do Porto*. Disponível em <<https://www.juonline.pt/cultura/artigo/1494/capicua-sereia-louca.aspx>> (Acedido em 24/10/2020).

The Editors of Encyclopedia Britannica (2019). Chris Brown | Biography, Songs, Controversy, & Facts. Em: *Encyclopædia Britannica*. [online] Disponível em <<https://www.britannica.com/biography/Chris-Brown>> (Acedido em 24/03/2021).

The Editors of Encyclopedia Britannica (2019). Eminem | Biography, Music, Awards, & Facts. Em: *Encyclopædia Britannica*. [online] Disponível em <<https://www.britannica.com/biography/Eminem>> (Acedido em 24/03/2021).

Thee Stallion, M. (2020). Body. [online] genius.com. Disponível em <<https://genius.com/Megan-thee-stallion-body-lyrics>> (Acedido em 05/06/2021)

The Grapevine (2018). *THE GRAPEVINE | WOMEN IN HIP HOP | S4E8*. YouTube. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9sKMj2q-w-E&ab_channel=TheGrapevine> (Acedido em 01/03/2021).

Thompson, K. (2018). *When Feminism Meets Hip-Hop*. Disponível em <https://ecommons.udayton.edu/uhp_theses/192> (Acedido em 29/01/2021)

uDiscover Team (2020). *Foxy Brown: The True Personification Of A Hip-Hop Diva* | *uDiscover Music*. [online] uDiscover Music. Disponível em <<https://www.udiscovermusic.com/artist/foxy-brown/>> (Acedido em 05/06/2021).

Valete (2019). *BFF*. [online] Genius. Disponível em <<https://genius.com/Valete-bff-lyrics>> (Acedido em 20/03/2021).

Veyne, P. (1984). *Writing History: Essay on Epistemology*. Traduzido por Mina Moore-Rivoluceri. Manchester: Manchester University Press.

Walsh, P. e Davidson, S. (2017). *Masculinity in Hip-Hop: Taking the Mask off*. [online] The Messenger. Disponível em <<https://www.garfieldmessenger.org/4123/articles/features/masculinity-in-hip-hop-taking-the-mask-off/>> (Acedido em 30/01/2021)

Weiss, J. (2020). DaBaby boom: meet the controversial rapper taking over America. *The Guardian*. [online] Disponível em <<https://www.theguardian.com/music/2020/jan/10/dababy-boom-controversial-rapper-taking-over-america>> (Acedido em 24/03/2021).

Weitzer, R. e Kubrin, C. E. (2009). Misogyny in Rap Music: A Content Analysis of Prevalence and Meanings. *Men and Masculinities*, [online] Volume 12(1), pp. 3-29. Disponível em <<https://doi.org/10.1177/1097184X08327696>> (Acedido em 28/01/2021)

Westenfeld, A. (2020). *Inside the Necessary Work of Intimacy Coordinators, Who Make Hollywood Sex Scenes Safe*. [online] Esquire. Disponível em <<https://www.esquire.com/entertainment/tv/a33232977/what-is-an-intimacy-coordinator-sex-scenes-i-may-destroy-you-normal-people-ita-obrien-interview/>> (Acedido em 24/02/2021)

Wikipedia. (2019). *Boss AC*. [online] Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Boss_AC> (Acedido em 24/03/2021).

Wikipedia. (2021). *City Girls*. [online] Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/City_Girls> (Acedido em 05/06/2021).

Wikipedia. (2021). *Fugees*. [online] Disponível em <<https://en.wikipedia.org/wiki/Fugees>> (Acedido em 24/03/2021).

Wikipedia (2019). *Jay-Z*. [online] Wikipedia. Disponível em <<https://en.wikipedia.org/wiki/Jay-Z>> (Acedido em 09/07/2021).

Wikipedia (2019). *Lil' Kim*. [online] Wikipedia. Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Lil%27_Kim> (Acedido em 05/06/2021).

Wikipedia. (2021). *Little Simz*. [online] Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Little_Simz> (Acedido em 24/03/2021).

Wikipedia (2019). *Mary Wollstonecraft*. [online] Wikipedia. Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Mary_Wollstonecraft> (Acedido em 20/09/2021).

Wikipedia (2019). *Me Too movement*. [online] Wikipedia. Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Me_Too_movement> (Acedido em 24/02/2021).

Wikipedia. (2020). *Megan Thee Stallion*. [online] Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Megan_Thee_Stallion> (Acedido em 24/03/2021).

Wikipedia (2019). *M.I.A. (rapper)*. [online] Wikipedia. Disponível em <[https://en.wikipedia.org/wiki/M.I.A._\(rapper\)](https://en.wikipedia.org/wiki/M.I.A._(rapper))> (Acedido em 24/03/2021).

Wikipedia. (2021). *Migos*. [online] Disponível em <<https://en.wikipedia.org/wiki/Migos>> (Acedido em 09/07/2021).

Wikipedia. (2021). *Mind da Gap*. [online] Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Mind_da_Gap> (Acedido em 24/03/2021).

Wikipedia (2019). *Missy Elliott*. [online] Wikipedia. Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Missy_Elliott> (Acedido em 17/04/2021).

Wikipedia (2019). *Nicki Minaj*. [online] Wikipedia. Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Nicki_Minaj> (Acedido em 11/07/2021).

Wikipedia (2019). *Olympe de Gouges*. [online] Wikipedia. Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Olympe_de_Gouges> (Acedido em 20/09/2021).

Wikipedia. (2021). *Princess Nokia*. [online] Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Princess_Nokia> (Acedido em 22/02/2021).

Wikipedia. (2021). *Roxanne Shante*. [online] Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Roxanne_Shante> (Acedido em 17/04/2021).

Wikipedia. (2020). *Sam The Kid*. [online] Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Sam_The_Kid> (Acedido em 24/03/2021).

Wikipedia Contributors (2019). *The Notorious B.I.G.* [online] Wikipedia. Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/The_Notorious_B.I.G.> (Acedido em 20/03/2021).

Wikipedia. (2021). *Theroigne de Mericourt*. [online] Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Theroigne_de_Mericourt> (Acedido em 20/09/2021).

Wikipedia Contributors (2019). *Tupac Shakur*. [online] Wikipedia. Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Tupac_Shakur> (Acedido em 20/03/2021).

Wikipedia. (2021). *Valete (rapper)*. [online] Disponível em <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Valete_\(rapper\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Valete_(rapper))> (Acedido em 24/03/2021).

Wikipedia. (2021). *Young M.A.* [online] Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Young_M.A> (Acedido em 23/04/2021).

Wittig, M. (1992). *O pensamento hétero*. [online] . Disponível em <<https://we.riseup.net/assets/162603/Wittig>> (Acedido em 03/07/2021).

Wu Tang Clan. (n.d.). *Wu Tang Clan - Official Site*. [online] Disponível em <<https://wutangclan.com/>> (Acedido em 20/03/2021).

Younger, B. (2018). *Is Rap Finally Ready to Embrace Its Women?* [online] New Yorker. Disponível em

<<https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/is-rap-finally-ready-to-embrace-its-women>> (Acedido em 09/01/2021)

Young M.A. (2016). *OOOUUU*. [online] Genius. Disponível em <<https://genius.com/Young-ma-ooouuu-lyrics>> (Acedido em 20/03/2021).

Young M.A (2018). *PettyWap*. [online] genius.com. Disponível em <<https://genius.com/Young-ma-pettywap-lyrics>> (Acedido em 20/03/2021).

Young M.A (2019). *Thotiana (Remix)*. [online] genius.com. Disponível em <<https://genius.com/Young-ma-thotiana-remix-lyrics>> (Acedido em 20/03/2021).

Anexos

Anexo 1 – Questões das entrevistas às *rappers* nacionais

- Descreveria a sua música como feminista? Se sim, porquê?
- Sentiu dificuldade em ingressar no mundo do RAP por ser mulher? Se sim, porquê?
- Sente que o seu background e as suas raízes impactaram a sua escolha de se tornar rapper?
- Alguma vez experienciou uma situação em que foi tratada como sendo uma artista com menor qualidade devido ao seu género?
- Sente que a indústria do RAP português deveria implementar normas como quotas de modo a assegurar um maior equilíbrio entre os géneros? Há alguma maneira de assegurarmos esta igualdade de oportunidades no RAP?
- Na sua opinião, como explica o baixo número de *rappers* femininas em Portugal, quando comparado com a Espanha, o Reino Unido ou os Estados Unidos da América?
- Qual o principal conselho que daria a uma mulher que está a tentar vingar na indústria do RAP português?
- Alguma vez sentiu que não poderia expressar a sua identidade de género devido ao facto de ser rapper e de estar inserida num meio artístico maioritariamente masculino?