

MESTRADO EM CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO
EDUCAÇÃO, GÊNERO, CORPO E VIOLÊNCIA

A Ira da Medusa: Resistências feministas na música de Capicua

Lara Piedade Barbosa Gonçalves

M

2025



Lara Piedade Barbosa Gonçalves

A Ira da Medusa: Resistências feministas na música de Capicua

Dissertação apresentada à Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da
Universidade do Porto, para obtenção do grau de Mestre em Ciências da Educação,
orientada pela Professora Doutora Paula Guerra e co-orientada pela Professora Doutora
Maria José Magalhães.

Resumo

As sociedades, atuais e extintas, operam com base na condição histórica de subordinação e de opressão do género feminino. O patriarcado é um sistema que se manifesta de variadas formas e traduz-se na hierarquização com base no género que confere superioridade ao género masculino e inferioridade a todas as outras expressões de género. As mulheres têm protagonizado resistências, como nos movimentos feministas e nos movimentos contraculturais. Assim, a presente investigação dedica-se às resistências feministas construídas na obra artística de Capicua. Os objetivos passam por compreender os processos de dominação e de invisibilização das mulheres, entender a agência e a resistência das mulheres através das artes e das criações artísticas como manifestações atuais de ativismo, analisar a obra e o trajeto de Capicua como um caso paradigmático de construção de resistências feministas ativistas no Portugal de hoje e, finalmente, explorar o potencial da arte e da música como instrumento pedagógico de consciencialização da sociedade. O estudo abrange 15 canções da artista, escolhidas com base em três critérios: serem exclusivamente álbuns ou singles lançados em nome próprio com temas gerais feministas e com disponibilidade de acesso no *Spotify*. Foi realizada também uma entrevista semi-diretiva com a rapper. A análise deste *corpus* desvelou as poliédricas reivindicações e resistências que Capicua torna centrais na sua obra. Conclui-se que Capicua e a sua trajetória ativista se transformaram num caso paradigmático de resistências feministas em Portugal. As trajetórias pessoais e profissionais da artista surgem estreitamente interconectadas nas (contra)narrativas construídas na sua música, que passa pela denúncia de diversas estruturas de opressão, numa perspetiva interseccional, e também pelo apelo à resistência, mobilização e organização feminista, construindo desta forma novos sentidos coletivos da luta das mulheres. Foram desvelados sentidos pedagógicos através da construção de contranarrativas e recuperação da memória feminista feita pela artista, num exercício transversal que procura amplificar as vozes marginalizadas da sociedade.

Palavras-chave: Resistência feminista; ativismo; rap; Capicua.

Abstract

Societies, both current and extinct, operate based on the historical condition of subordination and oppression of the female gender. Patriarchy is a system that manifests itself in various ways and translates into hierarchisation based on gender, which confers superiority on the male gender and inferiority on all other expressions of gender. Women have resisted, such as in the feminist and counter-cultural movements. This research is therefore dedicated to the feminist resistance built in Capicua's artistic work. The objectives are to understand the processes of domination and invisibilisation of women, to understand the agency and resistance of women through the arts and artistic creations as current manifestations of activism, to analyse Capicua's work and journey as a paradigmatic case of building feminist activist resistance in Portugal today and, finally, to explore the potential of art and music as a pedagogical tool for raising awareness in society. This study includes 15 of the artist's songs, chosen on the basis of three criteria: they were exclusively albums or singles released under her own name with general feminist themes and available on Spotify. A semi-directive interview was also conducted with the rapper. Analysing this *corpus* revealed the polyhedral claims and resistances that Capicua makes central to her work. The conclusion is that Capicua and her art activist trajectory have become a paradigmatic case of feminist resistance in Portugal. The artist's personal and professional trajectories appear closely interconnected in the (counter)narratives constructed in her music, which denounce various structures of oppression from an intersectional perspective, as well as calling for feminist resistance, mobilisation and organisation, building new collective meanings of women's struggle. Pedagogical meanings were unveiled through the artist's construction of counter-narratives and recovery of feminist memory, in a transversal exercise that seeks to amplify the marginalised voices of society.

Keywords: Feminist resistance; activism; rap; Capicua.

Resumé

Les sociétés, qu'elles soient actuelles ou disparues, fonctionnent sur la base d'une condition historique de subordination et d'oppression du sexe féminin. Le patriarcat est un système qui se manifeste de diverses manières et se traduit par une hiérarchisation basée sur le genre qui confère une supériorité au genre masculin et une infériorité à toutes les autres expressions de genre. Les femmes ont mené la résistance, comme dans les mouvements féministes et contre-culturels. Cette recherche est donc consacrée à la résistance féministe intégrée dans le travail artistique de Capicua. Les objectifs sont de comprendre les processus de domination et d'invisibilisation des femmes, de comprendre l'action et la résistance des femmes à travers les arts et les créations artistiques en tant que manifestations actuelles de l'artivisme, d'analyser le travail et le parcours de Capicua en tant que cas paradigmatique de la construction d'une résistance féministe artiviste au Portugal aujourd'hui et, enfin, d'explorer le potentiel de l'art et de la musique en tant qu'outil pédagogique de sensibilisation de la société. L'étude porte sur 15 chansons de l'artiste, choisies sur la base de trois critères : il s'agit exclusivement d'albums ou de singles sortis sous son nom avec des thématiques féministes générales et disponibles sur Spotify. Un entretien semi-directif a également été réalisé avec la rappeuse. L'analyse de ce *corpus* a révélé les revendications et résistances polyédriques que Capicua place au cœur de son travail. La conclusion est que Capicua et sa trajectoire d'activiste artistique sont devenues un cas paradigmatique de résistance féministe au Portugal. Les trajectoires personnelles et professionnelles de l'artiste semblent étroitement liées dans les (contre)récits construits dans sa musique, qui dénoncent diverses structures d'oppression dans une perspective intersectionnelle, et appellent à la résistance, à la mobilisation et à l'organisation féministes, en construisant de nouvelles significations collectives de la lutte des femmes. Des significations pédagogiques ont été dévoilées à travers la construction par l'artiste de contre-récits et la récupération de la mémoire féministe, dans un exercice transversal qui cherche à amplifier les voix marginalisées de la société.

Mots-clés: Résistance féministe; artivisme; rap; Capicua.

Agradecimentos

À minha orientadora, Professora Paula Guerra, que acreditou no potencial deste trabalho desde o primeiro dia, pela imensa disponibilidade e dedicação que concedeu a este trabalho e pela sua sabedoria que me inspirou a ir mais longe.

À minha co-orientadora, Professora Maria José Magalhães, que fomenta o meu interesse pela música de intervenção desde a primeira aula de mestrado, por ser uma referência no meu percurso e pelo apoio e carinho de sempre.

A todos e todas os/as professores/as, das variadas instituições que tive o gosto de frequentar, que fizeram parte do meu percurso académico e que sempre incentivaram os meus interesses académicos.

À Capicua, pela disponibilidade, pelas canções e por utilizar a sua voz como amplificadora. A cantiga continua a ser uma arma e é mais urgente que nunca.

Às minhas amigas, que me acompanharam em todos os momentos e todas as etapas, faça chuva ou faça sol, pelo apoio sempre pelo inteiro, nunca pela metade.

Às companheiras da 258, a melhor sala da FPCEUP, por todo o apoio e conhecimento partilhado ao longo deste caminho. Em especial, à Janaina e ao Hiago, por serem os amigos de todas as horas.

À minha avó, por me ter proporcionado todas as oportunidades que a ela foram retiradas. O caminho foi todo por ti e para ti.

À Raquel, que é a casa que sempre procurei, pelo amor e pela luz que traz em si e que me invade desde o primeiro dia que os nossos destinos se cruzaram.

Índice

Introdução	1
I. A cantiga é uma arma	5
I.1. A música de intervenção: abril e além	6
I.2. Rap: uma nova forma de intervenção	9
I.3. E as mulheres? Pioneirismo e invisibilidade do rap de mulheres	13
II. Resistências no feminino	17
II.1. O género na história	18
II.2. Por entre as lutas feministas	25
III. Artes de resistir	37
III.1. Pedagogia, contranarrativas e (re)imaginação do futuro	40
IV. Gaudí metodológico	44
V. Em busca de uma Capicua	49
V.1. De Ana a Capicua: trajetórias pessoais e carreira	50
V.2. Medusas: corpos dissidentes, opressões incidentes	63
V.3. Resistir como uma mulher: resistências plurais	79
V.4. Antes do fim do mundo	86
Conclusões	91
Referências Bibliográficas	96
Referências mediáticas	108
Discografia	109

Índice de figuras

Figura 1: Conjunturas iniciais da investigação.....	2
Figura 2: Capicua	51
Figura 3: Capa do álbum Capicua	56
Figura 4: Capa do álbum Sereia Louca	59
Figura 5: Capa do álbum Medusa.....	60
Figura 6: Capa do álbum Madrepérula.....	60
Figura 7: Capa do single Que Força É Essa Amiga	61
Figura 8: Capa do álbum Um Gelado Antes do Fim do Mundo	61
Figura 9: Performance de Brava.....	82

Índice de quadros

Tabela 1: <i>Corpus</i> de análise.....	48
---	----

Resistência

*Ninguém me castra a poesia
se debruça e me põe vendas
censura aquilo que escrevo
nem me assombra os poemas*

*Ninguém me apaga os versos
nem amordaça as palavras
na invenção de voar
por entre o sonho e as letras*

*Ninguém me cala na sombra
deitando fogo aos meus livros
me ameaça no medo
ou me destrói e algema*

*Ninguém me aquieta a escrita
na criação de si mesma
nem assassina a musa
que dentro de mim se inventa*

Maria Teresa Horta
(2019, p. 227)

Introdução

Dia após dia, assistimos a um esvaziamento dos sentidos dos feminismos, que se foram diluindo na obtenção de liberdades individuais e no esquecimento da luta coletiva. Os femininos são instrumentalizados por parte de governos e pela cultura popular para assegurar que novas ondas feministas não emergem, retirando-lhes importância e sentido (McRobbie, 2008). Apesar destes esforços de individualização dos feminismos e a difusão da ideia de que estes não são mais necessários, parecem-nos mais necessários do que nunca quando consideramos as violências quotidianas baseadas no género. Só no ano de 2024 foram reportados 25 assassinatos de mulheres em Portugal e 16 dessas foram mortes resultado direto da violência de género, o que se intitula de femicídio (Pontedeira et al., 2024). O patriarcado ainda é uma realidade que subjuga as mulheres à marginalização, violência e opressão (Beauvoir, 2015; Saffioti, 2004).

Em Portugal, enquanto os movimentos feministas começaram a ganhar uma maior expressão na Europa e nos Estados Unidos da América, enfrentou-se uma dura censura aliada à repressão de quaisquer expressões que se opunham ao Estado Novo – o mais longo regime ditatorial da Europa ocidental do século XX, que tomou o país por refém durante 48 anos e acabou por diluir as lutas sociais (Cova, 2007; Magalhães, 1998; Tavares, 2011). Isto significa que a condição de opressão das mulheres foi, muitas vezes, ignorada em relação à repressão e violência fascista e que o percurso a decorrer ainda é vasto para o reconhecimento das violências que afetam as mulheres no dia-a-dia.

Neste contexto de elevada censura e opressão, surgem resistências através da música – através de um fenómeno amplamente conhecido como música de intervenção (Côrte-Real, 1996; Sardo, 2014). Face à realidade vivida pelas mulheres de hoje, Capicua, pseudónimo de Ana Matos Fernandes, rapper portuguesa, tem-se tornado gradualmente numa figura de referência na denúncia das formas de violência contra as mulheres. A rapper, através das suas canções e, de igual forma, através de outras formas de difusão de informação, como as suas contas nas redes sociais ou crónicas em jornais, tem vindo a refletir sobre a opressão das mulheres nas suas várias vertentes. O percurso até à escolha de Capicua como pessoa central nesta investigação foi, de alguma forma, espontâneo: por esta ser uma voz proeminente na cena musical do Porto e de Portugal e por ter visibilidade no que é relativo a temáticas feministas e ativistas.

Deste modo, esta investigação surge do reconhecimento da urgência de intervir no âmbito do combate às desigualdades identificadas no quotidiano das vidas das

Figura 1: Conjunturas iniciais da investigação



Fonte: Elaboração da autora.

mulheres. A Figura 1 representa as conjunturas que guiaram as linhas iniciais da construção do quadro conceitual desta pesquisa e que nos levaram ao objeto de análise desta investigação: a análise das resistências feministas incidentes na música, com um foco da obra de Capicua. A pertinência deste estudo recai sobre verificada invisibilização sistémica das mulheres em variadas das esferas da vida, também na música, e a lacuna na investigação sobre as significações sociopolíticas da música, muitas

vezes ignoradas no contexto social e científico. No nosso entendimento, a opressão com base no género surge em situações de hegemonia de poder patriarcal e é contrariada, entre outras formas, através da resistência artística (Guerra, 2013b; Guerra et al., 2021; Wadi, 2013). Das intersecções entre os eixos a) artivismo, b) resistência feminista e c) exclusão das mulheres da arte, surge então a artista no qual esta investigação se foca – Capicua.

As mulheres têm sido sistematicamente dominadas, invisibilizadas, reprimidas e afastadas dos demais domínios da vida social, incluindo a esfera artística e musical. Ao longo dos anos, têm vindo a (re)construir formas de resistir, de existir e de ser agentes da transformação da sua condição social na relação de dominação patriarcal. Urge perceber como se têm vindo a desenvolver e consolidar estas formas de resistência feminista através da música, quais são os seus significados na sociedade portuguesa contemporânea e de que forma é que se inserem no plano mais abrangente da sociedade.

Esta investigação insere-se, por isto, num paradigma feminista (Amado, 2017; Reinharz, 1992) e adota duas técnicas de recolha de dados: a análise documental de 15 canções selecionadas da artista e uma entrevista semi-diretiva à mesma. Estas escolhas permitem-nos valorizar as narrativas de uma artista mulher acerca das condições de subjugação patriarcal e sobre o seu percurso pessoal e profissional. Desta forma, procuramos contrariar narrativas que persistem em valorizar apenas as narrativas

masculinas que continuam a deixar as mulheres na marginalidade e na subalternidade, mesmo no cerne da investigação (Harding, 1986).

Para explorarmos este assunto, dividimos a presente dissertação em cinco capítulos – I. A cantiga é uma arma; II. Resistências no feminino; III. Artes de resistir; IV. Gaudí metodológico; V. Em busca de uma Capicua; para além da presente introdução e das conclusões finais. Os títulos escolhidos são, de alguma forma, alusivos ao percurso artístico de Capicua.

No primeiro capítulo *A cantiga é uma arma* é explorada a forma que a música foi, como o nome indica, tornada uma arma (política e social) ao longo do tempo. O título alude à canção e mote de José Mário Branco¹, cujo refrão é também reapropriado por Capicua em *Ela* (2021). Procura-se então definir a música de intervenção enquanto um movimento coletivo que adquire protagonismo no contexto revolucionário da década de 1970 (Côrte-Real, 1996; Guerra, 2017a; Sardo, 2014), mas também no contexto do novo milénio com a recuperação da tradição interventiva por novos atores sociais através do rap (Fradique, 2003; Guerra, 2017a; Guerra, 2020b; Lupati, 2019a; Santos et al., 2018; Silva et al., 2018). Finalmente, é relevante analisar a forma que as mulheres estiveram presentes nos campos da música do rap – e, por consequência, a forma como foram invisibilizadas dos mesmos (Bovenschen & Weckmueller, 1977; Fradique, 2003; Nochlin, 1971; Simões, 2017).

Seguidamente, no capítulo II, *Resistências no feminino*, são exploradas temáticas relativas à resistência, recuperando conceitos fundamentais de Paula Guerra e Pedro Quintela (2018), Shahd Wadi (2013) e Lila Abu-Lughod (1990) sobre a resistência. É analisada a trajetória do género na história como condição de exclusão, situada nos últimos séculos e nas sociedades ocidentais. Contributos de Simone de Beauvoir (2009; 2015), Heleieth Saffioti (2004) e Judith Butler (1992; 1999) serão essenciais para compreender o enraizamento da opressão das mulheres e a forma como o género é construído. Também serão delineadas, de uma forma geral, as lutas feministas, as suas reivindicações e o exercício de agência/resistência construído no âmbito feminista, com contributos de Manuela Tavares (2007; 2011), Maria José Magalhães (1998; 2002; 2007) e Angela McRobbie (2004; 2008).

¹ José Mário Branco foi um dos mais emblemáticos cantautores de intervenção em Portugal. Entre as suas canções, realça-se a notoriedade de *Inquietação*, *Eu vim de longe, eu vou para longe* e *Queixa das almas jovens censuradas*. <https://arquivojosemariobranco.fcsh.unl.pt/>

No terceiro capítulo *Artes de resistir* são exploradas as artes da resistência através dos contributos seminais de Paula Guerra (2019; 2022b; 2023b), recuperando o termo ativismo de Chela Sandoval e Gisela Latorre (2008). Procuramos entender a forma que a arte tem sido um veículo de mensagem e transmissora de discursos políticos (Aladro-Vico et al., 2018; Almeida, 2012; Guerra et al., 2021; Mourão, 2015; Schreiber, 2019), também atentando às mensagens feministas que podem ser construídas através da mesma (Guerra, 2022a; Loponte, 2021; Magalhães, 2010; Silva et al., 2018).

O capítulo seguinte intitulado *Gaudí metodológico* refere-se, precisamente, à fundamentação metodológica da pesquisa, que será de foro qualitativo e inserida num paradigma feminista. Contributos de Sandra Harding (1986) e Shulamit Reinharz (1992) serão guias para esta escolha metodológica que procura valorizar narrativas de mulheres em contextos profundamente masculinos (e masculinizados) como os contextos de criação artística.

Por fim, o quinto capítulo *Em busca de uma Capicua* refere-se à análise dos dados recolhidos e divide-se em quatro secções: a primeira, a análise das trajetórias pessoais e profissionais da artista que nos conferem um entendimento mais abrangente da sua obra, *De Ana a Capicua: trajetórias pessoais e carreira*; a segunda, *Medusas: corpos dissidentes, opressões incidentes*, na qual se cruzam contributos teóricos com as denúncias encontradas na música de Capicua; seguidamente, na secção *Resistir como uma mulher: resistências plurais*, analisam-se as formas de resistência que foram encontradas na análise; por último, em *Antes do fim do mundo*, são exploradas a memória histórica e as contranarrativas construídas na música de Capicua, tal como o potencial pedagógico da mesma.

I. A cantiga é uma arma

*A cantiga é uma arma, eu não sabia
Tudo depende da bala e da pontaria
Tudo depende da raiva e da alegria
(Capicua, 2021)*

A cultura, aliada aos movimentos de resistência, tem sido uma ferramenta fundamental na denúncia das opressões e na promoção de dinâmicas de intervenção social. A música, foco desta investigação, é particularmente relevante neste papel, tendo-se transfigurado em diversos movimentos que procuraram opor-se às injustiças e às desigualdades sociais. Em Portugal, a relevância da arte como forma de rutura com os sistemas de opressão vigentes conhece vários momentos e marcos, entre os quais se podem destacar a luta antifascista durante a década de 70 do século passado e a crise económica/financeira de 2008.

A música de carácter interventivo e subversivo é, com efeito, uma tradição que precede o período revolucionário português, apesar de vários musicólogos identificarem este período como sendo um momento incontornável (Côrte-Real, 1996; Guerra, 2020b; Sardo, 2014). Apesar de a música de intervenção, enquanto movimento coletivo, ter adquirido um protagonismo especial nesta época e ter-se transfigurado numa “marca da Revolução de Abril em Portugal” (Guerra, 2020b, p. 15), a música já vinha a ser utilizada como um instrumento de denúncia. Aliás, José Almeida (2012, p. 38) identifica a emergência do fado enquanto “fado proletário ou libertário” no início do século passado. Desde a década de 1920 até à década de 1970, Portugal viu-se preso num regime autoritário, o mais longo da Europa ocidental do século passado, que só teve fim em 1974. Entre os vários veículos de propaganda ideológica e nacionalista, destacamos a música e o seu papel na “reconstrução de uma «identidade portuguesa»” (Sardo, 2014, p. 65). É neste contexto que surge o imaginário português do século XX, enquanto o país do “Fado, Futebol e Fátima”, com a instrumentalização da música como veículo de propaganda e como um dos pilares desta identidade nacional reinventada (Almeida, 2012; Sardo, 2014).

Contudo, face a situações de poder e de conseqüente opressão, surgem contramovimentos de resistência (Guerra & Quintela, 2018). Se, por um lado, o regime insistiu na criação de um orgulho português através da música, por outro, a música

surgiu como uma forma de subversão de denúncia de diversas situações de injustiça. Neste sentido, mais do que um instrumento do poder, a música emergiu como uma hipótese de libertação.

I.1. A música de intervenção: abril e além

*Tenho intervenção, na rima e na atitude
Para que isto mude, para que isto siga novo rumo
(Capicua, 2012)*

É neste contexto sociopolítico que se dissemina uma nova forma de canção, uma nova forma de denúncia: a música de intervenção. A música de intervenção distingue-se na sua mensagem, assumindo-se como “sinónimo de resistência, de revolução e de consciência social” (Guerra, 2017a, p. 2), bem como acumula em si um conjunto de características estilísticas que prefiguram o universo sónico desta canção de intervenção, que é muito influenciada pela balada constituída por “uma guitarra, uma voz, uma lírica, um canto” (Anacleto, 2021, p. 36). Segundo Almeida (2012), a música de intervenção

materializa uma postura política, em que a música adota um papel ético, transformando-se num transporte de ideias inseridas num meio lúdico de transmissão de palavras de refutação e contraposição. A harmonia engrandece a poesia e faz com que a mensagem seja veiculada de forma mais eficaz. Este tipo de música tinha um papel de contracultura, sendo uma alternativa à cultura que o Estado impunha, mas também um elemento de sensibilização política contra a guerra colonial, contra a PIDE/DGS e a ditadura em geral, enfim, um meio de luta pelo direito à liberdade (Almeida, 2012, p. 41).

Também denominada de canção de protesto, canção de resistência ou canção dos homens livres (Côrte-Real, 1996), a música de intervenção é “a que pode viver verdadeiramente e agir a fundo sobre a sensibilidade, estimulando à acção” (Lopes-Graça, 1973, cit. por Côrte-Real, 1996, p. 142). É nos anos imediatamente a seguir à Revolução de 1974 que a música de intervenção encontra uma maior proliferação, visto que as expressões do movimento de intervenção se encontravam limitadas por uma poderosa máquina de censura antes de 1974.

Para Paula Guerra (2017a), a oposição ao regime salazarista conheceu dois grandes impulsos: o início da Guerra Colonial, em 1961, e o movimento estudantil de Coimbra

em 1962. Cantores como José Afonso² (ou Zeca Afonso) e Adriano Correia de Oliveira³ denunciaram as injustiças na música e conferiram à música de intervenção a sua distinção sonora aliada à tradição da balada de Coimbra (Côrte-Real, 1996; Guerra, 2017a; Sardo, 2014). Coimbra, neste caldo, é palco de lutas pela democracia e pela liberdade, materializadas num emergente movimento estudantil que se travou em crises académicas e torna-se num “centro de vanguarda da canção de intervenção nos anos sessenta [do século passado]” (Côrte-Real, 1996, p. 150). Para além de Coimbra e do movimento estudantil, o início da Guerra Colonial marcou um momento significativo para a oposição do Estado Novo, levando muitos jovens a exilarem-se e a desenvolverem a sua intervenção noutros países. Paris era o destino predileto para muitos jovens, como Luís Cília⁴, José Mário Branco, Sérgio Godinho⁵ e Francisco Fanhais⁶, que “aderiram ao mundo político e musical da canção de contestação” (Côrte-Real, 1996, p. 151).

É no contexto revolucionário que a música como forma de intervenção social é mediatizada e ganha grandes escalas (Guerra & Januário, 2016). Fortemente censurados durante o regime do Estado Novo, os autores foram fintando os instrumentos de censura e construindo um movimento contracultural que marcou a rutura com o regime autoritário. A música e o período revolucionário são indissociáveis, sendo que os artistas e os seus contributos contribuíram de forma significativa para a conscientização das camadas populares e para a radicalização do pensamento coletivo. Assim, a música de intervenção assume, numa fase inicial, uma relação estreita com o Estado Novo, opondo-se a ele. É também relevante mencionar que a música foi também significativa na consolidação dos próprios processos revolucionários, sendo que o golpe militar de 25 de abril de 1974 contou com duas senhas: *Grândola, Vila Morena* de José Afonso e *Depois do Adeus* de Paulo de Carvalho (Guerra, 2017a; Sardo, 2014; Vidal, 2023).

² José Afonso, também conhecido como Zeca Afonso, foi um dos mais reconhecidos músicos de intervenção em Portugal. Autor de uma das senhas da revolução, *Grândola, Vila Morena*, arrecadou na sua discografia várias mensagens de índole político, como em *Venham Mias Cinco*, *Os bravos* e *Traz Outro Amigo Também*. <https://aja.pt/biografia/>

³ Adriano Correia de Oliveira foi um cantor de intervenção e um militante antifascista. Autor de músicas de intervenção como *Trova do Vento que Passa*. <https://www.meloteca.com/portfolio-item/adriano-correia-de-oliveira/>

⁴ Luís Cília foi um cantautor português. Foi o primeiro a denunciar a Guerra Colonial e a ditadura em Portugal na canção, em exílio. <http://www.luiscilia.com/>

⁵ Sérgio Godinho é um dos cantautores de intervenção portugueses mais reconhecidos. Músicas como *Que Força é Essa* e *Liberdade* realçam a sua mensagem revolucionária. https://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%A9rgio_Godinho

⁶ Francisco Fanhais é um cantautor português. Trabalhou com José Mário Branco e José Afonso. https://pt.wikipedia.org/wiki/Francisco_Fanhais

Após os processos revolucionários, a música de intervenção acaba por perder algum do seu valor como “caixa de ressonância da voz dos poetas” (Letria, 1999, cit. por Sardo, 2014, p. 75). A sua produção continuou a existir e a fazer da canção uma arma, mas a música de intervenção perdeu a visibilidade que outrora deteve. Contudo, pode argumentar-se que o movimento de cantautores que fizeram e cantaram abril plantou sementes para os movimentos de resistência que acabaram por existir no futuro – o que se traduziu, entre muitas outras formas, “na frequente utilização de palavras de ordem, expressões ou slogans veiculados através das canções de protesto” (Sardo, 2014, p. 75) em novos movimentos sociais, nomeadamente nos movimentos anti-troika. O universo da música de intervenção, nesta medida, transfigura formas de resistência e de luta contra a invisibilidade e a opressão ao longo de diferentes conjunturas sociopolíticas, manifestando sentimentos de “descontentamento, mudança política, resistência, proposta, ação e luta” (Guerra & Januário, 2016, p. 204) (Guerra & Januário, 2016; Guerra, 2017a; Guerra, 2020a; Sardo, 2014).

Apesar de o enfoque desta investigação ser o contexto português, importa perceber que o fenómeno da utilização da música como ferramenta de intervenção sociopolítica não é específico a Portugal. Peter Manuel (2017) argumenta que a música de intervenção atinge o seu auge de popularidade nas décadas de 1960 e de 1970 no contexto estadunidense por estas décadas terem representado um “ponto alto de um conjunto de movimentos sociopolíticos internacionais que, embora diversos, eram animados por valores iluministas do humanismo secular liberal” (Manuel, 2017, p. 2). A década de 60 do século passado é particularmente importante para a expressão musical política no contexto dos Estados Unidos da América, com o movimento contra a guerra no Vietname e o movimento dos direitos civis a formarem contraculturas que denunciavam a violência da guerra e as desigualdades sociais e políticas (Schreiber, 2019; Vidal, 2023).

A música como forma de protesto foi evoluindo, não só com novas reivindicações, como com novos atores, de formas diferentes e em locais geograficamente dispersos (Kutschke et al., 2017). Realçam-se as suas diferentes manifestações no contexto global: as *nueva canción* e *nueva trova*, na América Latina, com foque específico no tropicalismo do Brasil; as *voces libres* em Espanha; a *nouvelle chanson* em França; entre outras expressões de resistência e contracultura musical em diferentes contextos geográficos (Guerra, 2020b). São precisamente estas as bases sob as quais podemos

entender a tradição da música de intervenção em Portugal, a forma como ela se reinventou face às crises sociopolíticas das décadas seguintes e foi recuperada na música de muitos artistas contemporâneos (Lupati, 2019a). Já no novo milénio, assistimos a uma (re)emergência da música de intervenção, nomeadamente no contexto da crise financeira e da intervenção da troika em Portugal (Guerra, 2020b).

I.2. Rap: uma nova forma de intervenção

*Morrem os poetas e a alma fica vazia
Que a máquina faz tudo mas não escreve poesia
(Capicua, 2025)*

Em 2008, com a eclosão da crise económica global, vários países da União Europeia viram-se forçados a requerer assistência externa, incluindo Portugal. A intervenção externa veio da Comissão Europeia, do Banco Central Europeu e do Fundo Monetário Internacional – que, em conjunto, formaram a denominada troika. Para os portugueses, a intervenção europeia, que se deu a partir de 2011, traduziu-se em medidas severas de austeridade que agravaram as condições de vida da população (Guerra, 2017a; Guerra, 2020b; Sardo, 2014). Estes anos representaram um período de precariedade social e económica em Portugal, com o aumento do desemprego e dos cortes nos apoios e serviços sociais, que resultou numa crescente onda de descontentamento por parte da população (Guerra, 2017a; Guerra, 2020b; Santos et al., 2018). O descontentamento generalizou-se e foram várias as manifestações deste descontentamento: os portugueses mobilizaram-se em protesto contra a austeridade, a intervenção europeia e a generalização da precariedade, sentida principalmente pelas gerações mais jovens. Assistiu-se a uma crescente ocupação do espaço público como forma de resistência e denúncia. Cristina Cruzeiro et al. (2024) destacam as manifestações que aconteceram entre 2011 e 2012: *Geração À Rasca*⁷, *May Day*⁸, *Indignados*⁹ e *Que se lixe a Troika! Queremos as nossas vidas*¹⁰.

⁷ Manifestação ocorrida a 12 de março de 2011 como resposta à precariedade e ao desemprego. Levou cerca de 300 mil pessoas à rua. <https://www.publico.pt/2011/03/12/sociedade/noticia/protesto-geracao-a-rasca-juntou-entre-160-e-280-mil-pessoas-so-em-lisboa-e-porto-1484504>

⁸ Manifestação no 1º de maio de 2011, organizada por ativistas e que convergiu com o cortejo da Confederação Geral dos Trabalhadores Portugueses. <https://www.esquerda.net/videos/mayday-2011>

Nestas manifestações ouviram-se com frequência expressões como “um novo 25 de Abril é preciso” ou “o povo unido jamais será vencido”. Recuperaram-se as canções heroicas de Fernando Lopes-Graça, em particular a “Acordai”, e as canções de intervenção, nomeadamente de Zeca Afonso (Cruzeiro et al., 2024, pp. 237-238).

Esta recuperação passou pela incorporação de mensagens das canções de intervenção nas palavras de ordem nas manifestações/protestos e pela recuperação e reapreciação de músicas (como a canção *FMI*, de José Mário Branco, lançada em 1982). É no contexto de crise e de extrema precariedade que se comprova a longevidade da música de intervenção, que não ficou circunscrita ao período em que surgiu, sendo recuperada para denunciar diferentes situações de opressão e injustiça (Lupati, 2019a; Sardo, 2014; Vidal, 2023). A par desta recuperação de referências da música de intervenção, surgiu uma nova geração de artistas, nomeadamente de rappers, que começaram a compor e a interpretar músicas que se afirmaram como uma forma de recuperar o ativismo, a consciência social e a resistência que caracterizou o período revolucionário português. Susana Sardo (2014) argumenta que nestes

anos de vida em democracia anos de vida em democracia os contextos ideológicos, políticos e institucionais de produção e de recepção associados aos universos musicais (...), alteraram-se profundamente mas as diferentes músicas permaneceram e alimentaram-se, tornando-se mais transversais e, em alguns casos, mais poderosas (p. 76).

O contexto de crise intensificou as desigualdades sociais já existentes, fazendo com que movimentos de resistência se formassem e procurassem novas formas de reivindicar as suas vidas. Neste sentido, a música de intervenção, enquanto veículo de expressão das vozes marginalizadas e oprimidas, foi “uma ferramenta usada no combate social e político a qual, muitas vezes, se procura controlar ou censurar” (Vidal, 2023, p. 97). No contexto da crise pós-2008 em Portugal, o rap adquiriu uma maior importância no panorama de contracultura portuguesa. Artistas como Boss AC¹¹, Capicua, Chullage¹²

⁹ Movimento nascido em Espanha contra a crise e a austeridade. A 15 de outubro de 2011, convoca uma manifestação internacional que leva à rua cerca de um milhão de pessoas.

<https://www.esquerda.net/artigo/15-outubro-2011-grande-vit%C3%B3ria-dos-indignados>

¹⁰ Movimento social contra a troika e a austeridade criado em 2012. A 15 de setembro de 2012, convoca uma manifestação de leva cerca de um milhão de portugueses à rua. https://pt.wikipedia.org/wiki/Que_se_lixe_a_troika!_Queremos_as_nossas_vidas!#cite_note-4

¹¹ Boss AC, nome artístico de Ângelo Firmino, é um dos rappers pioneiros em Portugal. É autor da canção “É Sexta-Feira (Emprego Já)”, uma das canções emblemáticas da crítica à crise da austeridade.

¹² Chullage (Nuno Santos) é um rapper português com várias músicas de denúncia de desigualdades sociais, entre as quais *Não sei o que é que fica* com A Garota Não e *Sonhei Que No Meu Bairro*.

ou Valet¹³ participaram, de forma ativa e reflexiva, na crítica do cenário sociopolítico vivido, contribuindo para a denúncia da precariedade, da austeridade e de *n* problemas sociais identificados. Augusto Silva et al. (2018) realçam, nesta medida, a perspectiva dos artistas sobre a crise como uma forma de impulsionar a participação cidadã nas reflexões sobre as estruturas de poder estabelecidas, como também para a construção de representações sociais sobre o momento histórico em que se inserem.

O rap tem como principal objetivo denunciar problemas e desigualdades, sendo utilizado como ferramenta para a afirmação de vozes marginalizadas pela sociedade (Guerra, 2019b). Como o nome indica, *rhythm and poetry* (rap), este estilo reúne poesia e música numa lógica de intervenção e resistência (Sousa & Guerra, 2021; Vidal, 2023; Vidon, 2014). Toma como lugar o corpo e o espaço público, por partir de sujeitos cujos corpos são sistematicamente violentados e mutilados e cujos territórios são guetizados. Oriundo dos bairros sociais tornados *ghettos* e proferido por pessoas cujo corpo é lugar de exclusão (Bordo, 1993; Stoer et al., 2004), o rap é um estilo musical intrinsecamente ligado a processos de resistência (Fradique, 2003; Guerra, 2020b; Machonisse & Ribeiro, 2023; Sousa & Guerra, 2021).

O rap, em si, nasceu nas periferias de Nova Iorque, nos Estados Unidos da América, nos finais da década de 1960, maioritariamente habitadas por jovens negros e latinos em condições de pobreza e marginalização (Lima, 2005; Machonisse & Ribeiro, 2023). Destaca-se o rap enquanto parte do movimento hip-hop, em conjunto com outras expressões artísticas como o *breakdance* e o *graffiti*. A sua origem está estreitamente ligada às condições sociais vividas por estes jovens, marginalizados geograficamente e socialmente. O contexto estadunidense negro da década de 1960 era de pobreza, discriminação racial e social, violência policial, guetização e isolamento sistémico (Machonisse & Ribeiro, 2023; Vidal, 2023). O hip-hop formou-se assim como um movimento artístico e cultural de resistência e crítica às severas condições sociais que oprimiam (e oprimem) os jovens racializados e tornou-se numa oportunidade para estes jovens ocuparem o espaço público, com as suas vozes e os seus corpos, tantas vezes violentados e invisibilizados, e reivindicarem o seu direito de existir (Fradique, 2003; Machonisse & Ribeiro, 2023; Vidon, 2014).

¹³ Valet é o nome artístico de Keidje Torres Lima. É um rapper emblemático da cultura hip-hop em Portugal que é conhecido pelas suas reivindicações anticapitalistas e ideias de esquerda. *Anti-Herói* com Selma Uamusse ou *Fim da Ditadura* são algumas das músicas que ilustram esta lógica.

Em Portugal, o rap “é fortemente influenciado pelo [rap] norte americano” (Vidal, 2023, p. 99). Ganha uma assumida visibilidade no novo milénio, contudo Frederica Lupati (2019a) relata o surgimento do rap entre 1986 e 1996 como um novo movimento de contracultura. Similarmente ao contexto estadunidense, o rap em Portugal emerge numa zona periférica, em Lisboa entre Almada e o bairro do Miratejo. A década em que surge foi uma época marcada, de forma mais significativa, pelo ingresso de Portugal na então Comunidade Económica Europeia (CEE) e pela entrada de novos imigrantes em Portugal, oriundos de “antigas colónias” (Guerra, 2020a, p. 440), como Angola, Cabo Verde e Brasil (Fradique, 2003; Guerra, 2020a; Lupati, 2019a; Sousa & Guerra, 2019a). Este panorama sociopolítico fomentou uma ascensão de grupos de extrema-direita e, simultaneamente, um crescimento da violência racista em Portugal. Também se assistiu ao falhanço de políticas habitacionais e uma consequente *guetização* dos bairros nas periferias de Lisboa (Guerra, 2020a; Lupati, 2019a).

Este foi o cenário que originou o surgimento do rap enquanto veículo de denúncia das desigualdades sociais. A primeira geração de rappers, “constituída principalmente por filhos de imigrantes” (Lupati, 2019a, p. 224), denunciou a invisibilidade e o afastamento das comunidades imigrantes do centro da capital, a *guetização* nas periferias, as infraestruturas deficitárias, a violência e o racismo com os quais conviviam no seu quotidiano (Guerra, 2020a; Lupati, 2019a).

O rap, portanto, nasce como conquista: a redescoberta e conquista duma voz silenciada por um sistema capitalista e desequilibrado, e por uma herança cultural de estampa colonialista que encontra na hodierna capital a sua manifestação urbana (Lupati, 2019a, p. 225).

Contudo, importa realçar a invisibilização das vozes das mulheres neste contexto. Apesar de o carácter interventivo do rap se revelar transformador e os temas se prenderem, entre outros assuntos, com a denúncia da violência doméstica e o sexismo, é evidente a falta de representatividade das mulheres no rap. A investigadora Soraia Simões (2017, s/p) questiona: “Terão as criações [artísticas] destas mulheres, na sua maioria descendentes de imigrantes africanos, sido vítimas da mesma invisibilização de género que caracteriza outros campos?”.

Ambos os estilos, o rap e a música de intervenção, apesar de sonoramente diversos, surgem como forma de resistência contra um sistema opressor: seja este o regime autoritário do Estado Novo ou o neoliberalismo e as políticas públicas fracassadas.

Tanto a música de intervenção como o rap figuraram-se como contraculturas à opressão do sistema vigente, e não foram escassas as tentativas de silenciamento dos seus protagonistas, quer através de instrumentos de censura ou mecanismos de exclusão sistémica (Lupati, 2019a).

Apesar das suas similaridades, no sentido em que são ambos movimentos culturais de denúncia de injustiças e opressões, Miguel Vidal (2023) aponta a aparente descontinuidade entre os dois estilos de música, apesar de denotar as convergências significativas entre as suas temáticas e o facto de os rappers do Portugal contemporâneo terem como referência artistas como José Mário Branco ou Sérgio Godinho. São estilos diferentes, emergentes em contextos sociohistóricos diferentes, com atores e protagonistas também distintos. Contudo, convergem nas mensagens e existem artistas que incorporam a “ponte entre passado e presente” (2019a, p. 228), como Frederica Lupati revela na sua pesquisa sobre a recuperação da tradição da música de intervenção pelo rap de Capicua.

I.3. E as mulheres? Pioneirismo e invisibilidade do rap de mulheres

*O tal duplo critério é o sal do patriarcado
Estamos sempre em desvantagem no mesmo micromercado
(Capicua, 2025)*

Até meados da década de 1990, a presença das mulheres na música, não apenas no hip-hop, era circunscrita às periferias (Guerra, 2023a; Lagunilla, 2021). A invisibilização das mulheres é persistente em vários planos da vida humana e a arte não é exceção a este fenómeno. Paula Guerra (2023a) refere que as décadas de 80 e 90 do século passado foram marcadas por um significativo crescimento da participação das mulheres no campo artístico, que não se traduziu necessariamente num aumento da sua visibilidade. Ou seja, o apagamento e a invisibilidade das mulheres foi um fenómeno que persistiu até à atualidade e que, evidentemente, não significa que as mulheres não foram e não são artistas nem produzem arte.

Em 1971, Linda Nochlin, ineditamente, questiona: “Porque é que não houve grandes mulheres artistas?”. A invisibilidade histórica das mulheres na arte é sintomática de um sistema social e político que tem vindo a negligenciar a participação e o protagonismo

das mulheres na sociedade. Mesmo em movimentos de intervenção cultural como o rap e a música de intervenção, as mulheres foram mantidas na invisibilidade. A arte, como aliás a história da humanidade, foi construída tendo as narrativas masculinas como referência (Perrot, 2017). Escrita e contada por homens, sobre as masculinidades e as perspectivas masculinas, a arte reproduziu as estruturas de poder patriarcal que mantiveram as mulheres nas periferias (Lima, 2005). A visão dos homens foi, continuamente, tida como a verdade absoluta e indisputável (Bovenschen & Weckmueller, 1977). A história das mulheres é, neste interstício, uma história caracterizada, maioritariamente, por desvantagens, lacunas e absências. As mulheres “não passaram pela história com botas de combate, e os seus vestígios são fugazes e obscuros” (Bovenschen & Weckmueller, 1977, p. 112), o que deixa o trabalho de resgate da participação feminina na arte e na música extremamente necessário.

Nochlin (1971) conclui, referente à sua questão inicial, que não tinha existido nenhuma grande mulher artista devido às instituições, enquadramentos e atitudes sociais que sistemicamente limitam e negam oportunidades às mulheres – e circunscrevem o modo de vida das mulheres à domesticidade e subserviência (Nochlin, 1971; Parker & Pollock, 2013). Silvia Bovenschen e Beth Weckmueller (1977) acrescentam ainda que a representatividade das mulheres como artistas (nem sequer colocando a questão enquanto grandes artistas, apenas artistas) é pouca, quase nula. Quando essa representatividade existe – ou seja, quando, porventura, existe uma mulher cujo trabalho artístico é devidamente reconhecido, este reconhecimento é feito tendo em conta as normas regentes da masculinidade suprema, que definem a genialidade como um atributo masculino e, supostamente, inalcançável para as mulheres.

Confirma-se a lacuna existente no que se refere a mulheres artistas – na arte, na literatura e na música, as artistas femininas foram percecionadas como “aberrações exóticas” (Bovenschen & Weckmueller, 1977, p. 116). Não é produtivo afirmar que, de facto, as mulheres não produziam arte – em qualquer das suas manifestações –, porque a ressalva de várias narrativas e histórias de mulheres invisibilizadas mostra-nos precisamente o contrário. As mulheres artistas existiam e resistiam, porém, a hegemonia masculina teimou em esconder o seu talento dos registos históricos.

Ao falarmos de uma mulher rapper, foco desta investigação, urge compreender que “mulheres ainda vivem diferentes condições de subalternização dentro do Hip Hop e do

mercado musical” (Lupati, 2019b, p. 211). A sua participação neste meio sempre existiu, e sempre existiram rappers mulheres, desde os primórdios do movimento. Contudo, as suas produções foram invisibilizadas e o discurso do rap, como de muitos outros estilos musicais, traduziu o monopólio do discurso hegemónico masculino (Lima, 2005), que “tende a minorar a importância das mulheres na cultura hip-hop” (Simões, 2013, p. 110).

A condição de silenciamento é sofrida pela primeira e segunda geração do rap português, conforme Lupati (2019b) refere. Apesar de haver registos de rappers mulheres em Portugal, como as Djamal¹⁴, as Divine¹⁵ e a Dama Bete¹⁶ (Maggiora, 2024; Simões, 2019; Sousa & Guerra, 2021), a valorização e o reconhecimento do seu trabalho foi pouca ou nula. Os temas abordados por rappers mulheres fizeram parte de uma diversificação de temas não abordados no rap: já não se falou apenas dos problemas dos artistas homens, mas foram incluídas “diferentes faces de opressão vividas ao longo das suas histórias” (Maggiora, 2024, p. 10). Ambas as Djamal e as Divine, por exemplo, foram importantes na abordagem de novas pautas no rap, que continuava extremamente masculinizado – as Djamal “tiveram também um papel importante na luta antirracista e antifascista” (Maggiora, 2024, p. 8).

Para além do seu pioneirismo enquanto rappers mulheres de primeira geração, a importância das Djamal recai no facto de abordarem temas assumidamente feministas já no seu primeiro disco, *Abram Espaço*, lançado em 1997 – o primeiro disco rap lançado por mulheres rappers em nome próprio em Portugal. Na música *Revolução (Agora!)*, as artistas fazem uma análise interessante da sociedade portuguesa, denunciando a violência e o silenciamento das mulheres. Logo no início da canção, mostram o seu pioneirismo na denúncia da condição das mulheres, que é transversal e continua atual.

Fala-se de cor, fala-se de dinheiro

Mas há algo passivamente aceite pelo mundo inteiro

Há séculos que se vive nesta obscuridão

¹⁴ As Djamal foram o primeiro grupo de mulheres a gravar um álbum rap em nome próprio em Portugal. Composto pelas rappers SweeTalk, Jeremy, X-Sista e Jumping. <https://hiphopportugal.pt/artista/djamal/>

¹⁵ As Divine eram um grupo de mulheres pioneiras no rap português. Juntamente com Djamal, foram as primeiras a gravar um disco em Portugal. Originalmente, eram compostas por Big Mama, Miss Slowly, Dana Dane, Shorty e ZJ-Zuka. <https://www.muralsonoro.com/mural-sonoro-pt/2017/11/12/raprodues-de-memria-1990-1997-percursos-da-invisibilidade>

¹⁶ Dama Bete é uma rapper portuguesa, a primeira a lançar um disco a solo através de uma gravadora multinacional. Entre alguns dos seus hits, realça-se *Cala-te*. https://pt.wikipedia.org/wiki/Dama_Bete

De limitar a mulher com a dor da opressão
(*Revolução Agora!*, Djamal, 1997)

Ao longo da canção repetem: “Chega de abuso, temos direito, é hora de tratar a mulher com respeito” (Djamal, 1997). Já Dama Bete, por exemplo, foi a primeira mulher a publicar um álbum rap a solo, o *De Igual para Igual*, em 2008. A primeira música neste projeto pioneiro é, exatamente, uma denúncia da situação das mulheres no rap, que a artista analisa como discriminatória e silenciadora.

Ser logo posta de parte por pensar, não sabe de nada
É subir no palco, olharem de lado como se fosse E.T.
Começar uma atuação a ouvir “vens fazer o quê?”
É todo o momento ouvir “porque não cantas R&B?”
Ser convidada para um refrão depois de dizer que sou MC
É desconfiar quando convidam para uma gravação
Estúdios no quarto pode haver outra intenção
Ser dama no rap é ser estereotipada
Dizer alguma cena e dizer “estás enganada!”
(*Dama no rap*, Dama Bete, 2008)

A investigadora Soraia Simões (2017) confirma que existe uma descontinuidade histórica no que concerne à participação de mulheres no rap, que faz com que o hip-hop feminino apenas ganhe o reconhecimento devido com Capicua. É imperativo entender que estas artistas de primeira e segunda geração tratavam-se de, na sua maioria, mulheres negras – por isso, quando falamos da invisibilidade das mulheres no rap, não podemos considerar apenas o eixo de exclusão com base no género, mas também a intersecção dos eixos de opressão relacionados com as categorias raciais e étnicas que deixaram as mulheres racializadas numa posição ainda mais subalternizada (Crenshaw, 1991). Não obstante da falta de visibilidade dos seus trabalhos e a falta de recursos para continuarem carreiras no rap, estas artistas que marcaram os primeiros passos do hip-hop no feminino continuaram a gravar e a resistir à descredibilização do seu trabalho, mesmo que de forma independente e fora de gravadoras de música (Maggiora, 2024).

É factual que Capicua conseguiu, ineditamente, um espaço no círculo do hip-hop português. Falamos de inédito porque, realmente, existem muitas dificuldades para o reconhecimento do mérito das mulheres no rap. Apesar de termos realçado três artistas diferentes acima, históricas nas suas conquistas, estas ainda são invisibilizadas no

campo do rap em Portugal. Esta invisibilização sistémica materializou-se, por exemplo, no evento denominado “História do Hip-Hop Tuga”, realizado a 8 de março de 2019, no qual apenas atuou uma mulher – Capicua – em quatro dezenas de rappers homens (Simões, 2019). A própria Capicua, numa crónica, escreveu, em reação ao sucedido: “Só foi pena eu ter sido a única mulher em palco, entre dezenas de rappers de todas as gerações. Acho que esse é, sem dúvida, o nosso maior fracasso histórico enquanto movimento (...)” (Capicua, 2017).

II. Resistências no feminino

*Não me digas que nunca sentistes
Uma força a crescer-te nos dedos
(Capicua, 2021)*

A resistência, como procuramos aprofundar nesta secção, é um fenómeno que acontece num sistema de poder – de opressão, controlo e dominação (Guerra & Quintela, 2018; Wadi, 2013). Explorar a subalternidade da condição feminina no rap, e as opressões a que ela subjaz, implica entender os exercícios de resistência admiráveis que as mulheres têm protagonizado. A resistência é um acontecimento complexo e, sobretudo, coletivo e subversivo – não importa apenas “encontrar as pessoas resistentes” (Wadi, 2013, p. 175), mas sim procurar entender o contexto que dá palco a estas resistências e, principalmente, que as torna necessárias e urgentes. Para além disso, no âmbito deste estudo, caracterizamos as resistências como esperançosas e admiráveis exercícios de cidadania, mas em mente mantemos o argumento de Lila Abu-Lughod (1990, p. 53), que nos indica que

o problema tem sido que aqueles de nós que sentiram que há algo de admirável na resistência em sociedades específicas tenderam a olhar para ela como uma confirmação esperançosa do fracasso – ou fracasso parcial – dos sistemas de opressão. No entanto, parece-me que respeitamos a resistência quotidiana não apenas defendendo a dignidade ou o heroísmo dos resistentes, mas deixando que as suas práticas nos ensinem sobre as complexas interações das estruturas de poder que mudam historicamente.

As práticas de resistência têm o potencial de nos elucidar sobre as estruturas sob as quais se configuram, se as estudarmos enquanto relacionadas ao poder e à opressão e não enquanto manifestações descontextualizadas. Sendo assim, revelam-se processos de

dominação, invisibilização e opressão sistémica e estrutural que precedem estes processos de resistência, mas que dificilmente são abalados por estas – como, por exemplo, o sistema patriarcal, cuja historicidade tem sido desafiada pelos movimentos feministas ao longo das últimas décadas, mas que ainda rege muitas das relações sociais.

Na senda desta investigação, procuramos então entender as resistências feministas à luz da condição histórica de opressão das mulheres e compreender as variadas formas de mobilização que as mulheres protagonizaram ao longo do tempo, que tomaram a forma de movimentos feministas, movimentos contraculturais e/ou movimentos sociais que criaram novas narrativas contra-hegemónicas. Importa relembrar que esta investigação não é imparcial ao contexto em que se insere e que quando falamos da condição histórica de opressão do género feminino (ou não-masculino), falamos de uma opressão que acontece no mundo ocidental e nos últimos séculos. Sendo assim, a contextualização apresentada seguintemente será focada no contexto europeu e português e o percurso das resistências feministas neste enquadramento, que é diferente de outros em outras geografias.

II.1. O género na história

Sou neta das bruxas que o lume não queimou
(Capicua, 2025)

Nas sociedades ocidentais, nos últimos séculos, o género, enquanto conceito, tem sido mobilizado como uma categoria para justificar e legitimar hierarquias sociais, políticas e económicas que sistemicamente subjugam todas as expressões de género que não sejam masculinas (Beauvoir, 2015; Butler, 1999). A compreensão da construção e legitimação da masculinidade como a forma privilegiada e dominante de identidade de género é crucial para a análise das implicações sociopolíticas do género e da forma em que ele se tornou numa categoria excludente.

A masculinidade tem sido construída e compreendida como a norma, enquanto a feminilidade tem sido construída como a categoria subordinada e inferior à masculinidade (Beauvoir, 2015). A construção da masculinidade como a norma

dominante implica a sua compreensão como um conceito absoluto e superior. Os homens, como os estudos indicam, são socialmente enaltecidos: a masculinidade define as normas, valores e significados de acordo consigo mesma. Assim, a relação que se estabelece entre masculinidade e feminilidade é uma hierarquia entre homens e mulheres (Saffioti, 2004), na qual os primeiros se constituem como dominantes – isto significa que, historicamente, a posição das mulheres na sociedade tem sido estruturalmente impelida para a subalternidade. Ademais, a construção da masculinidade como conceito absoluto implica a construção da feminilidade como o conceito outro. A construção da identidade das mulheres e a sua capacidade de autodeterminação tem sido renegada pela estrutura das relações sociais que determinam a hegemonia masculina. Nesta senda, Simone de Beauvoir (2015) argumenta que as mulheres são o “Outro” (p. 16) em relação ao “Absoluto” (p. 16) – “a mulher determina-se em relação ao homem, e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial” (pp. 15-16).

A condição histórica de subordinação das mulheres tem servido de base para o funcionamento de todas as sociedades, extintas ou contemporâneas, que se têm estruturado de acordo com as relações hierárquicas entre os homens e as mulheres. Comumente, referimo-nos ao patriarcado enquanto sistema que configura a superioridade masculina e legitima a subordinação das mulheres. A “historicidade” (Saffioti, 2004, p. 104) do sistema patriarcal naturaliza esta posição de opressão e justifica-a com a tradição (hooks, 2004; Saffioti, 2004). O patriarcado surge, nesta senda, como “um pacto masculino para garantir a opressão das mulheres” (Hartmann, 1979, cit. por Saffioti, 2004, p. 104) que valida relações de dominação com base no género, configurando a masculinidade como a norma absoluta e empurrando as divergências da masculinidade para a sujeição sistémica.

Este sistema baseia-se e manifesta-se nas relações familiares, estritamente heteronormativas, na distribuição da economia doméstica para as mulheres, na objetificação do corpo feminino e das relações íntimas, na linguagem falsamente neutra (que é tendenciosamente masculina), no afastamento das mulheres de todas as esferas da vida pública e nas manifestações de violência com base no género (Beauvoir, 2015; Federici, 2021; hooks, 2004; Macedo, 2015; Saffioti, 2004; Tavares, 2011). Assim, o patriarcado configura-se como uma estrutura que se baseia quer numa matriz ideológica assente em eixos hierárquicos de poder quer na representação de uma expressão de

gênero como superior a outras e na perpetuação de violência justificada nesta superioridade (Saffioti, 2004). Assente, em grande parte, na exploração sexual e doméstica das mulheres num contexto de relações conjugais e/ou familiares heteronormativas que acontecem dentro e fora de casa, o patriarcado é um sistema hegemónico que afasta as mulheres do domínio público, vitimiza-as e isola-as em situações vulneráveis de opressão baseada na aparente diferença biológica sexual entre homens e mulheres (Cunha, 2008; Saffioti, 2004).

Mantendo esta ótica analítica, argumentamos que o corpo se constitui como uma categoria de exclusão ou inclusão, de acordo como os seus significados variados adquiridos socialmente (Bordo, 1993; Stoer et al., 2004). Reconhecemos que “em diferentes momentos históricos, sob a pressão de mudanças culturais, sociais e materiais, surgem novas imagens e associações [acerca do corpo] (Bordo, 1993, p. 4). No contexto da estrutura patriarcal, os corpos femininos têm sido objetificados e sexualizados. A masculinidade configura as normas vigentes de acordo consigo mesma, e tornam-se naturais o aperfeiçoamento, a normatização e a regulamentação dos corpos femininos que se constituem como propriedade “dentro de um campo cultural de hierarquia de género e heterossexualidade compulsória” (Butler, 1999, p. 177).

A construção social dos corpos contribui para a hierarquização das relações entre homens e mulheres. As imagens que as sociedades atribuem à feminilidade e à masculinidade configuram a mistificação e a divinização da feminilidade e, especificamente, a fertilidade feminina. Estas imagens, prevalentes nas sociedades primitivas, das mulheres enquanto seres divinos e poderosos, nomeadas como “deusa-mãe” (Beauvoir, 2015, p. 129) e “Mulher-Terra” (Beauvoir, 2015, p. 130), configuravam uma posição igualitária entre mulheres e homens, segundo Beauvoir (2015) e Saffioti (2004). Todavia, não podemos deixar de nos questionar acerca da atribuição do valor das mulheres à sua “filiação uterina” (Beauvoir, 2015, p. 130). Estamos perante um sistema que oferece uma falsa posição de igualdade ao divinizar e mistificar a fertilidade feminina, e que apenas reconhece utilidade e valor às mulheres férteis, perpetuando a feminilidade como uma situação de subalternidade restrita aos domínios domésticos e privados – o que vai de encontro à postulação de Adrienne Rich (1995) que nos diz que a maternidade pode ser, ainda que não exclusivamente, uma instituição que impõe papéis restritos de género e os associa a uma exigência biológica de fertilidade.

Compreendemos que a identidade das mulheres continua a ser construída em função do absolutismo da masculinidade – a divindade da fertilidade feminina só obtém este estatuto por ser a suposta ausência masculina no ato de concepção, o que confirma que apenas “através de noções criadas pela consciência masculina que (...) [a identidade feminina] é aprendida” (Beauvoir, 2015, p. 129). Para além disso, a hegemonia masculina, definindo singularmente a função dos corpos femininos como corpos reprodutores, cinge-os à maternidade e atribui às mulheres uma única possibilidade. Ademais, os corpos não têm apenas de ser corpos reprodutores, mas também têm de corresponder aos padrões de docilidade, acessibilidade, feminilidade e apelo sexual definidos pelos discursos masculinos – que moldam, definem e normatizam o corpo (Bordo, 1993; Neves, 2007; Scott, 2007).

Judith Butler (1999) compreende o género como a “estilização do corpo” (p. 179), sendo este meramente performativo e corporizado através de “gestos, movimentos e estilos corporais de vários tipos [que] constituem a ilusão de um «eu» de género permanente” (Butler, 1999, p. 179). No corpo, inscrevem-se significados e expectativas culturais que não são, de nenhuma forma, inerentes a ele, mas que reforçam os seus papéis. Ou seja, apesar de docilidade e acessibilidade não serem características inerentes às mulheres, estas são expectadas através de atos performativos. Se os corpos femininos não cumprirem com esta expectativa, são punidos – “de facto, punimos regularmente aqueles que não cumprem o seu dever de género” (Butler, 1999, p. 178).

A rejeição de determinismos biológicos torna-se essencial para dismantelar as crenças de que a existência de uma hierarquia baseada no género é justificada. Para Butler (1999), o género e as suas expressões não passam de meras performances influenciadas pela construção binária e heterossexual da sociedade. Assim, parece-nos também inadequado reduzir a definição de patriarcado a meras relações entre homens e mulheres, quando se trata de um sistema ideológico que encapsula muito mais do que representações binárias. Na sua base, fala-se da relação de dominação entre homens e mulheres, mas a opressão patriarcal mostra-se mais complexa e aliada a outras estruturas opressoras que se mantêm mutuamente. A dominação das mulheres não tem uma forma única, homogênea e linear – não existe numa “forma singular discernível na estrutura universal ou hegemónica do patriarcado ou da dominação masculina” (Butler, 1999, p. 6). Da mesma forma que reconhecemos a construção social do género, é imperativo reconhecer a sua construção em função de outras variáveis (ou categorias)

que são mobilizadas para justificar a opressão, como a raça, a etnia, a diversidade funcional, a sexualidade ou a classe social (Butler, 1999; Crenshaw, 1989; 1991; Kilomba, 2019; Ribeiro, 2017; Tavares, 2011).

É reforçada, assim, a ideia de que a subalternidade das mulheres é inerente à sua condição de “Outro” (Beauvoir, 2015) enquanto seres sem autodeterminação e cingidos a noções exteriores acerca de si mesmos através de determinismos (e essencialismos) biológicos. Subjugadas à ideologia (ainda latente) patriarcal e burguesa, as sociedades têm vindo a ser construídas em torno da lógica binária e hierárquica de género, o que perpetua a violência simbólica e física, legitima a exclusão e a subjugação das mulheres e reforça a marginalidade de outras as identidades de género que não se conformam com o masculino absoluto (Beauvoir, 2015; Butler, 1999; Saffioti, 2004).

O patriarcado é um sistema ideológico que se tem vindo a materializar em relações de dominação que naturalizam a superioridade da masculinidade, mobilizando diferentes poderes simbólicos para a sua manutenção, como o poder económico (Cunha, 2008; hooks, 2004; Saffioti, 2004). A hierarquização dicotómica do género está sementada no foro das relações sociais. Heleieth Saffioti (2004) aponta dois possíveis fatores explicativos para a crescente acentuação das relações de poder entre homens e mulheres e a implementação do patriarcado enquanto ideologia hegemónica: “1) a produção de excedente económico, cerca de 11 mil anos atrás; 2) a descoberta de que o homem era imprescindível para engendrar uma nova vida” (p. 59), o que veio a desmistificar a divindade feminina e colocar as mulheres numa posição de objetificação menos subtil e mais direta.

Não é suficiente entender o patriarcado somente a partir da forma em que se materializa e sustenta, na sua “historicidade” (Saffioti, 2004, p. 104), ou nas formas como tem vindo a evoluir ao longo do tempo. A compreensão do género enquanto uma construção social e categoria histórica é fundamental para uma perspetiva menos determinista sobre o sistema patriarcal. O patriarcado não é um sistema universal nem imutável (Butler, 1999). As formas sob as quais se manifesta são baseadas na diferença e na hierarquia, mas são diferentes as suas manifestações. As próprias relações de género têm vindo a organizar-se de formas variadas ao longo da história e em diversos contextos culturais e económicos.

O género, e os significados que este conceito tem adquirido ao longo dos últimos séculos nas sociedades ocidentais, é o critério base para a existência do patriarcado. A sua construção social significa e mancha as relações sociais como hoje as conhecemos. Tem vindo a ser construído, variadamente, nos diferentes contextos históricos e geográficos (Butler, 1999), e implica uma dupla relação: é fruto de intersecções culturais, sociais e históricas (Butler, 1999) e influencia e constrói estas intersecções (Crenshaw, 1989). Porém, o género é uma categoria de análise e, também, uma categoria histórica (Saffioti, 2004; Scott, 2007). O género tem sido uma categoria útil mobilizada pelas feministas para analisar a condição histórica das mulheres e não-masculinidades na relação de dominação patriarcal, que é uma forma de “organização social das relações entre os sexos” (Scott, 2008, p. 49).

A compreensão do género enquanto uma construção social que tem vindo a ser instrumentalizada para justificar a opressão das mulheres é útil para pensar nas formas de resistência feminista atuais. Então, para identificarmos a forma como o patriarcado se constrói e mantém as suas estruturas opressoras, devemos rejeitar o determinismo biológico. São os processos históricos, culturais e sociais e falsos dogmas que determinam comportamentos e padrões associados ao que comumente denominamos de masculinidades e feminilidades – ou seja, género (Beauvoir, 2015; Butler, 1999). Como defende Simone de Beauvoir (2009, p. 307):

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, económico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um Outro.

Ademais, o género, não construído coerentemente nem singularmente, é influenciado e interjeccionado por “modalidades raciais, de classes, étnicas, sexuais e regionais” (Butler, 1999, p. 6). Os termos *género* ou *mulheres* não são, então, suficientemente exaustivos para nos auxiliar na compreensão das forças patriarcais que regem as sociedades (Crenshaw, 1989; 1991). A violência e a opressão que as mulheres vivenciam e às quais estão sujeitas quotidianamente são influenciadas e/ou agravadas por outras variáveis constituintes das identidades dos sujeitos, como a raça, a sexualidade, a classe social, entre outros. Kimberlé Crenshaw (1989, p. 140) postula que a inabilidade de reconhecer as interseccionalidades que influenciam a opressão patriarcal

apaga as mulheres negras na concetualização, identificação e correção da discriminação racial e sexual, limitando a análise às experiências dos membros do grupo que, de outra forma, seriam privilegiados. Por outras palavras, nos casos de discriminação racial, a discriminação tende a ser vista em termos de negros privilegiados em termos de sexo ou de classe; nos casos de discriminação sexual, a atenção centra-se nas mulheres privilegiadas em termos de raça e de classe.

Nesta senda, não nos fazem sentido perspectivas redutoras na compreensão do patriarcado. Nesta pesquisa, mas também como guia de ação quotidiana, torna-se relevante a adoção de uma perspectiva interseccional (Crenshaw, 1989; 1991) que nos auxilia na compreensão do coletivo mulheres enquanto grupo heterogéneo, subalterno por definição, cuja opressão não atravessa numa maneira igual. Contrariando a *outrificação*¹⁷ do Outro (Kilomba, 2019; Ribeiro, 2017), o reconhecimento da subalternidade das mulheres num sistema patriarcal de dominação requer essencialmente um reconhecimento de que a opressão não é universal, coerente ou consistente (Butler, 1999). Torna-se crucial entender o patriarcado como um fenómeno complexo (Crenshaw, 1989; 1991) que cria situações, muitas vezes contraditórias, de dominação pela masculinidade como um absoluto determinado por modalidades exteriores (Beauvoir, 2015) – ou seja, não para homens na sua universalidade, mas para homens cujas modalidades identitárias operam de acordo com a norma hegemónica, por exemplo (Butler, 1999; Magalhães, 2007; Tavares, 2011).

Sob esta lente, reconhece-se que o patriarcado opera em função das categorias do género, da classe, da sexualidade, da colonialidade e de outras categorias identitárias que criam situações de dominância e subalternidade para as expressões não-normativas de tais categorias (Crenshaw, 1989; 1991; Kilomba, 2019; Ribeiro, 2017). Face ao grupo social *homens*, as mulheres têm uma condição de inegável subalternidade, mas “simultaneamente, no seu interior, são atravessadas por divisões sociais que tornam umas com poder sobre outras” (Magalhães, 2007, p. 235). Assim, a multiplicidade de “categorias de identidade” (Crenshaw, 1991, p. 1242) deve ser compreendida com atenção à forma que estas categorias se atravessam, interseccionalmente, de forma a criar estruturas de opressão ou/e de poder, mesmo dentro um grupo de pessoas,

¹⁷ Da mesma forma que a mulher se configura como o outro do homem, segundo Beauvoir (2015), as mulheres negras tornam-se o outro deste outro (a mulher branca). O conceito de *Outro do Outro* tem sido mobilizado por feministas decoloniais para analisar a posição de subjugação das mulheres negras na sociedade (Kilomba, 2019; Ribeiro, 2017).

presumivelmente, oprimidas de forma homogênea (Crenshaw, 1989; 1991; Kilomba, 2019; Magalhães, 2007; Ribeiro, 2017).

Teresa Cunha (2008) postula que “as mulheres são o grupo humano que a mais doutrinas e regras de desigualdade e de discriminação tem estado sujeito, ao longo da história e à escala do planeta” (p. 27). Neste sentido, é relevante reaproveitar o conceito de sororidade (*sisterhood*, em inglês), que é uma tentativa de levar este reconhecimento da interseccionalidade a uma solidariedade endógena ao coletivo *mulheres* e, também, uma “consciencialização de que, quando uma mulher é vítima de violência, somos todas as mulheres um pouco mais vitimizadas” (Magalhães, 2010, p. 98). As multitudes de opressões que estão presentes nas estruturas sociais como as conhecemos separam as mulheres no seu próprio grupo social, já este subalterno – mas também as podem unir na solidariedade e sororidade. Da mesma forma, não demarcar estas diferenças pode contribuir para a invisibilização de partes do coletivo – “a insistência em falar de mulheres como universais, não marcando as diferenças existentes, faz com que somente parte de ser mulher seja visto” (Ribeiro, 2017, s/p).

II.2. Por entre as lutas feministas

Sou filha da luta
(Capicua, 2020)

O afastamento sistémico das mulheres da vida pública, a subordinação a que historicamente são sujeitas e as violências que mancham o seu quotidiano fizeram com que fossem criadas formas de (re)existir pelas mulheres. Elas têm vindo a existir e a resistir, numa dicotomia que é mutuamente necessária (Guerra, 2023a) e numa lógica de interligação (Wadi, 2014). A existência das mulheres implica resistências enquanto esta for tida como inferior à existência masculina – “onde há poder, há resistência e (...) consequentemente, essa resistência nunca está numa posição de exterioridade em relação ao poder” (Foucault, 1978, p. 95, cit. por Wadi, 2014, p. 174). Como desafio das forças hegemónicas que as dominam e expropriam, as mulheres têm rejeitado os dogmas da naturalidade da hegemonia do género e do próprio género como construção singular (Butler, 1999) associada à biologia, que produz sujeitos estigmatizados, excluídos e violentados.

Quando falamos de resistências feministas, compreendemo-las enquanto produto da ordem patriarcal que as torna necessárias. As mulheres, tidas como dissonantes da matriz normativa da masculinidade (Beauvoir, 2015; Butler, 1999), não são resistentes por si só. Não são resistentes como um fenómeno singular, desconexo do contexto em que esta resistência surge. As resistências acontecem num contexto em que existe poder (Wadi, 2014). Neste mesmo sentido, enquanto a resistência presume poder, “a dominação [também] presume subordinação” (Saffioti, 2004, p. 108). São estas as teias em que acontecem as resistências, de uma forma inter-relacional e, muitas vezes, contraditória (Wadi, 2014).

O poder constrói-se “quotidianamente, através de micro-relações de dominação e de resistência: trata-se, portanto, de algo que existe em todo o lado, com variações sensíveis conforme os locais, os contextos e os actores” (Guerra & Quintela, 2018, p. 8). Como sugere Lila Abu-Luhgod (1990), as resistências são um diagnóstico do poder – ou seja, argumentamos que as práticas de resistência atuais são sintomáticas de sistemas opressivos, que, como argumentamos acima, não podem ser entendidos numa única *lens*. Desta forma, não interpretamos as resistências como “uma confirmação esperançosa do fracasso (...) dos sistemas de opressão” (Abu-Luhgod, 1990, p. 53), mas sim como um fenómeno natural e sinalizador de um contexto de opressão que indica a sua existência.

As resistências são, então, um fenómeno que acontece no contexto de um sistema de poder e, como já averiguado, os sistemas de poder (ou as categorias sociais que justificam a existência destes sistemas de poder) não existem exclusivamente nem singularmente (Crenshaw, 1989; 1991). Então, as resistências feministas são contextualmente inseridas no patriarcado e tomam variadas formas – através da mobilização coletiva, dos movimentos sociais, da arte, entre outros. Os poderes, as opressões e, por sua vez, as resistências, sobrepõem-se, convergem e divergem e criam situações únicas, complexas e antagónicas (Crenshaw, 1989; 1991; Ribeiro, 2017; Wadi, 2014).

Argumenta-se que as resistências

Deve[m ser] entendida[s] contextualmente como um fenómeno complexo e fluido e não como uma prescrição homogénea e universal, uma vez que as atuais dinâmicas (sub)culturais de

resistência já não se estruturam apenas com base na classe social, mas têm em conta outros fatores como a etnia, o género, a orientação sexual ou o estilo de vida (Guerra, 2021, p. 7).

O poder hegemónico patriarcal é, historicamente, definido pelo critério de género e classe, e tem-se vindo a manifestar nas relações de dominação entre homens e mulheres, sendo a dominação restrita aos primeiros, deixando as mulheres na posição de subordinação” (Guerra & Quintela, 2018; Saffioti, 2004). A relação de dominação patriarcal presume as resistências feministas (Saffioti, 2004) – ou seja, esta relação de dominação produz, inexoravelmente, práticas de resistência por parte daquelas que são oprimidas, numa tentativa de se autodeterminarem. As mulheres têm vindo a construir sentidos de resistência à dominação patriarcal a que estão sujeitas, resistências estas que são intenções coletivas e não apenas manifestações singulares (Guerra, 2021).

As resistências constroem-se quotidianamente (Abu-Lughod, 1990). Para as mulheres, às quais foram atribuídos os lugares periféricos e invisíveis e cuja existência foi controlada e restrita, a resistência é uma necessidade para a sua existência. Resistem como forma de existir, resistem de forma a existir. Paula Guerra (2022a; 2023a) postula que, à dimensão da resistência, acresce uma dimensão de existência. Ou seja, o ato de resistir é, também, o ato de existir – os dois são indissociáveis. Para além desta dimensão da existência das mulheres, importa reconhecer a sua capacidade de intervenção num mundo que sistemicamente as afasta da mudança e da participação. As maneiras plurais que as mulheres assumiram e assumem formas de (re)existir traduzem-se, também, no que a autora Maria José Magalhães (2002; 2007) intitula de agência feminista.

A agência, na sua elementaridade, é “um termo reservado para a acção humana, na sua versão refletida e informada de intencionalidade ideológica e política, no sentido de «intervir» no mundo, em ordem à sua transformação e para a extensão da democracia a todos os grupos” (Magalhães, 2002, p. 192). Desta forma, a agência diz respeito à capacidade, individual ou coletiva, de tomar decisões e de posteriormente intervir no mundo com a intenção de provocar algum tipo de transformação social (Magalhães, 2002; 2007).

Reconhecer a condição histórica de opressão das mulheres oferece-nos um plano de fundo para reconhecer as suas resistências, sendo que estas também são uma forma de agência – indicativa da capacidade de as mulheres se organizarem para intervirem no

mundo com intencionalidade. É importante ressaltar que, apesar da predominância do controle patriarcal e da negação do acesso aos lugares de fala na sociedade às mulheres, estas têm vindo a construir formas de resistência e as suas experiências e subjetividades contribuem para uma sociedade mais igualitária e alternativa à sociedade patriarcal como a conhecemos (Magalhães, 2002; 2007).

Da mesma forma, constata-se que as mulheres são agentes capazes de mudar a sua posição na sociedade, porque “sem um agente, argumenta-se, não pode haver agência e, portanto, não há potencial para iniciar uma transformação das relações de dominação na sociedade” (Butler, 1999, pp. 33-34). Compreender a agência das mulheres implica também rejeitar a vitimização e a determinação outrora tendenciosas no cerne dos movimentos feministas e nos discursos hegemónicos. Reconhecer as mulheres como agentes da transformação da sua própria realidade social, que as oprime e invisibiliza, auxilia a compreensão dos sentidos das resistências feministas que foram sendo construídas ao longo do tempo. Magalhães (2002) argumenta, também, que o reconhecimento das mulheres enquanto agentes de transformação passa por reconhecer as experiências femininas a partir das mulheres, que dão voz à sua opressão e significados à sua resistência.

Também se contraria a ideia cimentada pelas tendências neoliberais e individualistas da sociedade contemporânea de que os feminismos já não são necessários,. As resistências são intenções e ações coletivas (Guerra, 2021), e a tentativa de individualizar a ação das mulheres despolitiza-a e retira-lhe os significados da luta pela transformação das relações de dominação (McRobbie, 2008). A opressão patriarcal, aliada à opressão capitalista, procura desmaterializar as resistências feministas ao trivializar as questões pelas mulheres levantadas, enfatizando a individualidade, a autonomia e a liberdade (ou a ilusão das mesmas). Reconhecer a agência das mulheres, enquanto seres individuais que se movem em união e sororidade e que desafiam as diretrizes estruturais que as oprimem é relevante para entendermos as mulheres enquanto sujeitos transformadores da sua própria condição de opressão. Voltando a ressaltar o argumento butleriano, sem agência não há potencial para transformar a sociedade (Butler, 1999). Reconhecer as mulheres enquanto resistentes e agentes (na sua individualidade, mas, principalmente, na sua coletividade e solidariedade) implica a compreensão de que a transformação das relações sociais de opressão não são batalhas isoladas, mas sim contínuas, coletivas e duradouras. As resistências coletivas são fundamentais para o desafio das forças que

procuram manter o *status quo* de subordinação das mulheres e fazer com que elas continuem marginalizadas e invisibilizadas.

Historicamente, as resistências feministas e a respetiva agência das mulheres têm-se traduzido na formação dos movimentos feministas como os conhecemos hoje. Da mesma forma que sublinhamos a importância da pluralidade das resistências e da agência das mulheres, frisamos a importância de reconhecer a multiplicidade de lutas que as mulheres têm protagonizado – “a pluralidade dos empenhos e colectivos [das mulheres]” (Cova, 2007, p. 33) (Magalhães, 1998; Cova, 2007). Desde os movimentos feministas de primeira vaga, surgidos nos finais do século XIX e início do século XX, que as estratégias e as mobilizações de resistência têm sido múltiplas, sendo a defesa dos direitos das mulheres o seu denominador comum. Porém, a sua complexidade, diversidade e ramificação tornam a delimitação de conceitos e definições mais árdua, sendo que os limites conceituais são ténues (Cova, 2007; Esteves, 2007).

Falar de um único e exclusivo feminismo não nos basta porque este nem sempre atenta às necessidades e diversidades das mulheres (Magalhães, 1998; Cova, 2007). Procuremos, então, definir os feminismos numa perspetiva histórica como uma forma valiosa de situar os feminismos e delinear os seus limites, percursos e lutas – muitas destas últimas que são contínuas e em busca de direitos ainda não garantidos. Neste sentido, o termo “feminismo” nasce em França, em meados da década de 1870, e ganha uma multitude de significados e protagonismos nos inícios do século XX (Cova, 2007; Tavares, 2011).

Constatar a pluralidade e diversidade dos feminismos envolve procurar uma definição multidimensional que nos indique o que podemos compreender como feminismos – ainda que percebamos que estes, ao longo do contexto geoistórico, tem assumido várias lutas e as mulheres têm resistido de formas diferentes às opressões de que são vítimas.

Feminismo é, portanto, um movimento social heterogéneo, englobando uma ideologia da transformação social que tem em conta os problemas específicos das mulheres e uma (auto)consciência da sua situação de subordinação, no sentido de conduzir à acção política por uma sociedade sem horizonte definido, mas onde o masculino e o feminino tenham valores de paridade (Magalhães, 1998, p. 63).

Várias autoras associam os feminismos à luta política pela igualdade entre mulheres e homens (Magalhães, 1998; Saffioti, 2004; Tavares, 2011) como um movimento pela

mudança sociopolítica das relações de género que colocam as mulheres numa posição desvantajosa (Tavares, 2011). Para além de se inscreverem numa dimensão política de luta pela igualdade, os feminismos são também um modo de “pensamento na forma de olhar o mundo e os quotidianos” (Tavares, 2011, p. 461), sendo-lhes reconhecido um âmbito ideológico como um sistema de ideias e valores (Magalhães, 1998; Tavares, 2011).

Uma posição feminista requer também uma tomada de consciência (Magalhães, 1998) do lugar das mulheres nas relações de dominação patriarcal – ou seja, a autoconsciência das mulheres do sistema que as afasta da realização dos seus direitos (Magalhães, 1998; Tavares, 2011). Esta consciência manifesta-se quer num nível individual quer num nível coletivo, traduzido no sentido de agência feminista que já definimos como imperativo para a compreensão das lutas das mulheres. Assim, os feminismos são movimentos que procuram desafiar a ordem social de organização patriarcal nas suas diferentes manifestações, com fins gerais de emancipar as mulheres e garantir-lhes iguais condições de participação, de lugar de fala (Ribeiro, 2017) e de garantia de direitos que ainda não são garantidos de forma homogénea e efetiva às mulheres (Magalhães, 1998; Tavares, 2011).

A investigadora Anne Cova (2007) argumenta ainda que

uma definição completa do feminismo deve também levar em conta os aspectos de identidade a fim de «pôr as reivindicações em relação com as condições políticas, económicas, sociais, culturais da sua enunciação». Deste modo, as reivindicações igualitárias e as aspirações a uma identidade estão interrelacionadas numa definição flexível de feminismo, considerado como um movimento, simultaneamente, político, social e cultural (pp. 30-31).

Algumas autoras definem atribuem aos feminismos uma forma de questionamento epistemológico, que coloca em causa definições, conceitos e áreas do saber canonizados, desafiando o *status quo* através de uma análise crítica feminista e interseccional e realçando os silêncios e as invisibilidades das mulheres nas áreas académicas e científicas (Parker & Pollock, 2013; Tavares, 2011). Podemos argumentar que o questionamento epistemológico surge como uma mudança paradigmática nos feminismos. É de relevância mencionar os contributos de Linda Nochlin, que em 1971, atenta para a necessidade de os feminismos aceitarem e analisarem o impacto negativo da discriminação social em todas as mulheres e todos os domínios da vida – em

particular, referindo-se às mulheres no mundo artístico. É argumentado que as mulheres não são capazes de terem sucesso público em variadas áreas – por exemplo, não são capazes de serem grandes artistas (Nochlin, 1971) – simplesmente pelo facto de as instituições e as atitudes sociais não permitirem às mulheres o acesso a condições necessárias para alcançar os estatutos de grandiosidade e genialidade, que são apenas reservados para os homens.

Em Portugal, a luta das mulheres pelo seu lugar digno na sociedade é agravada pela sua situação de subalternidade que é naturalizada e enraizada, possibilitada por uma cultura fortemente sexista e conservadora – que também foi semeada no longo período de autoritarismo em Portugal, o mais longo da Europa Ocidental. Os contributos e a participação das mulheres são bastante limitados. A participação das mulheres em Portugal foi, em grande parte, constrangida pelo autoritarismo e desvanecida nas lutas antifascistas. Teresa Cunha (2008, p. 28) postula que “o que as mulheres têm conseguido em Portugal, não o devem à benevolência de ninguém”. A participação das mulheres foi determinante na transformação da situação política em Portugal e são vários os direitos e as reivindicações que foram conquistados. Porém, a sua condição de dominação na relação de dominação patriarcal permanece, com diferentes nuances. As desigualdades de género são uma herança da longa ditadura que tomou Portugal de refém, herança essa que ainda está presente na sociedade portuguesa e justifica (não unicamente) a existência de resistências e feminismos.

Os feminismos ganham uma primeira expressão durante o regime monárquico em Portugal. Ana de Castro Osório (1908) preconiza o “reconhecimento da absoluta liberdade da mulher, em relação ao exercício de todos os direitos individuais, civis, políticos e profissionais” (cit. por Tavares, 2011, p. 20). Nas primeiras décadas do século XX, seguindo a tendência de outros países, também foram formados vários grupos de mulheres, que lutavam pela melhoria do estatuto das mulheres na sociedade (Gorjão, 2007). Os anos 1920, reconhecidos como os “anos mais importantes do feminismo português” (Esteves, 2007, p. 74), trouxeram novos diálogos para os feminismos portugueses com a realização de congressos feministas e o florescimento dos feminismos nacionais e internacionais (Esteves, 2007; Tavares, 2011), efetivando-se uma passagem de um feminismo mais *respeitável* e de manutenção dos papéis sociais (Cova, 2007) para novos feminismos mais arrojados e desvinculados de partidos políticos (Tavares, 2011).

A Primeira e a Segunda Guerras Mundiais fizeram com que as reivindicações feministas perdessem o seu foco em prol da exacerbação dos nacionalismos e dos patriotismos. Os conflitos mundiais, para além de indicarem um significativo retrocesso na luta pelos direitos das mulheres, significaram – como todos os conflitos armados – uma ameaça grave aos direitos humanos e à integridade da humanidade. Em Portugal, simultaneamente, a consolidação do Estado Novo, em 1933, veio a privar as mulheres de todos os seus espaços organizativos e, conseqüentemente, a fragilizar os movimentos feministas existentes (Cova, 2007; Tavares, 2011). O Estado Novo veio a reforçar a ideia de domesticidade das mulheres, afastando-as dos domínios públicos para a esfera privada. Também restringiu a liberdade, especialmente a feminina, reforçando a divisão sexual do trabalho, atirando as mulheres para um lugar de submissão e subordinação em relação aos homens cada vez mais proeminente. A ideologia autoritária foi possibilitada através de veículos de censura, polícia política, prisões e mudanças institucionais que explicitavam a anulação dos direitos cívicos e sociais e regulamentavam a intervenção das mulheres, tentando limitar a sua ação na esfera pública e privada (Pimentel, 2007; Tavares, 2011). Apesar de ainda haver movimentos feministas e expressões dos feminismos na imprensa portuguesa (ainda que fortemente censurada), a instauração do autoritarismo em Portugal fez com que os feminismos se diluíssem no fascismo (Gorjão, 2007; Pimentel, 2007; Tavares, 2011).

Para Manuela Tavares (2011, p. 4), Portugal é um

país onde a memória histórica dos feminismos da primeira metade do século XX se esfumou, por influência do regime ditatorial do Estado Novo, com uma ideologia de submissão das mulheres e pelo pensamento dogmático das esquerdas políticas, que não souberam captar a dimensão plural dos feminismos e as contradições de género na sociedade.

A ressurgência dos feminismos em Portugal dá-se aquando da segunda vaga dos feminismos internacionalmente. Esta vaga define-se por um foco na busca pela autonomia e autodeterminação das mulheres, ideias inspiradas por obras seminais como *Le Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir (1949), *Our Bodies, Ourselves* do *Boston Women's Health Book Collective* (1970) ou *The feminine mystique* de Betty Friedan (1963). Em Portugal, a obra que se destaca nesta segunda vaga é a *Novas Cartas Portuguesas* de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa (1972). Outras lutas desta vaga prendem-se com a luta pela liberdade sexual e profissional, a luta pela autodeterminação e autonomia pessoal e, principalmente, o

direito ao corpo (com as lutas pelo direito ao aborto e à contraceção). Os feminismos de segunda vaga, ao contrário dos de primeira vaga, procuraram subverter a hegemonia masculina e os papéis sociais de género (Tavares, 2011).

Enquanto novas ideias e reivindicações floresciam na Europa Ocidental e nos Estados Unidos da América, em Portugal, estas aspirações não tiveram grande relevância. A censura, instaurada pelo Estado Novo, foi um entrave cultural e ideológico que impediu que as novas ideias de segunda vaga se difundissem prolificamente em Portugal – “os feminismos, que cresciam noutros países fruto da reflexão e da ação de grupos de mulheres, não tinham qualquer cabimento num país onde o lápis da censura cortava pela raiz o pensamento escrito” (Tavares, 2011, p. 78). Assim, as décadas que representaram o pico da segunda vaga feminista internacional – as décadas de 1960 e 1970, tendo esta durado até à década de 1980 (Magalhães, 1998) – foram dominadas pelas resistências antifascistas, nas quais as mulheres participaram e resistiram, vendo grande parte dos seus esforços invisibilizados nas narrativas dominantes dos movimentos antifascistas. Não podemos afirmar que as lutas feministas foram completamente esquecidas nas resistências antifascistas, mas estas certamente não tiveram o foco necessário para evoluir e acompanhar as ondas feministas europeias e ocidentais ao serem equacionadas à luz da luta pela democracia e contra o Estado Novo (Gorjão, 2007; Tavares, 2011).

A revolução de abril de 1974 veio a trazer várias mudanças nas reivindicações feministas como resultado da liberdade novamente adquirida. A Constituição de 1976 e as subsequentes revisões legislativas consignam vários direitos que já vinham a fazer parte da agenda reivindicativa das mulheres – como o planeamento familiar, a igualdade na escolha de profissão e de remuneração salarial, ou a igualdade de deveres e direitos na conjugalidade (Joaquim, 2007; Tavares, 2011). A revisão de códigos e leis que institucionalizavam a condição de subjugação das mulheres na sociedade portuguesa veio a possibilitar “um conjunto de movimentações sociais com elevada participação de mulheres” (Tavares, 2011, p. 107). A democratização em Portugal levou, também, a um maior questionamento da ordem patriarcal sob a qual a sociedade se ordena. Contudo, como argumenta Teresa Joaquim (2007), o 25 de abril não veio a trazer a igualdade imediata para Portugal – igualdade essa que, podemos argumentar, nunca foi alcançada. A autora argumenta que se “passa de um regime de invisibilidade para um regime de visibilidade indiferente” (2007, p. 204), ou seja, enquanto no fascismo as mulheres e as suas lutas não tinham qualquer espaço ou visibilidade, no novo estado democrático,

essas lutas ganharam novas forças e espaços organizativos, mas não a visibilidade que as mulheres ambicionavam. As mulheres certamente usufruíram da liberdade de abril, mas esta liberdade não se traduziu num lugar de fala (Ribeiro, 2017) digno na sociedade portuguesa, nem num reconhecimento dos seus direitos – tendo muitos deles sido conseguidos décadas depois da revolução de 1974, e tantos outros ainda não garantidos.

As lutas que se sucederam ao 25 de abril passaram pelas reivindicações dos direitos reprodutivos das mulheres, que incluíram a luta pela despenalização e a posterior legalização do aborto, o combate à violência de género e ao tráfico de mulheres, a reivindicação do direito à contraceção, a luta pelo reconhecimento do trabalho doméstico, pelo reconhecimento de direitos laborais e a luta pela paridade. Estas lutas materializaram-se transversalmente pelos diversos grupos de mulheres, assumidamente feministas ou não, através de ações políticas, manifestações, petições, entre outras formas (Magalhães, 1998; Tavares; 2007). Maria José Magalhães (1998) considera que a campanha pelos direitos reprodutivos foi o momento mais alto da luta do movimento feminista, pela capacidade de organização e mobilização das mulheres portuguesas. A mudança de comportamentos e a dissolvência das desigualdades entre as mulheres e os homens têm continuado a ser pauta das lutas feministas. As mulheres têm resistido ativamente e continuamente e as suas lutas vieram a reinventar “as (im)possibilidades da conciliação entre casa, família, carreira profissional e participação cívica/política, (...) [atingindo] objectivos impensáveis há algumas décadas (Cunha, 2008, p. 28), e a sua capacidade de serem agentes impulsionadoras da transformação que querem ver no mundo é merecedora de reconhecimento.

Atualmente, assiste-se a uma dissolução dos significados da luta coletiva (McRobbie, 2004) e uma desacreditação dos movimentos sociais como necessários. A este fenómeno chamamos de tendências pós-feministas (Guerra, 2018a; McRobbie, 2008; Tavares, 2011): isto é, uma ansiedade pós-feminista de individualizar as experiências das mulheres (Guerra, 2018a). O argumento trazido à discussão pública por Angela McRobbie (2004; 2008) elucida uma nova postura ideológica que não se resume a uma simples consequência dos direitos já garantidos pelas mulheres através das suas várias lutas e formas de resistência, mas como uma ideologia que incorpora elementos das lutas feministas, mas que “acarreta a ideia de que as discriminações de género (...) estão resolvidas” (Tavares, 2011, p. 453). O pós-feminismo procura, muitas vezes, desacreditar as ideias da luta coletiva dos feminismos, escolhendo promover o

empowerment, a liberdade e a escolha individual das mulheres (Guerra, 2018^a; McRobbie, 2008).

A ideologia pós-feminista foi certamente sementada, e, simultaneamente, perpetuada pelas ideias neoliberais. Baseadas na meritocracia e no *empowerment* apenas individual, as ideias pós-feministas reproduzem o neoliberalismo afirmando que cada mulher, por si só, tem a possibilidade de “alcançar ascendência econômica, social e política, desde que seja assertiva, empreendedora e competente” (Tavares, 2011, p. 454). Esta nova atribuição de significados às lutas feministas, restringindo-as à individualidade, ao mérito e, principalmente, recorrendo à institucionalização dos feminismos, tem perpetuado a ideia de que a luta feminista é uma luta obsoleta (McRobbie, 2008; Tavares, 2011). Afinal, existem já posições de poder ocupadas por mulheres e existem mulheres que são capazes de ascender socialmente para além da sua condição de opressão. Mas será que esta representatividade (estritamente institucional) se traduz na igualdade de direitos que sempre esteve no seio das lutas feministas? Estes casos de sucesso (que são uma amostra diminuta) das mulheres não são representativos da realidade.

Na verdade, estas tendências demonstram-se afastadas e alienadas das vidas reais das mulheres. As mulheres, atualmente, não competem em igualdade de circunstâncias (Guerra, 2018a) – nem relativamente aos homens, nem entre si. Esta tendência individualista, o que McRobbie (2008) chama de individualização feminina, argumenta que as mulheres são “livre[s] de todo e quaisquer constrangimentos estruturais” (Guerra, 2018a, p. 4) e anula por completo a agência das mulheres (Magalhães, 2002; Magalhães, 2007). São ignoradas as ainda existentes situações de desigualdade salarial, as situações altamente recorrentes de precarização dos trabalhos habitualmente femininos, a discriminação a que a maternidade está sujeita na situação laboral, as discriminações estruturais que oprimem as mulheres e as afastam da vida política, o racismo e LGBTQfobia que afetam as mulheres e as situações de violência patriarcal (como a violência doméstica), em prol do *female power* e de crenças que individualizam as experiências das mulheres e, por sua vez, fragilizam as lutas coletivas dos feminismos (Guerra, 2018a; McRobbie, 2008; Tavares, 2011).

Angela McRobbie (2008, p. 1) argumenta ainda que

Estas ideias novas e aparentemente “modernas” sobre as mulheres e, em especial, sobre as mulheres jovens, são então divulgadas de forma mais agressiva, de modo a garantir que um novo movimento de mulheres não volte a surgir. O “feminismo” é instrumentalizado, é apresentado e reivindicado pelos governos ocidentais, como um sinal para o resto do mundo de que esta é uma parte fundamental do que a liberdade significa atualmente.

Esta corrente ideológica não surge isoladamente e não é perpetuada num contexto vazio de significados. Como já definimos, o pós-feminismo está diretamente ligado ao neoliberalismo, mas também urge entender a forma como estas ideias se tornaram tão proeminentes na atualidade. A cultura popular e os *media* são uns dos, se não os, mais importantes disseminadores das ideias pós-feministas – “Os meios de comunicação social tornaram-se o principal local de definição dos códigos de conduta sexual. Lançam juízos de valor e estabelecem as regras do jogo. Nestes numerosos canais de comunicação, o feminismo é regularmente desacreditado” (McRobbie, 2008, p. 15).

A cultura popular incorpora temas feministas, mas urge pensar que feminismos são estes – se o são, sequer. As narrativas e os significados criados pelos *media* criam a ilusão de que os feminismos já não são necessários, incorporando linguagem empoderada e, aparentemente, unitária, mas que tem claramente um propósito – disseminar os movimentos coletivos de luta feminista. As mensagens passadas nas narrativas mediáticas são meramente palavras, vazias de significado político e ação mobilizadora. Quando não falamos de *media* explicitamente machista (Rodnitzky, 1975), falamos de *media* falsamente feminista que enaltece ideais feministas (como o empoderamento, união, poder e resistência) vazios e superficiais: tendencialmente, focados num grupo específico de mulheres e ignorando os problemas sistémicos e estruturais a que a maioria das mulheres está sujeita.

A cultura popular tem a tendência de despolitizar os feminismos, celebrar os sucessos de um grupo limitado de mulheres (habitualmente celebridades e mulheres de uma classe social mais elevada) e, principalmente, cultivar a cultura do consumismo e do neoliberalismo (Guerra, 2021; McRobbie, 2008). bell hooks (2004, p. 123) argumenta ainda que “até conseguirmos criar uma cultura popular que afirme e celebre a masculinidade sem defender o patriarcado, nunca veremos uma mudança na forma como as massas masculinas pensam sobre a natureza da sua identidade”. A este argumento, acrescentamos que a mudança passa também pela re-imaginação dos feminismos representados nos *media*, que não podem ser tomados como uma garantia

de mudança de pensamentos. Trata-se da busca por uma construção de uma contranarrativa (Ledwith, 2020; Posch et al., 2024) que seja capaz de heterogeneizar os discursos hegemônicos.

O romper desta tendência pós-feminista nos *media* passa por várias resistências artísticas que demonstram “potencial subversivo e contracultural” (Guerra, 2021, p. 7). A estes movimentos chamam-se de contraculturas artísticas e/ou estético-políticas, sendo que estas se apresentam como culturas desviantes causadas pela vontade de resistir à conformidade (Guerra & Quintela, 2018). Às contraculturas, Paula Guerra (2017) associa a estetização da vida quotidiana que possibilitou a criação de resistências alternativas coletivas e desviantes da cultura popular. Refletem, essencialmente, um posicionamento estético e ideológico que molda coletivos, e, no âmbito desta investigação, focamos extensivamente na contracultura portuguesa que se deu através da música (Guerra, 2018b).

III. Artes de resistir

*Faço arte da ferida
Cuspo no patriarcado
(Capicua, 2020)*

A cultura e a arte têm sido mobilizadas como uma ferramenta de mudança social e uma forma de resistência. Compreendemos a arte como um veículo de contestação do *status quo*, mas também é verdade que a arte também pode ser mobilizada em prol do *status quo*, como forma de validação do regime vigente no qual que se insere. Percebemos que a música “possui a capacidade de transmitir uma mensagem” (Guerra et al., 2021, p. 276), e esta mensagem nem sempre é de contestação ou resistência. Como vários estudos demonstram (Almeida, 2012; Loponte, 2021; Sardo, 2014), a arte também pode ser um instrumento para a afirmação, naturalização e reprodução de estruturas de poder que marginalizam as pessoas. Também podemos apontar para a música, e a arte na sua generalidade, como perpetuadoras de discursos que naturalizam a posição de subjugação das mulheres, viabilizando narrativas predatórias e objetificadoras do corpo feminino (Loponte, 2021; Parker & Pollock, 2013). Brad Schreiber (2019, p. 1) argumenta que este tipo de mensagens na música são as mais prevalentes.

Há (e haverá sempre) mais canções sobre patriotismo do que sobre os horrores da guerra. Haverá sempre mais canções sobre "*how much I love my baby*" do que sobre racismo, autoritarismo governamental, pobreza, toxicodependência e uma panóplia de outras doenças existenciais” (Schreiber, 2019, p. 1).

Muitos esforços pretendem, também, afirmar a neutralidade política (Loponte, 2021) da arte, procurando relativizar a relação entre a política e a criação artística e fomentando uma visão da arte como algo afastado da realidade social (Guerra, 2019a). Ainda que a arte, o ativismo e a política possam ter características distintas e moverem-se em campos não necessariamente sobrepostos (Mourão, 2015), não podemos ignorar a relação estabelecida entre estes, abordada posteriormente, e, especialmente, a nuance política que as escolhas artísticas comportam (Loponte, 2021).

Focando-nos na arte como ferramenta de contestação, transformação e resistência, o que compreendemos como contraculturas de resposta a estes sistemas de opressão – estas contraculturas formam-se e baseiam-se em expressões artísticas e estéticas que resistem. A cultura é extremamente importante para a resistência feminista. Barbara Dane, cantora e ativista americana, argumenta que

Temos de voltar a controlar a nossa própria cultura... Fomos ensinados a pensar na “cultura” de duas formas erradas: Ou como algo demasiado acima de nós, como os chamados clássicos, ou como algo frívolo, feito para escapar aos nossos problemas quotidianos. Não é nem uma coisa nem outra, mas é a matéria de que é feita a comunicação humana, aquilo que exprime a ligação entre todos nós (cit. por Rodnitzky, 2008, p. 84).

As intersecções entre arte, ativismo e movimentos de resistência são, apesar de extremamente relevantes, pouco estudadas. Por exemplo, a convergência da arte e do ativismo não tem uma origem consensual. Alguns autores atribuíram a sua origem às “vanguardas históricas” (Mourão, 2015, p. 55) dos inícios do século XX, argumentando que o ativismo surge por influências de movimentos artísticos como o Futurismo ou o Surrealismo (Aladro-Vico et al., 2018; Mourão, 2015). Contudo, outros autores delineiam a sua origem no século XXI, ainda que em décadas distintas, apontando a sua origem para a partir dos anos 1990, nos Estados Unidos da América (Guerra, 2019a; Gonçalves, 2012). Paula Guerra (2022b) argumenta que esta convergência, a que comumente se chama de ativismo, já possuía “amplas repercussões em países do Norte Global, [e] apenas mais recentemente tem vindo a afirmar-se no contexto português” (pp. 227-228). Eva Aladro-Vico et al. (2018) ainda aponta que o contexto

em que o ativismo emerge é de movimentos contraculturais de ativismo e que, atualmente, é um fenômeno global em ascensão.

O ativismo é um neologismo remetente à ligação entre arte e política (Guerra, 2023b; Mourão, 2015; Raposo, 2015) que representa uma forma de resistência e de expressão das “lutas sociais, políticas e culturais que se tem destacado cada vez mais nas sociedades contemporâneas” (Guerra et al., 2021, p. 269). Torna-se difícil definir a origem do ativismo quando consideramos as suas várias definições e a própria novidade do conceito. Este apenas entra no contexto acadêmico em 2008, pelas palavras de Chela Sandoval e Gisela Latorre, num capítulo sobre o ativismo chicano. Para as autoras (2008), que o cunharam, “o termo ativismo é um neologismo híbrido que significa o trabalho criado por indivíduos que veem uma relação orgânica entre arte e ativismo” (p. 82). Por ser um fenômeno relativamente recente, e um campo de estudo científico ainda mais recente, ainda existem lacunas e uma certa diluição do próprio conceito (Guerra et al., 2021).

O ativismo representa uma rutura com a ideia de que a arte é algo afastado da realidade social (Guerra, 2019a; Mourão, 2015). Há autores que enfatizam as diferenças entre a arte e a política por se caracterizarem por aspetos distintos (Mourão, 2015). Steve Duncombe e Steve Lambert (2021) argumentam que existem dificuldades em concetualizar a existência da convergência entre a arte e a política pois estes “fazem um trabalho diferente no mundo” (pp. 117-118). Contudo, estas distinções demonstram-se vazias quando consideramos a arte como indissociável do contexto em que se insere – ou seja, como “uma forma de contar a sociedade” (Becker, 2007, cit. por Silva et al., 2018, p. 30).

A arte e a política não são dissociáveis por não existirem em planos diferentes de existência – pelo contrário, “existe uma já longa tradição contracultural face ao *status quo*” (Guerra, 2019a, p. 30). Da mesma forma que as feministas reclamam o pessoal ser político, podemos argumentar que tudo é político. A música, e a arte na sua generalidade, são formas de expressão que os atores sociais encontram (Guerra et al., 2021), e pensá-las como fenômenos superficiais é inadequado (Guerra, 2020a). Assim como podemos pensar a arte como contracultura e resistência, também podemos percecioná-la como veículo de ampliação de violências e opressões, contribuindo assim para uma cultura de tolerância dessas mesmas violências e opressões (Magalhães,

2010). Deste modo, é importante realçar a inadequação da separação da arte e política e encarar a arte como possibilitadora de novas narrativas e novas alternativas que refutam hegemonias de poder (Guerra, 2022a).

A arte serve como uma forma de subverter a opressão e as narrativas dominantes na sociedade. O ativismo é uma forma de resistência e de reatribuição de significados aos feminismos, que tendenciosamente se têm vindo a diluir no neoliberalismo e individualismo dominante. Enquanto que o pós-feminismo, por exemplo, promove um sentido superficial de empoderamento, focalizado no poder individual, a arte e a contracultura tem a capacidade de subverter estas tendências e expor as suas várias contradições.

III.1. Pedagogia, contranarrativas e (re)imaginação do futuro

*Eu quero música que inspire
Eu deixo a porta aberta
(Capicua, 2025)*

Para além da arte enquanto veículo de reivindicação e de protesto, principalmente a música de intervenção e o rap, é importante reconhecermos a música como sendo promotora de um novo ideal do mundo, um projeto alternativo e utópico do que a sociedade pode vir a ser. Reconhecemos as situações e interseções de opressão que atravessam o quotidiano da humanidade. São denunciadas estas injustiças, ao cantar na canção o que dói no país¹⁸. Mas a arte não se esgota no seu carácter interventivo. É capaz de criar possibilidades, imaginários, outros futuros possíveis. Duncombe e Lambert (2021, p. 6) elucidam-nos: “Para criar um novo mundo, precisamos de o imaginar. (...) A arte dá-nos a visão; o ativismo ajuda-nos a fazer o caminho”. Na nossa investigação, identificámos algumas possibilidades que a música, mais particularmente o rap, tem vindo a criar: uma forma de reconstruir e preservar a memória coletiva, um projeto alternativo de exercício de cidadania para os jovens, (novos) sujeitos políticos, e uma ferramenta na emergência de novas formas de educação, numa perspetiva endógena

¹⁸ Expressão oriunda da música *Carta a Zé Mário Branco*, da artista de intervenção A Garota Não e MaZela.

(Guerra, 2020a; Lima, 2003; Loponte, 2021; Machonisse & Ribeiro, 2023; Vidon, 2014).

A memória coletiva de vivências sociais e de desigualdades têm sido reconstruídas e preservadas através do rap, possibilitando uma narrativa alternativa da história. Permite a criação de uma identidade coletiva e de pertença para sujeitos políticos que são sistematicamente marginalizados e negados de um sentido de identidade (Machonisse & Ribeiro, 2023; Vidon, 2014). O rap mostra uma realidade alternativa aos discursos hegemônicos, tanto sobre gênero, classe, etnia ou outras categorias de opressão social (Crenshaw, 1991) e proporciona um novo lugar de fala (Ribeiro, 2017). Joaquim Anacleto refere-se à “memória coletiva [d]a oposição de um povo ao poder opressivo” (2021, p. 29).

A estas realidades alternativas, Margaret Ledwith (2020) chama de contranarrativas. Isto é, novas formas de narrativas que refutam histórias únicas (Adichie, 2009) que tendem a ser prejudiciais para as pessoas oprimidas, sendo estas baseadas em valores de igualdade e conexão humana. As contranarrativas são fomentadoras da pluralidade de vozes e, por si só, capazes de mobilizar pessoas que, normalmente, são invisíveis.

Numa lógica de pedagogia endocêntrica, a Ledwith acrescenta ainda:

Agora, nos tempos actuais de crise e de mudança, não tendo conseguido travar o projeto neoliberal, atingimos extremos insustentáveis de desigualdade e o capitalismo neoliberal continua a conduzir-nos de cabeça para baixo numa trajetória de desastre para a humanidade e para o planeta. (...) Temos de ligar os sintomas à raiz das opressões! Ao mesmo tempo que desenvolvemos estas percepções, precisamos de nomear o mundo que queremos numa contranarrativa de possibilidades. (...) precisamos de nomear a nossa própria utopia” (Ledwith, 2020, p. 241).

A música é uma forma de criar resistências subversivas que desafiam discursos hegemônicos. No caso dos jovens e das minorias, este exercício alternativo de contracultura e contranarrativa torna-se essencial para se afirmarem como aquilo que são: ou, talvez, demarcarem-se de tudo aquilo que lhes dizem que são. Os jovens procuram um espaço para se exprimirem e construírem as suas identidades, longe de preconceitos e dogmas, que se torna numa forma de participação política e cívica (Machonisse & Ribeiro, 2023). Guerra (2022a) indica-nos para “modos não-institucionais de cidadania e de participação na esfera política, uma vez sustentados em dinâmicas artísticas e criativas” (p. 6). A memória, no rap, também permite o resgate de

histórias pessoais e narrativas muitas vezes silenciadas do discurso hegemónico, tornando-as referências importantes no imaginário coletivo e recuperando os seus contributos revolucionários.

A consciência política fomentada por cânticos de fúria e palavras de ordem transformam-se em novas formas de participação política que diferem da política institucional: “a arte [torna-nos] revoltados quando nos mostra coisas revoltantes” (Loponte, 2021, p. 87). Os jovens, cada vez menos envolvidos em formas de participação política convencional, identificam no rap “um meio para melhorar a sua expressão e desenvolvimento emocionais e como forma de apoiar a sua participação como membros ativos na sua comunidade” (Dickens & Lonie, 2012, p. 60, cit. por Byrne et al., 2020, p. 54).

Para Miguel Vidal (2023), o “rap apresenta em Portugal a possibilidade de os grupos oprimidos minoritários, particularmente os jovens, se politizarem e de desenvolvimento da sua participação cultural e social” (p. 99). O rap possibilita uma nova forma de expressão e participação política, com consciência do legado da sua identidade e da sua história, de forma a formular alternativas para um futuro que é cantado nos versos. As novas formas de expressão artística, como o rap, desafiam as formas dominantes e tradicionais de fazer política, criando possibilidades de imaginação política, de educação emocional e social, e de participação cívica (Byrne et al., 2020; Guerra, 2020; Vidon, 2014).

O rap tem procurado inspiração nos legados revolucionários de figuras políticas e de líderes de opinião já desaparecidos para resgatar ou propor novos ideais para as políticas contemporâneas de governação, de forma a que se aproximem de um sentido democrático assente na justiça e no bem-estar social (Machonisse & Ribeiro, 2023, p. 94).

Vários autores têm vindo a destacar a arte como uma ferramenta pedagógica capaz de construir alternativas ao modelo de educação tradicional (Aladro-Vico et al., 2018; Guerra, 2020a; Loponte, 2021; Magalhães, 2010; Sousa & Guerra, 2021; Vidon, 2014), o que Paulo Freire chama de “visão bancária da educação” (1974, p. 67). A posição da educação tradicional perpetua uma hierarquização dos saberes e das vivências, fazendo com que o conhecimento académico seja o único legítimo e, simultaneamente, desvalorizando as experiências de vida dos alunos (Freire, 1974). Conforme Eva Aladro-Vico et al. (2018), a educação tem estado em crise há mais de uma década, devido à escassez de liberdade, o domínio do conhecimento teórico, a rigidez do sistema

de educação, a falta de promoção do pensamento crítico, a subjugação dos jovens a uma posição passiva e recetiva de informação, entre outros, sendo estes alguns fatores que levam à desmotivação e o falhanço da dinâmica da educação tradicional.

A educação, para ser transformadora e interventiva, precisa de adotar novas metodologias e novas formas de saber. Enquanto continuarmos a ver o processo educativo como um ato de transferência de conhecimento confinado a um espaço físico e baseado numa hierarquia, não estamos a subverter as práticas de dominação social do nosso quotidiano que são reproduzidas, por sua vez, no espaço escolar (Freire, 1974; Aladro-Vico et al., 2018).

A abordagem de uma “pedagogia social” (Machonisse & Ribeiro, 2023, p. 87) faz-nos sentido quando consideramos a potencialidade do rap como ferramenta pedagógica para uma educação mais democrática (Vidon, 2014; Machonisse & Ribeiro, 2017) e para a promoção da participação cívica dos jovens (Sousa & Guerra, 2021). A abordagem freiriana, pertinente no tempo em que se insere e na contemporaneidade, é baseada na educação como prática de liberdade e como emancipatória (Freire, 1974; hooks, 2013), numa lógica de cidadania global (Aladro-Vico et al., 2018).

A democracia e a igualdade não são inatas [à humanidade], mas são fruto da educação, e é necessário começar pelos oprimidos e pelos mais fracos, ajudando-os, antes de mais, a compreender os seus direitos e a urgência de lutar para os conquistar (Sousa & Guerra, 2021, p. 72).

De forma a afastarmo-nos a lógica mercantilista, automatizadora e hierárquica da educação, precisamos de (re)significar as práticas pedagógicas e procurar valorizar as práticas endógenas (Aladro-Vico et al., 2018) – e é nesta lógica que o rap surge como um “processo educativo alternativo” (Vidon, 2014, p. 20) que promove o sentido de pertença, reconhece o legado dos oprimidos e desconstrói narrativas hegemónicas (Aladro-Vico et al., 2018; Sousa & Guerra, 2021) e procura criar novas narrativas (Ledwith, 2020). Maria José Magalhães (2010) e Luciana Loponte (2021) relevam, também, a sua capacidade de desconstruir a masculinidade como hegemónica, e todos os significados a esta atribuídos.

IV. Gaudí metodológico

*Eu vou colar esses caquinhos
E fazer um Gaudí
(Capicua, 2020)*

Nesta investigação, procuramos entender as resistências feministas incidentes na música, com foco na obra de Capicua, com os objetivos de: 1) Compreender os processos de dominação e de invisibilização das mulheres na sociedade portuguesa contemporânea – designadamente no campo artístico; 2) Entender a agência e resistência das mulheres através das artes e das criações artísticas como manifestações atuais de ativismo; 3) Analisar a obra e o trajeto de Capicua como um caso paradigmático de construção de resistências feministas ativistas no Portugal de hoje; e, finalmente, 4) Explorar o potencial da arte e da música como instrumento pedagógico de consciencialização da sociedade.

No presente capítulo, serão apresentadas as escolhas e caminhos metodológicos que foram seguidos nesta investigação. Construiu-se um Gaudí¹⁹ metodológico, aludindo à música homónima da artista, que refere o ato de juntar variados “caquinhos” (*Gaudí*, Capicua, 2020) para criar um Gaudí. Nessa mesma lógica, esta dissertação procura juntar técnicas diferentes sob um paradigma feminista, como a entrevista e a análise de letras, de forma a encontrar uma narrativa mais completa sobre Capicua e as resistências que protagoniza.

Em vários outros campos do domínio social, como temos vindo a mencionar, a perspetiva masculina foi tida como a perspetiva universal e normativa, em contraste com a perspetiva feminina – que, ao longo do tempo, foi excluída e considerada outra, inferior e de pouca importância (Harding, 1986; Beauvoir, 2015). O sistema científico, não sendo exceção às estruturas dominantes patriarcais, tem sido um instrumento de exclusão e discriminação das mulheres, e orientado “para a individualidade, alienado das estruturas envolventes (...) e francamente androcêntrico” (Neves & Nogueira, 2005, p. 409). Reconhecemos a importância adotar uma lente que nos ofereça uma maior especificidade sobre a experiência feminina num contexto de dominação patriarcal, e

¹⁹ Alude-se também, ao arquiteto catalão Antoni Gaudí, autor de edifícios emblemáticos com a Sagrada Família. O seu estilo é característico pela inovação de cores, mosaicos e formas que se complementam. https://pt.wikipedia.org/wiki/Antoni_Gaud%C3%AD

que simultaneamente valorize essa experiência como uma alternativa de construção de conhecimento científico para que este seja transformador e interessante para as mulheres.

Assim, posicionamo-nos no paradigma feminista de investigação. De forma a conduzir um estudo sobre uma artista que questiona e desafia a hegemonia masculina e patriarcal, não faria sentido escolher outro paradigma que não o paradigma que rompe com a perspectiva masculina dos paradigmas dominantes (Reinharz, 1992; Harding, 1986). Ao analisar a obra de uma artista que mobiliza a sua arte para falar dos problemas que vive, enquanto mulher, contrariamos a tendência de invisibilização das vozes das mulheres (Tavares, 2011; Perrot, 2017).

Adotou-se uma metodologia de perfil predominantemente qualitativo, inserida num paradigma investigativo feminista, que privilegia as narrativas de uma artista mulher, inserida num contexto de criação artística profundamente masculino (e masculinizado). Esta escolha permitiu-nos um questionamento inevitável dos padrões sociais vigentes, que também se manifestam na ciência e na produção de conhecimento, que persistentemente valorizam as vozes e narrativas masculinas de uma forma abusiva, concedendo às mulheres meros lugar de subalternidade e de invisibilização sistémica (Harding, 1986).

O *corpus* de análise deste estudo inclui 15 canções da artista e uma entrevista realizada à mesma, que funcionará como um complemento analítico às letras das canções e os seus significados. Desta forma, serão mobilizadas duas técnicas de recolha de dados: a análise documental e a entrevista, sendo estas adequadas ao objeto de estudo, e tendo sido selecionadas de forma a interpretar as subjetividades subjacentes às canções de Capicua e as resistências nelas narradas e criadas.

A importância de analisar canções recai no facto de estas traduzirem sentimentos e valores de acordo com a sociedade e contexto em que são produzidas (Marconi & Lakatos, 2017; Reinhartz, 1992). Paula Guerra (2020a, 2020b, 2022) reconhece a importância na análise da mensagem das canções. Apesar de alguns autores não reconhecerem a importância das letras das canções, torna-se importante prestar especial atenção à mesma e à mensagem que se materializa na letra – “existe uma relação clara entre a música popular e o texto escrito” (Guerra, 2020b, p. 17). As canções não são um

mero espelho da sociedade; são construtoras de um discurso acerca da sociedade. Contudo, a natureza não-interativa (Reinharz, 1992) das canções e das suas letras pode ser constrangedora para uma investigação primordialmente qualitativa. Enquanto que a análise documental nos permitiu reunir em vasto a ação política e ativista da artista, analisando a sua obra e letras, a entrevista permitiu-nos enriquecer o estudo, por incluir as suas perspetivas enquanto autora, ativista e mulher. Esta técnica é privilegiada nos estudos feministas por ser “um é um antídoto para séculos de ignorância total das ideias das mulheres ou de fazer com que os homens falem pelas mulheres” (Reinharz, 1992, p. 19). Trata-se de, como nos diria João Amado (2017, p. 61), “dar voz aos próprios investigados”, sendo que a própria artista se constitui como uma das porta-voz do movimento ativista feminista em Portugal.

Importa referir ainda que, e de forma a evitar dificuldades na interpretação deste capítulo, que o termo “análise” é comumente utilizado na linguagem científica com vários significados, principalmente ao falar de dados empíricos (Coutinho, 2011). Nesta investigação, será utilizado de duas formas: consideremos a análise documental como uma técnica de recolha de dados, ou seja, uma forma de obtenção de dados; e a análise de conteúdo categorial, que se refere à técnica de análise dos dados referidos que foi escolhida, ou seja, o “processo de tratamento (...) dos dados para deles ser extraída informação” (Coutinho, 2011, p. 100).

O *corpus* foi selecionado com base em três critérios, descritos abaixo, de forma a serem analisados categorialmente (Amado, 2017; Bardin, 2011). A familiaridade prévia com a obra da artista facilitou a navegação do seu vasto repertório, resultado de uma carreira que já soma quase 20 anos (Matos, 2017). Fomos atentos que o seu repertório completo não se encontra disponível nas mais famosas plataformas de distribuição musical, como o *Spotify* ou o *YouTube*. Assim, o *website* oficial da artista auxiliou-nos na descoberta deste repertório. Contudo, neste site oficial, não constam músicas e álbuns mais recentes, como *Que Força É Essa Amiga* (2024) ou *Um Gelado Antes do Fim do Mundo* (2025), que constam nas outras plataformas consultadas. Após uma escuta de todas as músicas, acompanhada da leitura das suas letras (num processo que Laurence Bardin chamaria de leitura flutuante), passou-se à escolha do *corpus* de acordo com a regra da homogeneidade, que define que os documentos devem ser homogêneos e obedecer a “critérios precisos de escolha” (Bardin, 2011, p. 128). Assim, foram definidos os seguintes critérios:

1. Disponibilidade das canções na plataforma de distribuição musical *Spotify*.

Como já descrito, a obra de Capicua não está, na sua totalidade, em plataformas de distribuição musical. A título de exemplo, as suas primeiras *mixtapes*²⁰, datadas entre 2006 e 2008 (*Syzygy*, *Mau Feitio* e *Capicua goes Preemo* [Vol. 1]), estão apenas disponíveis através de *download* de uma pasta *Zip*. Estas *mixtapes* são acessíveis através do seu *website*, não estando disponíveis na sua totalidade e com um acesso fácil para a grande maioria do público. Assim, para efeitos de organização, referimos a seguinte organização da obra de Capicua. Esta não se realizou extensivamente, pelo que o repertório da artista inclui mais projetos nos quais se encontra como artista colaboradora e também como autora de temas para outros artistas.

- 2 *mixtapes* – *Capicua goes Preemo* [*Mixtape Vol. 1*] (2008) e *Capicua goes West* [*Mixtape Vol. 2*] (2013);
- 4 álbuns em nome próprio – *Capicua* (2012), *Sereia Louca* (2014), *Madrepêrola* (2020) e *Um Gelado Antes do Fim do Mundo* (2025);
- 1 álbum de remisturas²¹ – *Medusa* (2015);
- 1 EP²² em nome próprio ao vivo – *Encore* (2021);
- 2 EP colaborativos – *Syzygy* com M7, Maria Fontes e D-One (2006) e *Mau Feitio* com Auge e D-One (2007);
- 2 livros-discos²³ – *Mão Verde* com Pedro Geraldes (2016) e *Mão Verde II* com Pedro Geraldes, Francisca Cortesão e António Serginho (2022);
- 1 álbum colaborativo – *Língua Franca* com Emicida, Rael e Valete (2017);
- *Singles*²⁴ como *Que Força É Essa Amiga* (2024) e outras colaborações em projetos de outros artistas.

²⁰ Uma *mixtape* refere-se a uma compilação de músicas produzidas casualmente. Normalmente, são oferecidas de graça ou vendidas por um baixo preço por terem como objetivo principal dar exposição aos artistas. <https://www.dictionary.com/e/mixtape-vs-album/>.

²¹ Um álbum de remisturas versões remisturadas, ou seja, modificadas na sua produção, de músicas anteriormente lançadas pelo artista. https://www.pt.wikipedia.org/wiki/Álbum_de_remisturas.

²² EP é uma sigla para *Extended Play*, que é um formato que contém cerca de quatro ou cinco músicas, mas não é longo o suficiente para ser considerado um álbum completo. <https://www.venicemusic.co/blog/what-is-an-ep-in-music>.

²³ Livro-disco é um formato que conjuga um disco de músicas e um livro, permitindo a apresentação de um tema através de diferentes vertentes. <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/livro-disco>.

²⁴ Compreende-se por *single* um formato que inclui cerca de uma ou duas músicas que é lançado individualmente. Distingue-se de outros formatos como EP ou álbuns, mas pode reaparecer nesses formatos depois de ser originalmente lançado. <https://imusician.pro/en/resources/blog/what-is-an-ep-single-album-release>.

Pela extensibilidade da sua obra e a diversidade, optamos por limitar a escolha do *corpus* a músicas e álbuns disponíveis na plataforma de distribuição musical *Spotify*.

2. Álbuns e *singles* lançados em nome próprio.

Ainda com atenção à *regra de homogeneidade*, optou-se por restringir a escolha de documentos a álbuns e singles lançados em nome próprio pela artista. Entendemos, assim, os álbuns *Capicua* (2012), *Sereia Louca* (2014), *Madrepérola* (2020) e *Um Gelado Antes do Fim do Mundo* (2025); o EP *Encore* (2021), o álbum de remisturas *Medusa* (2015) e o *single* *Que Força É Essa Amiga* (2024).

3. Identificação de temas cuja letra contém temas gerais feministas ou sobre a condição das mulheres.

Finalmente, depois de definidos os critérios para a escolha das músicas, e para a escolha dos temas do *corpus* ser adequada como fonte de informação correspondente aos objetivos da investigação, como refere a *regra de pertinência*, limitamos o *corpus* a músicas cuja letra contém temas gerais feministas ou sobre as condições das mulheres – tendo a consciência de que a obra artística de Capicua se foca na sua intenção de “transformar o mundo” (Castro, 2023). Dos critérios definidos, surgiu o *corpus* abaixo:

Tabela 1: Corpus de análise

Álbum	Ano	Temas
Capicua	2012	Maria Capaz A Última
Sereia Louca	2014	Sereia louca Líquida A Mulher do Cacilheiro Alfazema
Medusa	2015	Medusa (com Valete)
Madrepérola	2020	Passiflora (com Camané) Parto Sem Dor Madrepérola (com Karol Conká) Último Mergulho (com Lena D'Água)
Que Força É Essa Amiga	2024	Que Força É Essa Amiga
Um Gelado Antes do Fim do Mundo	2025	Chiaroscuro Making Teenage Ana Proud Brava

O material que foi sujeito a análise, sendo letras de canções, possuía repetições próprias da estrutura musical. Assim, refrões e trechos que são repetidos foram desconsiderados por repetirem a mesma ideia. Assim, na fase de preparação do material, as letras foram transcritas na sua totalidade e depois rearranjadas de forma a evitar repetições. Como já mencionamos, foram utilizados os sites *Genius* e *Hip Hop Portugal* para a leitura das letras. Surgem também como auxílio para a preparação do material. Contudo, devido a inconsistências em ambos destes sites por não se tratar de fontes oficiais, recorremos também às descrições dos videocliques da artista, que por norma contém a letra da canção na sua descrição. Quando não se tornou possível, a transcrição foi feita pela autora da investigação. De uma forma geral, o material foi revisto na sua totalidade em conjunto com a escuta da canção correspondente, de forma a evitar erros. É relevante mencionar também que, apesar de ser ter eliminado trechos repetidos, é feita uma menção a esta repetição quando ela é pertinente para a análise – por exemplo, em canções como *Chiaroscuro* (2025) ou *Brava* (2025), a repetição das mesmas palavras é utilizada para transmitir a sua importância e reforça a sua urgência. A entrevista, por sua vez, foi realizada através da plataforma *Zoom*. Com a autorização explícita da artista, foi gravada e posteriormente transcrita.

V. Em busca de uma Capicua

*Ana e Capicua viram quase fotocópia
(Capicua, 2012)*

No seguinte capítulo, apresenta-se a análise do *corpus* escolhido. A análise de conteúdo levou-nos à definição de quatro eixos temáticos, distribuídos pelo próximo capítulo: inicia-se a análise com as trajetórias pessoais e profissionais de Capicua, de forma a compreender como estas conjunturas influenciam as suas letras e posicionamentos sobre o mundo; seguidamente, abordamos as principais denúncias presentes na sua música, articulada com as perspetivas da artista e significando-as através dos contributos do quadro teórico; na terceira secção, são abordadas as formas de resistência identificadas, que estão relacionadas com as denúncias e reivindicações anteriormente analisadas. Por último, traça-se uma ligação entre a memória histórica abordada nas letras da artista com as noções de futuro também mencionadas pela mesma.

A investigação acerca de um ator social específico permite-nos entender os valores partilhados na sociedade e desvelam significados, configurações e motivações que guiam a ação individual, mas que traduzem comportamentos compartilhados. Indo de encontro ao que Paula Guerra (2015) demonstra, o percurso biográfico torna-se um instrumento para compreender como as convenções sociais são construídas no macro-contexto e também como afetam a trajetória individual investigada.

O intuito de analisar as trajetórias pessoais recai assim numa procura de significados para os posicionamentos da artista face ao mundo e trazem-nos uma perspetiva subjetiva para fenómenos transversais. Os interesses e convicções que fazem parte da identidade da artista são produto da posição social que ocupa, e simultaneamente, influenciam a sua posição irreverente sobre o mundo que a rodeia – o que, em parte, explica as suas opções de carreira e o percurso que protagoniza. Estão profundamente interconectados e a própria artista não se revê numa lógica separatista entre a sua arte e a sua pessoa. Assim, *Em busca de uma Capicua*, título desta secção, refere-se a uma busca por significados acerca da obra da artista, que nos são dados a conhecer pela própria, através da entrevista e das canções analisadas, e também pelas conjunturas mais abrangentes da vida em sociedade.

V.1. De Ana a Capicua: trajetórias pessoais e carreira

*Não sei o que quero nem para onde vou
Quando eu for grande, quero ser só como sou
(Capicua, 2012)*

Ana, mais conhecida pelo seu nome artístico Capicua, é uma rapper portuense. Com 42 anos, soma várias facetas na sua vida profissional. Para além de artista, faz “outras coisas associada à escrita [e à música]” (Entrevista), entre as quais cronista e escritora. É socióloga de formação, havendo obtido o grau de Doutoramento pela Universidade de Barcelona, no programa doutoral em Planeamento do Território.

Nascida no Porto, relembra com carinho a infância, salientando a forma como a construção da sua identidade pessoal foi influenciada pela cultura e pela política. Nascida alguns anos após o Período Revolucionário em Curso (PREC) e nos anos da “abertura de Portugal” (Entrevista), Estes primeiros momentos da sua vida foram marcados “pelas

Figura 2: Capicua



Fonte: <https://www.capicua.pt/galeria>, segundo licença CC-BY-NC-ND 4.0.

discussões políticas, a literatura, ir a exposições” (Entrevista). A década de 1980 foi marcada pela integração de Portugal no contexto internacional com a entrada na então Comunidade Económica Europeia e assinalou os primeiros anos em liberdade e democracia do país (Guerra, 2016; Guerra, 2017b). Tiago Monteiro (2012) averigua que, somada a esta abertura de Portugal à comunidade internacional, surge uma maior acessibilidade de um vasto repertório cultural que torna a cultura nacional mais plural, diversa e híbrida.

O contexto familiar mais próximo de Ana foi envolvido com a cultura artística e política – “sempre me cultivaram um bocado essa sensibilidade não só para as questões, para a música” (Entrevista) –, com particular destaque à admiração pela geração dos cantautores de abril, que tiveram protagonismo na denúncia da ditadura e no processo revolucionário de 1974 (Sardo, 2014). Ambas as dimensões culturais de arte e política tiveram um lugar de protagonismo no crescimento de Ana, influenciados pela família e por amigos de família. Recorda com nostalgia as discussões políticas neste ambiente cultural de pessoas de “esquerda” (Entrevista) e as conversas denunciadoras da ditadura, acompanhadas por um espírito fomentador da curiosidade cultural e artística e de atitudes e valores solidários, como descrito:

houve uma preocupação com isso também dos meus pais, de ativamente nos sensibilizarem para as desigualdades sociais, porque eu venho de um meio relativamente privilegiado, uma família de classe média escolarizada e sem problemas financeiros, mas lembro-me, desde miúda, de os meus pais (...) terem aquela preocupação de falar sobre as desigualdades sociais e de que nem

toda a gente vivia com as mesmas condições e que era preciso e importante ser solidário (Entrevista).

Este contexto familiar estabelece alguns precedentes para o que viria a ser o futuro pessoal e profissional de Capicua. O seu percurso representou uma pequena parte da população portuguesa que, nos anos 80 do século passado, ainda estava refém das heranças fascistas e coloniais e enfrentava as suas consequências (Guerra, 2015; Lupati, 2019b). A pertença a uma classe média urbana confere-lhe acesso a determinados níveis da sociedade interditos a outros grupos sociais, como o acesso à cultura, à escolaridade e à política (Guerra, 2015).

Com dois anos, entra no jardim de infância, que recorda como um “espaço criativo” e afirma, com humor, cantar também que a sua “primeira rima foi à porta do infantário” (*A Última*, Capicua, 2012). A sua experiência no infantário cultivou o seu interesse pela música e por tudo o que envolve a tradição oral e, posteriormente, a experiência no sistema escolar reforça e valoriza a “vocação para a escrita” (Entrevista). De uma forma geral, tanto o percurso escolar como o ambiente familiar influenciaram, em grande parte, os interesses de Ana que se manifestaram pela sua identidade artística como Capicua. Os interesses, causas e bandeiras de ativismo podem já ser identificados nas primeiras fases da sua biografia e a forma como foram cultivados e reforçados acaba por influenciar a escolha da música e da escrita como carreira – “o facto de me terem valorizado essa vocação também fez com que eu própria me valorizasse e tivesse vontade de continuar a escrever” (Entrevista).

Na sua adolescência, o interesse pela política e pelo ativismo foi gradualmente crescendo, quando Ana se envolve com o associativismo e a militância política através da integração do movimento SOS Racismo²⁵ e a militância no Partido Socialista Revolucionário²⁶. Descreve-o como um “interesse pela política, pelo ativismo antirracista, feminista, ecologista, dentro da esquerda” (Entrevista). De facto, a construção identitária de Ana passou por uma série de convergências entre cultura, política e ativismo, numa lógica de reflexão crítica sobre o mundo que a rodeia.

²⁵ O SOS Racismo é uma organização sem fins lucrativos portuguesa, fundada em 1990, que visa o combate do racismo na sociedade. <https://sosracismo.pt/>

²⁶ O Partido Socialista Revolucionário (PSR) foi um partido de esquerda com ideologia trotskista, fundado em 1978 e extinguido em 2006. Juntamente com outros partidos, em 1999, esteve na origem da criação do Bloco de Esquerda. [https://pt.wikipedia.org/wiki/Partido_Socialista_Revolucion%C3%A1rio_\(Portugal\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Partido_Socialista_Revolucion%C3%A1rio_(Portugal))

(...) desde miúda que gosto de, que me interesse por política, que sou uma miúda crítica, que pensa sobre as coisas ... que escolheu o associativismo, a militância política, o hip-hop, porque tinha esses interesses (...) porque a pessoa se reconhece numa lógica mais interventiva e mais contestatária e mais insubmissa de estar no mundo (...). Depois fui estudar ciências sociais ... que têm essa preocupação de aguçar o espírito crítico, de pensar sobre as causas, as causas menos aparentes para aquilo que é a realidade e de refletir acerca do mundo (Entrevista).

O percurso de Ana reflete a sua experiência, mas também a sua posição social (Guerra, 2015). O seu lugar de fala é particular e, enquanto pessoa proveniente de uma classe privilegiada socialmente, acarreta uma certa responsabilidade (Ribeiro, 2017). Joana Mugeiro (2022) considera que Capicua é uma exceção à regra no campo do rap feminino por ser uma “mulher rapper, branca, portuense e não provinda de bairros sociais” (p. 40). A condição de uma mulher num espaço profundamente masculinizado como o rap é de invisibilidade e discriminação (Lima, 2005; Lupati, 2019b; Simões, 2019). As primeiras rappers em Portugal surgem nos anos 90 do século passado, com uma fraca representatividade e visibilidade, com origens periféricas e, habitualmente, “filhos e filhas de imigrantes ou afrodescendentes” (Simões, 2017, p. 191). O rap surge como um estilo específico e territorial (Simões, 2017; Machonisse & Ribeiro, 2023), mas, ao longo do tempo, entra no circuito comercial (Fradique, 2003) – tornando-o mais acessível e identificável, e abrindo caminhos para novas e novos artistas.

Contudo, o espaço do rap ainda é falocêntrico, mesmo havendo alguma representatividade de rappers mulheres, ainda que reduzida. Isto vai de encontro à descontinuidade histórica no rap feito por mulher apontada por Soraia Simões (2017). No que se refere ao rap de primeira geração em Portugal, encontram-se nomes como Djamal e Divine, ainda invisibilizados na história do hip-hop português. Apenas com Capicua é que o rap feito por mulheres alcança um reconhecimento mais amplo, transposto por vários públicos – underground e mainstream – o que nos indica para o lugar de subjugação que as mulheres ainda ocupam no espaço do rap e, principalmente, as mulheres subalternizadas (Simões, 2017; 2019).

Como diversas autoras feministas decoloniais teorizam (Bairros, 1995; Kilomba, 2019; Ribeiro, 2017), as diferentes categorias sociais, entre as quais o género e a classe, vão-se configurando mutuamente em contextos pessoais e sociais, acabando por formar “um mosaico que só pode ser entendido em sua multidimensionalidade” (Bairros, 1995, p. 461). Não se pode entender uma identidade sem perceber a forma social e histórica

como se foi construindo. Para perceber o lugar de fala de Ana, mobilizamos a postulação de Djamila Ribeiro (2017), que prioriza o que os indivíduos fazem com o seu lugar de fala em relação ao seu lugar de des/privilégio social. A pessoa com um lugar de privilégio pode tender a negar o lugar que ocupa dentro das estruturas de opressão da sociedade. Grada Kilomba (2019) fala de uma vergonha branca de uma história suja, que pode manter o desconhecido como tal – desconhecido. Se uma pessoa se recusar a reconhecer a responsabilidade social e histórica que acarreta, replica as dinâmicas sociais que invisibilizam as vozes de pessoas subalternizadas. A posição de Capicua, como abordamos em secções seguintes, é no sentido de reconhecer o seu lugar, reconhecer as convenções sociais que influenciam as suas experiências sociais de uma forma geral, negociar a realidade através das suas posições firmes e públicas – o que vai de encontro ao que Grada Kilomba (2019) denomina de reparação. Para Djamila Ribeiro (2017), as posições de pessoas com um lugar de fala privilegiado que denunciam as estruturas de opressão que, de alguma forma, as beneficiam, é crucial.

Por tal ser o caso de Capicua, considera-se que o aparecimento do hip-hop como um interesse na sua vida surge em linha com a sua trajetória e os interesses (reivindicativos) que se formaram nas primeiras décadas da sua vida. Começou a envolver-se na comunidade hip-hop do Porto “algures em [19]97, [19]98” (Entrevista), primeiro como ouvinte de rap e grafiteira²⁷ e, depois, como artista. O hip-hop transfigura-se como uma (nova) linguagem para as camadas jovens da sociedade, que identificam no hip-hop uma forma de “estabelecerem os seus discursos (politizados) sobre a realidade” (Guerra, 2020a, p. 436). Muitas vezes afastados das formas institucionais de política por descrença nos processos tradicionais e afastamento da política, os jovens posicionam-se politicamente através do rap, formando uma identidade coletiva e um sentido de pertença a um grupo (Aladro-Vico et al., 2018; Byrne et al., 2020; Guerra, 2020a). Este fenómeno, a que Paula Guerra (2020a) intitula de “culturalização do político” (p. 436) explica, parcialmente, o interesse descrito por Capicua na cultura hip-hop. A artista revela:

[apercebi-me que] com a linguagem da minha geração, da minha cidade, com as referências locais que nós entendíamos e com o nosso sotaque, podemos fazer música e isso (...) foi uma

²⁷ Grafiteira é alguém que cria *graffitis*, ou seja, desenhos e arte em paredes e outras superfícies, geralmente situadas no espaço público.

coisa que me abriu um portal do tipo: «Eu também posso fazer isto, eu também gosto de escrever e se calhar também posso fazer isto» (Entrevista).

O hip-hop foi um espaço de pertença e de identificação (Guerra, 2019b; Fradique, 2003; Sousa et al., 2022), que permitiu a jovens historicamente e geograficamente subalternizados e violentados terem um veículo para exporem a violência a que eram sujeitos no quotidiano. Foi o veículo que muitos e muitas jovens, principalmente jovens que eram filhos/as de imigrantes de primeira geração, encontraram para criarem uma identidade num país que os empurrou para as periferias (das cidades e das narrativas) (Sousa & Guerra, 2021; Vidal, 2023). Foi através do rap que puderam reivindicar a sua voz, coletiva e individual, contrariar narrativas demonizadoras deles próprios e, também, recuperar os seus dialetos (como, por exemplo, o crioulo) (Sousa & Guerra, 2021). Este exercício marcou a primeira geração de rappers e deu ao rap o seu marco interventivo. É também esta característica que faz com que Capicua se identifique com o estilo, como abordamos nas próximas secções. Inspira-se naqueles cantautores de abril que remetem à infância, o Fausto²⁸, o José Mário Branco, o Sérgio Godinho e o José Afonso, aqueles que usam a cantiga como uma arma, e o seu interesse cresce com a interação com os nomes emergentes do hip-hop no Porto, como os Dealema²⁹ e os Mind da Gap³⁰ e o chamado *conscious rap*³¹ (Entrevista). É nesta conjuntura de interesses entre cultura, rap, política, ativismo, sociologia e militância que surge a carreira como rapper, como Capicua.

Já no final de 2004, inicia a sua carreira como rapper. Juntamente com M7³², D-One³³ e outra amiga, formam a banda Syzygy, com a qual lança o primeiro EP e organiza os primeiros concertos. Em 2008, lança a sua primeira *mixtape* a solo, *Capicua goes Preemo*, que marca o início da sua carreira a solo. Estes primeiros passos na carreira como rapper espoletou “a vontade de fazer (...) outros projetos e, eventualmente, música

²⁸ Fausto Bordalo Dias foi um cantor e compositor português que marcou a música de intervenção. Juntamente com José Mário Branco e outros artistas fundou o Grupo de Acção Cultural (GAC). https://pt.wikipedia.org/wiki/Fausto_Bordalo_Dias

²⁹ Dealema é um grupo de hip-hop português criado na década de 1990, oriundo do Porto e de Vila Nova de Gaia. É um dos grupos pioneiros do hip-hop em Portugal. <https://www.dealema.pt/biografia/>

³⁰ Mind da Gap foram um grupo de hip-hop do Porto criado em 1993, sendo pioneiros do rap português.

³¹ Rap consciente, em português. É uma forma de designar um tipo de rap que é, tradicionalmente, político e, como o nome indica, consciente do contexto que o envolve. <https://www.soundoflife.com/blogs/mixtape/conscious-rap-origins>

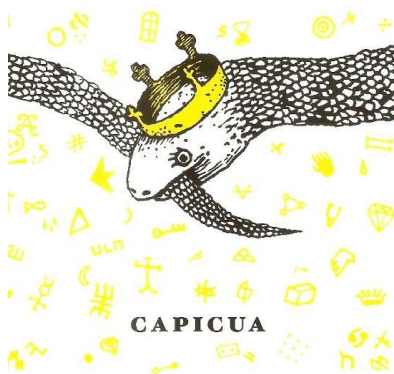
³² M7, nome artístico de Marta Bateira, é uma rapper gaiense. Atualmente, é mais conhecida pelo seu pseudónimo Beatriz Gosta como humorista.

³³ D-One é um produtor e DJ.

também a solo.” A carreira enquanto rapper desenvolveu-se em simultâneo ao seu percurso escolar, desde o final do ensino secundário à licenciatura em Sociologia no Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE) até ao doutoramento na Universidade de Barcelona. A artista relata que decorreu “quase como se fosse uma vida dupla, (...) eu tinha uma carreira escolar e universitária e, paralelamente, estava envolvida com esses outros interesses” (Entrevista).

O primeiro disco surge em 2012, o disco homónimo *Capicua*. Este disco é como uma apresentação de Capicua, do seu universo e da sua identidade artística. A rapper identifica que foi, precisamente, com o lançamento deste primeiro disco, que começou a promover a sua música “fora do circuito do *hip-hop* mais *underground*” (Entrevista), o

Figura 3: Capa do álbum *Capicua*



Fonte:

<https://www.discogs.com/master/3469003-Capicua-Capicua>, segundo licença CC-BY-NC-ND 4.0.

que era um dos seus objetivos com o lançamento. Este disco é vincado pela sua afirmação enquanto artista e a introdução de quem é Ana, assim como pela denúncia de várias desigualdades e dinâmicas sociais características da época em que foi criado – “bastante diversos em termos temáticos” (Entrevista). Adianta-se que *Capicua* é um disco que fala dos problemas do seu tempo, com uma componente reflexiva sobre o país e a crise que atormentava a população portuguesa após a crise internacional de 2008 (Guerra, 2017a), com uma componente feminista e, também, de autoafirmação.

O início de carreira e o lançamento dos primeiros projetos não foram isentos de dificuldades. A rapper aponta para o preconceito relativamente ao rap criado por mulheres, como também confirmado por autoras como Paula Guerra (2023a) e Ana Lagunilla (2021) que argumentam que as mulheres têm sido marginalizadas no campo artístico. Capicua revela sentir

desde logo, um preconceito em relação ao rap feito por mulheres, porque quando nós começamos, eu e a Marta, havia um preconceito enorme em relação ao rap feito por mulheres, como se fosse uma coisa má ou menor (Entrevista).

A par da discriminação, a artista relata “as dificuldades desse exotismo” (Entrevista), no sentido em que o facto de ser uma artista mulher fez com que a mesma tivesse de provar, vez e vez sem conta, o seu mérito. Silvia Bovenschen & Beth Weckmueller, em

1977, argumentam que os “críticos sempre consideraram as mulheres produtoras de literatura, arte e música, ainda que poucas e raras, como aberrações exóticas” (p. 116). Décadas depois, as mulheres ganham um certo espaço para produzirem arte, mas ainda vivem em condições de subalternização, principalmente dentro do círculo da cultura hip-hop, que tem vindo a privilegiar um discurso hegemónico masculino, como também confirmado por vários autores (Lupati, 2019b; Simões, 2013; Simões, 2017).

Mesmo quando começa a ter reconhecimento pelo seu trabalho, a artista sentiu que este exotismo foi instrumentalizado num sentido – ou seja, “como se o meu sucesso [fosse] só porque eu era mulher” (Entrevista). A masculinização do rap coloca um entrave à profissionalização das mulheres artistas – apesar “de aparecerem mais miúdas com vontade de fazer rap” (Entrevista), também referido por Paula Guerra (2023a), que relata que nas últimas duas décadas do século passado houve, realmente, mais mulheres a participar no campo artístico, “ainda há dificuldades em criar carreiras” (Entrevista).

Frederica Lupati (2019b, p. 207) oferece uma explicação para esta dificuldade de profissionalização de rappers mulheres, ao argumentar que

a aceitação da presença de vozes femininas no rap, nacional e internacional, a sua consequente afirmação no mercado como artistas independentes e empreendedoras de sucesso, parece representar um elemento ameaçador a um sistema de valores e de domínio masculino, que é “interiorizado” e naturalizado em lugar de ser posto em dúvida.

A profissionalização e longevidade de carreiras é dificultada pela falta de visibilidade das rappers mulheres, e também pela “masculinização do público” (Entrevista), que acaba por não ter um sentido de identificação com as artistas. Maggiora (2024) aponta para esta dificuldade, apesar dos enormes esforços de maior parte das artistas para promover e divulgar os seus trabalhos. A representatividade das mulheres nas artes é apontada como rara por Silvia Bovenschen & Beth Weckmueller (1977), o que não significa que as rappers não existam ou que não sejam capazes de fazer carreira – aponta-nos para um desinvestimento nas carreiras femininas e para a necessidade de as artistas mulheres provarem o seu mérito vezes e vezes sem conta. Como refere Capicua, acaba por se criar uma “segunda liga” (Entrevista) para artistas mulheres, o que as impede de estarem em pé de igualdade com os seus pares.

(...) quase como se nos pusessem numa segunda liga em que só competimos entre nós, quase como se houvesse tipo uma vaga para uma rapper que (...) se destaca, e as outras têm que

disputar a mesma vaga uninominal (...). [E] não é só no hip-hop, eu acho que isso acontece em algumas esferas (...) mais masculinas, em que parece que só há uma vaga para uma exceção e não para se abrir um campo de várias mulheres” (Entrevista).

O tratamento das mulheres na indústria musical atravessa as diferentes esferas da vida. O patriarcado enquanto sistema que mantém as mulheres numa posição de inferioridade aos homens é transversal a todas as esferas da vida pública, e a arte não é uma exceção (hooks, 2004; Nochlin, 1971; Tavares, 2011). Apesar de, de alguma forma, haver mais representatividade no meio cultural atualmente, não se pode assumir que a questão patriarcal que rege o quotidiano está resolvida. Esta representatividade, muitas vezes uninominal, como menciona a artista, pode induzir o público no erro de assumir que as questões levantadas pelos feminismos são questões passadas. Como argumenta Angela McRobbie (2008), as tendências pós-feministas são sustentadas por falácias que usam a representatividade de mulheres em cargos importantes e posições célebres como uma garantia dos direitos de todas as mulheres. Esta é uma tentativa de neutralizar os movimentos feministas e esvaziá-los dos seus significados. Como reconhece Soraia Simões (2017), Capicua obteve sucesso na sua carreira enquanto rapper e estabeleceu-se como uma figura pioneira. Porém, este sucesso – caso (quase) único – não significa que as mulheres não continuam a ter dificuldades na formação de carreiras longínquas no rap, ou que não sejam alvo de opressão e violência quotidiana.

As dificuldades encontradas no início da carreira não são alvo, apenas, de denúncia. São também traduzidas em ambições, que marcam o disco *Capicua*. A artista, como abordamos mais à frente, tem ideais firmes sobre o futuro que quer e que procura (re)imaginar com a sua música: são criadas contranarrativas (Ledwith, 2020) para o desencantamento geral que enfrenta enquanto mulher na música. Ao identificar direitos ou características negados às rappers, como a genialidade (A Última, 2012) – atributo negado às mulheres sistematicamente (Nochlin, 1971) – a artista reivindica estas características como ambições. Ao identificar dificuldades na carreira, menciona:

Eu queria um dia viajar como um músico
Quero tocar e gravar num estúdio
Mas quero divertir-me acima de tudo
Quero poder pagar a quem trabalha comigo
Ao Diego sobretudo recompensá-lo é devido
(A Última, 2012)

Estas reivindicações apontam-nos para a precariedade da indústria (Gonçalves, 2024; Silva et al., 2015). Esta situação de insegurança laboral agravou-se na época em que Capicua criou e, posteriormente, lançou este projeto: a crise económica global que originou a crise da austeridade em Portugal e outros países europeus, que se traduziu em condições precárias para a população, principalmente a mais jovens (Guerra, 2017a).

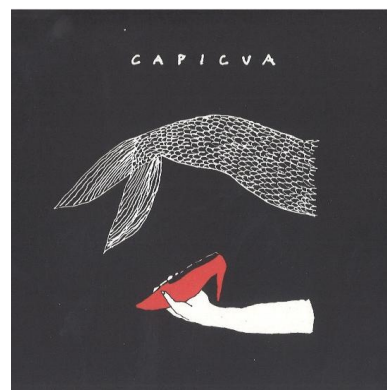
No segundo disco, *Sereia Louca*, lançado em 2014 com o qual também se profissionalizou. Ou seja, o primeiro disco que “gravei com uma editora, o primeiro disco que eu gravei num estúdio profissional, com um orçamento, a poder pagar às pessoas, ao designer, aos músicos, ou a quem faz videoclipe” (Entrevista). A profissionalização é explicada, em parte, pelo desinvestimento na ciência causado pela crise socioeconómica vivida no pós 2008. A artista relata que, após terminar o doutoramento, deixou “de ter trabalho como investigadora”. Em 2013, Ferreira et al. (2014) reportam para redução do orçamento da

Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) e diminuição de financiamento para as universidades e os laboratórios, associados a uma série de outros fatores que fizeram com que carreiras na ciência/investigação se tornassem (ainda mais) precárias. Ao mesmo tempo, Capicua relata que foi tendo cada vez mais oportunidades na indústria musical, o que fez com que se dedicasse exclusivamente à música a partir de 2014.

[*Sereia Louca*] é um disco que tem duas linhas temáticas, uma muito sobre as questões da mulher (...), na sua diversidade de que não há uma forma de ser mulher, há muitas formas. E é um disco que fala sobre esse tema, mas também fala muito sobre a passagem do tempo” (Entrevista).

Outros temas prevalentes prendem-se com a denúncia do racismo e consequências do colonialismo português, o condicionamento do corpo e a violência sobre o corpo feminino e, também, a precariedade causada pela crise da troika e a falta de perspetivas de futuro.

Figura 4: *Capa do álbum Sereia Louca*



Fonte:

<https://www.discogs.com/release/5471606-Capicua-Sereia-Louca>, segundo licença CC-BY-NC-ND 4.0.

Já o disco seguinte, lançado em 2015, *Medusa*, trata-se de um álbum de remisturas do disco anterior, havendo sido lançado em celebração do primeiro aniversário de *Sereia Louca*. Conta com apenas duas músicas originais, pois as outras são músicas remisturadas. No seu conteúdo original, transmite uma forte mensagem de resistência feminista e de denúncia da opressão das mulheres, principalmente na música que dá nome ao projeto. Recupera o mito de Medusa enquanto narrativa poética acerca da culpabilização das mulheres vítimas de violência de género (Ho, 2015).

Figura 5: Capa do álbum *Medusa*



Fonte:

<https://www.discogs.com/release/6918757-Capicua-Medusa>, segundo licença CC-BY-NC-ND 4.0.

Figura 6: Capa do álbum *Madrepérola*



Fonte:

<https://www.discogs.com/master/1714687-Capicua-Madrep%C3%A9rola>, segundo licença CC-BY-NC-ND 4.0.

O disco que se seguiu, em nome próprio, em 2020, é *Madrepérola*. Versa sobre novos temas e novas preocupações da artista, como a gentrificação das cidades, as redes sociais, e uma crítica geral ao estilo da vida capitalista. Sonoramente, é um disco mais “solar” (Entrevista) e “dançável” (Entrevista) e, igualmente, crítico, interventivo e transformador. Importa mencionar a conjuntura pessoal e social em que este disco estreia. Em 2019, a rapper foi mãe e o tema da maternidade assume um papel mais central neste disco. Para além disso, algumas semanas após o lançamento de *Madrepérola*, o país (e o mundo) foi confinado devido à pandemia de COVID-19. A artista considera que este álbum ficou “no limbo” (Entrevista).

(...) depois, quando voltarmos aos palcos, já tinha passado imenso tempo e o mundo tinha, estava muito diferente e aquele disco que já me parecia, ao mesmo tempo que me parecia novo, era um bocadinho anacrónico porque não tinha tido... era novo porque ainda não o tinha tocado, mas já fazia parte de uma vida anterior à pandemia (...) (Entrevista).

Figura 7: Capa do single *Que Força É Essa Amiga*



Fonte:

<https://www.youtube.com/watch?v=C8KpFShLQ7I> segundo licença CC-BY-NC-ND 4.0.

Em 2024, lança *Que Força É Essa Amiga*, um remake da primeira música gravada por Sérgio Godinho, intitulada *Que Força É Essa*. Surge após participar num concerto com o cantor, no qual a premissa era de cantar o repertório um do outro. Capicua acaba por “rescrever a letra do ponto de vista feminino” (Entrevista), e a temática da música colocada em perspetiva do trabalho feminino e a exploração do mesmo. Esta não é a primeira vez que a *rapper* transforma uma música de Sérgio Godinho para falar sobre temas feministas e pessoais, como já havia feito em *Parto Sem Dor*, do álbum anterior. Esta recuperação de músicas e melodias

de Sérgio Godinho, um dos mais emblemáticos cantautores de intervenção, simboliza uma ponte evidente para aquilo que temos vindo a apontar: a recuperação da tradição interventiva de abril pelos rappers (Castro, 2023). Isto vai de encontro também ao analisado por Frederica Lupati (2019b) que verifica que esta herança histórica tem “estimulado uma escrita poética carregada com a ação que acompanha todas as suas criações” (p. 229). Evidencia-se, então, uma clara ligação entre o rap como música combativa e a música de intervenção, materializada na música de Capicua.

Em 2025, lança o disco *Um Gelado Antes do Fim do Mundo*. O álbum lança novas perspetivas sobre as causas de sempre, as “questões do nosso tempo” (Entrevista). O fim do mundo refere-se às crises humanitárias, como a decorrente no território ocupado da Palestina, as alterações climáticas, a gentrificação e todo o sentimento de alienação perante estas catástrofes. Mas Capicua decide não falar disto “de uma forma catastrofista e derrotada, mas tentando cultivar a esperança, um olhar de encantamento por aquilo que ainda vale a pena lutar no mundo” (Entrevista). Assim, são construídas contranarrativas (Ledwith, 2020; Magalhães, 2019) que ajudam a combater a apatia e a resignação.

Figura 8: Capa do álbum *Um Gelado Antes do Fim do Mundo*



Fonte:

<https://www.youtube.com/watch?v=C8KpFShLQ7I> segundo licença CC-BY-NC-ND 4.0.

O percurso construído aqui não exaustivo de toda a carreira profissional de Capicua, mas sim um resumo e contextualização do percurso da artista no que será relevante para a análise da sua música enquanto feminista. Ana e Capicua são sinónimos. Duas faces, duas denominações, da mesma pessoa que tem os mesmos valores e preocupações desde que se lembra. A música, como tudo o resto a que se dedica, tem como pano de fundo o contexto que a rodeia.

(...) esses temas já tinham protagonismo nas nossas preocupações, naquilo que era a minha agenda pessoal, aquilo que eu debatia com as pessoas à minha volta. E portanto, se eu já era feminista, se eu já tinha essas preocupações, já era ecologista, antirracista, uma mulher de esquerda que queria estudar ciências sociais, que tinha essas preocupações, estranho seria quando eu comesse a fazer rap, só falar sobre sapatilhas ou passarinhos ou canções de amor, não é? (Entrevista).

Começamos por falar de Ana, a menina nascida e criada no Porto, que traz a cidade e “o espírito crítico típico do Porto” para todos contextos em que se envolve. A sua fidelidade à “cidade invicta” (*A Última*, Capicua, 2012) que também a faz acreditar no direito à cidade e o direito de a ocupar. O seu compromisso – “dar o máximo é o mínimo” (*Maria Capaz*, Capicua, 2012) – faz dela um nome incontornável na indústria. A música é um reflexo de quem é. Assumidamente interventiva, vem a inspirar-se na tradição interventiva que moldam a sua infância e adolescência, fazendo o mesmo “hip-hop clássico” (Entrevista) mas com a consciência do que quer para o futuro – mover montanhas. O lugar de fala de Ana prende-se pela dupla contingência: de que lugar ela ocupa no mundo, e o que quer desse mundo. Capicua não fala “na voz de ninguém” (Ribeiro, 2017, p. 50), se não a sua – a voz corporificada, de uma pessoa que não se encaixa no estereótipo (Mugeiro, 2022), mas que constrói a sua identidade artística em torno daquilo que sempre foi.

Esta secção permite-nos compreender a obra de Capicua, como abordamos nas seguintes, com uma *lens* relativa ao lugar que ocupa. A rapper nasceu num lugar social privilegiado, de classe média e escolarizado, o que lhe proporcionou acesso a determinadas esferas como a cultura e a política que foram importantes para o seu desenvolvimento enquanto pessoa ativamente engajada politicamente. O crescimento no Porto e frequência em contextos de convívio da comunidade hip-hop forneceu-lhe um instrumento para vocalizar as suas preocupações, que procurou significar através da militância, o ativismo e o seu percurso académico: a canção.

V.2. Medusas: corpos dissidentes, opressões incidentes

*Em mais um dedo apontado ao outro
Cresce a ira da Medusa que me vês no rosto
(Capicua, 2015)*

Urge, então, perceber concretamente de que preocupações, reivindicações e denúncias que estamos a falar. Nesta secção, denominamos todas estas causas como medusas: *Medusa* é uma música que, na nossa consideração, representa a cimeira de tudo o que abordamos nesta investigação – a situação de violência para com as mulheres e a resistência face à mesma. A Medusa é uma metáfora para a fúria e raiva que a opressão incita. Por isso, as medusas consideradas nesta secção são as estruturas de opressão que geram desigualdades sociais.

A artista, ao falar da sua obra, menciona: “(...) acho que podes encontrar (...) uma canção quase para cada uma destas questões [de] que eu estou a falar” (Entrevista). Afinal, do contexto que já analisamos, e dos interesses que já vinha a cultivar desde a infância, surgem músicas que refletem o seu espírito crítico e a sua opinião sobre a sociedade. Tendo isto em conta, “estranho seria quando (...) começasse a fazer rap, só falar sobre sapatilhas ou passarinhos ou canções de amor” (Entrevista).

A existência de uma rapper mulher é um fenómeno que é percecionado como exótico, causar estranhamento e não está isento de preconceitos. Como já referido pela artista, ainda há algum tipo de preconceito com o “rap feito por mulheres” (Entrevista). Como Simões (2017) aponta, a participação das mulheres no rap esteve sujeita à sistémica invisibilização e marginalização. As desigualdades na indústria musical são, recorrentemente, tema na obra de Capicua. A precariedade e a dificuldade em criar carreiras que tenham reconhecimento e longevidade é principalmente proeminente no primeiro disco, o que reflete a própria jornada pessoal da artista. Apesar do rap se ter tornado, gradualmente, num fenómeno mais acessível e mediatizado (Fradique, 2003), ainda existe um estigma relacionado a este tipo de música. Nos versos abaixo, a rapper denuncia este tratamento:

Já que isto agora é negócio
O que é nosso está no fosso, até chega a ser boicote

Em festivais não é suposto
Só toca banda de rock, nos fones é o oposto
Putos só ouvem hip-hop
Dá desgosto ver que o esforço nunca chega a ter suporte
Nesta lua-de-mel da música portuguesa
Novamente em português excluem os MCs, ou seja
Quem sempre fez desta língua uma certeza
Mas que nunca vês em TVs ou imprensa
(*A Última*, Capicua, 2012)

A precariedade das pessoas que procuram ter percursos na música é uma preocupação da artista que acompanha o seu próprio percurso de profissionalização, que se deu entre o primeiro e segundo disco, estando esta temática presente de forma mais acentuada no primeiro – época em que fazia música “mesmo sem grandes estúdios, mesmo sem editoras” (Guerra, 2019b, p. 210). Em *Passiflora*, música do *Madrepérola* que funciona como se de uma ode à sua carreira se tratasse, não deixa de questionar: “Se andas anos nisto é do risco que vives?” (*Passiflora*, Capicua, 2020). Contudo, e como também nos indica, se, por um lado, existe uma dificuldade em criar carreiras e profissionalizar-se na indústria, por outro, existe um emergente processo de comercialização e de crescente popularidade do estilo musical (Fradique, 2003), que fez com que o rap se tornasse num produto diferente do que aquele que era quando emerge pela primeira vez, através da popularização e comercialização que tem vindo a sofrer desde esse momento (Fradique, 2003). Este fenómeno pode também ser analisado à luz das influências do neoliberalismo e do capitalismo nos *media*, como aborda Angela McRobbie (2008). A rapper aborda estas tendências de uma forma crítica e transversal em toda a obra. Salienta-se a crítica à superficialidade e snobismo que aponta na indústria e também nos/as seus/suas consumidores/as, como exemplificado pelos versos abaixo:

Eles preferem os discos que ainda não saíram
Eles preferem promessas daqueles que desistiram
Eles preferem os mitos dos que podiam ter sido
Dos que podiam ter feito, do que queriam ter ouvido
Preferem os mortos, eles fartam-se dos vivos
Eles fartam-se dos discos, eles preferem os vídeos
Eles querem-nos mansos, criados, mal sucedidos
Se não somos vendidos, somos pouco alternativos
E se sai um disco novo perguntam quando é o próximo
(*Passiflora*, Capicua, 2020)

Para a artista, o estado do rap atual é mercantilizado, mediatizado e comercializado. O rap, ao longo dos anos, foi-se tornando *mainstream*³⁴ e ganhando cada vez mais popularidade – é a este fenómeno que a artista se refere quando diz que “putos só ouvem hip-hop” (*A Última*, Capicua, 2012). Nascimento (2015) aponta para este fenómeno, argumentando que existe uma dicotomia entre o rap politizado e o rap comercial – os rappers que escolhem uma via mais comercial e popular são chamados de “vendidos”. A rapper refere que “artistas já não fazem história, fazem autopromoção” (*Making Teenage Ana Proud*, Capicua, 2025). Indica-nos que o público engendra esta discussão e que a comercialização do rap faz com que o mesmo perca a sua capacidade crítica e interventiva. Fradique (2003) também refere esta divisão, mas afirmando que é um fenómeno comum e inserido no debate público quando determinado produto cultural *underground* se torna *mainstream*.

Capicua fala-nos, a partir da sua própria experiência, sobre a discriminação que sentiu quando começou a fazer rap, como abordado na secção anterior. É crucial entender que este fenómeno acontece por causa da masculinização do rap – fenómeno paralelo à sua comercialização (Fradique (2003). Várias autoras abordam este processo de masculinização e consequente exclusão das mulheres do rap. Não se trata apenas da exclusão das mulheres da cultura – como referido por Maggiora (2024), Soraia Simões (2019) e Frederica Lupati (2019b), as mulheres continuam a fazer rap e a fazer música, mesmo que na invisibilidade. As mulheres “desafiaram e confrontaram as narrativas do universo masculino presentes no hip-hop” (Simões, 2018) e, mesmo em condições de desvantagem e marginalização, as artistas mulheres continuaram a fazer rap, numa indústria que as vê como menos valiosas:

Se fosses mais bonita, mais sexy, na moda
Ou um homem, mais jovem, mais dentro da norma,
Terias mais alcance, mais chance, na indústria
(*Passiflora*, Capicua, 2020)

Associada à discriminação, a artista refere o tratamento diferenciado na indústria e as expectativas irreais a alcançar e para o que Susan Bordo aponta como “o domínio da cultura sobre o corpo [como] um facto constante e íntimo da vida quotidiana [das mulheres]” (1993, p. 17), que não escapa a uma lógica patriarcal de organização da

³⁴ *Mainstream* refere-se, habitualmente, ao sucesso em grande escala de um determinado tipo de música, mas também pode-se referir a convenções em geral que são abrangentes e populares.

sociedade. Uma das bases que esta organização social é, precisamente, a hierarquização dos corpos (Butler, 1999) que tornam os corpos femininos em lugares de exclusão (Neves, 2007; Stoer et al., 2004). A objetificação dos corpos das mulheres é também encontrada na cultura e na arte, como resultado da historicidade do patriarcado – mas também enquanto perpetuador de (novas) narrativas predatórias sobre as mulheres que surgem na arte (Loponte, 2021; Parker & Pollock, 2013).

Enquanto for engarrafada, vendida, poluta
Pela **** da indústria que me suja
E depois me quer privada e me rotula de sua
(*Líquida*, Capicua, 2015)

Estas expectativas agravam a situação de exclusão das mulheres na música. Contudo, esta situação não é exclusiva à indústria musical – é sintomática de um sistema patriarcal que oprime e explora as mulheres (Lagunilla, 2021; Guerra, 2023a). A exploração das mulheres, doméstica, sexual, afetiva e laboral, de facto, transcende o campo da indústria musical, constituindo um dos pilares sob o qual o patriarcado foi concebido e se mantém (Saffioti, 2004; Cunha, 2008). A investigadora Manuela Tavares (2011) fala-nos sobre a forma como a casa se torna num segundo espaço laboral para as mulheres – “a casa representava a sua dupla tarefa, pois tinham de trabalhar também fora de casa” (p. 34). A dupla jornada de trabalho das mulheres é também abordada nas músicas de Capicua, como *A Mulher do Cacilheiro*, *Making Teenage Ana Proud* e *Que Força É Essa Amiga*.

Vi-te a trabalhar o dia inteiro
A limpar a cidade dos homens
Por amor ou por pouco dinheiro
Ficam velhas as tuas mãos jovens
O teu peito, o teu colo é consolo
A despeito do teu próprio choro
(...)
Vi-te a trabalhar a noite inteira
Não são tuas as horas de ócio
Todos mamam, não há quem não queira
Que o cuidado não pago é negócio
(*Que Força É Essa Amiga*, Capicua, 2024)

A artista refere-se à falta de reconhecimento do trabalho doméstico como trabalho, que acabou por ser uma das reivindicações dos movimentos feministas em Portugal (Cunha, 2008; Magalhães, 1998; Tavares, 2007). A impossibilidade de conciliar as divisões das tarefas domésticas e a falta de reconhecimento do trabalho das mulheres resulta numa sobrecarga de trabalho para as mulheres, que origina uma dupla e/ou tripla jornada de trabalho (Cunha, 2008; Tavares, 2011). A artista refere que “mães trabalham como hoje, mas em casa é como dantes” (*Making Teenage Ana Proud*, Capicua, 2025). Um estudo de 2019 confirma este fenómeno: “nos dias úteis, as mulheres destinam 5 horas e 48 minutos por dia a trabalho não pago” (Sagnier & Morell, 2019), e, por trabalho não pago, entende-se o trabalho doméstico e do cuidado, o trabalho afetivo, e tudo o que envolve a lida do ambiente doméstico e familiar. O trabalho doméstico e afetivo é um trabalho invisível e são as mulheres que o pagam (Tavares, 2011; Federici, 2021).

Em *A Mulher do Cacilheiro*, Capicua explora de forma mais aprofundada a invisibilidade do trabalho doméstico e, também, o próprio serviço doméstico que, apesar de categoria profissional, constitui-se como um dos trabalhos de mão-de-obra que, por norma, são “considerados degradantes ou desagradáveis pelas populações locais” (Tavares, 2011, p. 337) e relegados às pessoas imigrantes e, neste caso, mulheres imigrantes (Sampaio, 2022). Em 2019, 3% das mulheres empregadas em Portugal trabalham no setor do serviço doméstico (Sagnier & Morell, 2019).

Ali no meio das mulheres
Do barco da madrugada
Sente a fadiga da lida
Da faxina³⁵ e da faina³⁶ pesada
Sofre da dupla jornada
P’ra por comida na mesa
Com força de matriarca
Que arca com a despesa
E entre toda aquela gente
Ela é só mais uma preta
Só mais uma imigrante
Empregada da limpeza
(*A Mulher do Cacilheiro*, Capicua, 2014)

³⁵ Faxina indica um serviço completo de limpeza.

³⁶ Faina refere-se a um trabalho árduo que se faz de forma contínua.

O trabalho doméstico “(re)produz a força de trabalho” (Federici, 2021, p. 64) e reforça as relações entre a classe, gênero e raça. Manuela Tavares (2011, p. 336) afirma que as mulheres imigrantes

sofrem os efeitos das relações patriarcais dominantes na sociedade e nas suas comunidades. Estão também em posições de sujeição e exploração face a outras mulheres por via de um trabalho de pouca qualificação e mal pago como o serviço doméstico e, ainda, estão sujeitas à discriminação étnica ou racial.

A exploração das mulheres não surge de forma isolada. A relegação das mulheres ao serviço doméstico e à exploração do trabalho doméstico é sintomático do seu lugar de subordinação e opressão na sociedade, e, por sua vez, uma expressão da violência de gênero (Macedo, 2015; Tavares, 2011; Saffioti, 2004). Esta temática é central na obra da artista, assumidamente feminista e subversiva. São várias as formas de violência de gênero ou violência contra as mulheres identificadas, salientando a natureza física, sexual, simbólica e/ou psicológica desta violência. Das músicas analisadas, sublinhamos as seguintes subcategorias como formas de violência contra as mulheres denunciadas pela artista: 2.4.1. Culpabilização das vítimas; 2.4.2. Violência sexual; 2.4.3. Violência doméstica; 2.4.4. Objetificação, exploração e controlo do corpo feminino; 2.4.5. Atitudes face à violência de gênero; 2.4.6. Historicidade da opressão com base no gênero; 2.4.7. Disparidade laboral e salarial; 2.4.8. Duplo critério na parentalidade; 2.4.9. Silenciamento das mulheres; 2.4.10. Violência de gênero. Consideramos que o expoente desta denúncia da violência de gênero alcança-se na música *Medusa*, que retrata a culpabilização das mulheres e das vítimas através da ótica da história da Medusa, que nos diz:

A medusa, uma divindade aquática que foi violada e como castigo da sua própria violação, porque supostamente foi ela a culpada, Minerva transforma-a em monstro. Passou a ser a mulher mais feia do mundo e todos os homens que olham para ela transformam-se em pedra. Acho esta história muito forte porque simboliza a culpabilização da vítima e nós fazemos isso diariamente em muitas situações, desde a violência doméstica até outras questões como o ‘cyberbullying’, a pressão que as mulheres sofrem para cumprirem um ‘standard’ de beleza, caso contrário mais vale esconderem-se em casa, a censura à liberdade sexual das mulheres (Ho, 2015).

Esta música oferece-nos um *insight* sobre a violência contra as mulheres e as atitudes da sociedade, através recuperação e interpretação do mito da figura de Medusa, tantas vezes demonizada e culpabilizada. Ao abordar como o corpo feminino é sujeito a

diversas formas de violência (Butler, 1999) e desapropriado na história (Neves, 2007), a artista retrata a natureza sistêmica e estrutural da violência contra as mulheres, e como esta é perpetuada e legitimada pela hegemonia patriarcal. Outras obras vão, também, abordando as diversas formas de violência, sendo este um tema transversal no repertório da artista.

(...) a ameaça real e eterna
Para as mulheres e meninas desta terra
Está dentro de suas casas
Abuso sexual, violência doméstica, feminicídio
É inegável, é estatístico
(Brava, Capicua, 2025)

A vitimização a que a artista se refere nos versos acima faz parte de um enquadramento de violência de gênero que inclui as formas de violência acima descritas (Magalhães, et al., 2020; Tavares, 2011). O Observatório das Mulheres Assassinadas (OMA) da União de Mulheres Alternativa e Resposta (UMAR) reportou, em 2024, 25 mulheres assassinadas entre janeiro e novembro desse ano. 16 desses crimes foram classificados como feminicídio, ou seja, “mortes intencionais de mulheres (...) que ocorreram como resultado da violência de gênero” (Pontedeira et al., 2024, p. 3). A denúncia das variadas formas de violência é, ainda, urgente num país em que a legislação que garante a proteção de mulheres vítimas de violência de gênero começa a ser criada com duas décadas de atraso relativamente a outros países (Tavares, 2011). O objetivo de tal violência é de reforço do modelo de dominação patriarcal no qual “a figura de autoridade é considerada dominadora dos que não têm poder e a quem é dado o direito de manter esse domínio através de práticas de subjugação, subordinação e submissão” (hooks, 2004, p. 35).

Estamos fartas de penar o dobro para ter metade
Estamos fartas da vergonha pelo corpo e na idade
De perder anos de vida na senda pouco sadia
De querer viver até aos cem sem envelhecer um dia
(...)
Tudo mina a autoestima de meninas e mulheres brilhantes
Enquanto afaga o ego de qualquer gajo mediano
Encontrando em cada adulto funcional o pai do ano
O tal duplo critério é o sal do patriarcado
Estamos sempre em desvantagem no mesmo micromercado

Exaustas de ter mais bagagem às costas no mesmo trilho, diz-me:
Quantos homens que idolatras criam os seus filhos?
Quantos homens geniais criaram os seus filhos?
Quantas mães sobrecarregadas ficaram sem brilho?
(*Making Teenage Ana Proud*, Capicua, 2025)

Outro dos momentos marcantes da discografia da artista encontra-se em *Making Teenage Ana Proud*, cujos versos transcrevemos acima. Capicua, ao abordar a desigualdade e violência de género, realça temas-chave importantes para o debate feminista sobre a posição da mulher na sociedade contemporânea – como os padrões estéticos, a regulação do corpo, o duplo critério na parentalidade e a invisibilidade do trabalho feminino e de cuidado. As tendências pós-modernistas e a falácia de que a opressão de género está resolvida está presente na cultura *mainstream* (Tavares, 2011; McRobbie, 2008). A individualização das experiências genderizadas (Magalhães, 1998) pode também cultivar esta ideia, e a denúncia da experiência da opressão de género e da violência com base no género na obra de Capicua é importante para a construção de uma ideia coletiva sobre a violência de género. A artista remete-nos para a posição que as mulheres ocupam na sociedade, já antes postulada por Simone de Beauvoir (2015), por exemplo. Enquanto as mulheres são encarregues de desempenhar as funções que a elas são atribuídas socialmente e justificadas pela biologia – “o homem permanece o senhor, como é o senhor da terra fértil; ela [mulher] destina-se a ser dominada, possuída, explorada” (Beauvoir, 2015, p. 98). Ao referir-se ao “sal do patriarcado” (*Making Teenage Ana Proud*, Capicua, 2025), a artista remete-nos à interpretação do patriarcado na sua historicidade e enquanto um tipo de relação hierárquico que invade todos os espaços da sociedade, assente em relações materiais e na divisão sexual do trabalho, que é tanto ideológica quanto violenta (Saffioti, 2004). O seu sal, ou o seu pilar, é a desigualdade de expectativas colocadas socialmente no desempenho do género que coloca as mulheres numa posição de inferioridade.

O corpo é também um tema central na obra da artista. Também transversal à sua obra, Capicua fala do corpo como um corpo poluído *pela indústria* (Líquida, 2024) e *que todos repugnam* (*Medusa*, Capicua, 2015), aludindo às construções sociais sobre o corpo (Bordo, 1993; Butler, 1999). Fala-se de um corpo, performativamente feminino (Butler, 1999), que é domesticado – ou “poluído” (Líquida, 2014) – pelos sistemas de opressão (patriarcado e cisheteronormatividade) que ditam a normalidade e a não-

normalidade. Este corpo idealizado é um corpo dócil e obediente, que não sobressai ou diverge do que socialmente é aceite como feminino ou masculino (Butler, 1999).

E no parto ou no quarto o teu corpo
Esteve sempre a serviço do outro
(*Que Força É Essa Amiga*, Capicua, 2024)

Susan Bordo (1993) fala-nos da disciplinação e normalização do corpo feminino como “a única opressão de género que se exerce, embora em diferentes graus e sob diferentes formas, em todas as idades, raças, classes e orientações sexuais” (p. 166). O corpo é usado, instrumentalizado, e transformado em algo não inerentemente da pessoa que o corporiza, mas por forças exteriores a ele – como o patriarcado. Capicua, ao mencionar a instrumentalização do corpo “no parto ou no quarto” (*Que Força É Essa Amiga*, Capicua, 2024) refere-se à dupla instrumentalização do corpo que reduz o corpo aos seus papéis sexuais e reprodutivos, tanto quanto é utilizado como reprodutor ou meio gerador de prazer. A redução da feminilidade ao corpo, ou a “ideologia da mulher-incubadora-fetal” (Bordo, 1993, p. 81), retira a liberdade às mulheres – ou às pessoas gestantes³⁷ - para se autodeterminarem e verem os seus corpos como sujeitos, não como objetos. A denúncia desta condição e a sua nomeação é importante para subverter as expectativas e normas que condicionam o corpo. Capicua, enquanto faz o exercício de denúncia, reclama e reivindica a autonomia do seu corpo e do corpo das mulheres.

Para além de corpos reprodutores, existem padrões de docilidade, acessibilidade e apelo sexual definidos pela masculinidade e pelo *male gaze* (Magalhães & Cruz, 2014), que regulamentam os corpos como propriedade do patriarcado, não como das mulheres (Bordo, 1993; Neves, 2007; Scott, 2007). As exceções a estas regras são demonizadas, oprimidas, e mais uma vez, violentadas. São o “condicionamento do corpo e do comportamento feminino (...) [e] o padrão de beleza imposto” (Entrevista) que vitimizam, de novo, as mulheres. A rapper debruça-se sobre estas expectativas nos versos abaixo:

³⁷ Pessoas gestantes é um termo neutro que se refere a todas as pessoas que estão em período de gestação. Judith Butler (1992, p. 15) diz-nos: “É certo que nem todas as mulheres são mães; algumas não podem sê-lo, outras são demasiado jovens ou demasiado velhas para o serem, outras optam por não o ser”. A esta reflexão acrescenta-se que nem todas as pessoas gestantes com possuidoras de um útero são mulheres – afirmá-lo seria, de novo, reforçar uma construção social de género e excludente de outras variações não cisheteronormativas do corpo. Contudo, para o argumento e análise apresentado, referimo-nos à expectativa social do feminino e, em grande parte da análise, falamos sobre o expectável das mulheres.

Comportamentos amenos a menos que sejas louca
Com recato e em privado, não te exponhas como a outra
Abre menos essa boca, poupa o teu questionamento
Rosto e corpo no ponto e com pouco pensamento
(*Alfazema*, Capicua, 2014)

Como já mencionado na secção anterior, a trajetória da artista é também marcada pela gestação e maternidade que a própria experienciou.

O nascimento do meu filho (...) e a questão da maternidade [mudaram] a minha perspetiva sobre o próprio feminismo, porque eu sentia que era uma pessoa, uma mulher muito desconstruída e feminista, e quando tive o meu filho, percebi que havia muitas coisas para desarmadilhar, (...) desde a culpa materna, as coisas da divisão do trabalho doméstico, às questões da forma como a maternidade impacta as nossas carreiras, sobretudo uma mulher artista, (...) as questões da economia do cuidado e de como isso também tem explorado gerações e gerações de mulheres, as questões da violência obstétrica, muitas coisas ligadas à experiência de maternidade que me abriram os olhos para muitas questões dentro da luta das feministas e das questões de género (Entrevista).

A experiência da maternidade pode ser um ponto de partida para a politização das pessoas que a experienciam, apesar de não necessária (Butler, 1992) – a maternidade não é uma especificidade necessária da experiência de feminilidade, apesar de ser, muitas vezes, uma expectativa. As experiências das mulheres, historicamente, estão ligadas ao trabalho afetivo e doméstico, invisibilizado e de elas exigido, como já mencionamos. A violência obstétrica, outro tipo de violência de género que apenas recentemente tem tido mais visibilidade, representa outra forma do corpo ser apropriado e mesmo tornado em objeto – como se fizesse parte de “várias estações de trabalho (pré-parto, parto, pós-parto), como uma linha de montagem” (Moreira et al., 2015). A maternidade pode ser vista como uma experiência vivida e uma instituição social. Pode ser vista como uma imposição de papéis restritos de género e expectativas socialmente impostas, ou uma forma de emancipação, desde que politicamente significada (Rich, 1995). A artista realça esta última experiência, sendo que a maternidade tornou a opressão feminina mais palpável (Bordo, 1993).

Para além do questionamento da construção do corpo como lugar de exclusão e opressão (Stoer et al., 2004) partindo da sua própria experiência, a artista faz um exercício de relatar as experiências não-normativas de outras pessoas em *Brava*. Keyla

Brasil³⁸, Imane Khelif³⁹ e Cláudia Simões⁴⁰ tornam-se as protagonistas desta canção, e a artista analisa a forma como as suas experiências corporizadas e divergentes da norma foram alvo de agressões (simbólicas e físicas) como punição da diferença que representam. Focar-nos-emos nas duas últimas, por considerarmos que o relato que a artista fez de Keyla Brasil se constituir como uma instância corajosa de desobediência civil e resistência trans, a ser abordada na próxima secção.

Imane é tão forte que só pode ser um homem
É tão forte que só pode ser um homem
É tão talentosa que só pode ser um homem
Afinal, se uma mulher sobressai além da conta
Há que duvidar do mérito
Há que castigar a afronta
(...)
Eles dizem:
Se não tem vulva, não é mulher
Se tem testosterona, não é mulher
Se tem cromossoma Y, não é mulher
Se não tem filhos, não é mulher
(*Brava*, Capicua, 2025)

O patriarcado mantém-se através da construção social dos corpos e a sua regulamentação e controlo. Ao mobilizar Imane Khelif, Capicua ilustra a forma como os corpos que ultrapassam ou se desviam da norma são punidos e desvalorizados. Como Butler (1999) postula, a noção de género e, neste caso, a noção de mulher, é performativa – não deriva de qualquer essência interior, qualquer justificação biológica ou natural. O género é

³⁸ Keyla Brasil é uma atriz, performer, professora e ativista trans. Tornou-se num ícone da defesa dos direitos das pessoas trans com as suas ações, principalmente depois de invadir o palco do Teatro São Luiz durante a peça “Tudo Sobre a Minha Mãe”. A ativista denunciou o casting *transfake* (a representação de personagens transgénero por atores cisgénero) da peça. <https://www.nit.pt/cultura/teatro-e-exposicoes/atriz-trans-invade-palco-teatro-sao-luiz-para-protestar-contr-transfake>

³⁹ Imane Khelif é uma lutadora de boxe profissional, oriunda da Argélia. Nos Jogos Olímpicos de Verão de 2024 em Paris, representou a Argélia e foi alvo de discriminação após surgiram rumores sobre o seu sexo que pediam a sua desqualificação da competição. <https://observador.pt/2024/08/03/pugilista-imane-khelif-e-mulher-mesmo-que-possa-ter-cromossomas-xy-associacao-de-boxe-e-coi-nao-se-entendem/>

⁴⁰ Cláudia Simões é uma mulher luso-angola. vítima de racismo e violência policial. A 19 de janeiro de 2020, foi alvo de uma agressão por parte das forças policiais que resultaram na sua detenção ilegal. A agressão foi gravada por uma pessoa terceira, e o vídeo mostra uma agressão violenta. <https://www.dn.pt/arquivo/diario-de-noticias/mulher-queixa-se-de-agressao-policial-e-racismo-psp-diz-que-ela-foi-agressiva-11731342.html>

(...) uma identidade tenuemente constituída no tempo, instituída num espaço exterior através de uma repetição estilizada de atos. O efeito de género é produzido através da estilização do corpo e, por isso, deve ser entendido como a forma mundana como os gestos, movimentos e estilos corporais (Butler, 1999, p. 179).

Imane Khelif é uma mulher cis. Nas redes sociais, acusavam-na de ser uma mulher trans, como se de algo pejorativo se tratasse, numa *fogueira mediática* (Brava, Capciua, 2025) que envolveu a partilha de desinformação por parte de várias pessoas, incluindo os deputados Rita Matias e João Almeida, o (na altura) ex-presidente dos Estados Unidos da América Donald Trump, a escritora J.K. Rowling, o empresário Elon Musk, entre outras personalidades influentes (Caeiro, 2024). Por Imane desafiar a performance expectável do que é tradicionalmente o feminino, foi punida.

Afinal, a expectativa é de que “a mulher é inferior ao homem, primeiramente porque sua força física atinge apenas dois terços da dele, em seguida porque é intelectual e moralmente inferior a ele na mesma proporção” (Beauvoir, 2009, p. 150). Então, um dos pilares do patriarcado é a dicotomia que atribui o talento, inteligência e força ao masculino e monopoliza estas características, e atribui fragilidade ao feminino. Quando talento, inteligência e força são identificadas numa mulher, têm de ser associadas a uma masculinidade. A mulher torna-se suspeita, e é investigada, punida e castigada por sair da norma (Butler, 1999; Beauvoir, 2009; Bordo, 1993). A regulamentação dos corpos, feita através dos padrões estéticos e o essencialismo biológico, ditam o que é uma “mulher a sério” (Brava, Capicua, 2025), enquanto que invisibilizam mulheres trans, mulheres sem filhos, ou mulheres que não performam o que é esperado da feminilidade. A normalização estética não se limita ao visível, mas também ao que pode tornar-se visível: as pessoas, como Imane, cujos corpos não correspondem ao padrão e à norma são empurradas para o espaço simbólico da ilegitimidade (Butler, 1999; Bordo, 1993).

Quando refere Cláudia Simões, a artista fala-nos também da violência a que corpos racializados são submetidos. Cláudia Simões é uma vítima de violência policial que foi espancada por agentes da Polícia de Segurança Pública (PSP) (Sampaio, 2022). Este incidente ganhou proporções de visibilidade dos veículos de comunicação social que participaram numa “construção e representação de identidades que cristalizam perfis negativos” (Posch et al., 2024, p. 6) sobre uma mulher racializada.

Cláudia ficou com a cara num bolo

Um bolo servido em papel de jornal
Um bolo a ser comido na esquadra e depois em tribunal
Pelas hienas de pelo branco, hienas de bem
Entre esgares de nojo, espanto e desdém
Num festim de racismo e de misoginia
Tudo por causa de um passe que era gratuito
(Brava, Capicua, 2025)

Este episódio de extrema violência institucional, física e mediática é sintomático do passado colonial de Portugal e da colonialidade na contemporaneidade. Enquanto que a mulher é constituída como um “Outro” em relação à masculinidade, diversas autoras teorizam que a mulher negra é o Outro do Outro (Ribeiro, 2017; Kilomba, 2019; Sampaio, 2022). Este episódio de violência do racismo quotidiano é uma reinvenção do passado colonial que colocou o sujeito racializado na posição de Outro, como um corpo a ser excluído, violentado, oprimido e humilhado (Kilomba, 2019). As relações de poder patriarcal, tal como as relações de poder colonial, desumanizam os corpos não-normativos e procuram discipliná-los e apoderar-se deles (Butler, 1999). O racismo quotidiano, segundo Grada Kilomba (2019), coloca o corpo negro em posições dicotómicas: “a pessoa negra pode ser percebida como «intimidante» em um minuto e «desejável» no minuto seguinte” (Kilomba, 2019, p. 78), mas também animalizado, incivilizado e primitivizado. Estas dinâmicas não só desvalorizam os corpos racializados, como lhes retiram qualquer sentido de agência ou autodeterminação (Kilomba, 2019; Ribeiro, 2017).

É relevante falar sobre os temas coloniais, sobre a memória histórica do colonialismo e as implicações que têm no Portugal de hoje, porque uma mulher não é, apenas, uma mulher – “se alguém “é” uma mulher, não é certamente tudo o que é; (...) o género interage com modalidades raciais, de classe, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas” (Butler, 1999, p. 6). A mulher racializada, é, então, antagonizada em relação à sua posição enquanto sujeito racializado e genderizado. Livia Sampaio (2022, p. 18) diz-nos que

para as mulheres negras, além do racismo há também o machismo. As mulheres negras, introduzidas na sociedade portuguesa como trabalhadoras escravizadas sobretudo para o trabalho doméstico mas também faziam os mesmos trabalhos que os homens. (...) E na hierarquização, a mulher negra é inferior à branca, pois enquanto este é o simbolismo da feminilidade, a negra (...) é animalizada e hipersexualizada (...).

Capicua reflete sobre o lugar das mulheres racializadas partindo, também, de um lugar de denúncia da desigualdades étnico-raciais existentes na sociedade. Em *A Mulher do Cacilheiro*, reflete sobre a “segregação espacial” (Entrevista) e sobre a forma como a memória histórica do período colonial português continua a existir nos monumentos e no espaço público.

Até que vê a ponte Salazar ali ao lado esquerdo
Ou 25 de abril, como agora é bom dizer
E percebe que mesmo que façam pontes sobre o rio
Ele é demasiado grande para que consigam unir-nos
E ali no meio do Tejo
Debaixo do céu azul
Deu conta que até Cristo
Virou as costas ao Sul
(...)
Porque a grande sobre o rio
Mesmo se o estado é novo
Tem nome de um grande herói da história colonial
E ela é mais uma heroína que não interessa a Portugal
(*A Mulher do Cacilheiro*, Capicua, 2012)

A ideologia colonial foi difundida de várias maneiras no imaginário português – entre elas, através dos monumentos e nos espaços públicos, “ruas, teatros, áreas comerciais, estações de comboio, e pontes foram batizados com nomes de navegadores portugueses ou com aspetos alusivos ao império português” (Peralta, 2025, p. 7). A memória do colonialismo, uma memória seletiva, tende a focar-se nos efeitos ‘positivos’ do colonialismo, enquanto omite a realidade vivida pelas pessoas colonizadas, sujeitas à violência do império (Peralta, 2025; Rosas, 2022; Sampaio, 2022).

A amnesia relativa aos efeitos violentos, sentidos até hoje, do período colonial de Portugal, continuam a remarcar uma hierarquia entre portugueses/as e africanos/as, e sustentam as relações de poder étnico-raciais da sociedade, também presentes na organização do espaço, nos caminhos das cidades e nos monumentos. Como Rosas (2022, p. 95) argumenta, “as configurações de poder que permitiram que colonizadores, escravagistas e racistas fossem consagrados em pedestais de pedra são as mesmas que se estendem até aos nossos dias e brutalizam jovens negros”.

A denúncia das desigualdades vai para além do que já vimos a analisar. Com mais expressividade no seu último projeto, a artista denuncia diversas ansiedades da realidade social contemporânea. A artista expressa que

[estes] assuntos, (...) [das] alterações climáticas, das questões de género, dos conflitos, da extrema-direita, das redes sociais, da gentrificação e da especulação imobiliária, das questões de habitação, foram-se extremando tanto que acho que este último disco é o resultado de [um] acentuar das tensões em todas essas áreas e temáticas que eu (...) fui explorando nas músicas, não é? (Entrevista)

A realidade é que podíamos, de facto, encontrar uma música (dentro ou fora do *corpus* desta investigação) que fale de cada um destes assuntos, de uma forma interseccional e crítica. Contudo, consideramos que há uma música que reúne várias destas ansiedades, ao mesmo tempo que reflete sobre a forma que as redes sociais nos torna mais apáticos, normalizando a violência e a destruição – *Chiaroscuro*. Chiaroscuro (claro-escuro, em português) é uma técnica de ilustração que mobiliza contraste entre a luz e a sombra. *Chiaroscuro* faz esse exercício em forma de música. Verso após verso, a artista demonstra dicotomias da realidade social, intermitidas por um “Faz um scroll” (*Chiaroscuro*, Capicua, 2025) reproduzindo a atividade do *scroll* numa rede social.

Faz um scroll
Mediterrâneo, um beijo no iate para a fotografia
Migrantes num barco lotado naufragam na travessia
“Bom dia malta, roupa nova da Zara, vou mostrar agora!”
É a fast fashion, na lixeira têxtil, usa e deita fora
Praia ao rubro, 30 graus em outubro, uau que sorte
A seca é grave, mas no Algarve há piscinas, golfe e abacate
Travessa de sushi, sashimi e saquê no jantar do ano
O salmão é tóxico e o negócio da pesca destrói o oceano
Na Met Gala, Gaga e Zendaya, saia e decote
Na Palestina, menina amputada dorme num caixote
Tour pela casa, tudo em tons de bege bem minimalista
Tanto sem-abrigo, senhorio só aluga se rico ou turista
(*Chiaroscuro*, Capicua, 2025)

São abordadas as ansiedades relativas às crises humanitárias, às alterações climáticas e à crise da habitação em contraste com a realidade de grupos privilegiados. Estes assuntos não surgem num vazio: são sínteses de o que temos vindo a analisar e expressões de injustiças enraizadas em sistemas opressivos. Quando falamos de migrantes ou da

Palestina, falamos de corpos que não importam para as grandes narrativas mediáticas e que se querem invisíveis, sistematicamente assim mantidos. São corpos atravessados por diversas violências, abandonados por política eurocêntricas e violentados, e, no caso dos palestinos, por “uma ocupação que condiciona a vida das palestinianas mesmo antes de nascerem, antes da sua materialização em corpos. Uma ocupação que as expulsou do seu lugar” (Wadi, 2014 pp. 32-33). Da mesma forma, também tece uma forte crítica a uma cultura narcisista, fugaz e superficial, que a artista caracteriza como também existente nas redes sociais. Bordo (1993) alerta-nos que este fenómeno de retrocesso pode reforçar “as configurações de género existentes contra quaisquer tentativas de mudar ou transformar as relações de poder” (p. 166).

Um fenómeno não existe por si só, e a rapper alerta-nos para isso. Ao fazer uma radiografia da sociedade com a lente do medo, da apatia e do cinismo, Capicua alerta-nos para a necessidade de articular as diferentes desigualdades do quotidiano e transformá-las numa resistência concreta, por solidariedade global, pedagogias de libertação e novos modos de viver e refletir sobre o mundo. Guerra (2019b, p. 214) reafirma que as letras da artista

têm uma capacidade de desconstruir e refutar um conjunto de doxas que estão na base de muitos estigmas e desigualdades sociais. Isto porque a arte é ela própria criadora de ação, produtora de conhecimento ao suscitar a emergência de problemáticas que se fazem refletir na própria realidade social.

A obra de Capicua é, então, um espaço de luta e reivindicação. Tanto no conteúdo das suas canções como na entrevista é identificada uma lógica combativa e insubmissa sobre o mundo. Como autora, dá uma expressividade mais vívida às diferentes opressões e conjunturas que geram desigualdades. Partindo de uma perspetiva mais pessoal acerca dos desafios que encontrou no início da carreira, como a precariedade e a dificuldade em ser aceite num espaço misógino, conseguimos situar-nos no tempo e espaço em que determinada canção foi criada. As canções tornam-se não só num espelho da sociedade e tempo em que foram criadas, mas também constroem discursos sobre a mesma, desvelando sentidos acerca dos fenómenos sociais que são transversais. A sociedade em que atuamos configura a nossa ação sobre o mundo. As denúncias são interseccionais: o neoliberalismo e o capitalismo selvagem perpetuam carreiras de precariedade na música, que resulta na mercantilização e esvaziamento de significado político da mesma, lógicas que também se transpõe e viabilizam a exploração dos

artistas. Aqui, destaca-se a exploração das mulheres artistas, violentadas pelo sistema económico que inviabiliza carreiras na música mas, também, pela sua condição de género que é constantemente monitorizada e vigiada e, posteriormente, punida caso transgrida. A dimensão da negritude e da colonialidade também é enfatizada, principalmente por considerarmos corpos femininos negros como triplamente oprimidos.

V.3. Resistir como uma mulher: resistências plurais

*Todas as lutas são plurais
Contra a monocultura, cultura
(Capicua, 2025)*

As denúncias são cruciais para entendermos o posicionamento de Capicua sobre o mundo, mas não se esgotam aí. A música, como temos vindo a (re)descobrir, é uma forma de resistência. Na obra de Capicua, descobrimos o exercício de transformar sua música num sinónimo de resistência, de revolução e de subversão (Guerra, 2017a; Guerra et al., 2021). As práticas de resistência elucidam-nos sobre as estruturas de poder que as tornam necessárias. Ao averiguarmos que a artista denuncia não exclusivamente o patriarcado, mas também a colonialidade e o racismo, e o capitalismo e o neoliberalismo, percebemos que as suas práticas de resistência seguem uma *lens* interseccional, não-excludentes das conjunturas que configuram as estruturas de opressão entre si. Esta denúncia já, por si só, é considerada uma forma de resistência ativista por criar uma espaço de denúncia e contestação de hegemonias que criam desigualdades (Guerra et al., 2021; Guerra, 2022a). Evidentemente, as resistências feministas têm uma maior expressão pela seleção do *corpus* deste trabalho, e, também, pela constante ligação que a artista procura fazer com as reivindicações feministas, como exploramos a seguir.

A música surge como uma primordial prática de resistência. A música enquanto “veículo de discurso [e] veículo de mensagem” (Entrevista) tem vindo a ser mobilizada como “*locus* de resistências e subversões” (Guerra et al., 2021, p. 269) e é fundamental na mobilização política, construção identitária, expressão sociopolítica e construção de novas pedagogias (Aladro-Vico et al., 2018; Guerra, 2020a; Guerra et al., 2021). Como

também corroborado por Guerra et al. (2021), a música tem a “capacidade de transmitir uma mensagem” (p. 274) e parece-nos claro que a principal mensagem difundida na música de Capicua analisada por ser sintetizada pelos versos abaixo transcritos:

(...) o hip-hop que eu quero para o futuro
Não será conservador, nem machista, nem burro
(*Passiflora*, Capicua, 2020)

Enquanto rapper, ativista, socióloga, e pessoa inspirada pela “geração dos cantautores de abril” (Entrevista), afirma que a sua música surge como uma extensão de tudo o que tem vindo a ter interesse na sua vida, e todos os ideais que foi formando ao longo da sua vida.

(...) a minha música é o espelho daquilo que são as minhas vivências, as minhas preocupações e aquilo que me ocupa os dias num determinado tempo (...). Um disco é quase como um retrato de um tempo, em que eu vou digerindo as dores da existência, celebrando as coisas boas, despejando as minhas preocupações, espalhando as mensagens que eu acho mais urgentes. E, portanto, para mim, não faz sentido excluir (...) aquilo que são as minhas causas, as minhas preocupações sociais, aquilo que é a minha visão do mundo, porque isso sempre também me definiu como pessoa (...) (Entrevista).

A música é também uma nova forma (ou uma forma inovadora) de desafiar o *status quo* e expressar descontentamento com as questões sociopolíticas, Representa, de uma forma, uma resposta ao “afastamento das usuais formas de ação política” (Guerra, 2019a, p. 29) e “das suas formas institucionalizadas” (Gonçalves, 2012, p. 179).

(...) a música se apresenta como uma manifestação que, não pretende apenas estabelecer uma denúncia face a um ou vários malefícios da sociedade, como também, de forma intrínseca, procura mobilizar as populações com o intuito de provocar uma ação e uma mudança dos padrões de injustiças e de desigualdades que pautam a vida quotidiana” (Guerra et al., 2021, pp. 272-273)

Esta intenção de mobilizar a arte como uma forma alternativa à política institucional e mobilização no sentido da mudança é mencionada por Capicua, exemplificada pelos versos seguintes.

Tenho intervenção, na rima e na atitude
Para que isto mude, para que isto siga novo rumo
(...)
Com a minha palavra, que é arma com efeito

(...)
Não sou dos partidos, sou dos inteiros
Coletivo é ativo se o indivíduo está desperto
E tudo começa no peito
Com a música por perto do verso, é perfeito
(*A Última*, Capicua, 2012)

Segundo vários autores, as práticas de ativismo (ou a reemergência das mesmas) coincidem com uma complexa crise de desacreditação na política tradicional e dos modelos de representação política institucional (Guerra, 2019a; Aladro-Vico et al., 2018; Gonçalves, 2012). Aladro-Vico et al. (2018) argumentam que se criou “uma crise institucional e política extensa e complexa em todo o mundo, em que o desencanto e a dissolução do simbolismo político conduziram a uma falta de confiança nos processos políticos tradicionais” (p. 10), que coincide com o que artista representa nos versos acima. Ao afirmar que não é dos partidos (*A Última*, Capicua, 2012), a artista rejeita esta lógica institucional, apesar de a própria ter referido ter militado num partido (Entrevista). Guerra (2019a) fala-nos de um crescimento da ligação entre artistas e movimentos sociais que também pode indiciar-nos para uma nova reestruturação da lógica de atuação política que resulta da descrença nas vias tradicionais da política. Duncombe & Lambert (2021) argumentam que a “cultura, como algo familiar, pode funcionar como um ponto de acesso através do qual os organizadores podem abordar e envolver pessoas que podem estar alienadas dos sistemas políticos institucionais como o voto, o *lobbying*, a campanha e a legislação” (p. 5). É curioso analisar que o próprio percurso da artista traduz, certamente, esta lógica de atuação que enfatiza as relações em rede e diretas, em vez das relações políticas tradicionais.

E grito ainda mais alto neste palco suspenso
Que pior do que o meu canto há de ser o meu silêncio
(*Sereia Louca*, Capicua, 2014)

É evidente o compromisso que a artista tem com fazer da sua canção uma arma. As suas inspirações – tanto do repertório de abril como das gerações do rap português –, a sua trajetória pessoal, política e académica e a sua contínua ação ativista reforçam a obra de Capicua como uma forma de resistência, catalisadora de mobilizações e, no geral, uma arma política e pedagógica. O hip-hop como música de denúncia e intervenção é uma arma para a desconstrução de estereótipos, construção de (novas) identidades e criação

de espaços inclusivos é um veículo importante de mensagem. O rap têm-se constituído como um instrumento pedagógico e subversivo, capaz de promover a consciência política coletiva aliada à criação de um sentimento de pertença e de comunidade. A existência de Capicua, uma rapper com significativo sucesso comercial e com algum espaço na esfera pública, simboliza um passo importante na promoção da “visibilização

Figura 9: Performance de Brava



Fonte: Arquivo da autora.

da mulher dentro do campo artístico” (Guerra et al., 2021, p. 274).

Conseguimos identificar alguns tipos de resistência, assumindo que todos estão interconectados e são indissociáveis: a resistência política, a resistência feminista e a resistência trans,

sempre guiadas por valores que enfatizam a solidariedade, a luta pela liberdade e a interseccionalidade. Estas manifestações de resistência estão presentes de uma forma transversal na obra de Capicua, não se confinando apenas às suas letras. Como ilustra a Figura 9, está também presente nas suas performances e, para além disso, vídeos, participações, crónicas, entre outras formas de ativismo que encontra.

A artista, apesar de se demarcar de organizações políticas, afirma ter opinião política, sem organização (*A Última*, Capicua, 2012) e realça a importância de formas de intervenção política mais tradicionais, como o voto.

E é por convicção, que não louvo a abstenção
Tenho o dever do voto por quem fez revolução
(*A Última*, Capicua, 2012)

Por cada grunho, um punho, em sentido contrário
Por cada grunho, um voto, em sentido contrário
No combate e no debate, seremos adversário
(*Making Teenage Ana Proud*, Capicua, 2025)

Ao denunciar os “grunhos”, referindo-se à ascensão de forças de extrema-direita reacionária, a artista faz questão de apelar ao voto, ao debate e, também mantendo na

memória o duro caminho que lhe conferiu esse direito (e dever) de voto. O punho é, simbolicamente, um símbolo desta resistência que a artista mobiliza no verso mas que, no imaginário comum, também significa resistência e protesto (principalmente quando nos referimos ao punho cerrado, símbolo de diversos movimentos sociais trabalhistas, antirracistas, antifascistas e/ou feministas). Assim, a artista reforça o papel da música na criação de um espaço disruptivo e democrático, refutando a neutralidade da arte. Ao mesmo tempo que utiliza a canção como dispositivo de denúncia e questionamento das convenções tradicionais, a artista apela à mobilização coletiva e ação direta. A música tem a capacidade de apresentar então esta “dinâmica disruptiva entre criatividade e agência política; entre práticas e manifestações contra-hegemônicas que nos confrontam com a marginalização, a discriminação e a estigmatização” (Guerra et al., 2021, p. 274). A arte de Capicua permanece, assim, como comprometida com a mobilização cívica sobre as estruturas de poder e como apeladora desta mobilização.

No domínio das resistências feministas, a artista destaca-se por, em grande parte da sua obra, se posicionar como não-conivente com as contradições nascem com “tradições opressivas” (*Alfazema*, Capicua, 2015), mantendo a sua posição subversiva sobre o mundo.

Somos o fruto da cultura que nos tolhe
Que nos escraviza pela expectativa que escolhe
Impor em nossos corpos tortos para caber num molde
Impor em nossos sonhos mortos para servir a prole
(...)
Tento fazer diferente, ser diferente dessa norma militantemente
Ser exemplo, contradizendo-o sempre
(*Alfazema*, Capicua, 2015)

Se me quiserem presa, se me fizerem escassa
Se o meu corpo não chega para a vossa festança
Serei uma ameaça, darei luta
(*Sereia Louca*, Capicua, 2015)

A rapper, vez e vez sem conta, nas suas músicas, denuncia a situação de opressão das mulheres na sociedade, como abordado em profundidade. Coloca-se na posição de “combate [ao] patriarcado” (*Último Mergulho*, Capicua, 2020), numa lógica de

resistência e apelo à ação, com “incitamento [que] remete para ação” (Guerra, 2019a, p. 21): ação esta que se revela coletiva e solidária.

Por cada vítima acusada
E transformada em monstro
Em cada casa, cada caso
Cada cara e cada corpo
Em mais um dedo apontado ao outro
Cresce a ira da Medusa que me vês no rosto
(*Medusa*, Capicua, 2015)

A resistência feminista que Capicua tem vindo a construir na sua música é, também, uma forma de desconstruir dogmas que têm cimentado o feminismo numa lógica liberal e individualista (McRobbie, 2004), despojando-o da sua identidade como um movimento social e político (Magalhães, 1998; Tavares, 2011). A cultura mainstream, tantas vezes responsável por esta “deslocação do feminismo enquanto movimento político” (McRobbie, 2004, p. 258) pode ser combatida através da tradição contracultural que desafia o status quo que se materializa em formas de ativismo (Guerra, 2019b; Mourão, 2015; Raposo, 2015).

Esta resistência, tal como a lógica de intervenção ativista de Capicua, revela-se profundamente interseccional. Reconhece a pluralidade das lutas, que coincide com o seu reconhecimento da pluralidade das opressões a que os corpos estão sujeitos (Crenshaw, 1989; Ribeiro, 2017). Assim, a resistência multiplica-se: transforma-se em resistência não é só feminista, como trans, antirracista, antifascista e anticapitalista. Um dos momentos simbólicos desta interseccionalidade na obra da artista, como já referimos anteriormente, materializa-se na música *Brava* (na qual aborda três exemplos de resistência ao expor situações em que três mulheres diferentes resistiram). Uma das mulheres que corporiza esta resistência é Keyla Brasil, uma ativista trans.

Keyla parou a peça com pressa
E rompeu pelo teatro
Gritando alto como um alarme de incêndio
Porque era questão de vida ou morte
Furiosa, firme e forte
(*Brava*, Capicua, 2025)

Como argumenta Gonçalves (2024, p. 24), “estamos perante uma indústria com um sistema hierárquico e falocêntrico que marginaliza não só mulheres, mas também indivíduos com identidades não-binárias”. Neste caso, Capicua continua a falar de uma mulher, Keyla – mas uma mulher que, pela sua existência enquanto mulher trans, desafia a cisheteronormatividade (Butler, 1999). Keyla transformou o seu lugar de fala num lugar de resistência ao invadir o palco do Teatro São Luiz no dia 19 de janeiro de 2023, proferindo:

O que está a acontecer agora é um assassinato e um apagamento das identidades travesti. Se contrataram quatro mulheres e três homens, porque é que não contrataram duas pessoas trans para fazer a personagem? Sabem porque é que eu trabalho como prostituta como [as personagens] Agrado e Lola? Porque não temos espaço para estarmos aqui neste palco (Farinha, 2023).

A resistência de Keyla realça a dimensão vital da reivindicação de espaços públicos para os corpos que desafiam as normas opressivas, como também já tem vindo a ser uma tema de relevância no conteúdo das músicas de Capicua. Keyla quebrou a quarta parede (*Brava*, Capicua, 2025) que sistemicamente invisibiliza os corpos não-normativos, transformando o palco num espaço de resistência e agência e Capicua reforça essa lógica, denunciando o que a ativista já vinha a realçar. Da mesma forma, continuar a refutar e criticar a suposta neutralidade da arte, criticando a apatia dos senhores que (...) percebem de arte, mas não entendem a emergência (*Brava*, Capicua, 2025).

Realçamos, assim, a capacidade que a arte possui de ser interseccional e denunciadora das múltiplas opressões a que os corpos estão sujeitos. Esta interseccionalidade é fundamental para questionar as normas hegemónicas e criar lutas fortalecidas e solidárias de que rejeitam barreiras divisórias (Guerra et al., 2021).

Resiste como uma mulher trans sul-americana
Vota como uma mulher negra suburbana
Luta como uma mulher magrebina invicta
Defende as manas, convicta
Sê brava e grita
(*Brava*, Capicua, 2025)

A música destaca-se assim como um espaço privilegiado de culturalização do político e formação de novas resistências contra-hegemónicas. As resistências feministas,

antirracistas, anticapitalistas e antifascistas cruzam-se na obra de Capicua e articulam-se com as suas trajetórias que lhe dão um posicionamento coerentemente construído acerca do mundo, como discutido anteriormente. A sua obra é marcada por uma reflexão crítica e as suas letras tornam-se numa ferramenta resistente a discursos hegemónicos e, também, de visibilidade a vozes que sistematicamente são marginalizadas. Estas formas de resistência são, de igual forma, indissociáveis das trajetórias pessoais e biográficas da artista, remetendo-nos para uma lógica de personalização do político, comumente uma lente feminista sobre a realidade.

V.4. Antes do fim do mundo

*Mas não haveria poesia se a vida não fosse transitória
E não fosse preciso inventar o fim da história
(Capicua, 2025)*

A história foi escrita no masculino (Cova, 2007; Perrot, 2017; Tavares, 2011). A história da arte e o imaginário coletivo sobre a cultura artística não escapou a este fenómeno, como aliás evidenciado por várias autoras (Bovenschen & Weckmueller, 1977; Guerra et al., 2021; Lima, 2005; Nochlin, 1971; Parker & Pollock, 2013). Porém, como temos vindo a analisar, o hip-hop pode ser um lugar de desconstrução a invisibilidade das mulheres na história e na indústria (Guerra et al., 2021) e são “um meio de (des)universalização dos sistemas tradicionais de género e de oposição ao patriarcado” (Guerra, 2022b, p. 237) (Christopher, 2024; Guerra, 2022a; 2022b;).

Um exercício interessante de realce da memória histórica por Capicua está presente na música *Madrepérola*. A música tem uma mensagem de resistência feminista, como outras que analisamos anteriormente. O peculiar e singular desta música é que Capicua faz o exercício de recuperar nomes de diversas pessoas (principalmente mulheres, mas também outras figuras históricas) para falar sobre a bravura, resistência e resiliência, celebrando a herança matrilinear, o poder e o conhecimento das mulheres (e de outras pessoas). No total, são mencionadas, pelo menos, 58 pessoas⁴¹ (tendo em conta o verso adicional da música, lançado em *Madrepérola – Versão II*).

⁴¹ Chimamanda Ngozi Adichie, Che Guevara, Jojo Todynho, Chavela Vargas, Sade, Nelson Mandela, Malala Yousafzai, Mala Rodriguez, Amália Rodrigues, Nina Simone, Simone de Beauvoir, Simone de

Tu não entres na disputa, sou filha da luta
Histórica como Djamal neste rap tuga
No pódio como Lauryn Hill, Cruella de Vil
Tinha 101 problemas, derreti-os num vinil
(*Madrepérola*, Capicua, 2020)

É especialmente importante a recuperação histórica ao considerarmos que Portugal é um país em que a memória histórica dos feminismos se perdeu (Magalhães, 1998; Tavares, 2011) e as sucessivas tentativas de branquear os feminismos como algo individual e já alcançado (McRobbie, 2008). Para Manuela Tavares (2011, p. 15), “a questão da memória é, de facto, fundamental [porque] a história tradicional não abriu espaço para que as mulheres surgissem como sujeitos históricos”.

Não só mulheres com algum tipo reconhecimento ou carreira pública merecem menção nas canções da rapper, sendo a herança de mulheres que, de alguma forma, corporizam percursos de resistência, como “as mulheres do pé descalço” (*Sereia Louca*, Capicua, 2012) ou as “bruxas que o lume não queimou” (*Making Teenage Ana Proud*, Capicua, 2025). Esta homenagem está presente em *Parto Sem Dor*:

Geradas por nossas avós
Por nossas mães, por nossa voz
Feitas por nós, próprias, só p'ra nós
Próximas e sós
Criadas por nossas barrigas
Pelas entranhas e pelas feridas
(*Parto Sem Dor*, 2020)

Como já explorado, a sua identidade enquanto artista é também influenciada pelas pessoas que vieram antes dela, desde os cantautores de intervenção até aos rappers do *conscious rap*. Capicua não só se deixa inspirar pelo uso da cantiga como arma, mas também recorre à memória para recontar histórias de pessoas invisibilizadas e marginalizadas do espaço público, de forma a combater o apagamento histórico e promover a sororidade entre as várias gerações de mulheres e de feminismos.

Oliveira, Elza Soares, Lhasa de Sela, Madonna, Kelis, Elis Regina, Eva Rapdiva, Diego Maradona, Anitta, Conchita Wurst, Wasted Rita, Rita Lee, Cardi B, Frida Kahlo, Venus Williams, Serena Williams, Azealia Banks, Karol Conká, Erykah Badu, Blaya, Maya Angelou, Djamal, Lauryn Hill, Cruella de Vil, Lady Pink, Grace Jones, Catarina Eufémia, Sophia de Mello Breyner, Rosa Parks, Karl Marx, Paula Rego, Jane Fonda, Rosa Mota, Oprah Winfrey, Beatriz Gosta, Michelle Obama, Marielle Franco, Greta Thunberg, Carolina Beatriz Ângelo, Adília Lopes, Patti Smith, Beyoncé, Cristina Ferreira, entre outras não identificáveis exclusivamente pelo contexto da música.

O espírito dos anos 1970 estabeleceu indicações para o que se viriam a tornar movimentos contraculturais, como a música de intervenção (Guerra, 2018b). Este espírito inspirou, em muito o estabelecimento da identidade artística e pessoal de Capicua. Ao longo da sua obra, são várias as menções e homenagens ao passado, às suas inspirações e ao repertório que a inspira – resgatando a “tradição de Abril” (Castro, 2023). Também são várias as denúncias e reflexões sobre o passado de Portugal, a historicidade do patriarcado e as opressões sistémicas que mancham os tempos em que vive. Nesta secção, analisamos o que é a artista pensa sobre o futuro, criando contranarrativas ao trazer para a memória histórica o que tem sido ocultado pelas narrativas dominantes e, finalmente, o valor pedagógico desta construção de futuro através da música. De que forma é que a música de Capicua é capaz de ser uma configuração de contranarratividade e um espaço de construção de utopias? E, principalmente, de que forma é que esta se pode caracterizar como pedagógica?

A música constitui-se como um contrapoder simbólico capaz de subverter narrativas hegemónicas que, muitas vezes, contam histórias únicas (Adichie, 2009) pejorativas de pessoas marginalizadas. Posch et al. (2024) postulam, ao falar de *media* alternativa, que as contranarrativas são capazes de heterogeneizar discursos sobre as minorias. Para Chimamanda Adichie (2009):

As histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. (...) [Quando] rejeitamos a história única, quando percebemos que nunca existe uma história única sobre lugar nenhum, reavemos uma espécie de paraíso (Adichie, 2009, p. 16).

Capicua realça o seu compromisso com um exercício dicotómico entre denunciar a realidade social composta por desigualdades hierárquicas e o apelo à esperança e à utopia, como forma de resistir ao niilismo e cinismo. A artista revela:

(...) mesmo sendo crítica e pensando sobre as coisas que se passam à minha volta e sobre o mundo e sobre as suas injustiças e desafios, eu não quero fazer parte do desencantamento do mundo, não é? E eu tento sempre trazer uma nota de otimismo, de proatividade, de mobilização, de inconformismo naquilo que eu faço. (...) [Obviamente] não vamos viver numa bolha como se vivêssemos todos na Disney Land (...) tipo ignorar os problemas, temos que ter noção do que nos rodeia e ter espírito crítico, mas acho que ainda temos, mais do que nunca, (...) que cultivar a esperança, a proatividade, a nossa capacidade de mobilização, de resistência, de organização

(...) como uma resposta (...) de quanto mais o mundo cultiva a tecnocracia, o cinismo ou o adormecimento e a desesperança, mais as pessoas têm que fazer o contrário” (Entrevista).

A artista rompe, assim, não só com lógicas excludentes e opressivas em toda a sua denúncia, mas também não cede ao “desencantamento do mundo” (Entrevista). A artista semeia, então, novos discursos ao criticar a fragilidade das narrativas dominantes e constrói novas contranarrativas. Para Margaret Ledwith (2020, p. xi), contranarrativas são “histórias convincentes que inspiram esperança e possibilidade de uma realidade social diferente, baseada em valores de igualdade, cooperação e ligação, contrariando as narrativas dominantes que justificam a desigualdade, a competição e a alienação” – o que nos parece ser similar ao exercício descrito pela artista acima.

Este é um exercício também pedagógico. A lógica implícita na mensagem na obra de Capicua vai de encontro, de alguma forma, ao que Paulo Freire (1974) defendia como uma educação libertadora: a denúncia das estruturas de opressão correspondem ao “ato de desvelar” (Freire, 1974, p. 198) para melhor o compreender e problematizar; este desvelamento “possibilita às massas populares a sua adesão” (Freire, 1974, p. 198), ou seja, motiva a mobilização coletiva para o combate às estruturas de opressão que são alvo de denúncia (Freire, 1974; hooks, 2013).

Posicionando-nos na linha a que Kathleen Weiler (1991) denomina de pedagogia feminista, vemos a educação como um espaço para resistência e novas possibilidades. Atenta-nos para a necessidade de uma visão mais global e complexa da opressão e da libertação. Mesmo em textos seminais para uma pedagogia da libertação, as contradições e complexidades da opressão podem tornar-se secundários. A autora argumenta “ao enquadrar a sua discussão em termos tão abstratos, Freire desliza sobre as contradições e tensões existentes nos contextos sociais em que existem formas de opressão que se sobrepõem” (Weiler, 1991, p. 453) bell hooks (2013) alerta-nos para o sexismo da linguagem e o “paradigma falocêntrico da libertação” (p. 69), que também urge ser refutado e reinventado numa perspectiva de pedagogia crítica e feminista. Realça-se, assim, mais uma vez, a importância de incorporar a interseccionalidade nos pensamentos pedagógicos (Ledwith, 2020) para romper com os silenciamentos genderizados e racializados que podem também manifestar-se em discursos emancipatórios e revolucionários. O compromisso de Capicua em amplificar experiências e vozes marginalizadas na sua música vai de encontro a esta lógica de

trazer uma *lens* genderizada e interseccional para as denúncias de sistemas de opressão transversais – como o capitalismo. São, assim, quer através da pedagogia feminista, quer através da música feminista, criados espaços interconectados e interseccionais de reivindicação, resistência e prática de liberdade.

A visão que Capicua procura construir através das suas palavras e música permite-nos (re)imaginar um mundo para além do que conhecemos como realidade, trazendo várias perspetivas que enriquecem as suas narrativas. A artista critica “a incapacidade de imaginar um futuro que não seja uma catástrofe ambiental ou uma distopia *orwelliana* e, sobretudo, uma falta de utopia, de imaginar-se outras possibilidades, outras formas de organização social e económica”. O pensamento de Ledwith (2020) vai ao encontro desta perspetiva quando realça que o “o capitalismo é inerentemente incapaz de se reformar porque o seu sucesso depende da exploração e do lucro e, neste contexto, a classe, a raça e o género são forças primordiais de exploração que servem os seus interesses” (p. 232) e, por isso, um sistema incapaz de fomentar a utopia e a esperança. Esta perspetiva realça, também, a importância da interseccionalidade, não só no reconhecimento da interseção entre as diferentes opressões, mas também na (re)imaginação de um futuro que tenha em conta as diferentes categorias que constituem a identidade de uma pessoa.

É neste enquadramento que a música é, também, uma forma de consciencializar a sociedade num sentido pedagógico. Seguindo a lógica freiriana de percecionar a educação como libertadora e fomentadora do espírito crítico sobre o mundo (Freire, 1974), considera-se que a música de Capicua é um espaço pedagógico de resistência (Guerra & Fernandes, 2022). A pedagogia não existe apenas dentro de quatro paredes de salas de aulas formais, mas acontece para lá destes espaços. O rap, principalmente, é considerado como uma forma de educação não-formal por emergir “como resposta às diferentes exigências dos jovens, dentro e fora do contexto escolar” (Sousa et al., 2022, p. 79). Assim, as práticas artivistas que encontramos na música de Capicua são formas de empoderamento e resistência, numa lógica de pedagogia libertadora. São capazes de enfrentar as dificuldades encontradas nos contextos educacionais e que fazem parte das vidas das pessoas marginalizadas, nomeadamente os e as jovens. De acordo com Aladro-Vico et al., (2018, p. 14), o

ativismo revelou-se uma forma educativa fundamental, para além de uma linguagem e de uma forma de comunicar e expressar autonomia, dissidência e oposição. Se, como sabemos, a revolução do século XXI é sobretudo uma revolução educativa, em que as comunidades de aprendizagem obtêm a sua educação a partir da quebra dos limites nas salas de aula, em busca de novas identidades, novas formas de compreender os significados e adotar novos papéis educativos, o ativismo oferece-nos um novo canal de comunicação educativa.

A música de Capicua mostra-nos a importância de não nos limitarmos a expor as injustiças, propondo-se também a alimentar a utopia como promotor de uma pedagogia crítica e construtiva e uma democracia reflexiva. Para Paula Guerra & Ana Fernandes (Capicua) (2022, p. 130), “não há sociedade democrática sem resistência cultural e sem pedagogias de resistência”. As contranarrativas produzidas na música de Capicua são, então, fundamentais para criar histórias alternativas e afirmativas de diferentes identidades, que ganham um megafone através do lugar de fala da rapper, uma voz que permite ver e ouvir o que, tantas vezes, permanece invisível e silenciado (Guerra & Fernandes, 2022). Ledwith (2020) frisa a importância das utopias quando nos inserimos e reconhecemos esta mesma lógica na música analisada.

Conclusões

Esta dissertação permitiu-nos perceber as poliédricas reivindicações e resistências presentes na música de Capicua, e dar-lhes significação em sentidos mais amplos e em sentidos mais concretos. A escolha da artista como foco desta dissertação não foi realizada em vão: parte de um conhecimento prévio de Capicua e um acompanhamento do seu trabalho (enquanto artista, cronista e pessoa pública) ao longo dos anos. Contudo, a pesquisa mais aprofundada sobre a rapper desvelou significados, resistências e narrativas contra-hegemónicas que, outrora, poderiam passar despercebidas, tal como expectável de uma investigação em ciências sociais.

Capicua tornou-se sinónimo de ativismo. As conjunturas que a influenciam, desde a música de intervenção da infância, as discussões políticas e culturais à mesa com a família, a frequência de festas de hip-hop no coração do Porto na adolescência, até ao início da carreira como rapper, estão em constante diálogo com a identidade que o público conhece da artista. Assim, é de relevar que o seu *ethos* e a sua práxis artista derivam de uma socialização primária e secundária fortemente influenciada por valores

de esquerda e de solidariedade e pelo acesso à escolaridade e à cultura (emergidos num contexto dos primeiros anos de democracia em Portugal e a internacionalização do país, que foram difusores da cultura, arte e política que influencia Capicua). A sua imersão em cenas e/ou subculturas como o hip-hop, acompanhada por um percurso de ativismo e militância política, propiciou-lhe novas formas de expressão das suas inquietações e novos recursos de análise da realidade social. O ingresso na cultura hip-hop proporciona um novo sentido de comunidade e reforça o seu posicionamento combativo e questionador sobre o mundo, tal como se transfigura numa oportunidade para culturalizar o político e recuperar a tradição interventiva de abril com a qual cresceu. Simultaneamente, a sua frequência da licenciatura e do doutoramento surge do seu anseio de desvelar os significados da vida em sociedade e dá-se em paralelo à sua carreira na música. A análise das suas trajetórias pessoais e profissionais tornou-se assim crucial para perceber a particularidade do seu lugar de fala e as narrativas que escolhe incluir na sua obra, permitindo-nos concluir que o seu trajeto é uma exceção à regra e as formas que a artista usa a sua voz como forma de intervir no mundo.

Os resultados demonstram que Capicua (e a sua obra) são um caso paradigmático de ativismo na contemporaneidade. A artista posiciona-se politicamente desde o início da sua carreira musical, e reconhece-se numa lógica reivindicativa e inconformada perante o mundo que a rodeia de muito cedo – tendo crescido rodeada por valores de igualdade, luta pela liberdade e solidariedade para com o outro, acabando por querer significar a sua posição sobre o mundo quando decide estudar sociologia o que, por fim, culmina numa carreira musical que toma a intervenção como prioridade. A sua trajetória profissional vem a confirmar o que autoras como Linda Nochlin (1971) tinham vindo a teorizar sobre o lugar das mulheres na arte e oferece-nos uma perspetiva na primeira pessoa acerca da masculinização da indústria e, também, do público, que resulta em maiores dificuldades na profissionalização e criação de carreiras longínquas para mulheres – o que justifica, também, a escassez de representatividade de rappers mulheres que identificamos até hoje.

A partir de experiências pessoais e experiências de outras pessoas ilustradas pela rapper, são denunciadas variadas estruturas de opressão e hierarquização social, entre as quais a condição de subjugação das mulheres (transversal a todas as esferas da vida), a exploração doméstica, sexual, afetiva e laboral das mulheres, a condição de dupla exclusão de mulheres imigrantes através de uma lente interseccional, as opressões com

base no género, racialização e/ou classe e as suas conjunturas, a colonialidade e o passado histórico imperial de Portugal, as crises humanitárias e alterações climáticas. Estes eixos não são exclusivos e aparecem de forma transversal em diferentes momentos da sua obra. Permite-nos coletivizar a luta feminista interseccional e construir novos significados para a mesma. Apela, também, à mobilização e organização para uma mudança estrutural, não sendo estas denúncias fechadas em si e impossíveis de materializar.

É-nos evidente que a artista mobiliza a música como uma forma primordial de resistência, fazendo com que o seu ativismo seja uma alternativa para as vias convencionais de fazer políticas, mas não as excluindo. As resistências feministas são as que têm uma maior evidência, devido aos critérios de seleção do *corpus* desta investigação. Contudo, não deixam de ser identificadas resistências interligadas aos feminismos, como a resistência política e resistência trans. Evidencia-se a dinâmica profundamente disruptiva e reflexiva da sua música e a forma como uma voz única amplifica lutas plurais.

Por fim, realçam-se a possibilidade de criação de contranarrativas que enaltecem figuras históricas e vozes esquecidas para enfatizar a bravura, resistência e resiliência das mulheres e outras pessoas com percursos de resistência. A música de Capicua contradiz histórias únicas e discursos hegemónicos e propõe-se a criar utopias e novas formas de (re)imaginar um futuro que não seja catastrófico nem desolador. Torna-se especialmente importante no contexto de Portugal, um país que teve muita da sua história ofuscada por 48 anos de um regime autoritário e colonial e uma nova ascensão de forças de extrema-direita. É, no nosso entendimento, um exercício pedagógico feminista no sentido em que desvela as codificações do social e transforma-as num produto a ser desvendado pelo seu público e, simultaneamente, cria novas oportunidades para uma educação não-formal para além da educação bancária ao falar dos problemas e ansiedades dos jovens numa linguagem familiar a eles.

Pela limitação do estudo a uma artista única, é também limitado o nosso entendimento sobre a realidade e, para conseguirmos uma perspetiva integral acerca da construção de resistências feministas na música, poderiam ser consideradas outras artistas (não exclusivamente músicas ou rappers). Também se denota que possível linha de investigação se poderia ter seguido, nomeadamente a recolha de dados com novos

atores sociais que não fossem, diretamente, a artista, com vista a conhecer os impactos e interpretações da sua obra em outras pessoas – reconhece-se que pode ser um caminho interessante a percorrer, porém impossível no foro desta investigação devido à delimitação temática e temporal.

Por fim, esta investigação propôs-se a entender o rap e a música de Capicua enquanto construtor de resistências feministas e encontrou-se exatamente isso – um rap interventivo, combativo e denunciador das diversas estruturas de opressão impregnam continuamente e sistemicamente a sociedade. A criação artística assente numa reflexão crítica sobre o mundo e politicamente envolvido é um instrumento importante de pedagogia e libertação social, como demonstrado pela análise da trajetória pessoal e profissional da rapper. As mulheres têm sido sujeitas à subjugação ao poder patriarcal e tem vindo a construir resistências e agências combativas do mesmo – a arte sendo um instrumento primordial para o mesmo. As vozes das mulheres têm a capacidade de desmonopolizar narrativas hegemónicas e subverter papéis de género, apesar das sistémicas tentativas de as manter na invisibilidade – é, aliás, esta lógica que reconhecemos na trajetória de Capicua. A arte não é um mero espelho da sociedade e, também, não existe num plano independente de todos outros. É, aliás, construtora de discursos e identidades (Guerra, 2020b) e postulamos que é essencial no combate ao patriarcado e todas as outras estruturas de opressão. E Capicua está nesse combate desde o início. Na verdade, desde o seu primeiro álbum que as canções são uma arma contra a violência, a crise económico-financeira, o medo, a insegurança.

Assim, e remontando a Kloosterman (2020) no seu posicionamento face a Bruce Springsteen, quando revela como Springsteen utilizou paisagens urbanas nas suas canções e como essas representações se modificaram ao longo da sua carreira. Através das canções, Springsteen criou um histórico da vida contemporânea nos Estados Unidos, com temas mais universais de declínio urbano, discriminação e privação. Cantou sobre falta de mobilidade social, divisões sociais, masculinidade, conflitos raciais, violência policial, (ex-)presidiários, veteranos, desempregados, migrantes ilegais, entre outros. Abordou temas de estudos urbanos, como a vida nas ruas, a segmentação socio-espacial, a desindustrialização e a decadência urbana. Também Capicua, através do seu trajeto e canções, oferece uma janela para processos profundos de transformação e de crise sistémica que atravessaram a sociedade portuguesa da última década, atingindo um público que outras narrativas não conseguem atingir,

ajudando as pessoas a enquadrar as suas vidas de maneiras mais significativas – notadamente as mulheres. Todas os trajetos e canções de Capicua são ricamente informados por uma ampla variedade de fontes: observações diretas, encontros com pessoas, histórias de jornais e livros, filmes e canções de terceiros. E também Capicua possui um sentido de missão e de humanidade que tem o potencial de unir as pessoas em tempos difíceis – mostrando bem os contornos de um novo ativismo por via das canções.

De uma forma geral, é um espaço que viabiliza a resistência simbólica e política e configura-se também como uma ferramenta pedagógica para reinventar o futuro. O universo de mulheres que a têm mobilizado como forma de subverter expectativas sociais e reapropriarem-se da sua própria voz (individual e coletiva) é, positivamente, diverso e ativo. Escolhemos estudar uma parte desse universo através da análise da obra de Capicua – afinal mudamos “o mundo aqui primeiro” (A Última, 2012). Finalmente, realçamos que o futuro começa aqui primeiro. Assim,

Somos muitas mais juntas
Se é por poucas, mais alto
Pelas outras mais soltas
Pela arte, mais palco
Pelos livros mais livres
Pela terra sem guerra
Pelo mundo, utopia
Pela água, é sem trégua
Pelos putos, floresta
Pelos pobres, suporte
Por amor, é a festa
Por justiça, mais fortes
Em cada cidade, diversidade
A biodiversidade cura
Todas as lutas são plurais
Contra a monocultura, cultura
(Brava, Capicua, 2025)

Referências Bibliográficas

- Abu-Lughod, Lila (1990). The romance of resistance: Tracing transformations of power through Bedouin women. *American Ethnologist*, 17(1), 41–55. <http://www.jstor.org/stable/645251>
- Acord, Sophia & DeNora, Tia (2008). Culture and the arts: From art worlds to arts-in-action. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 619(1), 223-237. <https://doi.org/10.1177/0002716208318634>
- Adichie, Chimamanda (2009). *O perigo de uma história única*. Companhia das Letras.
- Aladro-Vico, Eva, Jivkova-Semova, Dimitrina & Bailey, Olga (2018). Artivism: A new educative language for transformative social action. *Comunicar*, 26(57), 9-18. <https://doi.org/10.3916/C57-2018-01>
- Almeida, José (2012). *A importância da música de intervenção no cenário ético-social-político no século XX* [Dissertação de mestrado, Universidade do Porto]. Repositório Aberto da Universidade do Porto. <https://hdl.handle.net/10216/66517>
- Alonso, Ana (1992). Gender, power, and historical memory: Discourses of Serrano resistance. In Judith Butler & Joan Scott (Eds.). *Feminists theorize the political* (pp. 404-425). Routledge.
- Amado, João (Coord.) (2017). *Manual de investigação qualificativa em educação*. Imprensa da Universidade de Coimbra. <https://doi.org/10.14195/978-989-26-1390-1>
- Anacleto, Joaquim (2021). *A canção como arma: José Afonso, Sérgio Godinho e José Mário Branco, entre Cantigas do Maio (1971) e FMI (1981)* [Dissertação de mestrado, Universidade Aberta]. Repositório Aberto da Universidade Aberta. <http://hdl.handle.net/10400.2/11598>
- Bairros, Luiza (1995). Nossos feminismos revisitados. *Estudos Feministas*, 3(2), 548-463. <https://doi.org/10.1590/%25x>
- Bardin, Laurence (2011). *Análise de conteúdo*. Almedina.

- Beate, Kutschke, Manabe, Noriko & Street, John (2017). Responses to Peter Manuel's "World Music and Activism Since the End of History [sic]". *Music & Politics*, 11(1), 1-13. <http://dx.doi.org/10.3998/mp.9460447.0011.102>
- Beauvoir, Simone (2009). *O segundo sexo*. Nova Fronteira.
- Beauvoir, Simone (2015). *O segundo sexo, Volume 1 – Os factos e os mitos*. Quetzal Editores.
- Bordo, Susan (1993). *Unbearable weight, feminism, western culture, and the body*. University of California Press.
- Bovenschen, Silvia & Weckmueller, Beth (1977). Is there a feminine aesthetic? *New German Critique*, (10), 111-137. <https://doi.org/10.2307/487675>
- Butler, Judith (1999). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.
- Butler, Judith (1992). Contingent foundations: Feminism and the question of "postmodernism". In Judith Butler & Joan Scott (Eds.). *Feminists theorize the political* (pp. 3-21). Routledge.
- Byrne, Lorcan, O'Connell, Cathal & O'Sullivan, Siobhan (2020). Rap and political participation: Using rap as a creative method in research with children and young people. *YOUNG*, 28(1), 50–68. <https://doi.org/10.1177/1103308819856755>
- Castro, José (2012). Discos na luta: a canção de protesto na produção fonográfica em Portugal nas décadas de 1960 e 1970 [Dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa]. Repositório da Universidade Nova de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10362/9397>
- Christopher, Ashitha (2024). From silence to canvas: The role of activism in transforming gender and sexuality norms. *Sexuality & Culture*. <https://doi.org/10.1007/s12119-024-10256-6>

- Côrte-Real, Maria (1996). Sons de abril: Estilos musicais e movimentos de intervenção político-cultural na revolução de 1974. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 6, 141-171. <https://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/view/92>
- Coutinho, Clara (2011). *Metodologia de investigação em ciências sociais e humanas: Teoria e prática*. Almedina.
- Cova, Anne (2007). O primeiro congresso feminista e da educação numa perspetiva comparada. In Lígia Amâncio, Manuela Tavares, Teresa Joaquim & Teresa Almeida (Coords.), *O longo caminho das mulheres: Feminismos – 80 anos depois* (pp. 27-43). Publicações Dom Quixote.
- Crenshaw, Kimberlé (1989). Demarginalizing the intersection of race and sex: A black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. *University of Chicago Legal Forum*, 1989(1), 139-167. <http://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>
- Crenshaw, Kimberlé (1991). Mapping the margins: intersectionality, identity politics, and violence against women of color. *Stanford Law Review*, 43(6), 1241-1299. <https://www.jstor.org/stable/1229039>
- Cruzeiro, Cristina, Campos, Ricardo & Madeira, Cláudia (2024). 25 de abril × 50 anos de escrita na cidade. *Etnográfica, número especial*, 227-245. <https://doi.org/10.4000/etnografica.15860>
- Cunha, Teresa (2008). Introdução: Uma reflexão caminhante sobre espaços e conceitos de participação das mulheres na sociedade portuguesa. In Teresa Cunha & Celina Santos, *Artigo Feminino: das Raízes da Participação* (25-40). AJPaz.
- Duncombe, Steve & Lambert, Steve (2021). *The art of activism: Your all-purpose guide to making the impossible possible*. OR Books.
- Esteves, João (2007). Os anos 20: A afirmação de uma nova geração de feministas. In Lígia Amâncio, Manuela Tavares, Teresa Joaquim & Teresa Almeida (Coords.), *O longo caminho das mulheres: Feminismos – 80 anos depois* (74-89). Publicações Dom Quixote.

- Federici, Silvia (2021). *Patriarchy of the wage: Notes on Marx, gender, and feminism*. PM Press.
- Filho, João (2005). Das subculturas às pós-culturas juvenis: Música, estilo e ativismo político. *Contemporanea*, 3(1), 138-166. <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3451/2517>
- Fradique, Teresa (2003). *Fixar o movimento: Representações da música rap em Portugal*. Publicações Dom Quixote.
- Freire, Paulo (1974). *Pedagogia do oprimido*. Paz e Terra.
- Gonçalves, Fernando (2012). Arte, ativismo e tecnologias de comunicação nas práticas políticas contemporâneas. *Contemporânea*, 10(2), 178-193. http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_20/contemporanea_n20_12_GONCALVES.pdf
- Gonçalves, Marta (2024). *Artivismo queer e mediatização do artivismo de Filipe Sambado* [Dissertação de mestrado, Universidade do Porto]. Repositório Aberto da Universidade do Porto. <https://hdl.handle.net/10216/162826>
- Gorjão, Vanda (2007). Oposição feminina (?), oposição feminista (?) ao Estado Novo. In Lígia Amâncio, Manuela Tavares, Teresa Joaquim & Teresa Almeida (Coords.), *O longo caminho das mulheres: Feminismos – 80 anos depois* (108-123). Publicações Dom Quixote.
- Guerra, Paula & Fernandes, Ana (2022). Crying Jellyfish: Capicua at the crossroads of artistic labour and critical pedagogies during the pandemic. *Education Sciences & Society*, 13(1), 128-145. <https://doi.org/10.3280/ess1-2022oa13576>
- Guerra, Paula & Januário, Susana (2016). Um espelho é mais do que um espelho: As novas formas e linguagens da canção que protesta na contemporaneidade portuguesa. *Revista NAVA*, 1(2), 202-239. <https://hdl.handle.net/10216/90925>
- Guerra, Paula & Quintela, Pedro (2018). Introdução: O resto ainda é Hebdige. In Dick Hebdige, *Subcultura: O significado do estilo* (pp. 5-71). Maldoror.

- Guerra, Paula (2015). Sonhos pop: Criação, aura e carisma na música moderna portuguesa. *E-Compós*, 18(1), 1-22. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/79964>
- Guerra, Paula (2017a). A canção ainda é uma arma: Ensaio sobre as identidades na sociedade portuguesa em tempos de crise. In Francisco Nascimento, Jaison Silva & Ronyere Silva (Orgs.), *História e arte: Teatro, cinema, literatura* (pp. 149-172). Teresina.
- Guerra, Paula (2017b). António e as variações identitárias da cultura portuguesa contemporânea. *Ciências Sociais em Revista*, 53(3), 508-520. <https://doi.org/10.4013/csu.2017.53.3.11>
- Guerra, Paula (2017c). Capicua e Bordieu: Entre o rap e a sociologia [Trabalho Académico]. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/104342>
- Guerra, Paula (2018a). Gender is dead, pink is 4Ever: Gender, differences and popular cultures. In Paula Guerra & João Leite (Eds.). *Gender, differences, identities and DIY cultures* (pp. 3-32). Universidade do Porto. <https://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id01id1575&sum=sim>
- Guerra, Paula (2018b). E nada mais foi como dantes: Fragmentos contraculturais e seus estilhaços no pós-abril de 1974 em Portugal. *Teoria e Cultura*, 13(1), 195-214. <http://dx.doi.org/10.34019/2318-101X.2018.v13.12396>
- Guerra, Paula (2019a). Nothing is forever: Um ensaio sobre as artes urbanas de Miguel Januário+MaisMenos-. *Horizontes Antropológicos*, (55), 19-49. <https://doi.org/10.1590/S0104-71832019000300002>
- Guerra, Paula (2019b). Verdade e consequência no hip-hop português contemporâneo: O caso de Capicua. In Tirso Siteo & Paula Guerra (Orgs.) *Reinventar o discurso e o palco: O rap entre saberes locais e olhares globais* (pp. 202-219). Universidade do Porto.
- Guerra, Paula (2020a). Cidade, pedagogia e rap. *Quaestio*, 22(2), 431-453. <http://dx.doi.org/10.22483/2177-5796.2020v22n2p431-453>

- Guerra, Paula (2020b). The song is still a ‘weapon’: The portuguese identity in times of crises. *YOUNG*, 28(1), 14-31. <https://doi.org/10.1177/1103308819829603>
- Guerra, Paula (2021). So close yet so far: DIY cultures in Portugal and Brazil. *Cultural Trends*, 30(2), 122-138. <https://doi.org/10.1080/09548963.2021.1877085>
- Guerra, Paula (2022a). Barulho! Vamos deixar cantar o Fado Bicha: Cidadania, resistência e política na música popular contemporânea. *Revista de Antropologia*, 65(2), 1-26. <http://dx.doi.org/10.11606/1678-9857.ra.2022.197977>
- Guerra, Paula (2022b). Os desacordes do fado e do folclore na modernidade tardia: Um trajeto pelos ativismos musicais do Fado Bicha e de Filipe Sambado. In Cíntia Fernandes, Micael Herschmann, Rose Rocha & Simone Pereira (Orgs.), *A(r)tivismos urbanos: (Sobre)vivendo em tempos de urgências* (pp. 221-250). Editora Sulina.
- Guerra, Paula (2023a). Ninguém nos ensina como viver: Ana da Silva, The Raincoats e a urgência de (re)existir. *MODOS: Revista de História da Arte*, 7(1), 212-249. <https://doi.org/10.20396/modos.v7i2.8671508>
- Guerra, Paula (2023b). Editing gender and editing life: DIY, digital activism and new forms of pedagogy in the contemporary Portuguese society. *Education, Sciences & Society*, 14(2), 228-245. <https://doi.org/10.3280/ess2-2023oa16882>
- Guerra, Paula, Hoefel, Maria, Severo, Denise & Sousa, Sofia (2021). “Tu és machista”: Música, ativismo estético-político e (re)configuração social e política nos tempos presentes. *Revista NAVA*, 6(1-2), 267-297. <http://dx.doi.org/10.34019/2525-7757.2021.v6.33448>
- Haraway, Donna (1988). Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575-599. <http://www.jstor.org/stable/3178066?origin=JSTOR-pdf>
- Harding, Sandra (1986). *The science question in feminism*. Cornell University Press.
- hooks, bell (2004). *The will to change: Men, masculinity, and love*. ATRIA books.

- hooks, bell (2013). *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. WMF Martins Fontes.
- Horta, Maria Teresa (2019). *Eu sou a minha poesia: Antologia pessoal*. Publicações Dom Quixote.
- Joaquim, Teresa (2007). Feminismos, estudos sobre as mulheres ou «para onde vai este barco?». In Lígia Amâncio, Manuela Tavares, Teresa Joaquim & Teresa Almeida (Coords.), *O longo caminho das mulheres: Feminismos – 80 anos depois* (pp. 203-216). Publicações Dom Quixote.
- Kilomba, Grada (2019). *Memórias da plantação - Episódios de racismo cotidiano*. Cobogó.
- Kloosterman, Robert (2020). The Wayfarer: Visions of the urban in the songs of Bruce Springsteen. *City, Culture and Society*, 21, 100340, <https://doi.org/10.1016/j.ccs.2020.100340>
- Lagunilla, Ana (2021). *Até o fim do mundo: As mulheres e as canções de protesto no Brasil e em Portugal* [Dissertação de mestrado, Universidade do Porto]. Repositório Aberto da Universidade do Porto. <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/137515/2/513289.pdf>
- Ledwith, Margaret (2020). *Community development: A critical and radical approach*. Policy Press.
- Lima, Mariana (2005). *Rap de batom: Família, educação e gênero no universo rap* [Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas]. Repositório da Universidade de Campinas. <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1602513>
- Loponte, Luciana (2021). Gênero, arte e educação: resistências e novas paisagens do possível. *Cartema*, 8(8), 81–96. <https://doi.org/10.52583/cartema.v8i8.248458>
- Lupati, Frederica (2019a). Revolução e poesia: A recuperação da tradição da música de intervenção no rap de Capicua. In Cláudia Alonso, Vincenzo Russo, Roberto Vecchi & Carlos André (Eds.), *De oriente a ocidente: Estudos da associação internacional de lusitanistas – Volume II – Sobre Portugal* (pp. 215-236).

<https://lusitanistasail.press/index.php/ailpress/catalog/view/166/58/731>

- Lupati, Frederica (2019b). Sobre as margens das periferias: Uma introdução às vozes femininas do rap feito em Portugal. *Faces de Eva*, (Extra), 207-220. <http://hdl.handle.net/10174/26052>
- Macedo, Eunice (2015). Violência e violências sobre as mulheres: Auscultando lugares para uma democracia “outra” mais autêntica. In Tânia Brabo (Org.), *Mulheres, Género e Violência* (pp. 15-36). Cultura Acadêmica.
- Machonisse, Tânia & Ribeiro, Orquídea (2023). A música rap de Azagaia: Protestar contra injustiças sociais em Moçambique. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 131, 73-96. <https://doi.org/10.4000/rccs.14768>
- Magalhães, Maria (1998). *Movimento feminista e educação: Portugal, décadas de 70 e 80*. Celta.
- Magalhães, Maria (2002). Em torno da definição do conceito de agência feminista. *ex aequo*, 7, 189-198.
- Magalhães, Maria (2007). Agência feminista e das mulheres: Procurando o novo sujeito feminista? In Lígia Amâncio, Manuela Tavares, Teresa Joaquim & Teresa Almeida (Coords.), *O longo caminho das mulheres: Feminismos – 80 anos depois* (pp. 229-244). Publicações Dom Quixote
- Magalhães, Maria (2010). A arte e violência no olhar: Activismo feminista e desconstrução da violência contra as mulheres. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 89, 89-109. <https://doi.org/10.4000/rccs.3735>
- Magalhães, Maria, Pacheco, Margarida, Maia, Margarida, Dias, Ana, Iglesias, Camila, Beires, Ana, Mendes, Tatiana, Pontedeira, Cátia & Wiedemann, Alicia (2020). *Violências e violência de género: Prevenção primária na escola: Manual de Atividades do ART'THEMIS+*. UMAR.
- Maggiora, Giulia (2024). Hellas: Rap e afirmação feminina no hip hop em português. *Revista Transcultural de Música*, 28, 2-19.

<https://www.sibetrans.com/trans/articulo/681/hellas-rap-e-afirmacao-feminina-no-hip-hop-em-portugues>

- Manuel, Peter (2017). World music and activism since the end of history [sic]. *Music & Politics*, 11(1), 1-16. <https://doi.org/10.3998/mp.9460447.0011.101>
- Marconi, Marina & Lakatos, Eva (2017). *Fundamentos de metodologia científica*. Atlas.
- McRobbie, Angela (2004). Post-feminism and popular culture. *Feminist Media Studies*, 4(3), 255-264. <https://doi.org/10.1080/1468077042000309937>
- McRobbie, Angela (2008). *The aftermath of feminism: Gender, culture and social change*. SAGE Publications.
- Mendonça Júnior, Francisco (2020). *Rap e ativismo político no espaço lusófono: Estudos de caso no Brasil, Portugal, Angola e Moçambique* [Tese de doutoramento, Universidade de Coimbra]. Repositório científico da Universidade de Coimbra. <https://hdl.handle.net/10316/89626>
- Monteiro, Tiago (2012). *Tudo isto é pop: Portugalidades musicais contemporâneas entre a “tradição” e modernidade* [Tese de pós-graduação, Universidade Federal Fluminense]. Repositório Institucional da Universidade Federal Fluminense. <https://app.uff.br/riuff/handle/1/13175>
- Moreira, Maria, Torres, Taluana & Almeida, Danielle (2015). Direitos reprodutivos, violência e humanização do parto: Implicações em projetos para a educação em sexualidade na juventude. In Tânia Brabo (Org.), *Mulheres, género e violência* (pp. 99-121). Cultura Acadêmica.
- Mourão, Rui (2015). Performances artivistas: Incorporação duma estética de dissensão numa ética de resistência. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 4(2), 53-69. <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.938>
- Mugeiro, Joana (2022). *Vozes à margem: A mulher rapper em Portugal* [Dissertação de mestrado, Instituto Universitário de Lisboa]. Repositório do ISCTE. <http://hdl.handle.net/10071/26753>

- Nascimento, Mayk (2015). *O rap e a indústria cultural: entre o underground e o mainstream*. REA Reunião Equatorial de Antropologia, 5, 1-20. UFAL.
- Neves, Helena (2007). O corpo das mulheres na história – Corpo desapropriado. In Lúcia Amâncio, Manuela Tavares, Teresa Joaquim & Teresa Almeida (Coords.), *O longo caminho das mulheres: Feminismos – 80 anos depois* (pp. 306-319). Publicações Dom Quixote.
- Neves, Sofia & Nogueira, Conceição (2005). Metodologias feministas: A reflexividade ao serviço da investigação nas ciências sociais. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, 18(3), 408-412. <https://doi.org/10.1590/S0102-79722005000300015>
- Nochlin, Linda (1971). Why have there been no great women artists? In Linda Nochlin, *Women, art and power and other essays* (pp. 145-178). Routledge.
- Parker, Rozsika & Pollock, Griselda (2013). *Old mistresses: Women, art and ideology*. I.B. Tauris.
- Peralta, Elsa (2025). Insurgent memory, post-imperial governance, and change: Reassessing the truth about Portugal's colonial history. *Rethinking History*, 1–24. <https://doi.org/10.1080/13642529.2025.2455868>
- Perrot, Michelle (2017). *Os excluídos da história: Operários, mulheres e prisioneiros*. Paz e Terra.
- Pimentel, Irene (2007). O Estado Novo, as mulheres e o feminismo. In Lúcia Amâncio, Manuela Tavares, Teresa Joaquim & Teresa Almeida (Coords.), *O longo caminho das mulheres: Feminismos – 80 anos depois* (pp. 90-107). Publicações Dom Quixote.
- Pontedeira, Cátia, Armada, Frederica, Magalhães, Maria, Iglesias, Camila, Silva, Leonor, Souza, Tatiana & Rodrigues, Liliana (2024). *Dados preliminares sobre as Mulheres Assassinadas em Portugal: Dados 1 janeiro a 15 de novembro de 2024*. Observatório das Mulheres Assassinadas, UMAR.
- Posch, Patricia, Borges, Gessica, Simões, Chisoka & Cerqueira, Carla (2024). Perspectivas emergentes: Um panorama sobre mídias alternativas digitais e

- peessoas migrantes e/ou racializadas em Portugal. *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, 11(2), 1-21. <https://doi.org/10.21814/rlec.5748>
- Ramalho, Maria (2008). Mudar o mundo pela imaginação e a arte? In Teresa Cunha & Celina Santos, *Artigo feminino: Das raízes da participaAcção* (43-52). AJPaz.
- Raposo, Paulo (2015). “Artivismo”: Articulando dissidências, criando insurgências. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 4(2), 3-12. <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.909>
- Reinharz, Shulamit (1992). *Feminist methods in social research*. Oxford University Press.
- Ribeiro, Djamilá (2017). *O que é: Lugar de fala?* Letramento.
- Rich, Adrienne (1995). *Of woman born: Motherhood as experience and institution*. Norton & Company.
- Rodnitzky, Jerome (2008). Songs of sisterhood: The music of women’s liberation. *Popular Music and Society*, 4(2), 77-85. <https://doi.org/10.1080/03007767508591074>
- Rosas, Leonor (2022). *De quem se esqueceu Lisboa? A luta pela inscrição da memória anticolonial e negra no espaço público* [Dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa]. Repositório da Universidade Nova de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10362/152945>
- Saffioti, Heleieth (2004). *Gênero, patriarcado, violência*. Fundação Perseu Abramo.
- Sagnier, Laura & Morell, Alex (Coord.) (2019). *As mulheres em Portugal, hoje: Quem são, o que pensam e como se sentem*. Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Sampaio, Livia (2022). Como o status social colonial é refletido no cotidiano das mulheres negras – Análise de percepções das mulheres negras em Portugal através do padrão de beleza dominante. In Pâmela Cabreira & Livia Sampaio (Coords.), *Por uma história com mulheres: Compreensões e caminhos em classe, raça e gênero* (pp. 17-32). Desalinho.

- Sardo, Susana (2014). Fado, folclore e canção de protesto em Portugal: Repolitização e (con)sentimento estético em contextos de ditadura e democracia. *DEBATES - Cadernos Do Programa De Pós-Graduação Em Música*, (12), 63-77. <https://seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/3864/0>
- Schreiber, Brad (2019). *Music is power: Popular songs, social justice, and the will to change*. Rutgers University Press.
- Scott, Joan (2008). Género: Uma categoria útil de análise histórica. Em Ana Crespo, Ana Monteiro-Ferreira, Anabela Couto, Isabel Cruz & Teresa Joaquim (Orgs.), *Variações sobre sexo e género* (pp. 49-77). Livros Horizonte.
- Silva, Augusto, Guerra, Paula & Santos, Helena (2018). When art meets crisis: The portuguese story and beyond. *Sociologia, Problemas e Práticas*, (86), 27-43. <https://doi.org/10.7458/SPP20188611860>
- Simões, José (2013). Entre percursos e discursos identitários: Etnicidade, classe e género na cultura hip-hop. *Estudos Feministas*, 21(1), 107-128. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2013000100006>
- Simões, Soraia (2019). Para uma história e teoria crítica do rap em Portugal: Fixar os paradoxos, os caminhos percorridos e as resistências das primeiras mulheres. In Tirso Siteo & Paula Guerra (Orgs.) *Reinventar o discurso e o palco: O rap entre saberes locais e olhares globais* (pp. 190-201). Universidade do Porto.
- Sousa, Sofia & Guerra, Paula (2021). «Toda a minha fui thug»: A (des)construção do urbano através do rap. *Cidades, comunidades e territórios*, 21, 93-108. <http://doi.org/10.15847/cct.23933>
- Sousa, Sofia, Farina, Tommaso & Guerra, Paula (2022). Turning life into art and art into a way of life: A cross-country perspective about art-based research, critical pedagogy, and social intervention. *Education Sciences & Society*, 13(1), 68-90. <https://doi.org/10.3280/ess1-2022oa13724>
- Stoer, Stephen, Magalhães, António & Rodrigues, David (2004). *Os lugares da exclusão social: Um dispositivo de diferenciação pedagógica*. Cortez Editora.

- Tavares, Manuela (2007). Feminismos em Portugal – Rupturas e continuidades na luta pela despenalização do aborto. In Lígia Amâncio, Manuela Tavares, Teresa Joaquim & Teresa Almeida (Coords.), *O longo caminho das mulheres: Feminismos – 80 anos depois*. Publicações Dom Quixote.
- Tavares, Manuela (2011). *Feminismos: Percursos e desafios*. Texto Editores.
- Vidal, Miguel (2023). Rap e música de intervenção: Representação sociais de rap em Portugal. *Todas as Artes*, 6(1), 92-107.
<https://ojs.letras.up.pt/index.php/taa/article/view/13206>
- Vidon, Geyza (2014). *A narratividade do hip-hop e suas interfaces com o contexto educacional* [Tese de doutoramento, Universidade Federal do Espírito Santo]. Repositório Institucional da Universidade Federal do Espírito Santo.
<https://repositorio.ufes.br/handle/10/1175>
- Wadi, Shahd (2014). *Corpos na trouxa. Histórias-artísticas-de-vida de mulheres palestianas no exílio* [Tese de doutoramento, Universidade de Coimbra]. Repositório científico da Universidade de Coimbra.
<https://hdl.handle.net/10316/24232>
- Weiler, Kathleen (1991). Freire and a Feminist Pedagogy of Difference. *Harvard Educational Review*, 61(4), 449-475.
<https://doi.org/10.17763/haer.61.4.a102265jl68rju84>

Referências mediáticas

- Caeiro, Tiago (3 de agosto de 2024). *Pugilista Imane Khelif é mulher, mesmo que possa ter cromossomas XY. Associação de Boxe e COI não se entendem*. Observador.
<https://observador.pt/2024/08/03/pugilista-imane-khelif-e-mulher-mesmo-que-possa-ter-cromossomas-xy-associacao-de-boxe-e-coi-nao-se-entendem/>
- Capicua (13 de julho de 2019). *A História do Hip Hop Tuga*. Visão.
<https://visao.pt/opiniao/ponto-de-vista/2017-07-13-a-historia-do-hip-hop-tuga/>

- Castro, Artur (6 de abril de 2023). *Capicua: “Os rappers resgataram a tradição de Abril”*. A Voz do Operário. <https://vozoperario.pt/jornal/2023/04/06/os-rappers-resgataram-a-tradicao-de-abril/>
- Farinha, Ricardo (20 de janeiro de 2023). *Atriz trans invade palco do Teatro São Luiz para protestar contra “transfake”*. NIT. <https://www.nit.pt/cultura/teatro-e-exposicoes/atriz-trans-invade-palco-teatro-sao-luiz-para-protestar-contr-transfake>
- Ferreira, Nicolau, Silva, Samuel & Firmino, Teresa (18 de janeiro de 2014). *Investigadores não sabem para onde vai a ciência portuguesa*. Público. https://www.publico.pt/2014/01/18/ciencia/noticia/ciencia-em-tempos-de-crise-1620237?utm_source=copy_paste
- Ho, Alexandra (3 de março de 2015). *Capicua: “Em ‘Medusa’ quis falar da culpabilização da vítima”*. SOL. <https://sol.sapo.pt/2015/03/03/capicua-em-medusa-quis-falar-da-culpabilizacao-da-vitima/>
- Simões, Soraia (17 de novembro de 2018). *A hegemonia masculina do hip-hop num dia dedicado à Luta e Resistência feminina*. Esquerda.net. <https://www.esquerda.net/artigo/hegemonia-masculina-do-hip-hop-num-dia-dedicado-luta-e-resistencia-femininas/58070>
- Simões, Soraia (setembro de 2017). *As mulheres no RAP: afirmação e resistência*. *Le Monde Diplomatique*. <https://pt.mondediplo.com/2017/09/as-mulheres-no-rap-afirmacao-e-resistencia.html#partage>

Discografia

- Capicua (2012). *Capicua* [Álbum]. Optimus Discos.
- Capicua (2014). *Sereia louca* [Álbum]. Valentim de Carvalho, S.A.
- Capicua (2015). *Medusa* [Álbum]. Valentim de Carvalho, S.A.
- Capicua (2020). *Madrepérola* [Álbum]. Universal Music Portugal, S.A.

Capicua (2021). *Encore (Ao vivo)* [Álbum]. Universal Music Portugal, S.A.

Capicua (2024). *Que Força É Essa Amiga* [Canção]. Universal Music Portugal, S.A.

Capicua (2021). *Um Gelado Antes do Fim do Mundo* [Álbum]. Universal Music Portugal, S.A.

Dama Bete (2008). Dama no rap [Canção]. In *De igual para igual*. Universal Music Portugal, S.A.

Djamal (1997). *Revolução (Agora!)* [Canção]. In *Abram Espaço*. BMG Portugal.