

TODAS AS ARTES

.....
REVISTA LUSO-BRASILEIRA DE ARTES E CULTURA
ALL THE ARTS LUSO-BRAZILIAN JOURNAL OF ART AND CULTURE



Vol. 8, N. 1, Jan.-Abr. 2025
ISSN 2184-38052

DE MULHER-OBJETO A RAPPER-SUJEITO: O LUGAR DA MULHER NO RAP PORTUGUÊS

FROM WOMAN-OBJECT TO SUBJECT-RAPPER: THE PLACE OF WOMEN IN PORTUGUESE RAP

DE FEMME-OBJET À RAPPEUSE-SUJET: LA PLACE DE LA FEMME DANS LE RAP PORTUGAIS

DE MUJER-OBJETO A RAPERA-SUJETO: EL LUGAR DE LA MUJER EN EL RAP PORTUGUÉS

Rafaela Enes de Miranda

Centro Interdisciplinar de Estudos de Género, Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas, Universidade de Lisboa Portugal

RESUMO: Este artigo científico prende-se com os papéis de género, nomeadamente os papéis femininos, e o género musical do RAP, em particular no caso português, e o modo como as questões feministas na arte urbana são inerentemente revolucionárias, especialmente no contexto atual de retrocessos de direitos humanos e das mulheres a nível global. Consideramos pertinente a análise desta temática tendo em conta a problemática do enviesamento masculino e misógino das narrativas do RAP e das suas implicações nos/as ouvintes. A partir desta problemática, procuraremos fazer uma contextualização histórica e social do RAP português, abordando as relações, as dinâmicas e os papéis de género dentro deste tipo de música, nomeadamente os papéis assumidos pelas mulheres. Neste sentido, analisaremos as dez canções de RAP mais populares em Portugal por artistas de nacionalidade portuguesa ou luso-descendente, em que cinco destas são de autoria de rappers masculinos e as restantes cinco de rappers femininas.

Palavras-chave: RAP, mulher-objeto, rapper-sujeito, papéis de género, Portugal

ABSTRACT: The theme of this scientific article concerns gender roles, particularly female roles, and the musical genre of RAP, specifically in the Portuguese case, and how feminist issues in urban art are inherently revolutionary, especially in the current context of human and women's rights setbacks around the world. We consider pertinent to analyse this topic in light of the problematic male and misogynist bias of RAP narratives and their implications on its listeners. Based on these issues, we will try to provide a historical and social contextualisation of Portuguese RAP, addressing the relationships, dynamics, and gender roles within this type of music, particularly the roles assumed by women. To this end, we will analyse the ten most popular RAP songs in Portugal by artists of Portuguese nationality or Portuguese descent, five of which were written by male rappers and the remaining five by female rappers.

Keywords: RAP, woman-object, subject-rapper, gender roles, Portugal

RÉSUMÉ: Cet article scientifique traite des rôles de genre, notamment des rôles féminins, et du genre musical RAP, en particulier dans le cas portugais, ainsi que de la manière dont les questions féministes dans l'art urbain sont intrinsèquement révolutionnaires, surtout dans le contexte actuel de recul des droits humains et des droits des femmes à l'échelle mondiale. Nous considérons qu'il est pertinent d'analyser ce thème compte tenu du problème du biais masculin et misogyne des récits du rap et de ses implications pour les auditeurs. À partir de cette problématique, nous tenterons de contextualiser historiquement et socialement le rap portugais, en abordant les relations, les dynamiques et les rôles de genre au sein de ce type de musique, notamment les rôles assumés par les femmes. Dans cette optique, nous analyserons les dix chansons de rap les plus populaires au Portugal, interprétées par des artistes de nationalité portugaise ou d'origine portugaise, dont cinq sont écrites par des rappeurs masculins et les cinq autres par des rappeuses.

Mots-clés: RAP, femme-objet, rappeuse-sujet, rôles de genre, Portugal

RESUMEN: Este artículo científico se ocupa de los roles de género, en particular los roles femeninos, y el género musical del RAP, especialmente en el caso portugués, y la forma en que las cuestiones feministas en el arte urbano son inherentemente revolucionarias, especialmente en el contexto actual de retrocesos en los derechos humanos y de las mujeres a nivel mundial. Consideramos pertinente el análisis de esta temática teniendo en cuenta la problemática del sesgo masculino y misógino de las narrativas del RAP y sus implicaciones en los oyentes. A partir de esta problemática, trataremos de contextualizar histórica y socialmente el RAP portugués, abordando las relaciones, las dinámicas y los roles de género dentro de este tipo de música, en particular los roles asumidos por las mujeres. En este sentido, analizaremos las diez canciones de RAP más populares en Portugal de artistas de nacionalidad portuguesa o de ascendencia portuguesa, cinco de las cuales son de autores masculinos y las cinco restantes de autoras femeninas.

Palabras-clave: RAP, mujer-objeto, rapero-sujeto, roles de género, Portugal

1. Introdução

O RAP é percecionado, pelo público em geral, como um género musical misógino, sexista, homofóbico e discriminatório. Esta perceção tem vindo a ser apoiada por vários estudos, como o de Weitzer e Kubrin (2009), o qual demonstra que o RAP se destaca de outros géneros musicais pela intensidade e natureza gráfica das suas letras, que objetificam, exploram e vitimizam as mulheres. Este fenómeno baseia-se no facto de que existem poucas vozes femininas (e/ou pouco conhecidas) no seio deste género musical, o que provoca um enviesamento das suas narrativas, dando-se espaço de criação e liberdade artística apenas a homens cisgéneros e heterossexuais. Adicionalmente, é necessário ter em conta que as questões feministas na arte urbana são inerentemente revolucionárias, especialmente atualmente, num mundo de crescentes polarizações e tensões políticas, em que assistimos à ascensão de discursos racistas, sexistas e homofóbicos por parte da extrema-direita não só no contexto internacional e europeu, como também no contexto português.

A partir desta problemática, procuramos fazer uma contextualização histórica e social do RAP nacional, abordando, por um lado, a influência que o hip-hop, e em particular o RAP, tem sobre as camadas mais jovens enquanto novo movimento social relevante nas suas construções identitárias, e, por outro lado, as relações, as dinâmicas e os papéis de género dentro deste tipo de música, nomeadamente os papéis assumidos pelas mulheres.

Com esta reflexão, iremos verificar se existem os papéis femininos aqui avançados – Mulher-objeto e Rapper-sujeito – no RAP português, bem como distinguir entre o papel de Mulher-objeto e o papel de Rapper-sujeito, compreendendo as especificidades de cada um deles, particularmente a nível nacional. Ademais, é nosso objetivo, por um lado, aferir a existência de uma relação entre os dois papéis femininos mencionados e o género do/a artista que produz a narrativa e, por outro, compreender a relevância da rentabilidade comercial das obras musicais nas dinâmicas de cada um destes papéis. Por último, procuramos aferir a pertinência de discursos feministas ou centrados na mulher como forma de protesto artístico e social e as suas potenciais implicações nas camadas mais jovens. Pretendemos estudar estes indicadores com o apoio da análise de dez canções selecionadas e dos/as seus/suas respetivos/as artistas, para que se possa recolher informação adicional pertinente para a presente análise.

2. Feminismo de *hip-hop*

A perspetiva teórica de base para este estudo é o feminismo de *hip-hop* (original: *hip-hop feminism*). Esta teoria tem-se mostrado fundamental no cruzamento do RAP enquanto movimento social artístico revolucionário e as questões de género e feministas, que são frequentemente postas de lado nas investigações e reflexões sobre a relevância política deste género musical. Este feminismo trata o RAP como um local cultural e geracionalmente relevante e específico que procura justiça social, consciencialização, e ativismo político e social. Opera dentro de um espaço contraditório, utilizando tanto a teoria como a práxis para fazer avançar as conversas sobre as relações de género através de uma perspetiva interseccional. Esta perspetiva é distinta dos primeiros estudos sobre mulheres e RAP, os quais se centravam quase exclusivamente na dominação masculina e na misoginia (Bonnette-Bailey & Brown, 2019): a elasticidade deste feminismo permite que um leque mais vasto de pessoas figure como sujeito de análise no *hip-hop* (Lindsey, 2015). Adicionalmente, este feminismo diferencia-se de todos os outros pois é suficientemente corajoso para se insurgir com as áreas cinzentas (original: *fuck with the grayss*) e pretende reconhecer a capacidade do RAP para articular a dor das comunidades de minorias de forma esclarecedora e informativa e usar esse conhecimento para criar um espaço de redenção e cura e para examinar as relações de género (Morgan, 2000) e, acima de tudo, recusa posições políticas essencialistas sobre o que está certo ou errado e quem ou o quê pode ser chamado de feminista.

3. O RAP como ativismo revolucionário

A música, de forma geral, desempenha um papel de extrema relevância como motor de influência social no desenvolvimento de atitudes sexuais e normas de género na juventude, e por este motivo é importante compreender melhor o seu conteúdo, neste caso do RAP (Herd, 2015). De facto, alguns/algumas jovens constroem a sua identidade através da sua relação com o hip-hop, cultura da qual o RAP faz parte, que toma forma de elementos mais simbólicos que “vão sendo articulados nas suas disposições identitárias” (Almeida, 2018: 105). O RAP serve, particularmente, “como um processo de construção identitária não linear nem intrínseco tornando-se sobretudo, num ato político” (Fradique, 2003: 211). Assim, este género musical que começou com um carácter espontâneo evoluiu para uma atividade comercial regulamentada, refletindo um modelo cultural juvenil com ideais, práticas, e atitudes representativas da camada jovem (Fradique, 2003). Adicionalmente, a música popular urbana, nomeadamente o RAP, desempenha um papel económico e simbólico extremamente relevante nos “circuitos da globalização cultural e na fabricação de modelos culturais juvenis” (Simões et al., 2005: 171-174).

O RAP, enquanto vertente do hip-hop, expressa um novo movimento social, sendo uma forma ardente de resistência e uma expressão definitiva da cultura de oposição (Martinez, 1997), pelo que é um excelente veículo de mensagens anti-sexistas e feministas. Porém, é interessante refletir que a comercialização do hip-hop, a qual beneficia a transmissão de mensagens e o alcance a um maior número de pessoas, constitui, por oposição, “o principal obstáculo à sua própria afirmação enquanto movimento cultural” (Simões et al., 2005: 183).

4. Os papéis de género no RAP internacional

Apesar de o RAP ser um género musical maioritariamente associado ao género masculino, a figura feminina sempre esteve presente. No entanto, é mais reconhecida neste meio “como um elemento das letras ou videocliques, i.e., como um acessório à criação do artista masculino.” (Miranda, 2021: 55). Neste artigo, teorizamos em maior profundidade dois papéis femininos no RAP nacional: o de Mulher-objeto e o de Rapper-sujeito. Já outras autoras investigaram sobre os diversos papéis femininos passíveis de serem verificados no género musical do RAP: Bradley avança com algumas categorias de género no *hip-hop* comercial: *philosopher king*, *playa/pimp*, *dope boy/trap starr*, *ehustler* (2015). Além destes papéis, a autora Cheryl Keyes (2012) já havia criado quatro categorias, apenas do género feminino, no RAP: *queen mother*, *fly girl*, *sista with attitudee*, *elesbiann*; afirmando que os papéis propostos podem sobrepor-se e intersectar-se, atribuindo maior significado à complexidade do/a intérprete. Deste modo, os papéis que explicitamos neste artigo não são exclusivos e podem ser articulados com outros já teorizados. Porém, parecem-nos suficientes para o propósito desta reflexão, especialmente tendo em conta o seu foco em Portugal. Note-se ainda que o que reconhecemos como masculino e feminino varia conforme o tempo e o espaço, pois são construções sociais, das quais a música, tal como outras artes, faz uso. Neste sentido, estes conceitos podem ser alvo de transformação.

Independentemente do seu papel, é importante reforçar que o género da artista, e a forma como sentem que este é percebido, pode limitar a sua liberdade de expressão, ou pode integrar-se na composição e na performance, as quais proporcionam oportunidades de expressão de emoções e experiências difíceis (Davies, 2022).

5. Especificidades do RAP português

A música RAP em Portugal, tal como nos Estados Unidos da América, surgiu como uma resposta às adversidades enfrentadas pelas populações marginalizadas, que aspiravam iluminar questões que permaneciam obscurecidas nas periferias da sociedade (Correia, 2017). Os primeiros praticantes do RAP começaram a surgir predominantemente na região de Lisboa, com um número significativo de artistas negros originários de ex-colónias (Cadete, 2019), maioritariamente imigrantes angolanos e cabo-verdianos de segunda ou terceira geração. Foram esses padrões de migração que permitiram a transformação das estruturas sociais e, como resultado, facilitaram a formação de novas identidades juvenis, através da apropriação desse novo ambiente urbano (Fernandes, 2010). Além disso, os espaços sociais tradicionais foram interditos a estes jovens devido a fenómenos de discriminação e a falta de inclusão no seu próprio país. À semelhança do que acontece noutros géneros musicais, à medida que o RAP crescia em popularidade, tanto o seu público quanto os artistas foram-se transformando, abrangendo não somente as comunidades mais marginalizadas, mas também as mais privilegiadas e brancas. Essa transição ocorreu após o lançamento do álbum “Rapública” do Boss AC, em meados da década de 1990 e, atualmente, o RAP é uma plataforma para artistas de diversas nacionalidades, etnias e

origens. De facto, o seu objetivo primário é articular as expressões culturais da juventude negra, de forma a conectarem-se com os comportamentos, atitudes e valores predominantes entre a maioria branca, uma vez que nenhum género musical pode operar de forma isolada (Kubrin, 2005).

Apesar de existir uma consciência coletiva de que o RAP é masculino e masculinizado – o que pode ser comprovado através do elevado número de rappers masculinos e ao seu nível de popularidade, pois são os mais ouvidos e os que preenchem os cartazes de festivais de música, por exemplo (quando comparado às mulheres rappers) – é de notar que as mulheres sempre marcaram presença neste mundo. As Divine, o primeiro coletivo de rappers femininas em Portugal, surge nos anos 1990, e abre espaço para que as Djamal, ainda nesta década, sejam as primeiras mulheres a lançar um álbum de RAP em Portugal (Farinha, 2023). Em seguida, surgem mulheres que moldam o panorama do *hip-hop* nacional: Telma Tvon, Blaya, Dama Bete, Mynda Guevara e Eva Rapdiva (agora deputada parlamentar). Nomes como Capicua e Nenny são conhecidos a nível nacional e internacional e demonstram que o caminho do RAP é possível ser trilhado enquanto mulher, de forma autêntica, independente e inovadora, como comprovado através do trabalho de artistas como Juana na Rap, Muleca XIII, e Máry M, e coletivos como o Hellas. Embora se confirme a existência destes coletivos femininos e artistas a solo, a sua história é frequentemente silenciada e invisibilizada e o seu papel é menosprezado, tido apenas como acessório à criação masculina (Lupati, 2019; Simões, 2019).

6. Opções metodológicas

Será feita uma análise de dez letras de canções de RAP, sendo que cinco destas canções são da autoria de diferentes artistas homens portugueses ou luso-descendentes e as restantes cinco canções são da autoria de diferentes artistas mulheres portuguesas ou luso-descendentes. Procuramos selecionar apenas os/as dez rappers mais ouvidos/as pois a comercialização e popularidade são indicadores que nos permitirão obter uma visão panorâmica desta problemática. As canções selecionadas são, portanto, as mais populares de cada artista, à data de 2022, independentemente do ano em que foram lançadas, sendo que nenhuma canção é anterior a 2014. A nível temporal, foi escolhido o ano de 2022 porque o estudo foi realizado ainda decorria o ano de 2023, e por isso era impossível aferir quais os/as artistas mais populares no ano corrente. Especialmente, afunilámos a nossa análise ao panorama nacional, pois, por um lado, como explicitado anteriormente, existem poucas investigações publicadas sobre esta temática que procuram estudar a situação local e, por outro lado, não foram teorizados papéis femininos ao RAP nacional, como ao nível internacional.

As letras destas canções foram retiradas do website Genius, uma vez que este website é dos mais prolíficos e populares na publicação da informação que se quer analisar, e porque procura incorporar a visão dos artistas, visto que há tentativas da promoção de exploração da obra criada. Para ambos os géneros de artistas, foi feita uma pesquisa no motor de busca Google, através das seguintes palavras-chave: “top 10 rappers portugueses/as em 2022”; “rappers portugueses/as mais ouvidos/as em 2022”; “top 10 rappers nacionais em 2022”; “rappers nacionais mais ouvidos/as em 2022”; “homens rappers portugueses mais ouvidos em 2022”; “mulheres rappers portuguesas mais ouvidas em 2022”; “homens rappers nacionais mais ouvidos em 2022”; “mulheres rappers nacionais mais ouvidas em 2022”.

No caso de os homens artistas, foram selecionados os cinco primeiros rappers que se

encontram na listagem do TOP 10 rappers mais ouvidos no ano de 2022, publicada pelo jornal cultural “Comunidade Cultura e Arte”. Para as mulheres artistas, uma vez que, através da nossa pesquisa, não existem artigos nem publicações com estudo equivalente para elas, contabilizamos, através do Spotify, as que são mais ouvidas no momento – esperando que a popularidade que é sentida agora tenha também sido observada no ano de 2022, de modo que a comparação possa ser extrapolada. Serão analisadas as letras das canções mais populares destes/as rappers, segundo o website Genius, até à data da escrita deste trabalho. Não foram consideradas canções em parceria com outros/as artistas, pois pretendemos analisar apenas criação dos/artistas selecionados/as, sem qualquer interferência de outras vozes e narrativa, exceto no caso de Eva Rapdiva, uma vez que as suas dez canções mais ouvidas eram todas elas em parceria com outros/as artistas. Deste modo, selecionamos a sua canção mais popular, analisando apenas o seu verso. Assim, as canções selecionadas para análise são: “Não Sinto”, de Wet Bed Gang; “Sentimento Safari”, de Julinho KSD; “Água de Coco”, de ProfJam; “Mo Boy”, de Dillaz; “Salto Alto”, de Piruka; “Sushi”, de Nenny; “Owner”, de Carla Prata; “Grana”, de Cíntia; “Vayorken”, de Capicua; e, “Fuba (Remix) Versão Feminina”, de Eva Rapdiva.

7. Resultados

Verificamos um desinteresse por parte dos media pela divulgação de informação sobre o RAP feminino a nível nacional: foram encontradas dificuldades na pesquisa do ranking das cinco mulheres rappers mais ouvidas em Portugal, tendo sido necessária realizar uma análise através de levantamento de dados do Spotify, enquanto uma simples pesquisa num motor de busca foi suficiente para ficarmos a conhecer o TOP cinco de rappers masculinos nacionais. Esta situação é ela própria elucidativa da falta de visibilidade das mulheres, neste caso como artistas, e do silenciamento de vozes e experiências femininas. Como refere Capicua:

E há que sublinhar que o facto de existirem poucas mulheres no hip hop (como em outros estilos de música), se deve mais ao facto de, na nossa cultura patriarcal, não socializarmos as mulheres para a conquista do espaço público, para a competitividade, para o espírito de iniciativa, para dar opiniões, para a liderança (In Guerra, 2017: 9).

Adicionalmente, note-se que quatro em cinco das artistas femininas selecionadas tinham como canção mais popular uma colaboração com artistas masculinos, o que manifesta que há uma maior procura e, conseqüentemente, mais rentabilidade comercial nos artistas masculinos. Por outras palavras, a própria presença de homens, ainda que numa criação feminina, é determinante para alcançar o tipo de público que ouve RAP, o qual tende a ser mais jovem e masculino. Neste sentido, é relevante aferir as perceções “da agência feminina na arte”, as quais são influenciadas pelo patriarcado e pela discriminação racial. (Lupati, 2019: 219).

Apesar de as mulheres rappers estarem presentes desde o começo do RAP em Portugal¹), estas não recebem o mesmo destaque ou protagonismo por parte dos meios de comunicação e da indústria musical como um todo, desde os promotores de eventos, aos agentes e/ou managers²). Este fenómeno de invisibilização é transversal a nível global: MC Sha-Rock, Roxanne Shante e Trina são algumas das muitas rappers norte-americanas cujo impacto no RAP internacional foi esquecido. Aliás, o RAP feminino só começou a alcançar notoriedade com o advento de Nicki Minaj.

7.1. O papel da mulher-objeto no RAP nacional

Um dos principais papéis desempenhados pela mulher no seio do RAP é o da Mulher-objeto, o qual pode incluir diversas categorias mais específicas. De forma geral, este papel é atribuído por homens rappers a mulheres. Nas canções dos cinco rappers masculinos portugueses, a mulher não é percecionada como um indivíduo, mas sim como um objeto, com um papel secundário que permite que estes homens demonstrem a sua masculinidade a nível social, “associada à conquista sexual, à promiscuidade, à violência entre géneros, e à manipulação da mulher, elementos que concernem ao código de rua *street codee*) (...)” (Miranda, 2021: 35), através de táticas mais subtis, como no seguinte excerto da canção “Salto Alto”: “Enfim, eu não descanso, a minha vida é só loucura/ Virei pouca oferta porque hoje é muito à procura” (Piruka, 2017), ou fazendo uso de uma linguagem mais explícita, como na canção “Não Sinto”:

Sim, eu 'tou coberto de bitches, confesso
Atrizes, modelos, metem conversa no chat
E depois vêm na minha casa (Zara G, Wet Bed Gang, 2017).

Independentemente do modo como o fazem, há um aspeto que é recorrente em todas estas composições – o *ego tripp*, i.e., uma auto-bajulação, em que o rapper se posiciona como sendo melhor que todos os outros (homens) que estão em competição consigo, sendo dentro do RAP, como no ganho de riqueza material, ou a nível sexual.

A imagem da mulher como sendo um acessório à vida destes rappers é, portanto, uma temática constante:

Só bebida que é ingerida
'Ganda dama atrevida
Ela ficou comovida
Trista diz não engravida
Caso haja recaída
O kubico tem saída (Julinho KSD, 2019).

¹) Veja-se os exemplos de grupos de RAP femininos como Divine ou Djamal.

²) O género masculino é aqui utilizado para intensificar a predominância de homens nas posições de decisão e lugares de poder na indústria musical.

Este posicionamento é muitas vezes justificado com o facto de que as mulheres não devem ter peso na vida dos homens, uma vez que são sinónimo de problemas e conflitos. Por outras palavras, são elas as culpabilizadas pelo infortúnio deles e pelas suas imoralidades, personificando, tal como o episódio bíblico de Adão e Eva, a tentação do pecado, demonstrando que esta dinâmica entre os géneros tem raízes milenares:

Pantera, quando saio do palco há tanto salto alto à minha procura
Eu faço-me de parvo, mas tu não és burra
Eu bem tento evitar, mas tudo o que Deus não quer o diabo empurra
Tudo aquilo qu'eu não quero, o inferno susurra
E eu que não sou de ferro, deixo-me levar
Porque homem qu'eu de ferro, emperra com a chuva
E quando vem a água vai enferrujar (Piruka, 2017).

Uma vez que a mulher é apenas vista como um objeto sexual nestas canções, todo o seu valor reside no seu corpo e na sua proeza sexual:

Nessas putas dou desprezo
Aliança sobre a mesa
Se não tem rabo tem cabeça (Julinho KSD, 2019)

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

Porque sabes que só te ponho à frente
Quando quero ver o que tens por trás (Zizzy, Wet Bed Gang, 2017).

Esta objetificação pretende ampliar a virilidade dos rappers e satisfazer o ouvinte heterossexual masculino:
Esfrega que o génio sai da lâmpada e traz um prémio
Let me feel you, o talk hoje é fuck
Não há problema se joga o Benfica³⁾, se existe um cu (Kroa, Wet Bed Gang, 2017).

No excerto abaixo, somos confrontados com um dos seus exemplos mais nítidos: Kroa, membro do coletivo Wet Bed Gang, comodifica o corpo da mulher para sua satisfação:

Eu quero sexo fast na pussy, anal
Ass fat, vou me vir na face, não leves a mal
Gosto do teu corpo, mas nunca vou conseguir amá-lo (Zara G, Wet Bed Gang, 2017).

³⁾ Em Portugal, a expressão “joga o Benfica” é uma metáfora para a menstruação devido ao facto de que a cor característica do clube desportista Sport Lisboa e Benfica ser vermelho, tal a cor do sangue.

Observamos que este coletivo é aquele que apresenta uma linguagem mais forte e explícita dentro das canções aqui analisadas. Note-se que o tema da canção é precisamente o sexo, não como uma experiência prazerosa para ambas as partes, mas sim como um jogo de poder e hierarquia, em que o homem é quem dita o que deve ser feito e como. Ainda que não sejam diretamente aplicáveis aos indicadores detalhados anteriormente, nos excertos seguintes verificamos uma subjugação da identidade feminina e do corpo da mulher, novamente através da sua objetificação: “Diz à tua chavala para fazer o buço à buceta” (Dillaz, 2016)

E essa baby, yeah, yeah, ela vem comigo, yeah, yeah
Ela sabe bem 'mekié', já se mancou que isso é água de coco
E sabe-lhe a pouco (Profjam, 2018).

Alguns autores defendem que os rappers criam música centradas nas suas capacidades sexuais, na objetificação das mulheres, e na sua riqueza material ao invés de transmitir mensagens políticas e sociais devido à pressão empresarial exercida pelas editoras e agências (Powell como citado em Weitzer e Kubrin, 2009). Estes estereótipos sexistas ganham popularidade e influência devido ao apoio massivo das principais gravadoras de música RAP. Um círculo vicioso que se estabelece rapidamente: o género oferece o conteúdo que as pessoas procuram e as pessoas procuram exatamente o que o género oferece, sem espaço para uma rutura ideológica. Assim que as grandes editoras perceberam que poderiam obter benefícios financeiros, a maioria delas optou por produzir ou promover RAP, tanto canções como videoclipes, que retratam a mulher sexualmente imoral. Deste modo, são estes os retratos da mulher que são mais consumidos pelos/as jovens portugueses/as, o que pode influenciar as suas perceções sobre o papel da mulher na sociedade e sedimentar ideais conservadores, patriarcais e heteromononormativos.

7.2. O papel da Rapper-sujeito no RAP nacional

A assunção do papel de Rapper-sujeito pelas artistas femininas nacionais é complexa, uma vez que muitas delas fazem-no através da negação da sua feminilidade e adotam um comportamento e uma performance mais masculina, como a utilização de roupas consideradas masculinas, uma voz mais grave e/ou áspera, e/ou escrevendo letras violentas e/ou excessivamente sexualizadas, como é o caso desta produção de Cíntia:

Esse kubiko pra mim não tem nada
Pelo menos era o que eu achava
Até ver esse Rabo de saia
(...)
Vieste p'a savana com essas pernas
Só te imagino a roçar em mim
(...)
Fu, até partir a casa toda
Mão no teu pescoço p'ra te deixar doida
Sussurros no teu ouvido te meto à toa
(...)
E eu que adoro te ver nua
No meu room a mexer a bunda
Assim tá bom miúda não muda (Cíntia, 2019).

Esta inversão de papéis de género, em que as mulheres rappers adotam o comportamento dos seus colegas masculinos, invertendo o papel de objeto por sujeito, relegando a primeira categoria para o homem, é comumente utilizada por artistas globalmente. Não obstante, encontramos, frequentemente, nas letras das canções aqui debatidas, uma combinação e sobreposição dos dois papéis. Carla Prata, rapper angolano-portuguesa nascida em Londres, é um excelente exemplo da complexidade dessa dicotomia. Por um lado, através dos primeiro e segundo excertos apresentados abaixo, a artista encarna uma persona masculina, com o uso de *tripp* e da exibição de poder financeiro. Por outro lado, é consciente de que, enquanto mulher, ocupa um lugar diferente dos seus colegas e que a sua própria existência no meio do RAP é inesperada, tal como podemos observar no terceiro excerto:

Man I want my pockets fat, make em get cellulite
Take my momma shopping tell her don't look at the price
Buy myself expensive ring, cause everyday I fight⁴⁾
(...)
You will know when I'm around
No more playing on my ground
Don't lie, who di baddest girl in town, in town?⁵⁾
(...)
I don't need to fit in I create spaces⁶⁾ (Carla Prata, 2020).

O dinheiro e o luxo são aspetos frequentemente mencionados em canções tanto de artistas masculinos como femininas, pois são sinónimo de poder, de sucesso e reputação e, deste modo, ao serem transmitidos nas letras das rappers mulheres, estas colocam-se ao mesmo nível que os seus colegas homens:

Só penso em luxo e em grana⁷⁾, grana
(...)
Eu só quero enriquecer (Cíntia, 2019).

Na sua canção *Sushi*, Nenny, rapper de raízes cabo-verdianas, também confere importância à riqueza material e posiciona-se em competição com outras mulheres (ver os primeiros dois excertos abaixo), mas também, por oposição, reflete uma consciencialização do espaço que ocupa enquanto mulher no RAP, referindo-se como “matéria futurista” ou “macumba” (ver o último excerto abaixo):

4) Tradução livre: “Meu, quero os meus bolsos gordos, fazê-los ganhar celulite / Levo a minha mãe às compras e digo-lhe para não olhar para o preço / Comprar um anel caro para mim, porque todos os dias eu luto”

5) Tradução livre: “Tu saberás quando eu estiver por perto / Chega de brincadeira no meu território / Não mintas, quem é a rapariga mais incrível da cidade, da cidade?”

6) Tradução livre: “Não preciso de me encaixar/adaptar, eu crio espaços”

7) “Grana” é uma expressão informal do Português do Brasil equivalente a “dinheiro”. Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. (s.d.). Grana. Em *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa online*. Acessado a 11 de junho de 2024, desde <https://dicionario.priberam.org/grana>.

Eu andava com marcas de lama
Hoje se eu ando com marcas é Gucci (...)
Ando na street a fingir que não conheço essas invejosas
Eu 'tou com o meu bando (hmm) (...)
Isto não é só hip hop, aqui é matéria futurista no meu guimbo
O teu nigga aqui só foi turista tipo gringo
Que sa'foda o King
Essa jungle é da queen Kong
Ding Dong
'Safoda a porta vou pela window
Porque apareci só tipo macumba (Nenny, 2019).

Ademais, atente-se que a utilização destas temáticas tipicamente masculinas nas composições de mulheres rappers não é apenas característico da nova geração de artistas. No excerto abaixo, escrito e interpretado por Eva Rapdiva, reconhecida artista luso-angolana, verificamos elementos de *deego tripp*, competitividade, mas de um ponto de vista feminino, especialmente na última frase do verso:

'Tou a peneirar mcs existentes
Comparadas a mim são inexistentes
Incompetentes
Indiferentes
Mesmo que se juntem são
Insuficientes
Meu freestyle meio mundo
Eu já destruí
Admirada pela beleza
E pelo Q.I
Abro a boca ponho mcs
Na U.T.I
As miúdas escrevem Eva no B.I
Eva rapdiva matéria que estudas
Com ou sem bolas bato todos em todas as fubas (Eva Rapdiva, 2014).

Por oposição, a canção *Vayorken*, de Capicua, foi a única que se distinguiu pela sua temática feminista e por abordar experiências femininas, sem diminuir ou denegrir o seu género:

Era sempre mais Mafalda do que Susaninha⁸⁾
(...) Sempre vestida como um mini comunista
Com roupas que a mãe fazia com modelos da revista
Eu queria ser piroso, vestir-me de cor-de-rosa
Vestir Jane Fonda na ginástica da moda
Com sabrina prateada, licra collant (Capicua, 2014).

⁸⁾ Referência à banda desenhada “Mafalda” criada pelo argentino Quino, muito popular em Portugal nos anos 80. Susaninha é a melhor amiga da personagem principal Mafalda. Susaninha tem como objetivo de vida casar-se e ter filhos, enquanto Mafalda é independente e se preocupa com o mundo e as pessoas a seu redor.

Capicua torna-se, não apenas um sujeito enquanto rapper, mas um sujeito enquanto mulher feminista, o que, como acima demonstrado, não é frequente (Guerra & Fernandes, 2022).

8. Discussão

A categoria proposta neste capítulo desta reflexão intitula-se “Rapper-sujeito” e não “Mulher-sujeito”, visto que a mulher artista só toma um lugar de identidade própria, completa e complexa atrás do microfone. A participação da mulher no RAP limita-se, maioritariamente, à performance. Ao contrário dos seus colegas masculinos, são raras as mulheres que ocupam posições de bastidores, como agentes, produtoras, ou trabalhadoras em editoras discográficas, pois assim deixa de ser um bem lucrativo. Além disto, uma vez que os homens constituem a grande maioria dos produtores e compositores de música, pode dizer-se que as vozes das mulheres foram e são muitas vezes filtradas pelo ouvido masculino ou até que as atuações das mulheres são objeto de controlo e dominação pelos homens encarregues dos processos de gravação (Reddington, 2007). De facto, este fenómeno não surgiu apenas na época contemporânea nem é restrito ao RAP: a música tradicional e/ou erudita, como a ópera, coloca em destaque as personagens femininas, mas é um domínio quase exclusivamente masculino, na medida em que são os homens que compõem e escrevem as obras, e desempenham a função de realizador e intérpretes (Smart, 2000). Porém, este papel nem sempre é aceite pelo público em geral e pelos colegas artistas (masculinos), uma vez que o lugar da mulher e o espaço que ela ocupa têm sido, historicamente, confinados ao espaço privado:

A feminilidade afeta e molda diretamente os corpos das mulheres músicas, e seguir as suas regras pode resultar na ausência de movimentos espontâneos, na falta de confiança corporal (...) Seguindo as normas femininas, as mulheres têm de ter corpos pequenos, movimentos pequenos e habitar espaços pequenos. (Diaz, 2022: 372).

Assim, quando as mulheres se colocam no espaço público, de forma socialmente transgressora, têm de considerar, cuidadosamente, tanto a sua aparência como a sua abordagem à performance da sua sexualidade (Davies, 2022). No entanto, é essencial ressaltar que independentemente da sua aparência ou seriedade, as mulheres no palco são vistas como mercadoria sexual (McClary, 1991).

Não obstante, tal como nos dizem as/os investigadoras/es que nos precederam, a questão feminista no RAP é complexa, pois, apesar de as restantes quatro rappers cujas canções mais populares analisamos não terem um discurso abertamente feminista, a própria tomada de espaço num género musical tão restritamente masculino, especialmente a nível nacional, a inversão de papéis com a figura masculina e a assunção de uma posição de poder e de fala carrega um valor sociocultural significativo, devido à relevância que terá na construção das identidades dos/as jovens ouvintes do RAP. Neste sentido, devemos questionar-nos a nós próprios/as como é que nós, com visões progressistas e apreciadores do *hip-hop* (e RAP), participamos, julgamos, criticamos, rejeitamos e apoiamos esta cultura e de que modo podemos ajudar os fãs mais jovens do *hip-hop* a tomar consciência do que estão a receber e do seu impacto neles/as e nas suas comunidades (Rose, 2008).

Adicionalmente, o facto de Capicua, enquanto mulher branca e com formação superior, ser a única rapper com um discurso abertamente feminista é elucidativo do seu lugar de privilégio. As restantes rappers em análise são mulheres negras, de origens africanas, e o

impacto das suas identidades e da interseção entre género, raça e classe é notável nas mensagens presentes nas canções; não podemos descurar a influência do capitalismo e do neoliberalismo nas narrativas feministas na indústria do entretenimento e nas artes (McRobbie, 2009).

9. Notas conclusivas

Consideramos necessário averiguar os papéis de género no panorama nacional do RAP porque, apesar de haver alguns trabalhos sobre a temática, procuramos desenvolver duas categorias introduzidas num trabalho prévio (Miranda, 2021). Reconhecemos as limitações deste trabalho, nomeadamente a falta da análise semiótica dos vídeos musicais destas canções, para a exploração destes conceitos e das suas aplicações em diversas canções, juntamente com a análise de conteúdo das suas letras.

Ao longo desta reflexão, através da análise das dez canções mais ouvidas dos cinco rappers masculinos e das cinco rappers femininas mais populares a nível nacional, verificamos a existência dos papéis femininos de Mulher-objeto e Rapper-sujeito no RAP português. Tal como procuramos demonstrar, estas categorias têm especificidades próprias que devem ser tidas em conta e exploradas em futuras investigações.

Adicionalmente, aferimos que existe, de facto, uma relação entre os dois papéis femininos mencionados e o género do/a artista que produz a narrativa. Por outras palavras, o papel da mulher como objeto é predominante no RAP masculino enquanto o papel da mulher como sujeito é predominante no RAP feminino. Isto tornou-se evidente, não só através das mensagens transmitidas por cada uma das canções, mas também da linguagem utilizada. Verificamos ainda que a rentabilidade comercial das obras musicais é relevante nas dinâmicas de cada um destes papéis, uma vez que, por um lado, as canções de artistas masculinos tendem a ser mais consumidas e, por outro lado, as rappers femininas utilizam modelos de linguagem e comportamento tipicamente masculinos de modo a conseguirem um lugar de destaque, como os seus colegas homens. Para que se consiga alcançar uma real igualdade de género no RAP e na indústria musical em geral é necessário que conceitos como meritocracia e visões como a pós-feminista sejam postos de parte e substituídos por avanços de toda a comunidade artística para uma verdadeira inclusão e melhor oportunidades e condições de trabalho a todos os seus membros (Strong & Raine, 2019).

Por último, mas não menos importante, é possível extrapolar que a própria existência de mulheres rappers no meio nacional revela uma forma de protesto artístico e social, independentemente do teor das letras das suas composições. Porém, são necessárias futuras investigações que permitam dissecar de forma mais profunda as diversas representações do(s) feminismo(s) nas letras e vídeos destas artistas. Apesar de todas as dificuldades com que estas artistas femininas se deparam ao longo das suas carreiras, é necessário frisar que o género musical do RAP oferece a todas as mulheres, e especialmente àquelas que se encontram em situações mais desfavorecidas e posições marginalizadas, “uma plataforma em que podem, por um lado, transmitir os seus ideais e, por outro, obter rendimento ao fazê-lo, à semelhança dos seus colegas masculinos” (Miranda, 2021). Existem cada vez mais rappers femininas a surgirem no panorama português – tais como Azia, Máry M, Br!sa, Sitah Faya, entre outras – que vão abrindo espaço para criações cada vez mais diversificadas de mulheres com *backgrounds* variados, inspirando jovens à participação na vida musical, artística e pública.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bonnette-Bailey, L. M., & Brown, N. E. (2019). Do the ladies run this mutha? The relationship between political rap and black feminist attitudes. *New Political Science*, Volume 41(1), 80–97.
- Bradley, R. (2015). Barbz and kings: Explorations of gender and sexuality in hip-hop. Em J. Williams (Ed.), *The Cambridge Companion to Hip-Hop* (Cambridge Companions to Music, 181-191). Cambridge University Press.
- Cadete, M. (2019, março 13). O primeiro artigo sobre hip-hop tuga foi no BLITZ, há quase 27 anos. Leia-o aqui. *Blitz*. <https://blitz.pt/principal/update/2019-03-13-O-primeiro-artigo-sobre-hip-hop-tuga-foi-no-BLITZ-ha-quase-27-anos.-Leia-o-aqui>
- Capicua. (2014). Vayorken [Single]. *Sereia Louca*. Edições Valentim de Carvalho.
- Carla Prata. (2020). Owner [Single]. *ROOTS*. Carla Prata.
- Cíntia. (2019). Grana [Single]. *Em Gyals and Gyals*. Loco Knight; Universal Music Portugal.
- Comunidade Cultura e Arte (2022). Wet Bed Gang, Julinho KSD e ProfJam são os rappers portugueses mais ouvidos no Spotify em 2022. *Comunidade Cultura e Arte*. Retirado de <https://comunidadeculturaearte.com/wet-bed-gang-julinho-ksd-e-profjam-sao-os-rappers-portugueses-mais-ouvidos-no-spotify-em-2022/>
- Correia, R. (2017, março 25). *Poesia, rap e intervenção. Rimas e Batidas*. <https://www.rimasebatidas.pt/poesia-rap-intervencao/>
- Davies, H. E. (2022). 'Because I'm a girl': exploring experiences, practices and challenges relating to gender and sexuality for female musicians in popular music higher education. R. Mathias (Ed.). *The Routledge Handbook of Women's Work in Music* (pp. 26-35). Routledge.
- Diaz, G. S. (2022). Re-mapping and connecting bodies of women musicians. R. Mathias (Ed.). *The Routledge Handbook of Women's Work in Music* (pp. 365-274). Routledge.
- Dillaz. (2016). Mo Boy [Canção]. *Em Reflexo*. Seventy Five; Altafonte Portugal.
- Eva Rapdiva. (2014). Fuba (Remix) Versão Feminina [Canção]. *Em Rainha Ginga Do Rap*. Mad Tapes Entertainment.
- Farinha, R. (2023). *Hip Hop Tuga: Quatro Décadas de RAP em Portugal*. Iguana.
- Fradique, T. (2003). *Fixar o movimento: representações da música rap em Portugal*. Dom Quixote.
- Guerra, P. (2017). *Capicua e Bourdieu: entre o rap e a sociologia*. Projeto Pedagógico da Unidade Curricular Correntes Atuais da Sociologia II. Universidade do Porto – Faculdade de Letras.
- Guerra, P., & Fernandes, A. M. (2022). Crying Jellyfish. Capicua at the Crossroads of Artistic Labour and Critical Pedagogies during the Pandemic. *Education Sciences & Society*, 13(1), 128-145.

- Herd, D. (2015). Conflicting paradigms on gender and sexuality in rap music: A systematic review. *Sexuality and Culture*, 19 (3), 577–589.
- Julinho KSD. (2019). Sentimento Safari [Canção]. *Em Sabi na Sabura*. Sony Music Entertainment Portugal.
- Keyes, C. L. (2012). Empowering self, making choices, creating spaces: black female identity via rap music performance. In M. Forman & M. A. Neal (Eds.). *That's the Joint!: The Hip-Hop Studies Reader* (pp. 399-412). Routledge.
- Kubrin, C.E. (2005). Gangstas, Thugs, and Hustlas: Identity and the Code of the Street in Rap Music. *Social Problems*, Vol. 52 (3), pp. 360-378.
- Lindsey, T. B. (2015). Let Me Blow Your Mind: Hip hop feminist futures in theory and praxis. *Urban Education*, Volume 50 (1), 52–77.
- Lupati, F. (2019). Sobre as margens das periferias: Uma introdução às vozes femininas do rap feito em Portugal. *Faces da Eva*, Volume 4 (11), 207-220.
- Martinez, T. A. (1997). Popular culture as oppositional culture: Rap as resistance. *Sociological Perspectives*, Volume 40 (2), 265-286
- McClary, S. (1991). *Feminine endings: music, gender, and sexuality*. University of Minnesota Press.
- McRobbie, A. (2009). *The aftermath of feminism: Gender, culture and social change*. Sage Publications Ltd.
- Miranda, R. (2021). *A Retórica Feminista no RAP*. (Dissertação de mestrado). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Morgan, J. (2000). *When chickenheads come home to roost: A hip-hop feminist breaks it down*. Simon & Schuster.
- Nenny. (2019). Sushi [Canção]. *Em Aura*. i.M.; Altafonte Portugal.
- Piruka. (2017). Salto Alto [Canção]. *Em Coroa*. 808 Media; Altafonte Portugal.
- Profjam. (2018). Água de Coco [Canção]. *Em #FFFFFF*. Sony Music Entertainment Portugal; Think Music.
- Reddington, H. (2007). *The lost women of rock music*. Sheffield: Equinox.
- Rose, T. (2008). *The hip hop wars: What we talk about when we talk about hip hop—and why it matters*. Nova Iorque: Perseus Books Group.
- Schreinemacher, L. (2018). *Representations of femininity and sexuality in hip-hop music*. GRIN Verlag. Retirado de <https://www.grin.com/document/496141>
- Simões, S. (2019). *Fixar o (in)visível. Os primeiros passos do RAP em Portugal*. Editora Caleidoscópio.

Simões, J. e Nunes, P. e Campos, R. (2005). Entre Subculturas e neotribos: propostas de análise dos circuitos culturais juvenis. O caso da música rap e do hip hop em Portugal. *Fórum Sociológico*, Volume 13/14 (2), 171-189.

Smart, M. A. (Ed.) (2000). *Siren Songs: Representations of gender and sexuality in opera*. Princeton University Press.

Strong, C. & Raine, S. (2019). Towards gender equality in the music industry: An Introduction. In C. Strong & S. Raine (Eds.). *Towards gender equality in the music industry: education, practice and strategies for change* (pp. 1-14). Bloomsbury.

Weitzer, R. & Kubrin, E. C. (2009). Misogyny in rap music: A content analysis of prevalence and meanings. *Men and Masculinities*, Volume 12(1), 3-29.

Wet Bed Gang. (2017). Não Sinto [Canção]. *Em Filhos do Rossi*. Sony Music Entertainment Portugal.

Agradecimentos

A autora agradece à Professora Doutora Maria João Cunha pelo feedback e apoio úteis ao longo deste trabalho, e à Professora Doutora Inês Thomas Almeida pelos seus comentários esclarecedores relativamente ao primeiro esboço.

Financiamento

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do apoio da Bolsa Investigação de Doutoramento UI/BD/154647/2023.

Rafaela Enes Miranda.

É bolsreira de investigação para doutoramento em estudos de género, realizando os seus trabalhos através do Centro Interdisciplinar de Estudos de Género da Universidade de Lisboa. É mestre em História, Cooperação e Relações Internacionais, com especialização em Estudos Políticos pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, e licenciada pela mesma instituição em Línguas e Relações Internacionais. Email: rafaalamiranda@edu.ulisboa.pt. ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-5848-5592>.

Receção: 04-08-2024

Aprovação: 20 -11-2025

Citação:

Miranda, R. E. (2025). De mulher-objeto a rapper-sujeito: O lugar da mulher no RAP português. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 8(1), pp.48-63 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav8n1a5>



