

CAPÍTULO 11

Verdade e consequência no hip-hop português contemporâneo: o caso de Capicua

Paula Guerra

Resumo

Neste capítulo procuraremos estabelecer pontes profícuas entre a sociologia e a cultura *hip-hop*, no sentido da sociologia pública postulada por Burawoy. Assim, através da obra da *rapper* portuguesa Capicua analisaremos como é possível encontrar no *hip-hop* preocupações muito próximas à perspetiva sociológica e de alguns dos principais sociólogos contemporâneos. Assim, primeiro analisaremos as principais características da cultura *hip-hop*. Em seguida, abordaremos de forma resumida a génese do *hip-hop* em Portugal; por fim, entramos na análise sociológica da canção *Medo do Medo* de Capicua, que nos permite concluir pelas ligações entre sociologia e *hip-hop*.

Entrada

No campo sociológico existe uma crescente preocupação com um suposto afastamento das ideias originais da disciplina. Isto é, uma sociologia de intervenção, que se sentisse na vida quotidiana das pessoas. Que fizesse a diferença. É o cerne da emergência da sociologia pública, postulada por Burawoy. E colocando de lado as críticas lançadas contra essa perspetiva, já que não é esse o nosso propósito, consideramos que a sociologia (e as ciências sociais no geral) tem muito a ganhar se se envolver com o mundo artístico, e mais propriamente com a cultura *hip-hop*. No fundo, um renovado entendimento epistemológico relativamente ao campo das artes, que já procurámos fazer em outros lugares (Guerra *et al.*, 2015; Silva & Guerra, 2015; Guerra & Silva, 2014; Guerra, 2016; Guerra & Januário, 2019).

Neste pretendemos prosseguir nessa senda, desta vez acionando o exemplo da *rapper* Capicua e de como uma das suas canções, *Medo do Medo*, possui em si material sociológico de primeira linha. Desta forma, iniciaremos o estudo com uma pequena revisão da cultura *hip-hop* e das suas três vertentes: visual, musical e gestual; em seguida estudaremos a génese do *hip-hop* em Portugal. Depois entraremos na segunda parte do capítulo, em que analisaremos a letra da canção *Medo do Medo* e procuraremos estabelecer pontos entre o *hip-hop* e a sociologia, mais especificamente uma sociologia crítica e pública.

Cultura hip-hop e as suas vertentes

A cultura *hip-hop* teve origem no South Bronx, na cidade de Nova Iorque, durante os anos 1970 do século XX e nas décadas seguintes acabou por se expandir um pouco por todos os continentes. Entre as várias figuras pioneiras desta cultura, importa destacar Afrika Bambaataa que criou, em 1973, a organização *The Universal Zulu Nation* com o objetivo de canalizar a violência juvenil da luta de rua entre *gangs* para a música, a dança e o *graffiti*. Assim sendo, o *hip-hop* surge associado a várias expressões da cultura de rua da juventude urbana. Portanto, o *hip-hop* trata-se de práticas bastante diversas, apesar de possuírem uma base comum (Simões, 2010). O *hip-hop* agrega três elementos principais: o *graffiti* (vertente visual), o RAP (vertente musical) – inclui o *mcing* e *djing* – e o *breakdance* (vertente gestual).

No que concerne às vertentes do *hip-hop*, o *graffiti* originalmente foi utilizado como referência a inscrições e pinturas encontradas em antigas sepulturas e ruínas. A sua raiz etimológica advém do grego “γραφειν” que significa “escrever”. Existem dois tipos de *graffiti* atualmente, por um lado, o *gang graffiti* que apresenta como principal objetivo marcar território e não tem inerente intenções artísticas e, por outro lado, o *graffiti art* que representa a autoexpressão e a criatividade do artista. Os *writers*, ou seja, quem faz o *graffiti* utilizam muros, habitações, mobiliário urbano e transportes públicos para deixarem as suas marcas visuais e gráficas nas cidades. É a vertente que mais se posiciona às margens da sociedade dominante. Por ser uma manifestação pública e visual, o *graffiti* impõe-se a toda a população urbana e não apenas aos seus potenciais interessados (Campos, 2010; Pais, 2002; Diógenes, 1998). De forma sintética, o *graffiti* “(...) não é uma mensagem nem clara nem objetiva. É um fim em si mesmo (uma forma de *expressão*) e não um meio para atingir um fim (uma forma de *informação*)” (Simões, 2010: 43). Assim, o *graffiti* não deve ser interpretado como vandalismo do espaço público, isto porque obedece a regras e códigos na sua execução e, para além disso, possui ambições artísticas.

A forma mais comum de *graffiti* diz respeito à assinatura/*tag*, uma vez que pode ser efetuada com poucos recursos materiais e de forma rápida. No fundo, representam siglas ou pseudónimos identificáveis apenas por quem pertence ao meio, tendo em linha de conta o anonimato dos autores. Quando a atividade do *graffiti* é realizada de forma individual denomina-se de *writer* o ator que a realiza, tal como já mencionado anteriormente, quando é realizada em grupo designa-se de *crew*, que surge como fonte de identidade, afiliação e sistema de apoio. As obras têm inerente uma hierarquia, isto é, as obras de grandes dimensões – normalmente realizadas em grupo – são chamadas de *hall of fame*, enquanto as pinturas rápidas são chamadas de *bombing* ou *throw up* (vómito). O reconhecimento das qualidades estéticas do *graffiti* só pode ser feito pelos próprios *writers* ou por alguém que faça parte do meio. O reconhecimento das qualidades passa pelo conhecimento do estilo – qualidade

estética, técnica utilizada do autor – mas também pelo facto de alguns *graffitis* serem remetidos a um destinatário em concreto.

Existe também a hierarquia dos *writers*, quer isto dizer que no topo estão os veteranos ou grandes mestres (*king*) e na base os iniciados ou aprendizes (*toy*), no meio existem *writers* menos hábeis que, apesar de experientes, por incapacidade técnica e/ou de afirmação/reconhecimento, não se podem caracterizar de mestres. Podemos considerar que existe divergências de interesses que se convertem em confrontos que podem ser materiais ou simbólicos, isto devido à relação iniciados/veteranos. Simões (2010: 47) afirma que a resolução destas divergências pode tomar dois sentidos: por um lado, agressões físicas ou verbais e, por outro lado, agressões simbólicas como, por exemplo, pintar por cima de outro *graffiti*, ou seja, *crossar*.

No que se refere ao RAP, este nasce da conjugação das palavras *rhythm and poetry*, que procura realçar a dependência existente entre o nível do ritmo e o da poesia (palavra). Apresenta como objetivo primordial a denúncia de problemas sociais presentes nas minorias. Estes dizem respeito à insatisfação e descontentamento perante um sistema injusto e elitista (Dayrell, 2005). Assim sendo, podemos admitir que o RAP consiste numa oralidade rítmica, cantada sobre um acompanhamento musical (Rose, 1994). Esta vertente compreende duas componentes expressivas, o *dj'ing* que se caracteriza por ser a atividade levada a cabo pelo *disk jockey* ou por quem manipula os discos e produz a sonoridade típica do RAP e o *mc'ing* que se caracteriza por ser a atividade a cargo do mestre-de-cerimónias, *rapper* ou cantor de RAP (Simões, 2010: 35).

Inicialmente, o RAP estava associado às manifestações improvisadas em festas e encontros de rua, sendo que os músicos eram essencialmente DJ's que misturavam discos de várias proveniências produzindo uma sonoridade particular. No entanto, a figura do mestre-de-cerimónias (MC), com o tempo, acabou por se sobrepôr. A atividade deste consistia em sessões de improviso (*free-styling*), sendo que se contava uma história sob forma rimada que poderia ser de variadas naturezas, como por exemplo, política e erótico, no entanto, o carácter simultaneamente provocatório e jocoso estava sempre presente. Falando em termos técnicos, o *breakbeat* foi inventado pelo DJ Kool Herc e consistia em misturar dois discos através de um gira-discos duplo de modo a prolongar determinado trecho musical. Foi a base para os movimentos do *breakdance* que é outra vertente do *hip-hop* e que será explanada mais à frente. Para além desta técnica, importa realçar o *scratching* que consistia em arrastar o disco no prato do gira-discos para trás e para a frente, criando um efeito simultaneamente de inversão e repetição, por sua vez, criada por Grand Wizard Theodor. Outro DJ importante no que respeita às técnicas é Grandmaster Flash: criou

o *backspin*, que corresponde a um desenvolvimento do *breakbeat* que consistia na repetição de passagens de um disco mediante o retrocesso rápido de uma faixa.

Os locais onde decorriam as festas não eram neutros no que respeita às relações estabelecidas entre os participantes, isto porque os DJ's disputavam entre si, através de *battles*, o domínio sobre um determinado território. No fundo, o RAP refere-se explicitamente aos contextos geográficos onde se insere e às condições socioeconómicas das suas populações, ou seja, refere-se a lugares concretos e identificáveis. Simões (2010) afirma que o facto de o RAP possuir características estéticas que o tornam específico e identificável enquanto género musical não significa que seja um género musical homogéneo, apresentando-se como um género híbrido constituído por inúmeras influências com procedências diversas.

Por último, abordamos a vertente do *breakdance*, que é composto por estilos de dança variados. É coincidente com a era do disco, no entanto, estes dois estilos de dança estão completamente afastados. No caso do *breakdance* acentuam as passagens das músicas da mesma forma que utilizam diversos recursos técnicos que tendem a evidenciar quebras no interior das músicas, prolongando determinadas secções rítmicas. É neste contexto de descontinuidade (*breaks*) que os primeiros *breakdancers* efetuavam os seus movimentos. O *breakdance* acabou por se tornar um pilar fundamental da animação das festas e encontros de rua das primeiras manifestações do *hip-hop*. Inicialmente, incluía apenas movimentos dos pés e pernas. A *crew* composta por Crazy Legs, Frosty Freeze e Rock Steady introduziu outros movimentos acrobáticos que viriam a tornar o *breakdance* um tipo de dança característico. Assim sendo, considera-se que esta vertente é composta por movimentos dos pés, braços, mãos e acrobacias apoiadas nas mãos e na cabeça. Como características principais, de acordo com Simões (2010), importam realçar: a sua natureza espetacular, perigosa e competitiva, sendo que esta competição característica se traduzia através de disputas ou *battles* entre *crews*.

Hip-hop em Portugal

Os anos 1980 em Portugal foram marcados pelo surgimento de subculturas juvenis. Uma delas, marcada por diferentes características, foi o movimento *hip-hop*. Apesar de a sua influência pública ser mais forte na década de 1990, consideramos que no *hip-hop* a importância de uma multitude de fatores que surgiram na década de 1980 não deve ser escamoteada e, por conseguinte, consideramos o *hip-hop* mais um exemplo da inovação e rutura artística em Portugal na década de 1980.

Portugal na década de 1980, após a experiência traumática da descolonização e a chegada ao país de quase 600 mil retornados, começa a sentir um fluxo migratório de características económicas vindo das antigas colónias africanas (Machado, 1994: 112). Um fluxo que se dirige, acima de tudo, para a Área Metropolitana de Lisboa, para

bairros suburbanos degradados e estigmatizados. Como Barbosa (2011) lembra, tratou-se de uma imigração laboral e precária, em que estas pessoas passaram a exercer as profissões mais desqualificadas, quando não mesmo clandestinas. Ora, isto não deixa de gerar novas identidades transnacionais fruto desta imigração, levando mesmo Teresa Fradique (1999: 123) a afirmar que “Portugal torna-se numa sociedade pós-colonial à moda da Europa”. De igual modo, a autora refere que estes fluxos se dirigiram para o meio urbano, o que acabou por reescrever as suas geografias. Isto é:

Uma das principais características deste novo espaço consiste no facto de não ser gerido segundo um modelo clássico de apropriação e significação a partir de memórias sociais, mas antes habitado por núcleos familiares cujos pais são originários de outros lugares (...). Nesse sentido estamos a falar de um lugar virgem e, por isso, amplamente aberto à construção de novas identidades juvenis baseadas na apropriação (simbólica, se quisermos) deste espaço urbano de ninguém. É destes novos espaços e da cultura suburbana que deles emergiu que surge a estrutura de interacção social e organização do quotidiano que permitiu a formação de comunidades juvenis que escolheram o hip hop (entre outros produtos culturais) como fórmula de crescimento (Fradique, 1999: 123).

É precisamente esta vivência do espaço urbano, a *life in the street*, que é condição *sine qua non* para se ingressar no movimento *hip-hop* nacional. Mas mais do que isso: permitiu uma reorganização geográfica do urbano, de um mapa alternativo do urbano. Em vez do tradicional periferia-centro-periferia, o *hip-hop*, por seu turno, “percorre bairro a bairro, numa espécie de *expedição* que reserva o centro para ocasiões especiais” (Fradique, 1999: 124). Por seu lado, a segregação deste grupo social nestes bairros abriu caminho a narrativas, potenciadas pelos média, de um “Outro” exótico e marginal, passando a estar associados a ideias como criminalidade e pobreza (Pais & Blass, 2004; Barbosa, 2011). Se a isto associarmos um conjunto de políticas discriminatórias que excluía estas populações do “nós-nação” e da cidadania política, como a mudança, em 1981, do modelo *jus solis* para o de *jus sanguinis*, podemos ter uma ideia da marginalidade a que estes grupos estavam votados.

A isto temos também de adicionar o contexto sociopolítico da época: o chamado *cavaquismo* (1985-1995) que marcou as últimas décadas do século XX em Portugal. Portugal entra na CEE; surge uma política de crescimento económico baseada em obras públicas, a chamada política do cimento; abertura ao mercado global; e, não menos importante, passa a existir um sentimento de que finalmente Portugal estava a *apanhar* os parceiros europeus a nível económico, social e cultural. Mesmo a chegada destes novos imigrantes parecia abrir uma nova fase no país: deixava de ser um país de emigrantes para ser um país de imigrantes. Finalmente podia falar de um multiculturalismo e pluralismo. E esta retórica de multiculturalismo e pós-colonialidade, o que Fradique (2003) apelidou de redescoberta da *multiculturalidade pós-colonial*, ganhou adesão na comunicação social, na comunidade académica e inclusivamente no campo político (Simões, 2018c).

Mas não era bem assim. Este crescimento demográfico ficou associado a casos de racismo e xenofobia (que tiveram o seu culminar nas mortes de José Carvalho e Alcindo Monteiro às mãos de grupos skinheads e o subsequente nascimento de organizações antirracismo, o SOS Racismo ou o Olho Vivo, por exemplo). E será esta experiência de xenofobia e de desigualdade económica que primeiro encontrarmos nas letras do *hip-hop* nacional. Para José Machado Pais (1994: 128), o RAP foi utilizado pela segunda geração de imigrantes dos PALOP como “forma de expressão/manifestação” contra a periferização social, cultural e económica que os afetava e que já tinha afetado os seus pais. O RAP era, portanto, entendido como uma forma de mobilização política e social, assente quer em referentes simbólicos de origem, quer em novos referentes de identificação geracional, como é o caso do RAP (Lupati, 2016; Machado, 1994: 128).

Rapidamente este género musical se tornou um elemento central na vida social destes imigrantes, fosse nas escolas, fosse nas improvisações que faziam na rua ou em espaços como o *Incrível Almadense*, *Voz do Operário* ou espaços de diversão noturna (Lupati, 2016). Como diz Cidra (2010, 2008), o *hip-hop* forneceu a estes imigrantes uma linguagem de resistência contra a exclusão e discriminação racial que era alvo na sociedade portuguesa (Raposo, 2007). E não é despiendo que, nesta primeira fase do *hip-hop* nacional, estes jovens como Boss AC ou Chullage cantassem ou nos seus dialetos, nomeadamente em crioulo, ou (raramente) em inglês. Não em português (Souza, 2011; Barbosa & Ramos, 2008). Como refere Fredrica Lupati (2016) era uma forma de encontrarem “o seu espaço de pertença e identificação – a sua própria nação, em certo nível – procurando por referências na sua tradição cultural e utilizando-as em contraste com o *establishment*, neste caso identificado com a língua portuguesa”

Posto isto, quando surgiu o RAP/*hip-hop* em Portugal? Para Soraia Simões (2018a, 2018b, 2018c, 2017) é possível vislumbrar as primeiras influências e grupos nos anos 1982-1989. Um movimento influenciado pelo que se estava a passar nos Estados Unidos da América ao nível do *hip-hop*, nomeadamente os trabalhos de grupos como Public Enemy ou N.W.A. Isto é, a transposição do “teor contestatário das ruas e uma crítica dura à sociedade branca americana” (Simões, 2018b) para a realidade portuguesa, para a sua realidade quotidiana (Cacilhas, Massamá, Cova da Moura, Vila Nova de Gaia, etc.), servindo o *hip-hop* para *cantar* as suas condições de vida nos bairros onde viviam. É precisamente por isso que Simões (2017, 2018b) afirma que os anos de 1982-1989 foram decisivos para a imagem do *hip-hop* em Portugal: um *hip-hop* de contestação, de confronto e de afirmação destas comunidades perante o poder (económico, social e cultural) hegemónico.

Mas como chegou até aqui a influência do *hip-hop*? O *hip-hop* é uma boa forma de se visualizar a crescente abertura do país ao que se fazia lá fora. E por vários meios

de informação, fosse a rádio, através de programas como o *Mercado Negro* (1986-1987), que passava no *Correio da Manhã Rádio* e que era da autoria do radialista João Vaz; de programas de televisão internacionais que eram vistos com o recurso da parabólica (o *Yo!MTV RAPS*) ou programas de televisão nacional (o *Via Rápida* de 1988 com transmissão na RTP); cinema (os filmes *Breakin'* e *Beat Street*, ambos de 1984); bem como através da crescente imprensa, especialmente os jornais *Independente* e *Blitz* (Simões, 2018b, 2017).

O caso d'O *Independente* é particularmente interessante. Fundado em 1988, com Miguel Esteves Cardoso e Paulo Portas como diretores e um dos fundadores do *Blitz*, Manuel Falcão, como subdiretor, era claramente situado à direita do espectro político. Foi paradoxalmente um dos média que mais promoveu o *hip-hop* nacional (na linha do que faziam com várias formas de cultura urbana, contudo). Como Simões (2018c) afirma, foi uma ironia histórica: o facto de o cavaquismo não conseguir reunir apoios culturais nem à esquerda nem à direita, o surgimento de uma *cultura de direita* (Araújo, 2014) particularmente visível nos novos média, e a sua relação com a comunidade artística, permitiu e favoreceu a divulgação (espetáculos, gravações, entrevistas, etc.) e o impacto deste novo estilo musical e estético em Portugal, especialmente entre os mais jovens. Ou, como diz Simões (2018b):

A afirmação [do *hip-hop*] no campo musical e cultural português esteve no arranque desta prática em Portugal, à semelhança do que sucedera nos EUA, fortemente marcada por uma conjuntura histórica. Cá, esse facto resultava, por um lado da permanência de um regime político (*cavaquismo*) que no campo das artes e da cultura no geral não conseguiu reunir simpatizantes nem de uma fileira progressista nem de uma ala conservadora, por outro lado pelo desenrolar de um movimento cultural que cresceu nas margens e paulatinamente se afirmou no centro (*hip-hop*), ao mesmo tempo que um movimento do centro se afirmava gradualmente nas margens: o de uma indústria de novas publicações de conteúdos, especialmente audiovisuais (*Correio da Manhã Rádio*/CMR: 1983 - 1993, SIC: 1992, SIC Radical: 2001, TVI:1993) e escritos — jornais, revistas e semanários (*Jornal Blitz*: 1984 - 2006, semanário *O Independente*: 1988 - 2006, *Revista K*: 1990 - 1993) —, que curiosamente se assumiu como um contraponto de natureza conservadora, mas simultaneamente «cult» e «liberal», junto das esferas urbanas e elitistas, às publicações de esquerda que prevaleciam desde o pós 25 de abril.

Se as temáticas nas letras, bem como a própria presença no espaço mediático, ressoavam, antes e acima de tudo, aos jovens nas mesmas condições sociais de vida, o impacto do *hip-hop* rapidamente se estendeu para jovens da mesma geração, mas sem quaisquer relações com a vida social dos *rappers*. Falamos da apropriação das temáticas abordadas pelo *hip-hop* por grupos e movimentos sociais sem ligação ao movimento *hip-hop*, como aquando das lutas estudantis contra a Prova Geral de Acesso, que se estendeu entre 1989 e 1993, ou contra as propinas (Simões, 2018b, 2018c). Mas talvez mais importante que tudo isto foi o impacto que a presença do corpo imigrante, livre e com uma atitude de confronto, teve na sociedade portuguesa. O contacto com a diferença num país até então praticamente homogéneo permitiu, também, um outro avanço na direção de uma sociedade cosmopolita e plural. Não só no sentido de abertura perante os mercados globais, da descoberta de novidades estilísticas e artísticas que então se faziam, mas também da introdução de novas

sensibilidades e apropriações que o *hip-hop* nacional fez: em vez de se cantar em inglês, muitos apostaram em cantar nos seus dialetos, fosse em quimbundo ou em crioulo (Simões, 2018b). Além da inovação ao nível da sensibilidade musical, também foi uma rutura do que se convencionou chamar *portugalidade*: estes jovens *rappers* reinventaram-na como refere Contador (2001: 116), já que a “essa portugalidade, ficcionada e vivenciada pelos jovens negros portugueses, acrescentam-se as reapresentações da africanidade e, sobretudo (...) as reapresentações da negritude que perturbam, promovendo a criação das suas linhas de fuga, a definição do sentido do eu — *sense of self* — dos jovens negros portugueses”.

A força das palavras: o que une o RAP à sociologia

Chegou a altura de introduzir a segunda parte do artigo e estabelecermos uma comparação entre o *hip-hop* e a sociologia. Isto é, como um género específico de sociologia, a sociologia pública, encontra linhas de coexistência com o *hip-hop*. Um dos principais proponentes da sociologia pública, Burawoy (2006), considera que atualmente a sociologia perdeu o rumo que os seus pioneiros lhe atribuíam: a capacidade para mudar o mundo, de defender uma justiça social capaz de melhorar a vida em sociedade. Com o desenvolvimento de uma cultura sociológica específica, o que se verificou foi um estreitar dos tópicos a abordar, muito devido à excessiva importância dada às carreiras académicas.

Para Burawoy este é o momento de mudança: marcado por uma forte viragem à direita no campo político, de uma privatização de tudo na vida social, mas que, por isso mesmo, também provocou uma contrarreacção de uma sociologia crítica, que busca o regresso da sociologia à sua fonte de conhecimento: os públicos. E são os países semiperiféricos, como Portugal ou Brasil, que possuem um papel fulcral no que apelida de terceira fase da sociologia. Trata-se de países que estão mais bem posicionados para levar a cabo uma contrarreacção face ao neoliberalismo e privatização de tudo; para apostar nos públicos como audiência preferencial e procurar formar uma sociedade civil global e, com isso, influenciar as sociologias dos países centrais (Burawoy, 2007: 145). Uma situação já descortinada por Boaventura de Sousa Santos (2010), sob o pseudónimo de Queni N. S. L. Oeste, um jovem negro a viver na periferia lisboeta, em que procura estabelecer pontes entre o *hip-hop* e uma sociologia crítica e interventiva. Faremos o mesmo, apresentando o exemplo da *rapper* portuense Capicua.

Capicua

Capicua, nome artístico de Ana Matos Fernandes, nasceu na cidade do Porto em 1982. Formou-se inicialmente em Sociologia no ISCTE — Instituto Universitário de Lisboa e,

em seguida, fez um Doutorado em Geografia Humana na Universidade Barcelona. Define-se como uma “mulher, branca, filha de pais escolarizados e neta de avós escolarizados” e com uma infância feliz, sem nada digno de nota. Começou a fazer *graffiti* com quinze anos e aí descobriu o *hip-hop*. Daí foi um passo para descobrir festas de RAP, construir um grupo de amigos dentro dessa cultura. Enfim, cresceu a ouvir a primeira geração de *rappers* do Porto, que muito influenciaram a sua identidade de adolescente dentro da tribo. Anos mais tarde, escrevia as suas próprias rimas, acabando por formar uma banda com alguns amigos, com a qual gravou *EPs* e *mixtapes*. Cumpriu todo o percurso típico que um *rapper underground* precisa de fazer para espalhar o seu nome pela cena *hip-hop* nacional. Foi com o *hip-hop* que Capicua se rotulou. Ironicamente contra todos os outros rótulos que externamente se impunham. Aqui podemos analisar a força da música: foi com o *hip-hop* que Capicua criou, primeiro, uma relação estreita com a sua cidade e com a língua portuguesa e, segundo, se apercebeu o quanto é revolucionário elevar a nossa linguagem quotidiana, o nosso calão e as nossas referências locais, a matéria-prima para a criação artística.

Como não podia deixar de ser, num músico underground, aprendeu com o *hip-hop* uma ética da auto-superação e espírito de iniciativa, muito ligado ao *ethos do-it-yourself* (DIY). Este *ethos*, cuja origem teve a sua génese no movimento *punk*, foi essencial para que Capicua tomasse consciência da possibilidade de não se contar com apoios externos, bem como a possibilidade libertadora de que qualquer um pode fazer música, mesmo sem tocar instrumentos, mesmo sem saber ler pautas, mesmo sem ter voz para cantar, mesmo sem grandes estúdios, mesmo sem editoras.

Em 2012, edita o seu primeiro LP em nome próprio, através da “Optimus Discos”, que teve um significativo sucesso comercial e crítico. Foi o momento em que a sua música passou a atingir um público mais abrangente, saindo do meio *hip-hop* e entrando nos circuitos habituais de divulgação da música portuguesa. Foi também aí que foi descoberta pelos média. Passou a ser solicitada para largas dezenas de entrevistas, nos mais variados meios de comunicação. Em 2014, lança o segundo disco, “Sereia Louca”, editado pela Valentim de Carvalho, e o interesse mediático aumentou ainda mais.

Medos e pânico morais

Apoiando-nos na ótica interacionista, temos de salientar a importância da categorização social enquanto processo que rege a vivência quotidiana e no qual se baseia a interação. Neste paradigma das *labelling theories*, a etiquetagem rege-se pelos seguintes eixos: primeiro, a variabilidade - a rotulagem é variável de acordo com diversos fatores, como o tempo e o espaço; segundo, a negociabilidade - a rotulagem não é irreversível e algumas vezes procede-se a uma re-etiquetagem, sendo que uns

indivíduos conseguem rejeitar o rótulo negativo, enquanto outros não reúnem condições/recursos que permitam rejeitar esse rótulo; por fim, o *master status*, que é processo mediante o qual, desde que um determinado rótulo é imputado a um indivíduo, todas as suas ações, presentes e passadas, são interpretadas à luz desse mesmo rótulo.

Estes processos são cruciais no modo como as pessoas se percebem a si próprias. É de salientar que a construção identitária é o resultado do modo como os outros agem e respondem em relação a nós (Goffman, 1992). Outra das consequências do processo de etiquetagem centra-se naquilo que Goffman (1992) designa como interação falsa. Isto significa que as pessoas que estão em contacto com a pessoa etiquetada agem e conversam com ela tendo sempre presente o rótulo, acabando consequentemente por ignorar o que a pessoa etiquetada é, de facto, na realidade. No essencial, a estigmatização pode ser encarada como uma forma de classificação que, avivando as suas identidades negativas, lança no descrédito determinadas categorias sociais consideradas como «anormais» face aos padrões dominantes. As pessoas, nesta situação, sentem-se inferiorizadas perante uma sociedade que as rejeita. A estigmatização, assinalando a diferença, é uma marca do indesejável, permitindo a constituição de uma plataforma geradora de processos de evitamento e de recusa do outro.

Esta análise também nos leva a equacionar o facto de que os indivíduos situados nos mais baixos escalões da estrutura social serão, porventura, os mais vulneráveis à fabricação de representações mediáticas acerca das suas próprias vidas, pois ocupam uma posição de dominação cultural, social, política e simbólica. Esta situação, por seu turno, como deixamos antever anteriormente, é particularmente importante e quotidianamente presenciada no conjunto de pessoas que habitam nas cidades em bairros de pendor social, associados à degradação física e humana, assim como, à prática de atos ilícitos num quadro de uma economia paralela. Como Champagne poderemos dizer que “estes bairros são representados como insalubres e sinistros, e os seus habitantes como delinquentes”; as pessoas que os habitam e “que procuram trabalho não ousam dizer que habitam nestes locais na medida em que estes são universalmente mal-afamados” através da sua enunciação mediática (Champagne, 1991: 61-62).

Importa, pois, reconhecer que o mesmo processo se aplica em termos espaciais. Efetivamente, os bairros urbanos de pendor social são exemplo paradigmático. São tidos privilegiadamente como o *topos* do perigo, na medida em que se afiguram como locais de transgressão estética (locais de degradação do espaço construído e da sua envolvente, de qualidade de construção duvidosa, etc.), mas também de transgressão ética (habitados por populações desviantes, caracterizados por famílias desagregadas, por índices de insucesso escolar e profissional muito elevados, por práticas de

economia subterrânea, pela delinquência juvenil, etc.). Por outro lado, este reconhecimento social leva à constituição de um estigma que conduz a percepção de que os bairros são todos iguais e são todos espaços perigosos. Esta etiquetagem é constituída por dois processos paralelos: a redução cognitiva e o evitamento espacial. Através da redução cognitiva, os atores sociais elaboram um mapa orientativo acerca dos espaços de insegurança e das atividades desviantes, uma vez associados ao estereótipo que tem na base o rumor enquanto alavanca fulcral de transmissão da informação mediática. Por via do evitamento experiencial, os atores sociais não conhecem, nem passam pelos topos do perigo, o que inclusivamente é facilitado pela própria topografia da cidade, na medida em que não é necessário passar ou frequentar os bairros para a prossecução de um quotidiano.

Será também importante considerarmos que os relatos mediáticos acabam por cristalizar um imaginário social acerca dos bairros, pautado por uma representação negativa, toldada por sentimentos de medo e de insegurança. Este imaginário assume-se como elemento determinante no estabelecimento das relações dos espaços estigmatizados com a cidade no seu todo, provocando relativamente aos bairros “a sua rutura com a cidade normativa, a homogeneização dos habitantes sob a etiqueta negativa, a perda de autoestima coletiva e o conseqüente agravamento da situação” (Fernandes, 1998: 75).

Dentro de uma leitura renovada do interacionismo e de um frutuoso cruzamento com Pierre Bourdieu, podemos considerar que uma cidade se apresenta como um conjunto descontínuo de espaços sobre o qual, sobretudo, e por via das representações mediáticas, os atores sociais da normatividade tendem a representar os espaços da habitação social como “perigosos”, vividos e percecionados como inseguros. Desta feita, nasce uma representatividade da insegurança, vivida no imaginário coletivo como um permanente possível. Radica neste sentimento o crescente prognóstico de atos violentos, a busca desenfreada de comportamentos securizantes, o aumento do medo e a constituição de estereótipos que se alimentam de rumores. É com base nestes processos – ou melhor na reflexividade sobre os mesmos – que se imbrica, em parte, a matéria de que são feitas as canções críticas de Capicua.

Verdade e Consequência

Ouve o que eu te digo,
Vou-te contar um segredo,
É muito lucrativo que o mundo tenha medo,
Medo da gripe,
São mais uns medicamentos,
Vem outra estirpe reforçar os dividendos,
Medo da crise e do crime como já vimos no filme,
Medo de ti e de mim,
Medo dos tempos,
Medo da multidão,

Medo do chão e do tecto,
Medo da solidão,
Medo de ficar gordo velho e sem um tostão,
Medo do olho da rua e do olhar do patrão
E medo de morrer mais cedo do que a prestação,
Medo de não ser homem e de não ser jovem,
Medo dos que morrem e medo do não!
Medo de Deus e medo da polícia,
Medo de não ir para o céu e medo da justiça,
Medo do escuro, do novo e do desconhecido,
Medo do caos e do povo e de ficar perdido,
Sozinho,
Sem guito e bem longe do ninho,
Medo do vinho, Do grito e medo do vizinho (Capicua, *Medo do Medo*, 2012).

A questão leninista “O que fazer?” é algo ubíquo a todo o sociólogo que analisa e se envolve em questões sociais. Após a teoria, analisar os dados e apresentar os resultados, o que fazer? O que fazer para mudar a situação que estudamos? Devemos nos manter numa estrita neutralidade axiológica e afastarmo-nos dos problemas sociais que analisamos (o que nem de perto nem de longe corresponde ao que Max Weber procurou defender com a ideia de neutralidade axiológica)? Ou envolvermos na prossecução de soluções? É esta, em parte, a resposta da sociologia pública, como analisámos atrás. As opções são várias. Mas a primeira, e talvez a que mais seguidores tem encontrado, é a procura de focalizar as desigualdades e denunciá-las. E uma das melhores maneiras é dando voz aos desfavorecidos.

Um dos primeiros exemplos leva-nos a um autor que associamos à sociologia da comunicação: Paul F. Lazarsfeld. Este autor, em conjunto com dois colegas, analisou de forma qualitativa, com uma grande preocupação em ouvir os atores sociais, o impacto social e pessoal do desemprego de longa duração numa pequena cidade austríaca na década de 1930. A questão que levanta no último capítulo é sintomática: “Durante quanto tempo pode isto durar?” (Jahoda, Lazarsfeld & Zeisel, 2002).

Mas a obra clássica desta sociologia pública não pode deixar de ser *A Miséria do Mundo*, de Pierre Bourdieu (2011). O sociólogo francês decide colocar a sua sociologia a atuar politicamente. Como qualquer boa sociologia pública, deu a voz a pessoas ubíquas na nossa sociedade, mas sempre invisíveis. Deu-lhes a palavra, respeitou os seus discursos em longas entrevistas pouco estruturadas, e apresentou diferentes análises do mundo social construídas por cada entrevistado. Foi um sucesso comercial e mediático.

Foi um passo que o colocou numa longa tradição de intelectuais *engagés* francês: Sartre, Foucault, entre outros. Uma perspetiva muito próxima à sociologia pública, a de um cruzamento entre teoria e prática, em que os resultados devem ter consequências reais na vida das pessoas. Assim, com o enfoque nas pequenas misérias diárias, Bourdieu colocou o centro as desigualdades sociais novamente no cerne do debate político: a precariedade, os excluídos do interior, os imigrantes, as mulheres vítimas de violência doméstica, etc.

Assim sendo, como pode Capicua ajudar? Ora, após uma leitura das suas letras, que denotam uma clara sensibilidade sociológica, pensamos que, à semelhança de Pierre Bourdieu, elas 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.

Veja-se, por exemplo, a música *Medo do Medo*. Sem quaisquer problemas poderia ser utilizada para resumir um artigo sobre teoria de etiquetagem e de pânicos morais. Especialmente sobre uma verdadeira linha de montagem de pânicos morais: “de ti e de mim”, “da multidão”, “de ficar gordo”, “de Deus”, “medo de judeus, negros, árabes, chineses”, “do terrorismo”, “da cidade”. E da interiorização que isso implica: “Eu tenho tanto medo/ Nós temos tanto medo” e das reações que isso implica ao nível urbano: “Compro uma arma/Agarro a mala, fecho o condomínio/Olho por cima do ombro/Defendo o meu domínio/Protejo a propriedade”. Através desta letra musical, podemos ver como se processa o surgimento de uma *cidade dentro da cidade*. O sentimento de medo, de *walking on thin ice*, como diriam os americanos, leva a um fechamento social, a construir “um muro/E mantém a distância”. Manter a distância não apenas a Outros, mas também “Uma vontade de por grade/À volta da realidade”. Tudo isto está na base dos condomínios fechados, verdadeiros guetos voluntários, onde as classes médias/altas criam um espaço habitacional fechado em si mesmo, com um forte dispositivo de segurança, com o propósito de os proteger contra uma suposta ameaça das restantes classes sociais, remetendo isto para a questão do *medo da cidade* que Bauman fala, expressa através de uma necessidade de “defender a própria segurança procurando apenas a companhia dos semelhantes e afastando os estrangeiros” (Bauman, 2009: 5).

Numa música de 4m7s, o substantivo “medo” é utilizado nada menos que 65 vezes. É ubíquo na música e, podemos dizer, na sociedade. Quantas vezes nos últimos tempos ouvimos falar de uma nova doença, de super-bactérias, de grupos terroristas que ameaçam o nosso estilo de vida, etc.? Isso leva, apoiando-nos na música, a várias opções com o mesmo resultado: o nosso medo da morte e envelhecimento faz com que entreguemos à “farmácia” e à “pastilha” os nossos receios e responsabilidades; o medo do outro leva a que se “compr[e] uma arma” e se “constrói um muro” e, mais importante, “Aceita a vigilância/ O medo paga à máfia/ Pela segurança”.

Assim, como temos vindo a detalhar, Capicua na música *Medo do Medo* faz uma radiografia de uma verdadeira sociedade do medo. Ulrich Beck (1992) falava-nos da sociedade do risco, consequência de uma rede infundável de pânicos morais, na qual se tem medo de tudo. Capicua, na última estrofe, fala de mais um medo que, por sua vez, explica o porquê de este avolumar de medos: “Eles têm medo de que não tenhamos medo”.

De forma muito resumida, é este o propósito de uma boa sociologia pública. Se para Wittgenstein o papel da filosofia era o de *mostrar à mosca o caminho para sair do caça-moscas*, para Bourdieu o papel da sociologia é de revelar “a *self-deception*, o mentir a si próprio, coletivamente mantido e encorajado, que em todas as sociedades está no fundamento dos valores mais sagrados e, por isso mesmo, de toda a existência social” (Bourdieu, 1996: 31). Para isso é necessário a rutura com a doxa, particularmente com o que apelida de *paradoxo da doxa*: o facto de a ordem do mundo, apesar de todas as desigualdades e injustiças, ser respeitada e, mais, aceite muitas vezes como algo natural e legítimo.

E, neste pequeno exemplo de uma música, é exatamente isso que Capicua faz. Analisa criticamente um processo de produção artificial de pânicos morais e medos, que serve para encobrir desigualdades. Mas mais do que isso, procura um público amplo para ouvir as suas posições críticas. Deste modo, Capicua, bem como a sociologia pública, responde à questão de Howard S. Becker (1967), *De que lados estamos*, e às de Burawoy (2007), *Conhecimento para quem?* e *Conhecimento para quê?*. A sua resposta é clara: do lado dos mais desfavorecidos e deserdados.

Remate provisório

O exercício que se procura fazer poderia, tendo em conta o material analisado, consistir unicamente na análise descritiva dos temas das canções objeto de estudo – tarefa necessária e primordial e, por tal, condição primeira para que o que partilhamos possa ser possível. Não obstante, a nossa análise pretende ir mais além, ao procurar demarcar uma perspetiva, ainda em construção, no que respeita à inter-relação que existe, e que se procura potenciar precisamente através da análise, entre a arte e as ciências sociais, nomeadamente a sociologia. Pretende-se, então, recolocar, de certo modo epistemologicamente, os posicionamentos daqueles dois domínios, numa perspetiva dialógica, onde a arte, mais do que um espelho ou reflexo da realidade social é, ela própria, criadora de ação, produtora de conhecimento ao suscitar a emergência de problemáticas que se fazem refletir na própria realidade social (Chepp, 2015).

O que se pretende é reforçar a necessidade de um renovado entendimento epistemológico (Guerra *et al.*, 2015; Silva & Guerra, 2015; Guerra & Silva, 2014; Guerra, 2016; Guerra & Januário, 2019) sobre o campo das artes, enquanto produtor de conhecimento ao representar de forma própria e autónoma a realidade social, interferindo nesta e ao condicionar e gerar análises e interpretações no seio do conhecimento instituído. Assim, pretendemos demonstrar como os movimentos sociais encontram recursos na música, confirmando a importância das representações coletivas em relação à ação coletiva: neste quadro, a música é uma atividade social

através da qual novas formas de identidades e práticas sociais afloram (Eyerman & McCormick, 2006).

E claro que temos de falar da relação profícua da arte - interventiva, reflexiva, desconstrutora - com a educação, pois pugnamos pela importância da arte na educação para a construção de uma pedagogia crítica. A arte potencia o desenvolvimento de um imaginário de possíveis determinantes para o desenvolvimento humano. A diversidade das linguagens artísticas aciona conhecimento, interconhecimento, intraconhecimento. As artes proporcionam emoções poliédricas, saberes diversos, inovação, criatividade, competências humanistas – são, assim, significado e significante de flexibilidade numa sociedade cheia de incertezas, riscos e obliquidades.

Na nossa opinião, é possível aferir a importância da arte enquanto ação social e desta enquanto meio na construção de uma pedagogia crítica através das letras de Capicua. Devido a constrangimentos de espaço, apenas nos foi possível analisar uma das suas letras. Mas pensamos que conseguimos demonstrar a proficuidade que essa pequena música, de menos de cinco minutos, possui: uma visão crítica e irónica da sociedade, que faz pensar e duvidar da narrativa hegemónica. E além desta posição crítica, a música leva à ação. E é exatamente por isso que no último capítulo deste artigo decidimos avançar, de forma sintética, com uma possível nova pedagogia que leve a um contínuo repensar do estado do mundo (Santos & Guerra, 2017): uma pedagogia crítica, muito ligado ao *ethos* DIY e confrontativo do movimento punk, que permitisse que as pessoas voltassem a sentir que tinham o controlo das suas vidas. Que são sujeitos com agência e não simples consumidores passivos numa sociedade de consumo e alienante.

Referências Bibliográficas

- Araújo, A. (2014). A cultura de direita em Portugal. *Malomil*. Disponível em: <https://malomil.blogspot.pt/2014/01/a-direita-portuguesa-contemporanea.html>
- Barbosa, C. & Ramos, M. R. (2008). Vozes e movimentos de afirmação: os filhos de cabo-verdianos em Portugal. In P. Góis (Org.). *Comunidade(s) Cabo-verdiana(s): As múltiplas faces da imigração Cabo-verdiana* (pp. 173-192). Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural.
- Barbosa, C. (2011). A música *rap* e espaços de representação juvenil negra em Portugal. *O Cabo dos Trabalhos: Revista Electrónica dos Programas de Doutoramento do CES/ FEUC/ FLUC*, III(5). Disponível em: cabodotrabalhos.ces.uc.pt/n5/documentos/2_CarlosElias.pdf
- Bauman, Z. (2009). *Confiança e medo na cidade*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Beck, U. (1992). *Risk society*. Londres: Sage.

- Becker, H. S. (1967). Whose side are we on?. *Social Problems*, 14(3), pp. 239-247.
- Bourdieu, P. (1996). *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus.
- Bourdieu, P. et al. (2011). *A miséria do mundo*. Petrópolis: Vozes.
- Burawoy, M. (2007). Open the social sciences: To whom and for what?. *Portuguese Journal of Social Science*, 6(3), pp. 137-146.
- Burawoy, M. (2006). Por uma sociologia pública. *Política & Trabalho*, 25, pp. 9-50.
- Campos, R. (2010). *Por que pintamos a cidade? Uma abordagem etnográfica do graffiti*. Lisboa: Fim de Século.
- Capicua (2012a). Medo do medo. *Capicua* [CD]. Lisboa: Optimus Discos.
- Capicua (2012b). *Medo do medo*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F9VImmVIZJo>.
- Champagne, P. (1991). La construction médiatique des « malaises sociaux ». *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, (90), pp. 64-76.
- Chepp, V. (2015). Black feminism and third-wave women's rap: A content analysis, 1996–2003. *Popular Music and Society*, 38(5), pp. 545-564.
- Cidra, R. (2008). Cape Verdean migration, music recording and performance. In L. Batalha & J. Carling (Orgs.), *Transnational Archipelago. Perspectives on Cape Verdean migration and diaspora*. Amesterdão: University of Amsterdam Press.
- Cidra, R. (2010). *Hip-hop*. In S. Castelo-Branco (Org.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (pp. 618-623). Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates.
- Contador, A. C. (1999). *Cultura juvenil negra em Portugal*. Oeiras: Celta.
- Contador, A. C. (2001). A música e o processo de identificação dos jovens negros portugueses. *Sociologia, Problemas e Práticas*, (36), pp. 109-120.
- Dayrell, J. (2005). *A Música entra em cena: O rap e o funk na socialização da juventude*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Diógenes, G. (1998). *Cartografias da cultura e da violência: Gangues, galeras e o movimento hip-hop*. São Paulo: Annablume.
- Eyerman, R. & McCormick, L. (Eds.) (2006). *Myth, meaning, and performance: Toward a new cultural sociology of the arts*. Boulder, CO: Paradigm.
- Fernandes, J. L. (1998). *O sítio das drogas - Etnografia das drogas numa periferia urbana*. Lisboa: Editorial Notícias.
- Fradique, T. (1999). Nas margens do rio: retóricas e performances do rap em Portugal (pp. 121-140). In G. Velho (Org.). *Antropologia urbana. Cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Fradique, T. (2003). *Fixar o movimento: representações da música rap em Portugal*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

- Goffman, E. (1992). *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Guerra, P. (2017). A canção ainda é uma arma: ensaio sobre as identidades na sociedade portuguesa em tempos de crise (pp. 149-172). In F. A. S. Nascimento; J. C. Silva; R. Ferreira da Silva (orgs.). *História e arte: Teatro, cinema, literatura*. Teresina: EDUFPI.
- Guerra, P. & Januário, S. (2019). Um espelho é mais do que um espelho. *Revista NAVA*, 1(2), pp. 202-239.
- Guerra, P. & Silva, A. S. (2014). Music and more than music: The approach to difference and identity in the Portuguese punk. *European Journal of Cultural Studies*, 18(2), pp. 207–223.
- Guerra, P.; Silva, A. S. & Santos, H. (2015). Inequality and the artistic imagination: how the Portuguese culture is dealing with the Portuguese crisis. *ESA 2015 12th Conference of the European Sociological Association - Differences, Inequalities and Sociological Imagination. Praga (República Checa), 25-28 agosto 2015, 2015*. Disponível em: <http://programme.esa12thconference.eu/presentation/1946>.
- Jahoda, M.; Lazarsfeld, P. F. & Zeisel, H. (2002). *Marienthal: The sociography of an unemployed community*. Londres: Routledge.
- Lupati, F. (2016). The African diaspora through Portuguese hip hop music: a case study. *Congresso Internacional «Exodus: migrações e fronteiras» - Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal*. Disponível em: [https://research.unl.pt/en/publications/the-african-diaspora-through-portuguese-hip-hop-music\(1c495233-d18a-4e4d-b4d6-2bad2ed93747\).html](https://research.unl.pt/en/publications/the-african-diaspora-through-portuguese-hip-hop-music(1c495233-d18a-4e4d-b4d6-2bad2ed93747).html)
- Machado, F. L. (1994). Luso-africanos em Portugal: nas margens da etnicidade. *Sociologia - Problemas e Práticas*, 16, pp. 111-134.
- Marcon, F. N. (2012). Identidade e Estilo em Lisboa: Kuduro, juventude e imigração africana. *Cadernos de Estudos Africanos*, 24, pp. 95-116.
- Pais, J. M. & Blass, L. M. (2004). Introdução. In J. M. Pais & L. M. Blass (Orgs.), *Tribos urbanas: Produção artística e identidades*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Pais, J. M. (2002). Praxes, graffiti, hip-hop. In C. Feixa, C. Costa, e J. Pallarés (Orgs.), *Movimientos juveniles en la Península. Graffiti, griofas, okupas*. Barcelona: Ariel Social.
- Raposo, O. (2007). *Representa Red Eyes Gang. Das redes de amizade ao hip-hop* (Tese de Mestrado). Lisboa: ISCTE-IUL.
- Rose, T. (1994). *Black Noise: Rap music and black culture in contemporary America*. Londres: Wesleyan University Press.
- Santos, B. de S. (2010). *Rap Global*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Santos, T. T. & Guerra, P. (2017). From punk ethics to the pedagogy of the bad kids: Core values and social liberation (pp. 210-224). In G. D. Smith; M. Dines; T.

Parkinson (Eds.), *Punk Pedagogies: Music, culture and learning*. Londres: Routledge.

Silva, A. S. & Guerra, P. (2015). *As palavras do punk*. Lisboa: Alêtheia.

Simões, J. A. (2013). Entre percursos e discursos identitários: etnicidade, classe e género na cultura *hip-hop*. *Estudos Feministas*, 21(1), pp. 107-128.

Simões, S. (2017). *RAPublicar. A micro-história que fez história numa Lisboa adiada 1986 - 1996*. Lisboa: Editora Caleidoscópico.

Simões, S. (2018a). *RAPoder no Portugal urbano pós 25 de Abril*. *Esquerda.net*. Disponível em: <https://www.esquerda.net/artigo/rapoder-no-portugal-urbano-pos-25-de-abril/53414>

Simões, S. (2018b). *RAProduções de Memória: Apontar origens, influências e contradições (I)*. *Esquerda.net*. Disponível em: <https://www.esquerda.net/artigo/raproducoes-de-memoria-apontar-origens-influencias-e-contradicoes-i/53196>

Simões, S. (2018c). Fixar o (in)visível: papéis e reportórios de luta dos dois primeiros grupos de *RAP* femininos a gravar em Portugal (1989 - 1998). *Cadernos de Arte e Antropologia*, 7(1).

Souza, A. M. de (2011). O *rap* crioulo em Portugal: corporalidades em performance dando voz a novas realidades. *Revista Angolana de Sociologia*, 8, pp. 111-127.

