

REVOLUÇÃO E POESIA: A RECUPERAÇÃO DA TRADIÇÃO DA MÚSICA DE INTERVENÇÃO NO RAP DA CAPICUA

Federica Lupati

CHAM, FCSH, Universidade Nova de Lisboa, Universidade dos Açores

1. MÚSICA, SOCIEDADE, IDENTIDADES: ALGUMAS BREVES CONSIDERAÇÕES

A música sempre ocupou um lugar determinante na sociedade desde os tempos mais antigos. Juntando-se às palavras, tem acompanhado práticas de diferente natureza, também graças ao seu poder de propagação de ideias e ideais. Podemos pensar, por exemplo, na tradição grega antiga, e nos aedos, que cantavam as epopeias ajudados pelo *fórmix*, uma cítara simples e leve, graças à qual estabeleciam o andamento e o ritmo da narração e que lhe facilitava a memorização das rimas. Sempre nesta linha, outro exemplo pode ser dado pela constante utilização da música, em forma de ritmos ou cantos, nos rituais profanos e religiosos, em que a união entre ritmo e palavras é finalizada a provocar e/ou acompanhar uma mudança, seja esta de ordem espiritual ou mais concreta.

Contudo, para além do seu poder simbólico, nas sociedades contemporâneas a música – e a arte em geral – acaba por desempenhar um papel determinante em termos de construção de identidades, ao mesmo tempo sendo um instrumento

de intervenção social e luta política: prova disso é a estrita relação que existe entre géneros musicais, os seus conteúdos, o contexto histórico e socioeconómico que favorece o seu aparecimento, o posicionamento cultural e a procedência social dos seus atores.

Neste sentido, numerosos contributos vindos da sociologia têm permitido entender mais aprofundadamente este fenómeno multifacetado. Os pioneiros estudos de Max Weber, W.E.B. Du Bois, Alfred Schultz, Richard Peterson, e Pierre Bourdieu, entre muitos outros, ofereceram ao longo dos anos importantes e diferentes contribuições epistemológicas a partir das quais é possível hoje entender a música como um complexo fenómeno que envolve as pessoas que a produzem e que provoca efeitos nos que a ouvem, sendo ao mesmo tempo uma atividade e um objeto, um sistema institucionalizado e uma mercadoria.

Os investigadores William G. Roy e Timothy J. Dowd afirmam que “the sociology of music is relevant for such varied subfields [of sociology] as stratification, social movements, organizational sociology, and symbolic interactionism” (Roy et al., 2010, p. 184), e o estudo e compreensão da música não podem prescindir da análise do contexto sociocultural em que esta é produzida e consumida, sobretudo se o objetivo é perceber o que esta prática é capaz de viabilizar a nível coletivo. Neste sentido, segundo os sociólogos acima mencionados, nas sociedades contemporâneas a música pode ser entendida como “technology of the collective”, já que representa um elemento de união e identificação para os grupos, cujos membros se consideram tais com base nos gostos musicais.

Acompanhando estas reflexões de carácter teórico e geral, não podemos deixar de mencionar os estudos de Tia DeNora,

que se tem dedicado à observação da música no quotidiano dos ouvintes na tentativa de perceber como esta prática se insere – e até ajuda – no processo de formação das identidades, da ação social e das subjetividades. A ilustre socióloga tem observado que se estabelece uma ligação entre a música e os momentos mais decisivos da vida das pessoas através dum consciente e intencional processo de construção de significados que, de certa forma, leva à perceção dos indivíduos como entidades separadas e independentes dos grupos. A música é assim vista como uma “technology of the self” (2000), uma prática íntima e privada, sendo que é um agente estético envolvido na construção das subjetividades.

Outro interessante conceito introduzido por Tia DeNora (2000; 2002) nas suas investigações é o de “affordance”, isto é, a capacidade que a música tem de promover e estimular a ação, desempenhando assim um papel mediador relativamente à ação e à experiência social. A própria socióloga explica:

The concept of affordance, in other words, helps to underline how music’s specifically musical properties may – via their physical features (e.g. tempo, melodic and harmonic structure) and their conventional associations (e.g. love songs) – lend themselves to forms of being and doing. (2003, p. 170)

Obviamente, afirmar que a música pode vir a possibilitar modos de ser e agir não significa afirmar que o consegue fazer sempre. Tia DeNora explica que estas “possibilidades” existem, mais propriamente, quando se examinam as conexões que existem entre a música e a ação a partir de espaços e lugares específicos, e que as possibilidades só existem quando são reais para alguns atores sociais (2003).

A ideia que aqui se pretende sustentar mediante estas breves referências teóricas é que os objetos artísticos são textos com valor social que representam sistemas de valores e crenças comuns, e que estes objetos culturais são meios através dos quais se constroem desde as identidades individuais até aos movimentos sociais e o próprio património nacional: em suma, “culture operates practically” (Acord et al., 2008, p. 225). Finalmente, como Clifford Geertz (1983; 1993) teorizou, as artes são um sistema cultural por direito próprio e dar aos objetos artísticos uma relevância cultural é sempre uma questão local.

2. PRÁTICAS MÚSICAS EM PORTUGAL: UMA COMPARAÇÃO ENTRE CANÇÃO DE PROTESTO E *RAP*

Em consonância com estas últimas observações, portanto, gostaríamos de observar a relevância dada à música dentro do espaço português na tentativa de ressaltar o impacto cultural que teve – e continua a ter – em moldar a identidade do país e dos seus cidadãos, favorecendo a ação não apenas na esfera privada e individual, mas sobretudo na esfera pública e coletiva. Para fazer isso, optamos por apresentar duas manifestações musicais distantes no tempo, mas próximas em termos de intentos e funções desempenhadas dentro da sociedade: a música de intervenção e o *rap* contemporâneo. Embora fruto de contextos políticos, culturais e históricos muito distantes e diferentes, ao mesmo tempo sendo caracterizados por imaginários e discursos distintos, estes dois fenómenos manifestam, a um olhar mais atento, alguns pontos em comum, quer a nível estético, quer pelo papel desempenhado como contradiscurso político e cultural, bem como pela estrita liga-

ção com o contexto sociopolítico a eles contemporâneo e a que se contrapõem.

Gostaríamos de enfatizar estas analogias, confrontando as duas práticas musicais dando particular atenção à segunda, com o intuito de inserir o *rap* num discurso mais amplo – promovido já por investigadoras como Paula Guerra, entre outros – que considera o *rap* uma das estratégias pelas quais a canção de protesto se manifesta na atualidade. Adaptando em parte a teoria de Terry Eagleton segundo a qual toda a literatura é intertextual, consideramos possível entender que entre o *rap* e as músicas de protesto exista uma interligação e que se possam traçar uns pontos em comum entre os dois fenômenos, talvez permitindo que se comece a falar numa verdadeira “tradição” de música de protesto em Portugal enquanto narrativa alternativa à ideologia dominadora.

É sabido que, durante o Estado Novo, umas das preocupações da política salazarista foi a reconstrução de uma “identidade portuguesa” através do fortalecimento do orgulho nacional e do ser português. Este projeto, que ficou conhecido por “Política do Espírito”, previa o envolvimento de numerosos órgãos de estado e acabou por consagrar o Fado como o estilo de música nacional por excelência. Nesta fase, assistiu-se também à propagação dum processo a que Salwa Castelo-Branco e Jorge de Freitas Branco (2003) se referem como “folclorização”. A investigadora Susana Sardo explica que este processo

Ficou marcado pela proliferação ao longo de todo o país, de agrupamentos de música tradicional de transmissão exclusivamente oral, que trouxeram para o contexto de palco a música, as danças

e os modos de vestir, apresentando-os em forma de espetáculo/ desfile. (2014, p. 65)

O folclore desta altura é concebido como “a representação nostálgica e configuração utópica de um modo de vida de outrora do “povo português” (Sardo et al., 2010, p. 66), e não surpreende então perceber que

Aqui, já não é a poética da palavra que interessa, mas sim a poética da imagem e da ação, reguladas politicamente pela invocação de emoções, sentimentos e atitudes que o Estado quer associar ao povo, por ele entendido como uma massa anónima e acrítica, verdadeiro representante do “ser e estar” português. (Sardo, 2014, p. 66)

A canção de protesto, ou “canção dos homens livres”, “canção de partidários”, “canção de resistência”, ou “canto livre”, “canção de esquerda”, “canto coletivo” e “canção popular”, mais genericamente identificada com o conceito de “canção de intervenção” (Corte-Real, 1996) insere-se neste contexto político-cultural e neste universo musical como reação ao *status quo* e como ato de reivindicação da verdadeira voz do povo que o regime tentava silenciar e homologar através das suas estratégias de censura e “folclorização”. A partir dos anos 50 começa, portanto, a configurar-se em Portugal um movimento que virá a representar o contra cânone musical, em resposta ao discurso nacionalista.

Se por um lado existia um regime ditatorial que promovia uma imagem anónima e inócua do povo, recriada a partir das culturas populares através da neutralização de todos os aspetos considerados inconvenientes e inapropriados, por outro lado a

canção de protesto, de estampa antifascista, concentrou-se na recuperação de todos aqueles aspetos das culturas e músicas populares que não se alinhavam com uma imagem idealizada do país e do povo. Pedia, assim, aos seus ouvintes, bem como aos seus cantores, a identificação com as mais diversas lutas, promovendo a ação e o comprometimento político.

Para além do regime ditatorial autoritário a marcar o desenvolvimento político do país, Maria de São José Corte-Real evidencia mais duas situações de relevância social, fortemente ligadas ao contexto político-cultural acima mencionado, que concorreram para o sucesso da música de intervenção antes e depois da Revolução de 1974: a eclosão da Guerra Colonial, que forçou a geração da década de 60 à mobilização massiva, e a fuga para o estrangeiro (principalmente Paris) da juventude exiliada de Portugal (1996). Sobre este segundo fator, para Corte-Real “a influência de compositores e intérpretes franceses, assim como o trabalho pontual de algumas editoras discográficas foram de importância capital no domínio da canção de intervenção em Portugal” (1996, p. 141).

Ademais, Luís Trindade explica que

Branco and Godinho, who had both moved to Paris to escape authoritarianism and the colonial wars, were being exposed to very different traditions. In France, they not only shared the political atmosphere of May '68, but also musical influences as varied as French chanson, Anglo-American folk and rock, and the new Brazilian popular music of singer-songwriters such as Caetano Veloso and Chico Buarque. (2016)

O autor acrescenta também que “given the lack of any strong tradition of urban songwriting in Portugal [...] the

example of the Brazilian singers confirmed that it was possible to sing about social and political issues in Portuguese” (2016).

Nas palavras de um dos seus pioneiros, Fernando Lopes-Graça, o objetivo destas músicas sempre foi o de “estimular à ação através da união de poesia e do canto” (1946). Isto se manifestou através de algumas escolhas estilísticas que, apesar de não terem chegado a constituir um estilo musical em si, permitiram identificá-los com as designações acima mencionadas. A prioridade sempre foi a de produzir uma música que fosse “simples, objetiva e direta a fim de atingir uma maior eficácia na mobilização das pessoas” (Corte-Real, 1996), e isto encontrou a sua estratégia no uso duma linguagem que fosse já conhecida pelo seu público: a da música tradicional portuguesa, cuja linha melódica simples e tom marcadamente íntimo e apelativo (Corte-Real, 1996) permitiam ressaltar a mensagem contida nas letras. Neste sentido, Hugo Castro explica que “em várias abordagens é referida a importância que estes movimentos tiveram [...] também pelo seu papel de destaque em assumirem-se como movimentos de renovação estéticas, estilística e temática da canção popular” (Castro, 2015, p. 3).

O contexto urbano de produção, juntamente com as influências vindas da França e do Brasil e com a apropriação de elementos musicais de matriz rural, confluíram assim numa prática que interveio na sociedade e na política portuguesa por um período de cerca de quatro décadas e que teve como “unidade fundamental de referência a atitude de intervenção político-cultural centrada e legitimada da Revolução de Abril de 1974” (Corte-Real, 1996, p. 144). Assim, o profundo impacto exercido pela Revolução levou a um questionamento

da história e da tradição portuguesa que teve como seu maior resultado a nível cultural uma fase particularmente autorreflexiva da canção de autor (Trindade, 2016). As consequências notam-se logo na viragem em direção a uma maior autonomia desta última, ideológica, criativa e política que marcou indelevelmente o caminho e o futuro da música portuguesa.

Embora o papel da canção de protesto tenha vindo a ocupar um lugar cada vez menos impactante depois da Revolução de 1974, em parte devido ao contexto político-cultural diferente, em parte à formação de grupos e movimentos que acabaram por separar os artistas e levar à criação de diferentes correntes e estilos, podemos considerar que a sua herança tenha chegado até hoje através de novas expressões, em que o estilo musical se junta ao movimento de intervenção político-cultural com o firme objetivo de inspirar os ouvintes a tomarem ação na sociedade.

Entre 1986 e 1996 em Portugal observa-se o surgimento de outro movimento musical e cultural, cuja fortíssima componente de luta social e política, e propósitos e posicionamento intervencionista e reacionário levam a entrever mesmo a herança acima mencionada. Mais uma vez, a música une-se à militância, em resposta a um contexto marcado pelas desigualdades, pela invisibilidade, mas sobretudo pelo silenciamento das problemáticas mais dramáticas que afetam a sociedade portuguesa contemporânea.

Surgida entre meados dos anos 80 e o início dos anos 90 entre a cidade de Almada e o bairro do Miratejo, vinda dos Estados Unidos (Nova York), a cultura *hip hop* encontrou na realidade portuguesa das periferias de Lisboa um ambiente extremamente apto à receção duma prática subversiva, original e inovadora, que forneceu à juventude da época e da

zona aquelas estratégias criativas e de expressão necessárias à sua emancipação (social, política, cultural), à reapropriação dos espaços urbanos e ao seu empoderamento. No *rap* – o elemento verbal da cultura hip hop –, mais uma vez, as palavras em forma de rimas unem-se a uma base rítmica simples (às vezes reproduzida oralmente mediante o *beatboxing*) na criação de uma performance musical que na maioria dos casos é também um ato de denúncia, de resistência, de reivindicação e militância política.

A investigadora Soraia Simões explica que “o RAP, como qualquer domínio da música popular, é um produto da vida quotidiana” (2017, p. 6) e é neste sentido que é interessante observar em que contexto histórico e político ele é produzido e recebido. É sabido que a década de 1985-95 foi marcada pelo regime político de Aníbal Cavaco Silva, pela entrada de Portugal na Comunidade Económica Europeia e pelo afluxo massivo de imigrantes vindos principalmente de Angola, Cabo Verde e Brasil à procura de trabalho. Neste processo de mudança do tecido social e urbano da capital portuguesa, assiste-se por um lado ao fortalecimento da extrema-direita e a atos de violência racista, e por outro ao surgimento de numerosas associações em defesa da população imigrante e excluída (como o SOS Racismo, por exemplo) e de práticas de resistência alternativas.

Não surpreende então que a primeira geração de *rappers* portugueses seja constituída principalmente por filhos de imigrantes, e que nela predomine o uso da língua cabo-verdiana e a reutilização de *samples* retirados da tradição oral africana de origem, escolhas estéticas cujo valor queria ser também político: o *rap*, que na sua fase inicial é sempre *underground* (Contador et al., 1997) dirige-se a um público jovem

e socialmente excluído e é mesmo através da língua que a reivindicação encontra a sua estratégia. Derek Pardue explica que “the (post)colonial dimension of Kriolu as chronotope is a racial formation because it exposes the hegemonic erasure of race that tuga represents in its simplistic categorization of anything that occurs within the national territorial borders as “Portuguese” e acrescenta que “an interrogation of tuga affords a critique of the operative language ideology in Portugal” (2012, p. 48).

O uso do crioulo para enfrentar temas delicados como a exclusão social, os preconceitos raciais, a violência policial gratuita e a condição marginalizada, isto é, para contar o quotidiano desta juventude periférica, é em si um ato ideológico, político e de resistência. O *rap*, portanto, nasce como conquista: a redescoberta e conquista duma voz silenciada por um sistema capitalista e desequilibrado, e por uma herança cultural de estampa colonialista que encontra na hodierna capital a sua manifestação urbana.

Gostaríamos de evidenciar como o surgimento da música de intervenção e a receção do *rap* e a consequente apropriação por parte dos jovens afrodescendentes parecem ser ambos estratégias fruto da urgência de impor uma voz-outra ou um contradiscurso em resposta a um regime e/ou a um sistema dominador. No primeiro caso, trata-se do regime ditatorial salazarista; no segundo, estamos a pensar no sistema capitalista e na globalização. Embora representem situações históricas e contextuais distintas, ambos manifestam tendências centralizadoras e limitantes, em que as diferenças são aglutinadas e são silenciados elementos potencialmente incómodos à realização dos planos políticos: no caso do regime ditatorial através da imposição da censura e pela imposição

de ideologias; no caso do capitalismo global, através da criação de centros e periferias e por mecanismos de exclusão social e cultural.

Outro elemento comum que se nota ao observarmos os dois fenómenos musicais é relativo às escolhas em termos de estilo das letras. Não obstante as diferenças entre os dois géneros, existe em ambos uma predominância do uso duma letra simples, direta, com notas de calão, ou colorida por expressões populares e de uso comum, em que a erudição se torna sinónimo de sabedoria popular. Esta estratégia permite alcançar o público a que as práticas se dirigem: no caso das antigas músicas de protesto, o povo dum país pobre e “submisso”; no caso do *rap*, a população marginalizada, esquecida e excluída. Em ambos os casos, o objetivo das composições não é apenas o da diversão ou o entretenimento, mas sobretudo a mobilização e a identificação por parte do público com as rimas cantadas, com a realidade narrada, a fim de criar um espaço simbólico de reconhecimento, de sensibilização à luta e de união, capaz de ultrapassar os limites impostos pelo sistema e que ultrapassam o contexto. Torna-se ainda mais explícito que as duas práticas em questão encontram o seu espaço no lugar do contra cânone através da criação duma arte feita pelas pessoas e para as pessoas, uma arte que supera os constrangimentos e visa intervir no mundo e que não é apenas produzida com a finalidade da apreciação estética.

Rap e música de intervenção são sem dúvidas estilos musicais diferentes. Diferentes são os tempos históricos em são produzidos – o *rap* é um produto da sociedade contemporânea enquanto a música de intervenção está estritamente ligada ao regime ditatorial, por exemplo –, diferentes são os imaginários que traduzem e os discursos que proporcionam.

Diferentes são as ideologias que estão por trás das suas produções e as lutas que representam. Porém, conscientes da sua diversidade, podemos notar uma certa carga de significados parecidos: além do estilo das letras em que a palavra predomina sobre a música e da origem urbana e sincrética de ambos, evidenciam-se também analogias a nível temático (crítica social e proclamação de revolta), a nível de sentimentos transmitidos (a revolta, o pessimismo e a frustração) e de posicionamento frente à realidade (fatalismo, oposição, desconstrução) (Guerra et al., 2016).

Contudo, é durante o período da austeridade e da severa crise económica de pós-2008, que se criou em Portugal um contexto político-social extremo em que a música popular foi fortemente usada como espaço consciente de denúncia e protesto, promotor de intervenção e agitação e duma identidade coletiva de resistência aos abusos do poder. Neste sentido, é interessante notar como por um lado nesta altura se assiste à recuperação das antigas músicas de intervenção – de que são exemplos o retorno do protagonismo das canções *Grândola, vila morena* de José Afonso e *FMI* de José Mário Branco, entre outras –, recuperação que prova que “essa canção continuou a ser sinónimo de resistência, de revolução e de consciência social” (Guerra et al., 2016, p. 150) e que sobreviveu como “imagem reificada da revolução e da luta contra a ditadura” (Sardo, 2014, p. 74); por outro lado, assiste-se também à ascensão e protagonismo, com consequente afirmação, do *rap* dentro do panorama musical português, com artistas como Valete, Chullage, Boss AC e Capicua a intervirem ativamente através de músicas que se manifestam abertamente contra a crise, o governo e as condições precárias a que as pessoas estão condenadas.

Portanto, é observando o mercado musical desta altura difícil da história recente de Portugal que se consegue perceber o forte laço que existe entre o *rap* e a música de intervenção: que embora produzidas por contingências específicas e distantes acabam por convergir numa luta comum, tornando-se clara a sua semelhança. Notam-se assim a aliança e os objetivos comuns, e as suas vozes impõem-se oferecendo um espaço de reconhecimento aos que não o encontravam na sociedade da altura. Este compromisso, aliás, permite-nos assinalar a relevância do *rap* como prática subversiva, não inédita na tradição da música feita em Portugal.

3. CAPICUA E O RAP DE INTERVENÇÃO:

MEDO DO MEDO E MULHER DO CACILHEIRO

Em linha com as reflexões apresentadas, na última parte do trabalho aqui desenvolvido, gostaríamos de fornecer um exemplo mais concreto da estrita relação existente entre o *rap* e a música de intervenção, através duma artista que nos últimos anos tem vindo a conquistar o mercado e o público através das suas músicas. A *rapper* Capicua, ao nosso ver, representa bem esta ponte entre passado e presente, em que o propósito interventivo é o fio condutor e a palavra é o motor.

Nascida no Porto em 1981, e representante do *rap* norte-nho e da segunda geração de rappers em Portugal, Ana Matos Fernandes está envolvida na cultura *hip hop* desde os 15 anos, primeiro através do *graffiti* (com o pseudónimo de “Odd”) e mais tarde, mas cada vez mais intensamente, através do *rap*. Ela própria declara que “é MC militante desde 2004”.

Rapper afirmada e reconhecida quer dentro da comunidade *hip hop* nacional, quer dentro da comunidade lusófona (lembramos que saiu este ano o primeiro disco do projeto Língua

Franca, uma colaboração entre os *rappers* portugueses Capicua e Valete e os brasileiros Rael e Emicida), o seu êxito deve-se muito à sua escrita emotiva e politicamente engajada, em que a espontaneidade é associada a uma forte preocupação com a sociedade contemporânea – provada também pela sua participação em projetos sociais, nomeadamente enquanto membro da equipa das três edições do projeto OUPA! (Cерco, Ramalde e Lordelo), no âmbito do programa “Cultura em Expansão” da CMP.

Do percurso da Capicua haveria muito a dizer, já que conta com numerosíssimas colaborações, *mixtapes* e três discos a solo, mas o que queríamos evidenciar são as suas influências, sobretudo a nível musical, já que de certeza contribuíram para a formação duma *rapper* consciente e dedicada. Estas influências, entre as quais o *rap* português representa provavelmente a mais impactante (facto, este, comum à maioria dos *rappers* nacionais), passam também pela exposição às músicas de intervenção durante a juventude. A própria *rapper* numa entrevista ao Jornal das Notícias explica que:

Em miúda ouvia o que os meus pais ouviam, os cantautores de Abril, todo esse património musical que marcou muito a minha geração. Nasci nos anos 1980, esta geração é filha de pessoas que viveram intensamente o 25 de Abril, o PREC, e que gostavam muito desses cantautores. Ouvia muito Fausto, José Mário Branco, Sérgio Godinho, Zeca Afonso, etc. (*apud* Neves, 2016)

Os Cantores de Abril, além de terem fornecido à artista uma bagagem cultural em que a música é vista como espaço de informação alternativo e não estandardizado, que critica os constrangimentos e as brutalidades do poder, têm-na também estimulado a uma escrita poética carregada com a ação

que acompanha todas as suas criações. A paixão pelas palavras foi, de facto, o maior impulso que levou a artista a envolver-se com a música *rap*.

Duas músicas em particular exemplificam, a nosso ver, o empenho demonstrado pela *rapper* portuense em abrir espaços de debate sobre o contexto social português contemporâneo, mostrando realidades menos faladas através duma poética crua, direta, profundamente honesta e combativa. A primeira, *Medo do medo*, data de 2012 e representa o contributo dado pela artista na luta à crise da altura.

Segundo Paula Guerra,

o medo [é] entendido [...] como legitimador de uma atitude mais conformista e menos ativista por partes das pessoas [...] que preferem a segurança/proteção em detrimentos da liberdade perante os riscos que lhe são apresentados ou colocados estrategicamente sobre si [ao mesmo tempo sendo uma] componente indelével da superestrutura, ou seja, instrumento ideológico legitimador do poder social, político e económico instituído, [...] mecanismo fundamental de manutenção do “estado das coisas”. (Guerra et al., 2016, p. 163)

A repetição quase obsessiva da palavra “medo” no começo de cada verso recria no ouvinte aquele estado de ansiedade em que vivem as pessoas, vítimas dum sistema que usa o terror para as paralisar a fim de que não questionem as suas absurdidades. O medo abrange tudo: é “Medo da crise e do crime/ [...]/ Medo de ti e de mim/ Medo dos tempos”, mas também “Medo de cães e de insetos/ Medo da multidão/ Medo do chão e do teto/ Medo da solidão”, chegando a ser “Medo de Deus/ E medo da polícia/ Medo de não ir para o céu/ E medo da justiça”. É um sentimento que apanha todos

sem distinção e se espalha por todos os aspetos da vida das pessoas, dividindo-as e afastando-as dos verdadeiros valores comunitários, fundamentais para a luta contra os abusos do estado e do poder. Transforma-se de facto em “medo de abrir a boca/ e do terrorismo”.

Neste sentido, a vertente xenofóbica deste sentimento de terror e angústia aparece também mencionada pela *rapper* nortenha quando canta “Medo de judeus, negros/ Árabes, chineses”; este mais uma vez leva ao isolamento dos indivíduos e à sensação de que em cada esquina há um inimigo: “Compro uma arma/ Agarro a mala, fecho o condomínio/ Olho para cima do ombro/ Defendo o meu domínio/ Protejo a propriedade/ que é privada e invade/ Uma vontade de por grade/ à volta da realidade”.

A responsabilidade é atribuída a um indefinido “eles”, um sujeito plural que não tem referente direto nas letras e que aparece só no final da música, quando esta narração obstinada, dura e honesta é de repente subvertida: “Eles têm medo de que não tenhamos medo”, afirma a Capicua. A *rapper* junta-se aos demais aterrorizados e partilha com eles este sentimento; contudo aponta para as razões deste último: quem realmente tem medo são aqueles que querem controlar o povo e por isso utilizam estratégias de terror. Neste sentido, *Medo do medo* representa uma denúncia e uma chamada de atenção, e é ao mesmo tempo um convite a abrir os olhos e não ser vítima das armadilhas do sistema.

A segunda música que nos parece interessante é mais recente, data de 2014. Narra o quotidiano de todas aquelas mulheres que todos os dias atravessam o Tejo para chegar a Lisboa para trabalhar. Estas são as mulheres que carregam todo peso do patriarcado e do colonialismo no seu quoti-

diano, nas suas humildes profissões e no seu privado: *Mulher do Cacilheiro* é uma música dedicada às mulheres “reais”, em que são denunciadas as suas condições precárias, marcadas pelos preconceitos raciais e pela submissão (pela violência do quotidiano, pela violência doméstica, pela violência psicológica exercida por uma condição extrema).

A canção, que surgiu de um convite do sociólogo Boaventura de Sousa Santos para um espetáculo em torno do pós-colonialismo, é um perfeito exemplo da escrita de Capicua, atenta aos pormenores da vida quotidiana e capaz de elevá-los poeticamente. Ao descrever a protagonista, a *rapper* chama a atenção para pormenores que a identificam logo como mulher trabalhadora, imigrante: “Mão gretada da lixívia/ Pele negra cabelo curto/ Saudade de Cabo Verde/ Vontade de um mundo justo”.

A saudade, sentimento frequentemente ligado a uma condição de diáspora, carrega a viagem de uma dimensão quase onírica em que o avançar do barco se transforma num imaginado regresso a casa: “Este balanço do barco/ Lembra o Mar de Santiago/ E ao largo do Barreiro/ Quase vê a Ilha de Maio/ Quase sente o mesmo cheiro/ E vai crescendo o seu desejo/ De seguir no cacilheiro A oito até Pedra Badejo”. O desejo do regresso que caracteriza boa parte do imaginário dos que vieram de África para Portugal é o sentimento pelo qual passa a decepção e a desilusão devidas ao não cumprimento das expectativas de melhoramento das condições de vida.

A Capicua não nos oferece apenas um relato atento do quotidiano desta mulher exemplar, mas disfruta do espaço poético para apresentar-nos a imagem duma Lisboa nua e crua, através da qual são questionados os estereótipos e as

crenças mais comuns: “Até que vê a ponte Salazar/ Ali ao lado esquerdo/ Ou 25 de Abril/ Como agora é bom dizer/ E percebe que mesmo que façam pontes sobre o rio/ Ele é demasiado grande/ Para que consigam unir-nos”. A *rapper* usa assim a ironia para apontar para as mudanças que o Abril prometeu e não cumpriu, demonstrando ter um olhar lucidamente crítico sobre o caminho político e cultural do país.

As letras continuam, depois, com uma clara referência às “Epistemologias do Sul” do prof. Boaventura de Sousa Santos: “E ali no meio do Tejo/ Debaixo do céu azul/ Deu conta que até Cristo/ Virou as costas ao sul”. A mulher do cacilheiro “é só mais uma preta/ Só mais uma emigrante/ Empregada da limpeza/ Só mais uma que de longe vê a imponência imperial/ Do tal terreiro do paço da Lisboa capital”.

A narração ao longo da música é descritiva, pormenorizada e emocionante. Sobretudo, é caracterizada por um forte realismo e pela subversão do imaginário coletivo, que passa através da recuperação de temas e rimas clássicos e caros à cultura portuguesa (o barco, o mar, os símbolos do império, a religião) sob uma perspetiva crítica que aponta para os seus limites. Esta música demonstra mais uma vez a preocupação da Capicua com a sociedade contemporânea e o seu esforço e empenho contra os estereótipos identitários e culturais que tanto condicionam o olhar sobre a realidade portuguesa contemporânea e dificultam a superação das problemáticas a eles ligadas. Ao mesmo tempo, representa uma resposta à exploração a que são obrigadas as mulheres, já que a denúncia dos abusos vem diretamente duma voz feminina que se impõe forte e clara.

Finalmente, consideramos a Capicua um bom exemplo da interconexão entre *rap* e música de protesto também pela

positiva receção que a sua música tem tido em Portugal, o que nos permite observar que existe uma forte identificação por parte do público. Embora existam *rappers* mais agressivos, cuja mensagem interventiva passa por estratégias ainda mais firmes e afirmativas, consideramos que esta artista do Porto conseguiu juntar tradição e inovação, na linha e no respeito dos antigos intentos dos Cantores de Abril.

Em conclusão, gostaríamos de salientar mais uma vez que, não obstante os dois fenómenos à primeira vista pareçam incomparáveis porque pertencentes a etapas distintas da história política e cultural de Portugal, a prática do *rap* e as músicas de protesto têm numerosos elementos em comum, entre os quais o mais importante é serem ambos poderosas armas simbólicas através das quais são transmitidos valores e mensagens, traduzindo visões e interpretações do mundo que se afastam dos padrões preestabelecidos e dos sistemas de valores promovidos pelo poder, com o firme intuito de provocar mudanças, de incentivar a ação social e política: quer nas músicas dos Cantores de Abril, quer no *rap* de hoje, a tomada de ação é assumida como objetivo principal.

Ao lado deste determinante fator de união, podemos acrescentar que ambos os fenómenos são fruto de contextos urbanos e a isto poderia estar ligado o alto valor político das escolhas estéticas aplicadas. Além disso, existe uma analogia nas temáticas e nos sentimentos transmitidos.

É com base nisso que podemos considerar que o *rap* em Portugal se insere naquele movimento de renovação estética, estilística e temática da canção popular começado pela canção de protesto. Continua assim um percurso de fortalecimento da tradição da composição de letras e músicas urbanas, mas sobretudo da sua autonomia ideológica, criativa e política.

BIBLIOGRAFIA

- ACORD, S. K., DENORA, T., Culture and the arts: from art worlds do art-s-in-action. *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science*, 2008, pp. 223-237.
- CAPICUA, *Mulher do cacilheiro*. Registo sonoro. 2014.
- CAPICUA, *Medo do medo*. Registo sonoro. 2012
- CAPICUA, Biografia. Disponível em: <<http://www.capicua.pt/capicua>>. Acesso em: 10 jun. 2017.
- CASTELO-BRANCO, S. E.-S., BRANCO, J. F. *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal*. Lisboa: Celta. 2003.
- CASTRO, H., Discos na Revolução: a produção fonográfica da canção de protesto em Portugal na senda da Revolução do 25 de Abril de 1974. *TRANS-Revista Transcultural de música/Transcultural Music Review*, 19. 2015. pp. 1-28.
- CORTE-REAL M., Sons de Abril: estilos musicais e movimentos de intervenção politico-cultural na Revolução de 1974. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 6. 1996. pp. 141-171.
- DENORA, T., *Music in everyday life*. New York: Cambridge University Press. 2000.
- DENORA, T., Music sociology: getting the music into action. *British Journal of Music Education*, 20(2). 2003. pp. 165-177.
- GUERRA, P., et al. A canção é ainda uma arma: ensaio sobre as identidades na sociedade portuguesa em tempos de crise. In NASCIMENTO F., SILVA J. C., FERREIRA DA SILVA R., *História e Arte: Teatro, cinema, literatura*. Teresina: EDUFPI. 2016. pp. 149-172.
- LOPES-GRAÇA, F., *Marchas, danças e canções: próprias para grupos vocais ou instrumentos populares*. Lisboa: Seara Nova. 1946.
- NEVES, C., *Capicua: "Mulheres não são estimuladas para assumir posições de liderança"*. Disponível em: <<http://www.dn.pt/portugal/entrevista/>>

- interior/o-que-me-alimenta-sao-mais-as-palavras-do-que-o-genero-musical-5317414.html>. Acesso em: 10 jun. 2017.
- PARDUE, D., Cape Verdean Creole and the Politics of Scene-Making in Lisbon, Portugal. *Journal of Linguistic Anthropology*, 22(2). 2012. pp. E42–E60.
- ROY, W. G., DOWD, T. J., What is sociological about music?, *Annual Review of Sociology*. 2012. pp. 183-203.
- SARDO, S., Fado, Folclore e Canção de Protesto em Portugal: repolitização e (con)sentimento estético em contextos de ditadura e democracia. *Debates*, 12. Jun. 2014. pp. 63-77.
- SARDO, S., PESTANA, M., Novas dinâmicas de representação do Folclore. In CASTELO-BRANCO S., Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX , Vol. 4, Lisboa: Círculo de Leitores/ INET-MD. 2010. pp. 1370-1372.
- SIMÕES, S., *RAPublicar: a microhistória que fez história numa Lisboa adiada (1986-1996)*. Lisboa: Caleidoscópio. 2017.
- TRINDADE, L., Starting Over. Singer-Songwriters and the Rhythm of Historical Time in Post-Revolutionary Portugal, in MARC I., GREEN S. *The Singer-Songwriter in Europe: Paradigms, Politics and Place*. London: Routledge. 201