



Hip Hop e Estereótipos: a evolução do rap nos meios especializados

Ana Lúcia Machado Veríssimo

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em
Jornalismo
(2º ciclo de estudos)

Orientadora: Prof. Doutora Catarina Sofia Lourenço Rodrigues

outubro de 2020

Dedicatória

Aos meus avós, que me fazem sentir a neta mais sortuda do mundo.

Agradecimentos

A momentos de encerrar mais um capítulo – não fosse a vida uma história – resta-me agradecer aos protagonistas.

À minha mãe, que fez do impossível possível. A quem dedico este trabalho e agradeço tudo o que me tem permitido viver e aprender; por me ensinar que não importa quantas vezes a vida nos faça cair, importa quantas vezes nos conseguimos levantar.

À minha avó, por me receber sempre com o sorriso mais bonito do mundo e com o abraço mais apertadinho que já recebi até hoje. Obrigada por existires.

Ao meu avô, que esteja onde estiver – que só pode ser num sítio tão bonito e especial quanto ele era – me tem guiado e mostrado o caminho certo; enviando-me forças de alguma maneira.

Ao meu pai, que me ensinou que levar a vida com um sorriso ajuda a sarar muitas feridas.

Ao meu irmão, a maior pestinha de sempre; a pessoa que mesmo quando tiver cinquenta anos vou tratar como se fosse um bebé.

Ao Eduardo, amigo e amor de todas as horas. Por me mostrar que há sempre uma saída, mesmo quando eu só pensava em desistir. A nós, mesmo que a vida nos separe, haverá sempre alguma coisa que nos vai manter ligados para o resto da vida.

À minha orientadora, professora Catarina Rodrigues, pela disponibilidade, ajuda e conselhos prestados. Por, acima de tudo, nunca ter desistido de mim.

À Catarina, a minha melhor amiga, por me mostrar o verdadeiro significado de amizade; por me puxar sempre que estou a ir na direção errada; por me levantar sempre que caio; por arranjar sempre tempo para mim.

À Inês, a melhor surpresa que tive nos últimos anos; a pessoa que só não faz por mim aquilo que não puder; a irmã mais velha que eu não tenho, mas sempre quisera ter; a pessoa a quem nunca vou conseguir agradecer por tudo e mais alguma coisa. “Um brinde à Covilhã que brindou a nós.”

À mãe da Inês, que me faz sentir em casa e que cuida de mim como se fosse filha.

Ao “Manel”, o melhor amigo que a Covilhã me podia ter dado; por me ouvir com tempo e por me ter ensinado que cada dia é mais uma oportunidade que temos para sermos felizes.

Ao Marco, que nem nos piores momentos me largou a mão; que arranjou maneira de dar cor aos meus dias mais cinzentos; que foi buscar forças não sei onde quando eu não as tinha; que por todos estes motivos fará sempre parte da minha história.

À Covilhã, onde vivi os melhores anos da minha vida.

A todos os meus amigos, que em boa parte fizeram de mim aquilo que eu sou e são o que o que de melhor eu tenho.

A todos os meus professores e à Universidade da Beira Interior, por me terem feito crescer enquanto pessoa e aluna.

Resumo

A presente dissertação tem como intuito investigar e refletir acerca da evolução da cobertura mediática face à música *rap* em Portugal, focando o caso concreto do jornalismo especializado. Trata-se de uma viagem longa, que implica considerar os conceitos de discriminação e estereótipo.

O *rap* começou numa tentativa urgente de dar voz às minorias e acabou por mover uma legião de ouvintes e apoiantes que se identificam com cada letra. A princípio, não tendo abertas para muito mais, o *rap* estava associado a um grupo onde a rua era o palco onde cantavam, movidos pela crescente necessidade de se fazerem ouvir. Hoje, ganhou espaço não só nos grandes palcos, mas também nos media.

A abordagem dos meios de comunicação em relação ao *rap* sofreu mutações e o nosso objetivo passa por analisar como e porquê. Para isso foram realizadas entrevistas a profissionais da área. Entre as conclusões do trabalho destaca-se que a atenção crescente por parte dos media não pode ser dissociada do crescimento do seu público. Depois de resistências iniciais, relacionadas com estereótipos e preconceitos, este género musical parece agora ter adquirido novos espaços importantes para a sua afirmação.

Palavras-Chave:

Rap, estereótipo, preconceito, meios especializados, mutações

Abstract

The following dissertation aims to investigate and reflect on the evolution of media coverage of Portuguese *rap* music, focusing primarily on specialised journalism, where it is important to mention the concepts of discrimination and stereotype.

Rap has its origin on the urgent attempt to speak for minorities, which has led to a global movement of supporters who identify themselves with each individual lyric. In the early days, without much visibility, rap culture was performed in the street, without the need for a stage, as they were driven by the ability to speak for those who cannot speak for themselves. Today, rap has gained notoriety, not only on the biggest stages but also in the media.

The media approach towards rap has undergone major changes over the past years, and our purpose is to analyze how and when they happened. For that, and to give this study a better insight of this persistent changes, many artists in the field were interviewed. Among the conclusions of this study, it is highlighted that the growing media attention cannot be dissociated from the growth of its audience. After countless initial resistances, usually associated with stereotypes and concepts, rap music has now made its place known in the world we live in today.

Key Words:

Rap, Stereotype, Prejudice, Specialized Means, Mutation

Índice

Dedicatória.....	II
Agradecimentos.....	IV
Resumo.....	VII
Abstract.....	VIII
Introdução.....	1
1. O Jornalismo Especializado.....	3
1.1. O Jornalismo abraça a burguesia negra.....	6
1.2. O Olhar dos media na música rap em Portugal.....	8
2. Os rótulos agregados ao rap	11
2.1. A formação do preconceito em Allport.....	18
2.2. A violência que provém do preconceito e da discriminação.....	24
3. A contextualização do hip-hop.....	29
3.1. A história do rap em Portugal.....	31
3.2. A origem das rimas.....	36
4. As quatro vertentes da cultura hip-hop.....	38
4.1. O Graffiti.....	39
4.2. DJ (Disc-Jockey)	40
4.3. MC (Mestre de Cerimónia)	42
4.4. Breakdance.....	44
5. Investigação Empírica.....	45
5.1. A metodologia de investigação: entrevistas	47
5.2. Caracterização dos jornais e plataformas digitais que integram o estudo.....	51
5.3. Entrevistas aos jornalistas e editores dos meios especializados.....	55
5.4. Síntese conclusiva das entrevistas aos diretores/editores dos jornais.....	63
Conclusão.....	65
Bibliografia.....	69
Glossário.....	77
Anexos.....	78
Anexo 1. Notícias referidas.....	78

Anexo 1.1. O primeiro festival de música rap em Portugal.....	78
Anexo 1.2. Os Gangs nos Subúrbios.....	79
Anexo 1.3. Os guetos de Carcavelos.....	80
Anexo 1.4. Quando a violência vai para lá das palavras.....	84
Anexo 1.5. “Fico baralhado quando chamam música áquilo. É poesia de rua”.....	85
Anexo 1.6. PSP investiga vídeo de rapper Sofiana gravado em bairros do Porto.....	86
Anexo 1.7. Como nasceu o hip-hop em Portugal? Os pioneiros e os heróis do som que nasceu nos bairros e se impôs no país inteiro.....	87
Anexo 2. Guião de entrevistas ao responsável pelo meio especializado.....	88
Anexo 2.1. Entrevista a DJ Kwan, ex colaborador da <i>Rádio Marginal</i>	89
Anexo 2.2. Entrevista a Rui Meireles, diretor do site <i>H2Tuga</i>	92
Anexo 2.3. Entrevista a Rui Miguel Abreu, diretor do <i>Rimas e Batidas</i>	95
Anexo 2.4. Entrevista a Ricardo Farinha: Autor do Programa <i>Raptilário</i>	103
Anexo 2.5. Entrevista a Fábio Silva, um dos realizadores do documentário <i>Hip to da Hop</i>	110

Introdução

O presente trabalho expõe um conjunto de considerações referentes ao olhar dos media face ao *rap* em Portugal, visando responder à pergunta de partida: Quais foram as dificuldades, mutações e momentos marcantes na relação que se estabeleceu entre o *rap* e os media?

Os meios de comunicação - imprensa, televisão e rádio – chegam até nós com o intento de nos contextualizar sobre a atualidade, seja ela a do outro lado da rua ou do outro lado do mundo. E apesar de se denotar, ao longo do estudo, que nem sempre foi assim, certo é que hoje a cobertura mediática, em relação à música *rap*, é cada vez mais frequente. Importa, nesse sentido, relacionar o *rap* com a forma de comunicar e expressar daqueles que não tinham como gritar suficientemente alto ao ponto de se fazerem ouvir.

Falamos em poder da palavra, onde a cultura *hip hop* travou uma luta de todos por todos. Ali ressalta a genuinidade, porque os *rappers* são intérpretes de uma verdade e de uma realidade que lhes pertence. Interpretam e dão voz a temas do mundo contemporâneo de um modo emergente. Narram, através da música, histórias verídicas daqueles que vivem nos bairros mais desprezados e discriminados, sentindo na pele o preconceito e o que dele advém.

O *rap* e seus protagonistas deram a cara a uma luta com duas frentes: de um lado a sociedade, do outro os meios de comunicação. Entende-se, ao longo da presente dissertação, como a relação de ambos com o *rap* nem sempre conheceu dias felizes. A realidade que hoje se vive – na relação entre os media e o *rap* – é fruto de um percurso demorado, com algumas paragens e retrocessos.

Torna-se importante ressaltar que um dos nossos objetivos passa por mostrar a transformação que a temática sofreu aos olhos dos media. Para serem julgados e discriminados, darão conta, ao longo da leitura, que não era preciso muito: bastava vestirem roupa larga, pertencerem a bairros com má fama e cantarem ou gostarem de música *rap*. Em algumas letras, onde detetámos como os *rappers* eram conscientes dos olhares preconceituosos de que eram alvo, rogam a igualdade e manifestam descontentamento quer contra a sociedade, quer contra a cobertura que os meios de comunicação lhes prestavam inicialmente.

É de destacar que, ao longo do tempo, a forma de ver e de se ouvir este estilo de música tem evoluído de forma significativa, num tempo em que os *rappers* são cabeça de cartaz cujos bilhetes esgotam e pisam palcos onde já estiveram grandes nomes da música

portuguesa. Para além disto, alcançaram também destaque nos meios mediáticos, onde ganharam voz através da rádio que já não se inibe de passar música *rap* e onde ganharam imagem nos meios que cobrem os eventos da música *rap* e do telejornal que transmite entrevistas a *rappers* em horário nobre. Todo este conjunto de mutações era impensável há uns anos para quem acompanha o movimento desde cedo.

Neste sentido, e com o intuito de estudarmos estereótipos, preconceitos e a evolução do *rap* nos meios especializados, conversámos com alguns jornalistas e editores que conhecem a história do *rap* desde os primeiros passos. Conhecem também a evolução que se deu na imprensa e lembraram, assim, a transformação que se deu desde um *rap* seguido por poucos a um *rap* que hoje é ouvido e admirado por muitos.

1. O jornalismo especializado

O jornalismo especializado destina-se, em primeiro lugar, a ir ao encontro dos interesses de um público específico, abordando as temáticas com que este se identifica. Neste âmbito, determina-se que o jornalista domine a temática abordada, possuindo conhecimentos profundos sobre o tema.

Segundo Abiahy (2005) vivemos numa era onde é complexo encontrar um assunto que suscite a atenção dos demais, justificado pelo facto das convicções e dos interesses se diferirem cada vez mais, torna-se urgente ter um jornalismo especializado que aborde a temática do seu público alvo (p. 5).

Ainda segundo a autora, a função do jornalismo tem sofrido alterações. Se o princípio base do jornalismo começou por informar o público daquilo que ele precisava de saber, atualmente guia-se pelo que o público quer saber (p.5). Neste sentido, “o perfil do jornalista sofre alterações, as publicações passam a dedicar-se mais a informação personalizada, portanto o jornalismo especializado tende a desenvolver-se cada vez mais” (p.5), patente não só nas revistas, mas também nos suplementos que vêm agregados aos jornais.

Na sua base, o jornalismo especializado tenta corresponder à procura dos leitores, atendendo às preferências culturais de cada grupo. Abiahy (2005) recorre a Renato Ortiz (1996) que, uma vez dedicado à representação das culturas marginalizadas, concluiu que ainda há grupos que procuram afirmar-se no meio, nomeadamente a música *funk* e a música *rap*. Neste campo, Teresa Fradique (2003, p. 131) elucida-nos dos trilhos que o *rap* teve de percorrer para ganhar espaço no mundo mediático. Em primeira instância, entre os anos de 1994 e 1995, o *rap* era mensageiro das injustiças sociais de que certos grupos eram alvo, nomeadamente em relação à sua etnia. O que impulsionou a mediatização da cultura *rap* foi exatamente a situação social dos *rappers*. Numa altura em que se demonstrava interesse em definir certas questões sociais – nomeadamente a das minorias étnicas -, ninguém melhor do que os próprios para estruturarem a sua condição e o seu papel na sociedade.

Fradique (2003) revela ainda como esta mudança foi levada a cabo não só pelo facto das primeiras gerações de *rappers* gerarem uma onda de tolerância e esperança - a geração da *Rapública* e General D -, mas também por trazerem consigo uma linguagem politicamente correta. A autora diz-nos ainda que foi tudo isto que permitiu, ao *rap*

português, impulsionar uma tolerância entre brancos e pretos, através das suas letras que incentivavam o entendimento racial. O discurso consciente, que começou a ser visível nas letras das músicas feitas em *rap*, conferiu-lhes seriedade e atribuiu “um sentido crítico desenvolvido pelos *rappers* em torno de questões de identidade, raça, violência e política...” (p. 134).

Fradique considera ainda como nos anos 70 os *rappers* já estavam familiarizados não só com os problemas sociais, mas também com a manipulação que os órgãos de comunicação exerciam sobre eles. O mesmo se pôde comprovar nas observações feitas por um dos elementos do grupo *Black Company*.

“Naquela altura estávamos na conjuntura de 94 e era a cena dos *skinheads* e das confusões. Isso estava muito em voga e começava-se a falar muito da segunda geração, dos retornados. Aqueles assuntos estavam no auge. E o que é que servia para representar isso? Eram os grupos... naquele tempo BC não era um grupo de música, era um grupo... como é que eles chamam agora? Um gang. Os Black Company (BC) devem ter sido denominados como um dos primeiros *gangs*, mas aquilo de *gang* não tinha nada. Naquela altura acho que era politicamente correto fazer um disco que mostrasse a música dessas minorias. Não tenha dúvida que o *Rapública* foi um aproveitamento daquela conjuntura. Estava-se a falar muito naqueles assuntos. O primeiro número da revista *Visão* era a falar daqueles assuntos. Por outro lado, estava-se a dar o arrebatamento do som lá fora, nos EUA. As editoras – a Sony – fez a ligação entre uma coisa que podia ser comercial e um assunto que estava em voga em Portugal. E quiseram ser os primeiros.”
[Guto] (Teresa Fradique, 2003, p.134).

A partir daqui, a nível mediático e político, conferiu-se aos *rappers* uma consciência que lhes permitiu serem porta-voz dos problemas da sociedade. Neste caso, acabavam por retratar a sua própria realidade. Com isto adveio a responsabilidade de terem de mostrar maturidade, por vezes excessiva por estarmos a falar de jovens com idades compreendidas entre os 16 e os 25 anos, uma vez que lhes cabia provar que o *rap* português tinha qualidade. Posto isto, alguns *rappers* começam a sentir que a atenção que

a mediatização lhes começou a dar estava direcionada para as exigências das agendas políticas e mediáticas, interessados no seu testemunho quanto aos problemas sociais e não para os divulgar enquanto artísticos ou músicos.

“Os primeiros a solicitarem-nos foi a televisão. O problema era que onde quer que fôssemos nunca nos faziam perguntas sobre música. Todos os grupos que gravavam ficavam lixados porque eles chamavam para entrevistas três ou quatro grupos todos juntos e tudo o que eles puxavam não era sobre música. Eles queriam era falar de racismo, da confusão e dos *gangs*. Porque naquele momento o que interessava não era a música, eram os *gangs* e os *skinheads*: porquê e porque não... percebes? Então a partir do momento em que surgiu na televisão uma imagem diferente, uma atitude completamente diferente do que o mundo musical em Portugal estava habituado – estilo de guitarra parado – foi uma viragem de 180 graus.” [Guto] (Teresa Fradique, 2003, p. 135)

2. O Jornalismo abraça a burguesia negra

Nos anos 70 vive-se uma clara melhoria na vida dos negros americanos. Após a Rebelião de Watts, a morte de Martin Luther King e a Guerra do Vietname, dá-se a união da classe média afro-americana aos valores da classe média americana, atenuando o clima de revolta que se havia vivido nos anos transatos. Daqui resulta a *american way of life* e consigo traz rastros daquele que viria a ser o início do interesse dos media pelo *hip-hop*, que começa desde então a também fazer parte daquela que viria a ser a burguesia negra.

O interesse dos media pelo *rap* está ao rubro e o ano de 1994 revela ser promissor, por denotar um vínculo entre o gueto norte-americano e a realidade portuguesa. Os media mostram-se cada vez mais interessados na música *rap* e, para além disto, a vida do subúrbio e tudo o que esta engloba arrastou consigo o sensacionalismo. Nesta maré de mudança, não houve duas sem três. Apesar do *hip-hop* se estar a mostrar de forma crescente, havia ainda muito por conhecer. Eis que a Sony Music vê potencial no ainda não-explorado e agarra o projeto. Surge, deste modo, em 1994, a *Rapública* – primeira compilação de *rap* português. As condições de gravação ainda estavam a ser aperfeiçoadas, mas isso não impediu que letras como *A Verdade*, de Boss AC se destacasse (Contador & Ferreira, 1997, pp. 169-170).

“Vejo nos bairros degradados gente com fome
Que não come
Gente que não trabalha e que não dorme
Democracia é um pão para mim e dois para ti
Mas não foi assim que eu aprendi
Que bom que seria igualdade entre as raças
Respeitar a diferença é algo que talvez não faças
Culturas diferentes devem aprender entre si
Viver entre si e devem conviver entre si
Com tanta miséria pra quê que queremos guerra
Só porque sou negro mandam-me para a minha terra
Mentalidades tacanhas e ignorantes
Gente que quer que tudo seja como dantes
Querem um novo Hitler, um novo Salazar

Racistas e fascistas para o mundo acabar, não! (...)”¹

Rapública foi o maior passo que se deu em direção ao sucesso, já que entre 94-95 o *rap* dominava o top de vendas, com cerca de 15 mil exemplares. Dentro do sucesso, destacou-se o hit *Nadar* dos Black Company². Talvez pela letra descontraída que tinha, algo que definia o *rap* no seu todo: a descontração e a ideia de que o mais importante é sentirmo-nos bem e felizes. Em suma, *Nadar* reflete tudo isso, a despreocupação baseada na descontração.

Porém, se o ditado nos diz que “depois da tempestade vem a bonança”, no caso do *hip hop* português o mesmo não se aplica. O ano de 95 foi ambíguo. Se por um lado ficou marcado pelo elevado número de vendas, por outro lado, ainda no mesmo ano, vive-se um vazio. Havia uma busca incessante por outro *hit* igual ao *Nadar*. Precisava-se de uma música que não suscitasse provocação - não esquecendo que durante largos anos o *hip hop* foi associado à criminalidade e delinquência -, a fim de ser aceite e divulgado.

Depois do sucesso *Nadar*, não se esperava nada menos do que isso. É então que, na busca por algo semelhante, surge, ainda em 1995, outro *hit* dos Black Company - *Geração Rasca*. Um *hit* que em nada fica aquém do anterior. O ano de 1995, embora tenha sido de sobressaltos, começou e acabou tão bem quanto se queria. No final do meio da década de 90, o *hip-hop* já se expandia para fora da área de Lisboa, chegando ao Porto com os Mind Da Gap³, mas não ficou por aqui. Da Covilhã, os Factor Activo⁴, intitulados de “gueto chamado interior”, para além do *rap* que já conhecíamos, ainda cruzam guitarras pesadas com *break beat*. Também os First Degree⁵ representam um estilo mais afastado das influências lisboetas, debruçando-se num ritmo mais pesado como o rock *underground* luso. Começam a crescer diferentes estilos dentro do *rap*, onde cada ponto do país se apropria dele à sua maneira.

¹ A *Verdade*, de Boss Ac, uma das faixas do álbum *Rapública*.

² Criado pelos membros Cantú, Max The Criminal, Mad Niggae DJ KJB.

³ Do qual faziam parte nomes como Ace, Presto e DJ C-Real.

⁴ Contava com nomes como WJ Defski, BJ One, IOMC, Ricardo Sequeira e Mister Funk.

⁵ Do qual fazia parte Juju, Estrela, Márcio, Kilu, Marco e Espírito.

2.1. O olhar dos media na música rap em Portugal

Perceptível anteriormente, é a meio da década de noventa que a música *rap* começa a ganhar espaço e voz nos media, embora a princípio os *rappers* caracterizassem esse interesse não por eles enquanto músicos, mas porque viam neles um meio para obter resposta às perguntas que muitos ambicionavam obter. Porém, pouco tempo depois, notou-se uma maior ligação entre os media e a música *rap*, embora inicialmente o movimento *hip hop* fosse retratado com preconceito. Durante algum tempo, denotou-se “a associação que o discurso mediático tende a estabelecer entre rap e violência” (Teresa Fradique, 2003, p. 155), embora os mesmos fossem também “protagonistas de mensagens contra a «violência xenófoba» (p. 157). Quer a música *rap*, quer os *rappers* não tiveram como escapar, durante largos anos, aos rótulos associados ao vandalismo. Neste contexto, *rappers* como D. Mars, Pac Man e Boss Ac manifestaram-se.

“Quando cheguei a Portugal lembro-me que tentavam sempre conotar o rap com a violência, quando uma das principais filosofias da cultura do rap e do hip hop é mesmo a anti-violência e que cada pessoa deve pensar por si própria. É mesmo uma filosofia *anti-gangs*. No *gang* um indivíduo não tem direito à sua palavra. O rap começou e ainda é, na sua raiz, uma coisa positiva. Começou em festas, mesmo no início nem sequer era uma coisa de raça, de uma raça. (...) Depois é que se tornou, tanto aqui como lá, sinónimo de pobreza, que muitas vezes também é sinónimo de raça. (...). [D. Mars].⁶

“Todo o tipo de música pode ser um apelo à violência. Se tu num fado estás a dizer «Morte aos pretos, morte aos pretos!», estás a apelar à violência. Não se pode é generalizar e dizer que o rap é uma música que apela à violência. Em Portugal, isso está fora de questão. Já quiseram associar o rap à violência, mas é falsidade

⁶Fradique, T. (2003). Representações da música rap em Portugal, p. 155.

tremenda. Nem o rap em termos de Estados Unidos pode ser visto dessa maneira. O artista X ou artista Y é aquele, mas porque um gajo do rock é racista eu não vou dizer que o rock é música racista.”⁷ [Boss Ac]

“A comunicação social está quase a conseguir criar um fenómeno que, por si próprio, não existia nos moldes em que é apresentado: a história dos *gangs* da Margem Sul⁸. Há gente que queria viver a realidade e um contexto norte-americano que não existe cá e isso é completamente ridículo porque quem vive mesmo nesse meio faz tudo para tentar sair, através da música ou de outras vias.⁹ [Pac Man]

Qualquer um dos três sublinha o *rap* como um ponto positivo, sendo que para muitos é visto como uma porta de saída para a mudança precisa e necessária, quando em busca de algo melhor. Muitos agarraram-se ao *rap* e veem nele uma maneira de se salvarem a si próprios. Para além disto, defendem ainda que, quer o *rap*, quer o *hip hop*, enquanto movimento não apelam nem fomentam a violência. Não é por um artista de *rap* cantar X ou Y nas letras que escreve que significa que o *rap*, num todo, é racista. Por essa lógica, segundo Boss Ac, “todo o tipo de música pode ser um apelo à violência”.

As representações do *rap*, no meio mediático, conheceu os dois lados da moeda: o do mal, onde o acusam de causar a desordem; e o bem, onde é visto como aclamador da igualdade e do fim da xenofobia. Exemplo disso, são os excertos das notícias que podem ler-se em anexo (ver anexos 1.1 – 1.7).

Com base nos exemplos apresentados – que procuram representar aquilo que aqui tentamos compreender - constata-se que a conotação negativa, nos meios de comunicação, face ao *rap*, abreviou-se. Embora se encontrem ainda algumas notícias de teor negativo¹⁰, muitas delas já são se referem à opinião dos media, mas sim publicações,

⁷ Fradique, T. (2003). *Representações da música rap em Portugal*, p. 155.

⁸ Vejamos que a 25 de março de 1993 seria publicado, pelo primeiro número da revista semanal Visão, que o Gang de Miratejo, “dentro da comunidade Zulu é considerado o mais violento.”

⁹ Fradique, T. (2003). *Representações da música rap em Portugal*, p. 155.

¹⁰ Ver notícia 4, embora não se possa considerar recente.

nos media, que transcrevem opiniões que em nada estão relacionadas com o mesmo¹¹; como é o caso das notícias 5 e 6, onde os media se limitaram a publicar a opinião do músico Rui Veloso (ver anexo 1.5) e da PSP (na notícia 1.6).

Em concordância com o que os *rappers* na década de 90 pensavam, o interesse dos media, pelo *hip hop*, surgiu porque a eles estava intrínseca a responsabilidade de representar as situações atuais pelas quais o mundo vai passando. As primeiras notícias que saem nos meios de comunicação dizem muito mais respeito às confusões de gangs do que à música *rap* propriamente dita. Percebemos que o lugar que os media cederam ao *rap*, nos primeiros anos, tinha como pretexto noticiar o preconceito e as confusões agregadas aos protagonistas do *rap*, mais do que divulgar o trabalho que estes faziam. Vigorava o sensacionalismo que a vida dos subúrbios desencadeava, deixando para segundo plano a música *rap* que só muito mais tarde foi realmente retratada nos meios de comunicação.

Eram discriminados pela roupa que vestiam, onde enfatizavam “(...) as calças largueironas, estilo roubado a presidiários”; associavam-nos ao delito, afirmando que “muitos vieram à crava, guardando o dinheiro do bilhete para comprar um maço de tabaco”; relacionavam-nos com a confusão e com “as rixas em noites frias dos subúrbios de cimento”; encaravam-nos como promotores de violência, alegando que “atualmente está disseminada a ideia de que o ‘hip hop’ é um universo que incentiva atos violentos” e alegavam que este conjunto de fatores os fazia ser “venerados como ídolos” e que, neste sentido, “quanto pior, melhor”.

Os media – pelo peso que têm na sociedade - desempenham um papel preponderante nas apreciações que a mesma faz em relação a determinado grupo ou assunto. Estes são, cada vez mais, portadores de conhecimento e informação, tornando-se, de forma proporcional, responsáveis pelo nosso entendimento sobre o mundo.

¹¹ Ver notícias 5 e 6

2. Os rótulos agregados ao rap

Não é por acaso que o *rap* é tido, por muitos, como a “música da palavra”, por sempre ou quase sempre, apelar à consciência, à igualdade e ao bom senso. Aborda, em grande parte, questões como o racismo. Tema denominado, por Boss Ac¹², como um “terreno tão melindroso”.

São vários os relatos dos que sofreram na pele o ato discriminatório, proveniente de uma imagem preconcebida e padronizada meramente pelo senso comum. Foram rotulados pela aparência ou pela etnia, privando-os da oportunidade de mostrarem que iam muito para além de umas calças largas e rotas ou da nacionalidade que apontavam no Bilhete de Identidade. As raízes das quais fazem parte e a música que escolheram representar eram motivo para preconceito e discriminação. Torna-se, assim, inevitável não associar o *hip hop* e as suas vertentes¹³ ao estereótipo que, no sentido etimológico, provém de duas palavras gregas: *stereos* que significa “rígido” e *túpos* que significa “traço”. Assim, “o termo comporta em si uma referência ao que foi pré-determinado e encontra-se fixado, cristalizado” (Lysandro-Dias, 2007, p. 26). Deste modo, “a visão dos estereótipos como algo rígido caracterizou muitos dos estudos posteriores sobre esta temática” (Cabecinhas, 2004, p. 539).

No seu contexto inicial, estereótipo estava associado ao processo de reprodução em massa de tudo o que era impresso ou, por outras palavras, “o termo “estereótipo” denomina, inicialmente, a placa gravada sobre o metal para a impressão de imagens e textos por meio de prensa tipográfica” (Lysandro-Dias, 2007, p. 26), tendo, porém, adquirido outro sentido e significado.

Na definição do termo, estereótipo é a imagem que criamos de alguém, muitas vezes negativa, em relação às suas características físicas ou crenças pessoais. Porém, denota-se que a ideia que muitas vezes associamos ao conceito estereótipo mudou, tornando-se notório que ao longo dos últimos anos as ações estereotipadas derivam de diferentes fatores quer individuais, quer sociais.

Lippmann (1922) defende que é a cultura de cada indivíduo que lhe permite construir uma representação daquilo que é a realidade, sendo que “tendemos a perceber

¹² Público, 15 de julho de 2001, em seguimento da notícia “*Os rappers já não querem ser vistos como ativistas políticos*”.

¹³ A cultura hip-hop é formada por quatro pilares: o Breakdance, o Graffiti, o MC (Mestre de Cerimónias) e o DJing. Sendo que estes dois últimos dão origem ao RAP, música feita através de rimas e poesias.

aquilo que captamos na forma estereotipada para nós por nossa cultura” (p. 85). Entende-se que a maneira como alcançamos e definimos o mundo exterior parte não só dos valores que recebemos da nossa cultura, mas também dos olhos de quem o vê. A par disso, Lippmann (1922) cita John Dewey que explica, através de um exemplo entre um leigo experiente e um químico, como é possível que uma mesma palavra possa ter duas definições tão distintas. A palavra metal, numa definição leiga, foi tida como “maciez, dureza, lustro e brilho, bem pesado para o seu tamanho... as duradouras propriedades de capacidade por terem sido forjadas e arrancadas sem quebrar, de terem sido amaciadas pelo calor e fortalecidas pelo frio, por reterem a figura e a forma dada, ou resistência à pressão e deterioração, seriam provavelmente incluídos”. Já para o químico, a palavra metal foi definida como “um elemento químico que entra em combinação com oxigénio de modo a formar uma base” (pp. 84-85). O autor remete-nos para a ideia de que, na maior parte dos casos, primeiro temos tendência a definir e só depois a observar. Definimos segundo os princípios e crenças que nos são inculcados e é daí que, por vezes, nascem as ideias estereotipadas. São inúmeras as vezes em que só observamos depois de já termos uma opinião definida, sendo esta muitas vezes precipitada. Seguindo esta linha de pensamento, atendemos ao seguinte exemplo. Num Congresso de Psicologia, em Göttingen, foi feita uma observação experimental¹⁴ a um grupo de observadores treinados.

“Num salão, onde decorria um baile de máscaras, entrou um palhaço a correr enquanto era perseguido por um negro, de revólver. Enquanto isto, o palhaço cai com o negro em cima dele e, depois, saem os dois do salão. A cena não durou mais do que 40 segundos e foi uma cena montada e fotografada. Aos 40 observadores que ali estavam, foi-lhes pedido de imediato que descrevessem o que ali tinham assistido” (Lippman, 1922, pp. 85-86).

Dos 40 observadores que a pedido escreveram o relatório, a grande maioria descreveu uma cena que na realidade nunca acontecera. Segundo o mesmo estudo, somente um tinha menos de 20% dos erros referente aos factos, catorze tinham entre 20

¹⁴ Gennep, A. *La formation des legendes*, pp. 158-159 et al. Lippmann, W. (1922). *Opinião Pública*, pp. 85-86.

a 40% de erros, treze tinham mais de 50% de erros e em vinte relatórios, 10% dos detalhes eram pura invenção.

Assim, ¼ dos relatórios eram falsos, dez foram tidos como fantasia ou lenda, vinte e quatro dos relatos foram meio lendários e só seis dos relatórios se aproximavam da realidade. A propósito disto, Gennep (1929) ao abordar a questão dos sonhos, das lendas e das fantasias, conclui que “a ideia principal de Freud é que a nossa "psique" tende a representar o mundo de acordo com os nossos desejos e necessidades” (p. 159).

A maior influência é aquela que nos permite criar o nosso leque de estereótipos, uma vez que “as representações nunca são neutras, pois dependem mais do observador do que do objeto, já que este define primeiro e vê depois” (Cabecinhas, 2004, p. 539).

O *hip hop*, na sua origem, aparecia fortemente associado a *gangs* e à criminalidade, pelo que o *rap* tem revelado que nem sempre é fácil romper com os rótulos que nos foram atribuídos no passado. A sociedade criou a imagem de que aqueles que fazem música ou que vivem em bairros mais pobres estão associados à violência e ao crime. Em conversa com o *graffiter* João Dish, o mesmo recorda como em tempos as notícias direcionadas para a marginalidade acabavam, inevitavelmente, por estar sempre associados ao *hip hop*. “Normalmente, sempre que os media escreviam uma notícia de drama e de *ghettos*, a imagem de fundo era sempre de um *graff*¹⁵. Havia sempre graffiti por trás, quando as notícias falam de ataques em bairros. O graffiti estava sempre muito rotulado com a violência e com a marginalização.” (J. Dish¹⁶, comunicação pessoal, abril de 2020). O mesmo pode ser comprovado com uma notícia publicada pela Vortex Magazine, em fevereiro de 2016, cujo conteúdo nos remete para os bairros mais perigosos de Portugal. Na notícia, segue a seguinte descrição: “São os bairros mais problemáticos de Portugal e situam-se na periferia das grandes cidades e neles abundam os problemas sociais e a criminalidade, sobretudo praticada por gangues de jovens”. E, surpresa das surpresas, a fotografia utilizada na mesma é de um graffiti.

¹⁵ Abreviatura de graffiti.

¹⁶ Nome pelo qual é conhecido no mundo do graffiti.



Imagem 1: Bairro do Aleixo, Porto

Lippman (1922) acrescenta ainda que só a nossa educação nos pode permitir ver para além da pré conceção, tornando-nos assim mais conscientes. Caso contrário, a influência que nos leva a criar um índice de estereótipos é a mesma que marca aquilo que para nós é “familiar ou estranho” (p. 8). “Um relato é o produto conjunto do conhecedor e do conhecido, no qual o papel do observador é sempre seletivo e usualmente criativo. Os fatos que vemos dependem de onde estamos posicionados e dos hábitos dos nossos olhos.” (p. 8).

A sociedade habituou-se a posicionar os membros da cultura *hip hop* num patamar negativo, associado ao vandalismo e à criminalidade que se vivia dentro e fora dos bairros. Construiu-se de tal maneira um olhar negativo e desconfiado em torno dos protagonistas da música *rap* que se enraizou o medo. Em julho de 2010, o *Diário de Notícias* publica uma notícia cujo título era “Gangues e violência são imagens ainda associadas a Zona J de Chelas”. No corpo da notícia pode ler-se que “entre os prédios existe o famoso “corredor da morte”, que acolhia os toxicodependentes, prostitutas, jovens problemáticos do bairro, e onde se registaram algumas mortes. O corredor está em fase de demolição por iniciativa da Câmara de Lisboa. Mas não há notícia de extinção dos gangues. Eles permanecem e atuam fora do bairro, nomeadamente na Margem Sul. Formam-se por afinidades: colegas de escola, simpatias clubísticas, proximidades familiares.”

Construiu-se uma imagem negativa à volta do *hip hop* e, com ela, cresceu também a necessidade de a romper. Rui Miguel Abreu, jornalista e fundador do site *Rimas e*

*Batidas*¹⁷, lembra como há uns anos foi para um jardim da Gulbenkian fotografar Sam The Kid, com o intuito de romper barreiras. “Havia aquele clichê: “se tu és do *rap*, tens de ser fotografado ao pé de prédios e graffitis ou de comboios, qualquer coisa que traduza este pulsar urbano”. E nós pensámos: porque é que o *hip hop* não poderia ser entendido como uma linguagem poética, natural, espiritual e que, portanto, surgira com outro tipo de imagens?”. (R. Abreu, comunicação pessoal, abril de 2020).

Esse “pulsar urbano”, como Rui Miguel Abreu lhe chama, parece ainda estar presente. Em outubro do ano passado, a propósito dos 20 anos de carreira do “miúdo de Chelas”, o *Notícias ao Minuto* escreve sobre o artista que soma já alguns anos no trilho da música. Quanto à fotografia, é fácil relacioná-la com a tal referência urbana a que o jornalista se refere.



Imagem 2: Sam The Kid

Neste sentido, segue ainda outro exemplo. Em fevereiro do ano passado, o *Diário de Notícias* escrevia sobre o *rapper* que “promete um concerto com todos os músicos com quem fez o seu último disco *Mechelas*.” Na fotografia associada à notícia, pode ver-se o artista, mais uma vez, junto a prédios.

¹⁷ Plataforma que dedica grande parte das suas notícias a nomes vocacionados para o rap.



Imagem 3: Sam The Kid

Do estereótipo rapidamente se passa para o preconceito. De acordo com Bandeira e Batista (2002), preconceito define-se por um julgamento prematuro e inadequado que fazemos em relação a alguma coisa ou a alguém. Assim, o preconceito é tido como a mola reprodutora da discriminação. Discriminação essa que origina a exclusão que, por sua vez, origina violência entre o indivíduo detentor de atitudes preconceituosas e o recetor das mesmas (p. 126).

Embora o preconceito ande lado a lado com a cultura *hip hop* desde os seus primórdios, a sua origem provém de há muitas gerações e surgiu na comunidade grega. Segundo Goffman (1891)¹⁸, os gregos apelidaram de estigma os sinais corporais que cada um tinha desenhado no corpo. Estes, feitos com corte ou fogo, “avisavam que o portador era um escravo, um criminoso ou traidor. Uma pessoa marcada, ritualmente poluída, que devia ser evitada; especialmente em lugares públicos” (p. 5). É então que, daqui, resultaram as primeiras impressões daquilo que, mais tarde, seria apelidado de preconceito.

Recentemente, são cada vez mais as ações que têm como intuito fomentar a igualdade, resultando em campanhas contra o ódio. Em setembro de 2018, a *Associação Portuguesa de Apoio à Vítima* (APAV) lança, em cooperação com nomes influentes do *hip hop* português, a série *Respect Battles* - projeto que visa combater o ódio e fomentar a igualdade de género. A escolha desta associação vai de encontro à ligação de nomes distintos, associados ao panorama do *hip hop* feito em Portugal, nomeadamente Malabá, Ace, M7, Papillon e Estraca.

¹⁸ A publicação original da obra data o ano de 1891, porém esta foi traduzida Mathias Lambert e publicada em 2004.

Em novembro de 2018, o movimento ganhou lugar na *Blitz*, com o lançamento do terceiro vídeo da série que, na altura, dava cara ao projeto "Ódio Nunca Mais: Formação e Sensibilização para o Combate aos Crimes de Ódio e Discurso de Ódio", promovido pelo "Programa Direitos, Igualdade e Cidadania/Justiça da União Europeia, com a parceria nacional da Polícia Judiciária e da Procuradoria-Geral da República e a parceria associada da Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género".

O propósito passava sobretudo por, numa onda de incentivo, encorajar o outro a gostar de si mesmo. Diante as vítimas, substituem-se as palavras de ódio pelas palavras de respeito. É neste sentido que M7, com a música através das rimas, estimula: "Acredita em ti, em ti tudo é perfeito / Nasceste assim para pôr fim ao preconceito".

Desta forma, segundo Duckitt (1992), o preconceito pode entender-se pelo pensamento abstrato construído pela nossa mente que, abrangendo tantos, tornou-se numa luta de todos. Ainda segundo o autor, o conceito obteve a atenção dos psicólogos, sobretudo na década de 20. Entre eles, Gordon Allport que publicou o livro *The Nature of Prejudice*, em 1954. Em virtude das atitudes preconceituosas, o autor refere a importância que os traços de personalidade, as cognições e as emoções exercem sobre as mesmas.

2.1 A formação do preconceito em Allport

À luz de Gordon Allport (1954), o preconceito pode ser entendido como uma generalização que acontece sempre que a amostra é demasiado pequena para suportar a conclusão, mas que, ainda assim, se tiram conclusões. Segundo o autor, o preconceito diz respeito a atitudes de desaprovação, muitas vezes precipitadas, que fazemos em relação a alguém só por pertencer a determinado grupo (Manuel, Silva e Oliveira, 2016). É como se de uma generalização se tratasse, em que o todo é tido como uma parte. O autor defende que a origem do preconceito passa por aí: um indivíduo, ao pertencer a um determinado grupo cujos indivíduos são detentores de certas características ainda que por suposição, também ele, só por se relacionar com esses mesmos indivíduos, é detentor das mesmas características que eles. Matematicamente, se A for X e B estiver inserido no núcleo social de A, então, automaticamente, B passa a ser X também. Sendo, em alguns casos, vítimas de preconceito e de generalização.

Manuel, Silva e Oliveira (2016) defendem que, a par disto, Allport (1954) faz uma distinção entre preconceito e pré-conceito, sendo que, para o mesmo, o primeiro diz respeito a um pré-julgamento sobre um indivíduo, mas que, criando uma relação onde ambos se conheçam melhor, este (julgamento) pode cair por terra. Já o segundo diz respeito à incapacidade de alterar uma opinião formada em relação a um indivíduo ou grupo.

Neste sentido, Allport (1954)¹⁹ faz um estudo de caso interessante. O autor diz-nos que nos primeiros anos de vida, as crianças só escolhem brincar com alguém do sexo oposto cerca de ¼ das vezes. Por volta dos 4 anos, apenas dois por cento das vezes. Só no oitavo ano é que começam a surgir alterações, mas, ainda assim, só oito por cento prolonga as suas escolhas para outro género. As mulheres são vistas de forma inferior em relação aos homens e a maneira diferente de olhar os dois sexos originam distinções que, por sua vez, levam à discriminação. (p.33).

A questão de atribuir determinadas funções aos homens e às mulheres parece estar ainda muito enraizada nos tempos que correm. Exemplo disso é a música *rap* feita em Portugal, onde são visíveis vários testemunhos, nos órgãos de comunicação, que comprovam essa disparidade. Entende-se que o *rap* é um movimento de luta pela igualdade: pela igualdade racial, mas também pela igualdade de género. As mulheres,

¹⁹ Gordon, Allport. (1954). *The Nature of Prejudice*, pp. 29-47, tradução livre.

principalmente, sentem – porque as fazem sentir – que o mundo do *rap* não foi feito para elas.

Já há 12 anos, em julho de 2008, se podia ler no *Jornal Expresso* o testemunho de alguém que sentia as consequências de ter nascido mulher. Talvez por isso, na altura, já tenha lançado um álbum intitulado de “*Igual para Igual*”. Dama Bete contou ao *Expresso* “como é ser uma mulher no masculino mundo do rap”. Recorda como recebia convites para gravar músicas em quartos e, quando lá chegava, não era para fazer música nenhuma. Sentiu-se muitas vezes assediada. Em entrevista, confessou ao jornal *Expresso* como era consciente “de que o rap é visto como um estilo praticamente masculino” e, através da música, desabafa como “ser dama do rap é receber a boca, é ser ignorada, é ser logo posta de parte / por pensar que não sabe nada / é subir no palco e olhar como se fosse ET / começar uma atuação e ouvir “vais fazer o quê?” / é a todo o momento ouvir “porque é que não cantas R&B?”. Dama Bete sentiu na pele o machismo das mentes conservadoras, porém, não as temia. “Acho que estou a ser bem aceite pelas pessoas de mente aberta. As pessoas conservadoras, que estão muito dentro do hip hop e que estão habituadas àquele hip hop muito machista e muito agressivo, não aceitam bem o meu rap. Tenho mais fãs raparigas”, confessou na altura.

No mesmo registo, em agosto de 2016, o *Diário de Notícias* publicara uma entrevista de Capicua, referindo que “a rapper Ana Matos é uma das mulheres que se impôs num mundo que ainda é dos homens”. A mesma – que prova que uma socióloga também pode ser *rapper* – revela estar ciente de que o *rap* ainda é um “clube para homens”. Em janeiro deste ano, em entrevista à revista *Blitz*, desabafou ainda que “se uma miúda quiser fazer rap, olha à volta e não vê referências. É um clube de rapazes”.

Onze anos depois da notícia publicada pelo *Expresso*, pouca coisa parece ter mudado. Em março de 2019, o *Diário de Notícias* dá voz a Mynda Guevara, *rapper* da Cova da Moura que, aos 22 anos, foi retratada no documentário “Mulheres do meu País”. A mesma afirma que “o rap também é para mulheres”, acrescentando que começou a *rappar* porque o irmão a levou um dia para o Kova M Studio, onde estavam a precisar de uma voz feminina porque “não havia miúdas a cantar rap, era uma coisa só de rapazes”. Foi a disparidade entre homens e mulheres – tema recorrente nas letras das músicas que escreve - que a inspirou a escrever a primeira música: *Mudjer na Rap*, lançada em 2014. Mynda fala desta desigualdade de género porque sente que, de certa forma, é isto que a identifica, relatando que “a letra diz que há uma mulher a cantar rap e depois fala das várias dificuldades que temos para entrar neste mundo. Há muitas mulheres na música,

mas no *rap*, sobretudo em Portugal, ainda há muito preconceito. (...) As pessoas ainda ficam espantadas quando me perguntam o que faço e eu digo que sou rapper, ainda fazem uma cara estranha.” A rapper não esconde que a sua luta é “mostrar que as mulheres também podem fazer rap”, por ela mesma ser a prova disso.

Há ainda um fosso muito grande entre homens e mulheres, sendo estas últimas vítimas de preconceito e tidas como inferiores em relação ao sexo masculino. Allport²⁰ cita Lord Chatterfield, cuja opinião em relação às mulheres resume que estas “são somente filhas de um crescimento maior; elas têm uma bisbilhotice de entretenimento, e às vezes inteligência; mas para raciocínio sólido, bom senso, nunca conheci uma na minha vida que o tivesse, que raciocinasse ou agisse conseqüentemente por 24 horas juntas...”, acrescentado que “um homem com senso só perde tempo com elas, brinca com elas, entretém e lisonjeia-as, como faz a uma criança, mas o mesmo não lhes consulta nem confia com assuntos sérios, apesar de as fazer pensar por várias vezes que o mesmo faz as duas coisas; sendo a coisa no mundo que elas estão mais orgulhosas...” (Allport, 1954, pp. 33-34).

Para Allport, este antifeminismo reflete nada mais, nada menos do que os dois princípios básicos do preconceito: a difamação e a super generalização bruta. Para o psicólogo, Chatterfield defende que não existem características individuais entre as mulheres, têm-nas todas por igual. O que resulta, para eles, na ideia de que os homens lideram os *in-groups* aceites e as mulheres os *out-groups* rejeitados (p. 34). É aqui que começa o preconceito que, por sua ordem, dá origem à discriminação.

Também no *rap*, no seu todo, assenta no princípio da super generalização bruta. Em julho de 2019, a *Blitz* publicara a notícia da morte de um adolescente que “foi morto por estar a ouvir música rap”, acrescentando ainda que o homicida alegou que “as pessoas que ouvem este tipo de música são um perigo para elas e para a comunidade”.

Diante o preconceito, Allport fala ainda de onde provêm as atitudes preconceituosas, alegando que “é em última instância um problema de formação e desenvolvimento de personalidade” (p. 41), que acontece sempre que um indivíduo tende a imitar as atitudes de determinado grupo, grande parte das vezes por querer fazer parte dele. O autor, apesar de perspetivar a importância e o peso que a família e os seus valores exercem sobre nós, tem também a consciência de que, mais tarde, se torna bastante comum que uma minoria étnica tenha um grupo de referência.

²⁰ Gordon, A. (1954). *The Nature of Prejudice*.

As generalizações que fazemos e o preconceito com que vemos os outros carrega, até certo ponto, uma bagagem familiar, na medida em que, e segundo Allport (1954), a nossa família é grande parte daquilo que somos enquanto pessoas. Tudo o que provém do seio familiar ganha valor e é tido como bom: a maneira de cozinhar, as pessoas que nos rodeiam, os valores que nos são inculcados, as tradições, etc.

Segundo o autor, para outros psicólogos, a criança acredita que é recompensada - porque a sua família a alimenta, por isso preocupa-se com ela - e isso faz gerar lealdade em relação àqueles com quem cresceu. Contudo, Allport acredita que a criança, tendo ou não sido feliz no meio familiar, vai criar sempre uma ligação com o sítio e com as pessoas com quem cresceu, porque, invariavelmente, farão sempre parte da sua vida. Afirmo ainda que o ser humano cria uma relação muito forte com as memórias que tem da infância, acreditando que jamais conseguiria ser o mesmo sem os valores e as pessoas que teve ao seu lado durante o crescimento. Quando infeliz, pode até desejar outra sorte, mas jamais quererá outra família ou pertencer a outro lugar. Porém, argumenta também que esta relação com o passado não impede que em idade adulta – e porque a nossa sociedade móvel o permite – tenhamos a liberdade de escolher, ou de rejeitar, os valores que, por nossa cultura, nos foram inculcados. (pp. 29-30). Porém, aquilo que influencia as nossas atitudes preconceituosas é temporal, porque se por um lado o nosso seio familiar nos padroniza até certo ponto, a determinada altura podemos, ou não, ter alguém ou um grupo como referência, do qual queremos sentir-nos inseridos, o que nos motiva a ter determinadas atitudes que nos façam sentir aceites e integrados. Assim, na ótica de Allport, tanto *sub-grupos* como grupos de referência são importantes na formação de atitudes, uma vez que “a sua formação é funcionalmente relacionada para se tornar um membro do grupo - para adotar o grupo e os seus valores (normas) como a principal âncora em regular experiência e comportamento” (p. 40), ainda que muitas vezes não se identifique com esses valores.

Neste seguimento, Stuart Hall²¹ (1992) defende que a nossa cultura nos solidifica, por assim dizer e torna-se parte de nós, embora o sujeito possua uma identidade fragmentada. Agimos de acordo com o meio e com os nossos interesses, por isso, esse processo produz o sujeito pós-moderno conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente, sendo que a sua “identidade se torna uma “celebração

²¹ Hall, S. (2006). *The question of cultural identity* (T. Silva & Guacira. L, Trad.). Rio de Janeiro, Brasil. (Obra originalmente publicada em 1992).

móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (p. 12).

Outrora, agimos consoante a nossa necessidade de sentirmos que pertencemos a algum lado ou a algum grupo, ainda que, algumas vezes, essa carência se traduza em ações discriminatórias. Fazemos avaliações conclusivas sobre determinada pessoa, baseadas em juízos de valor precipitados e pouco ponderados. É daí que, à luz de Allport (1954) advém o preconceito. Se por um lado o autor defende que a origem do preconceito está na generalização que fazemos em relação a um indivíduo somente por fazer parte de determinado grupo, Bandura (2005) defende que aprendemos por “meio dos efeitos dos próprios atos” e que as pessoas padronizam as suas crenças e comportamentos mediante os exemplos que recebem daqueles que têm à sua volta, através de quatro processos: atenção, representação, tradução ativa e processos motivacionais (p. 16).

Deste modo, o comportamento humano tornou-se num fenómeno importante a ser avaliado, onde o processo de aprendizagem teve principal destaque. Neste sentido, foram realizadas pesquisas que o revelam: sempre que um modelo comportamental é exercido de forma sistemática à frente de uma criança, esta adota-o fielmente, sobretudo se partir de um modelo feminino que as recompense por fazerem isso. Por outro lado, ignoram um comportamento que parta de um modelo masculino que não lhe dê qualquer recompensa. Assim, “a aprendizagem observacional não exige reforçamento, mas ocorre na forma de modelação social por meio de processos motivacionais” (p.17).

Da mesma maneira que é possível aprender um modelo comportamental por ser exercido de forma sistemática, o mesmo acontece com crenças e valores. Se uma criança, principalmente, crescer a ouvir que a cultura *hip hop* está agregada à violência e à criminalidade, a tendência é tomar isso como uma verdade absoluta. Pelo menos numa primeira fase da sua vida, onde vigora a incapacidade de separar o certo do errado. Nos primeiros anos de vida, tendemos a crer em tudo o que nos dizem. No entanto, a partir de certa idade há o reverso da moeda. Ainda de acordo com Bandura (2005), o indivíduo aprende por modelação, tendo liberdade e autonomia para criar a partir daí novos modelos de comportamento, independentes daqueles que viam ou ouviram.

Outra asseveração errónea que tecem em relação à modelação é que esta se opõe à criatividade. Ainda segundo o autor, embora um indivíduo apreenda por meio de observação, este pode – e muitas vezes acontece –, criar o seu próprio pensamento. Acrescentando que um indivíduo quando observa determinado comportamento que não vai ao encontro dos seus padrões, ainda que parta de um dos seus modelos preferidos,

acaba por não o seguir, acrescentando ainda que o ser humano tem a capacidade de observar mais do que um modelo e juntar características dos diferentes modelos num só, criando, de forma autónoma, a sua linha de pensamento. O ser humano, por meio de observação, consegue criar um modelo de pensamento mais aperfeiçoado do que aquele em que se baseou. De forma autónoma, faz as alterações que acha necessárias e é deste modo que o autor argumenta que a modelação em nada se opõe à criatividade e à inovação. Muito pelo contrário, estas caminham lado a lado. Quando o indivíduo já é detentor da sua linha de pensamento, pode fazê-lo propagar-se para outros indivíduos de forma bastante eficaz. (p. 20).

Dá-se conta de como o outro consegue ter influência nas ações que o sujeito pratica. Também Papalia (2013) nos remete para o mesmo conceito. A autora começa por explicar como pode ser benéfica a convivência entre as crianças, uma vez que lhes “permite desenvolver habilidades necessárias à socialização” (p. 368) e que, uma vez longe do seio parental, é com o novo grupo de amigos que a criança vai criar novas conceções que lhe permitirá fazer os seus próprios julgamentos. É o relacionamento com os outros que permite que a criança se torne emocionalmente estável. Porém, segundo a autora, o preconceito surge na idade escolar, sendo que “os grupos de pares podem reforçar o preconceito: atitudes desfavoráveis para com os de fora, especialmente membros de certos grupos raciais ou étnicos.” (p. 368).

2.2 A violência que provém do preconceito e da discriminação

O preconceito resume-se a juízos precipitados, assentes numa generalização injusta. Traz-se à tona o lado mais rebelde da história, deixando na gaveta, esquecido, o lado bonito que também deve ser contado. Ana Matos Fernandes (2014) - também conhecida por Capicua para quem ouve e acompanha a música *rap* -, formada em Sociologia, escreveu na Plataforma Barómetro Social no Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, exatamente sobre as duas faces da mesma moeda. Para cada versão menos cor-de-rosa, há um arco-íris a querer espreitar. A história, a origem e o que está por trás do *hip hop* não são exceção.

Por palavras de Ana Matos Fernandes, ou Capicua, como por muitos é conhecida, pode ler-se que “mesmo que a esmagadora maioria dos rappers fossem adolescentes, negros, de um bairro do subúrbio, com pouca escolaridade e com ligações à economia paralela, ainda assim, seria muito preconceituoso (para usar um eufemismo bem suave) depreciar o género Hip Hop, com base em critérios de foro “demográfico”, quando é sabido que o Rap é de grande valia, sobretudo nesses meios, não só para a pacificação juvenil e para o reforço da autoestima coletiva, em contextos estigmatizados, mas sobretudo para servir de voz ativa de denúncia e reportagem, dos principais problemas que afetam essas comunidades “invisibilizadas””.

No mesmo artigo, a *rapper* manifesta, mais uma vez, a sua posição em relação à diferença entre homem e mulher. Não só no *rap*, mas na vida em geral. Começa por dizer que “apesar de ser um meio eminentemente masculino (...) acolhe quem trabalha e mostra qualidade, independentemente da origem, sexo, cor, classe, etc. E há que sublinhar que o facto de existirem poucas mulheres no Hip Hop (como em outros estilos de música!), se deve mais ao facto de, na nossa cultura patriarcal, não socializarmos as mulheres para a conquista do espaço público, para a competitividade, para o espírito de iniciativa, para dar opiniões, para a liderança e para todas essas características essenciais, não apenas ao Rap, ao Rock, ao Punk, etc., mas também à política, à gestão das grandes empresas, ao desporto de alta competição e em muitas outras esferas.”

Bandeira e Batista (2002) chamam à atenção para a existência de preconceitos disfarçados de “nomes coletivos” ou categoria. Entende-se por nome coletivo aquele que, mesmo quando usado no singular, indica mais do que um ser, isto é, um conjunto - ou coleção - de seres da mesma espécie ou com características semelhantes. Muitas vezes, sem darmos conta, é aqui que começa o preconceito e a violência social. Tenhamos em conta o sentido de “classe operária”, abordado na obra de Bandeira e Batista (2002). As mesmas definem “classe operária” como todos os “trabalhadores tidos como semelhantes em função de estarem submetidos a relações sociais de produção que os colocavam em lugares próximos e similares dos processos de subordinação-dominação” (p. 124).

Torna-se claro que há uma privação da igualdade e um preconceito perante os operários, mascarado de “classe operária”. Outro exemplo visível na obra é a divisão sexual no trabalho, pelo que teve a intervenção de algumas intelectuais feministas. É aí que se dá o início da mudança, da luta pelos mesmos ideais e pelo respeito mútuo em relação ao homem e à mulher. “A classe operária tem dois sexos”²², é assim que começa a explicação de todas as mulheres que lutam em prol dos seus direitos e que anseiam pelo dia em que se rompem os preconceitos e as exclusões que muitas vezes se traduzem em violência. Foi com sensibilidade que os cientistas sociais olharam esta lacuna, compreendendo que “o povo é só um” (p. 124). Assim, surgiram movimentos sociais destinados a “silenciar” as singularidades traduzidas em discriminação, tendo em vista a luta pelo respeito e pelos direitos humanos. A luta foi levada a cabo por todos aqueles que se sentem inferiorizados em relação aos outros e que, por isso, desejam a igualdade. A luta é de todos, mas protagonizada por quem “declarou orgulho de ser negro, de ser homossexual, de ser mulher, de ser indígena, entre outros” (p. 125) e que tinha como objetivo comum denunciar a discriminação.

A luta pela igualdade tem incluído debates, marchas e ativismo online, nomeadamente nas redes sociais, procurando combater a violência social capaz de excluir e de inferiorizar, sobretudo em relação aos negros, aos homossexuais, às mulheres, aos velhos, aos deficientes, aos pobres, entre tantos outros que apresentem vulnerabilidade.

Bandeira e Batista (2002) concluem que o que provoca a discriminação não é a “situação de carência material em si, mas o preconceito com relação às pessoas carentes”, acrescentando ainda e deste modo, que “é o preconceito o gerador da discriminação.” (p. 125).

²² Expressão que intitula o livro de Elisabeth Sousa-Lobo.

Não há como negar a influência que o preconceito tem na exclusão social. O preconceito, enquanto palavra, tem muitas implicações. Para alguns, segundo Bandeira e Batista, é uma “máquina de guerra” que serve de mola que impulsiona a discriminação, a exclusão e, por consequência, a violência. Torna-se importante, neste sentido, recorrer à tese de Erving Goffman²³ que reflete o preconceito a partir do estigma. Segundo este, “o estigma é a situação do indivíduo que está inabilitado para a aceitação social plena” (p. 4), bem como “um atributo que estigmatiza alguém pode confirmar a normalidade de outrem, portanto, ele não é, em si mesmo, nem honroso, nem desonroso.”²⁴ (p. 6).

Deste modo, é visível que o preconceito não vai ao encontro de qualidades relacionadas com o carácter, nomeadamente a lealdade, a honra, a honestidade, entre tantas outras características. O preconceito assenta, portanto, em qualidades humanas, baseando-se em pontos que fogem do controlo do ser humano, uma vez que ninguém escolhe as características com que nasce. Esta exigência preconceituosa leva a que, sobretudo as mulheres, se sintam excluídas de determinado grupo social. É aqui que, entre tantas outras formas de se manifestar, começa a violência.

Numa época em que a sociedade de informação se encontra tão desenvolvida, nomeadamente na esfera virtual, torna-se crucial – para não dizer necessário e urgente – que o jornalista se saiba posicionar de forma imparcial na cobertura das peças jornalísticas. Num mundo cada vez mais propício à violência, à discriminação e ao racismo, cabe ao jornalista proteger o noticiado da exposição e represálias.

É responsabilidade dos media o esclarecimento público, deixando sempre clara a distinção entre notícia e opinião. Bosi (1992), ao distinguir a opinião do conhecimento, começa por afirmar que “o conhecimento é a opinião verificada.” Todavia, a autora adita ainda que “a opinião é um risco, porque caminha mais depressa que o real e conclui coisas demais” (p. 115). Só há uma maneira de passar da opinião para o conhecimento, que é relacionarmos-nos com o objeto. Neste sentido, atendendo ao primeiro artigo do Código Deontológico do Jornalista, este deve “relatar os factos com rigor e exatidão e interpretá-los com honestidade. Os factos devem ser comprovados, ouvindo as partes com interesses

²³Goffman, E. (2004). *Estigma – notas sobre a manipulação da identidade deteriorada* (Mathias, L., Trad.).

atendíveis no caso. A distinção entre notícia e opinião deve ficar bem clara aos olhos do público.”

Vejamos que já Platão distinguia a opinião (*doxa*) da verdade (*alétheia*). Na *República*, a opinião assentava no intermédio entre o conhecimento e a ignorância. Já se defendia que é necessário obter a verdade, caso contrário a consciência enfraquece. Defendia-se piamente a Razão, embora parecesse que a sociedade tinha medo de se confrontar com ela. A verdade é necessária, desde os primórdios. A diferença entre a opinião e a verdade é que a opinião se repousa, em muito, no estereótipo e na consciência falsa. A *doxa* é apenas “a opinião à procura da verdade” (Bosi, 1992, p. 117), ao passo que a verdade revela consciência, síntese racional.

É revelante o peso que os media exercem sobre quem os lê ou quem os ouve. Entram dentro da nossa vida, em qualquer lugar, e essa é uma das grandes responsabilidades do jornalismo, porque lhes cabe informar a verdade. O peso dos meios de comunicação reside sobretudo no facto de muitos os associarem a uma verdade irrefutável. A linha de pensamento estabelece-se na ideia de que se é notícia, então é porque é certo. Neste contexto, autores como Bosi chamam-nos ainda à atenção de como muitas vezes se expande uma verdade não por ser verdadeira, mas por ter sido dita pelo “dirigente”. É como se de um argumento de autoridade se tratasse, onde a veracidade da conclusão incidisse no facto de ter sido citada por um especialista em determinado assunto. O peso da palavra dos órgãos de comunicação é revelante, por isso, a fim de noticiar sempre e só a veracidade dos factos, é preciso que haja uma afinidade entre o sujeito e o objeto, livre de preconceitos. Só assim é possível trazer a verdade e acabar com o estereótipo. Segundo o 9º artigo do Código Deontológico do Jornalista, “o jornalista deve rejeitar o tratamento discriminatório das pessoas em função da ascendência, cor, etnia, língua, território de origem, religião, convicções políticas ou ideológicas, instrução, situação económica, condição social, idade, sexo, género ou orientação sexual.”

Para Adorno e Horkheimer (1947), o conhecimento não só faz dos homens senhores como ainda desmistifica o mundo, acabando por lhe retirar algum do seu encanto. O seu objetivo passa sobretudo por “dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber” (p. 5). Os autores recorrem a Bacon e descrevem como este defendia a verdade ao ponto de desprezar todos aqueles que acreditavam que sabiam aquilo que realmente não sabem.

A hesitação de resposta e a ausência de iniciativa em procurar saber mais impediram que houvesse uma relação com o entendimento e, pelo contrário, proporcionaram um matrimónio com “conceitos vãos e experimentos erráticos” (p. 5). É inegável que “a superioridade do homem está no saber”, só desta maneira, segundo Bacon, é possível destruir mitos e chegar à verdade que realmente importa: a evolução.

Bacon, segundo Adorno e Horkheimer, sustenta ainda a ideia de que “o estéril prazer que o conhecimento proporciona não passa de uma espécie de lascívia. O que importa não é aquela satisfação que, para os homens, se chama “verdade”, mas a “operation”, o procedimento eficaz. Pois não é nos “discursos plausíveis, capazes de proporcionar deleite, de inspirar respeito ou de impressionar de uma maneira qualquer, nem em quaisquer argumentos verosímeis, mas em obrar e trabalhar e na descoberta de particularidades antes desconhecidas, para melhor prover e auxiliar a vida”, que reside “o verdadeiro objetivo e função da ciência” (Adorno & Horkheimer, 1947, p. 5).

Determina-se, então, que a base primordial do jornalista deve reger-se não só pela apuração dos factos e transmissão dos mesmos, mas também pelo zelo ao direito de privacidade e tratamento igualitário dos envolvidos. Para tal, torna-se essencial recorrer uma vez mais ao primeiro artigo do Código Deontológico, assente na ideia de que “(...) os factos devem ser comprovados, ouvindo as partes com interesses atendíveis no caso.”

3. A contextualização do *hip hop*

Em tempos, o termo *hip hop* – e tudo o que este alberga - podia muito bem ter sido sinónimo de estereótipo. Porém, até o preconceito nem sempre resiste à erosão do tempo. São muitos os que fazem parte da história desta luta. Uma luta que se travou para que fosse possível trazer à tona a verdadeira essência do movimento, deixando para trás os rótulos negativos a que era associado. São muitas as questões sociais, políticas e sobretudo culturais que este tema envolve. Talvez por isso se tenha levantado um muro tão alto entre as vozes que dão vida ao *rap* e alguns dos recetores dessa mensagem.

Neste sentido, torna-se importante abordar o termo *hip hop* e as quatro componentes que o caracterizam. Teresa Fradique (2003) defende que nada melhor descreve o movimento do que a palavra “cultura”. Quando se fala em cultura, em nada tem a ver com “noções racionalizantes ou etnicizantes”, mas sim com a “experiência eminentemente reflexiva e comunicativa” (p. 21). O *hip hop*, nas suas variadas vertentes, assemelha-se por um princípio base: a expressão através da arte, esteja ela relacionada com a sua história ou com a história do outro. Fradique defende ainda que o *hip hop* procura sobretudo passar uma mensagem, seja ela através da música, do *graffiti* ou da dança. Segundo a autora, a veracidade, para um *rapper*²⁵, remete sobretudo para a genuinidade individual que faz parte de um código ético que é cumprido sempre que a sua mensagem tiver como base o *feeling*.

O MC, nas letras que escreve, aborda somente aquilo que viu ou viveu. Rege-se sobretudo pela experiência, pelo que passou. Visa, de forma lírica, fazer chegar uma mensagem maioritariamente pessoal, sobre o que experienciou ou os valores em que acredita.

“A música rap assenta num discurso (lírico e musical) afirmativo, reflexivo e narrativo, bem como nos princípios do *representing* e do *keeping it real*, ou seja, de representações de si próprio, das suas experiências e das convicções.” (Fradique, 2003, p. 27)

Para Fradique (2003) a produção e o consumo de música assentam nos juízos sensoriais, que em tudo têm a ver com a ideia de que “isto soa bem”; bem como nos juízos

²⁵ Nome dado a quem se dedica a fazer ou cantar música rap, sendo também conhecido por Mestre de Cerimónia (MC).

racionais, que constituem uma ligação com a ideia de que “isto é bom”. Neste sentido, a autora cita Frith que defende que um dos principais atributos da música pop, por se basear em experiências e crenças, é permitir criar laços emocionais com quem se identificar com a letra, por sentir ou já ter sentido sensações semelhantes. Há uma grande probabilidade de vincularem laços através da música e da partilha de histórias e vivências. Ao sentirmos o mesmo que o outro, sentimo-nos, de certa maneira, ligados a ele. Muitas vezes de forma inconsciente até. É desta maneira que se começa a consumir a música, quando esta nos “diz” alguma coisa ou vai ao encontro daquilo que sentimos. (pp. 21-22).

Podemos entender, relativamente aos últimos anos, que “o movimento hip-hop amadureceu e se consolidou como uma das grandes forças político-culturais do país, somando voz às demandas de diversos outros movimentos sociais” (Carvalho, 2012, p. 305). O conceito pode também ser tido como a “capacidade de empoderamento com fins à emancipação social da população” (Moassab, 2008, p. 29) e, desta forma, entende-se que “no hip-hop há produção de sentidos e partilha, há designação e produção de realidades”.

Há três pontos em que nos devemos focar quando falamos no grupo identitário do *hip hop*: “a localidade (periferia), a classe (pobres) e a etnia (maioritariamente negros)” (Moassab, 2008, p.103). Em seguimento, a autora encaminha-nos para a ideia de que não se pretendem comparações entre uns e outros, o que realmente importa é que quem está dentro do movimento afirme, através da música, os valores em que acredita. Aqui, ser diferente é um ponto positivo, porque é através dessa diferença que se vão colmatar as regras implementadas pelo mundo exterior.

À semelhança do que defende Moassab, autores como Noel dos Santos Carvalho (2012, p. 308), defendem ainda que com o *hip hop* passamos “do lugar oprimido”, caracterizado por quem não tem voz nos media para “voz ativa”, caracterizada pela oposição dos valores que a comunicação de massa nos tenta inculcar, onde se luta diariamente contra o poder e a produção das desigualdades.

Em suma, o *hip hop* entende-se por um movimento composto por várias vertentes: o Breakdance, o Graffiti, o MC (Mestre de Cerimónias) e o Djing, dando estes dois últimos origem ao *rap* que é, acima de tudo, uma manifestação de crenças, valores e vivências.

3.1 A história do *rap* em Portugal

“Foram anos de descoberta da terra ausente. E dos seus anseios de mudança. Conversas na Casa dos Estudantes do Império, onde se reunia a juventude vinda de África. Conferências e palestras sobre a realidade das colónias. As primeiras leituras de poemas e contos que apontavam para uma ordem diferente. E ali, no centro mesmo do Império, Sara descobria a sua diferença cultural em relação aos portugueses. Foi um caminho longo e perturbante. Chegou à conclusão que o batuque ouvido na infância apontava outro rumo, não o do fado português.”

Pepetela, *A Geração da Utopia*

É desta maneira que António Concorde Contador e Emanuel Lemos Ferreira (1997), na sua obra *Os Caminhos do Rap*, abrem o capítulo relativo à origem do *rap* em Portugal (p. 161).

Contador e Ferreira (1997) contam que foi no início da década de 80 que se deu o primeiro contacto com o *hip hop*, através do *breakdance*, presente no clássico *Beat Street* e nos concursos de dança na televisão. Através dos meios de comunicação, e não só, a dança propaga-se de tal maneira que consegue conquistar os mais jovens, independentemente da sua etnia ou posição geográfica (pp. 161-162).

Posteriormente, o *rap* começa a manifestar-se em Portugal, por influência do *rap* norte-americano. São as cassetes, enviadas pelos EUA, França e Holanda que permitem que a música *rap* chegue até nós. Ouve-se falar em *rap* pela *Public Enemy* ou pela *Run DMC*, primeiramente nos arredores de Lisboa, onde vivia uma generosa parte de famílias imigrantes provenientes de África.

Como espectável, no início dos anos 80, a presença do *rap* na sociedade portuguesa era invisível. Nas séries e telefilmes passavam o outro lado da moeda do êxito do *american way of life*, que era inevitavelmente pobre. Entenda-se que este êxito consistiu na união da classe média afro-americana à classe média americana, que trouxe consigo noções *hollywoodescas* e rasgos daquele que viria a ser o início do interesse dos media pelo *rap*. Os anos 80 são, desta forma, um marco de mudança na vida dos negros

americanos. Mudança essa que trouxe igualdade. Estes, antes de serem tidos e vistos como negros, são vistos como americanos, por isso passam a ter as mesmas oportunidades e os mesmos direitos. Profissões como gestores, presidentes da câmara, embaixadores da ONU ou mesmo Chefes do Estado-Maior das Forças Armadas, estão ao seu alcance. Parece ter começado uma nova era, onde, finalmente, direitos e deveres são institucionalizados de igual modo para todos (pp. 163-164).

Contudo, não era esta a realidade que passava nos grandes ecrãs das salas de cinema. Assistia-se a cenas sobre a situação em que viviam as famílias não só das grandes cidades dos Estados Unidos, mas também das classes baixa e média-baixa das cidades de Lisboa. No meio disto estava ainda a situação degradante das famílias de origem africana, inseridas na rede de imigração criada entre Portugal e os PALOP's, onde a taxa migratória tende a crescer de forma notória, arrastando-os para condições reduzidas. Já para não falar de como tiveram que deixar de fora todos os hábitos culturais, nomeadamente o uso do crioulo²⁶.

Os finais dos anos 80 são fortemente marcados por Portugal estar de costas voltadas para África, levando por arrasto os jovens luso-africanos que sentiam na pele a indiferença e as diferenças institucionais. Resulta daqui uma delinquência infantil, sobretudo nos jovens negros que dão origem a *gangs* enraizados nas zonas limítrofes de Lisboa. É aqui que a Margem Sul do Tejo entra no mapa como ponte de passagem que permite que o *rap* comece a entrar nas casas lusas (Contador & Ferreira, 1997, p. 164).

Falar de *rap* em Portugal implica necessariamente falar de Miratejo, não esquecendo que o *rap* dos Estados Unidos está igualmente ligado a Bronx. Apesar de serem de países distintos, tinham uma coisa em comum que os iria ligar e inspirar: as condições de vida precárias. Nas mensagens que passam através das letras que escrevem e cantam, os MC's relatam aquilo que viveram. Com o tempo, começam a juntar o *beatboxing*²⁷ e tantas outras técnicas de improviso, que inovam a forma de *rappar*. O *rap* não tem como não começar sendo *underground*²⁸, inclusive em Portugal (Contador & Ferreira, 1997, p. 165).

“O rap para nós começou na Margem Sul, onde havia um grupo muito grande e do qual faziam parte muitos dos elementos

²⁶ O crioulo é a língua originária do Arquipélago de Cabo Verde, que tem base lexical portuguesa.

²⁷ Capacidade de reproduzir sons de bateria com a voz, boca e nariz.

²⁸ Underground, que em inglês significa “subterrâneo”, designa um ambiente cultural que foge aos padrões tidos como normais pela sociedade, uma vez que não segue modismos.

das bandas de agora, o próprio General D e nós (Os Líderes da Nova Mensagem). O grupo chamava-se B Boys Boxers e quase toda a gente gostava de rap. Mas éramos muitos, às vezes íamos dar concertos e eram trinta ou quarenta pessoas em cima do palco. De modo que desse grupo inicial nasceram mais três ou quatro, com menos gente: os One Equall, os African Power, os Rebel Gang...”

É assim que os Pio MC, Líderes da Nova Mensagem, in Revista Expresso, nº 1160, 21/01/95 abordam os primórdios do *rap* em Portugal (Contador & Ferreira, 1997, pp. 165-166).

Posteriormente, tentou fechar-se um círculo para se entrar noutro. O *rap* português deixa de se apropriar do calão nova-iorquino e começa a ter uma linguagem que expressa os problemas vividos não só em Portugal, mas na cultura africana também. Contudo, e porque há círculos difíceis de fechar, eram as músicas dos *rappers* do outro lado do Atlântico que passavam nos primeiros programas de rádio. Este programa, “*O Mercado Negro*”, era levado a cabo por João Vaz, ainda apelidado como o guru do *rap* nacional. No mesmo registo, apresentou-se José Mariño, começando com o denominado projeto o “*Novo Rap Jovem*” para a *NRJ-Rádio Energia* e passando depois para a *Antena 3*, com o “*Repto*”, onde os fãs do *hip hop* não perdiam um programa. Chega-se então a um ponto importante no *hip hop*: aparentemente começa a haver um notório e crescente interesse nesta nova sonoridade, sobretudo em trabalhos feitos com nomes como Da Weasel - composto pelo Pacman, Dj Yen Sung Armando Teixeira - e General D. Contudo, os seus EP’s vieram a tornar-se um fracasso comercial. Não só pelo seu carácter principiante, mas também pelo desinteresse por parte das editoras e pelos media. Mas nada foi em vão, a partir daqui gerou-se uma visão diferente em relação à música que se fazia em Portugal, sobretudo porque ficou provado o quão convictas e liricamente fortes conseguiram ser as suas mensagens (Contador & Ferreira, 1997, pp. 166-167).

Chegaram à conclusão que apesar de tudo o que aprenderam e herdaram graças ao *rap* americano, em Portugal, o *hip hop* tinha que ser feito em português.

“Porque estamos no mundo, temos alguma coisa para transmitir, os assuntos de que falamos passam-se em Portugal, e não vamos obviamente cantar em inglês. Até porque se as pessoas perceberem

aquilo tem mais força.” [MC Nilton, Líderes da Nova Mensagem]
(António Contador & Emanuel Ferreira, 1997, p. 167).

No longo caminho que se percorreu para que o *rap* começasse a ser aceite e ouvido não só por quem o fazia, Gabriel “O Pensador” desempenhou um papel crucial. É o seu primeiro álbum que faz com que a rádio comece a passar mais *rap*. As suas letras, de fácil perceção, fizeram com que o *rap* em Portugal se tornasse válido. Entre inúmeras músicas, atentemos à *Lavagem Cerebral*, lançada no ano de 1993.

“Não seja um imbecil. Não seja um Paulo Francis
Não se importe com a origem ou cor do seu semelhante
O que é que importa se ele é nordestino e você não
O que é que importa se ele é preto e você é branco
Aliás branco no Brasil é difícil
Porque no Brasil somos todos mestiços
Se você discorda então olhe p’ra trás
Olhe a nossa história, os nossos ancestrais
O Brasil colonial não era igual a Portugal
A raiz do meu país era multi-racial
Tinha índio, branco, amarelo, preto
Nascemos da mistura então p’ra quê o preconceito
Barrigas cresceram, o tempo passou
Nasceram os brasileiros cada um com a sua cor
Uns com a pele clara, outros mais escura
Mas todos viemos da mesma mistura
E então preste atenção nessa sua babaquice
Pois como eu já disse
Racismo é burrice”

É também desta maneira que a realidade dos bairros Lisboetas começa a ser narrada. O *hip hop* começa a afirmar-se e a tornar-se cada vez mais popular. A pouco e pouco, começa-se a perceber que tinha vindo para ficar e que não era mais uma moda passageira. Foi então que em 1994, todos os que sentiam o *hip hop*, se reúnem no concerto

de Gabriel “O Pensador”, no pavilhão Carlos Lopes. Desde então, os concertos de *hip hop* começaram a organizar-se.

Quanto a este concerto, Teresa Fradique (2003) esteve lá e relata como “vários nomes do hip hop produzido em Portugal estavam presentes, no palco e na plateia. O ambiente era intenso e a sensação que o discurso produzido por aqueles jovens tinha uma consistência crítica e analítica face a determinadas questões da atualidade...” (p.12). Este foi o maior concerto (de *rap*) realizado, em Portugal, até hoje. As condições, claro, não eram as mesmas que temos hoje, mas foi, de facto, um acontecimento histórico para o *rap* português.

3.2A origem das rimas

À luz de António Contador e Emanuel Ferreira (1997) falar em *hip hop* significa falar na poesia que advém e que se propaga na rua, no calão que se propaga pelo bairro e que todos usam, porque é assim que se entendem. As temáticas são, acima de tudo, as histórias de cada um, aquilo que já viveram, porque, no fundo, não há nada que saibamos contar melhor do que aquilo pelo que já passámos. (p.17)

Em plena década de 60, a realidade nas ruas das cidades com grandes comunidades negras era dura. A pobreza estendia-se apenas a alguns, o serviço de transportes públicos era escasso ou inexistente e a brutalidade policial era marcante. Entre 60 mortes por parte da polícia, nos anos 1963 e 1965 e um assalto a uma mesquita em 1962, a revolta estava instalada. Esta ficou então designada como a Rebelião de Watts, que veio a durar 7 dias (de 11 a 17 de agosto de 1965). O motim fez 34 mortos, 1032 feridos e 3952 presos. A partir daí, serviu de exemplo para todas as revoltas civis que se seguiram na América.

Contador e Ferreira (1997, p. 17) notam ainda que, de todas as mudanças, a maior delas deu-se no campo cultural da comunidade negra americana. Os anos 60 são marcados pelo seu renascimento. A partir daí, o dialeto de muitos negros americanos - conhecido por *Black English*, começa a ser entendido com outros olhos. A nível académico houve quem comesse a usá-lo em obras; a nível artístico, poetas e músicos usaram-no de forma produtiva.

O após 1965 define-se pelo surgir de organizações culturais e políticas, como UGMA (Underground Musicians Association), mais tarde os Black Panthers, a Watts Writer's Workshop, entre tantos outros. Formados, todos eles, por escritores e poetas negros. Entrava-se, então, numa nova era: o desejo de transportar a palavra para a atuação em palco.

Em relação aos Watts Prophets, importa realçar que foram estes a devolver a poesia popular à sua origem: às ruas, através das vozes e personagens que se criaram em torno de si. O mérito foi-lhe concedido, uma vez que se tornaram populares/requisitados e presença assídua quer em universidades, espaços noturnos ou prisões. A viagem é longa, porém, os Watts Prophets não faziam o trajeto sozinhos. Faziam-se acompanhar quer pelos Last Poets, quer por Gil Scott-Heron (Contador & Ferreira, 1997, p.20).

Os Last Poets, embora estivessem do outro lado do país, sentiam-se perto por viverem uma realidade parecida. Estes emergem no final dos anos 60, em Nova Iorque. Um grupo de jovens negros usam as rimas para descarregar a sua fúria. Nomes como Nilija e Suleiman El Hadi eram exemplos vivos de negação, considerando-os como negros americanos. Face a isto, cresce uma revolta que é exprimida no *rap*, originando, assim, os *poetas da rua*. Para além de igualdade, apelavam à consciência e à dignidade. Daqui nasceram álbuns como *Niggers Are Scared Of Revolution* – um dos temas mais poderosos do grupo (pp. 21-22). A herança deixada pelos Last Poets foi de tal modo importante que viria a servir de modelo pelas gerações seguintes, o que lhes conferiu um lugar na história da música negra americana. Dentro da temática da origem da música *rap* enquanto poesia, torna-se crucial mencionar nomes como o de Gil Scott-Heron, poeta e músico. Dotado de uma vez inigualável, aos 21 anos lança o seu primeiro álbum. Começara, então, um percurso que o fez chegar ao fim do caminho a ser visto como um dos progenitores do *rap*. Gil, com a determinação e a inteligência que lhe era característica, vê nas rimas uma maneira de criticar a hipocrisia e a “faltas” políticas relacionadas com os negros na América.

Na obra de Contador & Ferreira (1997) é possível ainda ler que no tema *Message To The Messengers*, tal como o nome da música indica, o poeta e músico deixa uma mensagem aos mensageiros. Aos *rappers* atuais, pede-lhes que agarrem o seu papel com responsabilidade, só assim se podia dar continuidade e vingar o movimento.

Em jeito de conclusão, é importante reforçar que o *rap* está inserido num contexto social e cultural particular. Insere-se, deste modo, nas comunidades desfavorecidas, dando voz aos oprimidos. Assim, podemos concluir que o *rap* nasce da rua, face às desigualdades e à revolta que esta sustenta. (pp. 25-27).

4. As quatro vertentes da cultura *hip hop*

É na rua que, irremediavelmente, surge o *hip hop* e todas as vertentes que dele fazem parte. Foi nos bairros que surgiu a revolta e era nos bairros que se procurava instaurar a liberdade e a igualdade, por isso, não havia como não ser nas ruas a emergência deste movimento. Falar em *rap* e nas múltiplas faces do *hip hop* é falar em contestação e expressividade artística (Contador & Ferreira, 1997, p.29). Havia urgência em fazer ouvir as minorias que muito tinham para dizer. É neste sentido que surge um movimento como o *hip hop*, onde através do Graffiti, DJing, do MCing e do Breakdance se permite o manifesto de muitos que até então não tinham como se manifestar.

4.1 O graffiti

Autores como Diego (1997), relacionam o termo *graffiti* com a cultura *hip hop*, afirmando que “o graffiti hip-hop vem desde as suas variáveis muito diversas que se configuram em torno da auto representação que marca o público urbano, a crítica dos media institucionalizados, assim como a resistência à pressão social exercida desde o início contra a cultura hip-hop no geral.”

Contador e Ferreira (1997) defendem que “a expressão artístico-visual do hip-hop é o graffiti” (p. 48). Numa primeira fase do *graffiti*, a fim de se dar a conhecer, o artista começa por deixar o seu *tag* em todo o lado. Passada esta fase, vem a fase do reconhecimento em que o maior estatuto que podem adquirir é o de King (Rei). Este é o sonho de qualquer Toy²⁹ (Contador & Ferrera, 1997, p. 50-51).

Assim, o *graffiti* assume-se como:

“A expressão visual da estética hip hop, será também, porventura, a materialização colorida e caligraficamente metafórica das palavras politicamente incorretas e engajadas dos MC’s (...), dos DJ’s e das acrobacias pantomímicas dos breakers. (...) O graffiti vem juntar-se ao lado das outras heresias germinadas pelos atores da cena do hip hop, com o intuito claro de afirmação de uma identidade própria. Uma identidade hip hop à procura de uma identidade social com a rua a servir de palco.” (Contar & Ferreira, 1997, pp. 52-53).

Paula Guerra (2019) associa o *graffiti* ao anonimato, uma vez que as *tags* “representam siglas ou pseudónimos identificáveis apenas por quem pertence ao meio” (p.203).

É assim que um *graffiter* inicia a arte de *graffitar*. A partir daqui o seu objetivo passa por “*tagar*” o seu nome no maior número de sítios que conseguir, a fim de ganhar notoriedade no mundo do *graff*. A estética não representa grande preocupação, o que realmente importa é fazer chegar a sua *tag* ao maior número possível de elementos que façam parte desta cultura (Contador & Ferreira, 1997, pp. 48-50).

²⁹ Nome referente a alguém que se inicia no mundo do graffiti.

4.2. DJ (Disc-Jockey)

Falar do DJing é viajarmos até ao ano de 1960 e à região da Jamaica. Só desta maneira se torna possível chegarmos “ao embrião dum movimento espontâneo de pura recriação rítmica como base para a reapropriação das raízes musicais jamaicanas mais tradicionais e conceituadas cujo *reggae* é uma entre outras fontes visitadas” (Contador & Ferreira, 1997, p. 30). Deste modo, podemos considerar que o *DJing* vem exatamente de uma cultura de *sound-system* jamaicano. O *sound-system* consiste na arte de produzir som através de “dois gira discos, dois amplificadores e um microfone” (p.32) e ganha notoriedade nas *block parties* (festas de bairro), a partir de 1973.



Imagem 4: Bronx, 1970

Agregado ao *Djing* e às *block parties*, DJ Kwan fala da importância que essas festas tiveram na altura, por a eles ser também associada “uma componente de constelação social. Na verdade, permitia aos jovens exprimir os seus sentimentos e poderem fazer aquilo que normalmente as autoridades não os deixavam fazer” (Dj Kwan, comunicação pessoal, abril de 2020).

Kool Herc, de origem jamaicana, estava fortemente ligado ao *DJing*. Contador & Ferreira (1997) mencionam como este se destacou, na década de 70, por dois fatores. O primeiro incide na capacidade de substituir a linguagem de origem africana pelo calão norte-americano, que só foi possível pela herança associada à oralidade africana e por, ao mesmo tempo, estar familiarizado com a realidade cultural branca. O segundo fator reside

na arte da manipulação sonora e a sua faceta de orador, agregado ao MC - Mestre de Cerimónia (pp. 31-32).



Imagem 5: DJ Kool Herc



Imagem 6: Afrika Bambaataa

A era do *DJing* vivia tempos áureos, porém não estavam sozinhos. Também o MC (Mestre de Cerimónias) representava uma “figura em ascensão”, sendo-lhe atribuído o papel de “repórter-orador improvisador” (Contador & Ferreira, 1997, p.38).

4.3. MC (Mestre de Cerimónia)

O MC, também conhecido por Mestre de Cerimónia, é aquele que transmite, através do conteúdo lírico, as vivências e os problemas que se vivem no bairro do qual faz parte. Estas letras, em forma de rimas, têm também como objetivo transmitir sempre uma mensagem ou um recado (Vitorino, 2008, p. 21).

Embora o MC tenha desempenhado o papel fulcral enquanto “arma musical de arremesso político” (Contador e Ferreira, 1997, p. 39), nem sempre foi assim. A princípio, o papel do MC era somente apresentar e ser o Mestre de Cerimónias dos DJs nas festas de bairro. Porém, esta realidade transformou-se quando se aperceberam que o MC, através das palavras em rima, podia desempenhar um papel crucial a nível interventivo. O MC e o DJ, formando o estilo *RAP*, podiam afinal trabalhar juntos. O DJ com o som e o MC num registo verbal convicto. (p. 40). E mesmo quando o DJ não estivesse presente, o ritmo podia ser produzido por sons vocais, ao que se denomina de *beat-box*. Isto trouxe de volta as *block parties*, num registo improvisado – cujo nome é *freestyle*³⁰, onde se valorizava o discurso oral dos *rappers* que eram também vistos como contadores de estórias (Contador & Ferreira, 1997, p. 40). Embora o trabalho do DJ fosse fundamental, não era impossível rimar sem ter um som de fundo, podiam sempre rimar à cappella³¹. Contudo, a dada altura, torna-se imprescindível a presença de um microfone – também conhecido, entre eles, por micro, Mic ou Mike.

“O MC está à mercê tanto da sua imaginação como das condições técnicas sobre as quais assenta a primeira. Uma não podendo funcionar sem a outra. Não basta ter mestria na criação e na dicção dos versos, é necessário saber apresentá-los em sintonia com o beat e de acordo com a força do baixo. É essencial tirar proveitosamente partido desta figura carismática que é para os rappers o microfone. O micro, o Mic ou o Mike, é a versão personificada ou a representação iconográfica do rapper evidenciada quer pela sua instrumentalidade prática de amplificação da voz – sem a qual a

³⁰ Presentes sobretudo nas “Batalhas de MCs”, o Freestyle caracteriza-se por um rapper expressar o que pensa acerca de determinado assunto de forma improvisada, isto é, canta o que pensa no mesmo.

³¹ Designa a música vocal sem acompanhamento instrumental.

força das letras e das mensagens subjacente veiculadas não tinham tanto impacto – como pela sua expressividade física e identitária, autónoma, em certa medida, da figura do próprio rapper.” (Contador & Ferreira, 1997, p. 41).

Os dois autores acrescentam ainda que pode entender-se que o microfone se assume como um terceiro elemento na emancipação do *hip hop* – na vertente do *rap* -, juntando-se assim ao MC e ao DJ.

A importância do MC foi adquirida por etapas. Primeiro tinha um papel somente festivo e, posteriormente, deu voz às minorias. Era através das rimas que se faziam ouvir, a si e a todos os que vinham dos guetos. Era na música que davam a conhecer os problemas sociais e culturais nos bairros em que viviam. Foi com o MC que se “abriram novos caminhos nos campos da poesia” (Contador & Ferreira, 1997, p.42).

4.4. Breakdance

Foi através das *block parties* que surgiu o *breakdance*, em meados de 1970. Dentro das festas de rua, onde o DJ representa um papel relevante, advém uma nova forma de estar e se representar o *hip hop*: o *breakdance*, constituído pelos *b-boys* e pelas *b-girls*.

António Contador e Emanuel Ferreira (1997), veem na arte de “breakdançar” uma “execução de passos que procuram imitar essa rutura e essa forma sincopada de reconstruir o próprio ritmo. É também uma competitiva, acrobática e pantomímica forma de dançar, expressa em potencialmente obscenos e quebrados gestos físicos, variadíssimas pivotações (*spins*) e entre outros, *flips*, nomeadamente à *retaguarda* (*backflips*)” (p. 43). Com isto, criavam-se competições saudáveis entre grupos (*crews*), cujo objetivo passava por mostrar qual dos grupos tinha mais *skills* (habilidades).

Subentende-se, deste modo, que a dança assume um papel crucial na colmatação da violência, uma vez que os despiques que se formavam nas ruas e nos bairros eram resolvidos numa “guerra” de dança. Assim, sentiu-se, de forma notória, um apaziguamento.

Como todas as outras vertentes, também os *b-boys* e as *b-girls* tiveram um grande contributo na afirmação do *hip hop* (Raposo, 2013, p. 70). Era no *breakdance* que os jovens de Bronx não só se reviam, como ainda viam uma maneira de representar a realidade em que viviam, bem como se afirmarem entre os demais.

5. Investigação Empírica

Tendo em conta as problemáticas que foram sendo retratadas nos capítulos anteriores, procuramos agora determinar - por entrevistas a jornalistas que tratam a temática – o espaço que o *rap* tem vindo a ocupar nos media especializados e responder às questões de investigação que têm orientado o nosso trabalho, que procura analisar o tratamento noticioso do *rap* em meios especializados.

A metodologia de investigação baseia-se na realização de entrevistas a jornalistas e editores que trabalham conteúdos relacionados com a música *rap* em Portugal. Um dos principais objetivos passa por verificar a visibilidade, ou não, que este tema tem nos media especializados, bem como as dificuldades e a evolução ao longo do tempo.

No capítulo 2 procurámos analisar o olhar dos media face ao *rap* português, partindo de notícias dedicadas ao tema. Nessa abordagem, tivemos a preocupação de relatar notícias espaçadas temporalmente, a fim de compreender se houve uma evolução trazida quer pelo tempo, quer pela luta que algumas gerações dedicaram para que o género musical fosse aceite, visto e abordado de outra forma. Para além da pesquisa e análise das primeiras notícias – e mais recentes também – publicadas no media portugueses referentes à temática, entendemos que seria benéfico, para este estudo, partirmos também de um elemento qualitativo, através de entrevistas a jornalistas dedicados a escrever sobre o tema.

As perguntas que orientam as entrevistas visam identificar as dificuldades, mutações e momentos marcantes na relação que se estabeleceu entre o *rap* e os media portugueses.

Neste sentido, procedeu-se à realização de quatro entrevistas. Entre os entrevistados está o antigo jornalista da *Rádio Marginal*, DJ Kwan; o diretor do *H2Tuga*, Rui Meireles; o diretor do *Rimas e Batidas*, Rui Miguel Abreu e o editor cultural da revista *NiT* que é também responsável pelo programa de rádio *Raptilário*, Ricardo Farinha.

A escolha dos jornalistas e editores recaiu sobretudo no facto de testemunharem tempos diferentes quer do jornalismo, quer do movimento *hip hop*. Caracterizam e representam gerações distintas, o que vai ao encontro do objetivo da presente dissertação que passa por compreender as alterações que se viveram ao longo tempo, nos meios de comunicação, face a este género musical.

Considerando o contexto de pandemia que vivemos, não foi possível realizar as entrevistas de forma presencial e optou-se pela realização das mesmas via telefone, com o acordo dos entrevistados.

5.1. Metodologia de investigação

Segundo Wimmer e Dominick (1996), “a principal vantagem da entrevista em profundidade reside na riqueza de detalhes que acrescenta” (p.158).

A dificuldade que o *rap* teve para se afirmar nos media em Portugal e a evolução que se tem observado nas características dos conteúdos noticiosos nesta área serviram de mote para esta dissertação.

Como é visível ao longo do presente trabalho, a relação que marca certos discursos jornalísticos com alguns *rappers* é o desencontro quando tentam contar as duas histórias (Fradique, 2003, p. 153). Espelho disto, e em tom de protesto e descontentamento, os músicos manifestaram-se, durante largos anos, nas suas letras. “Media ponham-se a pau com os vossos improvisos porque para improvisar estamos cá nós.” (Líderes da Nova Escola, Kontrataque, 1997); “Canal 115 R.A.P. em estado sublime / Liricismo horizontal que aterroriza o mainstream / Dinamite verbal que a vossa rádio oprime (...) / A rádio por censurar, mas eu não me autocensuro / Digo o que tens medo de dizer no formato mais duro” (...) Não nos vês não é por sermos underground demais / É a tua TV que só tem 114 canais” (Valete, Canal 115, 2006); “A rádio é muito pataqueira para passar esse som” (Valete, Subúrbios, 2012); “Decidi lançar um CD e ser o MC do R.A.P que narra tudo aquilo que a TV mascara” (Valete, A Melhor Rima de Sempre, 2011).

Com as entrevistas procurámos também compreender a relação entre os media e os protagonistas da música *rap* em Portugal.

Gil (1999, p. 109) define entrevista como:

“... a técnica em que o investigador se apresenta frente ao investigado e lhe formula perguntas, com o objetivo de obtenção dos dados que interessam à investigação. A entrevista é, portanto, uma forma de interação social. Mais especificamente, é uma forma de diálogo assimétrico, em que uma das partes busca coletar dados e a outra se apresenta como fonte de informação.”

Para Haguette (1997, p.86) a entrevista define-se como um “processo de interação social entre duas pessoas na qual uma delas, o entrevistador, tem por objetivo a obtenção de informações por parte do outro, o entrevistado.”

Também Lakatos e Marconi (2003) definem a entrevista como “um encontro entre duas pessoas, a fim de que uma delas obtenha informações a respeito de determinado assunto, mediante uma conversação de natureza profissional”, acrescentando ainda que esta é “um procedimento utilizado na investigação social, para a coleta de dados ou para ajudar no diagnóstico ou no tratamento de um problema social” e que “se trata, pois, de uma conversação efetuada face a face, de maneira metódica; proporciona ao entrevistado, verbalmente, a informação necessária” (pp. 195-196).

Em concordância com Richardson (1999) apud Álvaro Júnior (2011) e Názir Júnior (2011) o termo entrevista deriva das palavras entre e vista. Vista que se associa “ao ato de ver” ou de “ter preocupação com algo” e entre que “indica a relação de ligar ou estado no espaço que separa duas pessoas ou coisas”. Deste modo, entrevista designa o conhecimento que se adquiriu entre duas pessoas. (p. 239).

Muitos autores têm a entrevista como uma técnica fulcral no modo de investigar, associando-lhe o valor que o tubo de ensaio tem na Química e que o microscópio tem na Microbiologia (Gil, 1999, p. 109).

As entrevistas variam conforme o objetivo do entrevistador. Segundo Gil (1999) as entrevistas podem ser tidas como informal, focalizada, por pauta, estruturada, face a face e por telefone.

A *entrevista informal* é o menos estruturada possível, cujo objetivo passa somente por obter uma visão geral da temática em estudo, bem como extrair algumas características de personalidade de quem se está a entrevistar.

O tipo de *entrevista focalizada* em muito se aproxima da anterior, porém, foca-se num tema específico. Neste tipo de entrevista o entrevistador deixa falar o entrevistado de forma livre. No entanto, se este se desviar do tema em estudo, este deve conduzi-lo ao assunto central.

No caso da *entrevista por pautas*, apresenta já uma certa estruturação, uma vez que o entrevistador já se guia por pautas de interesse. Por serem entrevistas recomendadas a situações em que o entrevistado não se sinta à vontade para falar, o entrevistador faz poucas perguntas diretas, deixando, deste modo, espaço para o entrevistado falar à vontade. No entanto, se este se afastar do tema, deve “puxá-lo” novamente para o assunto em questão. Deve sempre ter a preocupação de o fazer de forma subtil, para não quebrar a espontaneidade que é característica deste tipo de entrevista.

Já a entrevista estruturada designa-se por perguntas fixas que geralmente vão ao encontro de um grande número de entrevistados. Por outras palavras, podemos também chamar-lhe de questionário ou formulário.

Apesar da entrevista ser tida, para alguns autores, como um “instrumento por excelência da investigação social” (Lakatos & Marconi, 2003, p. 196) não deixa de apresentar vantagens e desvantagens.

Para as autoras, entre os pontos positivos da entrevista, sucede que:

- a) pode ser utilizada com todos os segmentos da população: analfabetos ou alfabetizados;
- b) fornece uma amostragem da população geral: o entrevistado não precisa saber ler ou escrever;
- c) há maior flexibilidade, podendo o entrevistador repetir ou esclarecer perguntas, formular de maneira diferente; especificar algum significado, como garantia de estar sendo compreendido;
- d) oferece maior oportunidade para avaliar atitudes, condutas, podendo o entrevistado ser observado naquilo que diz e como diz: registo de reações, gestos etc.;
- e) dá oportunidade para a obtenção de dados que não se encontram em fontes documentais e que sejam relevantes e significativos;
- f) há possibilidade de conseguir informações mais precisas, podendo ser comprovadas, de imediato, as discordâncias;
- g) permite que os dados sejam quantificados e submetidos a tratamento estatístico.

Em concordância com Lakatos e Marconi (2003), Gil (1999, p. 110) acrescenta ainda mais três pontos:

- a) a entrevista possibilita a obtenção de dados referentes aos mais diversos aspetos da vida social;
- b) é uma técnica muito eficiente para a obtenção de dados em profundidade acerca do comportamento humano;
- c) possibilita a obtenção de maior número de respostas, posto que é mais fácil deixar de responder a um questionário do que negar-se a ser entrevistado.

Boni e Quaresma (2005) afirmam que “a entrevista como coleta de dados sobre um determinado tema científico é a técnica mais utilizada no processo de trabalho de

campo” (p. 72). E embora Lakatos & Marconi (2003) apresentem algumas limitações para este método de estudo, as mesmas defendem que estas podem ser suplantadas caso o entrevistador seja dotado de experiência. Entre as limitações, apresentam-se as seguintes:

- a) dificuldade de expressão e comunicação de ambas as partes;
- b) incompreensão, por parte do informante, do significado das perguntas, da pesquisa, que pode levar a uma falsa interpretação;
- c) possibilidade de o entrevistado ser influenciado, consciente ou inconscientemente, pelo questionador, pelo seu aspecto físico, suas atitudes, ideias, opiniões etc.;
- d) disposição do entrevistado em dar as informações necessárias;
- e) retenção de alguns dados importantes, receando que sua identidade seja revelada;
- f) pequeno grau de controle sobre uma situação de coleta de dados;
- g) ocupa muito tempo e é difícil de ser realizada.

Para além destes entraves, autores como Gil (1999) salientam ainda outros fatores:

- a) a falta de motivação do entrevistado para responder às perguntas que lhe são feitas;
- d) a inabilidade ou mesmo incapacidade do entrevistado para responder adequadamente, em decorrência de insuficiência vocabular ou de problemas psicológicos;
- e) a influência exercida pelo aspecto pessoal do entrevistador sobre o entrevistado;
- f) a influência das opiniões pessoais do entrevistador sobre as respostas do entrevistado; (este ponto já foi referido na alínea c) anterior)
- g) os custos com o treinamento de pessoal e a aplicação das entrevistas.

Neste contexto, Gil (1999) reitera que estas fraquezas podem ser ultrapassadas, na medida em que deve haver cuidados com a seleção e formação dos entrevistadores, uma vez que o sucesso da entrevista depende, em grande parte, da relação que se constrói entre o entrevistado e quem o está a entrevistar.

5.2. Caracterização dos jornais e plataformas digitais que integram o estudo

Os critérios de seleção dos meios tiveram em conta vários fatores: 1) a cobertura sobre a temática; 2) a temporalidade de cada um, tendo escolhido meios especializados desde o início do movimento até tempos mais recentes, a fim de identificar possíveis mutações; 3) o facto de serem publicações especializadas, no âmbito dos nomes que abordam dentro do panorama nacional do *rap*. Assim, foram entrevistados jornalistas dos seguintes meios: Rádio Marginal, H2Tuga, NIT (Raptilário) e Rimas e Batidas.

Como já havia sido dito, a referente dissertação procura compreender como o *rap* era olhado pelos media e que evolução se tem registado em Portugal. Descrevemos, por ordem cronológica, algumas das características de cada um dos espaços analisados.

• RÁDIO MARGINAL

A *Rádio Marginal*³² nasceu em 1987. A princípio, começou por ser uma rádio rock, embora desde cedo desse os primeiros passos em direção a uma College Rádio Norte-Americana, tida como uma rádio alternativa. Foi na Rádio Marginal que o Dj Kwan³³, formado na área da comunicação, teve o primeiro contacto com os media. “A Música Mais Perto do Mar”, é assim que a rádio de Cascais recebe os visitantes na sua página. Na altura em que estive na Rádio Marginal, a redação da mesma era constituída por dois jornalistas e seis animadores, dos quais DJ Kwan fazia parte.

³² <https://marginal.fm/>

³³ Embora licenciado na área da comunicação e com artigos publicados em meios generalistas – como a Blitz, não tem Carteira Profissional de Jornalista.

• H2TUGA

O *H2Tuga*, direcionado por Rui Meireles³⁴ e com início em 2003, apresenta uma redação de 20 colaboradores que são livres de sugerir artigos; dentro destes 20, as funções distribuem-se: uns são responsáveis pelas notícias escritas, outros pela fotografia, outros pelo vídeo e, para além destes, têm ainda quatro elementos que têm como função rever os artigos antes destes serem publicados.

O site apresenta-se da seguinte maneira: “Hip hop, Rap e R&B: novidades e notícias”³⁵. Nesta plataforma, os conteúdos são distribuídos pelas diferentes secções: “Descubra”, “Novidades”, “Concertos e eventos?” e “R&B & HIP HOP”. Neste sentido, torna-se importante referir que o *H2Tuga* não se debruça somente no *rap*, mas sim no movimento, isto é, aborda também as outras vertentes inerentes ao *hip hop*.

• RIMAS E BATIDAS

*Rimas e Batidas*³⁶, criada em abril de 2015, é uma revista digital dedicada à cultura *hip hop* e à música eletrónica, embora o foco do estudo seja a vertente do *hip hop*. A revista, cujo diretor é Rui Miguel Abreu³⁷, divide-se entre “Curtas”, “Longas”, “Críticas”, “Reportagem” e “Biblioteca”.

A redação é uma redação virtual que conta com um espaço onde se juntam todos a trabalhar. De outra maneira, nem tal seria economicamente comportável. A redação sempre funcionou online, mas funciona online mesmo, ou seja, há uma espécie de um horário que todos cumprem. É o horário normal, de expediente, normalmente “encontram-se” por volta das 9h30/10h da manhã. A redação passa sobretudo pelo Alexandre Ribeiro que é o editor; pelo Gonçalo Oliveira que é o braço direito do Alexandre e que assegura muitas das notícias rápidas que têm de ter durante o dia publicadas e, por outro lado, é especialista no *rap underground* português. É muito militante e vai à procura dos novos artistas; depois contam também com Pedro João Santos que colabora com uma regularidade intensa e a Núria Pinto que é especialista em tudo o que é Brasil. Ela é que tem feito as entrevistas com os grandes artistas brasileiros e sempre que há um concerto ou uma notícia importante para dar, é ela que costuma estar

³⁴ Embora tenha criado o H2Tuga, Rui Meireles é formado em Engenharia Informática, pelo que não tem Carteira Profissional de Jornalista.

³⁵ <http://h2tuga.pt/>

³⁶ <https://www.rimasebatidas.pt/>

³⁷ Apesar de ser jornalista há X anos, nunca quis ter Carteira Profissional de Jornalista.

em cima; o Vasco Completo e o Manuel Rodrigues são colabores muito importantes. Para além destes nomes, há uma série de outros colaboradores - numa série cada vez mais ampla que prestam um valiosíssimo serviço - que são mais especializados ou pontuais. Contam também com o Ricardo Farinha que é um colaborador que assina, de dois em dois meses, um grande artigo de fundo. Depois contam ainda com colaborações pagas pontuais, como o Gonçalo Tavares, que é o responsável pelas notícias dos eventos do Norte do país.

Para debate de ideias e distribuição de tarefas, têm um grupo privado no Facebook, onde trocam impressões, atribuem tarefas e podemos também manifestar sobre o que temos vontade de escrever.

É de forma diária que a *Rimas e Batidas* atualiza todos os que procuram saber mais acerca da cultura *hip hop*, visando, para além de informar, fomentar o pensamento sobre o mundo. A receita para estimular não só o pensamento, mas também a arte de fazer com que os leiam e ouçam, passa, segundo os responsáveis, pela entrega: “escrevemos e filmamos. Fotografamos e desenhamos. Falamos e pensamos. Para que desse lado possam ler e ver, escutar e pensar ao nosso lado”.

Rui Miguel Abreu³⁸, diretor da revista, tem ainda um programa semanal de 2 horas na Antena 3, onde debate “a ciência rítmica avançada: hip hop e mais além, em português e na linguagem universal das rimas e das batidas”, cujo programa é repetido às 2h de sábado.

³⁸ Portador de Carteira Profissional de Jornalista.

• NITfm – RAPTILÁRIO

Foi no início de 2019 que a rádio *Raptilário*³⁹ ganhou pernas para andar. Ricardo Farinha⁴⁰, responsável pela rádio, é o autor do programa; faz, produz e edita as entrevistas. Com a ajuda de Rui Barros, diretor da *NiTfm*, faz a verificação da qualidade e insere o programa na emissão e no site. Há cerca de dois anos começou a desenvolver-se a ideia, internamente dentro da *NiT* (New in Town), de se criar uma rádio que tivesse em vista programas diários articulados ao *rap*. Até à data, são muitos os nomes a ele associados que já passaram pelo projeto radiofónico. No entanto, para além das entrevistas, os programas contam ainda com as últimas novidades do género musical, bem como a passagem dos singles mais ouvidos do momento.

E porque os trocadilhos e as brincadeiras de palavras são inerentes ao *rap*, surge a ideia da palavra raptilário. Ricardo Farinha, responsável pelos programas, achou que tinha piada usar esse trocadilho e achou também graça a toda a estética que associamos aos répteis. Na página do *Raptilario*, depressa se percebe que saem novidades todas as semanas e que o responsável pelas mesmas “é um fã de *hip hop* e *rap*”. O editor da revista *NiT*, Ricardo Farinha, apesar de estar à frente da secção da cultura, recebeu um convite para ser autor de um programa de rádio – que de imediato aceitou – por a música sempre ter sido a sua área de maior interesse.

Na página vê-se a opção de “Subscrever”, assim dão aos fãs a garantia de que não perdem nenhuma publicação; e ainda a opção de “Partilhar” podendo, assim, fazer os conteúdos chegar a muitos de forma rápida. As entrevistas – que o autor designa por episódios – ainda estão disponíveis no Spotify e no iTunes.

³⁹ <https://podtail.com/pt-PT/podcast/nitfm-raptilario/>

⁴⁰ Portador de Carteira Profissional de Jornalista.

5.3. Entrevistas aos jornalistas e editores dos meios especializados

Para compreender o olhar e o lugar que o *rap* adquiriu nos meios de comunicação, procedemos à realização de entrevistas a jornalistas e profissionais de comunicação que estiveram ou que estão à frente de meios especializados sobre a cultura *hip hop*, nomeadamente a vertente do *rap*. Os pontos de partida foram os seguintes:

- *Em que momento o rap começa a ter lugar nos media portugueses?*
- *Que transformações sentiram, a nível profissional, quando se começou a dar espaço a este género musical?*
- *Que mutações se identificam no conteúdo noticioso sobre rap, desde o início até à atualidade?*
- *Ainda haverá espaço para a música rap nos media?*

De seguida, serão transcritos excertos das respostas dos diferentes entrevistados às questões colocadas. As entrevistas, na íntegra, podem ser lidas no final deste trabalho (anexos 2 a 5). As principais ideias recaíram nas dificuldades relacionadas com a aceitação do *hip hop* como conteúdo noticioso, nas mutações sentidas ao longo do tempo, nos momentos marcantes que contribuíram para que o *rap* começasse a ter lugar nos media e se haverá ou não espaço para noticiar a música *rap* nos media portugueses.

Se houve tema controverso em Portugal foi o *rap*. Associado ao crime e à marginalidade, o caminho até que o *rap* e os *rappers* fossem aceites na sociedade, foi difícil. Tentámos perceber, em primeira instância, as dificuldades que sentiram aqueles que deram e dão a cara às publicações de notícias sobre a temática. Por diferentes razões, mas todos sentiram, em algum momento, algum obstáculo ao longo do trajeto. Ricardo Farinha, editor da seção cultural da revista *NiT* e autor do programa *Raptilário*, embora admita que desde muito cedo se tenham criado programas específicos de autor – como o “*Hip Hop Don’t Stop*”, nos finais dos anos 90, de Rui Miguel Abreu, sentiu-se, durante muitos anos, “uma certa distância entre o *hip hop* e as grandes editoras que já existiam no mercado e as grandes rádios”. Neste sentido, Rui Meireles, diretor do *H2Tuga*, vai ao encontro do que salienta o diretor da mais jovem rádio de *hip hop* portuguesa,

descrevendo que foi entre 2003 a 2010 que se sentiram mais dificuldades a nível dos media, “porque foi preciso quebrar alguns preconceitos, por isso não havia grande recetividade e abertura dentro dos media, embora já houvesse alguns circuitos onde era possível o *hip hop* ser divulgado⁴¹.” Talvez seja esta a explicação para que os *rappers*, nas suas letras, se revelassem tão descontentes e anti media⁴². Justificando, a voz da rádio *Raptilário*, relembra como “em 2006, numa altura em que já havia tanto *hip hop* em Portugal e um público vasto, havia uma desfasamento em relação à representação nos media, ou seja, já era um fenómeno cultural grande, com um grande público, mas ainda não tinha a representação justa na comunicação social, a meu ver, e os *rappers* também reclamavam muito isso. Por não serem aceites, mostravam-se anti editorias, anti rádio mainstream.” O editor cultural não esconde que “hoje em dia as coisas são muito diferentes, porque as editoras grandes gostam de *rappers* portugueses e as rádios bastante ouvidas, especialmente as de segmento mais jovem, como a *Mega Hitz* (...), uma coisa que era impensável há 15 anos. (...) Hoje em dia, essa representação, é bastante justa, mas foi o *hip hop* que obrigou a que isso acontecesse, tornando-se *mainstream*, com tanto público que não foi mais possível ignorar esse fenómeno”, embora durante muito tempo se sentissem dificuldades “porque o *hip hop* como era marginalizado na sociedade, acabava também por ser nas rádios e em geral na comunicação social, apesar de obviamente haver sempre exceções. Por ser marginalizado enquanto cultura e enquanto estilo de música, de certeza que os *rappers* também sentiram muito essas dificuldades ao longo dos anos, de não terem condições para tocar em certos sítios ou eventos. Só muito recentemente é que festivais de música que existem há 20 ou há 25 anos começaram a ter *rappers*, portanto, durante muito tempo houve esse desfasamento entre aquilo que existia e a representação que tinha nos vários meios.”

No caso do Dj Kwan, que deu a cara pela *Rádio Marginal*, pela *MTV* e pelo *Jornal Blitz* sublinha como foi difícil “não só pelos meios de comunicação, que são um reflexo

⁴¹ Em março do ano passado, a Blitz dava conta de que “o primeiro artigo sobre hip-hop tuga foi no BLITZ, há quase 27 anos”. Em destaque pode ainda observar-se que foi a 10 de novembro de 1992 que se apresentavam “pela primeira vez na imprensa os pioneiros do rap em Portugal, numa reportagem em que se fala do poder da palavra, mas também do racismo e da violência.”

⁴² Como já havia referido anteriormente, o *rapper* Valete é um exemplo disso, quando numa das suas letras refere que “a rádio é muito pataqueira para passar esse som”. A propósito, conversámos com Fábio Silva (entrevista completa no anexo 2.5), realizador do documentário *Hip to da Hop*, e o mesmo define o *rapper* Valete como “contraditório, porque ele tirou um curso em Comunicação Social.”

da sociedade, mas pela sociedade em geral”. O responsável sente que hoje a música *rap* está bastante popularizada, mas “há uns anos não era assim e muitos de nós fomos vistos de lado por andarmos vestidos de certa maneira e por consumirmos certo tipo de música”. O artista relata ainda que Portugal ofereceu “resistência ao *hip hop* e a tudo o que era música negra⁴³”.

Para Rui Miguel Abreu, diretor do *Rimas e Batidas*, as dificuldades advieram da tentativa de criar um projeto que ainda ninguém tinha criado. “As dificuldades são as dificuldades inerentes a quem tenta pôr de pé um projeto que ainda ninguém colocou em marcha, ou seja, estamos a inventar tudo. Não há um livro de instruções, ninguém te explica como é que se viabiliza um projeto destes. Não há um projeto para o qual tu possas olhar como um modelo para a imposição do teu próprio projeto, então trata-se de ir aprendendo à medida que se vai fazendo”, questionando “como é que se viabiliza? Como é que se consegue congrega uma equipa e recompensar essa equipa se não há uma prática já imposta nos media em Portugal de viabilização financeira de um projeto destes? É preciso ir à procura de maneiras de financiar novas e as dificuldades têm sido essas.”

Outra das questões que se colocou foi relativamente à existência, ou não, de uma evolução positiva em relação ao rap português.

Rui Meireles, diretor do *H2Tuga*, assume que houve uma evolução positiva, sim, mas frisa que há muita política por trás da aceitação quer do *rap*, quer de toda a cultura, com o objetivo de chegar aos jovens que são o futuro. O mesmo disse-nos que “houve, sim, uma evolução, mas há uma coisa aqui que deve ser equacionada e que é a seguinte: os media têm interesse em divulgar o que a sua audiência tem interesse em consumir. E essa foi a grande viragem dos tempos. (...) E não só esse estilo de música, também se consome mais o *graffiti*, por exemplo”.⁴⁴

⁴³ Os preconceitos que giravam em torno do *rap* levaram a que, em 1998, Leonel Veira realizasse uma longa-metragem “Zona J”, que retratava problemas como o racismo, a discriminação e a pobreza. O filme português, com cenário na Zona J, em Chelas, foi premiado com dois Globos de Ouro, prémio da SIC, que o exibiu em telefilme.

⁴⁴ Se nos seus primórdios o *graffiti* começou por ser “perseguido”, hoje em dia a Galeria de Arte Urbana (GAU) da CML cede espaços onde qualquer artista pode expressar a sua arte, nomeadamente no Largo da Oliveirinha na Calçada da Glória (junto ao miradouro de S. Pedro de Alcântara) e no Projeto 'Reciclar o Olhar'.

Também Dj Kwan reconhece que a diferença gigante que hoje se sente se adquiriu no facto do *rap* ter ganho muito mais público. Sem dúvida que a atenção que prestavam ao *rap* cresceu, porém, isso nem sempre se tem revelado necessariamente positivo, por diversos motivos. Se para o diretor do *H2Tuga* o interesse pela cultura *hip hop* carrega consigo algum tipo de interesse, já para o diretor do *Rimas e Batidas* a atenção acrescida que deram ao *rap* trouxe consigo “conteúdos de imprensa inferiores”. Rui Miguel Abreu explica como “quantidade e qualidades são duas coisas diferentes (...) É verdade que hoje se escreve muito mais, mas eu também diria que a qualidade jornalística dos conteúdos que se vão produzindo se calhar decresceu”. O jornalista, que conta com uma carreira de 30 anos, sente que “muitos profissionais que estão a escrever sobre o Bispo ou os Wet Beg Gang têm não só graves deficiências ao nível de formação escrita, como bagagens culturais insuficientes”. O diretor e autor de várias obras publicadas sobre a música *rap* defende que, para se saber escrever, é estritamente necessário comprar revistas, ler livros, ver filmes, documentários, etc., uma vez que “o valor do que se escreve é diretamente proporcional à amplitude da bagagem que traz para a escrita”.

A projeção que o *hip hop* tem alcançado nos últimos anos, embora tenha trazido aspetos menos positivos, têm-lhe também permitido abrir muitas portas. Assim o diz Ricardo Farinha, que nota diferenças na maneira como o *hip hop* é visto “pelo meio, nas editoras, nas rádios, na comunicação social, nos promotores de eventos”, fazendo com que “haja mais portas abertas”.

A propósito desta questão, em conversa com Fábio Silva, a respeito da realização do documentário “*Hip to da Hop*”⁴⁵, o mesmo adiantou-nos algo que lhe aconteceu e que achou muito curioso. “Estivemos (o Fábio e os outros membros envolvidos no projeto) reunidos na *Antena3*, na altura, e uma das coisas que nos foi dito por eles foi que antigamente era uma coisa que se negavam a passar ou muito excecionalmente passava,

⁴⁵ O documentário português “*Hip to da Hop*”, que estreou em 2018, foca-se na cultura *hip hop* em Portugal e foi tema de notícia por vários órgãos de comunicação portugueses. No *JN* e no *Observador* pode ler-se que António Freitas e Fábio Silva confessaram que o objetivo do documentário é “dar a conhecer uma cultura que é também um estilo de vida.” No *Notícias ao Minuto* afirmam que este “é o primeiro documentário a nível nacional a analisar todas as dimensões de cada uma das quatro vertentes e como cada uma delas cresceu até hoje.” O documentário foi ainda divulgado na seção de Cinecartaz, do *Jornal Público*, entre outros.

hoje é o contrário. Uma das coisas que eles disseram foi que têm que ter autocontrolo, digamos assim, para não passarem apenas *rap* *risos*”.

Relativamente à última questão, foi possível verificar que o *hip hop* ganhou espaço nos media em grande parte porque o seu público aumentou. Perguntou-se também aos entrevistados que data apontariam quanto à altura em que o *hip hop* ganhou voz nos media. Como já foi referido anteriormente, o crescimento das notícias sobre *rap* é proporcional ao crescimento de quem o ouve. Rui Miguel Abreu, explica, na sua ótica, o porquê. Começa por contextualizar que estamos diante uma nova idade digital que permite aos media – através dos *clicks* – perceber que assuntos é que têm mais impacto e alcance. “A dada altura começou a ser inegável que muitos dos conteúdos que tinham grande alcance e que eram mais partilhados tinham a ver com o *hip hop*, porque é o que esta nova geração está a ouvir. (...) os meios de comunicação vão começar a dar atenção a estes artistas, porque são eles que garantem a visibilidade dos conteúdos”.

Também o antigo jornalista do *Jornal Blitz*, Dj Kwan, remete para “o facto de algumas bandas e projetos começarem a tocar nos festivais grandes de verão, começarem a aparecer mais nos media, entrevistas, etc., fez com que as pessoas comesçassem a perceber que afinal são artistas como outros e com um malabarismo em relação à língua portuguesa e em relação à propagação da nossa cultura”. Para além disto, o mesmo não descarta o contributo que *rappers* como Boss Ac, Sam The Kid, entre outros, tiveram neste sentido. Nesta perspetiva, o jornalista cultural da *NiT*, também responsabiliza o trabalho de alguns *rappers* para que o *hip hop* tenha ganho popularidade - nomeadamente nomes como Regula, Dillaz, ProfJam, Slow J, Valete e Dealema -, bem como o facto do “*hip hop* ter muito mais público e ter muito mais atenção”, chegando “a mais sítios, a mais eventos, a ter mais espaço nas rádios. Tudo isso fez com que os meios de comunicação tivessem de representar mais o *hip hop* e de dar mais espaço ao *hip hop*.” Para tal, Ricardo Farinha considera que o ano de 2013 foi a data em que se deu uma reviravolta no panorama do *rap* português.

Por falar em datas, a cara do *H2Tuga* disse-nos que estamos “diante três fases que foram sendo conquistas”. A primeira, em 2006, impulsionada por Sam The Kid com a música *Poetas de Karaoke* e por Valete com o álbum *Serviço Público*. “Foi um ano muito badalado e que começou a chegar a mais gente e a passar nas rádios também”, conta. Alguns anos depois, entre 2010 e 2013, dá-se uma viragem. Rui Meireles comenta como foi nessa altura que as Câmaras e outras entidades apostaram no *hip hop*, “começando a

haver mais financiamento para projetos que integrassem as vertentes do movimento”. Mais recentemente, em meados de 2016, o responsável pelo *H2Tuga* refere que o “*hip hop* superou o rock a nível de consumo⁴⁶”, e “os cartazes de verão e as rádios começaram a passar *hip hop, hip hop, hip hop*.”

Relativamente à presença da música *rap* nos meios de comunicação ao longo do tempo, Ricardo Farinha lembra como ainda era muito criança quando o *rap* começou a dar os primeiros passos nos media. Embora não tenha ideia de qual foi a primeira reportagem que se fez em Portugal sobre *rap*, está praticamente certo de que foi sobre o *rap* “lá de fora” e “se calhar até foi o Rui Miguel Abreu que fez”. Sobre o *hip hop* português, destaca notícias associadas ao General D⁴⁷ e ao seu primeiro disco ou compilação e aos Da Weasel que, “por serem algo novo, por estarem a fazer algo inovador, tiveram o seu espaço na tal imprensa musical mais específica de nicho para pessoas não muito mainstream.” Refere como foi o *Blitz* e o segmento cultural do *Público* que, nessa altura, davam ênfase ao tema. Deste modo, em relação os nomes associados aos primórdios do *rap*, “acabaram por ter destaque justo. Depois houve muitos anos em que isso não aconteceu, mas eu acho que no início de tudo, sim. Não sei qual é que foi a primeira peça, mas terão sido várias e bastante impactantes.” O responsável considera ainda, em relação à maneira como o *hip hop* era tratado, que “durante muito tempo, era nesses meios, mais de nichos culturais, que havia esse espaço. Não havia espaço nas rádios em geral.”

Ricardo Farinha aponta Rui Miguel Abreu como um dos primeiros nomes a escrever sobre *hip hop* em Portugal. O jornalista, que carrega consigo já três décadas como profissional, esteve à frente de um dos primeiros programas de sempre sobre *hip hop* – a *Rádio Marginal*, com o *Hip Hop Don't Stop*, em 1998. O diretor do programa conta-nos como os primeiros exemplos que se lembra de ver “nos media tradicionais passam por artigos do General D e dos Black Company, em jornais como o *Blitz* e em pequenos apontamentos de estações de rádio *mainstream*.” Depois, torna-se óbvio que tenha de

⁴⁶ Em abril de 2018, a *Blitz* lançava a seguinte questão num título “Super Rock ou Super Hip Hop: afinal qual é o herói musical dos tempos modernos?”

⁴⁷ O jornalista da *NiT*, Ricardo Farinha, menciona nomes como o General D quando questionado em relação ao primeiro contacto que o *hip hop* teve com os meios de comunicação. Certo é que a *Blitz* intitulou o rapper como “o pioneiro do *hip hop* em Portugal”, quando em outubro de 2019 publica uma notícia acerca do regresso do mesmo. Neste seguimento, pode também ler-se, no *Público*, que o General D é “aquele que muitos apelidam de “pai” do hip-hop em Portugal.”

falar também do programa “*Repto*” do Zé Mariño e do seu próprio programa na *Rádio Marginal*. “Temos o primeiro disco de *hip hop* a ser lançado em 94 e nós em 98 já tínhamos um programa de rádio onde se estreiam pessoas como o Sam The Kid, o Valete, o Chullage, etc.” São estas as primeiras memórias que o jornalista relembra dos primeiros traços que o *hip hop* desenhou nos media. Este relembra ainda como no início o *hip hop* era tratado como *uma* “coisa muito exótica, algo que era estranho no sentido de não ser a norma.” Conta como ao início, sempre que se escrevia um artigo sobre alguém relacionado ao *hip hop*, tinham de fotografá-lo ao pé de um *graffiti*. Hoje “já ultrapassámos esses clichês, embora não completamente, mas já não é assim obrigatório que um *rapper* tenha de ser fotografado à frente de um *graffiti*. Se calhar já pode ser fotografado à frente de uma biblioteca.”

Para Rui Meireles, as primeiras memórias que guarda deste género é o hit *Nadar* que já passava na rádio, o primeiro álbum do Boss Ac e Mind Da Gap. A propósito, o diretor do *H2Tuga* contou-nos como achou curioso ter ouvido, na *Antena 1*, um jornalista narrar a história da cultura *hip hop* desde que chegou a Portugal. “É interessante”, disseram. Quanto às mutações, designa-as como inevitáveis. Toca no ponto em que hoje em dia é com maior facilidade que se faz música *rap*, devido ao avanço da tecnologia, por isso “se calhar o que chega aos media não é o *rap* que tem o melhor ou o conteúdo mais rico.” Rui Meireles sente que a facilidade que se criou em fazer música originou menos cuidados nas letras e “deixou-se de ter um conteúdo tão crítico” que defende ser o papel da cultura *hip hop*.

Dj Kwan, que já faz parte do meio há longos anos, aponta José Mariño como referência, entre conversas que teve com ele e os programas que acompanhou, protagonizados pelo mesmo – como o “*Repto*” e “*Submarino*”, na *Antena3*. Quanto às mudanças que o *rap* tem vindo a passar ao longo do tempo, para Dj Kwan ainda não foram as suficientes. Recorda como, há muitos anos, quando esteve na *Rádio Marginal* tinha um programa diário. “Era uma rádio local, pequena, mas tínhamos um programa diário. (...) Tínhamos pessoas a improvisar por telefone, uma coisa que nesta altura da corona dava jeito”. O antigo jornalista da *Rádio Marginal* só admite que tal aconteça porque “apesar do aumento de consumo do *hip hop*, ainda existe uma resistência por parte das rádios e por parte das pessoas que tomam decisões em relação a estas coisas da programação”, embora esteja consciente de que o *hip hop* é o género que toca mais nas rádios.

Por fim, importa questionar se há ou não espaço nos media para a música *hip hop*. Torna-se curioso como as respostas coincidiram, até nos exemplos.

Rui Miguel Abreu, diretor do *Rimas e Batidas* e Ricardo Farinha, jornalista da *NiT* relembrou como ainda há bem pouco tempo seria impensável verem uma entrevista ao ProfJam, no telejornal, em horário nobre. Isso reflete que, de facto, houve uma grande mudança. “Há 5 anos era impensável uma pessoa como eu, que já estava a escrever sobre *hip hop*, imaginar que a SIC Notícias podia fazer uma reportagem sobre o ProfJam ser disco de platina em Portugal”, contou-nos Ricardo Farinha. Para Rui Miguel Abreu “entrevistas com o ProfJam significam que andámos um logo caminho”, acrescentado que “o *hip hop* hoje tem a atenção dos media, porque o *hip hop* é a cultura musical dominante. Se é a música mais ouvida no mundo⁴⁸, se hoje os artistas de *hip hop* portugueses são aqueles que maiores números reúnem nas plataformas de *streaming*⁴⁹, tinha de haver uma equivalência direta na atenção que os media conferem a este tipo de música e isso é inegável.”

Rui Meireles, à semelhança dos demais, crê que “há espaço nos media” e acredita que vai começar a haver ainda mais nichos dedicados às letras das músicas e ao trabalho dos *rappers*. Também o ex jornalista da *Rádio Marginal* acredita que o espaço que se abriu para o *hip hop* exige “preocupações” que até então não existiam, nomeadamente questões que passam por “distinguir aquilo que realmente é *hip hop* e está ligado à cultura e o que não é.”

⁴⁸ Na reta final de 2019, a *Blitz* contava que “o Spotify divulgou a sua lista anual dos artistas mais escutados ao longo do ano, juntando-lhe ainda os mais ouvidos durante a última década. A lista, que congrega dados entre 2010 e 2019, concede ao *rapper* canadiano Drake o primeiro lugar, com mais de 28 mil milhões de *streams*.”

⁴⁹ A julho de 2017, a *Blitz* noticiava “a história de Piruka, o português que vale milhões” e que conta com “centenas de milhares de seguidores no YouTube e Spotify, milhões de *plays* acumulados nas plataformas de *streaming*, uma ascensão meteórica.”

5.4 Síntese conclusiva das entrevistas aos diretores/editores dos jornais

Todos admitiram que sentiram dificuldades ao longo do percurso, embora por motivos distintos. O editor da secção cultura da *NiT*, o responsável pelo *H2Tuga* e o Dj Kwan admitem que durante um longo período de tempo combateram um fosso muito grande entre os media e a cultura *hip hop*, sendo necessário quebrar preconceitos para que houvesse uma abertura por parte dos meios de comunicação, embora este último tenha referido também que as adversidades provinham não só dos media, mas também da sociedade em geral. No caso do diretor do *Rimas e Batidas*, apontou dificuldades inerentes a quem começa um projeto do zero sem ter alguém que lhe “indicasse o caminho”.

Questionados sobre a existência de uma evolução positiva face à relação dos media com o *hip hop*, todos responderam que sim. Neste sentido, tanto o diretor do *H2Tuga* como o Dj Kwan, que fez parte da Rádio Marginal, apontam o facto do género musical ter ganho mais público para justificar a reviravolta. Já Rui Miguel Abreu, responsável pelo *Rimas e Batidas*, refere um ponto negativo: se por um lado a quantidade de fãs aumentou, por outro a qualidade dos artigos que começaram a ser publicados diminuiu. Nesta linha, o jornalista do *Rimas e Batidas*, diz que “quantidade e qualidades são coisas diferentes”. A voz do *Raptilário* – e editor da secção de cultura da revista *NiT*, pelo contrário, encara este crescimento do *hip hop* com um ponto positivo, testemunhando que foi o que lhe permitiu abrir muitas portas.

Não deixa de ser curioso como quando questionados sobre a data em que o *hip hop* passou a estar mais presente nos media as respostas tiveram todas a mesma base. Os motivos que estiveram na origem dessa mudança devem-se ao facto do *hip hop*, enquanto género musical, ter ganho mais atenção por parte do público e, dessa maneira, ter um alcance muito maior quer nos festivais de música, quer nas visualizações dos conteúdos digitais. Tornou-se inevitável que os meios de comunicação dessem atenção a um movimento que, de repente, passa a estar na ordem do dia, passa a estar nos cartazes de festivais e passa a ser ouvido pela maior parte da nova geração.

O responsável pelo *Rimas e Batidas* e o responsável pela *Rádio Marginal*, apontam nomes como o José Mariño e o programa *Repto* que teve na *Antena3* como referência. Torna-se curioso como o responsável pelo *Raptilário*, embora não tenha memória precisa da primeira reportagem feita em Portugal sobre o *hip hop* português,

esteja certo de que Rui Miguel Abreu tenha sido um dos primeiros jornalistas portugueses a dar os primeiros passos nesse sentido. A verdade é que o mesmo, para além do programa do José Mariño, também refere o programa que dirigia, na *Rádio Marginal*, como uma das primeiras memórias que guarda dos primórdios do rap nos meios de comunicação.

Vários responsáveis apontaram que houve, de facto, mutações em relação ao jornalismo que se fazia quando o *rap* apareceu e o jornalismo que se faz atualmente. O colaborador da revista *NiT* elucida-nos como durante muito tempo não havia espaço para o *rap* nas rádios em geral, só em nichos culturais mais pequenos. Rui Miguel Abreu, coordenador do *Rimas e Batidas* remete-nos para o pulsar urbano a que os rappers eram associados.

Rui Meireles, que dá a cara pelo *H2Tuga*, não esconde que a facilidade que hoje se tem em fazer música faz com que, por vezes, o que chega aos media não seja o que tem o conteúdo mais rico, como aponta. Por outro lado, o dirigente da *Rádio Marginal*, explana que embora tenha mudado muita coisa desde o início, ainda não foi o suficiente.

Por último, questionados acerca da existência do lugar nos media para o *rap*, o responsável pelo *Rimas e Batidas* e o responsável pelo *Raptilário* lembram como ainda há bem pouco tempo seria impensável verem uma entrevista do ProfJam no telejornal, em horário nobre. Já o responsável pelo *H2Tuga* e o responsável pela *Rádio Marginal* defendem, à semelhança dos anteriores, que há espaço para o *rap* nos media, mas que isso trouxe uma responsabilidade acrescida.

6. Conclusão

Foi com o intuito de estudarmos os estereótipos e a evolução que o *rap* sofreu nos meios especializados que nos debruçámos e abraçámos o estudo.

São muitos os testemunhos que nos remetem para a ideia de que a música *rap* assoma para dar voz às minorias quando durante muito tempo vigorava a sensação de que estavam esquecidas e impossibilitadas de se fazerem ouvir.⁵⁰ Por outro lado, o *rap* aparece também como um colete salva-vidas, capaz de devolver e de salvar a vida aos miúdos que se encontravam perdidos. É que o bairro que lhes o fez crescer, era o mesmo que muitas vezes lhes roubava a vida sem que dessem conta. O movimento *hip hop*⁵¹ testemunhou uma geração que encontrou na música um escape para voltar à realidade pretendida, numa altura em que tudo os empurrava para o precipício. Era de papel e caneta na mão que exprimiam aquilo que sentiam e era através da música que contavam as aventuras e os dissabores que viviam; a música era a ponte que lhes cedia passagem para o lugar onde tinham liberdade para se expressarem e passarem o seu testemunho.

Desta maneira, Teresa Fradique (2003) expõe como “antes de mais, «cultura» é a palavra utilizada para descrever o *movimento* que permite dar sentido a essa performance. *Hip hop* é, por sua vez, a expressão que confere significado e define o estilo/style dessa mesma cultura.”

Neste sentido, apercebermo-nos de como o *rap* nasce como solução para que as minorias se fizessem ouvir e como durante muito tempo, foi somente isso: não conhecendo outra realidade a não ser a dos bairros. Não só a música *rap*, mas também os que a cantavam. Torna-se sarcástico como o *rap* era e continua a ser tido como a “música da palavra” e, no entanto, durante um longo período, os seus protagonistas foram rotulados sem primeiro serem ouvidos ou terem a oportunidade de se darem a conhecer. Padronizados pela roupa que vestiam e pela música que cantavam sentiam na pele a discriminação que, para Allport (1954), se trata da generalização que fazemos em relação a um indivíduo somente por fazer parte de um determinado grupo, era muitas vezes o tema das letras que escreviam.

⁵⁰ “O movimento *hip hop* amadureceu e consolidou-se como uma das grandes forças político-culturais do país, somando voz às demandadas de diversos outros movimentos sociais.” (Carvalho, 2012, p. 305).

⁵¹ Composto pelo DJing, Graffiti, Breackdance e MC (Mestre de Cerimónias).

O combate para pôr término aos atos discriminatórios foi lento. Pesava muito mais a cor da pele associada aos membros que compunham o movimento do que a “pacificação juvenil” que a música trazia aos que cresceram, em muitos casos, com famílias destruídas. Ana Matos Fernandes (2004) – também conhecida por Capicua – manifesta que “mesmo que a esmagadora maioria dos *rappers* fossem adolescentes, negros, de um bairro do subúrbio, com pouca escolaridade e com ligações à economia paralela, ainda assim, seria muito preconceituoso (para usar um eufemismo bem suave) depreciar o gênero *Hip Hop*, com base em critérios de foro “demográfico”, quando é sabido que o *Rap* é de grande valia, sobretudo nesses meios, não só para a pacificação juvenil e para o reforço da autoestima coletiva, em contextos estigmatizados, mas sobretudo para servir de voz ativa de denúncia e reportagem, dos principais problemas que afetam essas comunidades “invisibilizadas””. Torna-se urgente realçar como muitas vezes atrás de um dia de chuva se esconde o arco-íris e como a música *rap*, nos seus primórdios, era uma história com uma só versão que era mais rebelde; enquanto que o lado bom e os efeitos positivos ficavam arrumados na gaveta. Nesta sucessão de acontecimentos, com base em características que em nada recorrem ao carácter, os representantes da música *rap* foram alvo de estigma, “situação do indivíduo que está inabilitado para a aceitação plena” (Erving Goffman, 2004, p.24).

Contudo, mudam-se os tempos, mudam-se as vontades. A rota mudou de direção, o *rap* prospera quer pela procura de respostas, quer por música como *Racismo é Burrice* de Gabriel o Pensador e hits como o *Nadar*. Os media relevam começar a nutrir interesse pela música *rap*, embora os *rappers* acreditassem que o que os movia (aos meios de comunicação) era a necessidade de obterem respostas que muitos ambicionavam ter, agregadas ao sensacionalismo que a vida suburbana começava a desencadear.

O *hip hop* que antigamente só tinha lugar nas ruas, passou a ter lugar nos media e ainda que a princípio se tenha sentido “a associação que o discurso mediático tende a estabelecer entre o *rap* e a violência”⁵² (Teresa Fradique, 2003), os mesmos eram também “protagonistas de mensagens contra a «violência xenófoba»⁵³ (p.157).

Desta feita, quando o *hip hop* começou a ser representado nos meios mediáticos, provou o sabor doce e o sabor amargo; tanto o reconheceram como aclamadores da igualdade e do fim da xenofobia como o acusavam de ser portador da desordem. Para além da música “*Racismo é Burrice*” de Gabriel o Pensador – que chamava à atenção por

⁵² Referido nas pp. 10-22.

⁵³ Exemplo disso é a música de Gabriel o Pensador “*Racismo é Burrice*”.

fomentar a consciencialização - o álbum *Rapública* foi também um dos motivos que permitiu ao *rap* dar os primeiros passos em frente, seguindo-se do *hit Nadar* que se destacou por trazer à tona o lado descontraído da música *rap*, o que veio provar que a mesma música que em tempos havia sido tida por delinquentes era a mesma música capaz de pôr uma plateia a dançar. Deste modo, o *rap* que até então era fortemente associado à poesia de rua e ao calão que se propaga pelo bairro e que todas usam, porque era assim que se entendiam, começa a ser visto com outros olhos, o que lhe garante uma abertura no meio mediático. A “nova” música *rap* que apelava a bons princípios e à descontração fez com que o *hip hop* entrasse numa nova era.

Diante isto, o *rap* - tido como uma ferramenta que visava passar uma mensagem verídica e ética - “assenta num discurso (lírico e musical) afirmativo, reflexivo e narrativo bem como nos princípios de *representing* e do *keeping it real*, ou seja, de representações de si próprio, das suas experiências e das convicções” (Teresa Fradique, 2003).

É deste modo que a música *rap* cresce exponencialmente diante o público que acaba por inevitavelmente se identificar com as letras das músicas que, de forma crua e nua, retratam e relatam crónicas da vida real. A música *rap* começou primeiro por ser ouvida por quem se sentia, de alguma forma, próxima com as letras e com a realidade que estas retratavam. Só mais tarde é que ganhou, de forma considerável, voz nos media.

A presente dissertação tem como um dos objetivos compreender o momento em que o *rap* começa a fazer realmente parte dos meios especializados. Chegando a esta parte do trabalho pudemos concluir que a temática sempre teve espaço nos meios de comunicação, embora a princípio fosse um espaço pequeno onde, por vezes, lhe era associada uma conotação negativa.

Atualmente, as notícias que são publicadas assentam sobretudo em fazer chegar informações pertinentes aos leitores interessados no género musical então estudado.

Tendo em vista responder ao objetivo principal desta dissertação – se houve, de facto, um crescimento dos media na cobertura do *rap*, bem como as suas etapas – procurámos proceder a entrevistas a jornalistas/editores que se dedicam ao tema. Segundo as entrevistas realizadas, pudemos concluir que, a princípio, a cobertura mediática que se fazia ao *rap* era escassa. A índole das notícias traduzia-se, em boa medida, pelo preconceito. Foi preciso superar um fosso na relação com os media e com a sociedade em geral.

No começo sentiu-se uma resistência muito grande em relação à música negra. As entrevistas permitiram-nos ainda compreender que embora houvesse já pequenos nichos,

no final da década de 90, onde o *rap* se fazia ouvir – nomeadamente através da *Rádio Marginal*, onde trabalhava Rui Miguel Abreu e do *Repto* de *Zé Mariño* – sentia-se ainda uma distância muito grande entre as editoras e as estações de rádio que já existiam na altura face ao *rap*. Os circuitos que divulgavam o *rap* não eram inexistentes, pelo contrário; desde cedo se notou a preocupação de divulgar a música *rap* e seus intervenientes. No entanto, só tinham lugar nos programas de autor. O pensamento de que o *rap* estava ligado ao crime e à marginalidade estava ainda muito vinculado, era necessário quebrar esse preconceito.

As mutações começam a sentir-se quando o *rap* começa a ganhar a atenção do público, o que lhe confere espaço nos festivais de música e alcance nas plataformas digitais. A dada altura, dá-se conta de que o *rap* está em todo o lado e torna-se inevitável que os meios de comunicação não comecem a prestar atenção ao fenómeno que passou a ser a música mais ouvida e que reúne mais visualizações do YouTube. O *rap* começou a ser tendência e arrastava um público muito extenso quer para os concertos, quer em *clicks* nas plataformas digitais em artigos sobre o tema. Assim, entende-se que o interesse do público – que crescia a olhos vistos – foi proporcional ao aumento dos artigos que começam a ser publicados.

Se hoje vemos uma entrevista a um *rapper* no telejornal, em horário nobre, é uma coisa normal, há cerca de cinco anos, para os jornalistas de hoje, era uma coisa impensável.

A crescente euforia em torno do *rap* levou a rádio e outros órgãos de comunicação a ceder-lhes lugar. No entanto, o diretor do *Rimas e Batidas* e o diretor do *H2Tuga* apontam-nos para duas questões. Rui Miguel Abreu remete-nos para a ideia de que se por um lado o público e as notícias cresceram, por outro a qualidade dos artigos que são publicados decresceu. Para além disto, Rui Meireles acrescenta ainda que a facilidade que hoje existe em fazer música faz com que exista a possibilidade de que não seja o *rap* com melhor conteúdo que chega aos media.

Em torno do que foi estudado houve, de facto, e de forma inegável, uma evolução muito grande no mundo mediático em relação ao *rap*. Atualmente, o *rap* faz parte dos meios de comunicação: seja nos jornais, na televisão ou na rádio. Torna-se clara a diferença dos tempos. Numa era em que a rádio passa música *rap*, os jornais publicam suplementos sobre *rappers* e os telejornais exibem entrevistas aos mesmos, arriscamos dizer que o movimento ganhou voz e imagem.

7. Bibliografia

- Abiahy, A. C. A. (2000). *O jornalismo especializado na sociedade da informação*. Ensaio para obtenção do grau de Bacharel, Universidade Federal de Paraíba, Paraíba, Brasil.
- Adorno, W. T. & Horkheimer, M. (1947). *Dialética do Esclarecimento*. Fragmentos Filosóficos.
- Almeida, S. T., Oliveira, R. M., Costa, N. (2005, outubro). *O Graffiti: Uma Perspetiva de Comunicação na Educação*. Comunicação apresentada no IV Congresso SOPCOM, Aveiro.
- Allport, G. (1954). *The nature of prejudice*. Cambridge: Addison-Wesley.
- Bandeira, L. & Batista, A. S. (2002). *Preconceito e discriminação como expressões de violência*. *Revista Estudos Feministas*, 10(1), 119-141. DOI: <https://doi.org/>
- Bandura, A. (2008). *A evolução da teoria social cognitiva. Teoria social cognitiva: conceitos básicos*. Porto Alegre: Artmed, 15-41.
- Boni, V., & Quaresma, S. (2005). *Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em ciências sociais*. *Em Tese*, 2(1), 68-80. DOI: <https://doi.org/>
- Bosi, E. (1992). *Entre a opinião e o estereótipo*. São Paulo: Novos estudos CEBRAP.
- Cabecinhas, R. (2004). *Processos cognitivos, cultura e estereótipos sociais*. Atas do III Sopcom, VI Lusocom e II Ibérico, 539-550.
- Carvalho, N. S. (2012). *Pesquisa aborda a comunicação insurgente do hip-hop*. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, 39(38), 302-310.
- Contador, A. C., Ferreira, E. L. (1997). *Ritmo & Poesia: Os caminhos do Rap*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Diego, J. (1997). *La estética del graffiti en la sociodinámica del espacio urbano*. Orientações para o estudo das culturas urbanas, Universidade de Zaragoza, Espanha.
- Documentário português "Hip to da Hop" no cinema a 25 de outubro (2018, 25 de setembro). *Jornal de Notícias*. Retirado de: <https://www.jn.pt/artes/documentario-portugues-hip-to-da-hop-no-cinema-a-25-de-outubro-9903553.html>

- Duckitt, J. H. (1992). *Psychology and prejudice: A historical analysis and integrative framework*. *American Psychologist*, 47(10), 1182–1193. DOI: <https://doi.org/>
- Fernandes, A. M. (2014). “O que é que está mal neste conjunto?” – O exotismo e a exceção na minha relação com os *media*. (Parte II). *Instituto de Sociologia da Universidade do Porto*. Retirado de: <http://www.barometro.com.pt/2014/06/01/o-que-e-que-esta-mal-neste-conjunto-o-exotismo-e-a-excecao-na-minha-relacao-com-os-media-parte-ii/>
- Fialho, J. L. (2004, setembro). *Hip Hop: das Periferias ao Mainstream*. *Hip Hoper: Tribus Urbanas, metrópoles e controle social*. Comunicação apresentada no VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, Coimbra.
- Fradique, T. (2003). *Fixar o movimento: Representações da música rap em Portugal*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Freitas, António & Silva, Fábio. (Argumento). (2018). *Hip to da Hop*. (Documentário). IndieLisboa: Follow Creative Studio
- Genep, A. V. (1929). *La Formation des Légendes*. Paris: Ernest Flammarion Éditeur.
- Gil, A. C. (2008). *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 6. ed. Editora Atlas SA.
- Goffman, E. (1891). *Estigma – Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. (M. Lambet, Trad). Rio de Janeiro: LTC, 2004.
- Gomes, S. (2011). *Crime na imprensa: representações sobre imigrantes e ciganos em Portugal*. Braga: Centro de Investigação em Ciências Sociais. Retirado de <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/13674>
- Guerra, P. (2019). *Verdade e consequência no hip-hop português contemporâneo: o caso de Capicua*. (pp. 202-219). Universidade de Coimbra: Faculdade de Letras.
- Guerra, P. (2019). *Verdade e consequência no hip-hop português contemporâneo: o caso de Capicua. Reinventar o discurso e o palco: o rap, entre saberes locais e saberes globais*.
- Haguette, T. M. F. (1994). *Metodologias qualitativas na sociologia*. 12. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

- Hall, S. (1992). *A identidade cultural na pós-modernidade*, 11ª Ed. (T. Silva e Y. Louro, Trad). Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- Júnior, Á. F. B., & Júnior, N. F. (2012). *A utilização da técnica da entrevista em trabalhos científicos*. *Revista Evidência*, 7(7).
- Lamas, K. & Patrício, M. O. (2008). *Resenha Teoria Social Cognitiva? Muito Prazer!* *Psicologia em Pesquisa*, 2 (2), 96-98.
- Lipmann, W. (1922). *Opinião Pública*. (J. Wainberg. Trad). Rio de Janeiro: Vozes, 2008.
- Lysardo-Dias, D. (2007). *A construção e a desconstrução de estereótipos pela publicidade brasileira*. *Stockholm Review of Latin American Studies*. 2, 25-34.
- Manuel, D. F. F. P., Silva, M. V. & Oliveira, R. F. T. (2016). *A origem do preconceito*. *Anais do III Congresso de Iniciação Científica da FEPI*.
- Marconi, M. A., Lakatos, E. M. (2003). *Fundamentos de Metodologia Científica*, 5ª ed. São Paulo: Editora Atlas S.A.
- Menin, M. S. D. S. (2006). *Representação social e estereótipo: a zona muda das representações sociais*. *Psicologia: teoria e Pesquisa*, 22(1), 43-51.
- Moassab, A. (2008). *Brasil periferia(s): A comunicação insurgente do Hip-Hop*. Tese de Doutorado, Universidade Católica, São Paulo, Brasil. Retirado de: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/5158>
- Papalia, D. E. (2001). *Desenvolvimento Humano*, 8ª Ed. Trad. de Daniel Bueno. Porto Alegre: Artmed Editora SA, 2006.
- Sindicato dos Jornalistas. (2017). *Novo Código Deontológico*. Retirado de: <https://jornalistas.eu/novo-codigo-deontologico/>
- Silva, A. N. N. (2007). *Homossexualidade e Discriminação: O Preconceito Sexual Internalizado*. Tese de Doutorado, Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil. Retirado de: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/9652/9652_1
- Valete. (2006). Canal 115. On *Serviço Público*. (YouTube Music). Portugal, Lisboa.
- Valete. (2006). Canal 115. On *Suburbios*. (YouTube Music). Portugal, Lisboa.

- Vitorino, Sônia. (2008). *Hip Hop na Escola*. Programa de Desenvolvimento Educacional. Universidade Estadual De Maringá: Centro De Ciências Humanas, Letras e Artes
- Wimmer, R. D., & Dominic, J. R. (1996). *La investigación científica de los medios de comunicación: una introducción a sus métodos*. Barcelona: Editorial Bosch.

7.1 Notícias referidas

Adolescente foi morto por estar a ouvir música rap. É um crime de ódio. (2019, 11 de julho). *Blitz*. Retirado de: <https://blitz.pt/principal/update/2019-07-11-Adolescente-foi-morto-por-estar-a-ouvir-musica-rap.-E-um-crime-de-odio>

A história de Piruka, o português que vale milhões. (2017, 2 de julho). *Blitz*. Retirado de: <https://blitz.pt/principal/update/2017-07-02-A-historia-de-Piruka-o-portugues-que-vale-milhoes>

Aqui estão os artistas mais ouvidos da década e de 2019 no Spotify. (2019, 3 de dezembro). *Blitz*. Retirado de: <https://blitz.pt/listas/2019-12-03-Aqui-estao-os-artistas-mais-ouvidos-da-decada-e-de-2019-no-Spotify>

Câmara remove grafittis em Lisboa. (2020, 17 de abril). *SOL*. Retirado de: <https://sol.sapo.pt/artigo/693430/c-mara-remove-grafittis-em-lisboa>

Capicua: Mulheres não são estimuladas para assumir posições de liderança. (2016, 2 de agosto). *Diário de Notícias*. Retirado de: <https://www.dn.pt/portugal/entrevista/o-que-me-alimenta-sao-mais-as-palavras-do-que-o-genero-musical-5317414.html>

Capicua: Se uma miúda quiser fazer rap, olha à volta e não vê referências. É um clube de rapazes. (2020, 25 de janeiro). *Blitz*. Retirado de: <https://blitz.pt/videos/2020-01-25-Capicua-Se-uma-miuda-quiser-fazer-rap-olha-a-volta-e-nao-ve-referencias.-E-um-clube-de-rapazes-VIDEO>

“Combate o Ódio com Respeito”: M7 (Beatriz Gosta) dá voz a campanha da APAV contra ódio a pessoas LGBTQ+. (2019, 19 de fevereiro). *Blitz*. Retirado de: <https://blitz.pt/principal/update/2018-10-09-Combate-o-Odio-com-Respeito-M7--Beatriz-Gosta--da-voz-a-campanha-da-APAV-contr-odio-a-pessoas-LGBTIQ->

Como nasceu o hip-hop em Portugal. Os pioneiros e os heróis do som que nasceu nos bairros e se impôs no país inteiro. (2010, 7 de abril). *Blitz*. Retirado de: <https://blitz.pt/principal/update/2019-04-07-Como-nasceu-o-hip-hop-em-Portugal.-Os-pioneiros-e-os-herois-do-som-que-nasceu-nos-bairros-e-se-impos-no-pais-inteiro>

Cultura hip-hop em destaque no IndieLisboa com dois documentários portugueses (2018, 26 de abril). *Observador*. Retirado de: <https://observador.pt/2018/04/26/cultura-hip-hop-em-destaque-no-indielisboa-com-dois-documentarios-portugueses/>

“Eles têm pistolas, nós temos telemóveis. Mas devemos ver o filme todo” (2019, 19 de fevereiro). *Diário de Notícias*. Retirado de: <https://www.dn.pt/edicao-do-dia/19-fev-2019/se-o-rap-nacional-fosse-cantado-em-ingles-nao-tinha-o-mesmo-poder-10573861.html>

Gangues e violência são imagens ainda associadas à Zona J de Chelas (2010, 9 de julho). *Diário de Notícias*. Retirado de: <https://www.dn.pt/portugal/gangues-e-violencia-sao-imagens-ainda-associadas-a-zona-j-de-chelas-1614099.html>

General D de regresso à música, num Portugal “que não mudou muito desde os anos 90” (2019, 18 de abril). *Público*. Retirado de: <https://www.publico.pt/2019/10/18/culturaipsilon/noticia/general-d-portugal-nao-mudou-desde-anos-90-1890532>

General D, pioneiro do hip-hop em Portugal, volta com 'Zombie'. “Procurei encapsular 500 anos de história em 3 minutos” (2019, 21 de outubro). *Blitz*. Retirado de: <https://blitz.pt/principal/update/2019-10-21-General-D-pioneiro-do-hip-hop-em-Portugal-volta-com-Zombie.-Procurei-encapsular-500-anos-de-historia-em-3-minutos>

'Hip to da Hop': Um filme documental em busca da cultura enraizada (2017, 30 de julho). *Notícias ao Minuto*. Retirado de: <https://www.noticiasao minuto.com/cultura/831657/hip-to-da-hop-um-filme-documental-em-busca-da-cultura-enraizada>

Mynda Guevara: o rap também para mulheres (2020, 6 de março). *Diário de Notícias*. Retirado de: <https://www.dn.pt/cultura/mynda-guevara-o-rap-tambem-e-para-mulheres-10647899.html>

O hip-hop está em força no IndieLisboa (2018, 26 de abril). *Público*. Retirado de: <https://www.publico.pt/2018/04/26/p3/noticia/o-hiphop-esta-em-forca-no-indielisboa-1831871>

O lado feminino do rap português (2008, 13 de julho). *Expresso*. Retirado de: <https://expresso.pt/multimedia/expressotv/o-lado-feminino-do-rap-portugues=f364693>

O primeiro artigo sobre hip-hop tuga foi no BLITZ, há quase 27 anos (2019, 13 de março). *Blitz*. Retirado de: <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>

Os 15 bairros mais perigosos de Portugal (2016, 28 de fevereiro). *VortexMag*. Retirado de: <https://www.vortexmag.net/os-10-bairros-mais-perigosos-de-portugal/>

Os guetos de Carcavelos (2005, 19 de junho). *Correio da Manhã*. Retirado de: <https://www.cmjornal.pt/mais-cm/domingo/detalhe/os-guetos-de-carcavelos>

Os rappers já não querem ser vistos como ativistas políticos (2001, 15 de julho). *Público*. Retirado de: <https://www.publico.pt/2001/07/15/jornal/os-rappers-ja-nao-querem-ser-vistos-como-activistas-politicos-159845>

Polícia nega arrastão em Carcavelos (2005, 21 de julho). *Correio da Manhã*. Retirado de: <https://www.cmjornal.pt/portugal/detalhe/policia-nega-arrastao-em-carcavelos>

PSP investiga vídeo de *rapper* Sofiane gravado em bairros do Porto (2020, 3 de março). *Público*. Retirado de: <https://www.publico.pt/2020/03/03/sociedade/noticia/psp-investiga-video-rapper-sofiane-gravado-bairros-porto-1906286>

Quando a violência vai para lá das palavras (2010, 17 de março). *Diário de Notícias*. Retirado de: <https://www.dn.pt/artes/musica/quando-a-violencia-vai-para-la-das-palavras-1521159.html>

Sam The Kid há 20 anos o mesmo miúdo de Chelas (2019, 13 de outubro). Notícias ao Minuto. Retirado de: <https://www.noticiasao minuto.com/cultura/1338381/sam-the-kid-ha-20-anos-o-mesmo-miudo-de-chelas>

Super Rock ou Super Hip Hop: afinal qual é o herói musical dos tempos modernos? (2018, 14 de abril). *Blitz*. Retirado de: <https://blitz.pt/opiniao/2018-04-14-Super-Rock-ou-Super-Hip-Hop-afinal-qual-e-o-heroi-musical-dos-tempos-modernos->

Rui Veloso: “Quando eu disse que o hip-hop não era bem música, o que quis dizer é que a ouvir hip-hop não aprendo nada musicalmente” (2020, 5 de julho). *Blitz*. Retirado

de: <https://blitz.pt/principal/update/2020-07-05-Rui-Veloso-Quando-eu-disse-que-o-hip-hop-nao-era-bem-musica-o-que-quis-dizer-e-que-a-ouvir-hip-hop-nao-aprendo-nada-musicalmente>

Rui Veloso sobre o hip-hop: “Fico baralhado quando chamam música àquilo. É poesia de rua” (2018, 22 de março). *Blitz*. Retirado de: <https://blitz.pt/principal/update/2018-03-22-Rui-Veloso-sobre-o-hip-hop-Fico-baralhado-quando-chamam-musica-aquilo.-E-poesia-de-rua>

Glossário

B-boy/B-girl – Artistas que dançam breakdance.

BeatBoxing – Usado muitas vezes no *rap* quando improvisado, substituindo os instrumentos musicais por sons produzidos pela boca, voz e nariz.

Breakdance – Dança de rua e vertente da cultura *hip hop*. Por isso, muitas vezes dançado ao som de *hip hop*.

Crew – grupo que se junta para pintar juntos.

EP's – Conjunto de gravações musicais que são longas demais para se considerarem *single* mas curtas demais para se considerarem álbuns.

Freestyle – Estilo da música rap, onde o artista debate sobre determinado assunto de forma livre e improvisada.

Gang – Grupo de partilha uma identidade comum.

Graffiti – Vertente da cultura *hip hop*, simbolizado pelo ato de pintar em paredes.

Gueto – Bairro ou região onde vivem grupos minoritários vítimas de tratamento discriminatório.

Hip Hop – Movimento cultural que se manifesta em diferentes formas: música (RAP e DJ), dança (Breakdance), pintura (Graffiti) e moda.

Hit – Associado ao êxito e ao sucesso, traduz popularidade e bons resultados.

MC – Abreviatura de Mestre de Cerimónias. Nome dado aos intérpretes da música rap.

Rap – Estilo de música que tem como suporte palavras em rima e em poesia. Estas, podem ser cantas em tom de improviso e sem instrumentos musicais.

Rappers – Protagonistas e interpretes da música rap.

Tag – Nome com que o artista de graffiti assina.

Teenagers – Adolescência. Época de transição entre a infância e a idade adulta, onde se dão as alterações ao nível social, físico e mental.

Underground – Produção cultural que foge aos ditos padrões comerciais e às modas.

Anexos

Anexo 1. Notícias referidas

Anexo 1.1 - Notícia 1

*Notícia 1*⁵⁴

13 de março de 1994

Público Magazine

Tema: *O primeiro festival de música rap em Portugal* (reportagem)

“A segunda geração de africanos, nascidos em Portugal depois do 25 de Abril, elegeu o “rap” como forma de expressão privilegiada. Nas mensagens derramadas ao ritmo de uma caixa de ritmos, os “teenagers” negros dos subúrbios clamam a igualdade entre as raças⁵⁵, o fim da violência xenófoba e o orgulho de ter “carapinha, lábio grosso e nariz achatado”.

Os excertos acima e abaixo referidos, procuram enfatizar o bom carácter dos protagonistas da música *rap*.

“Os rappers em Portugal podem ter copiado a atitude e o estilo musical dos seus colegas americanos, mas recusam a violência. São declaradamente contra as drogas, a xenofobia e a delinquência. Fazem “rap” porque é a melhor forma de fazer passar a sua mensagem de protesto social e político, por se sentirem desenraizados e segregados. São, numa definição simplista, a voz da segunda geração africana em Portugal. No nosso país, o “rap” parece ter nascido na Margem Sul, mas está a expandir-se rapidamente a outras zonas, nomeadamente para as Linhas de Cascais e Sintra.”⁵⁶

Se por um lado os media olhavam o *rap* como um escape para a delinquência, por outro lado são também muitos os relatos em que apelidavam os *rappers* de violentos e os associam ao delito. Compreendeu-se que era muito ténue a linha que separava o olhar positivo do olhar negativo, por parte dos media, em relação à música *rap*, bem como aos que lhe davam voz.

⁵⁴ Fradique, Teresa. (2003). *Representações da Música Rap em Portugal*, p. 156

⁵⁵ Como é possível verificar na música “Racismo é Burrice”, de Gabriel o Pensador.

⁵⁶ Fradique, Teresa. (2003). *Representações da Música Rap em Portugal*, p. 156.

Anexo 1.2 – Notícia 2

*Notícia 2*⁵⁷

28 de junho de 1997

Revista Expresso

Por Felícia Cabrita

Reportagem de capa, onde abordava os Gangs nos Subúrbios

“Une-os a indolência, a solidão, o capricho e a aventura. Desde pequenos que andam fora dos limites da legalidade. Não querem aturar o enervamento da mãe, as borracheiras consecutivas do pai, as descomposturas dos profs. Sonham animar a Margem Sul com ritmo de LA: as sirenes da bófia a guinchar a toda a hora, um corpo encontrado num beco, ajustes de contas nas ruas, um homem a esticar o pernil com uma naifada nas tripas. *De Almada City ao Seixal, cada vez mais, grupos de putos negros organizam-se em gangs andam à coca dos skinheads, inimigo número um, e ambicionam uma grande life com os blacks nos States*⁵⁸. Não querem cair na armadilha das boas intenções, têm fantasias bem animadas: o crime organizado é o seu lema. Brincam à própria morte, cegos às futuras ciladas do destino. Por enquanto não passam de gangstares de trazer por casa, mas nunca se consegue roubar o sonho de uma criança. (...) Nas nossas costas ouve-se alguém que se aproxima cantando rap: «Querias ser D / e agora estás no caixão / teus pais perderam um filho / por causa do gatilho».⁵⁹”

“No regresso, passam pela Quinta da Princesa, uma fileira de prédio por acabar, tijolo vermelho à vista escalavrados. Toca de traficantes e trabalhadores negros clandestinos.”

⁵⁷ Fradique, Teresa. (2003). *Representações da Música Rap em Portugal*, p. 164.

⁵⁸ Excerto utilizado para um destaque.

⁵⁹ Realçado na publicação original.

Anexo 1.3 – Notícia 3

Notícia 3

19 de junho de 2005

Correio da Manhã

não assinado

Os guetos de Carcavelos

“No areal de Carcavelos, abancam jovens de guetos problemáticos. Vêm de Chelas, Brandoa, Cacém, com a violência a fervilhar no sangue. Nem todos assaltam banhistas ou pertencem a gangs perigosos. Muitos nem sequer estiveram envolvidos no ‘arrastão’⁶⁰ de 10 de Junho. Mas o mal está latente à beira-mar.” (lide)

“Nas manhãs em que o sol faz brotar pingas de suor na testa, as calças largueironas, estilo roubado aos presidiários, são trocadas por um fato-de-banho Billabong. Os ténis Nike ficam arrumados e as havaianas, à venda na feira de Carcavelos por cinco euros, tiradas finalmente da prateleira. De boné Adidas enfiado na cabeça e em tronco nu, ‘dreads’ do Cacém, ‘gangsta raps’ de Chelas, ‘hip-hopers’ da Brandoa, desaguam na estação de comboio e vão em bandos até à praia de Carcavelos. Muitos vieram ao crava, guardando o dinheiro do bilhete para comprar um maço de tabaco. No areal a perder de vista não há becos nem ruelas escuras, mas as toalhas estendidas são como muros invisíveis, dividindo territórios. Embora se cumprimentem com efusivos “tá-se bem”, os vizinhos marcam distâncias de desconfiança, sobrepondo a zona da mítica Bola de Nívea e do campo de futebol. Conhecem-se de vista das partidas da bola, ou de rixas em noites frias dos subúrbios de cimento. Os mais velhos são venerados como ídolos de ‘Hip-Hop’. A reputação precede-os. Quanto pior, melhor. Quem os avista de longe, da zona dos cafés onde se sentam os betinhos da linha, parecem estar todos ao monte. Não é ilusão de óptica. O ‘people’ junta-se em círculo para assistir aos ‘shows’ dos ‘blacks’ da Serra das Minas. Eles curtem manear o seu corpo atlético aos sons tribais do Kizomba, a bombar de potentes tijolos. Sentados na areia molhada, indiferentes às acrobacias dos dançarinos e aos aplausos da plateia, também não faltam grupos de miúdos de onze anos acompanhados de Pitt-Bulls.

⁶⁰ Notícia que mais tarde veio a ser provada como falsa.

Gostam de exibir os cães e sorrisos trocistas aos banhistas. Se estiverem enfasiados ou com falta de dinheiro, desatinam. Não é preciso grande pretexto. Quando as vítimas reagem mal, os Pitt arreganham-lhes os dentes. Os telemóveis ou carteiras, passam de mão em mão e passam a ter novo dono. (...).

“Uns metros de areia mais abaixo, Paulo faz uns saltos mortais, para deleite da escassa plateia feminina. O cabelo laminado, bíceps esculpidos em halteres e um grosso colar ao peito dão-lhe aura de respeito. “Não me espantei quando vi o ‘arrastão’. Esta praia é a que tem mais ‘pretalhada’ e confusões do País.” As palavras saem-lhe disparadas como tiros de pistola. “Não sou racista, mas sei que são os pretos quem anda aí a roubar.” Ao seu lado, Cris, de ascendência cabo-verdiana, ouve o discurso politicamente incorreto do amigo, impassível. “Estás a exagerar, meu, mas tudo bem”, diz sem descruzar os braços.

Os dois fazem parte dos Renegados, uma das bandas rap mais populares do Cacém. Dizem já não ter idade nem paciência para fazer parte de gangs, mas todos os dias tropeçam nas ruas com miúdos armados, perigosos, que não hesitam em dar uns tiros só por gozo pessoal. “No Cacém, os mais violentos são os Gangsta Rap e os Putos Dreads”, revela Pedro, o menos expansivo e mais baixo dos três. É o DJ de serviço da banda. “Aproveitam-se do facto de serem menores para fazerem o que querem. Ninguém tem mão neles.”

Para o trio de músicos, nem tudo é mau no Cacém, como pintam as manchetes e os telejornais, mas há um ciclo vicioso que teima em não acabar: “O pessoal anda sem ambições: chumba, desiste da escola e fica no bairro sem nada para fazer. Sem emprego, sem dinheiro, acaba a roubar, porque é mais fácil”, conta Cris, que critica a falta de centros de juventude e de atividades culturais e desportivas numa cidade com mais de 80 mil habitantes.

As letras da banda revelam a insatisfação de uma geração de suburbanos deprimidos, agrilhoados em torres altas e anónimas. “A praia é o único escape possível. Mas eles trazem os problemas de casa para a areia”, filosofa Cris, que improvisa um ‘free-style’ enquanto o diabo esfrega o olho: “Não somos belos mas vou-vos contar o que aconteceu em Carcavelos / O que aconteceu foi uma cena de um gang, andaram aí aos tiros mas não houve sangue / Foi uma cena de primeira, roubaram Carcavelos e fugiram para a Quarteira / É uma merda que acontece, que toda a gente ouve e ninguém esquece.”

Chipenda não ouviu as rimas inventadas em segundos pelo MC do Cacém. Mas

os 16 anos passados no degradado bairro das Marianas, na Parede, poderiam servir de inspiração a outras letras da banda alternativa de hip-hop. (...)

“Nunca me meti em drogas, senão estava lixado. Vejo o que aquela porcaria faz aos meus vizinhos do bairro.” É por causa da branquinha e do cavalo que muitos dos ex-amigos se meteram em aventuras demasiado ousadas. E sem retorno. Embora os vícios e manhas do submundo de Cascais não tenham segredos para si, Chipenda garante nunca se ter fascinado com a ideia de pertencer a um gang: “Isso é barra pesada. Não quero acabar com um tiro na cabeça por causa de algum conflito relacionado com drogas duras”. Depois do que viu no feriado que terminou em tiros e agressões, não pensa mudar de ideias nos próximos tempos. “Estar num gang pode ser ‘cool’ mas não dá futuro a ninguém.”

Ele recorda-se dos acontecimentos com a precisão de um cinéfilo que já viu o seu filme preferido mais de dez vezes. Chipenda chegou às areias de Carcavelos por volta da hora de almoço, depois de mais uma manhã de indolência. “Vi um amontoamento de pessoas de raça negra. Para aí uns 300. Estavam sempre a chegar mais e mais. Pareciam formigas.”

O puto de ascendência angolana perdeu logo a vontade de se estender na areia porque pressentiu um mau ambiente no ar. “Às três horas, vi o início da ‘fight’⁶¹. Um branco fugia de um bando de pretos, que não o largavam.” A partir daí, assistiu ao desenrolar dos acontecimentos na primeira fila do paredão. Só faltavam as pipocas. “Com os tiros, as pessoas assustaram-se, aproveitando-se do pânico, uns 50 gajos iniciaram o ‘arrastão’. Quinze minutos depois, chegaram os 14 agentes da PSP armados até aos dentes. Fartaram-se de dar porrada. Houve muitos banhistas que levaram por tabela.” Só ao fim da tarde é que os 60 homens do corpo de intervenção conseguiram restabelecer a ordem em Carcavelos. “Vi o pessoal a fugir. Pelo caminho ainda assaltaram o Pingo Doce e a praia de São Pedro.” Um pesadelo que não vai esquecer tão cedo. “Quem cá não volta este fim-de-semana sou eu...” (...)

Quem não tem problemas em confessar o trauma pelos distúrbios do feriado é Bruno, 17 anos. Ele não queria regressar aos areais de Carcavelos, mas para quem vem de transportes públicos da linha de Sintra, não há grandes alternativas para gozar os raios ultravioletas do sol de Verão. “O Tamariz está ‘out’ e a Costa de Caparica fica demasiado longe, justifica.

⁶¹ Briga, conflito.

O estudante do 12.º ano, acredita, no entanto, que o arrastão não terá passado de um infeliz acaso. (...)

Bruno recusa-se a defender os autores do roubo, mas indigna-se por assistir ao crescimento de movimentos racistas contra a população africana: “Principalmente contra os da Cova da Moura. É o azar deles e a sorte dos gangs de outros bairros que podem armar confusão à vontade.” Nota de rodapé: Bruno tem a pele branca, apenas um pouco escaldada pelo sol, e vive no bairro social da Serra das Minas.”

Porém, a história do arrastão que abriu telejornais e deixou o povo Português com medo, afinal nunca existiu. Praticamente um mês e meio depois do sucedido o Correio da Manhã, a 21 de julho, noticia que:

“A PSP entregou anteontem à Comissão de Assuntos Constitucionais, Liberdade e Garantia da Assembleia da República um documento onde nega a existência de um ‘arrastão’, no passado dia 10 de junho.

Segundo o relatório, os incidentes registados na praia de Carcavelos resumiram-se a atos e ‘incivilidades’ cometidas por 40 indivíduos. A PSP afirma que o fenómeno não poderá ser definido como ‘arrastão’ porque foram apenas formalizadas cinco queixas de roubo, e só uma delas no areal. Segundo o relatório, “momentos antes da intervenção policial (...) há um ajuntamento grande de indivíduos”.

“Alguns (...) agrediram um cidadão brasileiro e um de leste com o intuito de os roubar”. (...).

“A polícia resume estes comportamentos a um conjunto de ‘incivilidades’, que alarmaram os banhistas e os fizeram abandonar “apressadamente a praia”. Recorde-se que, na altura dos factos, foi a própria PSP a definir o fenómeno de ‘arrastão’.

Anexo 1.4 – Notícia 4

Notícia 4

17 de março de 2010

Diário de Notícias

não assinado

Quando a violência vai para lá das palavras

“No entanto, apesar de atualmente estar disseminada a ideia de que o ‘hip hop’ é um universo que incentiva atos violentos, esta música só começou a ganhar esta característica com o movimento ‘gangsta rap’.

Este subgénero, reflexo de uma vivência profundamente ligada à criminalidade e à pobreza (...).

E, de facto, ao longo da história do ‘hip hop’, têm sido artistas ligados ao ‘gangsta rap’ os que mais recorrentemente têm estado no centro de atividades violentas.”

Todavia, esta notícia torna-se paradoxal. A mesma que associa o *hip hop* a “um universo que incentiva atos violentos”, é a mesma que, no último parágrafo, nos indica que “nos anos 90, o ‘hip hop’ chegou definitivamente ao grande público. E ainda hoje muito são os nomes que se distanciam dessa conotação violenta que o ‘hip hop’ ganhou.” O mesmo leva-nos a crer que, entre outros exemplos, já se começavam a dar passos em direção ao olhar com outra perspetiva a música *rap* feita em Portugal.

Anexo 1.5 – Notícia 5

Notícia 5

22 de março de 2018

Blitz

por Marta Ribeiro

“Fico baralhado quando chamam música àquilo. É poesia de rua”

A notícia trata a entrevista que Rui Veloso havia dado ao Rui Unas, no “Maluco Beleza”, onde este destaca a sua opinião acerca da música *rap*. “Fico baralhado quando chamam música àquilo, porque geralmente não tem música. Tem uns ruídos, uns acordes, uns grooves muito repetitivo”. (...)

“Eu chamaria ao rap *street poetry*, poesia de rua”. (...)

“Há muita coisa que representa tudo aquilo que eu abomino no mundo: a exibição, a ostentação, a violência - a violência contra as mulheres, por exemplo”. (...)

Sobre Kendrick Lamar, adita que “é um gajo do rap com umas coisas mais evoluídas. O gajo fala muito, podia calar-se um bocadinho para se ouvir um bocado da música. Ele nem canta! Tem uns pedaços de música interessantes, nota-se logo que há ali dinheiro...” (...)

“Há assédio, perseguição e violência personificados por um certo tipo de hip-hop e de rap, às claras. A glorificação da violência, as armas.”

Nesta linha de acontecimentos, a 5 de julho deste ano, a revista *Blitz* publica que o músico Rui Veloso viria a esclarecer aquilo que havia dito há praticamente dois anos.

“Quando eu disse que o hip-hop, para mim, não era bem música, o que quis dizer é que, se ouvir hip-hop, não aprendo nada musicalmente. A maioria do pessoal do hip-hop não é músico, não sabe tocar um único instrumento. Fazem *street poetry*. Quando quero aprender, vou ouvir os mestres”.

Anexo 1.6 – Notícia 6

Notícia 6

3 de março de 2020

Público

não assinado

PSP investiga vídeo de rapper Sofiana gravado em bairros do Porto (título da notícia)

“Vêm-se pistolas a disparar, droga em fartas quantidades (manuseada em aparentes atos e consumo e venda), uma mota em piões num jardim. É assim o *videoclip* de *Des malades*, tema do *rapper* francês Sofiane, gravado nos bairros do Cerco e da Pastelaria, no Porto. A PSP identificou vários participantes no vídeo “por estarem em causa factos suscetíveis de enquadramento criminal”.

Em comunicado, a PSP diz que estão em causa a “exibição de armas de fogo” e “incitamento à violência”. (...)

A PSP informa ainda que “irá manter-se atenta, desenvolvendo as medidas de polícia que venham a ser consideradas necessárias a garantir a tranquilidade e a segurança”. E “apela a todos os cidadãos para o cumprimento da lei e das normas essenciais à manutenção da paz social”.

Contudo e apesar de tudo, torna-se inegável que há o reverso da moeda. É visível a existência de jornalistas que tratam tão profundamente o *hip hop* que lhes concedem, nos meios de comunicação, espaço para se fazerem ler.

Anexo 1.7 – Notícia 7

Notícia 7

7 de abril de 2019

Revista Blitz

por Rui Miguel Abreu

Como nasceu o hip-hop em Portugal. Os pioneiros e os heróis do som que nasceu nos bairros e se impôs no país inteiro

Esta é uma longa peça escrita pelo diretor do Rimas e Batidas, onde conta “a história de duas décadas e meia do hip hop nacional. (...) recua aos alvares desta cultura, recorda a geração Rapública e viaja por alguns dos mais importantes capítulos de uma história que continua a ser escrita até aos dias de hoje, referenciando artistas como Boss AC, General D, Black Company, Mind da Gap, Micro, Sam The Kid, Chullage, Valete, ou, de gerações mais recentes, ProfJam, Holly Hood, Piruka ou Wet Bed Gang, entre vários outros.”

A peça conta ainda como “há muitas histórias que pontuam os 25 anos de crescimento da cultura hip-hop em Portugal, em viagem que recua a “Rapública” e chega ao presente, no momento em que um disco de hip-hop português consegue ocupar o primeiro lugar na tabela de vendas nacional”.

Anexo 2. Guião de entrevistas ao responsável pelo meio especializado

- 1. Quando nasceu o projeto?*
- 2. Que entraves é que surgiram ao longo do percurso? Sentiu-se alguma dificuldade em o hip hop ser aceite pelos media?*
- 3. E hoje, pode assumir-se que houve, de facto, uma evolução face ao olhar dos media em relação ao hip hop?*
- 4. Se tivesse de datar a altura em que o hip hop “cresceu” e passou a ser parte integrante nos meios de comunicação, que data apontaria?*
- 5. Falando no primeiro contacto que a música rap teve com algum meio de comunicação, o que é que vem à memória?*
- 6. Por fim, há, ou não, espaço para a música rap nos meios de comunicação?*

Anexo 2.1 - Entrevista a DJ Kwan, ex colaborador da *Rádio Marginal*

Que entraves é que se sobrepuseram ao longo do percurso? Sentiu-se, de alguma maneira e a dada altura, dificuldades em o hip hop ser aceite pelos media?

Dj Kwan: Ah sim! Gigantes! Não só pelos meios de comunicação, que são um reflexo da sociedade, mas pela sociedade em geral. Acho que agora as coisas estão bastante popularizadas e é tudo aceite, é tudo normal, mas há uns anos não era assim e muitos de nós fomos vistos de lado por andarmos vestidos de certa maneira e por consumirmos certo tipo de música. Numa sociedade portuguesa, que está ainda muito carregada de racismo, as pessoas devem imaginar como isto era há uns anos. Se hoje ainda existe e se hoje ainda há muita resistência ao *hip hop* e tudo o que é música negra, há uns anos ainda era pior. Era bastante complicado, mas como as pessoas sempre fizeram por gosto e por amor à camisola, as barreiras foram sendo ultrapassadas e acho que hoje a conversa é muito diferente.

E hoje, pode assumir-se que houve, de facto, uma evolução face ao olhar dos media em relação ao *hip hop*?

Dj Kwan: Sim, gigante! No caso da *Rádio Orogénio*, sempre passou *hip hop* e sempre teve uma grande abertura nesse sentido e ouvidos abertos para música negra. Há rádios mais generalistas que perante um consumo tão grande de *hip hop* pela malta mais nova, é normal que acabem por dar às pessoas um bocadinho do que elas querem e sim, a diferença é gigante e tem aumentado sempre ao longo destes anos, em que eu tenho estado ligado à rádio e aos media e como DJ também. O consumo de *hip hop* aumentou bastante. Na rádio nota-se uma grande diferença, uma banda como os Wet Bed Gang, há uns anos, não ia ter tanto *fair play* como tem hoje em dia. Os Wet Bed Gang são quase uma banda pop dos tempos que correm porque toda a gente conhece e já quase que saem do movimento *hip hop* porque são transversais. Estão em todo o lado. São uma prova viva do que crescimento que o *hip hop* teve.

As mudanças foram gigantes. Até em relação ao consumo de *hip hop* nacional. Antigamente as pessoas até acho que evitavam e não ligavam nada ao *hip hop* feito em Portugal, na altura em que eu estava na *Rádio Marginal*, por exemplo. Apesar de nós já começarmos a divulgar e de haver um programa ao fim de semana e depois esse programa

tornar-se diário. Quando entrei para a MTV, em 2007, ou seja, muitos anos depois, as coisas estavam bastantes diferentes e já se notava diferença na maneira como as pessoas falavam, na maneira da geração mais nova se vestir, o calção que usavam e a música que ouviam. Já se fazia notar que a música *hip hop* estava com outra força muito diferente e por isso as diferenças são gigantes, embora não sejam ainda as suficientes. Por exemplo, na altura em que trabalhei na *Rádio Marginal*, que já foi há muitos anos, tínhamos um programa diário. Era uma rádio local, pequena, mas tínhamos um programa diário. Não passava só *hip hop*, mas era um programa diário dedicado à música negra e era essencialmente *hip hop*, na verdade. Nós fazíamos coisas como meter pessoas a improvisar pelo telefone, uma coisa que nesta altura da corona dava jeito.

Apesar disso, encontro muitas diferenças desde que entrei na MTV. A maior diferença que encontro é que nessa altura era impensável haver *hip hop* nos festivais de verão. Hoje em dia, tudo o que é eventos ou discotecas tem *hip hop*. Portanto sim, mudaram muitas coisas. As coisas cresceram e como todos os crescimentos também vieram as coisas más, que é as pessoas tentarem aproveitar-se disso... nem sequer terem nenhum contacto com a cultura *hip hop*, simplesmente quererem um DJ a passar *rap* porque está na moda, sem saberem muito bem o que é que é. Montes de projetos que também apareceram que perderam completamente a ligação à cultura e que nem sequer falam disso, o que é uma pena. São as dores de crescimento, por assim dizer.

Se tivesse de datar a altura em que o *hip hop* “cresceu” e passou a ser parte integrante nos meios de comunicação, que data apontaria?

Dj Kwan: É difícil. Acho que houve várias fases, acho que o sucesso de alguns artistas portugueses de *hip hop*, como o Boss Ac, o Sam The Kid, etc, contribuiu para isso. Acho que foram vários e foram ocorrendo ao longo dos anos de forma gradual. O facto de algumas bandas e projetos começarem a tocar nos festivais grandes de verão, começarem a aparecer mais nos media, entrevistas, etc, fez com que as pessoas começassem a perceber que afinal são artistas como outros quaisquer e muitas vezes pessoas muito inteligentes e com um malabarismo em relação à língua portuguesa e em relação à propagação da nossa cultura. Foi um processo, foi um caminho.

Falando no primeiro contacto que a música *rap* teve com algum meio de comunicação, o que é que vem à memória?

DJ Kwan: A cultura *hip hop* chegou-me, e a muita gente da minha geração, principalmente por causa dos filmes de breakdance que apareceram na década de 80, em Portugal. Primeiro no cinema e depois através das famosas cassetes de vídeo. Talvez tenha sido esse o primeiro contacto para muita gente. Tirando isso, na altura do Rapública houve ali um borburinho, na década de 90... em 94. Nessa altura terá passado um bocadinho mais na rádio por causa do Black Company. Acho que para muita gente esse terá sido o primeiro contacto, em termos de media com o *hip hop*, na verdade.

Lembro-me também de coisas que eu lia e de conversas que tive com pessoas. Com o José Mariño, por exemplo. Acompanhei o José Mariño, muito atentamente, com os programas que ele tinha na *Antena3* – o *Repto* e o *Submarino*.

Por fim, há, ou não, espaço para a música *rap* nos meios de comunicação?

DJ Kwan: Apesar do aumento do consumo do *hip hop*, ainda existe uma resistência por parte das rádios e por parte das pessoas que tomam decisões em relação a estas coisas da programação. Mas sim, sem dúvida. Passa muito mais, até em rádios generalistas e principalmente se falarmos em *hip hop* português que é o género que acaba por tocar muito mais as pessoas portuguesas e dizer-lhes alguma coisa. Vai passando mais alguma coisa nas rádios generalistas e isso deve-se também porque o *hip hop* acabou por se cruzar muito com o pop e com outros géneros mais *mainstream*, por assim dizer. Neste momento tens coisas a passar na rádio que não só *hip hop*. O *trap*, por exemplo, que é uma sub-cultura do *hip hop* e outras coisas que é misto de *hip hop* com o pop. Portanto, o género aumentou bastante nas rádios portuguesas, mas isso traz preocupações. É preciso distinguir aquilo que realmente é *hip hop* e está ligado à cultura e o que não é.

Anexo 2.2 - Entrevista a Rui Meireles, diretor do site *H2Tuga*

Como é que surge o *H2tuga*?

Rui Meireles: O *H2Tuga* surgiu em 2003, por influência de três ou quatro pessoas – uma pequena equipa – que já tinham gosto pela cultura *hip hop*, que tinham praticamente todos os CD's e cassetes de *hip hop* que já tinham saído até então e decidiram, por isso, colocar aquilo em base de dados. Criámos o *H2Tuga* que foi crescendo e criando, para além dos CD's, também uma base de dados dos *b-boys* e dos *writers* que existiam, assim como de cada novidade que ia aparecendo.

Que entraves é que se sobrepuseram ao longo do percurso? Sentiu-se, de alguma maneira e a dada altura, dificuldades em o *hip hop* ser aceite pelos media?

RM: A dificuldade que surgiu foi por este nunca ter sido um projeto a olhar para o seu próprio sustento, portanto isso faz com as pessoas não tenham a disponibilidade total para se dedicarem a ele. Como não há como extrair sustento dali, acaba por ser uma das grandes dificuldades. Fora isso, a nível dos media, sentiram-se bastantes entraves no início, em 2003 até sei lá... talvez 2010, porque foi preciso quebrar alguns preconceitos, por isso não havia grande receptividade e abertura dentro dos media, embora já houvesse alguns circuitos onde isso era possível o *hip hop* ser divulgado.

E hoje, pode assumir-se que houve, de facto, uma evolução face ao olhar dos media em relação ao *rap*?

RM: Posso dizer que houve, sim, uma evolução positiva, mas há uma coisa aqui que está sempre relacionada: os media têm interesse em divulgar o que a sua audiência tem interesse em consumir, não é? E essa foi a grande viragem dos tempos. Atualmente consome-se muito mais este estilo de música e não só o estilo de consumo, também se consome muito mais o *graffiti* que é usado como meios publicitários, como meios divulgadores de mensagens, muitas vezes pelas próprias Câmaras Municipais que pedem especificamente trabalhos que são do *graffiti*. Aqui o ponto de viragem, para mim, foi muito este: passou a ser muito mais consumido não só por ouvintes e pelo público, mas também por entidades. Não só os media, mas também as próprias Câmaras. Entrou aqui

muita política a usar o *hip hop* e toda a cultura para chegar aos jovens que são o futuro de amanhã.

Se tivesse de datar a altura em que o *rap* “cresceu” e passou a ser parte integrante nos meios de comunicação, que data apontaria?

RM: Eu diria que foi faseado. Tivemos aqui um ano de 2006 em que saiu o álbum *Praticamente* do Sam The Kid com os Poetas de Karaoke que foi muito divulgado e, em simultâneo, o *Serviço Público* de Valete, por isso foi um ano muito badalado e que começou a chegar a mais gente e a passar nas rádios também. Pouco tempo depois começaram também as tais Câmaras e entidades a usar as vertentes do *hip hop*, começando a haver mais financiamentos para projetos que integrassem as vertentes do movimento. Houve uma abertura que antes não havia e aí, entre 2010 e 2013, essa vertente sofreu uma viragem. Depois tivemos ainda uma outra fase que foram os cartazes de verão e as rádios que começaram a passar *hip hop, hip hop, hip hop*. O *hip hop* superou o rock a nível de consumo e aí já estamos a falar para aí em 2016. Estamos diante três fases que foram sendo conquistas.

Falando no primeiro contacto que a música *rap* teve com algum meio de comunicação, o que é que vem à memória?

RM: Tivemos até muito cedo, o *Nadar* que passava na rádio. Tinhas também o primeiro álbum do Boss Ac que chegou a passar algumas vezes na rádio. Depois foi muito Mind Da Gap e agora tens rádios como a *Antenal* que ainda no outro dia estava a ouvir e achei muito curioso como eles estavam a falar do *hip hop* como cultura e a contar a história toda, desde que o *hip hop* chegou a Portugal. Não sei quem era o jornalista, não reparei, mas achei interessante a *Antenal* estar a falar sobre isto. Como é que surgiu, como é que apareceu e como é que chegou a Portugal. É interessante.

Houve muitas mutações, sinto que houve, mas também muitas delas eram inevitáveis. Quando o *hip hop* fazia parte de um circuito pequeno e ganha uma dimensão para tanta gente, é normal que deixe de haver aquele núcleo que tinham as quatro vertentes para ter uma coisa em que qualquer um se pode juntar e fazer a sua própria música. Hoje, com a tecnologia, é muito mais fácil cada um fazer a sua própria música. Se calhar ontem um artista que fazia rock ou kizomba, hoje pode fazer *rap* com mais facilidade. Hoje em dia tens *rap* de todos os estilos e com todo o tipo de conteúdos, em grandes dimensões. Se calhar o que chega aos media não é o que tem melhor ou o

conteúdo mais rico, vá. Nesse sentido, creio que o que se perdeu – também por este grande número de músicas que se fazem hoje –, é que antes para se lançar uma faixa tinha-se muito cuidado. Para já não se conseguia fazer num dia apenas, tinha de ir a casa do outro porque era ele que fazia as produções. Se calhar não se fazia uma faixa tão rápida como se faz hoje e tinha-se mais cuidado. Tinha-se mais cuidado na letra. Deixou-se de ter um conteúdo tão crítico.

Por fim, há, ou não, espaço para a música *rap* nos meios de comunicação?

RM: Eu acho que o caminho não vai permitir andar para trás, o que eu acho é que se vão criar circuitos. Vai começar a haver pequenos nichos também dedicados – e com um maior cuidado – a controlar o que os artistas escrevem e passam cá para fora. O que pode levar a acontecer a que esses sons não chegam às discotecas e não tenham espaço nos media.

Anexo 2.3 - Entrevista a Rui Miguel Abreu, diretor do *Rimas e Batidas*

Como é que surgiu o projeto *Rimas e Batidas*?

Rui Miguel Abreu: O *Rimas e Batidas* surge no contexto mais vasto, porque eu sou jornalista com uma longuíssima carreira de 30 anos. Desde o início que o *hip hop* português é uma das minhas preocupações. Eu tenho um texto de 89, no diário *A Capital* em que começo, na primeira frase do artigo, por me questionar o porquê de ainda não haver discos de *hip hop* em Portugal. Isto em 89, sendo que o primeiro disco de *hip hop*, o *Rapública*, só aparece em 94. Essa preocupação com uma cultura portuguesa de *hip hop* existe basicamente desde o início da minha carreira. Ao longo dos anos eu fui escrevendo sobre *hip hop*, a partir de 90/91, comecei a fazer rádio. Em 97/98, arranquei com um programa de rádio, na altura, na rádio *Marginal*. O *Rimas e Batidas* torna-se uma consequência de todo esse percurso. Isto numa perspetiva mais macro.

Numa perspetiva mais micro, a dada altura eu sentia que precisava de escrever sobre coisas sobre as quais eu não tinha exatamente um canal para escrever nos meios onde eu trabalhava, nomeadamente no *Blitz*. No *Blitz* sempre abordei outro tipo de assuntos e na altura eu sentia que me estava a apetercer escrever sobre *hip hop* e não tinha propriamente vazão para escrever dentro dos espaços que o *Blitz* me dava.

Desde 2004 que eu tinha uma presença na internet com vários blogs que fui criando. Foi no final de 2014 que eu comecei a sentir “ok, há aqui um espaço para escrever de outra maneira sobre *hip hop*, com outra perspetiva mais profunda”. Não havia ninguém a fazer esse trabalho e esse foi sempre um dos meus impulsos, ou seja, eu não tenho problema nenhum quando sinto que algum assunto precisa de ser tratado e há alguém que está a tratá-lo bem de me colocar à parte. O que me faz muitas vezes assumir um papel mais ativo é quando eu sinto que é preciso falar sobre isto e ninguém está a falar sobre isto. Foi exatamente essa conjugação de fatores que aconteceu em final de 2014. Por um lado, sempre escrevi sobre *hip hop*, por outro lado sempre fiz rádio sobre *hip hop*. De repente há ali um momento em que não tenho espaço para escrever sobre aquilo que queria escrever, a cultura estava a dar passos importantes que eu sei que precisavam de ser documentados e então decidi “ok, está na hora”. Eu já tinha um blog solitário, em que eu estava sozinho a escrever e pensei “se eu vou fazer uma coisa em torno do *hip hop*, precisa de ser um projeto mais estruturado, mais pensado, com uma equipa maior. Comecei a desafiar pessoas. Eu dava aulas na ETIC e tinha escolhido dois ou três dos alunos meus com a atenção voltada para o mesmo campo que me interessava explorar e como eu digo,

conjuguei todos esses fatores para lançar o *Rimas e Batidas*. Consegui congregiar uma série de pessoas na área do design e da programação que me ajudaram a criar o site. Depois foi uma questão de reunir uma equipa de gente que queria escrever como eu e em abril de 2015 arrancou o projeto.

Surgiu alguma dificuldade ao longo do percurso?

RMA: Surgiram dificuldades inerentes a quem tenta pôr de pé um projeto que ainda ninguém colocou em marcha, ou seja, estamos a inventar tudo. Não há um livro de instruções, ninguém te explica como é que se viabiliza um projeto destes. Não há um projeto com o qual tu possas olhar como um modelo, então trata-se sempre de ir aprendendo à medida que se vai fazendo, mas isso tem sido uma constante na minha vida. Eu fiz uma editora sem que ninguém me tivesse ensinado como é que se faz uma editora. Comecei a escrever sobre um determinado tipo de música sem que houvesse, na geração jornalística anterior à minha, alguém que me apontasse o caminho, portanto essa tem sido uma constante na minha vida. As dificuldades de imposição de um projeto destes foram exatamente essas: não havia um modelo. Como é que se viabiliza? Como é que se consegue congregiar uma equipa e recompensar essa equipa se não há uma prática já imposta nos media em Portugal de viabilização financeira de um projeto destes? É preciso ir à procura de financiamento e as dificuldades têm sido essas. Como é que um projeto totalmente independente, sem uma vertente assumidamente comercial, se consegue viabilizar, impor e sobreviver? Criou-se uma perspetiva jornalística que foi diferente e criou-se um espaço para um amplo tecido de criativos que não tinham uma voz até aqui na imprensa. Se pensares, o fado ou os cantautores, sempre tiveram um espaço na imprensa portuguesa, mas gente como o Dino d’Santiago ou o Allen Halloween eram artistas que não tinham um espaço propriamente aberto para comunicarem as suas ideias e a sua arte. Nós viemos inaugurar esse espaço. Há 20, 30, 50, 100 artistas em que tu podes pensar – do Slow J ao Porfjam, do Kenzo ao Nerve, do Dino d’Santiago ao Julinho Ksd, do Conan Osiris ao Pedro Máfama – que são artistas muito diferentes entre si, mas todos têm em comum o pormenor de os primeiros artigos que lhes deram atenção terem sido divulgados no *Rimas e Batidas*. Isso significa que havia uma série de artistas que não tinham um espaço de pensamento na imprensa portuguesa. O *Público* não falava deles, o *Blitz* não falava deles, o *Observador* não falava deles, a *Visão* não falava deles, a *Antena3* não falava deles. Fomos nós os primeiros a inaugurar esse espaço com o lema “se

ninguém está a fazer e se esse trabalho precisa de ser feito, mais vale sermos nós a fazê-lo”.

Como foi a relação com os outros media?

RMA: Eu comecei a carreira a trabalhar em jornais. Trabalhei em diários e semanários e o que eu posso dizer é que sempre houve uma atenção minha nos órgãos em que eu trabalhei, ou seja, ao longo dos anos eu senti que sempre que eu propunha um artigo ele era bem recebido e que havia espaço para o publicar. Quando eu disse há pouco que começo o *Rimas* porque não conseguia no *Blitz* escrever sobre tudo o que me apetecia, não quero dizer que o *Blitz* fosse avesso. Muito pelo contrário, a gente fez uma capa com o Kendrick Lamar, fizemos capas com o Boss Ac e logo no primeiro ou segundo número da *Blitz*, enquanto revista, em 2006, eu lembro-me de fazer um artigo de fundo com o Sam The Kid. Sempre tive espaço para falar sobre *hip hop* na revista, mas tratando-se de uma revista mensal, eu não conseguia ter a atenção diária ou semanal que o *hip hop* a dada altura começou a exigir. É nesse sentido que eu crio o *Rimas e Batidas*.

Na *Antena3*, em 2003, quando os abordei a dizer que achava que seria interessante uma rádio com a ideia de serviço público ter um programa dedicado ao *hip hop*, disseram-me imediatamente “claro que sim, vamos lá!” e esse espaço ficou disponível nessa altura e continua. Mesmo na televisão eu acho que sempre foi havendo espaço para o *hip hop*. Eu sou coautor de uma série documental na RTP chamada “*a arte elétrica*”, que tem vindo a contar a história da cultura pop rock em Portugal e que nesta segunda série, que terminou há algumas semanas, um dos episódios foi focado na história do *hip hop*, com contribuições do Mundo Segundo, da Capicua, do Boss AC, etc. Eu acho que sempre houve atenção, mas uma atenção que é diluída com tudo o resto que se passa na música portuguesa, do fado ao rock, do jazz à música popular, etc. Eu achei que já havia matéria criativa suficiente no *hip hop*, em Portugal, para haver um meio que fosse um meio apenas focado naquilo. Aliás, está mais do que provado. Saem discos novas todas as semanas, os próprios festivais começaram a dar muita atenção ao *hip hop*, portanto havia matéria para se manter uma revista digital com uma existência diária, com conteúdos novos diários e às vezes até nem conseguimos ir a todo o lado, digamos assim. Há tanta coisa a acontecer que nós não conseguimos cobrir tudo. Para isso teríamos de ter uma equipa muito mais vasta do que a que temos. Não podemos dizer que a imprensa portuguesa nunca deu atenção ao *hip hop*. Claro que deu atenção ao *hip hop*, sempre deu atenção ao *hip hop*. Só que dava atenção a outras coisas também.

E hoje, pode assumir-se que houve, de facto, uma evolução face ao olhar dos media em relação ao *hip hop*?

RMA: Se consideras por evolução o número de conteúdos que a imprensa hoje dedica ao *hip hop*, sim. Mas também há um velho ditado que diz que “quantidade e qualidade são duas coisas diferentes”, não é? Sempre houve gente muito interessante a escrever e a escrever muito bem. É verdade que hoje se escreve mais, mas eu também diria que a qualidade jornalística dos conteúdos que se vão produzindo se calhar decresceu. Havia pessoas com enormes capacidades técnicas ao nível da escrita, excelentes conhecimentos ao nível da história da música, com bagagem cultural, com uma cultura incrível, pessoas que apesar de estarem a escrever sobre música entendiam de literatura, de cinema, de arte no geral e tu sentias, quando lias, com as referências cruzadas, que eram pessoas com esse tipo de bagagem. Eu hoje sinto que muitos dos jornalistas que estão a escrever sobre o Bispo ou sobre os Wet Bed Gang têm não só graves deficiências ao nível de formação de escrita - eu vejo coisas em termos do português muito graves -, como bagagens culturais muito pobres. São pessoas que quase baseiam um nível de conhecimentos que aplicam nos textos que escrevem ao que leem na internet e que se calhar nunca compraram revistas, nunca leram livros, nunca perderam tempo a ver filmes, documentários, etc, para fundamentarem um pouco mais a sua própria bagagem. Eu sempre disse que o valor do que tu escreves é diretamente proporcional à amplitude da bagagem que trazes para a tua escrita. E quando eu falo em bagagem é quantos discos ouviste, quantos livros leste, quantos filmes viste, quantos concertos assististe... todas essas coisas passam para os teus textos. Se tu decides que vais ser jornalista porque ouviste o último disco do ProfJam e dizes “Ok, ya! Quero escrever sobre *hip hop*” tendo uma bagagem tão reduzida, isso vai-se sentir na qualidade do jornalismo. Portanto, há mais gente a escrever? Há. Há mais vozes a pronunciarem-se? Claro que sim. A qualidade é inferior? Eu acho que é.

Se tivesse de datar a altura em que o *hip hop* “cresceu” e passou a ser parte integrante nos meios de comunicação, que data apontaria?

RMA: Há um momento em que, com a imposição de uma nova idade digital, os media começam a prestar atenção aos *clicks* e começam a perceber que há assuntos sobre os quais escrevem que têm um determinado tipo de repercussão e alcance nas redes quando são partilhados. A dada altura começou a ser inegável que muitos dos conteúdos que tinham grande alcance e que eram partilhados tinham a ver com o *hip hop*, porque é o que esta nova geração está a ouvir. Se há uma nova geração de ouvintes que basicamente está a ouvir música na internet e que procura conteúdos sobre os seus artistas favoritos, os órgãos de comunicação vão começar a pensar “ok, temos que começar mesmo a dar atenção a estes artistas, porque são eles que nos garantem a visibilidade para os nossos conteúdos”. Essa é a diferença, por isso eu tenho o cuidado de dizer que o *Rimas e Batidas* tanto presta atenção a alguém com zero *views* e que nunca ninguém falou, como aos fenómenos. É óbvio que prestamos atenção ao que fazem os Wet Bed Gang e o Piruka, porque primeiro achamos que o que eles fazem tem valor artístico. Esse é sempre o nosso primeiro parâmetro. Não temos medo de falar de artistas que têm zero visualizações, como não temos medo de falar de artistas que têm 10 milhões de visualizações. Para nós é igual, desde que a música valha a pena e que mereça a nossa atenção.

Quando pensamos em grandes artistas portugueses pensamos na Ana Moura, no Pedro Abrunhosa e por aí fora, mas agora eu pergunto: algum deles tem um vídeo com milhares de visualizações como terá o Piruka ou o Gson? Não, eles têm outro tipo de exposição, outro tipo de visibilidade, mas quando os media começaram a reparar que tinham uma série de fenómenos com este tipo de visibilidade, perceberam que tinham que lhes dar atenção e aí se calhar já não foi a qualidade musical que ditou que os media comessem a prestar atenção ao que alguns artistas estavam a fazer, mas sim a sua própria capacidade de mobilização digital. É um critério tão bom como outro qualquer. Se eu tenho uma publicação cujo objetivo é dar atenção a quem está na berra, então eu vou dar atenção a quem tem esse tipo de visibilidade, faça essa pessoa o que fizer. O nosso critério não é esse, é destacar quem está a fazer coisas musicalmente relevantes neste terreno. E por este terreno eu falo do *hip hop*, da música eletrónica e áreas adjacentes. Esse foi sempre o nosso critério, que é tão válido como outro qualquer. Não estou a sobrepor o nosso trabalho aos outros nem a inferiorizar o nossos aos outros. É o nosso. E nós temos sido desde o princípio fiéis a esse critério, mas o que eu quero dizer é

que a atenção que o *hip hop* tem recebido nos últimos anos deriva muito desse alcance digital que o *hip hop* foi sendo capaz de revelar.

Falando no primeiro contacto que a música *rap* teve com algum meio de comunicação, o que é que vem à memória?

RMA: Os primeiros exemplos que eu me lembro de ver nos media tradicionais passam por artigos sobre o General D e os Black Company, em jornais como o *Blitz* e em pequenos apontamentos em estações de rádio *mainstream* e em programas de televisão. Depois, óbvio que se tem de falar da rádio do *Repto* do Zé Mariño, por um lado e no meu próprio programa na rádio *Marginal* - o *Hip Hop Don't Stop* - que era um programa que começa em 98. Temos o primeiro disco de *hip hop* a ser lançado em 94 e nós em 98 já tínhamos um programa de rádio que é um programa onde se estreiam pessoas como Sam The Kid, o Valete, o Chullage, etc. Essas são as minhas primeiras memórias da presença do *hip hop* nos media.

A diferença é que nessa altura tratava-se o *hip hop* como uma coisa muito exótica, algo que era estranho no sentido de não ser a norma. “Reparem nestes miúdos que estão a fazer música e nem sequer têm guitarras nem baterias, que são quase todos de uma cor diferente daquela que nós estamos habituados, que vêm de sítios estranhos”, portanto havia essa dimensão de sempre que se fazia um artigo sobre alguém do *hip hop* o jornal queria fotografá-los à frente de um *graffiti*. Eu lembro-me da altura em que tinha uma editora e precisávamos de ter fotos de promoção do Sam The Kid e fomos para a Gulbenkian, para um jardim, e fizemos as fotos do Sam ao pé de uma série de bambus. Até aí havia aquele clichê do “se tu és do *rap*, tens que ser fotografado ao pé de prédios e *graffitis* ou de comboios, qualquer coisa que traduza este pulsar urbano”. E nós pensámos “porque é que o *hip hop* não poderia ser entendido como uma linguagem poética, natural, espiritual e que, portanto, surgira com outro tipo de imagens?”. Quando tu me perguntas qual é a diferença que hoje em dia se presta ao *hip hop*, eu penso que é por aí. Já ultrapassámos esses clichês, embora ainda não completamente, mas já não é assim tão obrigatório que um rapper tenha de ser fotografado à frente de um *graffiti*. Se calhar já pode ser fotografado à frente de uma biblioteca.

Sei que na ETIC há um curso de Produção e Criação de *Hip Hop*. De que maneiras é que surges ligado a esse projeto?

RMA: Eu liguei-me à ETIC com um projeto meu, ou seja, fui eu que contactei a escola, já lá vão uns bons 15/16 anos, com uma proposta de um curso de crítica musical. Curso esse que teve várias edições e onde, aliás, saíram alguns dos colaboradores do *Rimas e Batidas*, jornalistas que hoje têm carreiras em órgãos como o *Blitz* e que passaram por esse curso da ETIC. Depois de me ter ligado à ETIC, através desse curso de jornalismo musical, fui sendo desafiado por outros cursos da ETIC para criar módulos específicos, por exemplo, para o curso de produção de música eletrónica. Eu criei um módulo de história da música eletrónica. Fui criando módulos de história da música aplicados àquela perspetiva. A dada altura, pelas mesmas razões que eu senti que havia um crescimento no *hip hop* e que merecia atenção jornalística, também percebi que havia um crescimento da atenção de uma nova geração que procurava formas de aprender mais sobre esta cultura. Foi aí que eu propus a criação de um curso de *hip hop* que pudesse incluir aspirantes, a produtores ou MCs em contacto com produtores ou MCs já estabelecidos. O curso penso que vai na sua terceira edição, na ETIC, e é um curso em que os alunos têm a possibilidades de ter aulas com produtores como o Fumaça, o Holly, com MCs como o Harold. A ideia do curso foi sempre ir buscar pessoas que estão a fazer coisas, que estão a lançar discos, que estão neste momento ativos na cena e propor-lhes partilhar experiências, conhecimentos, truques, dicas, com os nossos alunos. Essa é a ideia base do curso, que os alunos possam estar em contacto com gente que está a fazer coisas.

Por fim, há ou não, espaço para a música *rap* nos meios de comunicação?

RMA: Há, claro que há. Quando nós olhamos para os telejornais na altura dos festivais e de repente conseguimos ver num telejornal, em horário nobre, um *rapper* como o Gson a ser entrevistado eu diria que houve uma grande caminhada desta cultura e que o *hip hop* hoje tem uma atenção que há uns anos seria impensável que pudesse obter. E ainda bem que isso acontece. Quando nós vemos uma rádio como a *Rádio Comercial*, que há 5 anos se apresentava como uma rádio rock e era completamente avessa ao *rap* e hoje tem, no horário nobre, entrevistas com a Nenny ou com o Profjam isso é mais um sinal de que andámos um longo caminho. Por isso sim, claro que sim. O *hip hop* hoje tem a atenção dos media porque o *hip hop* é a cultura musical dominante. Se é a música mais ouvida no mundo, se hoje os artistas de *hip hop* portugueses são aqueles que maiores

números reúnem nas plataformas de *streaming*, tinha de haver uma equivalência direta na atenção que os media conferem nesse tipo de música e isso é inegável.

Anexo 2.4 - Entrevista a Ricardo Farinha, editor cultural da NiT e responsável pelo *Raptilário*, programa online da NiTfm

Como é que surge o *Raptilário*?

Ricardo Farinha: Há dois anos começou a desenvolver-se a ideia, internamente, dentro da *NiT*, de se criar uma rádio que por enquanto é só online, mas sempre houve planos, e continua a haver, de a tornar também FM. Quando se começou a pensar na grelha, eu não estava propriamente muito envolvido. Quer dizer, na *NiT*, o que eu faço tem a ver com a secção de cultura que tanto abrange cinema, como televisão, como humor, teatro, mas também música. E claro que a rádio tem sempre uma grande ligação à música, por isso acabei por estar um bocadinho envolvido nessa parte inicial de desenvolver a grelha. Mas depois o meu diretor, na *NiT*, perguntou-me se eu queria ter um programa de autor na rádio, já que era uma coisa que me interessava e achei que como o *hip hop* sempre tinha sido a minha área musical de maior interesse, que era uma boa altura para fazer um programa de *rap*. Todo o conceito, o nome do programa, o formato em si que também já evoluiu – começou apenas com seleções de músicas – mais tarde passou a ter muito mais entrevistas. Foi evoluindo.

Porquê *Raptilário*?

RF: Nestas coisas temos sempre de decidir o nome e há sempre muitas trocas de ideias. Eu até me considero um bocadinho esquisito com nomes, mas sempre gostei muito de trocadilhos. É também uma coisa muito característica do *hip hop*, do *rap*... essas brincadeiras de palavras. Houve várias ideias e acho que nem sequer *Raptilário* seja um nome perfeito. É um bocado grande, há muitas pessoas que não percebem. A palavra *reptilário*, com “e”, é o sítio dos répteis no jardim zoológico. Há pessoas que não conhecem o termo, porque é uma coisa muito específica, claro, mas achei que tinha graça usar esses trocadilhos e achei também graça toda a estética que associamos aos répteis, animais de sangue frio. Basicamente é isso, não há uma grande explicação *risos*.

O projeto, ou os projetos pelos quais deu a cara, tiveram adesão por parte do público?

RF: Para clarificar, eu comecei a fazer coisas sobre *hip hop* num site que é o *H2Tuga*. Comecei a escrever coisas para lá em 2014, penso eu. Aqui, na altura, estava

um bocadinho parado e nessa altura, ao mesmo tempo que estava a aprender - isto foi na altura em que estava na faculdade, a tirar jornalismo - acabei por também, com os conhecimentos que estava a aprender, dinamizar muito e comecei até a liderar o projeto em termos editoriais. Ou seja, a definir que notícias é que saíam, a orientar reportagens, a editar notícias e textos de outras pessoas, pronto... acabei por estar a coordenar um bocadinho editorialmente, em conjunto com o Rui e a Sofia. Obviamente que o *H2tuga* já era uma plataforma bastante conhecida dentro do meio e isso aí foi uma questão de, num momento mais parado, torná-lo numa coisa mais dinamizadora, e teve bastante impacto na altura dentro do meio do *hip hop* e da cultura. Para o exterior, teve também algum impacto, começámos a ser mais convidados para certos eventos e a fazer reportagens para eventos que não eram exclusivos de *hip hop*, por promotores que podiam nem conhecer o *H2Tuga* há muito tempo. Acho que acabou por ter esse impacto.

Depois do *H2Tuga*, comecei a escrever para o *Rimas e Batidas*. O *Rimas e Batidas* foi fundado em 2015. Eu já conhecia o Rui Miguel Abreu, que é o diretor e acabei por entrar um ano mais tarde, em 2016. Em 2016 o que é que aconteceu? Eu comecei a trabalhar na *NiT*, comecei a ter muito menos tempo, pus o *H2Tuga* um bocado em *stand by*. Depois houve uma interrupção no meu estágio inicial na *NiT*, porque ainda estava a acabar o meu curso, e o Rui Miguel Abreu fez-me o convite para começar a escrever para o *Rimas e Batidas* que era obviamente uma revista digital que eu acompanhava com muita atenção. Pode dizer-se que era até um bocadinho com aquilo que eu sonhava que o *H2Tuga* podia tornar-se, com aquilo que nos últimos meses estava a tentar fazer com que o *H2Tuga* se tornasse. Estou a falar a nível de profissionalismo, de qualidade, acesso, etc. Quando eu recebi esse convite, acabei por aceitar. Ainda estive ali numa fase curta de fazer coisas para o *H2Tuga* e para o *Rimas e Batidas*, mas depois o *H2Tuga* em si também acabou por ficar muito mais parado outra vez e o *Rimas e Batidas* tinha uma equipa mais tensa, mais ativa e aí eu não estava a liderar, não é? Estava simplesmente a aprender todos os dias e a fazer coisas que me pediam. Acabei por ficar no *Rimas e Batidas*. O *Rimas e Batidas* tinha outro estatuto e tem, porque é feito por pessoas muito mais profissionais da área e não abrange só *hip hop*, também abrange outros géneros musicais... o que também é algo que me interessa. O *Rimas e Batidas* cresceu muito e abriu muitas portas, tanto para mim como para as várias pessoas envolvidas no projeto. O Rui é uma pessoa muito conhecida e influente no meio, tanto do *hip hop* como da comunicação social, as rádios, etc, portanto foi fácil ter outro tipo de estatuto e credibilidade, porque o trabalho também em si o justificava, mas a estrutura em si ajudava muito a que isso acontecesse. Isso foi

ainda outro patamar, sermos respeitados ou reconhecidos tanto pelo meio do *hip hop*, como pelo meio da comunicação social e de outras pessoas no geral que não estavam assim tão ligadas, mas que acabaram por se interessar muito pelos textos do *Rimas e Batidas* e o crescimento do *Rimas* também veio coincidir com a ascensão da popularidade do *rap* em Portugal, curiosamente. Acabou por ser benéfico tanto para um lado, como para outro e trouxe muito público ao site e acabou por muitas das primeiras notícias que saíram de sempre, sobre certos *rappers* que hoje em dia estão no topo da popularidade, saírem no *Rimas e Batidas*. Esse trabalho que é algo muito valioso e foi importante nesse tempo e continua a ser, apesar de obviamente hoje em dia existirem mais plataformas e todo o meio da cultura *hip hop* ser mais *mainstream*.

Como te estava a dizer, o *H2Tuga* era bastante conhecido pela cultura *hip hop*. Quando eu cheguei estava num momento mais parado, mas quando aquilo começou a dinamizar-se, com a equipa a crescer, chegou a muito mais gente. Dentro da cultura, pessoas que estavam mais próximas, mas também um bocadinho fora. No *Rimas e Batidas*, lá está, como é uma plataforma muito mais abrangente sempre foi muito lido e houve uma fase de grande crescimento, ali em 2016/2017, sobretudo. Nos últimos anos tem estado mais estável, mas nesses anos de 2016/2017 houve um grande crescimento, ou seja, as notícias começaram a chegar a muitas mais pessoas e as reportagens, sobretudo coisas mais personalizadas – reportagens que só nós fazíamos, notícias que só nós fazíamos, textos de opinião, ensaios, críticas que só nós fazíamos – ou que pelo menos só nós fazíamos desta forma mais profissional, acabaram por ter bastante impacto no público, tanto a nível do *hip hop* como fora, na minha opinião.

O *Raptilário* já nasce numa fase assim um bocadinho diferente, apesar de ser um produto da *NiT* e a *NiT* é um meio completamente generalista, que chega a toda a gente. Ainda no mês passado fomos lidos por 3 milhões de pessoas, portanto, quase 1/3 de Portugal. É um meio completamente *mainstream* e generalista, hoje em dia. O *Raptilário* obviamente que não é isso, é um programa de autor específico sobre *hip hop* português, na maioria e apesar de estar incluindo na net e de ser publicado para o público da *NiT*, chega sobretudo ao público que está mais dentro e interessado na cultura *hip hop*. Lá está, é o público com quem eu já trabalhava e lidava no *H2Tuga* e no *Rimas e Batidas*, portanto, foi uma ponte normal. O facto de, por exemplo, ter um *instagram* só do *Raptilário* ou fazer alguns tipos de comunicação só para páginas específicas do *Raptilário* faz com que também chegue a esse público que pode não ser o público da *NiT* sequer e pode ser um público mais ligado ao *hip hop*.

Que entraves é que surgiram ao longo do percurso? Sentiu-se alguma dificuldade em o *hip hop* ser aceite pelos media?

RF: O *hip hop*, mesmo no seu início, em Portugal, ou seja, meados dos anos 90, já tinha alguma expressão/representação nos meios de comunicação de imprensa musical - no *Blitz*, no *Y*, no *Público*, isto é, meios mais ligados à cultura, que escreviam realmente sobre música. Já havia alguma expressão para *rappers* portugueses, o General D teve esse impacto, os Black Company, os Da Weasel, os Mind a Gap, os Boss Ac, etc. Depois claro que houve várias fases, mas durante muito tempo, era um bocadinho aí nesses meios mais de nicho culturais, de elites culturais, de imprensa musical que havia esse espaço. Não havia espaço nas rádios em geral, embora já houvesse programas específicos de autor – o José Mariño, a partir de 92. O que era muito cedo, ainda nem havia *hip hop* português gravado. O próprio Rui Miguel Abreu, não sei exatamente em que ano é que começou a fazer o programa que ele tinha - *Hip Hop Don't Stop*, na *Rádio Marginal*, no final dos anos 90. Em programas de autor específicos de nicho, em rádios relativamente pequenas, não era obviamente como hoje existe hoje em dia.

Durante muitos anos houve uma certa distância, tanto entre o *hip hop* e as grandes editoras que já existiam no mercado, mas também nas grandes rádios. Por exemplo, o álbum que o Valete lança em 2006, *Serviço Público*, que ainda hoje é um dos discos mais conceituados e aclamados no *hip hop* português é um grande manifesto anti rádios e comunicação social e espelha bem isso. Em 2006, numa altura em que já havia tanto *hip hop* em Portugal e um público bastante grande, havia ainda um desfasamento em relação à representação nos media, ou seja, já era um fenómeno cultural grande, com um grande público, mas ainda não tinha a representação digamos justa na comunicação social, a meu ver e os *rappers* também reclamavam muito isso e por não serem aceites também, mostravam-se anti editorias grandes, anti rádios *mainstream*. Hoje em dia as coisas são muito diferentes porque as editoras grandes gostam de *rappers* portugueses e as rádios bastante ouvidas, especialmente as de segmento mais jovem, como a *Mega Hitz*, basicamente só passam coisas dentro deste universo. Uma coisa que era impensável há 15 anos.

Houve dificuldades durante muito tempo porque o *hip hop* como era marginalizado pela sociedade, acabava também por ser nas rádios e em geral na comunicação social, apesar de obviamente haver sempre exceções. Por ser marginalizado enquanto cultura e enquanto estilo de música, de certeza que os *rappers* também sentiram

muito essas dificuldades ao longo dos anos, por não terem, por exemplo, condições para tocar em certos sítios ou eventos. Só muito recentemente é que festivais de música, que existem há 20 ou há 25 anos, começaram a ter *rappers*, portanto, durante muito tempo, houve esse desfasamento entre aquilo que existia entre cultura e a representação que tinha nos vários meios em que era possível. Hoje em dia, essa representação, acho ser bastante justa, mas foi o *hip hop* que obrigou a que isso acontecesse, tornando-se *mainstream*, com tanto público que não foi mais possível ignorar esse fenómeno.

Em relação a mim especificamente, no *H2Tuga*, como não tinha uma grande credibilidade para o mundo exterior - apesar de ter dentro da cultura *hip hop*, e por as coisas estarem relativamente paradas quando eu entrei, acho que houve algumas dificuldades no sentido de legitimar o *H2Tuga* enquanto meio de comunicação, digamos assim. Não dentro da cultura, mas para fora, obviamente que isso depois traz várias coisas, obstáculos para profissionalizar, etc, mas isso também tem a ver com a falta de meios, de estrutura e de recursos que havia para fazer as coisas. Não havia qualquer tipo de dinheiro envolvido para investir em recursos e isso são obstáculos que não tem só a ver com a marginalização do *hip hop* e da não representação. No *Rimas e Batidas* foi numa fase diferente e como disse, o próprio site tinha uma estrutura diferente e isso acabava por ter muito mais abertura por parte do exterior, por ser legitimado. E como era feito por mais profissionais do meio acho que havia muito maior acesso a vários tipos de eventos, a artistas, editoras. Acho que não houve grande dificuldade.

No *Raptilário* não noto nenhuma dificuldade. Também lá está, o facto de eu trabalhar diariamente com pessoas de editoras por causa da NiT, porque acabo por escrever sobre música no geral e de falar com elas para combinar entrevistas e de elas me proporem reportagens, no *Raptilário* é um bocado uma continuação desse trabalho e daquilo eu já fazia no *Rimas e Batidas*, em termos dessa ligação do meio em geral. Mas sim, de um modo geral, acho que se nota desde o início em que eu comecei a escrever, em 2014, para agora, em 2020, que o *hip hop* é muito melhor visto pelo meio, nas editoras, nas rádios, na comunicação social, nos promotores de eventos e obviamente isso faz com que haja mais portas abertas.

Se tivesse de datar a altura em que o rap “cresceu” e passou a ser parte integrante nos meios de comunicação, que data apontaria?

RF: Nunca conseguimos apontar uma data exata, mas sim... eu diria que ali por volta de 2013 foi quando o *hip hop* em si começou a crescer muito aos olhos do público,

em Portugal, depois de uma fase de maior acalmia, ali em 2010. Acho que em 2013 houve um grande crescimento em termos da popularidade do *hip hop*, foi quando o Regula lançou o *Gancho*. Foi nessa fase que ele começou a dar 80 concertos por ano e começou a mostrar a outros *rappers* e a pessoas do meio que era possível, no *hip hop*, fazer parte das indústrias de forma mais independente até. Depois disso seguiram-se inúmeros *rappers*, desde o Dillaz ao PorfJam e ao Slow J, tirando os grandes que já existiam como o Valete, o Sam The Kid, os Dealema. Nessa fase acho que houve um crescimento da popularidade do *hip hop* por vários fatores. Não falando que o *hip hop* começou a ter muito mais público e a ter muito mais atenção, a chegar a mais sítios, a mais eventos, a ter um bocadinho mais espaço nas rádios, tudo isso fez com que os meios de comunicação tivessem que representar mais o *hip hop* e de lhe dar mais espaço nos seus meios - na televisão, nas rádios, na imprensa escrita. Claro que não foi tudo ao mesmo tempo, primeiro acho que houve um grande crescimento do *hip hop* em popularidade e, gradualmente, passado 1/2 anos a coisa cresceu e aí sim, começou a fazer parte da programação, da televisão, das *playlists* das rádios. Começou a ter mais espaço a partir daí, mas obviamente não foi logo imediato. Foi, sim, um processo.

Falando no primeiro contacto que a música rap teve com algum meio de comunicação, o que é que vem à memória?

RF: Eu na altura estava mais ou menos a crescer enquanto criança *risos*, mas no início do *rap*, como eu te estava a dizer, acho que foi bastante justo até. Não tenho ideia de qual é que foi a primeira reportagem em Portugal sobre *rap*, mas de certeza que foi – e se calhar até foi o Rui Miguel Abreu que fez, não sei, é possível que tenha sido – sobre *rap* “lá fora”, nos Estados Unidos, porque lá já havia grandes nomes. Sobre *hip hop* português, quando o General D lança o primeiro disco ou a compilação *Rapública* em 94, os Da Weasel... acho que todos esses nomes, quando lançaram os primeiros trabalhos, por serem algo novo, por estarem a fazer algo inovador, tiveram o seu espaço na tal imprensa musical mais específica de nicho para pessoas não muito *mainstream*. Estou a falar do *Blitz*, do *Público*... no segmento cultural do *Público*, claro. Acabaram por ter destaque justo na altura. Depois houve muitos anos em que isso não aconteceu, mas eu acho que no início de tudo, sim. Não sei qual é que foi a primeira peça, mas terão sido várias e bastante impactantes.

Por fim, há, ou não, espaço para a música *rap* nos meios de comunicação?

RF: Hoje em dia há, bastante. Está em todo o lado, não é? Está nas rádios, está nos festivais, está nas festas académicas, está na televisão. Mesmo há cinco anos era impensável uma pessoa como eu, que já estava a escrever sobre *hip hop*, imaginar que a *SIC Notícias* podia fazer uma reportagem sobre o ProfJam ser disco de platina em Portugal ou falar do *rapper* Piruka. Isso era surreal e foi só há cinco anos. As coisas evoluem muito rapidamente. São exemplos, outras estações também fazem, mas estou a falar destes exemplos concretos, do último ano, que me lembre. Era uma coisa totalmente impensável, por isso sim, hoje em dia acho que existe esse espaço. Claro que como qualquer estilo musical, os números mais populares vão ter esse espaço e vão conseguir quebrar essa barreira. Milhares de outros nomes menos populares ou que não chegam a tanta gente não vão ter espaço, mas isso também faz parte da forma como os meios de comunicação têm de fazer o seu trabalho de filtrar. Há vários critérios e a popularidade também tem que ser um deles. Não tem de ser o único, claro, mas também depende dos meios.

Hoje em dia se calhar na *Blitz* pode-se falar de *rappers* também um bocadinho menos populares, mas obviamente que esses *rappers* não vão ter espaço nos telejornais e televisões, isso também depende. Mas em geral, eu acho que sim, que hoje há espaço. Evidentemente que o mercado é muito grande e há milhares de *rappers*, milhares e milhares e milhares de pessoas a tentar fazer *rap* ou de pessoas a fazer, de pessoas a tentar profissionalizar-se e a não conseguir, pessoas que se conseguiram profissionalizar. Existe tudo hoje em dia, na minha opinião. Desde pessoas que fazem caches milionários e que fazem 100 concertos por ano e que, talvez por isso, têm reportagens na *SIC Notícias*, como os outros que simplesmente fazem *rap* por arte e *hobbie* e não querem que seja a sua profissão. Tudo isso é legítimo. Claro que nunca vai ser justo para todos, porque há pessoas com muito talento que não têm o reconhecimento que deviam, nem conseguem tornar-se profissionais por vários fatores, mas isso é uma coisa genérica a todos os géneros musicais e até a outras áreas da sociedade, não é só na música. Pode aplicar-se a outras artes ou até outras coisas que não tem nada a ver com arte, portanto, isso é uma coisa que faz mesmo parte da forma como a nossa sociedade existe. Acho que sim, que hoje não é por ser um *rapper* ou um DJ *de hip hop* ou um produtor de *hip hop* que vai haver preconceito em não ter uma reportagem sobre ele no telejornal, num jornal, numa revista ou numa rádio. Acho que isso já não existe, felizmente.

Anexo 2.5 - Entrevista a Fábio Silva, um dos realizadores do documentário *Hip To da Hop*

“*Hip to da Hop*” porquê?

Fábio Silva: A escolha do nome “*Hip to da Hop*”, para o documentário, tem a ver com uma das primeiras músicas a ter mais exposição comercial e a ter mais sucesso, onde o rapper brincava com a palavras. Não se sabe ao certo, mas dizem que foi daí que também veio o nome *hip hop*, então nós criámos um nome que não fosse propriamente muito abstrato, ou seja, que fosse claro, que quem visse percebesse que estava associado ao *hip hop*. Por outro lado, não queríamos uma coisa que fosse só “*hip hop*” ou “documentário sobre *hip hop*”, então “*Hip to da Hop*” soou-nos bem.

Fez um documentário sobre o movimento *hip hop*. Como é que define “*hip hop*”?

FS: Essa foi uma das primeiras coisas que tentámos deixar clara no filme e que acho que gera um mal entendido. Acho que se confunde muito o conceito de *hip hop*, associado à música. Ainda há uns tempos estava a responder a um estudo que perguntava “que estilo de música é que ouves?” e depois nas opções tinha jazz, música clássica, música *hip hop* e música *rap*. Era engraçado porque dividia os artistas, acho que o Kendrick Lamar estava no conceito de música *hip hop* e outros *rappers* estavam no conceito de música *rap*. Isso para mim é uma coisa errada. Para mim não há música *hip hop*. *Hip hop*, para mim, é uma cultura que está associada a várias vertentes, estamos a falar do *rap*, do *graffiti*, do *Djing*, do *breakdance*... há quem diga que são quatro, os mais fundamentalistas dizem que são quatro, mas há quem diga que são nove e há até quem já fale das batalhas. Portanto, para mim, a melhor definição de *hip hop* é uma cultura que está associada a uma série de vertentes que, de alguma forma, se expressam e todas partilham de uma coisa em comum que é uma série de valores que consiste em usarem as palavras em vez de armas, para se expressarem. Chamaram a isso de *hip hop*, que é a cultura e um movimento.

Contaram com a colaboração de alguém durante a criação do projeto?

FS: Não, não contámos com a ajuda mesmo de ninguém. Escrevi para o *H2Tuga* e da escrita comecei a filmar. O António Freitas, o meu colega, fez *grafitti* durante muito tempo e muito antes de mim, porque ele é mais velho do que eu e também filmou. Então somos duas pessoas que começámos no *hip hop*, digamos assim, enquanto primeira expressão artística, só depois é que avançámos para as filmagens, mais propriamente o cinema. Foi um projeto feito sem qualquer financiamento, só mesmo por paixão e gosto.

Foi difícil conseguir que o documentário fosse exibido em salas de cinema?

FS: Foi difícil o apoio porque ainda hoje quando nós dizemos documentário e *hip hop* automaticamente vem associado a um amadorismo. É muito fácil as pessoas terem essa ideia que é concebida e há sempre um espanto geral quando, mesmo depois das pessoas dizerem que querem o nosso filme no espaço delas, pela temática em si, porque é interessante, encaram com a qualidade técnica do filme. Portanto sim, houve essa dificuldade por acharem que estava um amadorismo associado a uma série de coisas do *hip hop*. Se formos ver alguns *videoclips* e muita coisa que é feita eu acho que ainda se está a passar por um processo de maturidade que agora já se está a ultrapassar, felizmente. Mas durante muito tempo, as pessoas que faziam *videoclips* de *hip hop*, ou grande parte das pessoas que faziam *videoclips* de *hip hop*, eram pessoas que não tinha grandes escola ou grandes conhecimentos técnicos, ao contrário de outros *videoclips* feitos para outros estilos musicais. Claro que falo nisto no contexto geral, não quer dizer que não haja exceções. Mas isso ficou, claro, porque as pessoas quando nos ouviam falar ou bater à porta, numa de pedir exibição ou algum tipo de ajuda de custos ou o que quer que seja, ficavam logo de pé atrás ao mesmo tempo que tinham vontade, porque sabem que agora o *hip hop* está na moda, mas por outro lado era preciso uma grande conversa para provar que nós não éramos amadores de forma alguma.

Como é que foi a adesão do público?

FS: Ah! Foi enorme! Mas isso foi das coisas que a mim não me surpreendeu e sabia isso logo desde o primeiro segundo em que se teve a ideia de fazer o filme. Sabia que iria ser um sucesso por vários motivos, porque o *hip hop*, neste momento, é o que está na moda. O *rap* é o estilo musical mais ouvido e porque nós também não estamos a falar só de uma vertente, estamos a falar de quatro ou cinco e o *beatbox* também lá está, por isso estamos

a falar de pelo menos cinco vertentes incluídas no filme, por isso sabíamos que íamos chegar longe. Não sabíamos que íamos chegar tão rápido porque o que aconteceu foi: nós fizemos um *trailer* e fizemos o *trailer* quando ainda nem sequer tínhamos o filme totalmente montado, mas isso é habitual no cinema. Quando fizemos o *trailer*, pouco depois disso, recebemos automaticamente o convite do festival IndieLisboa, para a exibição e na altura, encheu. Foi na sala Manuel de Oliveira, é uma sala com mil pessoas. Lembro-me que não só encheu, como houve pessoas que ficaram à porta que já tinham bilhete. Foi assim uma coisa surreal. Depois fez-se uma segunda exibição, também no IndieLisboa, com 200 pessoas e também encheu a sala. Fez-me uma exibição também no Porto, no festival Porto Post Doc, na sala Passos Manuel, no coliseu e a sala também encheu e isso ajudou, claro, também depois a, mais tarde, haver um convite por parte da NOS e por aí fora. Foi um sucesso, mas nós também tínhamos consciência daquilo que tínhamos e tínhamos consciência era algo que as pessoas queriam ver.

Depois da exibição e do sucesso do documentário, foram contactados por um algum órgão de comunicação social?

FS: Sim, fomos contactados por exemplo pela *Antena3*. Eles foram o órgão de comunicação social que até à data demonstrou mais interesse. Aliás, se fores fazer essa pesquisa, depois deles terem reunido connosco, foram fazer uma série sobre *hip hop* que também falava de todas as vertentes. Houve outros sites, por exemplo a Lusa e outros órgãos de comunicação que escreveram artigos, mas aquele que demonstrou maior interesse foi, sem dúvida, a *Antena3*.

Sentes que houve uma evolução em relação à aceitação da música rap, na sociedade, mas sobretudo nos media?

FS: Claro que sim! Aliás, até te posso dizer que nós estivemos reunidos com a *Antena3*, na altura, e uma das coisas que nos foi dito por eles foi que se antigamente era uma coisa que se negavam a passar ou muito excepcionalmente passavam, hoje é o contrário. Achei muito curioso isso. Uma das coisas que eles disseram foi que tem de se pôr autocontrolo, digamos assim, de não passarem apenas *rap* *risos*. Há uma mudança de paradigma enorme. Hoje, eu próprio que consumo todos os dias, estudo, procuro e tento estar informado sobre aquilo que está a sair sobretudo no *rap*, às vezes estou a ouvir rádio e preciso de descansar um bocado o ouvido e mudar para outra estação. Esta evolução tem

os seus pontos positivos e os seus pontos negativos. Pontos positivos é que felizmente o pessoal antigamente não tinha chances de viver da música, atuavam à borla, poucos eram os que se conheciam e tinham obras absolutamente sólidas e eu nunca ouvi na rádio. Ouvia em *blogs*, ouvia na internet, pessoas que me perguntavam “conheces esta artista?” ... muitas vezes só conhecia mais tarde, só conhecia um artista um ou dois meses depois dele ter lançado uma música ou de ter lançado um álbum. E eram coisas absolutamente maravilhosas que se tivessem sido lançadas hoje tinham sido logo agarradas pela comunicação social, pelas rádios, pelos jornais e por aí fora. Hoje em dia as coisas estão diferentes e dou-te o exemplo do Slow J - o João Coelho - que tive a oportunidade na altura até de o conhecer, quando ele ainda não tinha lançado a primeira *Mixtape* ou EP⁶², para ser mais concreto no nome. Ele lançou e teve uma exposição praticamente automática, o que me deixou muito feliz. Se tu fores fazer um estudo, eu ponho sérias dúvidas que tenhas visto alguém no *hip hop*, em Portugal, a crescer tão rapidamente como ele e em ter sido abraçado de uma forma tão forte pelos media como foi o Slow J e isso só demonstra que hoje os media estão cada vez mais atentos e cada vez a ouvir mais os artistas sem o preconceito e a perceberem aquilo que eles são capazes de fazer para a música portuguesa. Isso é muito positivo.

Como vê a relação do *hip hop* com os media?

FS: Eu sinto que foi crescendo, porque não quer dizer que eles alguma vez tenham deixado de reparar. Claro que houve um *boom*, mas se fossemos fazer aquilo uma linha cronológica em relação a *media-hip hop*, há marcos extremamente importantes. Por exemplo, um dos marcos foi quando foi feito o álbum do *Rapública*, quando foi lançado o *hit Nadar*. Os media focaram-se porque foi das primeiras músicas mais populares, toda a gente sabia de cor, toda a gente cantava e isso foi um marco em termos de expansão mediática. Há uma coisa importante porque quando sai o *hit Nadar* também teve o reverso da medalha, porque o que se procurava em termos de discotecas e bares eram outros “nadares”. Os artistas que não se reviam nisso, assumiam. Tens o caso do Valete que teve muito na frente desse movimento, do movimento *underground*. “A rádio é muito pataqueira para passar esse som”. Assumidamente dissemos que não nos importávamos que a música não passasse na televisão, não passasse na rádio, nem em lado nenhum,

⁶² Gravação, em formato digital ou CD, que é longa demais para ser considerada um single e curta para ser classificada como um álbum musical.

desde que o pessoal do *hip hop* conheça, por nós está tudo bem. Depois as coisas mudaram um bocadinho quando apareceram os *Morangos com Açúcar* a passar *Brilhantes Diamantes*, porque a meu ver não é de todo uma música pop mas popularizou-se. Começava-se a perceber “ok, espera lá que isto não é só de nicho, já se está a começar a ouvir.” Eu lembro-me disso e claro que a indústria ou o sistema começa a produzir e quando tu escreves uma música a pensar na componente ou no efeito de popularizar a coisa perde um bocado a sua essência. Houve *rappers* que mudaram o seu estilo, porque percebem que as pessoas estavam a ficar cada vez mais atentas a um determinado estilo e a coisa está a começar a massificar. Eu diria que nessa altura, há pelo menos 10 anos, houve uma mudança. Não tanta como está a haver agora, mas houve de certeza uma mudança. Eu acho que as coisas mudaram mesmo assim do 8 para o 80 foi com a introdução do *trap* porque quando há uma grande parte dos jovens que, há 15 anos, estavam mais virados para uma coisa mais rock, começam agora a ouvir *trap* e a produzir, então a coisa mudou. O Kendrick Lamar ajudou imenso nisso, conquistou um público enorme e eu diria que para os dias de hoje, a grande mudança se deu há 5 anos. Quando tu começas a ver cabeças de cartaz com figuras de música *hip hop*... eu sou do tempo em que isso era absolutamente impensável. Muitos artistas ficavam num cantinho e iam atuar à borla.

Recorda-se da primeira vez que viu a música rap ser noticiada?

FS: Tens os *videoclips* que passavam na televisão, por exemplo, na MTV. Depois eu comprei praticamente todas as revistas que se chamava a revista *Freestlye*, feita depois da *Hip Hop Nation*. Ambas muito viradas também para o *graffiti*, para as roupas, para a música, enfim. Eu tinha para aí 10 anos e lembro-me de haver uma revista de raparigas que era a *Bravo*, mas era o único sítio que tinha notícias sobre alguns *rappers*, como era o caso do Eminem e tinha algumas informações sobre músicos. Foram sobretudo estas e depois a internet, nomeadamente o *H2Tuga*, apesar de teres mais uns dois sites de informação. Para além destes exemplos, tens o José Mariño que pertencia à *Antena3* e “abriu as portas”, talvez as portas traseiras para ter um dos primeiros programas de rádio direcionados com o conteúdo *hip hop* ou focados em conteúdo *hip hop*.

Imagens

Imagem 1 – Bairro do Aleixo, Porto.....p.14

Fonte: Vortex Magazine

Imagem 2 – Sam The Kid.....p.15

Fonte: Notícias ao Minuto

Imagem 3 - Sam The Kid.....p.16

Fonte: Diário de Notícias

Imagem 4 – Bronx, 1970.....p.40

Fonte: iventio.ni.ed

Imagem 5 – DJ Kool Herc.....p.41

Fonte: thesource.com

Imagem 6 – Afrika Bambaataa.....p.41

Fonte: Rimas e Batidas