

José Alberto Simões
Universidade Nova de Lisboa

Entre percursos e discursos identitários: etnicidade, classe e género na cultura *hip-hop*

Resumo: Com o presente artigo pretende-se abordar o modo como a chamada cultura hip-hop, ainda que propagada globalmente, pode ser adoptada e adaptada ao nível local, produzindo desta forma simultaneamente convergência e divergência cultural. O foco desta análise será o percurso e a construção identitária de diversos protagonistas desta cultura, em torno de três dimensões interligadas: a etnicidade, a classe e o género. Para além de uma discussão teórica inicial sobre o modo como estas dimensões têm sido abordadas, pretende-se apresentar igualmente dados empíricos provenientes de uma pesquisa etnográfica realizada em Portugal, mais especificamente na área metropolitana da cidade de Lisboa. As conclusões a que se chegaram, ainda que específicas e contextuais, apresentam afinidades com outras sobre fenómenos idênticos, revelando-se importantes para a compreensão destas práticas e respectivas interpretações em diferentes contextos nacionais.

Palavras-chave: cultura hip-hop; identidade; classe; etnicidade; género.

Copyright © 2013 by Revista
Estudos Feministas.

¹ Andy BENNETT, 2000; William
PERKINS, 1996; Tricia ROSE, 1994.

² Andreana CLAY, 2003; BENNETT,
2000; Murray FORMAN, 2002;
Katina STAPLETON, 1998.

Introdução

A chamada cultura *hip-hop* teve uma origem sócio-histórica específica que marcou a sua emergência e acabou por condicionar a sua evolução:¹ início dos anos 70 do século XX, Estados Unidos, cidade de Nova Iorque, mais concretamente o Sul do Bronx. Apesar desta origem geográfica e histórica particular, o *hip-hop* transpôs a esfera local e perdurou ao longo do tempo. De Nova Iorque para outros contextos norte-americanos e a partir destes para o resto do mundo. A comercialização de algumas das suas vertentes (particularmente da música *rap*) terá desempenhado um papel decisivo na globalização do *hip-hop* e suscitou, dentro do próprio meio, uma discussão acerca da autenticidade da mesma.²

Para alguns autores, apenas as manifestações do *hip-hop* local e circunscrito aos afro-americanos dos bairros desfavorecidos dos grandes centros urbanos seriam

³ ROSE, 1994.

⁴ Jeffrey DECKER, 1994; Errol HENDERSON, 1996.

⁵ Paul GILROY, 1993, 2002 [1987]; Les BACK, 1996. Concretamente, BACK, 1996, refere-se a um fenómeno mais vasto de sincretismo cultural, através do qual se redefinem os estilos musicais e as identidades socioculturais, constituindo aquilo a que chama um “*intermezzo* cultural”. As semelhanças entre vários géneros musicais e consumos expressivos levam o autor a falar, para o caso britânico, de uma convergência *inter-diaspórica* (BACK, 1996, p. 228), que permitiria considerar uma frente comum (um “bloco histórico”, parafraseando GRAMSCI, 2005[1971]) em torno de preocupações partilhadas pelas diversas culturas musicais analisadas, designadamente o *reggae*, o *hip-hop* ou o *banghra*.

⁶ BENNETT, 2000; Rupa HUQ, 2003; Hadj MILIANI, 2002; Tony MITCHELL, 1996, 2001.

⁷ BENNETT, 2000; MITCHELL, 2001; José SIMÕES, 2010.

⁸ SIMÕES, 2010, 2011.

⁹ Iremos utilizar ao longo destas páginas, em diversas ocasiões, o termo “classe”. Uma vez com um sentido específico, associado às teorias da estratificação que equacionam o problema das classes sociais, sobretudo partindo da esfera económica e das relações de poder e dominação que daí decorrem, de que a teoria marxista (nas suas diversas variantes) serve de referência; noutras ocasiões, com um sentido mais amplo, incluindo diversas dimensões de estratificação para além da que advém da esfera estritamente económica, nomeadamente cultural, social ou política. A teoria weberiana (e aquelas que nesta se inspiraram) contempla justamente a possibilidade de considerar várias dimensões de estratificação e, sobretudo, de pensá-las de forma relativamente autónoma. Ver, para o primeiro caso, por exemplo, Erik O. WRIGHT, 1985, e, para o segundo, por exemplo, Frank PARKIN, 1971. A ideia de que a estratificação social

autênticas,³ por oposição a outras formas não genuínas ou ilegítimas de utilização desta cultura. Encontramo-nos, deste modo, perante uma delimitação não só geográfica como também étnica e social, que tende a glorificar a ‘cultura de rua’ e determinada origem sócio-espacial. Na sua variante mais radical, esta acepção afro-americana da cultura *hip-hop* reveste-se de contornos ideológicos particulares, que apelam ao afrocentrismo e ao recrudescimento do nacionalismo inspirado nos movimentos radicais dos anos 60.⁴

Pelo contrário, outros autores, numa perspectiva menos essencialista, reconhecem a autenticidade de expressões da cultura *hip-hop* não afro-americanas, quer de toda a diáspora africana,⁵ quer de manifestações exteriores à mesma.⁶

Para este último facto terá contribuído a acentuação da circulação planetária do *hip-hop* e a sua implantação em diversos contextos um pouco por todo o mundo, pondo definitivamente em causa a posição restritiva da primeira perspectiva.

Assim, face à globalização do *hip-hop* e às consequentes dinâmicas locais de apropriação e criação cultural, parecem ser postos em causa, cada vez mais, os anteriores pressupostos de legitimidade. Neste sentido, torna-se evidente que deixa de ser possível falar de autenticidade de forma absoluta e global, para passar a ser necessário falar de autenticidade de forma relativa e local. O que nos conduz à seguinte conclusão: por um lado, o *hip-hop* produz uma certa *convergência* cultural, pela criação de uma linguagem comum e que pode ser identificada enquanto tal pelos seus praticantes (e potenciais destinatários), por outro lado, e ao mesmo tempo, gera *divergência* cultural, pelo facto de essa linguagem ser localmente *adoptada* e *adaptada*.⁷

Nas páginas que se seguem começaremos por equacionar a forma como as questões da etnicidade, da classe e do género têm sido problematizadas nos debates teóricos sobre a cultura *hip-hop*, para, num segundo momento, apresentarmos os resultados provenientes de uma pesquisa etnográfica realizada em Portugal, mais especificamente, na área metropolitana da cidade de Lisboa.⁸

Etnicidade, classe⁹ e género na cultura *hip-hop*: equacionando o problema

Como referimos, a história mais comum, e habitualmente aceite, acerca da cultura *hip-hop*, associa-a, por um lado, exclusivamente a uma realidade de exclusão social dos grandes centros urbanos norte-

pode ser composta por múltiplas dimensões encontra-se bem equacionada na obra de Pierre Bourdieu. Para este autor, são um conjunto de propriedades objectivas que definem uma classe social e não apenas uma propriedade. Essas propriedades constituem os recursos (ou capitais) de que os agentes dispõem para definir a sua posição social. Um dos terrenos em que as teorias deste autor se revelaram mais proíficas foi precisamente o das práticas culturais (cf. BOURDIEU, 1979). É justamente a combinação específica que estas diferentes ordens de factores podem produzir que gostaríamos aqui de reter, de modo a compreender as suas múltiplas configurações e, concretamente, as que podemos examinar a respeito do *hip-hop*.

¹⁰ O conceito de "etnia" aparece-nos aqui com um sentido que cruza diversas dimensões de análise. A adequada articulação destas dimensões exigiria um exercício teórico que excede claramente o âmbito do presente texto.

¹¹ Utilizamos o termo "hispanico" com um sentido amplo, englobando jovens de origem 'latina' originários dos países da América-Latina (do sul ao centro do continente) ou descendentes de imigrantes desses mesmos países. Incluem-se, igualmente, jovens de origem caribenha, cuja ligação à diáspora africana complexifica ainda mais a classificação, e respectiva distinção, anteriormente avançada.

¹² Juan FLORES, 1996; Mandalit del BARCO, 1996; MITCHELL, 1996; BENNETT, 2000.

¹³ FLORES, 2004[2000], p. 70.

¹⁴ FLORES, 1996; BARCO, 1996; Raegen KELLY, 2004[1993]. De acordo com FLORES, 2004[2000], p. 77-78, existe um desfasamento de cerca de uma década entre a aceitação comercial do *rap* cantado em espanhol (ou a própria utilização do bilinguismo) nos EUA e as suas versões em inglês.

¹⁵ Posição particularmente crítica acerca do papel das ciências sociais na construção da 'etnicidade' e da 'vida no gueto'

americanos e, por outro, à experiência dos jovens negros do género masculino. De fora ficam outras etnias¹⁰ que vivem condições socioeconómicas semelhantes e o género feminino.

Esta delimitação tende a produzir um discurso dominante sobre o *hip-hop*, e particularmente o *rap*, que legitima apenas um tipo de práticas e artistas, inclinándose, simultaneamente, a mitificar as origens da cultura *hip-hop*. Se é verdade que os vários relatos apontam para o mesmo contexto sócio-histórico, só parcialmente podemos atribuir aos jovens afro-americanos residentes nesses locais o papel preponderante na formação do *hip-hop*. Por um lado, porque, dada a diversidade étnica de zonas como o Sul do Bronx, seria sempre de considerar a hipótese de outras minorias étnicas poderem ter tido um papel na génese da cultura *hip-hop*. Por outro lado, porque, de facto, para além da influência afro-americana, encontramos nos relatos sobre as primeiras manifestações do *hip-hop* referências à presença de jovens de origem latina ou 'hispanica'.¹¹ Esta omissão tem sido interpretada não apenas como uma imprecisão, mas como uma tentativa explícita de minorar ou excluir a presença latina da história do *hip-hop*.¹²

Falar de porto-riquenhos no *rap* significa desafiar o sentido de amnésia instantânea que se apodera das expressões da cultura popular assim que estas são apanhadas pela lógica da representação comercial. Este desafio envolve delinear sequências e contextos históricos, descortinar tradições e antecedentes, bem como reconhecer o *hip-hop* como sendo mais do que e distinto das imagens, poses e fórmulas simuladas a que o discurso público do entretenimento mediático tende a reduzi-lo.¹³

Assim, a importância dos jovens de origem porto-riquenha e mexicana dos *barrios* norte-americanos na emergência e consolidação do 'movimento' *hip-hop* é cada vez mais reclamada por vários autores.¹⁴ Tal reivindicação propõe-se não só clarificar o discurso 'oficial' (tanto da crítica musical como do meio artístico), mas também aquele que resulta da actividade científica¹⁵ acerca do *hip-hop* e da sua história. Se os atributos 'multiétnicos' dos seus protagonistas nem sempre foram reconhecidos, já os traços 'multiculturais' do *hip-hop* têm sido frequentemente assumidos, traduzindo-se num conjunto de produtos e práticas onde confluem variadas influências (mesmo que possam ser privilegiadas certas tradições em detrimento de outras).¹⁶ As referências culturais cruzadas, provenientes de diversas fontes, que podemos decifrar no *hip-hop* desde os seus primórdios, são disso um exemplo claro. Tal como, actualmente, o modo como as mesmas circulam por todo o

é apresentada por Robin KELLEY, 2004[1997].

¹⁶ O 'afrocentrismo' é disso um bom exemplo, com todas as referências mais ou menos explícitas a uma origem e passado africanos comuns, apelando à 'africanidade' e à 'negritude' dos seus protagonistas.

planeta, inspirando e alimentando variados produtos e práticas, se apresentam como um sintoma evidente desse mesmo efeito.

À medida que o *hip-hop*, nas suas diversas expressões, se prolonga no tempo e se expande no espaço, parece tornar-se mais evidente esta vocação 'transcultural' (e 'trans-étnica'). Tal facto ocorre, no entanto, sem que pareça abdicar-se da diferenciação gerada pela heterogeneidade das características inerentes aos diversos contextos de apropriação e produção. Os eventuais efeitos 'étnico', 'económico' ou 'social' não são completamente *neutralizados* perante a *transversalidade* do fenómeno. Porém, como discutiremos mais à frente, também não permanecem indiferentes à generalização e expansão comercial das práticas que o acompanham. A discussão em torno dos atributos identitários dos protagonistas do *hip-hop* e do que seria a sua autenticidade deverá ser reavaliada à luz de uma perspectiva que conceba de forma menos esquemática a relação entre protagonistas, práticas e os contextos sociais onde estas últimas emergem.

De igual modo, o discurso dominante tende a minorar a importância das mulheres na cultura *hip-hop*. Na maioria dos casos, a presença feminina apresenta-se como um acessório ou adorno da actividade masculina. Ou ainda, converte-se numa espécie de alvo para o discurso masculino sobre as diferenças de género, cuja principal manifestação pode ser encontrada no machismo e na misoginia que transparecem, sob variadas formas, no primeiro.

A adesão ao privilégio patriarcal por alguns artistas masculinos explica parcialmente a marginalização das mulheres entre os artistas *hip-hop*, particularmente quando estas não se conformam com os papéis normativos que lhes são atribuídos dentro do *hip-hop* [...].¹⁷

¹⁷Mark NEAL, 2004, p. 247.

Esta menorização tende a ser contestada tanto a partir de dentro, através da actividade desenvolvida por várias *rappers* femininas, como de fora, através das pesquisas científicas realizadas neste âmbito. É justamente esta última lacuna que várias autoras pretendem superar através dos seus trabalhos académicos. Nancy Guevara, por exemplo, fala do papel das mulheres em todas as actividades do *hip-hop* e não apenas na música *rap*. Como refere,¹⁸ se o *rap* tende a ser apresentado como voz dos jovens negros oprimidos, a sua versão feminina corresponderia a uma dupla forma de opressão: a de ser negro e mulher. A posição subalterna das mulheres afro-americanas transforma o *rap* num modo de tornar públicas as diferentes formas de discriminação por estas vividas:¹⁹

¹⁸ Nancy GUEVARA, 1996.

¹⁹ PERKINS, 1996; ROSE, 1994. De acordo com Back, a mesma função é preenchida pelo *rap* feminino que emergiu no contexto britânico (cf. BACK, 1996, p. 201-202).

Ao desafiar a predominância dos rappers do sexo masculino, as artistas rap do sexo feminino não só demonstraram que possuem competências líricas, como também – na sua luta para sobreviver e prosperar dentro desta tradição – criaram espaços a partir dos quais podem disseminar mensagens pujantes de mulheres negras e de perspectivas feministas negras.²⁰

²⁰ Cheryl KEYES, 2004[2000], p. 265.

Contudo, a ambição de diversos *rappers* do género feminino nem sempre pode ser enquadrada pelo intuito de defender uma perspectiva 'feminista'. Na verdade, como salienta Neal,²¹ uma parte das mulheres parece preocupar-se mais com a sua afirmação enquanto artistas do que em assumir o papel de porta-vozes de uma qualquer mensagem 'feminista':

Como resultado disso, vários dos artistas rap do sexo feminino estão menos preocupados em desafiar o sexismo e a misoginia [...] do que em serem reconhecidas simplesmente como pares ao lado dos rappers masculinos.²²

²¹ NEAL, 2004.

²² NEAL, 2004, p. 247.

Com efeito, os papéis que podemos atribuir ao género feminino na cultura *hip-hop*, em geral, e no caso da música *rap*, em particular, seguem um rumo por vezes mais diversificado do que as anteriores categorias simplificadas sugerem.²³ É deste modo que tanto nos podemos deparar com versões femininas de *gansta rap*, através das quais se celebra a violência ou se proclama a misoginia, como com versões nitidamente politizadas, reivindicando-se direitos e denunciando-se injustiças (por exemplo, expondo a dominação masculina ou a opressão racial) ou, ainda, versões que tiram partido dos estereótipos que envolvem a sexualidade feminina (tanto heterossexual como homossexual)²⁴ e, em sentido mais amplo, do erotismo inscrito na própria presença corporal e na gestualidade femininas. A forma como estes vários estereótipos são recriados e incorporados em distintos papéis e imagens não segue um designio necessariamente coerente e claro. Pelo contrário, podem assumir-se papéis distintos em diferentes momentos (ou num mesmo momento), compatibilizando, do ponto de vista da biografia individual, imagens aparentemente contraditórias.

²³ KEYES, 2004[2000].

²⁴ Como explica Cheryl Keyes, "Na tradição do rap feminino, emergem quatro categorias de mulheres rappers através da performance musical: 'Queen Mother', 'Fly Girl', 'Sista With Attitude' e 'Lesbian'. As *rappers* negras podem, contudo, alternar entre estas categorias ou pertencer a mais do que uma ao mesmo tempo. Mais importante do que isso, cada categoria reflecte certas imagens, vozes e estilos de vida das mulheres negras norte-americanas nas sociedades urbanas contemporâneas" (KEYES, 2004[2000], p. 266).

²⁵ George LIPSITZ, 1994; KELLEY, 2004[1997].

Se o discurso 'oficial' tende a mitigar o papel dos jovens de origem latina e do género feminino nas origens do *rap*, não é menos verdade que tende a mitificar a experiência de exclusão social, associada à realidade socioeconómica vivida nas grandes metrópoles e, por isso, a confinar o *verdadeiro rap* ao *gueto*.²⁵ De facto, como se disse, o *hip-hop* emerge neste contexto, porém, não existe

²⁶ Nem todos os músicos que tiveram sucesso comercial, e que são reconhecidos como 'autênticos' no meio, pertencem às classes baixas. Veja-se, por exemplo, o caso da banda *Public Enemy* (cf. David SAMUELS, 2004[1991]).

²⁷ Rui CIDRA, 2002; Teresa FRADIQUE, 2003.

²⁸ FRADIQUE, 2004, p. 346.

²⁹ Importa clarificar que utilizaremos a expressão "jovens negros" enquanto categoria socialmente construída e apropriada em diversos contextos como significativa pelos próprios actores, encontrando-se por isso na base da sua definição identitária. Ver as discussões mantidas por António CONTADOR, 2001, e FRADIQUE, 2003, a propósito do contexto português, ou aquela que é desenvolvida por BACK, 1996, a respeito do contexto britânico.

apenas aí. Não só porque teve sucesso comercial que lhe permitiu a propagação para fora do gueto, mas também porque alguns dos seus protagonistas nunca aí viveram, ainda que o glorifiquem nas suas produções artísticas, transformando-o numa espécie de *fetiche*²⁶. O retorno permanente ao gueto funciona deste modo, e em muitos casos, mais ao nível do imaginário que difunde do que de uma realidade experimentada, tendendo, por isso, a reforçar um discurso e uma imagem dominantes do *hip-hop* e da música *rap*.

Desta forma, ainda que a circunscrição étnica e socioeconómica do *hip-hop* seja essencial para compreender uma parte dos seus atributos, tal ligação não pode ser estabelecida de um modo absoluto nem essencialista, na medida em que deixa de fora uma parte da realidade que distingue os contextos de produção e consumo (tanto iniciais como actuais), cujas características económicas, sociais e étnicas são largamente mais heterogéneas, resultando daí processos de identificação e construção da etnicidade que não cabem numa leitura 'racializada' ou 'classista' simplificada. É justamente esta relação, nem sempre linear, entre o *rap* e as origens sociais e étnicas dos seus protagonistas que tem sido sublinhada por vários autores:²⁷

[...] ser *rapper* nunca é fruto de um acaso ou de um determinismo sociológico. Neste sentido, os conceitos de "raça" e "classe" são insuficientes, ou mesmo inoperantes, no que respeita à categorização dos jovens que integram o movimento *hip hop*. Os elementos que permitem a delimitação do *rap* enquanto fenómeno cultural sobrepõem e complexificam estas categorias, exigindo uma reformulação conceptual.²⁸

Entre percursos e narrativas identitárias: etnicidade, classe e género na cultura *hip-hop* em Portugal

Como temos vindo a referir, as origens do *hip-hop* estão fortemente conotadas em termos étnicos e sociais, mas igualmente no que respeita ao género. Mais do que simples atributos fundamentais dos primeiros praticantes, estes elementos tendem a contribuir para a mitificação da própria cultura *hip-hop*, fundamentando as diversas representações que sobre a mesma se têm gerado. Pareceu-nos, por isso, inevitável que a respeito de um contexto específico, como aquele que estudámos em Portugal, colocássemos a questão de saber se existe uma forte presença de 'jovens negros',²⁹ de 'classes baixas' e maioritariamente do 'género masculino' ou, pelo contrário, se tal diferenciação se

apresenta irrelevante ou mesmo inoperante? Esta questão, apesar de parecer simples e evidente, é complexa e encerra algumas armadilhas das quais nos deveremos distanciar.

Em primeiro lugar, seria um equívoco da nossa parte pressupor que só os jovens negros ou as minorias étnicas consomem e produzem *hip-hop* em Portugal. Pelo contrário, as características socioculturais, económicas e étnicas dos actores envolvidos neste universo cultural, associada à sua própria dispersão geográfica no país, são suficientemente variadas para que uma tal suposição possa ser tomada de modo absoluto. O que não invalida, em todo o caso, que possamos encontrar num dado contexto uma relação significativa entre os anteriores atributos e determinadas manifestações culturais.

Em segundo lugar, embora seja relevante o facto de encontrarmos a apropriação de determinados elementos simbólicos, neste caso a cultura *hip-hop*, numa dada comunidade que objectivamente pode ser assinalada por certos atributos étnicos, de classe ou de género, parece-nos igualmente essencial considerarmos a forma como uma dada identidade cultural baseada nos anteriores atributos pode ser recriada, numa relação menos óbvia e linear com as características aparentes da população em causa,³⁰ construindo uma identidade a partir do simbolismo associado aos produtos que consomem e/ou produzem.

Dito isto, passemos à análise da forma como a etnicidade, a classe e o género emergem no discurso de diferentes protagonistas da cultura *hip-hop*, influenciando os seus trajectos mas, sobretudo, actuando na maneira como se definem as suas narrativas identitárias.

A expressão mais 'racializada' do *hip-hop*, onde o domínio da etnicidade é mais explorado, sobretudo em termos ideológicos, encontra-se no caso da música *rap*, principalmente através dos seus porta-vozes, os *MCs*.³¹ Este facto tende a estar ligado a uma presença mais evidente de protagonistas negros, descendentes geralmente de populações imigrantes das ex-colónias portuguesas.³² Não é por acaso que o *rap* de intervenção ou *underground* encontra uma forte associação com representantes das comunidades africanas, nomeadamente entre aqueles que se sentem de alguma forma excluídos, marginalizados e pertencendo às franjas mais desfavorecidas da sociedade portuguesa.³³ Assim, basicamente, encontramos uma racialização evidente do discurso no *rap* de *intervenção*, *underground* ou de *combate*.³⁴ Os *rappers* que se identificam com o *rap* de intervenção ou mais politizado tendem a insurgir-se contra os poderes instituídos e uma noção vaga de sociedade dominante, constituída pela população branca maioritária.

³⁰ Ou seja, mais do que tentar encontrar, por exemplo, uma relação linear entre a identidade cultural original de uma 'negritude' dominada e uma comunidade de protagonistas negros, poderemos estar atentos às diversas manifestações onde brancos, mestiços, classes médias, operárias ou altas, homens ou mulheres, se apropriam desta imagem de 'negritude' e a transformam. Ver para uma abordagem desta questão, por exemplo, as discussões mantidas por BENNETT, 2000, e BACK, 1996.

³¹ José Alberto SIMÕES, Pedro NUNES e Ricardo CAMPOS, 2005; CAMPOS e SIMÕES, 2011.

³² Importa notar que a percentagem de 'lusó-africanos' e de 'novos lusó-africanos' (Fernando MACHADO, 1994) na Área Metropolitana de Lisboa é muito superior à da maioria das áreas urbanas de Portugal, pelo que esta é uma situação étnica e cultural particular que apenas encontra paralelo em situações específicas no resto do país.

³³ Tal não invalida, no entanto, que esta exclusão ou marginalização não exista realmente, podendo manifestar-se através de experiências e sentimentos de discriminação, estigmatização e racismo. Ver MACHADO, 2001 e, para dados recentes, Tiago SANTOS et al., 2009.

³⁴ Daí que esta manifestação *underground* se oponha àquilo que é entendido como um desvirtuar da essência do *hip-hop*, gerando o *rap* intitulado genericamente de *comercial*, com um discurso despolitizado e que é dirigido a um público mais indistinto com o principal intuito de gerar receitas financeiras para os artistas e as editoras. Não obstante, convém sublinhar que em Portugal o *rap* é caracterizado predominantemente por expressões amadoras ou semiprofissionais (cf. SIMÕES, 2010).

[...] gostava de ver, gostava de saber que amanhã o meu filho não vai estar submetido a este sistema, 'tás a ver – esta cena, capitalista, esta cena racista, e esta cena de classes [...] não vai ser o mesmo preto, o mesmo gajo pobre, o mesmo gajo que vai bulir no Mac [Donald's], ou na obra, ou numa fábrica de automóveis [...]. Eu tenho sede de mudança, e acho que todas as pessoas que quiserem mudar alguma coisa são aquelas que vão em busca do meu CD; as outras, acho que vai chegar a um ponto em que não se vão identificar.

MC (jovem negro, género masculino)

Este é reconhecido, por muitos, como o património original do *hip-hop*, sendo portanto associado ao carácter mais genuíno e autêntico desta cultura. Os adeptos e produtores deste subgénero, que assumem a etnicização do *hip-hop*, aparecem-nos como os defensores de um legado histórico, os representantes de um passado que mitifica a ideia de 'negritude' e a imagem de uma 'africanidade' original.³⁵ Este tipo de discurso, por ser mais fechado, etnicizado e classista, é representado como estando dirigido basicamente ao *interior*, um discurso para consumo interno daqueles que se identificam com as experiências relatadas, não sendo portanto dirigido à partida ao público em geral ou à 'sociedade dominante'.

³⁵ CONTADOR, 2001.

*Filhos da imigração pagam com o sangue a estadia,
Personas não gratas oprimidas pela hipocrisia, de quem lá foi, extorquiu,
Bazou e deixou a terra vazia, de quem promove o crime de noite e o combate de dia,
Quem policia é criminoso e quem julga também é réu, porque babas,
Duto [heroína] e xito [haxixe] não caem do céu, nas ruas estão peões governados pelo bispo e pelo rei,
Que nos leva a cumprir todas e não nos inclui em nenhuma lei,
Que nos concentra numa reserva chamada guetto ou bairro social [...]
E quando um brother está a paiar [traficar droga], dez brothers estão a consumir,
E quando um brother está a premir, outro brother está a partir, [...]
E quando um chega a superior, dez ficam pelo secundário, vinte pelo primário,
E trinta pelo judiciário, e quando um brother é patrão, outro milhão é funcionário,
E quanto mais tens que abrir os olhos mais o sistema faz-te de otário.*

Chullage, "Lutar pela nossa vida", in *Rapresálias* (Sangue, Lágrimas, Suor), Lisafonia/Edel, 2001

Existem, todavia, exceções a esta associação estreita entre etnicidade e origem socioeconómica. Nem todos os MCs que entrevistámos se identificam com a conotação étnica e classista a que grande parte da música *rap* parece estar sentenciada, nem afirmam dirigir-se exclusivamente a um público com estas características. Este posicionamento deve-se, em grande medida, à própria expansão do *rap*. À medida que este se alastra pelo território nacional, diversificando os seus produtores mas também o seu público, apresenta-se como um género cada vez mais 'transclassista' e popular, ao mesmo tempo em que parece manter a heterogeneidade dos seus registos, circuitos e artistas, bem como dos respectivos públicos que mobilizam. Não obstante, apesar desta aparente 'diluição identitária', vários *rappers* reivindicam a importância da 'mensagem' (de certo modo unificadora de todos estes públicos) na sua música.

Os rappers estão a rimar em português, estão a falar de problemas que os jovens sentem no dia-a-dia e já não é aquele estereótipo de que o rap é o gueto racista, isso já acabou, até porque o rap já saiu do gueto, já não está guetizado. Tu tens rap em Viseu, tens rap na Guarda, tens rap na Quarteira, tens rap nos Açores, tens rap na Madeira. Tens rappers a rimar sobre a mãe, rappers a rimar sobre o que tomaram ao pequeno-almoço, tens rappers a... tudo, hoje há tudo.
MC, responsável por editora discográfica (jovem negro, género masculino)

Por outro lado, a presença de MCs brancos no *rap* nacional não é, contudo, secundária. Pelo contrário, à semelhança do que acontece noutros países, existem exemplos de sucesso comercial e, sobretudo, mediático.³⁶ Na relação dos *media* e da indústria discográfica com o *rap*, a origem étnica e social dos artistas, bem como os atributos dos produtos gerados, parecem assumir um papel crucial ao nível da divulgação dos mesmos e das oportunidades de trabalho, o que é percebido pelos próprios artistas:

Olha o Chullage: foi o primeiro álbum a ser editado em Portugal de hip-hop, mesmo seriamente. Teve grande sucesso! O Chullage vendeu 3 mil cópias em pouco menos de um ano [...] esqueceram o Chullage, simplesmente, e é um álbum que vendeu muito, muito mesmo. Simplesmente, o facto de o Chullage ser negro afasta, 'tá arrumado, acabou. E o Sam [The Kid], pá, é português, é branco, é claro que eles vão pegar. Porque é uma cena que eu acho que é bué triste em Portugal: por exemplo ele é português, nasceu cá em Portugal [...] e ele não tem estatuto de português, ele simplesmente é um africano, é um imigrante, queira

³⁶ Artistas brancos portugueses como Sam The Kid, Fuse e Mind da Gap são exemplos de êxito junto das editoras e dos *media*.

ou não queira, só pela cor dele. E o Chullage pronto, coitado [...] fala do sofrimento dele, como africano que ele é, e claro, a media portuguesa não vai pegar num álbum que 'tá a falar contra eles...

MC (jovem negro, género masculino)

Contudo, a ideia de que a música *rap* se afigura como forma de expressão daqueles que são socioeconomicamente excluídos encontra excepções na actividade do *dj'ing*, para a qual é referida a necessidade de um investimento económico elevado.

P. – Olhando um bocado para a vertente do dj'ing, a maior parte dos DJs são brancos.

R. – Isso também tem muito a ver com os meios, tem um bocado a ver, não é? Porque muita gente que está cá de etnia africana, ou de origens africanas não tem tanto acesso, e pra ser DJ não é barato. É como pra ser produtor, mas DJ ainda é mais caro. Tens de ter quase um kit completo. [...] o DJ tem que ter bastante vinil, não pode estar cingido a 15 CDs, tem de 'tar sempre a comprar vinil, tem que ter pratos, tem que ter a mesa de mistura, tem que ter as agulhas, tem que ter o set todo, as colunas, isso tudo. E não é pra qualquer um, não é? Acho que é mais por causa disso. Aí é que faz a diferença.

DJ e produtor (jovem branco, género masculino)

Se no caso da música *rap* a conotação étnica (e classista) é mais evidente, encontrando correspondência na realidade em algumas das suas variantes, ao nível do graffiti esta dimensão não é tida como importante, sendo uma actividade que é inclusivamente dominada por jovens brancos.

Quem está por detrás, pensa que o graffiti é uma cambada de rapazes africanos que fazem graffiti, que não têm dinheiro nenhum, que são todos pobres e que fazem umas coisas mascaradas e o graffiti na mente das pessoas é isso. Eu sei que não é nada disso: 90% das pessoas que fazem são de raça branca.

Writer (jovem branco, género masculino)

Raramente encontras um black que esteja a graffitiar ou que diga sou um writer, ou que saiba sequer pronunciar writer! Os writers que eu conheço, a maioria são brancos, moram nas suas casinhas com os seus papás, têm o seu carrinho, têm a sua cartinha desde os 18 anos, que já estava planeada há muito tempo... E fazem aquilo para não serem iguais aos outros manos deles! Basicamente. Eu sou dos poucos doutras raças que andam por aí!

Writer (jovem negro, género masculino)

Daí que exista uma tendência para representar estas duas vertentes como étnica e socialmente distintas, uma vez que o *rap*, como sublinhámos, está mais associado (sobretudo do ponto de vista simbólico) à música do 'gueto', aos jovens negros e aos bairros degradados, enquanto o *graffiti* está mais associado aos jovens brancos de classe média. Esta tendência encontra alguma autojustificação no facto de o *rap* ser, por tradição, um instrumento mais 'politizado' do que o *graffiti*, não necessitando de investimento económico para ser utilizado enquanto manifestação colectiva e identitária. Por seu lado, também no caso do *breakdance* se verifica um afastamento relativamente à representação da origem étnica dominante dos praticantes:

Breakdance não tem nada a ver, nada a ver. Se vocês já viram as crews de breakdance, hã-de ver que se calhar a minoria até é africana... nem é a maioria, ao contrário de outras vertentes do hip-hop, como o MC. Se calhar aí... aí sim, a minoria se calhar é da Europa... em questões de breakdance, por acaso não, não é bem assim.

B-boy e MC (jovens brancos, género masculino)

Ainda que a presença feminina no *hip-hop* seja visivelmente minoritária, desde os primórdios (tanto em Portugal como nos EUA e noutros países) que encontramos praticantes do género feminino em todas as vertentes.³⁷ Podemos questionar, por isso, acerca da razão de ser desta sub-representação feminina. Algumas causas plausíveis podem ser encontradas em factores estruturais, transversais a diversas esferas de actividade, que tendencialmente remetem as mulheres para papéis secundários, subalternos ou simplesmente dando menor visibilidade ao seu protagonismo em determinada área. Embora a tendência actual pareça apontar para uma certa aproximação de percursos,³⁸ atenuando algumas das discrepâncias mais evidentes nas primeiras gerações de praticantes, a verdade é que esta diferenciação continua a existir tanto de forma objectiva, no modo como as diferentes actividades se encontram organizadas, como subjectivamente, no modo como a participação e presença femininas no *hip-hop* são representadas.

Se calhar tem um bocado a ver com o início do hip-hop, que não era muito atractivo prás mulheres, porque sempre foi uma coisa muito do "eu", do machismo, "eu faço, eu posso e mando". Começou muito assim o hip-hop, não é? E realmente isso não foi muito atractivo prás mulheres. Agora porque é que não há mais... não sei. Se não há também ninguém a lançar, se não há grupos femininos ou não há raparigas a fazer... Se não

³⁷ Cf. Wivian WELLER, 2005, para uma discussão sobre a ausência feminina das 'subculturas' juvenis (particularmente no caso do *rap*) e CAMPOS, 2010, a respeito da masculinização do *graffiti* no contexto português.

³⁸ Que, de resto, dado o carácter relativamente recente e incipiente desta tendência, não pode ser tomada como um facto seguro, apenas como um dado a ter em conta e a aprofundar em futuras pesquisas.

*há assim muita gente a fazer também não há-de haver
muita gente por trás, não é?*

DJ, MC e produtor (género masculino)

Verifica-se, desta forma, um reconhecimento tanto explícito como implícito da *masculinização* deste universo, que comporta, em contrapartida e de um modo geral, uma menorização das expressões culturais realizadas pelas praticantes femininas. Esta tendência não se manifesta apenas na presença dominante dos homens nos diversos sectores de produção e na definição dos (e no acesso aos) circuitos culturais, mas igualmente na própria dimensão normativa que se rege por valores e hierarquias de prestígio que acentuam a natureza diferenciada destas práticas. O que nos permite colocar duas questões que, embora possam parecer óbvias, merecem ser tratadas com alguma atenção. Primeiro, o *hip-hop* é um universo masculinizado porque as práticas que o caracterizam reflectem valores 'masculinos' ou apenas porque os homens são maioritários e (logo) dominantes? Segundo, e neste seguimento, as práticas femininas distinguem-se das masculinas ou pelo contrário tais diferenças são irrelevantes?

À partida, qualquer das respostas subentendidas pelas anteriores perguntas poderia ser verosímil para diferentes interlocutores (tanto masculinos como femininos), tornando por isso difícil apontar uma só tendência. O que não quer dizer que não existam tensões baseadas no género (desde logo devidas à subrepresentação feminina) ou que não possam existir particularidades estéticas que permitam destringir claramente os produtos e as práticas levadas a cabo por cada um dos géneros, podendo estas, inclusive, ser assumidas pelos próprios praticantes. Contudo, para além de diferenças objectivas na configuração das experiências feminina e masculina do meio em questão, é indispensável ter em conta igualmente as diferenças na percepção dessa experiência e do papel desempenhado por cada género (ou se quisermos, do seu contributo) para a definição do universo do *hip-hop*.

Em termos simplificados, podemos afirmar que as praticantes femininas oscilam essencialmente entre duas posturas distintas: por um lado, procuram afirmar-se num meio maioritariamente composto por homens, sem porem em causa a predominância masculina (isto é, respeitando as normas e os valores por estes definidos), por outro, procuram construir e afirmar o que seria a sua 'feminilidade' (isto é, pretendem impor-se pela diferença).

A primeira postura pressupõe a tentativa de afirmação num meio masculino como *pares*, reivindicando uma posição e um estatuto independentemente de uma identidade fundada no género.

Só por sermos mulheres, não. 'Tamos ali porque somos pessoas, e preocupadas... e queremos que as pessoas oiçam a nossa opinião. Não por sermos mulheres, mas já agora também podemos falar sobre isso e dizer o que é que achamos, sendo mulheres – não sendo esse o nosso principal objectivo.

MC (género feminino)

³⁹ O que significa que a afirmação individual se faz à custa da aceitação de um determinado estado de coisas, mesmo que intrinsecamente a presença feminina contribua em certo sentido para o questionar.

Paradoxalmente, esta afirmação 'indiferenciada' num meio predominantemente masculino implica a aceitação das normas, valores e critérios criados por praticantes masculinos.³⁹ Tal não significa que a atitude destes seja homogénea. Com efeito, do ponto de vista masculino a opção de depreciar abertamente o trabalho feminino não é a única via, nem sequer a mais comum, pode traduzir-se numa estratégia menos óbvia de regulação das práticas e recursos disponíveis. Tal participação é acalentada desde que o controlo sobre a mesma seja garantido pelos praticantes masculinos, implicando um papel secundário ou subalternizado das mulheres. O que pode ser avaliado, de forma mais ou menos idêntica, em todas as vertentes do *hip-hop*.

No caso do *mcing*, um dos géneros de música *rap* mais valorizados, autodenominado *underground*, é protagonizado essencialmente pelo género masculino, marcado, como dissemos, por um conteúdo mais etnicizado e politizado, apresentando um discurso mais crítico e uma linguagem de algum modo mais agressiva. A participação feminina no *rap* surge, por isso, confinada ao apoio vocal aos *rappers* masculinos, representando um papel claramente secundário.

R. (1) – Temos aí umas raparigas [garotas], temos vozes, temos grandes vozes...

R. (2) – Mas não é pra serem MCs.

R. (1) – Não é MC, é só pra dar aquelas vozes de fundo, e coros, e isso.

MCs (género masculino)

Com efeito, as colaborações artísticas entre *rappers* masculinos e femininos revelam uma evidente assimetria na distribuição dos papéis que cabem a cada um (a própria iniciativa da colaboração contribui para explicar esta assimetria). Os convites feitos a *MCs* femininas são sobretudo para 'cantar' e em menor número para 'rimar' ao lado de *MCs* masculinos. Tendo em conta que a primeira actividade é menos valorizada internamente do que a segunda, encontrando-se associada principalmente ao '*rap* comercial' (mais ligado ao *rhythm & blues* e à música *soul*), percebe-se por que razão a presença masculina é não só mais notória como também mais prestigiada. Tal facto não obsta que o número destas colaborações tenha aumentado

ou que, em certos casos, os atributos vocais femininos se possam adaptar quer ao 'canto' quer à 'rima'.

Eu acho que sim – as MCs não tanto, mas as que cantam – o caso da Genny dá p'ra ver: a Genny, quase toda a gente chama a Genny, porque ela, p'ra além de rimar, canta, e ela tem uma voz... vocês têm que ver! Aquilo, fogo, arre pia! É mesmo espectacular!

MC (género feminino)

De qualquer modo, aos olhos das praticantes do género feminino, o apoio masculino e a sua própria atitude face ao trabalho que desenvolvem (tanto individualmente como em conjunto) traduz simultaneamente um aparente esforço de aproximação entre ambos os géneros (ainda que controlado pelas regras ditadas pelos homens) e uma condescendência (que reflecte algum paternalismo e a suposta superioridade da actividade masculina) em relação às iniciativas femininas.

R. (1) – É, é. Eles dizem que não, mas eles ainda 'tão todos na época... mais que primitiva...

R. (2) – Eu acho que, sinceramente, eles não acreditam propriamente muito, lá está, em termos de rap, não acreditam... Não sei se é não acreditarem, ou é não quererem que elas evoluam. Querem eles continuar, porque já andam há não sei quanto tempo, têm saída, e as raparigas "sim, embora aí, que giro, gravar..."

R. (1) – Sim, sim, são raros os rapazes que apoiam, mesmo.

P. – Mas há rapazes que apoiam mesmo?

R. (1) – Sim, há, mas a maior parte é do género: "P'ra rapariga 'tá fixe [bacana] ..." [...] Sim, no princípio... a maior parte das raparigas que desistiram, tenho quase a certeza absoluta que foi por causa disso... Mas nós sentimos imenso, iamos dar concertos e éramos as únicas raparigas. E havia mesmo rapazes que diziam "Eh pá, vão tocar em casa, vão lavar a loiça, o que é que vocês 'tão aqui a fazer?" e nós ficávamos... "São feministas, já querem subir no mundo" e não sei quê...

MCs (género feminino)

Na realidade, para algumas mulheres, a depreciação da actividade feminina ou a menorização do seu trabalho por parte dos homens apresenta-se como um mecanismo de controlo (do acesso ao meio), evitando assim a concorrência directa (eventualmente de qualidade superior ou idêntica) e, por esta via, garantindo a supremacia masculina.

Acho que os homens, pelo menos dentro do movimento [hip-hop], fazem esta distinção entre homens e mulheres, rap de mulheres e rap de homens porque eles não querem, porque eles têm medo, porque eles sentem-se humilhados, têm vergonha de vir uma mulher

e estar ao mesmo nível do que eles. Por isso eles são os primeiros a fazer essa distinção, a dizer: "Ah, pra mulher..." Isso é uma defesa deles em relação a nós [...]. "Mas continua, porque pra mulher 'ta fixe [bacana]. E se poderes assim usar uma minissaia, ainda melhor" [risos].

MC (género feminino)

Não há auto-suficiência feminina no hip-hop, então é mais difícil. Os homens é que vão controlando a cena, e eles é que... Depois é assim: às vezes, os grupos que aparecem, ou as miúdas [...] aparecem mas desaparecem muito rápido, porque ficam desiludidas, ou porque afinal é preciso muito tempo, muito trabalho, muito sacrifício, e elas não têm vida pra isso, e têm os namorados, e têm os filhos, e têm as preocupações.

MC (género feminino)

A atribuição de um papel subalterno ou secundário às mulheres apoia-se, em certo sentido, na convicção da sua própria inferioridade artística, através da ausência de dotes ou competências necessárias para serem autênticas praticantes. Como observa o seguinte *writer*:

É uma cena de garra, é uma cena de garra. Não estou a dizer com isto que as mulheres sejam fracas, mas se calhar para certo tipo de coisas... não têm garra para agarrar nas coisas, percebes? Fazem 4-5-6, param e depois não continuam...

Writer (género masculino)

Para além da aparente ausência de entusiasmo pela actividade em questão, são apontadas, reforçando a anterior característica, a efemeridade e a inconsistência da participação feminina, em muitos casos fortemente dependente de laços afectivos com praticantes masculinos. Como nos relata a seguinte *writer* debruçando-se sobre as motivações de outras *writers* do género feminino:

Principalmente aqueles que entram no graffiti por moda. Muita gente pinta por moda. Olha, as raparigas é um exemplo! Costumam desistir muito! Entram, desistem passado um tempo. [...] É! [risos] Isso acontece! Mete-me mesmo raiva! Porque todas as raparigas que eu conheço, quase todas que pintam, é porque são namoradas de alguém que pinta! Quase sempre! Eu por acaso não aconteceu isso.

Writer (género feminino)

Se no caso do *mcing* a presença feminina é mais restrita, nos casos do *djing*, *breakdance* e *graffiti* essa presença constitui praticamente uma raridade. Na verdade, as praticantes femininas são geralmente em menor número e, no caso de considerarmos *crews* inteiramente compostas

por mulheres, a escassez é ainda mais patente, podendo cingir-se a alguns grupos isolados:

[...] só raparigas, uma coisa mais importante. Cá em Portugal nós somos as únicas que eu saiba. É diferente, é uma coisa... sei lá! É para nós! Não consigo explicar!
B-girl

Numa segunda postura, as praticantes femininas reclamam a especificidade da sua actividade no *hip-hop*. No caso concreto das *rappers*, o carácter distintivo do seu trabalho traduz-se nos conteúdos temáticos dos produtos que geram. Não só pretendem afirmar o carácter alternativo da sua presença como enfrentar directamente a supremacia masculina. Veja-se, por exemplo, o seguinte excerto de uma rima da autoria de uma *MC*, reivindicando a singularidade da sua presença no *hip-hop*:

*[...] Rimo e represento
Cada vez que me apetece
Ao Movimento sou leal, nunca traiçoeira
Atoço pela frente e a minha rima é certa
Como é, amigo, não dê bandeira
Ainda vais ser encanado
Apesar de ser uma dama podes passar um mau bocado
Podes passar um mau bocado
E mau bocado vais passar
Se te meteres com estas ladies e quiseres improvisar
[...]
Tens a mania que és o boss e os outros aprendizes
Hás-de perceber que o rap está dentro de ti
E não te iludas pois a fachada não te faz um MC [...]
Falo no feminino
Com muita atenção
Com tudo o que nós damas temos no coração
E podes acreditar
Agora é revolução
Pois ela já começou
Só irá acabar
Quando tudo o que sentimos conseguirmos expressar
[...]
Angie in mixtape feminina, *Raparigas na voz do soul*,
realizada por T. von aka Telma, produzida por DJ Cruzfader,
2001*

No anterior exemplo, o *rap* apresenta-se como um instrumento ou veículo de contestação da posição (subalterna) feminina, dirigindo-se directamente aos próprios homens. Mas pode-se falar distintamente de um '*rap* feminino' em contraponto a um '*rap* masculino'?

P. – É muito diferente o rap masculino do rap feminino, em termos de letras?

R. (1) – Não é muito diferente, mas já se começa a notar algumas diferenças. Antigamente acho que não, antigamente era tudo [...] a matarem-se uns aos outros. Mas agora não, agora já há uma consciencialização de que é preciso... estamos todos aqui porque temos uma missão a cumprir, há um papel a desempenhar...

P. – Mas quais são os temas que vocês mais abordam?

R. (2) – Olha, o meu grupo optou, no início, por ser mais exactamente temas femininos, quer dizer, mesmo não só na sociedade portuguesa, noutras tipos de sociedade, mostrar que as mulheres não podem continuar a ser subordinadas pelos homens, e submissas, e etc. Depois temas também religiosos de... pronto, essas culturas em que as mulheres têm de ficar em casa submissas, ou os homens têm montes de mulheres...

DJs (género feminino)

O mesmo questionamento acerca da suposta diferenciação entre as expressões artísticas masculinas e femininas pode ser feito a propósito das outras vertentes. No caso do *graffiti*, apesar de as diferenças se situarem ao nível da atitude aparentemente menos empenhada nesta prática, podem-se igualmente identificar pequenas diferenças estéticas.⁴⁰ Como nos descreve a seguinte *writer*:

E os nossos têm muitas florzinhas, e estrelinhas... Se bem que não cai no piroso! A gente faz para não cair no piroso! Se calhar aos olhos deles... Não. Mas é giro...

Writer (género feminino)

No caso do *breakdance*, não parecem, no entanto, ser apenas as diferenças estéticas e performativas a pesar na avaliação, é também o tipo de relação que se pode desenvolver em grupos exclusivamente femininos. O que é assinalado por *b-girls* que já estiveram integradas em *crews* mistas:

P. – É diferente, tipo raparigas [garotas] e rapazes?

R. – É, é muito diferente! Eu com elas sinto-me muito mais à vontade! Logo o primeiro treino que eu tive com elas, elas puseram-me a fazer top rock! Nunca ninguém me tinha conseguido pôr a fazer isso!

B-girl

Contudo, este facto não é percebido do mesmo modo pelos praticantes masculinos que, de um modo geral, consideram bem-sucedida a integração dos praticantes femininos em grupos maioritariamente masculinos.

P. – Vocês sentem que ela se integrava bem...

R. (1) – Sim, porque primeiro que ela começasse a breakar com a gente, ela era nossa amiga. Depois é que eu comecei a chateá-la para aparecer nos treinos

⁴⁰ À parte os casos, como a única *crew* exclusivamente feminina que entrevistámos – as OGA (Only Girls Aloud) –, em que a diferença de género é expressa no próprio *tag* realizado e reforçado pela palavra “girls” escrita por baixo do mesmo.

e ela apareceu... E acho que ela teve uma adaptação bem...

R. (2) – Ela adaptou-se bem. Mas no momento x, retraiu-se... [...] Eu não compreendi! Por causa de um aspecto... Só por causa desse aspecto! Não estou a dizer... Porque ela tinha capacidade para ir lá... se calhar muito mais do que eu, estás a ver! Porque na altura... Tinha muito mais capacidade do que eu!

B-boy

Resumindo, se, de forma objectiva, não podemos identificar diferenças inequívocas entre as práticas masculinas e femininas, podemos, no entanto, detectar diferentes representações (por vezes contraditórias) dos papéis desempenhados por cada um dos géneros. Tal facto espelha diferentes percepções acerca das possibilidades de prossecução de uma carreira (num sentido amplo do termo), mas igualmente, e por essa razão, das diferentes expectativas e oportunidades que presidem às escolhas e que, em última análise, explicam a própria configuração assimétrica do universo do *hip-hop*.

Conclusão

Como pudemos comprovar ao longo do circuito teórico e empírico aqui desenvolvido, o *hip-hop* encerra várias complexidades que advêm, por um lado, da sua própria origem singular, posterior globalização e conseqüente localização em vários países e regiões do mundo por onde se foi implantando, por outro lado, da diversidade de vertentes que compreende e da heterogeneidade dos protagonistas que as integram. Não obstante, muito do que aqui dissemos encontra eco noutros contextos, na medida em que há uma linguagem comum e partilhada, que serve de referência a múltiplos artistas e adeptos por todo o planeta.

Pudemos atestar isso mesmo através das três dimensões consideradas neste artigo para apreciar a ligação ao universo do *hip-hop*: etnicidade, classe e género. Como vimos, a cultura *hip-hop* assume-se historicamente como uma manifestação cultural alternativa das comunidades negra e latina de origem norte-americana que viviam em situações de exclusão social e marginalização económica. Tal associação, embora persista no presente, não permanece exclusiva nem apresenta contornos lineares. A ligação ao género, principalmente a aparente ausência (ou suposta irrelevância) feminina neste universo cultural, apresenta-se como um elemento adicional e crucial para compreendermos as desigualdades sociais inerentes tanto aos primeiros grupos de praticantes como àqueles com que nos deparamos actualmente em vários pontos do mundo.

Os percursos dos protagonistas estudados surgem marcados não só pelo seu envolvimento em determinada vertente como também pelos atributos que transportam consigo e através dos quais vão reconstruindo (de forma nem sempre óbvia e coerente) as suas narrativas identitárias a cada momento ao longo do seu percurso. Apesar de, actualmente e em diversos países, o *hip-hop* se ter tornado aparentemente mais 'transclassista' e 'multiétnico' e de não apresentar conotações tão evidentes em termos de género, a verdade é que a força destes atributos não se diluiu por completo nem os mesmos deixaram de ser relevantes para compreender o significado das práticas, dos produtos ou dos circuitos criados. Foi justamente isso que procurámos captar ao longo da presente pesquisa, apreciando os percursos e os discursos de vários protagonistas do *hip-hop* a partir de um contexto específico, que não obstante apresenta afinidades com outros onde podemos encontrar estas mesmas práticas.

Referências

- BACK, Les. *New Ethnicities and Urban Culture: Racism and Multiculture in Young Lives*. London: University College London Press, 1996.
- BARCO, Mandalit del. "Rap's Latino Sabor". In: PERKINS, William Eric (ed.). *Droppin' Science. Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture*. Philadelphia: Temple University Press, 1996. p. 63-84.
- BENNETT, Andy. *Popular Music and Youth Culture: Music, Identity and Place*. London: MacMillan, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.
- CAMPOS, Ricardo. *Porque pintamos a cidade? Uma abordagem etnográfica ao graffiti urbano*. Lisboa: Fim de Século, 2010.
- CAMPOS, Ricardo; SIMÕES, José A. "Participação e inclusão digital nas margens: uma abordagem exploratória das práticas culturais de jovens afro-descendentes. O caso do rap negro". *Media & Jornalismo*, n. 19, p. 117-133, 2011.
- CIDRA, Rui. "'Ser real': o rap na construção de identidades na Área Metropolitana de Lisboa". *Etnologia*, n. 12-14, p. 189-222, 2002.
- CLAY, Andreana. "Keepin' It Real. Black Youth, Hip-Hop Culture, and Black Identity". *American Behavioral Scientist*, v. 46, n. 10, p. 1346-1358, 2003.
- CONTADOR, António Concorde. *Cultura juvenil negra em Portugal*. Oeiras: Celta Editora, 2001.

- DECKER, Jeffrey Louis. "The State of Rap: Time and Place in Hip Hop Nationalism". In: ROSS, Andrew, and ROSE, Tricia (eds.). *Microphone Fiends: Youth, Music and Culture*. New York and London: Routledge, 1994. p. 99-121.
- FLORES, Juan. "Puerto Rocks: New York Ricans State Their Claim". In: PERKINS, William Eric (ed.). *Droppin' Science: Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture*. Filadelfia: Temple University Press, 1996. p. 85-105.
- _____. "Puerto Rocks: Rap, Roots, and Amnesia". In: _____ FORMAN, Murray, and NEAL, Mark A. (eds.). *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. London and New York: Routledge, 2004[2000]. p. 69-86.
- _____. FORMAN, Murray. *The 'Hood Comes First. Race, Space and Place in Rap and Hip-Hop*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2002.
- FRADIQUE, Teresa. *Fixar o movimento – Representações da música rap em Portugal*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003.
- _____. "Escalas de prática e representação: a música rap enquanto projecto de imaginação espacial". In: PAIS, José M. et al. (Coord.), *Sonoridades luso-afro-brasileiras*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004. p. 335-355.
- GILROY, Paul. *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. London and New York: Verso, 1993.
- _____. *There Ain't no Black in the Union Jack*. London and New York: Routledge, 2002[1987].
- GRAMSCI, Antonio. *Selections from the Prison Notebooks*. New York: International Publishers, 2005[1971].
- GUEVARA, Nancy. "Women Writin', Rappin', Breakin'". In: PERKINS, William Eric (ed.). *Droppin' Science. Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture*. Philadelphia: Temple University Press, 1996. p. 49-62.
- HENDERSON, Errol A. "Black Nationalism and Rap Music". *Journal of Black Studies*, v. 26, n. 3, p. 308-339, 1996.
- HUQ, Rupa. "Global Youth Cultures in Localized Spaces: The Case of the UK New Asian Dance Music and French Rap". In: MUGGLETON, David, and WEINZIERL, Rupert (eds.). *The Post-Subcultures Reader*. New York: Berg, 2003. p. 195-208.
- KELLEY, Robin D. G. "Looking For the 'Real' Nigga: Social Scientists Construct the Ghetto". In: FORMAN, Murray, and NEAL, Mark (eds.). *That's The Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. London and New York: Routledge, 2004[1997]. P. 119-136.
- KELLY, Raegan. "Hip-hop Chicano: A Separate but Parallel Story". In: FORMAN, Murray, and NEAL, Mark (eds.). *That's The Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. London and New York: Routledge, 2004[1993]. p. 95-103.

- KEYES, Cheryl L. "Empowering Self, Making Choices, Creating Spaces: Black Female Identity via Rap Music Performance". In: FORMAN, Murray, and NEAL, Mark (eds.). *That's The Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. London and New York: Routledge, 2004[2000]. p. 265-276.
- LIPSITZ, George. "We Know What Time It Is: Race, Class and Youth Culture in the Nineties". In: ROSS, Andrew, and ROSE, Tricia (eds.). *Microphone Fiends: Youth, Music and Culture*. New York and London. Routledge. 1994. p. 17-28.
- MACHADO, Fernando Luís. "Luso-africanos em Portugal: nas margens da etnicidade". *Sociologia – Problema e Práticas*, n. 16, p. 111-134, 1994.
- _____. "Contextos e percepções do racismo no quotidiano". *Sociologia – Problema e Práticas*, n. 36, p. 53-80, 2001.
- MILIANI, Hadj. "Culture planétaire et identités frontalières. À propos du Rap en Algérie". *Cahiers D'Études Africaines*, n. 168, p. 763-776, 2002.
- MITCHELL, Tony. *Popular Music and Local Identity: Rock, Pop and Rap in Europe and Oceania*. London: Leicester University Press, 1996.
- _____. "Introduction: Another Root – Hip Hop Outside the USA". In: MITCHELL, Tony (ed.). *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 2001. p. 1-38.
- NEAL, Mark Anthony. "I'll Be Nina Simone Defecating on Your Microphone: Hip-Hop and Gender". In: FORMAN, Murray, and NEAL, Mark (eds.). *That's The Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. London and New York: Routledge, 2004. p. 247-250.
- PARKIN, Frank. *Class Inequality and Political Order*. London: Granada, 1971.
- PERKINS, William Eric. "The Rap Attack: An Introduction". In: PERKINS, William (ed.). *Droppin' Science. Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture*. Philadelphia: Temple University Press, 1996. p. 1-45.
- ROSE, Tricia. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. London: Wesleyan University Press, 1994.
- SAMUELS, David, "The Rap on Rap: The 'Black Music' That Isn't Either". In: FORMAN, Murray, and NEAL, Mark (eds.). *That's The Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. London and New York: Routledge, 2004[1991]. p. 147-153.
- SANTOS, Tiago; OLIVEIRA, Catarina; ROSÁRIO, Edite; KUMAR, Rahul; BRIGADEIRO, Elisabete. *Research on Migrants' Experiences of Racism and Discrimination in Portugal*. Porto Salvo: Númena, 2009.
- SIMÕES, José Alberto. *Entre a rua e a internet. Um estudo sobre o hip-hop português*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2010.

_____. "Internet, hip-hop e circuitos culturais juvenis". In: PAIS, José M.; BENDIT, René; FERREIRA, Vítor S. (Orgs.), *Jovens e rumos*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2011. p. 223-242.

SIMÕES, José Alberto; NUNES, Pedro; CAMPOS, Ricardo. "Entre subculturas e neotribos: propostas de análise dos circuitos culturais juvenis. O caso da música rap e do hip-hop em Portugal". *Fórum Sociológico*, n. 13/14 (2ª série), p. 171-189, 2005.

STAPLETON, Katina R. "From the Margins to Mainstream: The Political Power of Hip-Hop". *Media, Culture & Society*, v. 20, n. 2, p. 219-234, 1998.

WELLER, Wivian. "A presença feminina nas (sub)culturas juvenis: a arte de se tornar visível". *Revista Estudos Feministas*, v. 13, n. 1, p. 107-126, 2005.

WRIGHT, Erik Olin. *Classes*. Londres: Verso, 1985.

[Recebido em outubro de 2011,
reapresentado em março de 2012
e aceito para publicação em maio de 2012]

Among Identity Trajectories and Discourses: Ethnicity, Class and Gender in Hip-Hop Culture

Abstract: *With the present article we intend to explore the way the so called hip-hop culture, although globally available, tends to be adopted and adapted at a local level, hence creating both cultural convergence and divergence. The focus of this analysis will be the trajectory and identity construction of several hip-hop protagonists, considering three entwined dimensions: ethnicity, class and gender. Besides an initial theoretical discussion regarding the relevance of these dimensions, we also intend to present findings from an ethnographic research conducted in Portugal, more specifically in the metropolitan area of Lisbon. These results, although specific and contextual, show resemblance with other similar phenomena, thus being helpful in understanding these practices and corresponding interpretations throughout different national contexts.*

Key Words: *Hip-Hop Culture; Identity; Ethnicity; Class; Gender.*