

## FIXAR O (IN)VISÍVEL: PAPÉIS E REPORTÓRIOS DE LUTA DOS DOIS PRIMEIROS GRUPOS DE RAP FEMININOS A GRAVAR EM PORTUGAL (1989 - 1998)

Soraia Simões<sup>1</sup>

Universidade Nova de Lisboa, Portugal

*Entre os anos de 1989 e 1998 existiram em Portugal dois grupos de RAP compostos por mulheres. A literatura cultural e científica que abrangeu este período evidenciou um legado predominantemente masculino, assente em repertórios temáticos que narravam desigualdades raciais, económicas, étnicas, não inscrevendo o legado feminino deste mesmo período, cujos repertórios temáticos davam nota de sexismo, de violência e de desigualdade baseada no género. Neste artigo procuro demonstrar como a apresentação feminina neste universo cultural foi, por um lado propagada de modo superficial pelos «media», deixando pistas sobre este facto, por outro, destituída dos significados das suas intervenções poéticas e/ou literárias ou silenciada pelos próprios actores que se afirmaram no RAP em Portugal. A trajectória percorrida pelos elementos dos grupos Divine e Djamal numa prática que dava os primeiros passos em território português é aqui relembrada por via de discurso directo, ou seja através de um conjunto de entrevistas realizadas entre os anos de 2015 e 2016 e publicadas recentemente no audiolivro «RAPublicar. A micro-história que fez história numa Lisboa adiada 1986 - 1996 (Simões 2017)». Ao colocar a questão da invisibilidade, este artigo pretende mostrar o modo como a diferenciação de género que pauta outros campos da sociedade foi aqui exercida. Procura também perceber em que medida o período histórico e a conjuntura política em questão poderão ter ajudado à consumação desta, e outras, invisibilidades.*

Palavras-chave: género, RAP, cultura de direita, sub-representação feminina, infrapolítica, Divine, Djamal.

---

1 Contato: muralsonoro.soraiasimoes@gmail.com.

## INTRODUÇÃO

Entre os anos 1989 e 1998 a produção do RAP na área metropolitana de Lisboa apresentou uma profusão de recursos sonoros e alguns musicais de fácil e difícil aquisição para os/as seus/suas primeiros/as praticantes — à capela, beat box, com maquinaria (QY10, MPCs), acompanhada pelo som de baixos e guitarras (acústicos ou elétricos) numa fase de gravação em estúdio, de consequente edição discográfica e de heterogeneidade temática. Apesar de associado ao RAP prevalecer uma narrativa e uma criação de imagem (colectivas e dominantes) que descreveu esta vertente da «cultura *hip-hop*» de um modo duplo e paralelo. Por um lado, como um campo marcado especialmente por populações jovens e de género maioritariamente masculino, por outro lado apresentando-o como um universo cultural composto por líricas que versavam sobre desigualdades sociais, discriminação racial e exclusão social.

Ambas as enumerações abriram pressupostos sobre a «natureza» deste domínio cultural, que em muito se deveram às principais referências no *hip-hop* destes dois primeiros agrupamentos femininos em Portugal, nomeadamente provindas dos EUA.

*Rappers* como Roxanne Shanté (Roxanne's Revenge 1984. *Bad Sister* 1989.), o colectivo Salt-N-Pepa (*Hot, Cool & Vicious* 1986.) ou Queen Latifah (*Wrath of My Madness* 1988. *All Heil The Queen* 1989.) acrescentaram ao mapa temático do RAP nos EUA a questão do género e da condição feminina num meio onde, apesar da denúncia ao *status quo* e ao *stabelichment*, se descuidou esse capítulo — a maioria das referências à imagem feminina surgiam por via da sua objectificação quer em telediscos como no exercício da sua escrita musical de um modo mais e menos manifesto e foram, para estes dois grupos de RAP, as suas principais fontes de inspiração (Simões 2017).

A produção destas *rappers* chegaria a Portugal por via da rádio, a qual a partir dos anos noventa passou a dar destaque à emergência dos primeiros agrupamentos de RAP que se formaram cá (*Mercado Negro* 1986 - 1987. *Novo RAP Jovem* 1992 - 1993. *Repto* 1993 - 1998). De igual modo, por via de parabólica (*Yo!MTV RAPS* 1988), televisão (*Via Rápida* 1988), imprensa nacional (*O Independente*, *Blitz jornal*), revistas internacionais (*Black Masters*) ou filmes internacionais (*Breakin'* 1984. *Beat Street* 1984. *La Haine* 1995.) chegaram vários colectivos masculinos, também tornados modelos de referência especialmente entre simpatizantes e praticantes de género masculino, como Sugarhill Gang, Grandmaster Flash and The Furious Five, Captain Rapp, Afrika Bambaataa, Run DMC, Public Enemy, N.W.A, Kool Moe Dee, Jungle Brothers, A Tribe Called Quest, De La Soul, Zulu Nation ou Black Sheep, entre outros (Simões 2018).

Este artigo faz parte de uma série de outros, com capítulos distintos, que advêm de um trabalho de pesquisa iniciado há sete anos no âmbito do projecto Mural Sonoro<sup>2</sup> e que contou numa fase anterior à das entrevistas, realizadas entre os anos já mencionados, com o levantamento de um conjunto de documentação vasta junto destes actores e destas actrizes, hoje na faixa etária dos 39 - 47 anos de idade, como sejam fotografias, gravações em fita cassete de programas de rádio que ouviam durante o início da sua adolescência, cadernos sebenta onde escreveram as primeiras letras — algumas que não chegaram a ser “musicadas”, tampouco gravadas —, longas horas de visualização de vídeos filmados em escolas secundárias, visita aos bairros<sup>3</sup>

2 [www.muralsonoro.com](http://www.muralsonoro.com)

3 Bairros e/ou áreas geográficas visitados durante pesquisa de onde eram oriundos e/ou onde habitavam: Almada, Amadora, Arrentela, Algés, Baixa da Banheira, Barreiro, Cacilhas, Carcavelos, Cova da Moura, Fonte da

onde começaram a *rappar*, e gravar de modo caseiro os primeiros encontros de improvisação poética na rua (*freestyle*), ao qual se seguiu durante os anos de 2016 e 2017 a organização de um ciclo de debates. Dois desses debates incidiram sobre a presença feminina neste universo durante estes anos, a confirmação da ausência de um pensamento crítico sobre as questões afloradas durante a sua presença no RAP nestes anos foi o que impulsionou a abordagem a este capítulo.

## **AS MULHERES QUE ABRIRAM ESPAÇO PARA A AFIRMAÇÃO DE OUTRO RAP EM PORTUGAL**

Tal como nos EUA, os dez primeiros anos de existência do RAP em Portugal cumpriram-se entre um conjunto de contradições.

O desânimo sentido face às regras, normas e valores da sociedade americana dominante das décadas de 1980 e 1990, corporificou uma prática vivida a partir de um núcleo estruturado e internamente legitimado de normas e valores (Fradique 2003). Nesse núcleo, a comunidade jovem encontrou um modo de exteriorizar as suas realidades quotidianas, vividas na primeira pessoa e/ou presenciadas no seu núcleo, ao mesmo tempo que experimentaram e expuseram no teor social e performático do RAP um sentido para as suas existências.

Tornado inicialmente a banda sonora do bairro, do subúrbio, mas também do que tinha estado à margem do «capital cultural»<sup>4</sup>, ele procurava igualmente um lugar para a inscrição da sua pluralidade no guião discográfico e televisivo, ao reescrever caminhos de afirmação e dicotomizar resistências e cedências.

Convém lembrar que o RAP chegou a Portugal numa conjuntura histórica que determinou a sua amplificação junto da sociedade civil. Um período político-social (i) limitado pela euforia dos fundos europeus (Simões 2018) após a entrada na então CEE, por um programa político-partidarista ancorado no *cavaquismo* (1985 - 1995), que teve resultados práticos nas condições de vida das populações imigrantes e afrodescendentes. Que teve aspectos positivos sobretudo no que diz respeito à gravação e edição destes grupos, mas também negativos no que respeito disse à vizibilização almejada dos assuntos levantados por estas protagonistas, e à sua permanência na indústria musical como se mostrará mais à frente.

Um período pautado pela emergência e rápida consolidação de imprensa que destacou esta prática cultural de um modo ambivalente (*O Independente* 1988. *Jornal Blitz* 1986.), pela chegada do RAP às rádios portuguesas, à televisão e à indústria fonográfica, fruto do momento auspicioso vivido por etiquetas com impacto nacional e internacional (EMI Valentim de Carvalho, BMG, Norte Sul, Sony Music). Esse período marcou os seus caminhos, as esperanças que deram lugar a desilusões, e onde poucos/as dos/as que o inscreveram no seio discográfico numa primeira fase se mantiveram na linha do tempo (Simões 2018). Mas, no caso das mulheres que integraram os dois únicos grupos de RAP que apesar de se juntarem no início da década só gravariam no fim da mesma (1997/1998), a interrupção dos seus trajectos e a pouca fixação no nosso imaginário colectivo das lutas travadas foi notoriamente maior.

---

Telha, Miratejo, Monte da Caparica, Pedreira dos Húngaros, Pinhal Novo.

4 Bordieu, Pierre 1999. Expressão usada por Bordieu para caracterizar subculturas de classe ou de sectores de classe.

Contudo, foi nestes anos, apesar disso estar ausente na literatura científica sobre este primeiro momento, que pela primeira vez, e de um modo explícito, a abordagem ao género, ao sexismo e à violência doméstica ganhou presença neste domínio musical. A partir do grupo Djamal no panorama discográfico nacional (*Abram Espaço* 1997), e por vida das actuações do grupo Divine, especialmente em sessões locais — espaços de encontro do meio RAP, como o Johnny Guitar —, e nos álbuns *Geração Rasca* (1995) e *Filhos da Rua* (1998) do grupo Black Company.

Ambos os grupos iniciaram as suas actividades antes das gravações discográficas referenciadas, entre 1989 e 1990 especificamente, apesar de muitas das suas letras não terem sido musicadas ou registadas discograficamente (Simões 2017), embora fizessem parte de *cyphers* mistos<sup>5</sup>, sessões de *freestyle* ou cine-diários (Pêra: 2016) gravados em fita cassete ou VHS.

## RAP E HISTÓRIA ORAL

Procurei aqui questionar um conjunto de complexidades que resultaram, por um lado da natureza singular da “poesia RAP” nestes anos, e por outro do carácter plural dos e das protagonistas que integraram este domínio. Na fase final do recorte temporal aqui traçado, salientaram-se cedências e não cedências, verificadas especialmente junto das massas, por via dos processos de mercadorização pós-gravação discográfica.

Privilegiou-se o uso da história oral, sem negligenciar o cruzamento e a interpretação quer das fontes orais recolhidas, por via de entrevistas dirigidas e semi-dirigidas, como de fontes escritas e publicadas durante estas décadas. Neste sentido, pondo a tónica nos caminhos e narrativas das primeiras *rappers* a gravar em Portugal procurei demonstrar como a apresentação feminina neste universo cultural foi, por um lado propagada de modo superficial pelos *media*, ou seja remetida de um modo transversal para a ideia de um «fenómeno urbano pós-colonial» semelhante a outros ocorridos internacionalmente noutras capitais e por outro, destituída dos significados das suas intervenções poéticas e/ou literárias ou silenciada pelos próprios actores (mulheres incluídas) desta «cultura urbana», que foram chegando em anos seguintes ao seu surgimento e/ou período de tentativa de fixação no meio cultural urbano no geral, no do *hip-hop* em particular.

Nas entrevistas realizadas durante a primeira década do *hip-hop* em Portugal reportaram-se frequentemente as produções de ambos os grupos (Divine e Djamal) para um universo retórico acessório ao da produção masculina, e não como um campo de produção complementar, autónomo, com uma natureza poética e/ou literária própria, pioneiro no levantamento de outros assuntos, desafiando em alguns momentos o domínio masculino, ou mesmo dirigindo-se nas suas poesias — aliadas a instrumentais como o *beat box* numa fase primeira, máquinas (QY10) ou instrumentos como baixo, guitarra e bateria numa fase sucedânea —, aos próprios conscientes das possíveis causas e efeitos que levaram ao momento de ruptura dos grupos, fruto da subversão própria dos processos mercadológicos e promocionais da indústria cultural desse período recente.

---

5 *Cyphers* mistos: grupos de *b-boys* e *b-girls* que actuavam numa roda, «cultura de círculo».

As memórias do trajecto dos dois primeiros grupos de RAP femininos em contexto português apresentaram-se aqui como um elemento fundamental para compreendermos as desigualdades de género inerentes tanto aos primeiros grupos de praticantes como àqueles com que nos deparamos actualmente noutros territórios geográficos e domínios culturais.

## **CULTURAS DO CENTRO, CULTURAS NA/À MARGEM E RETROALIMENTAÇÃO**

A esperança, ou o «princípio esperança» (Bloch 1959) foi aqui aplicado, porque entendido como um mecanismo por via do qual estas jovens, filhas na sua larga maioria de imigrantes africanos, no começo de uma consciencialização das suas insatisfações face à sua condição histórico-social encontraram brechas de esperança (*idib.* Página 483) apesar do contexto social pleno de coexistências e retroalimentações: por um lado, uma afirmação na cultura popular urbana pós colonial e na indústria de gravação de discos e de entretenimento, por outro lado uma retórica de resistência face a uma cidade em mudança lenta, a uma aceitação e não aceitação alternadas. Aceitação dos repertórios musicais mais próximos de uma componente de diversão (como, no campo masculino, provou o sucesso alcançado pelo tema «Nadar» do grupo Black Company), não aceitação dos temas que colocavam em causa a hegemonia branca, o colonialismo português (como provou «Portukkkal é um Erro» de General D que teve uma aparição televisiva, com este tema e EP) ou a desvalorização da componente interventiva dos grupos femininos deste período.

Por via dos seus repertórios, da sua interpretação durante as entrevistas acerca do que escreveram e acerca da sua actuação face ao que escreveram e disseram em entrevistas passadas, pretendeu-se relevar o modo como hoje se relacionam estas mulheres com essas «memórias fracas» ou semi-inscritas.

Nos vários momentos em que os nomes destas *rappers* surgiu na profusão ensaística acerca destes primeiros anos de afirmação do RAP em Portugal não foi conferido um destaque nem uma autonomia aos assuntos de que as mesmas deram nota quer nos repertórios literário-musicais como na partilha de testemunhos e experiências sobre esses anos, por via de entrevista (Simões 2017). O uso aqui da história oral procurou, uma vez mais, inscrever esse legado imaterial — o da memória e da experiência —, no futuro (Godinho 2017), evidenciando o papel também político, embora invisível algumas vezes, destas mulheres. Agentes políticos que foram, também elas, de uma acção *infrapolítica* (Scott 1985) não detectável a olho nú. Mas, que se foi (re) descobrindo na narração das suas experiências, no uso empírico de palavras para denunciar problemáticas novas numa forma cultural e sonora de matriz urbana também nova em Portugal e, numa fase inicial, com parca utilização de metáforas, contrariamente ao que sucedera com as gerações de jovens músicos das décadas 50/60 durante o colonialismo português onde a contundência das canções se mascarou, em maior número e quase exclusivamente no masculino, com o auxílio de figuras de estilo (como, em exemplo, os casos de Tino Flores, José Afonso, José Mário Branco, Ruy Mingas, entre outros).

O impacto exercido pelos seus discursos não normativos e pelas suas *performances*, a forma como corporizaram neste tempo e neste domínio cultural e musical memórias do período colonial, de um lugar de fala subalterno das mães, ao mesmo tempo que foram, por essa via, criando bolsas de resistência face a uma retórica sobre o RAP assente nos assuntos veiculados



por eles (racismo, exclusão, desigualdades sociais) na qual a mulher ora permaneceu coisificada ou a sua intervenção neste universo foi orientada pelo universo masculino no sentido de arran-jarem cantoras para um refrão ou breve trecho musical repetido de uma canção já celebrizada ou gravada noutro contexto musical, não *rappers* portanto. Foram disso exemplo as cantoras Maimuna Jalles e Marta Dias, também entrevistadas (Simões 2017), que integraram o grupo Karapinhas que acompanhou o primeiro *rapper* a gravar em Portugal, General D, ou mesmo as *flygirls* (dançarinas) que também ajudavam nas apresentações ao vivo.

## FIXAR O (IN)VISÍVEL

A não inscrição dos assuntos que as primeiras mulheres a gravar em Portugal levantaram na vasta literatura que é produzida nesses anos e sobre esses anos (quer científica como do domínio cultural e/ou mediático): o sexismo, o machismo e a violência doméstica, existentes *inclusivé* dentro de grupos racializados, e/ou a subalternização de género dentro de grupos culturais subalternizados ficou invisível na bibliografia portuguesa destes anos e nas fontes, audiovisuais e de imprensa consultadas, algumas das quais cedidas dos seus arquivos pessoais, sobre este primeiro período. Apesar desta ausência, não deixaram de merecer atenção aqui, sobre a fase precursora do *hip-hop* em Portugal, três investigações:

As etnografias levadas a cabo pela antropóloga Teresa Fradique, no âmbito do seu mestrado «acerca de representações do RAP em Portugal», em particular as que dão nota os capítulos 2 e 3 do livro que editou fruto desta tese (Fradique 2003) pela Dom Quixote onde referia a natureza da «cultura *hip hop*» como um fenómeno «pluriterritorializado, interclassista, multiétnico e transnacional» (página 75), desaceitando a definição da prática como um «fenómeno cristalizado». Não obstante ser hoje demasiado claro, que nenhuma prática musical o é, Fradique à época contrastou com alguma da literatura produzida sobre este facto, sobretudo de natureza culturalista. Fradique contribuiu de igual modo para a tese que afirmou a existência de uma «heterogeneidade» de experiências dos *rappers* e de que maneira ela influenciou as suas produções musicais.

O que Fradique definiu como uma «redescoberta da multiculturalidade pós-colonial» por parte do poder, particularmente das indústrias culturais, na investigação que aqui se realizou entendeu-se como um conjunto de utopias concretas (Bloch 1959) destas protagonistas que desafiaram a retórica quer do «multiculturalismo» como de uma «pós-colonialidade» (que ganhou espaço na narrativa social quer da imprensa como do meio científico), questionando nos seus repertórios musicais e nos seus discursos falados, que são o objecto principal do qual parte o estudo de caso que aqui se apresenta, os processos de apropriação cultural e a consequente mercadorização dos bens culturais no geral e em particular do «movimento» (*hip-hop*), como provam as entrevistas e conversas realizadas (Simões 2017) e os próprios repertórios, que pequenos excertos distribuídos ao longo deste texto salientarão.

Sobre isto a antropóloga afirmou também no seu livro que «O *rap* não foi fruto do acaso, mas antes um fenómeno inequivocamente preparado e, de alguma forma, tornado inevitável» (páginas 185-186). A aparente evidência quanto à preparação do «fenómeno» nos processos de mercadorização, descrita pela antropóloga, não é alheia aos e às que lhe deram corpo: aos seus actores e às suas actrizes, sujeitos da história, portanto igualmente agentes impulsionadores

dessas dinâmicas, mesmo quando a natureza ou o teor crítico das produções realizadas por mulheres que com eles iniciaram não foi aprofundada e, por conseguinte, inscrita ou fixada. Não sendo por isso nem estranha aos e às que lhe deram corpo nem a sua produção cultural uma (con) sequência da percepção e aproveitamento das indústrias culturais, mas antes resultado de uma retroalimentação, na qual ambos os lados negociaram conscientes partes dessa dinâmica (Simões 2018) e, segundo os/as próprios/as, o seu impacto, designado por *punchline* (Simões 2017).

Também os trabalhos realizados pelo sociólogo António Contador sobre consciência de geração e etnicidades, *luso-africanismo* e modelos culturais juvenis maioritariamente negros (Contador 2001), como do antropólogo Rui Cidra foram dignos de nota. Porém, ambos voltaram a dar destaque ao item da etnicidade e papel deste domínio na construção de novas identidades e na criação de novas práticas culturais, dando seguimento às reflexões de Fradique.

A necessidade de contribuir para uma paulatina inscrição, na produção científica acerca destes primeiros anos, de um lugar de fala para as lutas travadas neste universo cultural pelas primeiras mulheres, privilegiando o seu discurso directo, com os seus modelos de afirmação e representação, num quadro social e cultural que desvalorizou traços importantes da sua narrativa transformou-se após a convivalidade com ambos os grupos, mais do que uma inevitabilidade numa incumbência.

#### **DA VIVÊNCIA FEMININA NO BAIRRO AO ESTÚDIO DE GRAVAÇÃO, DO ESTÚDIO À INDÚSTRIA, DA NARRAÇÃO DO QUOTIDIANO AO EXERCÍCIO INFRA-POLÍTICO**

Sou do concelho de Oeiras e no meu 10º ano tenho de ir para Lisboa (João de Castro). Aí conheço a Xana (X-Sista).

Era fã dos New Kids on the Block e ela da Madonna. Trocamos recortes e íamos para a Baixa comprar revistas. (...) Ficámos best friends forever por isso (...). Depois fomos ver o Michael Jackson. Andámos a poupar durante um ano. (...) E um dia ela pergunta-me se eu gosto de mais um tipo de música. Eu digo que adoro hip-hop, Salt-N-Pepa e Public Enemy, dizem asneiras mas falam da realidade. Há um dia em que ela começa a escrever, numa aula de Português ou Filosofia. (...) Havia no cd da Madonna um instrumental de um minuto e tal. Tinha uma aparelhagem com dois decks e colocámos a cassete num lado, que servia de instrumental, e gravámos no outro, microfone no candeeiro e começámos a rappar (...) Depois fazíamos os beats e era da mesma maneira. A QY10 a tocar, aquilo ligado à aparelhagem (...) e nós as quatro à volta do meu candeeiro a rimar (...).

O RAP não pode ser girl power e chega de abuso. Quer dizer, tem de haver uma evolução e o que é interessante é que nós com 18 ou 20 anos tínhamos um discurso de uma mulher de 40. Ainda hoje a minha mãe e as amigas dela dizem que nunca mais ouviram ninguém a dizer aquelas coisas. (Sweettalk, Djamal<sup>6</sup>; ver Simões 2017)

Eu e a Jeremy tínhamos uma atitude um pouco punk, dávamo-nos com grupos da Arrentela e procurávamos também rimar as nossas realidades. Olha, aquele vídeo que o Edgar (Pêra, realizador) te entregou estou eu e a Jeremy, com o Chullage e o General D, desses dessa altura, num comboio a vir para Lisboa. Acho que a única miúda nova que ainda falou de algumas das coisas que escrevemos foi a Dama Bete (...). Mas, foram tempos bons. Deixam saudades (pausa). Nunca mais quis falar disso (...). (Jumping, Djamal; ver Simões

---

6 Djamal 1989-1998. Integrantes: X-Sista (Alexandrina/Xana Matos, Jumping/Tânia, Jeremy e Sweettalk/Ângela).

À medida que o *hip-hop*, nas suas várias vertentes, se expandiu a vários bairros da cintura de Lisboa foi-se tornando mais claro o seu carácter «transcultural» e «trans-étnico» (Simões 2013). Contudo, a retórica dominante tendeu a minorar a importância das primeiras mulheres a fazer parte da «cultura *hip-hop*» e, tal facto, estendeu-se tanto no tempo como aos contextos quer local como translocal, como confirmaria recentemente José Alberto Simões (*ibid.*), segundo o qual a presença feminina era vista «como um acessório» ou um complemento «decorativo» da actividade masculina nesta «tradição cultural». Em especial quando, como sucedeu nos casos destes dois primeiros grupos, «estas não se conformam com os papéis normativos que lhes são atribuídos dentro do *hip-hop*».

Até ao aparecimento destes dois grupos constituídos por *rappers*, *Mcs* (Djamal e Divine) e *breakdancers* (Divine) a presença de mulheres no RAP esteve reservada ao lugar de cantora acompanhante do *rapper*, cantando o refrão ou um breve trecho de uma música que servia de suporte ou escutado e observado num plano de fundo, como aconteceu em Portugal nos casos já citados que acompanharam General D.

No recorte cronológico aqui definido esta diminuição foi sendo alvo de protesto interno, por via da produção desenvolvida por estas *rappers* como se pôde verificar ao reouvir e apreender o teor social e os problemas associados à condição feminina nas letras («Abram Espaço», «Revolução Agora!» Djamal, «A Vida é Cabra», «Nigga senta», Divine).

No mesmo período apenas investigações realizadas em contexto internacional de que foi exemplo Nancy Guevara (1996. Páginas 49 - 63), cujo trabalho se centrou no papel assumido pelas mulheres em todos os pilares do *hip-hop* enquanto cultura e não só no RAP, procuraram esclarecimento acerca desta realidade translocal, isto é presente no *hip-hop* no geral, independentemente do espaço geográfico.

Para esta autora o RAP foi frequentemente apresentado como «a voz dos jovens negros oprimidos», assim a sua versão feminina configuraria uma dupla forma de opressão: a de ser negra e mulher.

O lugar subalterno das mulheres negras americanas tornou o RAP, tal como em Portugal nos dois casos pioneiros aqui apresentados, maioritariamente afrodescendentes, um veículo para tirar da invisibilidade outros modos de discriminação vividas por elas.

Tinha por volta de dez ou onze anos, (1988/89). Comecei por ouvir música em casa, com influências do que o meu irmão Valter (irmão mais velho), ouvia. Mas, acho que o meu interesse cresceu ao ouvir o programa Repto. Gradualmente comecei a escrever rimas e a fazer as minhas mixtapes. Depois partilhei o meu interesse com as minhas irmãs e as minhas 2 vizinhas e foi com este grupo grande que formámos o grupo Divine.

Normalmente parávamos no Cais do Sodré, mais nos anos 1997/98 onde vários outros grupos da margem sul, (a.k.a máfia suliana) paravam para conversar e depois subíamos para o Bairro Alto. Parávamos muito no Johnny Guitar onde fazíamos freestyle todos juntos na rua, às vezes no palco do Johnny Guitar (...).

O RAP ajudou-me a expressar frustrações, tristezas e felicidades, possivelmente a inspirar outros e outras, jovens filhos e filhas de imigrantes como nós, para seguir os seus sonhos, fossem eles quais fossem (...)

Discutíamos assuntos que nos tocavam e que possivelmente tocavam outros jovens na altura, tínhamos um tema que era o nosso preferido intitulado “A vida é cabra”. Este tema falava de jovens que tinham sexo desprotegido e sem pensar nas consequências. Mais tarde davam conta que estavam infectados com SIDA.



Falávamos também de situações que nos eram próximas, como as da pobreza e da discriminação. Vivíamos em lares, os nossos pais eram ausentes e as nossas mães passavam pouco tempo em casa porque precisavam de trabalhar para nos sustentar.

Consequentemente, quando nós escrevíamos sobre o gueto, estávamos a falar das nossas experiências, de viver com pouco para comer e ver as nossas mães a lutarem sozinhas contra as mesmas imagens de sexismo e discriminação racial para nos pôr comida na mesa e roupa no corpo todos os dias (...). (ZJ/Zuka, Divine; ver Simões 2017)

Pese embora o RAP ter começado por se apresentar de um modo visível «transclassista» e «multiétnico» (Simões 2013)<sup>7</sup> ele não assumiu conotações tão evidentes no que concerniu ao género, apesar delas serem relevantes para os grupos Djama! e Divine, o teor social das suas letras diluiu-se no conjunto e na narrativa dominante. Porém, a relevância desse teor permaneceu como um dos principais dados a ter em conta junto às conversas mantidas com as integrantes de ambos, para se entender o significado das suas práticas no espaço público: a rua, bem como o porquê das esperanças mantidas num curto espaço de tempo de afirmação no cenário musical português, da apreensão de natureza empírica dos produtos e dos caminhos que as mesmas criaram quando chegaram ao circuito editorial e, portanto, à gravação em estúdio, das desilusões e rupturas dos grupos perante um “malsucedido sucesso”.

Os temas “Abram espaço” e “Revolução Agora!” são as músicas que eu mais gosto, eram um desafio (...).

Queríamos mostrar que havia espaço para nós, para o que tínhamos a dizer (pausa) para a nossa afirmação no movimento (...) (X-Sista, Djama!; ver Simões 2017)

O single Abram Espaço passa em 1996, na Antena 3. A 31 de Julho, não me esqueço, é o dia em que faço anos, e em 1997 sai o álbum e, no ano seguinte, acabámos.

Digamos que o nosso estrelato foi entre 1995 e 1997. Tínhamos listas na Valentim de Carvalho de pessoas a quererem o nosso CD, porque chegaram poucos às lojas. Abrimos em Guimarães, para o General D, com a praça cheia. Nós tocamos e as pessoas cantavam as nossas músicas. O General D sobe ao palco e metade da praça foi embora. Depois saímos do palco e as pessoas pediam autógrafos. Fizemos a primeira parte dos GNR. (Sweettalk, Djama!; ver Simões 2017)

— *Acabaram porquê?*

Vou-te contar (pausa). Há uma altura que sinto que deixamos de ser nós, porque quem nos agenciava achava que tínhamos de chegar à frente. Isto aconteceu por causa dos espectáculos dos GNR, no Coliseu. (...) Acho que o mais vendável era as quatro tal como éramos, com o que tínhamos para dizer, era isso que trazíamos ao RAP, mas tínhamos coreografias, começaram a dizer-nos como estar em palco, com uma banda de outros músicos, etc (...). Ridículo! A preocupação de estarmos no Coliseu a fazer boa figura. Nós éramos boas figuras! Porquê estar a plastificar a coisa? Não! Quando chegamos ao Coliseu a coisa já está muito polida. Eu gostava de me meter com a Jeremy e ela comigo ou com a Tânia (aka Jumping). Os nossos sítios já estavam definidos (...). Tivemos um coreógrafo. Enfim! E pagámos-lhe.

— *Vocês pagaram ou quem vos agenciava?*

Nós, para não variar, claro!

---

7 *Ibidem*. Páginas 112 - 114.

— *Mas foram vocês que quiseram ter o coreógrafo ou foi uma sugestão?*

Nós não queríamos nada. Só queríamos actuar, escrever e gravar. O Cláudio Souto foi-nos imposto, porque o disco não ia ser produzido pelo D-Mars (integrante do grupo Zona Dread) e o Didi (integrante do grupo Family). «Quem os conhece»? Era assim que pensavam por nós.

Não sei quem pagou ao Cláudio Souto. Sei que trabalhava com o Abrunhosa e não percebia nada do que queríamos fazer. Íamos ao fim-de-semana para o Porto para a pré-produção. Nas férias escolares fomos uns quinze dias para a Pousada da Juventude, onde éramos expulsas ao meio-dia porque fechava. Íamos dormir para os bancos do jardim e comemos pão com ketchup, porque não tínhamos mais dinheiro. Foi-nos tudo imposto. Se eu olhasse agora para trás tínhamos sentado com o Hernâni Miguel (primeiro manager)<sup>8</sup> e dizíamos que ele estava a fazer um bom trabalho, a vender e a colocar em festivais e concertos porreiros, mas fazíamos um contrato com o que devíamos ganhar e outras coisas. Não o fizemos e acho que ao mudar de manager as coisas começaram a ser como ela gostava que nós fôssemos. Numa primeira fase, era o que ela achava que era o melhor para nós, mas chegou a uma altura em que já não éramos nós. As Djamal já não existiam e não tinham o espírito revolucionário e inconformado. (Sweetalk, Djamal; ver Simões 2017)

— *Não há grupos femininos na RAPública.*

As Djamal apareceram depois do álbum estar feito.

— *Mas elas já existiam.*

Não se mostraram.

— *Se fizesse uma reedição elas entrariam?*

Não sei. Se elas se derem bem, entram.

— *Como foi escolher aqueles grupos em concreto?*

Eu falei com o Boss AC para arranjar um grupo de pessoas que ele gostasse de hip-hop e quisessem cantar. Ele disse que tinha uns bons colectivos que faziam umas festas. Deu-me os nomes e meio trabalho já estava feito.

— *O Boss AC já tinha esses contactos?*

Dava-se com eles, sim, e faziam coisas em conjunto. Isso foi muito bom.

— *Porquê RAPública como nome da colectânea? De onde vem essa ideia?*

Essa ideia é minha e do Tiago Faden<sup>9</sup> Ele queria RAP e eu queria que fosse uma coisa pública.

— *Aglutinou-se. Ficou RAPública (risos).*

Não havia dinheiro. Depois a mãe da Beatriz (filha de Hernâni Miguel) fez o mapa em rios, com o Rio Tejo no meio.

8 Hernâni Miguel foi com Tiago Faden produtor da colectânea *RAPública* (Simões 2017)

9 Simões, Soraia 2017. *RAPública. A micro-história que fez história numa Lisboa adiada 1986 - 1996*. Editora Caleidoscópio. Entrevista com Tiago Faden, Código QR.

— *Foi uma forma de legitimar os grupos da área metropolitana de Lisboa?*

Sim. (Hernâni Miguel ; ver Simões 2017)

Em teoria, as estruturas de mobilização de recursos patentes nos movimentos socioculturais, de que o RAP foi também parte activa, assinalaram uma continuidade entre quotidiano e protesto, nessa extensão as lutas travadas e a densidade da rede social criada, bem como a sua organização, foram fundamentais. Foram-no, por um lado porque permitiram redefinir presenças e lugares, como as suas «identidades pessoais e colectivas» atribuídas pelo «movimento» ou «cultura *hip-hop*», e por outro lado porque esse leque de «identidades» fez crescer o «movimento» e a natureza plural das suas lutas.

No entanto, as conjunturas quer sociais, como políticas e económicas especiais da fase em que o RAP dá os primeiros passos em território nacional não foram de cariz ubíquo e constante, nem os roteiros e caminhos criados por agentes e protagonistas foram lineares.

O facto da afirmação deste domínio no campo musical e cultural português estar no seu arranque, como referido recentemente (Simões 2018), fortemente marcada por uma conjuntura histórica teve resultados práticos nos processos de divulgação e promoção que a envolveram, tal como a outros géneros musicais e culturais, que emergiam neste período.

Essa conjuntura proviu da permanência de um regime político (*cavaquismo*) que nas esferas culturais não reuniu simpatizantes nem de uma fileira progressista nem de uma ala conservadora. Ela mesma seria favorável ao desenrolar de um movimento cultural que cresceu nas margens e paulatinamente se afirmou no centro (*hip-hop*), ao mesmo tempo que um movimento do centro se afirmava gradualmente nas margens: o de uma indústria de novas publicações de conteúdos, especialmente audiovisuais (Correio da Manhã Rádio/CMR 1983 - 1993, SIC 1992, SIC Radical 2001, TVI 1993.) e escritos — jornais, revistas e semanários (*Jornal Blitz* 1984 - 2006, semanário *O Independente* 1988 - 2006, *Revista K* 1990 - 1993.) —, que curiosamente se assumiu como um contraponto de natureza conservadora, mas simultaneamente «cult» e «liberal», junto das esferas urbanas e elitistas, às publicações de esquerda que prevaleciam desde o pós 25 de Abril (Araújo 2014).

Foi, ironicamente, essa retroalimentação entre uma indústria de publicação assente numa «cultura de direita» e a comunidade artística, que favoreceu o impacto da produção destes jovens na sociedade portuguesa de finais da década de oitenta e meados da de noventa. E foi também essa conjuntura dominante que impulsionou os primeiros contratos discográficos com editoras já consolidadas e as suas primeiras entrevistas com alcance social.

A ideia de um bem-estar, palpável e impalpável, fomentada durante o *cavaquismo* entre classes e grupos distintos da sociedade — «das classes médias e médias-altas até à juventude das mais variadas origens sociais» (Araújo 2014) —, foi relevante para os sucessos políticos de Cavaco Silva, mas também o foi para a continuidade, no período aqui definido, destas publicações e consequente impacto do RAP na cultura popular de massas. Essa seria a primeira contradição. A existência deste domínio nos primeiros anos se tornar um produto daquilo que contestava: o *modus operandi* da indústria cultural, discográfica e do contexto social e económico em questão, com ele negociando modos de acção e impacto na cultura popular (Simões 2018).

Qualquer um dos periódicos descritos contribuiu para a legitimação do discurso assente na discriminação racial e exclusão social anotada pelos *rappers*, mas nenhuma das referidas aprofundou os pontos de discussão de Divine e Djamal sobre violência de género, em todos os números eles são praticamente inexistentes, apesar do «sucesso» de Djamal em suplementos e em particular em revistas que conjugavam moda com entrevista ser considerável e na rádio (*Repto Antena 3*). No caso de Divine foi ainda mais evidente. A sua representação nessas publicações foi nula, apenas notas de rodapé acerca das suas participações nos dois discos de Black Company retiradas dos respectivos fonogramas nos quais entraram nas duas faixas já mencionadas.

Quando a poesia RAP viajou do bairro até ao estúdio de gravação, no Portugal contemporâneo, ou seja desde os primeiros encontros para trocar cassetes, fonogramas em formato vinil ou para cumprir as conhecidas batalhas de improviso em tempo real (*battle, freestyle*) da segunda metade da década de 1980, até às apresentações difundidas pelos *media* em meados da década de 1990, que se foram introduzindo novos códigos e valores culturais diversificados, novas narrativas, que relatavam realidades suburbanas acompanhadas de instrumentais.

Os temas abordados seriam também apropriados por um conjunto de grupos sociais sem ligação à «cultura *hip-hop*», nomeadamente movimentos estudantis da mesma geração destes sujeitos, sem ligação a estes territórios culturais e geográficos, no final da juventude liceal e início da vida universitária. Disso foi exemplo, a utilização de temas RAP internacionais na luta contra a controversa Prova Geral de Acesso levada a cabo por jovens no fim do ensino secundário (1989 - 1993, viria a ser abolida pelo Decreto-Lei nº189/92 de 3 de Setembro), as manifestações de 1991 em torno das propinas ou, outras, como a liberalização do consumo das drogas leves e a despenalização do aborto, onde foram usados temas de *rappers* femininas, incluindo do grupo Djamal.

O impacto conseguido permitiu perceber, desde logo, que estas actrizes foram, neste palco, pelos seus modos de actuação e de resistência, por terem “ao serviço” da sua «Geração (denominada) Rasca»<sup>10</sup> as suas gravações, igualmente sujeitos da história, de uma acção histórica visível e de uma acção histórica invisível, cujo único modo de reter e posicionar no presente de modo analítico foi durante as entrevistas e conversas mantidas durante dois anos.

Os dois primeiros grupos femininos de RAP em Portugal foram indubitavelmente, como eles, agentes de processos de transformação no campo cultural juvenil, porém onde a subalternização de género se impôs levando num dos casos ao silenciamento das suas perspectivas (Djamal) e no outro a uma ausência massiva da sua inscrição no meio RAP (Divine).

Na mesma lógica salientada por Bourdieu (1999), a respeito de «concepções invisíveis» que chegam a nós, seres sociais, «naturalizando-se», também os papéis assumidos por estas mulheres no RAP foi prejudicado por uma visão do mundo cultural determinada a partir do ponto de vista dominante, masculino, o qual pressupunha, afinal, que ninguém se atrevesse a questionar o carácter «natural» do feminino e do masculino. Que o discurso hegemónico em torno do RAP e a própria natureza da indústria cultural encerrou ao colocar a discussão sobre classe social, de-

---

10 Expressão usada pela primeira vez em 1994 no jornal *Público* pelo jornalista Vicente Jorge Silva. A designação surgiu após manifestações liceais ocorridas em todo o país contra a Prova Geral de Acesso, conhecida como PGA, e na luta contra as propinas durante o período em que Manuela Ferreira Leite, deputada do PSD, foi Ministra da Educação. Em 1995 o grupo Black Company gravou o seu primeiro álbum de estúdio, *Geração Rasca*, o qual contou com a colaboração do grupo Divine.

sigualdades «étnicas» e «raciais» numa perspectiva exclusivamente masculina, ao mesmo tempo que amaciou a presença das primeiras *rappers*, evidenciando características de natureza física ou entrevistando-as em revistas femininas de moda, higienizando o que fora parte da expressão do corpo performático e crítico das suas produções musicais.

## O MALSUCEDIDO SUCESSO: DIVINE E DJAMAL NOS MEIOS DE RECEPÇÃO

As concepções de um mundo invisível onde memórias fracas ou subterrâneas coexistem com as não inscritas e as semi-inscritas, reflectir-se-iam neste campo pela intrincada tarefa de análise. Por um lado, porque foram geradoras de tensões e conflitos entre os sujeitos que as partilharam sem requerer anonimato, por outro lado porque puseram em relevo os seus pontos de vista e/ou posições.

Uma relação desigual de poder suporta uma aceitação dos grupos dominados, não sendo necessariamente uma aceitação consciente e ponderada, mas especialmente de submissão pré-reflexiva (Simões 2017)<sup>11</sup>. Tal explicou também que alguma da aceitação verificada em ambos os grupos, Divine e Djamal, teve uma explicação. Conquanto as discussões sobre os papéis representados no RAP durante o seu tempo de actuação não fossem questionados e se apresentassem normativos, dentro da lógica «identitária» hegemónica do género nestes anos, a sua intervenção seria “positivamente” recebida. Também aqui aceitação e não aceitação coexistiram. Em suma tratava de uma «semi-aceitação». Como revelaram as entrevistas realizadas (Simões 2017) a ambos os grupos.

Outro dado interessante foi percepcionado durante o ciclo de debates organizado (Simões 2016), ao longo dessas sessões constatou-se que quer a música como as poesias RAP foram e são transversalmente descritas pelos presentes como modelos de expressão, dentro da «cultura» (*hip-hop*), mais próximos dos desfavorecidos e excluídos economicamente, ao passo que actividades como o *djing* ou o *muralismo* precisaram de um maior investimento de capital financeiro. Em ambos os casos sobre este factor foram dados exemplos de grupos de RAP masculinos. Ora nem numa perspectiva de classe social, mais ou menos favorecida, as primeiras *rappers* foram equacionadas e, portanto, inscritas nesses discursos.

Eram umas miúdas giras mas era sobretudo pela atitude recordo-me de estar com elas no Cais do Sodré mas não tinham flow nem uma lírica forte (...).

Yah, lembro das Divine, é fixe ver as vozes delas no Filhos da Rua para dar ambiente com o beat. É um grande disco de Black Company.

Só lembro delas num concerto com Black Company e desse disco. Fraquitas mas bem giras (...).<sup>12</sup>

As fronteiras definidas por Djamal no início da prática do RAP, longe dos centros de poder, alteraram-se com a chegada à indústria de gravação de discos, o testemunho de Sweetalk foi revelador de tensões geradas em torno do seu lugar e das aspirações exteriores relativamente

11 Simões, Soraia 2017. Setembro. “Percursos da Invisibilidade. As mulheres no RAP: afirmação e resistência”, *Le Monde Diplomatique*. Páginas 38-39.

12 Simões, Soraia 2016. Coordenação. Ciclo de debates *RAPortugal 1986 - 1999*. Registos vários da plateia, composta por amantes de RAP e *rappers*.



à sua representação no meio quando o género ganhava um alcance maior, mas ao mesmo tempo de uma tomada de consciência tida no terreno para um circuito que lhes era alheio mas no qual começaram a perceber que teriam de assumir as suas posições, restando-lhes apenas duas opções: resistir cedendo ou desistir deixando fixado algum do seu repertório poético de intervenção.

Também o reconhecimento da margem na perspectiva dos centros passou a ser alvo de censura entre os grupos de RAP femininos nesta fase, assim como a resistência à «armadilha identitária» do RAP numa perspectiva dominante e masculinizada do domínio quando nem todos, dada a heterogeneidade temática, tinham interesses e objectivos comuns, não fazendo por isso sentido sentenciá-los a uma naturalização só étnica e classista a que grande parte do género esteve teoricamente nestes anos confinada.

Não obstante, a prática do RAP na área metropolitana de Lisboa ter neste tempo providenciado um estilo de escrita de resistência face às condições de exclusão social e «étnico-racial» sentidas na sociedade portuguesa das décadas de 80 e de 90 e de vários *rappers* pioneiros entrevistados que integraram a primeira colectânea discográfica em Portugal editada por uma multinacional (*RAPública* 1994) reivindicarem a importância da ‘mensagem’ nas suas produções.

(...) Diz-me porque motivos  
Queres então esses ouvidos  
Se não os vais usar  
É um desperdício  
Limpar a tua mente  
É esse o meu ofício  
X-Sista sou a voz da consciência ...  
*Djmal 1997. Abram Espaço. Canção: «Abram Espaço». BMG.*

Chega de abuso temos direito  
É hora de tratar a mulher com respeito (...)  
*Djmal 1997. Abram Espaço. Canção: «Revolução Agora!». BMG.*

O grupo foi formado em 1988/1989, começámos em casa a partilhar ideias e a escrever música, a fazer pequenos concertos na margem sul e no centro de Lisboa. Mas só começámos a ganhar reconhecimento como banda quando participámos nos discos de Black Company a partir do ano 1995 (*Filhos Da Rua* 1995, *Geração Rasca* 1997). (ZJ Zuka, Divine)

O desafio com eles era, sei que tu estás a olhar para mim, para o meu corpo, mas escuta, olha para o que eu digo, só estou a usar isto como um meio para chegar a ti e dizer o que quero (...) (Dana-Dane, Divine)<sup>13</sup>

As memórias colectivas foram (e são-no) moldadas pelos *media*, pelas indústrias culturais, pelas políticas da memória, por vezes até por leis que submetem o passado fixando a sua significação (Traverso 2017). Daí também se explicará uma certa «romantização» discursiva em torno do RAP feito em Portugal nestes primeiros anos, como a sua não dependência de um sistema económico e meio social que o próprio, afinal, denunciava, quando na verdade foram as negociações com esse meio que permitiram a sua existência e subsistência na primeira década do seu aparecimento em Portugal. Convém não esquecer que foi justamente nos primeiros anos da sua existência que essa dependência mais se fez sentir, porque os recursos eram escassos e gravar numa grande editora a única forma possível de chegar às massas, que almejavam.

---

13 No decorrer do debate promovido por Fórum Socialismo 2017. Lisboa.

Por outro lado, a fragmentação das memórias fez perder o sentido de um passado colectivo, abrindo caminho à criação de estereótipos, algumas vezes a revisionismos, que não desejem reavaliar os movimentos, as personagens ou os períodos, mas desvalorizar o passado (Traverso 2017). Isso talvez justifique o facto de alguns dos sujeitos não quererem a inscrição da sua memória sobre um passado que tencionaram esquecer, não o pretenderem fomentar ou reavaliar, em alguns casos esperando que os assuntos mais desconfortáveis não constem sequer na história. Perpetuando a ideia de que os vencedores escrevem-na e esquecem-na ao passo que os vencidos traçam reflexões ao que a história poderia ter sido. Algo que tem sido comum quando se procura descrever este primeiro período do RAP em Portugal.

A nostalgia de um tempo dentro de um universo de possibilidades que não se concretizam foi uma constante ao longo das conversas com *rappers* de ambos os géneros.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o início da prática do RAP, quer em Portugal como nos EUA ou mesmo Brasil que existiram mulheres a escrever e *rappar*, apesar de ser minoritária a sua presença em todas as vertentes da «cultura *hip-hop*», no RAP ela foi ainda mais sentida.

O questionamento acerca de uma sub-representação da mulher neste domínio em Portugal começou a desabrochar mais tarde, já nos anos 2000, por via de trabalhos em vários campos das ciências sociais mas especialmente dedicados a grupos que se formariam à posteriori, ou seja depois do aparecimento discográfico de Divine e Djamal. Foram disso exemplo o artigo de José Alberto Simões aqui referenciado que levantou amiúde esse véu ou as pesquisas hoje realizadas, no campo das línguas, literaturas e culturas, de Federica Lupati que até à data de publicação deste artigo apenas foram apresentadas oralmente no decorrer de uma conferência-concerto promovidos pelo CES em Coimbra.

Contudo, também Lupati<sup>14</sup> relevou uma continuidade histórica na diferenciação e organização concreta de actividades das mulheres neste campo cultural, ou mesmo ao modo como a participação e presença femininas no *hip-hop* e RAP são hoje representadas, deitando assim por terra uma retórica culturalista neo-hegemónica que desponta nos anos 2000 tentando imprimir o argumento de aproximação de percursos entre homens e mulheres tomando como exemplo a presença de Capicua no universo discográfico, *rapper* do Porto nascida na década de 80, longe da configuração temporal, espacial, social, histórica e mesmo económica aqui explanada com os primeiros grupos de mulheres. O mesmo sucede em modelos musicais actuais neste domínio que competem directamente com o universo masculino fora da indústria num modelo de produção e recepção musical convencional, de que são exemplo *rappers* que usam o crioulo cabo-verdiano como língua, caso de Mynda Guevara, lançando as suas produções na *internet*, ou mesmo anteriores (Red Chickas 1999), que desafiaram o universo masculino, como Djamal havia feito, directamente na sua prosa: em estrofe, versos, rimas.

---

14 Colóquio *RAPensando as Ciências Sociais e a Política* 2017. “Não vou cumprir com a p\* da expectativa: o rap e o feminismo”. Lupati. Federica. Teatro da Cerca de São Bernardo: Coimbra.

A masculinização dos distintos sectores de produção e do próprio universo desta prática ancorada em «hierarquias» de prestígio ou destaque definidas internamente, por fãs e melómanos que agora crescem no mundo digital, acentua a natureza diferenciada destas práticas em função do género.

A diferenciação das práticas num universo onde os homens são majoritários poderá ou não contribuir para um território cultural onde as práticas que o definem reflectem valores dominantes: masculinos? A resposta é a mesma da questão (sim e não), o trabalho aqui realizado indica também que tais valores podem ser aceites pelas mulheres, isto é não colocados em causa respeitando os valores pré-definidos por estes de modo a serem aceites ou, por outro lado, procurando afirmar-se na sua diferenciação, esteja ela ou não de acordo com uma noção identitária fundada no género ou mesmo numa anulação imediata da estereotipação do mesmo: de como é ser mulher, e até ser homem, num universo poético e musical urbano que reivindica posições e lugares de fala.

## NOTAS

O uso da palavra RAP em maiúsculas foi propositado. Pretendeu demonstrar o domínio num plano central das mudanças de comportamentos e linguagens verificadas num determinado contexto histórico, e não num plano secundário ou complementar. Ou seja, onde as medidas e mudanças que se verificaram socialmente não diminuam ou tornem secundária a dimensão social ou o papel ideológico, como sucedeu, desta prática cultural e artística, a partir da qual esta investigação tem procurado demonstrar que elas acontecem durante este primeiro período em Portugal.

A procura de inscrição deste tema na história do *cavaquismo* e de uma «cultura de direita» dominante, responsável pela difusão do RAP em Portugal, é aprofundada na dissertação de mestrado e aflorada nos artigos mencionados neste texto.

## DISCOS MENCIONADOS

Black Company 1995. *Geração Rasca*. Sony Music.  
Black Company 1998. *Filhos da Rua*. Sony Music.  
Djamal 1997. *Abram Espaço*. BMG.  
Colectânea 1994. *RAPública*. Sony Music.  
General D 1994. *Portukkkal é um Erro*. Valentim de Carvalho.  
General D 1995. *Pé Na Tchon Karapinha na Céu*. Valentim de Carvalho.  
General D 1998. *Kanimambo*. Valentim de Carvalho.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Araújo, António. Fevereiro de 2012. «A Cultura de Direita em Portugal». Consultado em Janeiro de 2014 <http://malomil.blogspot.pt/2014/01/a-direita-portuguesa-contemporanea.html>
- Bloch, Ernest. 1959. O Princípio Esperança em 3 volumes. *Sujet-objet*. 483..
- Bordieu, Pierre. 1999. *A Dominação Masculina*. Relógio d'Água.
- \_\_\_\_\_. 1999. *Capital Cultural, Escuela Y Espacio Social*. Siglo XXI.
- Contador, António Concorde. 2001. «A música e o processo de identificação dos jovens negros portugueses». *Sociologia, Problemas e Práticas* (36). Páginas 109-120.
- Contador, António Concorde; Ferreira, Emanuel Lemos. 1997. *Ritmo & Poesia, Os Caminhos do Rap*. Edições Assírio e Alvim.
- Fradique, Teresa. 2003. *Fixar o movimento: representações da música rap em Portugal*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Guevara, Nancy. 1996. «Women Writin', Rappin', Breakin'». Perkins, William Eric (ed.). *Droppin' Science. Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture*. Philadelphia: Temple University Press. Páginas 49-63.
- Godinho, Paula. 2017. *O Futuro é para Sempre: experiência, expectativa e práticas possíveis*. Através Editora e Letra Livre.
- Scott, James. 1985. *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*, Yale University Press.
- Simões, José Alberto. 2013. "Entre percursos e discursos identitários: etnicidade, classe e género na cultura hip-hop". *Estudos Feministas*, Florianópolis, 21(1). Páginas 107-128.
- Simões, Soraia. 2017. *RAPublicar. A micro-história que fez história numa Lisboa adiada 1986 - 1996*. Editora Caleidoscópio. QR-Code. História Oral (entrevistas mencionadas).
- Simões, Soraia. 2017. «Percursos da Invisibilidade. As mulheres no RAP: afirmação e resistência». *Le Monde Diplomatique* (ed. Setembro). Páginas 38-39.

## TO REGISTER THE (IN)VISIBLE: ROLES AND FIGHTING REPERTOIRE WITHIN THE TWO FIRST RAP FEMALE GROUPS RECORDED IN PORTUGAL(1989-1997)

*In the years between 1989 and 1998 there were in Portugal two female RAP groups. The cultural and academic literature focussing on this period has preserved a predominantly male legacy underpinned by thematic repertoires narrating racial, social, economic and ethnic inequalities while leaving out uninscribed the female legacy of the same period, whose thematic repertoires gave voice to experiences of sexism, violence and inequality based on gender. In this article I propose to demonstrate how the female representation within this cultural universe was partly propagated in a superficial way by the media, which left traces of this fact, saw its poetic and/or literary interventions stripped of their meanings, while also having its contributions silenced by the very actors who were at the time affirming themselves in the Portuguese RAP scene. The life-story of the members of the groups Divine and Djamal, within a practice which was trying its incipient steps in Portuguese territory, is here recorded in their own words. In posing the question of invisibility, we also aim to demonstrate how the differentiation by gender which affects other levels of society was also here verified and the degree in which this was facilitated by the political history of the period in question.*

Keywords: gender, RAP, weak memories, register vs failure, female, underrepresentation, «in-

frapolítica», Divine, Djamal

Recebido em: 2017-12-21

Aceitado em: 2018-03-20