

## CAPÍTULO 10

# Para uma história e teoria crítica do RAP em Portugal: Fixar os paradoxos, os caminhos percorridos e as resistências das primeiras mulheres

Soraia Simões<sup>139</sup>

### Resumo

Entre os anos de 1989 e 1998 existiram em Portugal dois grupos de RAP compostos por mulheres. Mas a sua invisibilidade, à semelhança de outros campos da cultura e da música ditas populares, será justificada pela diferenciação de género que pauta outros campos da sociedade? De que falavam os seus temas? Como traçaram os seus caminhos os elementos dos grupos Divine e Djamal, numa prática que dava os primeiros passos em território português? Por que motivos a literatura cultural e científica que abrange este período evidencia um legado predominantemente masculino, assente em repertórios temáticos que narravam desigualdades raciais, económicas, étnicas, e não inscreve o legado feminino deste mesmo período, cujos repertórios temáticos dão nota de sexismo, da violência e da desigualdade baseada no género? Neste artigo procuro demonstrar como a apresentação feminina neste universo cultural foi, por um lado propagada de modo superficial pelos média, e por outro destituída dos significados das suas intervenções poéticas e/ou literárias, ou silenciada pelos próprios atores que se afirmaram no RAP em Portugal.

As transformações que aconteceram na sociedade portuguesa no pós 25 de abril de 1974, em especial as independências das colónias em 1975<sup>140</sup>, e a corrida pela Comunidade Económica Europeia na primeira metade dos anos 1980, que se viria a oficializar com a assinatura do tratado de adesão a 12 de julho de 1985, trouxeram a Lisboa mais imigrantes oriundos de países africanos onde a língua oficial continua a ser o português em busca de melhores condições de vida.

Com crescentes dificuldades habitacionais e o logro imobiliário vivido nesses anos, estes imigrantes seriam “empurrados” para as áreas suburbanas, sobre as quais o estigma da degradação, da perigosidade e da criminalidade imperou. A reclamação das suas pertenças e um discurso em torno das pós-memórias, ligados às experiências da diáspora, estruturaram em boa medida a identidade da geração descendente destes imigrantes. Quando esta pesquisa de campo começou, em agosto de 2012<sup>141</sup>,

<sup>139</sup> Este artigo é uma parte, adaptada para este efeito, da tese de mestrado *Fixar o (in)visível. Os primeiros passos do RAP em Portugal* defendida a 24 de abril de 2019, na área de especialização: História Contemporânea.

<sup>140</sup> Cabo Verde, Angola, Moçambique, Guiné, São Tomé e Príncipe.

<sup>141</sup> Esta investigação iniciou em 2012 no âmbito do projeto Mural Sonoro. Mais detalhes em: <https://www.muralsonoro.com/qd-intro>.

tornou-se mais claro que a prática do RAP<sup>142</sup> não iniciou em Portugal como um vácuo, isto é, desligada de um papel mais intervencionista perante a condição social dos seus praticantes, nem poderia. A sua emergência no meio cultural nacional esteve intimamente ligada à realidade quotidiana dos e das primeiros(as) protagonistas neste domínio<sup>143</sup>.

O momento em que o RAP deu os primeiros passos em Portugal foi também marcado pela afirmação de outras manifestações do, designado por estes sujeitos como, *movimento* ou *cultura hip-hop*<sup>144</sup>. Um conjunto de outras vertentes agregadas à *cultura hip-hop* deram, juntamente com o RAP, os primeiros passos como a dança (*breakdance*) e a pintura de murais (*grafitti, muralismo*). Esta investigação centrou-se na vertente sonora e musical, no RAP especificamente, no conteúdo das suas letras e no discurso assumido pelos primeiros autores e pelas primeiras autoras durante as suas *performances*.

Entre a segunda metade da década de 1980 e a primeira metade da década de 1990 do século XX, este domínio cultural assumiu uma missão que outras práticas musicais não tinham representado até então na cultura popular urbana. Fez a reportagem das ruas e dos bairros, que os primeiros autores denominaram *RAPortagem*, alertando para aquilo que era um conjunto de problemas distintivos de uma primeira geração de filhos e filhas de imigrantes ou afrodescendentes nascidos em Portugal, como os do racismo, da exclusão social, da pobreza, da xenofobia.

A reprodução de um estilo “americanizado”, onde algumas realidades sociais retratadas se tocavam numa fase primeira, próprios de um RAP ainda em gestação, deu lugar a um recém-nascido RAP — específico, territorial —, que inscreveu a sua duplicidade nacional, as raízes, ou a natureza das suas lutas nas primeiras produções em forma de verso. Fê-lo de modo mais e menos claro, metafórico, ao colocar as suas

<sup>142</sup> O uso da designação RAP em maiúsculas, e não em minúsculas e *itálico*, ao longo do texto configura uma tomada de posição. Serve para demonstrar a preocupação tida desde o início em colocar este domínio no plano central, não num plano secundário ou complementar. Isto é, onde as medidas e as mudanças que se definiram e aconteceram socialmente não diminuíam ou tornem secundária, como habitualmente sucede, as dimensões ideológicas ou os papéis sociais exercidos pelo RAP nos primeiros anos do seu surgimento e da sua afirmação no universo discográfico português, nas indústrias culturais e musicais em particular.

<sup>143</sup> Simões, S. (2017b). *RAPublicar. A micro-história que fez história numa Lisboa adiada 2017* Editora. Ouvir as 25 entrevistas com os agrupamentos que editaram obras discográficas neste período realizadas durante a pesquisa e disponíveis em formato digital sonoro, por via de um código QR, nesta obra.

<sup>144</sup> RAP (*Rithm And Poetry*) é a prática sonora e/ou musical, um dos eixos da “cultura hip-hop”, assim entendida pelos protagonistas. Esta cultura integra ainda a vertente visual intitulada *grafitti* ou *muralismo* e a vertente coreográfica denominada *breakdance*. Ao *hip-hop*, que se formou nos bairros do Bronx ou Nova Iorque, e se tornou pouco tempo depois numa cultura urbana e de consumo entre as comunidades juvenis passou a atribuir-se o nome de “movimento” ou “cultura”, tendo posteriormente quer o RAP como o *hip-hop* (enquanto cultura agregadora das várias vertentes ‘artísticas de rua’) assumido outras denominações locais, como aconteceu no contexto português onde há uma corrente dominante que o apelida de *hip-hop tuga* ou *RAP tuga*, à qual se tem oposto uma outra corrente que questiona o significado dessas categorizações afirmando, antes, que se trata de “um RAP feito em Portugal e não só em português”. Crítica encontrada, por exemplo, no *rapper* Chullage, que usa ora o português ora o crioulo de Cabo Verde nas suas criações e a qual se pode escutar na obra supramencionada na nota anterior.

músicas, nomeadamente as suas letras, ora nos quadros históricos onde permaneciam duras memórias coletivas, como os da Guerra Colonial e da Descolonização (*Portukkkal é um Erro*<sup>145</sup> de General D, primeiro EP de RAP lançado em Portugal) ora no campo dos acontecimentos ou ocorrências provindos da vida no bairro ou, mesmo que na cidade, nas franjas mais vulnerabilizadas da, apelidada frequentemente pela imprensa portuguesa deste período (1984 - 1998), *segunda geração*<sup>146</sup>.

Em 1986, esta geração tinha entre os dez (o mais jovem) e os quinze anos de idade (o mais velho), estudavam em escolas secundárias das periferias de Lisboa e aí tiveram as primeiras experiências musicais e trocas culturais. Na área metropolitana de Lisboa, onde o RAP arrancou, motivados por um programa de rádio, *Mercado Negro*<sup>147</sup>, com antena aberta apenas na capital, transmitido no extinto *Correio da Manhã Rádio*<sup>148</sup>. Nesse ano formavam-se os B Boys Boxers, um grupo grande de entusiastas, mulheres e homens, da *cultura hip-hop*. Juntavam-se para improvisar, trocar cassetes, dançar e outros experimentavam os primeiros *sprays* e tintas nos murais de rua. Em 1998<sup>149</sup>, alguns dos que aqui iniciaram gravando pela primeira vez, e nalguns dos casos única, um disco de RAP em 1994 por uma multinacional, deram o seu último espetáculo para uma grande plateia, a da Expo 98.

### **Quais os nomes e papéis da cultura hip-hop nos EUA que mais se destacaram e que caminhos percorreu o RAP no seu arranque em Portugal?**

Foram muitas as fontes que se posicionaram consensualmente quer quanto à década de nascimento do *hip-hop*, enquanto *cultura* e *movimento urbanos*, quer quando se trata de apontar um espaço geográfico para a sua origem — primeira metade da década de 1970 do século XX, nos Estados Unidos da América, especialmente o South Bronx, por via da figura de Afrika Bambaata fundador do grupo The Zulu Nation, que apesar de não ser o primeiro no género tiraria o *hip-hop* da invisibilidade dos média.

---

<sup>145</sup> General D foi o primeiro *rapper* a gravar em Portugal. O EP *Portukkkal é um Erro* com a chancela da editora EMI Valentim de Carvalho sairia uns meses antes da coletânea *RAPública* (1994) editada pela multinacional *Sony Music*. Um marco histórico, dado que se foi o primeiro objecto discográfico nacional a reunir vários agrupamentos de RAP em Portugal. *Portukkkal é um Erro* é uma dura crítica ao colonialismo português, ao racismo e à inserção de negros e negras em Portugal, particularmente na área metropolitana de Lisboa no pós-independência.

<sup>146</sup> Periódicos consultados entre os anos de 1986 e 1998: *Jornal Blitz*, *O Independente* (semanário), *Expresso* (jornal), *Diário de Notícias*, *Revista K*, *Público* (jornal).

<sup>147</sup> João Vaz (1986-7). *Mercado Negro*. *CM Rádio*. Programa de rádio estreado em 1986, consultada via fita cassete.

<sup>148</sup> No final dos anos 1980 do século XX, a *Correio da Manhã Rádio*, pertencente ao grupo *Presslivre* (*Correio da Manhã*), começou um conjunto de emissões na rede regional sul que lhe foi concedida. O programa *Mercado Negro* foi uma referência, transversalmente apontada como tal, pelos primeiros *rappers* de Lisboa a gravar e editar em Portugal por chancelas discográficas de grande impacto.

<sup>149</sup> o recorte cronológico foi estabelecido em função daquilo que pode ser considerado como o primeiro momento de arranque e de motivação para fazer da prática do RAP as suas profissões: 1986 o início com o programa *Mercado Negro* estreado em 1986 nesse ano, evocado por todos os *rappers* entrevistados que entrariam na primeira coletânea de RAP editada em Portugal (*RAPública*) como a primeira grande referência nos média e 1998 o fim, porque vários daqueles que abriram caminho, através dessa compilação, para a fixação do RAP nas indústrias culturais, e na indústria discográfica em particular, na sociedade e juventude portuguesas deram no palco da Expo 98 o seu último concerto para uma grande plateia.

Nos EUA, sobretudo na costa este, cedo o RAP se fez representar em modelos sonoros, líricos e temáticos, distintos. Prova disso foram os primeiros fonogramas com alcance, como *Rapper's Delight* (1979) de Sugarhill Gang, a apelar à festa e diversão, que contrastava com *How We Gonna Make The Black Nation Rise?*, anunciado por Brother D três anos depois, ou *The Message* (1982) de Grandmaster Flash and The Furious Five, onde o teor de crítica social voltou a estar presente. Também eles foram referenciais para estes primeiros *rappers* portugueses, nomeadamente para alguns dos integrantes entrevistados dos grupos New Tribe, Family ou Zona Dread<sup>150</sup>.

Trabalhos perto de um RAP de protesto, contestatário, apareceram pouco tempo depois na costa oeste americana — Captain Rapp com o disco *Bad Times I Can't Stand It* (1983) foi disso exemplo. Várias correntes, com nomenclaturas aproximadas, se procuraram afirmar acabando por criar escolas diferentes, que foram sendo seguidas nas décadas posteriores um pouco por todo o mundo, com maior ênfase nas zonas suburbanas. Na Califórnia, por exemplo, nasceriam as etiquetas *Gangsta RAP* ou *Reality RAP*. Estas chancelas estiveram intimamente ligadas à edição de *Six in The Morning* (1986) do *rapper* Ice-T e foram transversalmente apreciados pelos *rappers* das décadas de 1980 e 1990 do século passado que editaram em Portugal, como se pode verificar nas entrevistas realizadas (Simões, 2017).

Os anos de 1982 a 1989 tornaram-se decisivos não só para a viragem na trajetória assumida pelos primeiros *rappers* com impacto translocal, além da trilogia “bairro-cidade-problema”, como para a imagem do *hip-hop* no geral e para aquilo que para a maioria dos entrevistados no contexto português foi a sua função central: uma extensão das realidades vividas na e/ou à margem do poder cultural hegemónico. Foi um período onde o teor contestatário, interventivo e emancipatório destas comunidades veio à tona consolidando-se nas letras e nos discursos e alterando a sua estética musical.

De *Planet Rock* de Afrika Bambaataa (1982) e dos diálogos musicais aparentemente imprevisíveis estabelecidos entre o RAP e outras tipologias musicais, como o *rock* — ouça-se *Walk this Way* onde Run DMC aparece com Aerosmith —, fruto do impacto e interesse gerados, o RAP abrir-se-ia a um leque de diversidades e opções estilísticas que reforçaram a sua missão e também eles foram influenciadores para os primeiros grupos que se formaram em Portugal (quer os trabalhos editados por Black Company, Líderes da Nova Mensagem, Zona Dread, Family, New Tribe ou Da Weasel como as entrevistas cedidas para o audiolivro (Simões, 2017), o qual congrega cerca de dezassete horas de conversas com homens e mulheres pioneiros(as) do RAP em Portugal, foram, uma vez mais, disso exemplo.

---

<sup>150</sup> Integrantes dos grupos entrevistados no âmbito da investigação realizada para a tese de mestrado com o título *Fixar o (in) visível. Os primeiros passos do RAP em Portugal (1986 - 1998)*, FCSH, 24 de abril de 2019.

Grupos como Public Enemy<sup>151</sup>, N.W.A. ou Niggers With Attitude<sup>152</sup>, KRS-One<sup>153</sup>, transferiram o teor contestatário das ruas e uma crítica dura à sociedade branca americana para o RAP, e nele firmaram as bases ou fundamentos que levariam à criação e à explanação de um RAP que tornou visível as condições de vida das comunidades que o viram nascer. Foram modelos inspiradores para *rappers* que emergiram na indústria discográfica em Portugal nos anos 1990 do século XX como Boss AC e Cupid, Djoek Varela, General D, Chullage, New Tribe, Funky D, TWA, Da Weasel, Filhos de 1 Deus Menor, entre outros. Também N.W.A. seria uma inspiração e modelo para estes *rappers* em Portugal. Responsável pelo agrupamento HEAL, um coletivo que abria a discussão sobre a violência no *ghetto* ao mesmo tempo que procurava dar resposta e soluções aos crimes de negros contra negros e mudar a visão da sociedade americana sobre a comunidade negra.

### **E as primeiras mulheres em Portugal? Quais os seus papéis, repertórios de luta e de resistências? Terão sido vítimas da mesma secundarização que caracteriza outros campos da música e da cultura populares em Portugal e no resto do mundo?**

A prévia recolha de memórias e a realização de entrevistas semi-dirigidas sem um guião fixo e/ou rígido, mas antes como resultado da interação e da convivialidade alcançadas com estas protagonistas no projeto *RAPortugal 1986 – 1999* (Simões, 2016), e tomando como denominador comum os trajetos percorridos pelos primeiros grupos de RAP a gravar no país, foram um elemento fundamental. Especialmente porque ao fim de algum tempo ajudaram a uma melhor compreensão acerca das desigualdades de género inerentes tanto aos primeiros grupos de praticantes neste universo, como àqueles com que atualmente nos deparamos em mais e distintos territórios geográficos e domínios culturais.

Em Portugal, o questionamento acerca de uma sub-representação da mulher neste domínio cultural 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 *a posteriori*, depois do aparecimento e da edição discográfica dos grupos Divine e Djamal e sem uma referência a estes dois agrupamentos e ao conteúdo, tão pertinente como atual, dos seus repertórios que afinal seriam durante uma década os únicos editados no nosso país. Foi desse questionamento exemplo o artigo de José Alberto Simões publicado na *Estudos Feministas*, Florianópolis em 2013 que levantou amiúde o véu da questão de género, além das habituais de “classe” e “etnicidade” que o mesmo artigo igualmente congrega (Simões, 2013).

---

<sup>151</sup> *Takes a Nation of Millions to Hold Us Back*, 1988. *Fight the Power...Live!*, 1989.

<sup>152</sup> *Straght Outta Compton*, 1989.

<sup>153</sup> *Criminal Minded*, 1987. *By ALL Means Necessary*, 1988.

A misoginia, o sexo livre, a violência física e verbal e o consumo de drogas, num estilo que denominaram de *Gangsta style*<sup>154</sup> ou *Gangsta RAP*, teve seguidores em Portugal no fim da década de 1990, Makkas e Bambino do Grupo Black Company foram um exemplo disso ao lembrar durante as entrevistas também os *rappers* Tupac Shakur ou Snoop Dog, precursores deste segmento dentro do RAP. Roxanne Shanté<sup>155</sup>, o coletivo Salt-N-Pepa<sup>156</sup> ou Queen Latifah<sup>157</sup> acrescentaram ao mapa temático do RAP a questão do género e da condição feminina num meio onde, apesar da denúncia ao *status quo* e ao *stabelichment*, se descurou esse capítulo — a maioria das referências à imagem feminina surgem por via da sua objetificação quer em telediscos como no exercício da sua escrita musical de um modo mais e menos manifesto. Ora, foram justamente estas as *rappers* que serviram de inspiração aos primeiros grupos de RAP totalmente femininos que editaram discos em Portugal, Djamal e Divine. Divine gravaria em dois discos de Black Company (*Geração Rasca* e *Filhos da Rua* ambos com a chancela da Sony Music<sup>158</sup>) e Djamal gravaram *Abram Espaço* com a chancela da BMG<sup>159</sup>. Tornaram-se pioneiras não só nas ruas e na apresentação em diversos concertos onde atuaram de 1989 a 1999, como na gravação discográfica, cujo grande marco foi a gravação de *Abram Espaço* em 1997 por se tratar do primeiro disco a solo de originais feito por um grupo de mulheres maioritariamente afrodescendentes

Se, por um lado, os primeiros grupos masculinos de RAP em Portugal, anteriormente referidos, inscreveram assuntos como o capitalismo vs. as desigualdades sociais, a presença do corpo negro e do corpo imigrante na sociedade portuguesa do pós 25 de abril de 1974 (mais uns do que outros desses assuntos), conquistaram ouvintes e estimularam outros jovens em condições de vida ou de afirmação social semelhantes numa fase primeira e, numa fase posterior, um conjunto de jovens da mesma geração destes sujeitos sem uma relação aproximada a essas vivências ou experiências, as primeiras *rappers* mulheres em Portugal, introduziram um conjunto de outras desigualdades, como as relacionadas com a condição feminina, também aqui exercidas.

---

<sup>154</sup> É uma derivação do termo *gangster*, representa a vertente mais extrema do RAP, e é usualmente difundida associada a algum vernáculo. Este subgénero desenvolveu-se durante a década de 1980 nos subúrbios dos EUA, tendo como um dos pioneiros o *rapper* Ice-T. Mais tarde, seria popularizado por grupos como N.W.A., Eazy-E, Tupac Shakur, Snoop Dogg, X-Raided, entre outros. O realizador Spike Lee chegaria a censurar este subestilo dentro do RAP, por considerar que o mesmo incentivava a ignorância dos negros americanos e a sua história. Os *rappers* que cultivam este estilo, por sua vez, alegam que as suas letras não falam de nada além da realidade vivida nas periferias e procuram, através das mesmas, chamar a atenção das autoridades. Em Portugal, hoje, este estilo tem dezenas de seguidores e praticantes, que lançam as suas produções na internet, acumulando milhões de visualizações.

<sup>155</sup> Roxanne's Revenge, 1984. *Bad Sister*, 1989.

<sup>156</sup> *Hot, Cool & Vicious*, 1986.

<sup>157</sup> *Wrath of My Madness*, 1988. *All Heil The Queen*, 1989.

<sup>158</sup> Black Company, *Geração Rasca*, 1995 (Sony Music). Black Company, *Filhos da Rua*, 1998 (Sony Music).

<sup>159</sup> *Abram Espaço* 1997 Djamal. BMG.

Escreveram e cantaram os seus guiões de vida, nos quais temáticas como a das desigualdades em função do género, o sexismo e até a violência doméstica exercida dentro de grupos racializados estiveram representadas, estando isso bastante claro no disco *Abram Espaço* deixado por Djamal nas faixas *Abram Espaço* e *Revolução Agora!*, mas também nos repertórios que não chegaram a ser editados discograficamente e comigo foram partilhados durante este trabalho de pesquisa, ou mesmo nas conversas mantidas com elas que se podem ler e ouvir no trabalho já aqui mencionado (Simões, 2017a). O grupo Divine recorreu ao sarcasmo e à ironia para denunciar a objetificação do corpo feminino no meio RAP e a violência sobre o mesmo.

Fala-se de cor, fala-se de dinheiro  
 Mas há algo passivamente aceite pelo mundo inteiro  
 Há séculos que se vive nesta obscuridão  
 de limitar a Mulher com a dor da opressão  
 Chega de abuso, temos direito  
 é hora de tratar a mulher com respeito (Djamal, *Revolução Agora!*, 1997).  
 Demos início à disputa  
 eu tenho a magia tu tens a batuta  
 disputa com os olhos é o preço da multa, provocaste?  
 A Da Bom ninguém insulta  
 o meu acariciar mostra o quanto eu sou astuta  
 ainda vais a tempo de desistir da luta  
 Queres seguir em frente? (Divine, *Nigga Senta*, 1998).

De facto, a maior injustiça, sub-representação, foi a da narrativa da Mulher *rapper*, das primeiras em Portugal. A subvalorização dos seus repertórios detetada durante esta investigação, a não inscrição na literatura científica dos assuntos relatados nos repertórios e discursos falados das primeiras *rappers*, motivou a introdução deste tema na minha pesquisa e a fixação dos seus universos literários e temáticos tornou-se, a partir do momento dessa constatação, uma das missões da pesquisa (Simões, 2017a). Houve um conjunto de complexidades que resultou, por um lado da natureza singular da “poesia RAP” nestes anos, por outro do carácter plural das protagonistas que integraram este domínio.

Os caminhos e as narrativas apresentados pelas primeiras *rappers* a gravar demonstraram igualmente como a apresentação feminina neste universo cultural foi, por um lado propagada de modo superficial, semi esconso, pelos média, 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 lado, destituída dos significados das suas intervenções literárias e experiências locais ou silenciada pelos próprios atores, e atrizes, desta cultura urbana, que foram chegando em anos seguintes ao seu surgimento, ou seja, a seguir aos primeiros doze anos que impuseram e fixaram a *cultura hip-hop* na indústria musical portuguesa.

Nas entrevistas realizadas durante a primeira década do *hip-hop* em Portugal atribuíram-se frequentemente as produções de ambos os grupos (Divine e Djamal) para um universo lírico e argumentário acessório ao da produção masculina, não como

um campo de produção complementar, todavia autónomo, com uma natureza literária concreta e diferenciadora, um RAP que desafiou o domínio masculino, que se dirigiu nas suas letras — aliadas a instrumentais como o *beat box*<sup>160</sup> numa fase primeira, máquinas (QY10)<sup>161</sup> ou instrumentos como baixo, guitarra e bateria numa fase sucedânea —, aos *rappers* do sexo masculino de modo consciente. Estas *rappers*, também elas descendentes na sua maioria de africanos a viver em Portugal, observaram e souberam interpretar as possíveis causas e efeitos que levaram ao momento de rutura dos respetivos grupos e isso ficou claro nas entrevistas realizadas para o audiolivro e facilmente consultáveis<sup>162</sup>.

Hoje, as abordagens sobre o papel das mulheres no RAP revelam uma continuidade histórica na diferenciação e organização concreta de atividades 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 despontou nos anos 2000 tentando imprimir o argumento de aproximação de percursos entre homens e mulheres tomando como exemplo, em Portugal, a presença de Capicua no universo discográfico, uma *rapper* do Porto, branca, nascida na década de 1980, longe portanto da configuração temporal, espacial, social, histórica e mesmo económica aqui explanada com os primeiros grupos de mulheres.

Recentemente, a propósito de um evento denominado *História do Hip-Hop Tuga* que se realizou no dia 8 de março de 2019, Dia Internacional da Mulher, no Altice Arena, alertei numa carta aberta publicada na plataforma Mural Sonoro para o facto da organização deste evento ter nesse cartaz cerca de quatro dezenas de homens<sup>163</sup>, alguns que não gravam um disco desde 1999, mas que efetivamente escreveram páginas importantes no período de afirmação do RAP (especialmente) em Portugal, e nenhuma mulher das que gravaram no mesmo recorte cronológico e rasgaram outras, novas, narrativas. Um dos organizadores deste evento acabou por, quiçá (in)voluntariamente, responder a esta questão numa entrevista publicada num blogue<sup>164</sup>, dizendo que “pôr uma MC só por ser mulher ia tirar outra pessoa que também foi importante”.

Será a “importância” atribuída, segundo esta organização, pela prevalência no meio discográfico? Não. Se assim fosse alguns dos *rappers* convidados não o seriam. General D não grava um disco desde 1998, por exemplo. Por um “valor absoluto”

<sup>160</sup> *Beat box* é uma reprodução oral de ritmos percussivos. *Beat* é a batida ou o compasso no RAP.

<sup>161</sup> QY10 é uma caixa de ritmos, uma das máquinas mais referidas durante as entrevistas usada por vários grupos masculinos neste período e pelos grupos femininos Divine e Djamaal.

<sup>162</sup> <https://www.muralsonoro.com/qd-intro> (*Link* para consulta livre).

<sup>163</sup> <https://bit.ly/2GB4hrt> (*Link* para consulta livre).

<sup>164</sup> <http://bit.ly/2J1enTA> (*Link* para consulta livre).

quanto a ter “mais e menos *flow*<sup>165</sup>”, “melhores *líricas*” (características deste universo que também se rege pelos seus cânones, que não são os de leitura musical)? É isto totalmente subjetivo. Ou será, antes, pela relevância para a história da cultura e música populares, para as pessoas a quem se dirigiram e para as quais atuaram, para um conjunto enorme de jovens que em Portugal, Cabo Verde, Angola, Guiné, Brasil, São Tomé, Moçambique usaram as suas letras como hinos aquando das lutas contra as propinas da década de 90, as lutas pela liberalização do consumo de drogas leves ou pela despenalização do aborto que aconteceram nesse mesmo período em Portugal, que as suas performances, e confirma-se em variadíssimos documentos, foram interessantes, audazes, impactantes, necessárias?

Neste período histórico, tivemos um franco avanço na divulgação e edição dos primeiros grupos de RAP em Portugal<sup>166</sup>, mas o mesmo período histórico e político<sup>167</sup> cultivou a ideia de que todos viviam muitíssimo bem, das classes baixas às médias baixas. Essa ideia de avanço não correspondeu, como se veio a verificar mais tarde, à realidade, muitos ficaram pelo caminho, sobretudo os/as que deram de si e se deslumbraram com as promessas e “momentos auspiciosos” vividos por uma indústria cultural ainda convencional e o que era, de facto, “novo” na narrativa da cultura popular, hoje tão relevante, ficou asfocado por um discurso “integracionista”, “cosmopolítico”, superficial e bastante romantizado.

Falar de violência doméstica, sexismo e desigualdades em função do género dentro de grupos racializados na década de 1990, como o fizeram Djamel e Divine e, no fim da década de 1990, Backwords, culminou efetivamente na sua sub-representação. À semelhança de outros fenómenos que por estes dias aparecem, elas, incrivelmente com tudo *às claras*, não foram compreendidas (?).

Com estas primeiras *rappers*, e depois destas *rappers* outras surgiram, muitas delas não gravaram um disco ou tiveram a possibilidade de publicar em editoras com o alcance das etiquetas discográficas já mencionadas. Apesar de tudo, não deixaram de criar, até de gravar, sobretudo em circuitos independentes, e de promover encontros e propostas interessantes, mordazes, dir-se-iam hoje “politicamente incorretas”, no seio dos seus itinerários socioculturais que não são os mesmos da

<sup>165</sup> *Flow* é uma designação usada pelos/as *rappers* derivada da palavra inglesa *fluency*. Significa fluência, cadência, fôlego, acompanha o *beat*.

<sup>166</sup> De 1994 até ao fim da década de 90 foram editados com a chancela de editoras com relevância na cultura popular: *Portukkkal é um Erro* 1994 General D, EMI Valentim de Carvalho, *RAPública* 1994, compilação Sony Music, *More Than 30 Motherf\*\*\*s* 1994 Da Weasel EP, Margem Esquerda, *Dou-lhe Com A Alma* 1995 Da Weasel, Dinamo Discos, *Geração Rasca* 1995 Black Company, Sony Music, *Mind da Gap* 1995, Norte Sul, *Flexogravity* 1996 Mind da Gap, Norte Sul, *O Expresso do Submundo* 1996 EP Dealema, *Sem Cerimónias* 1997 Mind da Gap, Norte Sul, *Pé Na Tchôn*, *Karapinha Na Céu* 1995 General D & Os Karapinhas, EMI Valentim de Carvalho, *Kanimambo* 1997 General D & Os Karapinhas, EMI Valentim de Carvalho, *Abram Espaço* 1997 Djamel, BMG, *Kom-tratake* 1997 Líderes da Nova Mensagem, Vidisco, *3º Capítulo* 1997 Da Weasel, EMI Valentim de Carvalho, *Filhos da Rua* 1998 Black Company, Sony Music, *Manda Chuva* 1998 Boss AC, Valentim de Carvalho - Norte Sul.

<sup>167</sup> Período político designado por *cavaquismo*.

primeira década de afirmação do domínio em Portugal<sup>168</sup>: Telma T-Von, com as Red Chikas, Backwords, ZJ Zuka que integrou o grupo Divine ou alguns exemplos mais recentes como Dama Bete, Blink, Mynda Guevara ou Samantha Muleca, entre outras.

### **Conclusão e pontos de partida para o debate social**

Ao mesmo tempo que os *rappers* do sexo masculino durante este período histórico introduziram línguas e dialetos como o quimbundo (Kussondulola 1995), o crioulo de Cabo Verde (Boss AC, Cupid, Djoek Varela, TWA ou Teenagers with Attitude, Family, Nigga Poison, Chullage), sons (tambores africanos de modelos variados, batuque), vestuário africano (General D) e símbolos ou alusões a referências políticas locais e internacionais conectadas com a luta contra o racismo mundial ou a Guerra de Libertação no caso português (Martin Luther King, Malcom X, Amílcar Cabral, Agostinho Neto), as primeiras *rappers* mulheres, também elas descendentes na sua maioria de africanos a viver em Portugal, fixaram na cultura popular portuguesa dos anos 1980 (nas ruas) e 1990 (ao gravarem e/ou editarem) do século XX uma outra narrativa. O facto de serem duplamente discriminadas, por serem mulheres e negras.

Em Portugal, este assunto passou completamente ao lado da academia e das indústrias culturais. Neste período histórico em que o RAP dá os seus primeiros passos e se afirma no plano discográfico e social, apenas investigações realizadas em contexto internacional de que foi exemplo Nancy Guevara (1996), cujo trabalho se centrou no papel assumido pelas mulheres em todos os pilares do *hip-hop* enquanto *movimento* e não só no RAP, procuraram esclarecimento acerca desta realidade translocal, ou seja, presente no *hip-hop* no geral independentemente da latitude geográfica. Para esta autora, o RAP foi frequentemente apresentado como «a voz dos jovens negros oprimidos», assim, a sua versão feminina configurou uma dupla forma de opressão: a de ser negra e mulher. A secundarização das mulheres negras americanas tornou o RAP, tal como em Portugal nos dois casos pioneiros aqui apresentados,

---

<sup>168</sup> Os itinerários socioculturais dos e das primeiros/as *rappers* em Portugal foram exatamente os mesmos de outras formas culturais e musicais, os mesmos periódicos e as mesmas chancelas editoriais e/ou discográficas de outros domínios culturais nas décadas de 1980 e 1990 do século XX em Portugal. Foi com esses circuitos que estes/as *rappers* precursores/as dialogaram e foram indubitavelmente eles que lhes possibilitaram a sua existência e o mediatismo que alcançaram no meio cultural português num momento em que o estúdio não estava, como hoje, largamente no computador e dependiam desse processo “convencional” e dessa cadeia «tradicional» para gravar, editar, divulgar e promover. Ou seja, dependiam de um modelo formal e habitual de indústria. O historiador António Araújo denominou estes itinerários socioculturais, dos anos 1980 e 1990 do século XX, como «cultura de direita». Ora, após a consulta aos periódicos já referidos e às entrevistas realizadas com os produtores da primeira compilação (*RAPública*) e outras consultadas sobre este momento de afirmação do RAP cá com integrantes dos grupos editoriais em questão (*O Independente*, grupo *Impresa*, *Sony Music*, *BMG*, *Vidisco*, etc) por via dos quais o RAP se apresentou e foi disseminado na cultura popular urbana desses anos, conclui-se que foram estes os itinerários que permitiram, ao contrário da geração que surge depois da *mixtape* e do uso do meio digital e da *internet* a preços acessíveis, a sua existência e subexistência no meio cultural, deitando por terra uma narrativa romantizada sobre o crescimento dos primeiros *rappers* “nas periferias do capitalismo”. Ver mais em: Simões, Soraia *RAPoder no Portugal urbano pós 25 de Abril*, Esquerda.Net.

maioritariamente afrodescendentes, um veículo para tirar da penumbra outros modos de discriminação vividos por elas.

As frequentes perguntas acerca da “identidade cultural” dos primeiros *rappers* em Portugal, por parte quer dos meios de comunicação social como dos públicos, levaram a que, do final da década de 1980 à década de 1990 do século XX, estes vivessem a sua emergência no *hip-hop* com uma necessidade permanente de afirmação dos seus percursos biográficos junto da sociedade e da cultura portuguesa. Os seus guiões de vida começaram por dar sentido à permanência do *hip-hop* e à sua continuação no mesmo, em particular da vertente poético-sonora desta cultura de matriz urbana, ou seja, do RAP.

Os primeiros temas aflorados e as referências sonoras e musicais comuns, oriundas de outras geografias, fizeram crescer um movimento com características particulares em Portugal, onde as redes de interajuda e os laços de sociabilidade, à semelhança do que tinha acontecido noutros países, especialmente nos Estados Unidos, se fortaleceram. O facto de se tratar de uma geração que se sentia excluída, e se tinha de adaptar a um país no qual ou não tinha nascido e/ou, na grande parte dos casos, nem nunca tinha visitado o país de origem dos progenitores, tornou a rua o espaço de criação artística privilegiado. Por outro lado, os bairros mais estigmatizados eram o cenário ideal para, nuns casos, alertar para os problemas que existiam nesses mesmos bairros, noutros casos para dar a conhecer à sociedade portuguesa daquele tempo, no momento em que começaram a gravar por editoras de alcance nacional e translocal, outras vivências e experiências culturais procedentes dos mesmos.

As tensões e os conflitos associados pelo discurso dominante à vivência no subúrbio, como o consumo e a venda de drogas ou o roubo, passaram a ser atenuados com a presença das suas ações artísticas no campo cultural e no campo discográfico em especial. O RAP tornou-se um importante veículo de diálogo entre o poder público e a sociedade civil, tendo também sido o seu impacto no Portugal urbano da década de 1990 em particular um rastilho de pólvora que acelerou uma reconfiguração do pensamento político endereçado a “jovens das periferias”.

Em Lisboa, a conciliação entre a oralidade e a escrita sintetizaram a própria natureza desta prática: por um lado, a reinscrição das origens dos pais (a oralidade africana); por outro lado, o texto escrito para denunciar ou evocar realidades presenciadas. Isto é, de um lado o sentido de preservação das práticas culturais familiares mais ancestrais e por outro a construção de pontes e diálogos com o mundo exterior. No Porto, a contestação à centralização e à associação da prática a uma “atmosfera específica de Lisboa”.

A esperança criada em torno da *cultura hip-hop* levou os primeiros *rappers* a reclamar o RAP como uma arte e uma forma musical, com tantas possibilidades

técnicas como outras práticas de natureza popular na indústria musical da década de 1990. Porém, até essa reivindicação criou sentimentos ambíguos. General D, apesar de ter sido o primeiro *rapper* a gravar em Portugal, criou algumas cisões com os restantes, que só se vieram a dissipar em anos recentes. Por um lado, porque vários *rappers* não queriam que a prática estivesse centrada nas ideias classistas, raciais ou étnicas onde ele foi ator principal, por outro lado porque foi justamente o pioneirismo de General D que retirou o RAP produzido nesses anos em Portugal das franjas da sociedade de consumo e o veiculou nessa mesma sociedade. Por outro lado, foi justamente o momento político vivido e a indústria cultural dominante que lhes permitiu gravar os primeiros trabalhos discográficos. Estávamos num momento em que os recursos destes *rappers* eram escassos e os estúdios ainda não tinham chegado, como hoje, ao computador. A dependência da indústria cultural e dos média nos seus modelos convencionais era ainda maior.

## Referências Bibliográficas

- Djamal (1997). *Revolução agora!. Abram Espaço*. Lisboa: BMG.
- Divine (1998). *Nigga Senta. Divine*.
- Guevara, N. (1996). *Women Writin', Rappin', Breakin'*. In Perkins, W. E. (Ed.). *Droppin' Science. Critical essays on rap music and hip hop culture* (pp. 49-63). Philadelphia: Temple University Press.
- Simões, J. A. (2013). *Entre percursos e discursos identitários: etnicidade, classe e género na cultura hip-hop*. *Estudos Feministas*, 21(1), pp. 107-128.
- Simões, S. (2017a). *Percursos da Invisibilidade. As mulheres no RAP: afirmação e resistência*. *Le Monde Diplomatique*, 09/2017, pp. 38-39.
- Simões, S. (2017b). *RAPublicar. A micro-história que fez história numa Lisboa adiada*. Lisboa: Editora Caleidoscópio.
- Simões S. (2019). *Fixar o (in)visível. Os primeiros passos do RAP em Portugal (1986 - 1998)* (Tese de Mestrado). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Lisboa, Lisboa.