

Sobre as margens das periferias:

Uma introdução às vozes femininas do rap feito em Portugal

FEDERICA LUPATI*

Resumo. O sucesso da cultura Hip Hop permite observar os efeitos da tensão entre centros e periferias, subculturas e cultura dominante, em contextos urbanos e sociais caracterizados por desigualdades, invisibilidades e preconceitos. Porém, a cultura Hip Hop continua a reproduzir no seu interior desequilíbrios que influenciam a sua receção e perceção. Em particular, quer a nível local, quer global, as vozes femininas do rap tiveram sempre que lutar para o reconhecimento da sua presença. Portugal representa mais um espaço onde a invisibilidade afeta a receção das mulheres autoras de rap. O presente trabalho oferece uma breve introdução à cultura Hip Hop e discute esta falta de visibilidade experienciada pelas vozes femininas do rap em Portugal.

Palavras-chave: dominação masculina; cultura Hip Hop; rap feito em Portugal; mulheres rappers; rap feminino em Portugal.

.....

* Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade dos Açores, Centro de Humanidades, 1069-061, Lisboa, Portugal, lupati.federica@gmail.com

On the margins and peripheries: An introduction to the female voices of rap made in Portugal.

The success of Hip Hop culture allows us to observe the outcomes of the struggle between centers and peripheries, subcultures and mainstream cultures, in urban and social contexts characterized by inequality, invisibility and prejudice. Yet, asymmetries still take place within Hip Hop affecting its reception and perception. In particular, female voices from rap have been always struggling for recognition, both globally and locally. Portugal represents one more space where invisibility affects the reception of female rappers. The present work offers a brief introduction on Hip Hop culture and discusses how the majority of black female voices from rap made in Portugal have been experiencing a strong lack of visibility.

Keywords: *male domination; Hip Hop culture; rap made in Portugal; women rappers; female rappers in Portugal.*



Não obstante a cultura hip hop tenha vindo a crescer de forma exponencial nas últimas quatro décadas, quer a nível performativo, quer a nível mediático e investigativo, a atenção dedicada às mulheres ainda se encontra em evidente desequilíbrio se comparada com a que é dada aos representantes masculinos. Curiosamente, esta falta de informação não corresponde a uma real falta de participação por parte das mulheres dentro do movimento Hip Hop, bem como a falta de reconhecimento do papel das mulheres na sociedade não corresponde a uma menor participação delas na mesma. Por isso, consideramos necessário rever os postulados, as imagens e as narrativas que se foram construindo ao longo do tempo e que condicionaram (e condicionam) a perceção desta cultura, tão heterogénea e vivaz. O presente trabalho insere-se nesta linha, com o objetivo de ampliar um debate bem conhecido acerca da marginalização do “feminino” e sobre os princípios de (in)visibilidade que determinam a receção cultural em Portugal.

Perguntamos então se, ao observarmos a prática do rap, também estamos a assistir ao que Pierre Bourdieu chama *paradoxo da doxa*? O sociólogo francês designa assim o processo pelo qual a ordem do mundo, aquela ordem preestabelecida e caracterizada por relações de força e domínio, por privilégios e injustiças, se mantém inalterada e se perpetua, ou noutras palavras é “respeitada”, sem que haja transgressões ou subversões. O mantimento da dominação masculina é o exemplo mais chocante desta “submissão paradoxal” que é consequência daquela “violência simbólica e [...] invisível às suas próprias vítimas que se exerce essencialmente através das vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento, ou, em última instância do sentimento” (Bourdieu, 2002, pp. 1-2).

A dominação masculina pode ser considerada uma relação social ordinária em que a lógica do domínio se exerce em nome dum princípio simbólico conhecido e reconhecido pelo dominador, ao mesmo tempo que pelo dominado, acabando por ter a mesma função duma língua, ou um estilo de vida, isto é, um código adquirido, contudo arbitrário, partilhado por uma comunidade. Com o presente trabalho queremos tentar detetar, e em seguida desconstruir, a dimensão simbólica através da qual o domínio masculino se manifesta e se perpetua, observando as dinâmicas que caracterizam a cultura Hip Hop, e mais especificadamente a prática do rap, em Portugal.

Não faltam estudos sobre esta prática dentro da cultura Hip Hop norte-americana. Segundo Andy Bennett, o rap é “uma forma narrativa de entrega vocal que é expressa numa gíria ritmada em cima dum breakbeat continuado” (2001, p. 89). A origem desta técnica vocal própria do rap pode ser atribuída às tradições orais da África ocidental e às posteriores expressões dos afro-americanos das zonas rurais do Sul do Estado Unidos (blues, *toasts*, sermones, etc.), cuja peculiaridade era serem recitadas em rimas cantadas ou com um estilo fortemente poético.

Finalmente, o trabalho do DJ que se concretiza na reorganização de fragmentos musicais e a sua mistura na criação dum novo som e uma nova sequência rítmica (break-beat), é considerado muito parecido com o trabalho do *bricoleur*: segundo a teoria do Levi-Strauss (1976), e mais tarde Dick Hebdige (1979), este é entendido como “um artesão” que reutiliza culturalmente objetos e símbolos acabando por reconotar culturalmente o seu significado.

Sobretudo no Hip Hop dos primórdios, isto é, entre meados de 1970 e o início de 1980, fragmentos musicais e líricos procedentes de outros géneros musicais eram frequentemente retirados do seu contexto de origem para serem recombinaados e mixados na criação de novas peças. Esta característica intrínseca ao Hip Hop tem levado muitos investigadores a considerar esta expressão artística um perfeito exemplo de música pós-moderna, onde as fronteiras estilísticas e musicais entre géneros, eras e culturas se confundem e se fundem para responder a preocupações de tipo artístico e cultural. Russell Potter identifica a profunda ligação da prática do rap com a arte pós-moderna no sentimento de estar a viver “na margem” veiculado por este último: o sentimento de decepção a nível político e económico das comunidades Afro-americanas que viram falhar as promessas dos movimentos pelos direitos civis e a denúncia da degradação das condições de vida nas grandes cidades, corresponderiam ao sentimento pós-moderno por excelência, isto é, “um sentido de estar a viver em cima das ruínas das estruturas abandonadas do modernismo” (1995, p. 18).

De facto, o rap impôs-se na segunda metade da década de 1970 como uma prática de expressão negra através da qual foi (e ainda é) possível desfazer e revelar as complexas relações raciais que afeta(va)m os Estados Unidos e que se manifesta(va)m no abismo existente entre as experiências urbanas vividas pelos negros e a ideologia neoliberal dominante e legitimada que defendia a igualdade racial e de direitos e oportunidades (Rose, 1994).

No capítulo dedicado ao Hip Hop norte-americano, a *Garland encyclopedia of world music* refere que “as mulheres sempre foram parte da expressão hip hop desde os seus primórdios, principalmente como parte de *crews* como os Family Four Plus One e a banda feminina da [editora] Sugar Hill, as Sequence” (Norfleet, 2001, p. 696). De facto, este trio feminino foi a segunda banda a assinar com a editora depois do sucesso da música *Rapper's delight* (1979) e era formado por Cheryl Cook (Cheryl The Pearl), Gwendolyn Chislom (Blondie) e a vocalista principal, Angie Brown Stone (Angie B.). O seu maior êxito foi a faixa *Funk you up* que saiu no mesmo ano de *Rapper's delight* (1979).

Contudo, para o Norfleet, as mulheres MCs foram sempre vistas como casos isolados e incomuns, exceção feita por poucas artistas. A *Encyclopedia* relata que “em meados dos anos 80, algumas artistas femininas foram popularizadas passageiramente por meio de canções ‘de resposta’ que

ridiculizavam algumas canções famosas de artistas masculinos” (Norfleet, 2001, p. 696).

Entretanto, o ano de 1986 vê a edição do álbum *Hot, cool and vicious* das Salt ‘n’ Pepa, a “banda feminina de hip hop mais bem-sucedida com o seu primeiro álbum” (Norfleet, 2001, p. 696) e a MC Lyte registra o seu primeiro álbum *Lyte as a feather*. Ainda em 1986, Queen Latifah enfatiza uma mensagem social forte e de empoderamento das mulheres no seu primeiro álbum *Hail the queen*.

Uma nova viragem dentro do mundo do rap feminino norte-americano data o final da década de 1990. Artistas como Lil’ Kim e Foxy Brown celebram abertamente a sexualidade feminina através de letras muito explícitas e de campanhas publicitárias que as promoviam como sex symbols, criando assim uma certa ambiguidade à volta do seu trabalho. Contudo, não obstante o sucesso comercial obtido em certos casos, Dawn M. Norfleet afirma que “as artistas femininas [desta altura] não chegaram a obter a consideração por parte da comunidade hip hop como MCs competentes e como artistas por direito próprio” (2001, p. 697) e considera uma prova disso o facto de serem sempre produzidas por homens.

Finalmente, o ano de 1998 merece menção particular, já que é neste ano que artistas como Missy Elliot e Lauren Hill são finalmente consagradas como artistas respeitadas, produtoras originais e estrelas de vanguarda, quer pela comunidade Hip Hop, quer pelos grandes média, indiciando que, novamente segundo Norfleet, “o sucesso da Elliot e da Hill pode estar a sinalizar os primeiros passos em direção da normalização das vozes femininas no género predominantemente masculino do rap” (2001, p. 697). Todavia, se, por um lado, se assistiu a uma abertura do mercado ao rap feminino e o seu espaço de ação foi ampliando-se, por outro lado, continuam a legitimar-se narrativas que objectificam as mulheres e não se reconhece de todo a sua presença como artistas independentes: basta pensar no sucesso obtido por Eminem, rapper patentemente misógino, ou na maior exposição mediática que a rapper Rapsody viveu depois da colaboração com o Kendrick Lamar⁽¹⁾, provas de que as mulheres ainda vivem diferentes condições de subalternização dentro do Hip Hop e do mercado musical.

1. Mais informações sobre o percurso da rapper norte-americana Rapsody são acessíveis no documentário *Rapture*, produzido por Netflix em abril deste ano, 2018.

Contudo, é preciso voltarmos para os meados de 1980 para percebermos como o Hip Hop chegou a Portugal e como juventude da época se apropriou das suas práticas. De facto, a década de 1980 marca a definitiva passagem do Hip Hop desde um fenómeno subterrâneo e subversivo a uma prática cultural popular *mainstream*, facto consagrado pelo sucesso e a crescente popularidade do rap a nível global. Resultado de um ato de *reterritorialização cultural* (Lull, 1995), segundo o qual as expressões culturais são adaptadas a outros contextos locais que se apropriam delas e as reformulam com novos significados específicos deles, o hip hop surge em Portugal na década de 1980. Os investigadores (Contador & Ferreira, 1997; Fradique, 2002; Simões, 2017b) e os próprios rappers situam as primeiras manifestações de rap em Portugal entre os anos de 1984 e 1986.

A primeira ligação ao Hip Hop em Portugal surge com o culto e a moda do *breakdance*. A mediatização desta forma de dança chegou ao país com os filmes *Breakin' I*, *Breakin' II* e *Beat street*. António Concorde Contador e Emanuel Lemos Ferreira (1997) explicam que esta forma de dança foi recebida por uma juventude étnica e geograficamente indiferenciada e que o *breakdance* não se pode considerar como um dos pilares que mais tarde vão dar origem ao movimento Hip Hop: mediaticamente veiculado, o *breakdance* é por isso considerado fugaz e efémero, apenas uma moda passageira, cujo impacto não se pode comparar com a marca deixada pela vertente poética.

Embora o que afirma Bambino quando entrevistado para o documentário *Raiz do rap tuga* (Rosa, 2016) seja verdade, isto é, que “há sempre uma eterna conversa sobre onde é que o Hip Hop nasceu em Portugal” (Rosa, 2016), é opinião comum – e provada pelas pesquisas conduzidas por Contador (1997), Fradique (2002) e Simões (2017b), entre outros – que as primeiras manifestações da rap ocorreram na zona de Miratejo e na cidade de Almada. Segundo a maioria dos protagonistas do movimento da altura, o rap norte-americano chegou a Portugal através dos Public Enemy e dos Run DMC, entre outros, cujas cassetes eram enviadas diretamente do EUA ou da França, país de forte emigração portuguesa.

No seu recente livro *RAPublicar: A micro-história que fez história numa Lisboa adiada* (2017), a investigadora Soraia Simões destaca alguns fatores de grande impacto que marcaram o contexto urbano da altura e a sua transformação quer a nível social, quer cultural. A década de 1985-95 foi marcada pelo governo de Aníbal Cavaco Silva, pela entrada de Portugal

na Comunidade Económica Europeia e pelo afluxo massivo de imigrantes vindos principalmente de Angola, Cabo Verde e Brasil à procura de trabalho. Por um lado, neste processo de mudança, “a afluência dessa imigração [...] dá força à extrema-direita” (Simões, 2017b, p. 20) e a atos de violência racista; por outro lado, observa-se o surgimento de numerosas associações em defesa da população imigrante e excluída (como a S.O.S Racismo, por exemplo) e de práticas de resistência alternativas. Na linha destes levantamentos, Contador e Ferreira explicam que “o Portugal dos finais dos anos 80 está irremediavelmente de costas voltadas para África e patologicamente obcecado em apanhar o comboio do progresso *made in European Community*” (1997, p. 164).

Os jovens luso-africanos acabam então por ser vítimas do atraso cultural do país, que estava ao mesmo tempo a lidar com a identidade nacional controversa e em construção, devido ao relativamente recente desmantelamento de um longo regime ditatorial, e sobretudo à tentativa de afirmar-se no panorama internacional como país desenvolvido e potência europeia.

O rap em Portugal no seu começo foi *underground*: nasceu e praticou-se nas ruas e nos espaços de sociabilidade juvenil (escolas, praças, etc.), era improvisado e estava estritamente ligado ao dia-a-dia da periferia e dos seus atores. Fundamentais para a divulgação do rap internacional e nacional nesta fase inicial, e para a sua propagação em Lisboa e no resto do país, foram dois programas de rádio que surgiram na altura da sua implantação, dedicados exclusivamente ao rap. O primeiro, e talvez mais importante, foi *O mercado negro*, organizado por João Vaz. Em seguida, encontramos José Marino e a produção *do Novo rap jovem* para a Rádio Energia, mudando-se mais tarde para a Antena 3 com o *Rapto*.

O caminho de popularização da cultura hip hop encontrou a sua plena realização discográfica no ano de 1994, com a gravação do disco *Rapública*, produzido pela Sony Music e que representa o que Contador e Ferreira definem “um verdadeiro presente oferecido às tabelas de vendas de 94-95, vendendo cerca de 15 mil exemplares” (1997, p. 171). Fazem parte do coletivo alguns dos artistas mais significativos da primeira geração de rappers como os Black Company, cuja faixa *Nadar* foi a mais bem-sucedida do álbum. O culminar mediático do “empurrão” a nível de produção que segue o álbum *Rapública* pode ser reconhecido na atribuição dos prémios “Blitz 95”,

precisamente em 1995, ao General D e aos Da Weasel como, respetivamente, melhor artista e melhor banda do ano.

A partir deste momento, o rap começa a alargar o seu horizonte geográfico e mediático com produções procedentes do Porto (Mind da Gap com a produtora NorteSul/EMI) e de outras zonas do país (Viseu, Évora, Algarve, entre outras) e com a criação de novos sítios de agregação – entre estes, o emblemático *Johnny Guitar* em Santos - onde era possível ouvir rap e assistir a performances ao vivo. Este fenómeno, esta cultura, este estilo de vida inicialmente considerado pouco duradouro e passageiro como a maioria das modas juvenis, acabou por conquistar e defender o seu lugar dentro do panorama cultural do país, até que hoje já não se duvida mais da sua efetiva relevância na história musical, cultural e social nacional: o “rap tuga” está presente na televisão, nas revistas, nos festivais de música, e até nas universidades portuguesas (sugerimos consultar os eventos do CES de Coimbra que envolvem a presença e a atuação de rappers), prova que esta prática foi afirmando-se cada vez mais e foi saindo daquele inicial lugar “marginal” que ocupava dentro do panorama cultural do país. Teresa Fradique lembra-nos que “em Portugal, o rap soube falar na altura certa do racismo e apelar à não-violência. Também na altura certa, “subestilizou-se” e tornou-se mais marginal (*underground*) e agressivo (*gangsta*) – desiludindo alguns, fornecendo a outros o material necessário à materialização do inimigo urbano – mas, sobretudo, assegurando a sobrevivência do movimento” (2002, p. 70).

Tal como a investigadora Soraia Simões, que no seu trabalho de recolha de testemunhos relativos à primeira geração de rappers (1985-95) dedica uma secção às vozes femininas da altura, também nós gostaríamos de perceber “a razão da descontinuidade histórica que faz com que, para muitos(as) a experiência de fazer RAP ou fazer parte duma cultura (o “hip-hop”) [...] no feminino se inicia com a Capicua [...]” (2017a, p. 39). No artigo do *Le monde diplomatique*, a investigadora do Instituto de História Contemporânea lembra-nos como no seu trabalho de campo “já reunira registos vários a partir de 1988 com mulheres como MC, rappers, flygirls em escolas secundárias” (Simões, 2017a, p. 39) e diversos testemunhos delas nos lugares de encontro próprios do movimento no Bairro Alto ou no Cais do Sodré. Contudo, o facto de existirem provas materiais da presença de mulheres no interior do movimento desde que a primeira geração irrompeu no panorama nacional,

e de existirem dois grupos inteiramente femininos, as Djamal e as Divine, que gravaram em estúdio, ou mais ainda o facto dos Da Weasel terem tido na sua formação inicial um elemento feminino (a DJ Yen Sung), parece não bastar para que tenha havido e haja reconhecimento público ou no interior da comunidade Hip Hop em relação às mulheres que fazem rap.

A mesma condição de silenciamento, ou de falta de divulgação mediática, é sofrida também pela maioria das mulheres que praticaram rap durante a segunda geração do movimento (de 1995-96 até 2005-06), exceção feita para a acima referida Capicua. Em particular, durante a nossa pesquisa deparamos com a total ausência de menção nas diferentes fontes consultadas (bibliografia e documentários) do trabalho da rapper Telma TVon⁽²⁾, cujas contribuições a nível de rap feminino feito em Portugal foram consistentes. Figura carismática e forte, a Telma é responsável pela coordenação da mixtape *RAParigas na voz do soul*, gravada em 2001 com a colaboração do DJ Cruzfader: um trabalho estilisticamente heterogéneo onde artistas femininas, que vão desde o rap mais agressivo ao soul e ao R'n'B em inglês, se alternam em 23 faixas cuja base foi curada pelo DJ. A mixtape, que demorou muito para ser finalizada, representou uma verdadeira novidade no panorama do rap nacional de início de 2000 – onde a visibilidade das mulheres era quase nula – tendo até um discreto sucesso. De acordo com o que a Telma me explicou na entrevista que conduzi com ela para a minha pesquisa, a escolha de reunir apenas vozes femininas nunca esteve ligada à vontade de excluir os homens do circuito das mulheres, mas veio precisamente da percepção da necessidade de os sensibilizar à sua presença dentro do meio musical do Hip Hop.

Outro sucesso obtido pela Telma foi o disco *Finalmente*, gravado em 2005 de forma independente com a Geny, outra MC e cantora de soul, formou o grupo *Lwedji*, cujo foco também foi sempre direccionado para a sensibilização acerca da condição vivida pelas mulheres, especialmente

2. Telma Marlise Escórcio da Silva nasceu em Luanda, Angola e hoje reside em Queluz, Lisboa. Entre as suas participações está o grupo Backwordz, composto por quatro MCs femininas (Lady, LG, Zau e TVon) que ficou no ativo entre 1996 e 2000. O grupo tomou parte em mixtapes e em álbuns, tal como os do MC XEG, SNK (actual Força Suprema), Bad Spirit (Influência Negra), Guardiões do Movimento Sagrado, entre outros. Em seguida, a TVon fez parte do grupo Hardcore Click, composto sempre por MCs femininas ativas na área de Lisboa nos anos 2000-2002. Foi mesmo com elas que, em 2001 elaborou a mixtape *RAParigas na Voz do Soul*. Finalmente, de 2002 a 2008 trabalhou com a Geny, cantora de Soul, no grupo Lweji.

as estigmatizadas: o disco, de facto, desenvolve-se à volta de temas como o aborto, a violência doméstica, entre outros, com o objetivo de fazer um álbum estritamente feminino, sobre e para as mulheres.

Na década de 2000-2010, encontramos outra rapper pioneira e de grande carisma: a Dama Bete. Primeira mulher rapper a lançar o seu álbum a solo – *De igual para igual* – com uma grande editora discográfica, a Universal Music Portugal, em 2008, também merece ser mencionada pelos seus esforços em juntar e fortalecer as vozes femininas do rap feito em Portugal num projeto chamado *Hip Hop ladies*. Hoje, Dama Bete vive em Dublin e trabalha noutra área profissional, conduzindo saltuárias colaborações com outros artistas.

Contudo, os esforços na promoção e divulgação do seus trabalhos e a tentativa de criar uma comunidade feminina por meio do rap, não foram suficientes para que as artistas da primeira e segunda geração conseguissem fazer da sua arte uma profissão, e todas tiveram que dirigir o seu olhar para outras áreas profissionais. Além disso, as pesquisas conduzidas têm revelado que na maioria se trata de artistas negras ou, melhor, portadoras de “identidades hifenizada” (Mata, 2006). Estamos então a relatar uma luta que não é apenas a do género, mas é também a da cor da pele?

Na era pós-colonial, em que novos fluxos migratórios acabam por reforçar a antiga lógica de domínio e a percepção da alteridade, a posição das minorias dentro da sociedade não é apenas determinada por fatores socioeconómicos, mas também por agentes étnico-culturais. Salaman Sayyid evidencia que a constante tentativa de enquadrar a população vinda das ex-colónias por parte das nações pós-coloniais apenas revela que a lógica colonial persiste como referência epistemológica, política e cultural: “The continued reliance on colonial framing in the context of the postcolonial condition has been largely responsible for the inability of ‘race relations’ paradigms to cope with ethnicised minorities’ attempts to re-write the history of the nation” (2004, p. 3).

Em Portugal, os fluxos migratórios de meados de 1980-início de 1990 levam precisamente à manifestação da lógica pós-colonial apresentada por Sayyid. Com a chegada massiva de trabalhadores desde Cabo Verde e Angola na capital, o tecido social e urbano sofreu uma profunda transformação em direção de uma maior heterogeneidade étnica e cultural. Por outro lado, veio-se obrigado também a reelaborar a sua experiência transatlântica e

o passado colonial, mas sobretudo a sua relação com a alteridade, e isto teve o seu maior impacto precisamente nas pessoas recém chegadas e nas suas famílias. Com as palavras de Carlos Elias Barbosa: “estamos perante fluxos de um contexto pós-colonial que vai estruturar em grande medida a identidade dos descendentes desses imigrantes, também, muito interligada com as suas experiências diaspóricas” (2011, p. 2). Este contexto de mudança que teve lugar principalmente na cidade de Lisboa foi relatado pela primeira geração de rappers em Portugal:

“O crescimento demográfico, em especial o aumento de uma população imigrante na cidade, a experiência transatlântica, e as relações de poder e dominação que daí advieram, expressas nos discursos falados e nas letras, especificamente no racismo e na xenofobia, as assimetrias sob os pontos de vista social e económico, foram alguns dos principais temas de inspiração destes jovens do sexo masculino. Temas também retratados por jovens do sexo feminino, que aqui se iniciaram com eles, e aos quais juntaram outros como a violência e a desigualdade com base no género”⁽³⁾,

explica Soraia Simões numa entrevista ao Diário das Notícias disponível online.

A condição vivida pelas mulheres dentro da sociedade portuguesa pós-colonial é, portanto, a de dupla marginalização, isto é, definida pela supremacia branca ao mesmo tempo que pela dominação masculina. Ao observarmos o desenvolvimento do rap em Portugal notamos que o primeiro fator de invisibilização pode ser detetado na falta de exposição mediática sofrida pelas rappers da primeira e segunda geração, enquanto o segundo se manifesta da subalternização da mulher dentro da própria comunidade Hip Hop.

Assim, aceitação da presença de vozes femininas no rap, nacional e internacional, a sua consequente afirmação no mercado como artistas independentes e empreendedoras de sucesso, parece representar um elemento ameaçador a um sistema de valores e de domínio masculino, que é “interiorizado” e naturalizado em lugar de ser posto em dúvida. Pierre Bourdieu

3. Entrevista completa disponível online: <https://www.dn.pt/artes/interior/e-inevitavel-falar-de-cavaquismo-quando-se-fala-de-rap-em-portugal-9266995.html>

argumenta que, para que o sistema se mantenha intacto, “as mulheres podem aparecer apenas como objetos ou, melhor, como símbolos nos quais o sentido é construído fora delas e cuja função continua a ser a de contribuir à perpetuação e ao crescimento do capital simbólico detido pelos homens” (2002, p. 42).

Neste sentido, após uma pesquisa etnográfica realizada em Portugal, José Alberto Simões evidencia que “a participação feminina no *rap* surge [...] confinada ao apoio vocal aos *rappers* masculinos, representando um papel claramente secundário” (2013, p. 119) demonstrado pela “evidente assimetria na distribuição dos papéis que cabem a cada um (a própria iniciativa da colaboração contribui para explicar esta assimetria). Os convites feitos a *MCs* femininas são sobretudo para ‘cantar’ e em menor número para ‘rimar’ ao lado de *MCs* masculinos” (Simões, 2013, p. 119).

As falhas a nível de informação e divulgação correspondem, de facto, a inexactidões: documentários sobre as “Raízes do rap tuga”, ou sobre “o rap negro de Lisboa” onde não é referida sequer a existência duma vertente feminina do rap, ou onde não é mencionada a importância e a pertinência dos conteúdos veiculados pelas mulheres, acabam por representar trabalhos incompletos. Para além disso, o papel das mulheres é comprovado pelas suas produções fonográficas e pelas suas participações em numerosos projetos masculinos.

Hoje em dia, assiste-se a uma maior democratização dos canais de divulgação do trabalho musical, que permitem às artistas tornar-se mais independentes. A rapper Mynda Guevara é um perfeito exemplo disso, com a promoção que faz do seu trabalho através do Facebook e do Instagram, mas sobretudo do Youtube, plataforma mediática que tem revolucionado o mercado musical contemporâneo. Porém, não podemos afirmar que a situação tenha evoluído muito a nível de aceitação e reconhecimento, nem de espaço de atuação dado às mulheres no rap nacional, exceção feita pela Capicua: se, por um lado, as novas plataformas têm facilitado o acesso às produções das artistas atualmente ativas (Mynda Guevara, Samantha Muleka, Russa).

Em conclusão, o presente trabalho não visa criar mais uma divisão entre géneros, mas apenas apontar para o paradoxo existente entre as informações disponíveis sobre as rappers femininas, sobretudo quando estas são negras, e a sua ativa presença como participantes da cultura hip hop nacional. A tentativa de manter inalterado o sistema de dominação masculina,

por um lado, e um contexto pós-colonial onde a etnicidade ainda represente um fator de exclusão são entre os fatores que mais influenciam a percepção da agência feminina na arte, bem como na sociedade no geral, e a cultura Hip Hop é apenas mais um espelho disso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barbosa, C. E. (2011). A música rap e espaços de representação juvenil negra em Portugal. *O cabo dos trabalhos: Revista electrónica dos programas de doutoramento do CES/FEUC/FLUC*, III(5), pp. 1-20.
- Bennett, A. (2001). *Cultures of popular music*. London/New York: Open University Press.
- Bourdieu, P. (2002). *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Contador, A. C., & Ferreira, E. (1997). *Ritmo & poesia: Os caminhos do rap*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Fradique, T. (2002). *Fixar o movimento: Representações da música rap em Portugal*. Lisboa: Dom Quixote.
- Hebdige, D. (1979). *The meaning of style*. London/New York: Routledge.
- Lévi-Strauss, C. (1989). *O pensamento selvagem*. Campinas, SP: Papirus.
- Lull, J. (1995). *Media, communication, culture: A global approach*. Oxford: Polity Press.
- Mata, I. (2006). Estranhos em permanência: A negociação portuguesa na pós-colonialidade. In M. R. Sanches (Ed.), *Portugal não é um país pequeno* (pp. 285-315). Lisboa: Ed. Cotovia.
- Norfleet, D. M. (2001). Hip-Hop and rap. In E. Koskoff (Ed.), *The Garland encyclopedia of world music: The United States and Canada* (Vol. 3) (pp. 692-717). New York/London: Garland Publishing.
- Potter, R. (1995). *Spectacular vernaculars: Hip-Hop and the politics of postmodernism*. New York: State University of New York Press.
- Rosa, M. (Director) (2016). *Raiz do rap tuga* [Motion Picture].
- Rose, T. (1994). *Black noise: Rap music and black culture in contemporary America*. London: Wesleyan University Press.
- Simões, J. A. (2013). Entre percursos e discursos identitários: Etnicidade, classe e género na cultura hip-hop. *Revista estudos feministas*, 21(1), pp. 107-128.
- Simões, S. (2017a). As mulheres no RAP: Afirmação e resistência. *Le monde diplomatique, edição portuguesa*, 1/09/2017, pp. 38-39.

Simões, S. (2017b). *RAPublicar: A microhistória que fez história numa Lisboa adiada (1986-1996)*. Lisboa: Caleidoscópio.

Sayyid, S. (2006). Introduction: BrAsians, postcolonial people, ironic citizens. In N. Ali, V. Kalra, & S. Sayyid (Eds.), *A postcolonial people: South Asians in Britain* (pp. 1-10). London: Hurst & Company.