

DOI: <http://dx.doi.org/10.18817/ot.v17i29.757>*UM LUGAR SEM LUGAR... NO ROCK PORTUGUÊS<sup>1,2</sup>**A PLACE WITH NO PLACE... IN PORTUGUESE ROCK**UN LUGAR SIN LUGAR ... EN EL ROCK PORTUGUÊS*

PAULA GUERRA

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Porto/Portugal

[pguerra@letras.up.pt](mailto:pguerra@letras.up.pt)

**Resumo:** Neste artigo procuraremos analisar os motivos para a invisibilidade feminina no *rock* português como aspeto central da construção da feminilidade da contemporaneidade portuguesa. Noutra lugar<sup>3</sup> demonstramos a existência de uma consistente dominação masculina no *rock* português. Parece que as mulheres apenas são recordadas pela lente dos estereótipos dominantes, ou como meras namoradas, acompanhantes e atores sociais submissos em espaço público. Para combater esse esquecimento propomos, primeiro, um estado da arte que cruze género e estudos juvenis, depois uma curta apresentação do estado da participação feminina no *rock* português, para depois nos centrarmos na questão central do artigo: a história de vida de Xana, vocalista dos Rádio Macau. Uma trajetória paradigmática não só de uma música portuguesa, mas de toda a construção da feminilidade no mundo das artes e da cultura na história recente de Portugal.

**Palavras-chave:** Portugal. *Rock*. Dominação Masculina. Género. Xana. Rádio Macau.

**Abstract:** In this article we analyze the reasons for female invisibility in Portuguese rock as a central aspect in the construction of the femininity of the Portuguese contemporaneity. Elsewhere we showed the existence of a consistent male domination in Portuguese rock scene. It seems that the women are barely remembered through the dominant stereotypes lenses, such as mere lovers, companions and submissive social actresses in public space. To combat this invisibility, we propose, first, a state of the art about gender and youth studies, then a brief presentation of the state of female participation in Portuguese rock, and then the central issue of the article: the life history of Xana, vocalist of Radio Macau. A paradigmatic trajectory not only of Portuguese music, but of the entire construction of femininity in the world of arts and culture in recent Portuguese history.

**Keywords:** Portugal. Rock. Male Domination. Gender. Xana. Radio Macau.

<sup>1</sup> Artigo submetido à avaliação em junho de 2019 e aprovado para publicação em dezembro de 2019.

<sup>2</sup> Este artigo dedica-se ao tratamento e análise da feminilidade de Xana no contexto do *rock* português. Xana é fundadora, vocalista e letrista da Rádio Macau. Esta banda foi formada em 1983 por Xana, Flak e Alex e tem tido uma presença marcante no panorama musical português desde essa altura, não obstante a interrupção de atividade entre 1992 e 1999. Durante este tempo Xana editou dois álbuns a solo. Assume-se como relevante no contexto musical do *rock* português, pois representa uma das poucas representações femininas (pioneiras) enquanto vocalista e compositora de uma banda em Portugal. Disponível em: <https://www.discogs.com/artist/932131-R%C3%A1dio-Macau;> <http://www.sinfonias.org/mais/musica-portuguesa-anos-80/directorio/902-radio-macau>.

<sup>3</sup> GUERRA, Paula. *A instável leveza do rock: génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal*. 2010. Dissertação (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2010. GUERRA, Paula. *A instável leveza do rock: génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)*. Porto: Edições Afrontamento, 2013.

**Resumen:** En este artículo analizaremos las razones de la invisibilidad femenina en el punk portugués. En otras partes<sup>4</sup> demostramos la existencia de una profunda misoginia en las letras punk portuguesas. Parece que las mujeres solo son recordadas a través de la lente de los estereotipos dominantes, o como meras novias, chaperonas y actores sociales sumisos en el espacio público. Para combatir este olvido, proponemos, primero, un estado del arte que cruza los estudios de género y juventud, luego una breve presentación del estado de la participación femenina en el *rock* portugués, y luego nos centramos en el tema central del artículo: la historia de vida de Xana, la vocalista de Rádio Macau. Una trayectoria paradigmática no solo de la música portuguesa, sino de toda la construcción de la feminidad en el mundo de las artes y la cultura en la historia portuguesa reciente.

**Palabras clave:** Portugal. *Rock*. Dominación Masculina. Gender. Xana. Rádio Macau.

### Preâmbulo

É inegável uma presença de temáticas sexistas e misóginas na cena de *rock* alternativo. Desde um sexismo mais *às claras*, em que as bandas não se coíbem de insultar, denegrir, objetivar e mesmo ameaçar as mulheres, até formas de sexismo mais encobertas, como canções que perpetuam estereótipos de género, como o homem que parte (agora em digressão) e a mulher que espera. Particularmente interessante são os casos em que as letras se apropriam de um exemplo feminino para atacar uma questão social, seja os média ou a religião. É este o cerne da questão: a sexualidade feminina. Como lidar com ela? Como lidar com a liberdade dos costumes e a maior assertividade feminina a nível sexual? Pelo que vemos nas letras, o *punk* (e o *rock* alternativo) em Portugal não lida particularmente bem com isto. As mulheres, em grande parte destas letras, são vistas como seres insaciáveis, sexualmente promíscuas, que sempre desiludem o homem.

Todavía, isto não deveria ser surpreendente. Seria peculiar se o *rock* alternativo, com a sua representação masculina, desenvolvesse por si só uma masculinidade que se afastasse da masculinidade hegemónica. Aconteceu em alguns casos, é verdade, vejamos especialmente as letras de bandas *straight edge*, que postulam a defesa da igualdade de género, mas nunca conseguiu, nem esteve perto, de acabar com todo este sexismo e misoginia. Ora, grave é o facto desta questão ser autoinfligida. Trata-se de movimentos musicais que têm no seu *ethos* a defesa da igualdade de género. O que se constata é uma rutura entre o discurso e a prática.

Existem possíveis explicações para isso. Em primeiro lugar, a masculinidade é uma construção social nunca terminada que implica uma relação de poder (entre homens e mulheres, mas também entre os homens), e como em todas as relações de poder, são os

---

<sup>4</sup> Ibid.

privilegiados que menos percebem têm desta desigualdade de poder<sup>5</sup>. É algo inculcado, faz parte da *doxa*. Se a isto acrescentarmos a sub-representação feminina no *rock* alternativo e a invisibilidade a que as mulheres estão votadas, as condições são propícias para a reprodução das desigualdades de género existentes na sociedade. Em segundo lugar, como Welzer-Lang<sup>6</sup> e Singly<sup>7</sup> observam, é necessário relativizar as notícias sobre mudanças substanciais ao nível da masculinidade e conceitos como *masculinidade inclusiva*<sup>8</sup> ou *relações puras*<sup>9</sup>, ou pelo menos relativizar a sua aplicabilidade na sociedade como um todo. É usual escutarmos abordagens que falam de revoluções conjugais ou do declínio da honra e virilidade masculina. Talvez isso seja mais consequência de uma câmara de eco do que outra coisa qualquer. Passamos a explicar: sim, de facto existe uma desvalorização da força e virilidade. Mas apenas em certas classes sociais, média/média alta. Uma desvalorização que ocorreu, verdade seja dita, porque o capital físico detinha apenas um papel secundário no que o sociólogo francês François de Singly<sup>10</sup> apelida de *estrutura das riquezas masculinas*. É sempre mais fácil abdicarmos de algo que não nos é essencial. Por outro lado, se o único capital que nos resta é a força física, a virilidade, não é exequível que este seja abandonado nem desvalorizado tão facilmente. É o caso das camadas populares ou desfavorecidas. Em ambientes desfavorecidos e segregados, existe, e vai continuar a existir, uma busca de afirmação identitária baseada na virilidade, agressividade e violência. É o capital que lhes resta e por vezes a única forma de se sentirem valorizados<sup>11</sup>. Portanto, talvez seja isso que esteja na base destas múltiplas masculinidades, e conflituantes entre si, no *rock* alternativo. Talvez a diferença assente numa base classista e nas subseqüentes lutas que cada um tem ao nível da *estrutura das riquezas masculinas*.

Independentemente de tudo, é inegável que o *rock* alternativo português é um espaço que tem os seus problemas na sua relação com as mulheres. Em estudos anteriores

---

<sup>5</sup> WELZER-LANG, Daniel. A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 9, n. 2, p. 460-482, 2001. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2001000200008>. Acesso em: 8 out. 19.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> SINGLY, François de. Les habits neufs de la domination masculine. *Esprit*, n. 11, p. 54-64, 1993.

<sup>8</sup> ANDERSON, Eric (org.). *Inclusive masculinity: The changing nature of masculinities*. Londres: Routledge, 2009; MCCORMACK, Mark. *The declining significance of homophobia how teenage boys are redefining masculinity and heterosexuality*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

<sup>9</sup> GIDDENS, Anthony. *Transformações da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Oeiras: Celta Editora, 1995.

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Ibid.

situamos a presença das mulheres em 8%<sup>12</sup>. Um número excessivamente baixo, especialmente para um movimento que pugna pela igualdade de género. Daí que seja muito relevante analisarmos a trajetória de uma música portuguesa situada nas proximidades do *punk* e do *indie rock*. Isto é, como o seu percurso pode exemplificar todas as dificuldades que uma mulher sentiria naquela época: o machismo, a desvalorização dos seus esforços, etc., mas, ao mesmo tempo, a capacidade de impor os seus ideais, quer contra uma cena machista, quer contra uma sociedade fechada e conservadora, que não via com bons olhos a presença de mulheres no espaço público. Assim, após efetuarmos uma revisão da literatura sobre o lugar (ou a sua invisibilidade) do género nas subculturas juvenis, analisaremos, de forma muito detalhada, a situação objetiva da relação entre mulheres e *rock* em Portugal, para depois darmos voz a Xana, e através da sua história de vida, analisarmos todos os seus passos, desde a sua infância até à atualidade, como vocalista reconhecida da banda *Rádio Macau*.

### **A dificuldade de uma teoria com saltos altos**

Os *youth studies* e as questões de género, se levarmos em consideração todas as suas linhas de pesquisa, são das temáticas que maior atenção provoca, quer a nível académico quer a nível mediático: pululam revistas, dicionários, números especiais, conferências, debates, artigos de opinião, a favor e contra,<sup>13</sup>. Porém, a relação entre ambos nunca foi tão simples como à primeira vista nos poderia parecer. Apesar de atualmente a situação ser diferente, se nos reportarmos aos anos 1970 e 1980, um período de grande produção teórica sobre as várias subculturas que então vinham surgindo, as mulheres pautavam-se por uma ausência conspícua. Era como se metade da humanidade não participasse nas subculturas. E quando participavam apenas reproduziam papéis sexualizados: ou eram namoradas ou simples conquistas sexuais<sup>14</sup>.

Era este o panorama nos estudos levados a cabo pelo *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS). Uma questão que começou a ser abordada por uma socióloga, Angela McRobbie, que integrava precisamente os quadros do CCCS: além de criticar a falta de suporte empírico de muitos estudos, a ideia de subculturas homogéneas e coesas, centrava

---

<sup>12</sup> GUERRA. *A instável leveza do rock: génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal*, op. cit.; GUERRA, Paula. *A instável leveza do rock. génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal*, op. cit.

<sup>13</sup> FEIXA, Carles; NOFRE, Jordi. Youth Studies. *Sociopedia.isa*, p. 1-16, 2012. Disponível em: <http://www.sagepub.net/isa/resources/pdf/YouthCultures.pdf>. Acesso em: 8 out. 19.

<sup>14</sup> BRAKE, Mike. *Comparative youth culture: the sociology of youth cultures and youth subcultures in America, Britain and Canada*. Londres: Routledge, 1985.

o seu enfoque na ausência de temas como a sexualidade e o género. Para McRobbie & Garber<sup>15</sup>, um dos grandes problemas era muito prosaico: um fascínio por parte dos investigadores por subculturas masculinas e, pior de tudo, a sua identificação com as atitudes machistas relativamente às garotas e mulheres. Mais, até que ponto estariam os investigadores a reproduzir os seus valores patriarcais nas suas investigações subculturais?

É por isso que começa com McRobbie<sup>16</sup> o desafio de *encontrar* as garotas e desta forma acabar com a sua invisibilidade subcultural. Isso acarretou um repensamento sócio histórico de um conjunto de conceitos e metodologias. Primeiro, seria correto colocar no mesmo patamar situações materiais distintas? Passamos a explicar: omite-se o facto de as garotas não conseguirem ter uma participação subcultural, primeiro, devido ao facto que tinham menos dinheiro disponível do que os rapazes. A abundância do pós-guerra, a objetivação da juventude como realidade *per se* não foi igualitária: as garotas partiram com retardamento. Segundo, ainda no pós-guerra, a mudança de valores e papéis não mudou por um passo de mágica. Isto é, era expectável que as garotas tivessem obrigações domésticas. E, por conseguinte, menos tempo livre disponível. De igual modo, a velha distinção espaço público/privado prevaleceu: a sua presença no espaço privado estava associada aos medos e estigmas associados às garotas que andavam fora de casa: questões que podiam colocar em causa o bom-nome da garota, e da família, e colocar problemas na altura do casamento. Enfim, as garotas eram mais vigiadas pelos seus pais, que não lhes davam tanta liberdade como aos rapazes<sup>17</sup>.

McRobbie & Garber<sup>18</sup> concordam com o argumento de que a participação subcultural feminina é menor que a dos rapazes. Pelo menos nos moldes que usualmente se analisa essa participação. Porém, apesar de uma menor participação, isso não quer dizer que as garotas estivessem afastadas de uma *certa* participação. Apenas era uma participação qualitativamente diferente, mais focada, por exemplo, no consumo de álbuns e revistas<sup>19</sup>. De igual modo, também faltavam análises que focalizassem as reações perante subculturas maioritariamente femininas ou em que existia uma mistura de géneros. Mas, como Roman,

---

<sup>15</sup> MCROBBIE, Angela; GARBER, Jenny. Girls and subcultures. In: GELDER, Ken; THORNTON, Sarah (org.). *The subculture reader*. Londres: Routledge, 1997. p. 112-120.

<sup>16</sup> MCROBBIE, Angela. *Feminism and youth culture: from Jackie to Just Seventeen*. Boston: Unwin Hyman, 1991.

<sup>17</sup> GOTTLIEB, Joanne; WARD, Gayle. Smells like teen spirit: riot grills, revolution and women in independent rock. In: ROSS, Andrew; ROSE, Tricia (org.). *Microphone fiends: youth music and youth culture*. Nova Iorque; Londres: Routledge, 1994. p. 250-274.

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> MCROBBIE. *Feminism...* op. cit.

Christian-Smith & Ellsworth<sup>20</sup> defendem, existe um fator tão importante quanto esquecido: o espaço doméstico era (e ainda é) o único local em que muita da opressão de gênero se esbate; segundo, as subculturas de quarto e os prazeres que as garotas daí retiram: ler revistas, ouvir música, fazer coleção de posters dos seus ídolos, etc., e, segundo, as formas de resistir aí existentes: McRobbie<sup>21</sup> aborda como as garotas utilizam, por exemplo, a moda como um contradiscurso face às restrições encontradas na escola. Ussher<sup>22</sup>, no seguimento, postula dois tipos de resistência: *doing girl* e *resisting girl*. A primeira é quando as mulheres utilizam uma *máscara* tradicionalmente feminina; a última remete para uma recusa e oposição da noção tradicional de feminilidade; terceiro, outros estudos caem no erro oposto: “se até agora estudaram apenas homens, vamos apenas estudar as garotas ou mulheres!”. Resultado? Imagens romantizadas destas subculturas. É precisamente por isso que Lincoln<sup>23</sup> questiona a validade da distinção entre culturas juvenis masculinas e femininas.

Atesta-se uma relação entre subculturas e as ideologias de masculinidade dominantes, em que as garotas são votadas para posições subalternas. Ou seja, a participação nas subculturas, a relação de poderes que lá existe, reflete a relação de poderes existente na sociedade numa homologia quase perfeita. E mesmo em trabalhos focalizados em subculturas mais recentes se constata esta invisibilidade: McRobbie<sup>24</sup> conclui que apesar da crescente visibilidade de várias subculturas, a invisibilidade da participação feminina continua. Thornton<sup>25</sup> fala mesmo dos papéis periféricos que eram reservados às mulheres, impedidas de subir na hierarquia subcultural. Esta autora fala das *microestruturas de poder* que permeiam todos os grupos sociais, não sendo as subculturas exceção, e que os estruturam de acordo com padrões de exclusão e inclusão. É o que Thornton<sup>26</sup> postula de *capital subcultural*, que pode ser objetivado ou incorporado e que serve para analisar de uma forma fina as hierarquias presentes nas subculturas. Estas desigualdades de estatuto estão acima de tudo relacionadas com duas variáveis: idade e gênero. Nomeadamente em relação ao gênero, nota-se que o papel subalterno das mulheres na sociedade dominante é reproduzido de igual maneira nas

<sup>20</sup> ROMAN, Leslie G.; CHRISTIAN-SMITH, Linda K.; ELLSWORTH, Elizabeth Ann. *Becoming feminine: the politics of popular culture*. Londres; Nova Iorque: Falmer Press, 1988.

<sup>21</sup> MCROBBIE, Angela. *Zoot suits and second-hand dresses: an anthology of fashion and music*. Boston: Unwin Hyman, 1988.

<sup>22</sup> USSHER, Jame M. *Fantasies of femininity: reframing the boundaries of sex*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1997.

<sup>23</sup> LINCOLN, Sian. Teenage Girls’ “Bedroom Culture”: Codes versus Zones. In: BENNETT, Andy; KAHN-HARRIS, Keith (org.). *After subculture: critical studies in contemporary youth culture*. Nova Iorque: Palgrave, 2004. p. 94–106.

<sup>24</sup> Ibid.

<sup>25</sup> THORNTON, Sarah. *Club cultures: music, media and subcultural capital*. Cambridge: Polity, 1995.

<sup>26</sup> Ibid.

subculturas. Isso leva-nos a uma questão: será expectável esperar por mudanças valorativas e comportamentais relativas ao género em subculturas maioritariamente masculinas? Mesmo naquelas que se pautam por discursos progressistas, como o *punk-hardcore* e o *straight edge*?

Analisemos primeiro o *straight edge*: marcado pela defesa de um conjunto de temáticas progressistas, como a luta contra o sexismo, este movimento é, pelo menos nos EUA, predominantemente masculino. E como um movimento predominantemente masculino, procura redefinir a masculinidade num contexto essencialmente masculino. Todavia, que diferenças existem entre discurso e prática? Haenfler<sup>27</sup> considera que, como todos os movimentos que procuram redefinir masculinidade num contexto essencialmente masculino, o *straight edge* produziu múltiplas versões de masculinidade, muitas das quais contraditórias entre si. Mas simplificando, podemos realçar duas versões: uma progressista e outra que remete para uma visão de masculinidade hegemónica<sup>28</sup>.

A primeira versão, a progressista, remete para o objetivo primordial do *straight edge*: criar um espaço livre de sexismo e no qual as mulheres se sintam seguras e empoderadas. De igual modo, serve para que os jovens questionem e refutem noções prevalentes sobre a masculinidade, sexismo, opressão de género, homofobia, etc. Porém, criar uma nova forma de masculinidade e um espaço no qual as mulheres se sintam seguras e empoderadas num contexto essencialmente masculino tem os seus problemas. Kimmel<sup>29</sup> postula três fases utilizadas por movimentos masculinos para responder às crises de masculinidade: autocontrolo, exclusão e fuga. Relativamente ao autocontrolo: os homens, num mundo cada vez mais confuso, optam por um autocontrolo em vários aspetos das suas vidas: na sua dieta, na sua vida sexual, álcool, etc. O problema é que o enfoque no autocontrolo “geralmente inibiu uma compreensão mais profunda das expectativas estruturais de género”<sup>30</sup>. Relativamente à exclusão, o *straight edge* não exclui ativamente as mulheres do seu movimento, porém a verdade é que os homens são a grande maioria. Mais, são poucas as mulheres em lugares de prestígio. Como Haenfler<sup>31</sup> refere, os *straight edgeres* não excluíram ativamente as mulheres, é verdade, mas também não as incluíram propriamente, o que acabou por deixar tudo na mesma: as mulheres como membros de segunda classe. O próprio facto de existirem poucas mulheres em bandas fez com que a centralidade masculina permanecesse.

<sup>27</sup> HAENFLER, Ross. Manhood in contradiction: the two faces of Straight Edge. *Men and Masculinities*, v. 7, n. 1, p. 77-99, 2004. Disponível em: <http://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1097184X03257522>. Acesso em: 8 out. 19.

<sup>28</sup> CONNELL, R. W. *Masculinities*. Cambridge: Polity Press, 1995; CONNELL, R. W.; MESSERSCHMIDT, James W. Hegemonic masculinity: rethinking the concept. *Gender & Society*, v. 19, n. 6, p. 829-859, 2005.

<sup>29</sup> KIMMEL, Michael. *Manhood in America: a cultural history*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2012.

<sup>30</sup> HAENFLER. *Manhood...* op. cit.

<sup>31</sup> Ibid.

Por fim, temos a fuga. Numa época em que feminilização da sociedade é inegável, os homens procuraram criar espaços unicamente masculinos, em que pudessem ser *homens* sem barreiras. No *straight edge* são as *crews*.

### **No *One's Little Girl*: A música não salvou as mulheres**

Vejamos o caso do *punk*. O *punk* é particularmente simbólico dos movimentos associados à liberdade, ao cosmopolitismo, à modernidade e à estética<sup>32</sup>. Foi dentro de um *ethos* igualitário e interventivo que emergiu o *punk* enquanto prática estética e reflexiva, defendendo – entre outras bandeiras – a igualdade de gênero. Porém, Griffin<sup>33</sup>, na sua análise a uma cena *punk* DIY inglesa, constata que além desta ser maioritariamente masculina, de existirem poucas bandas com mulheres, enfim, o facto de a voz da cena ser masculina existe ainda outro fator relevante: são os homens que detêm o monopólio da organização de concertos. Uma posição crucial na cena, pois determina o tipo de discurso que se estabelece na cena. E como são poucas as bandas com mulheres, ou pelo menos são poucas as selecionadas para atuar em concertos, nota-se um enviesamento de gênero: mesmo em cenas que dizem defender os direitos das mulheres e se oporem ao sexismo, o que se nota é que as vozes femininas são invisíveis, o que afeta as próprias experiências que as mulheres tiram da participação nessa cena.

No fundo, a cena *punk* DIY reproduz os tradicionais papéis associados aos espaços públicos (as bandas, os concertos, etc.) e espaços privados (o que Griffin<sup>34</sup> apelida de *supporting cast*). Ora, o que isto faz? Reforça ainda mais a marginalização das mulheres no *punk*. De igual modo, a própria espacialidade do *punk*, isto é, o esbatimento das barreiras entre músicos e audiências, a interação (grosso modo, física) entre ambos, leva muitas vezes a um confinamento das mulheres nos cantos dos espaços durante os concertos. Raramente estas ocupam um espaço central, quer seja em bandas, quer seja na audiência.

Por outro lado, Griffin<sup>35</sup> procura explicar a baixa participação das mulheres em várias cenas musicais. A explicação que as mulheres são socializadas a não gostar de música

---

<sup>32</sup> GUERRA, Paula; BENNETT, Andy. Never mind the pistols? the legacy and authenticity of the sex pistols in Portugal. *Popular Music and Society*, v. 38, n. 4, p. 500-521, 2015; GUERRA, Paula; SILVA, Augusto Santos. Music and more than music: the approach to difference and identity in the Portuguese punk. *European Journal of Cultural Studies*, v. 18, n. 2, p. 207-223, 2014.

<sup>33</sup> GRIFFIN, Naomi. Gendered performance performing Gender in the DIY punk and hardcore music scene. *Journal of International Women's Studies*, v. 13, n. 2, p. 66-81, 2012. Disponível em: <http://vc.bridgew.edu/jiws/vol13/iss2/6/>. Acesso em: 8 out. 19.

<sup>34</sup> Ibid.

<sup>35</sup> Ibid.

*pesada* não convence: vejamos o caso das *riot grrrls*. O que parece ser mais plausível é a existência de várias barreiras que cerceiam esta participação: a desvalorização das mulheres em vários discursos e representações, nomeadamente em músicas. É de salientar que, apesar dos discursos antissexismo, a verdade é que estes existem, mais ou menos abertamente, e sem nenhuma consequência para quem os profere. Sobre o género, Haenfler<sup>36</sup> constatou uma ironia no *straight edge*: a pressão que as mulheres sentiam para se conformarem relativamente ao vestuário não tinha desaparecido, apenas dado uma volta de 180 graus: existia, por parte dos homens, uma pressão para que as mulheres não optassem pelo *look* convencional, isto é, com maquilhagem, etc. No fundo existia a expectativa que elas se conformassem com uma visão não-conformista da mulher.

Daí que se entenda o propósito do movimento *riot grrrl*: a desilusão e revolta com a exclusão a que as mulheres eram votadas nos movimentos musicais, especialmente aqueles, como o *punk*, que supostamente defendiam a igualdade de género<sup>37</sup>. Apesar de existirem mulheres desde o começo do *punk*, atraídas pela suposta aceitação de uma igualdade de género, o que se verificou é que a estas mulheres eram-lhes negados papéis de liderança na cena *punk* e quando os alcançavam eram vítimas de violência física e psicológica. Apesar disso, estas mulheres foram pioneiras do desenvolvimento de uma subcultura feminista que o movimento *riot grrrl* consolidou e ajudou a produzir uma “alteração nas posições subordinadas das mulheres dentro das subculturas *punk*, de consumidoras ou observadoras para produtoras”<sup>38</sup>.

Com referência à péssima memória do *rock* relativamente às mulheres, existem algumas razões para este esquecimento: para começar grande parte das bandas não gravaram nenhuma música ou álbum; segundo, a maior parte dos investigadores que estudam a música *rock* são homens, o que facilitou o esquecimento destas bandas e da participação feminina nesta cena musical; por fim, é o facto de grande parte das mulheres terem formado bandas exclusivamente femininas que tocavam para um público quase exclusivamente do sexo feminino, ou seja, ao evitarem a aprovação masculina provocaram, de certa forma, um agravamento do esquecimento a que foram votadas<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> HAENFLER, Ross. *Straight Edge: hardcore punk, clean living youth, and social change*. Nova Jersey: Rutgers University Press, 2006.

<sup>37</sup> PIANO, Doreen. Resisting subjects: DIY feminism and the politics of style in subcultural production. In: MUGGLETON, David; WEINZIERL, Rupert (org.). *The post-subcultures reader*. Oxford: Berg, 2003. p. 253-265.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>39</sup> REDDINGTON, Helen. ‘Lady’ punks in bands: a subculturette? In: MUGGLETON, David; WEINZIERL, Rupert (org.). *The post-subcultures reader*. Oxford: Berg, 2003. p. 239-251.

Este esquecimento encontra-se relacionado com as estruturas de poder, isto é, o poder que certos grupos sociais têm para se fazerem ouvir, para que se escute a sua história. Isso faz com que grupos como os afro-americanos nos EUA, que apesar de estar bem documentado a sua importância para o *rock*, este impacto é continuamente desvalorizado. Com as mulheres, passa-se exatamente o mesmo, existindo pouco espaço no cânone musical para bandas femininas ou artistas femininas, como é possível analisar no *grunge* e *punk*<sup>40</sup>. Isto tem uma consequência irónica: a constante *novidade* das bandas femininas. Isto é, cada nova banda feminina que tenha sucesso é sempre entendida como a primeira, o que leva a uma eterna novidade ao nível das bandas femininas.

Se em subculturas maioritariamente masculinas a situação não é animadora, talvez naquelas que atraíam um elevado número de mulheres a situação seja diferente. Hodkinson<sup>41</sup> e Brill<sup>42</sup> ocupam-se, através de uma análise sobre a subcultura gótica, de refutar essa ideia. A subcultura gótica, e ao contrário de muitas outras subculturas, tende a enfatizar a feminilidade em detrimento da masculinidade. Isso pode ser visto no estilo subcultural, onde as características femininas são proeminentes, nomeadamente a questão da androginia. Mais, os participantes góticos consideram a sua subcultura como *sem género*. Uma *ideology of genderlessness*, como fala Brill<sup>43</sup>, que na subcultura gótica é normalmente referido como androginia. Uma forma de marcar diferenças com a sociedade *mainstream*, entendida como sexista. Porém, quando analisamos mais de perto surge um problema: esta androginia é masculina; uma opção por androginia feminina é apenas tida como uma má opção, pouco atrativa.

Mais do que isso: a hiperfeminilidade que caracteriza a subcultura gótica leva a que a atratividade do vestuário gótico seja facilmente reconhecida por *outsiders* e tem a consequência que muitas mulheres góticas sejam alvo de assédio sexual. Por seu lado, o vestuário-padrão masculino é considerado pelos *outsiders* como efeminado e alvo de abusos homofóbicos. Mas o valor que se atribui, no seio da subcultura, a estas duas formas de abuso é muito diferente: enquanto o abuso sofrido pelas mulheres é entendido como algo desagradável, mas algo que as mulheres, por norma, sofrem; o abuso sofrido pelos homens é entendido como o resultado de uma opção corajosa e rebelde em desafiar as normas sociais. Logo, são resistentes face a opressões da sociedade hegemónica e isso acarreta vantagens em

---

<sup>40</sup> Ibid.

<sup>41</sup> HODKINSON, Paul. *Goth: identity, style and subculture*. Oxford: Berg, 2002.

<sup>42</sup> BRILL, Dunja. Gender, status and subcultural capital in the goth scene. In: HODKINSON, Paul; DEICKE, Wolfgang (ed.). *Youth cultures: scenes, subcultures and tribes*. Milton Park: Routledge, 2007. p. 111-125.

<sup>43</sup> Ibid.

termos de capital subcultural e um acentuar cada vez mais crescente na *microestrutura de poder* desta subcultura.

### ***Marias, cravos e rock alternativo em Portugal***

Temos de relembrar que o 25 de abril de 1974 funcionou como um catalisador de vontades, de reivindicações e de manifestações e, nesse âmbito, foi favorável ao eclodir das primeiras manifestações *punk* e do *rock* alternativo em Portugal. Na cidade de Lisboa, existiam pequenos grupos de jovens relacionados com os lugares cimeiros da hierarquia social e artística, que mantinham contactos sistemáticos com as novidades internacionais.

A penetração do *rock* alternativo se faz entre jovens bem colocados na hierarquia social e/ou bem integrados nas esferas artísticas, e com acesso fácil às novidades internacionais. E estas mulheres faziam parte desse grupo. Tais mulheres consideram que a participação da sociedade portuguesa no *rock* alternativo é diminuta nesta época. E ainda é mais reduzida no caso das mulheres. Como observamos em outros lugares<sup>44</sup>, as mulheres representam uma ínfima parte dos participantes no *rock* alternativo português – aproximadamente 8%. Vejamos porquê, várias maneiras havendo de o ver. Objetivamente, a fraca participação de mulheres é uma característica estrutural da cena. Quando considerámos as 349 personalidades citadas pelos 214 entrevistados do projeto KISMIF<sup>45</sup> como particularmente influentes na dita cena, logo verificámos que só 27, quer dizer, 8%, eram mulheres, todas referidas por um número bem residual de entrevistados. Depois, se retivermos as bandas mais citadas, repararemos que, das dezasseis primeiras, só uma integra uma mulher, no papel de baixista<sup>46</sup>. “Sempre me trataram, de miúda, por Xana. Eu sou Alexandra. E o que

---

<sup>44</sup> GUERRA. *A instável leveza do rock: génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal*, op. cit.; GUERRA, Paula. *A instável leveza do rock. génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal*, op. cit.

<sup>45</sup> Este artigo beneficiou, assim, do desenvolvimento do projeto de investigação “*Kismif - Keep it simple, make it fast!*”, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (PTDC/CS-SOC/118830/2010), através do Programa Operacional Compete. O Kismif foi desenvolvido sob a coordenação da professora Paula Guerra no Instituto de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (IS.UP), em parceria com o Griffith Centre for Cultural Research (GCCR), a Universitat de Lleida (UdL), a Faculdade de Economia da Universidade do Porto (FEP), a Faculdade de Psicologia da Universidade do Porto (Fpceup), a Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra (Feuc), o Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra (CES) e as Bibliotecas Municipais de Lisboa (BLX). Mais informações disponíveis no site [www.punk.pt](http://www.punk.pt).

<sup>46</sup> SILVA, Augusto Santos; GUERRA, Paula. *As palavras do punk*. Lisboa: Alêtheia, 2015. GUERRA. *A instável leveza do rock: génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal*, op. cit.; GUERRA, Paula. *A instável leveza do rock. génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal*, op. cit.

é estranho é que em miúda me tratavam por Xaninha, e ainda hoje, muitas vezes, as pessoas do público me chamam Xaninha”<sup>47</sup>.

É neste contexto que apresentamos Xana. Xana tem 45 anos, nasceu no Alto de S. João no seio de uma família lisboeta cuja mãe era dona de casa (casou aos 19 anos e foi mãe aos 20 anos). A vida da mãe de Xana era, assim, similar à de muitas mulheres da sua geração, uma vida dedicada à educação dos filhos. Só mais tarde, e em Luanda, virá a fundar uma editora e livraria, já depois de se ter divorciado e da entrada na vida adulta da filha. O pai de Xana era desenhador e vive atualmente em Nova Iorque. Como é reiteradamente referido ao longo do discurso, não deixa de ser curioso registar que a mãe está em África, o pai na América e Xana está “no meio”. Em termos de origem e posicionamento social, Xana representa o seu meio familiar e o meio familiar dos seus amigos como sendo privilegiado, mas marcado por muita abertura social, designadamente pela abertura às engenharias, mas também às artes e à literatura.

Determinante na estruturação da sua vida foi a mudança aos seis anos para Algueirão, uma localidade então rural situada na periferia de Lisboa, povoada de quintas e campos, nas proximidades de Sintra, sendo aqui que viveu a sua infância e parte da sua juventude. Xana tem um irmão cinco anos mais novo. Muito fruto do percurso e vivência de sua mãe, nos anos 1970 em Portugal, Xana foi impelida a assumir valores arreigados à luta, à independência e à dignidade, sendo que esses valores são determinantes para o próprio envolvimento de Xana nas sociabilidades (“num ambiente saudável de competição entre os sexos”) e, posteriormente, para enveredar pela carreira musical. Em criança, Xana tinha uma participação ativa nas brincadeiras dos rapazes e sempre demonstrou um espírito aguerrido, rebelde e lutador, sendo mesmo autorrepresentada como uma “maria-rapaz”. A sua infância foi vivenciada num espaço-tempo de proximidade: “uma espécie de mundo protegido onde se ia a pé para todo o lado”.

Quando fui para o liceu saí daquele meio. Nós vivíamos num meio protegido. Tinha a escolinha ao lado, a igreja do outro lado, a casinha era uma vivenda, um bosquezinho à frente. Tinha os amigos, com quem brincava no quarto, tinham crescido comigo. De algum modo, vivíamos num mundo protegido, onde se ia a pé para todo o lado. Entretanto, na altura do liceu, andei numa escola normal, pública. O Liceu Pedro d’Orey da Cunha, e depois a Escola Portela de Sintra. É um liceu que fica um bocadinho antes de Sintra. Não é antes de Sintra, fica um bocadinho ao lado. É uma zona onde tinha muita agricultura. Portanto, foi a primeira vez. Eu tinha para aí onze anos, na altura, ou dez. Não tive amigos novos. E mais: tive um problema com os rapazes por eles não me deixarem jogar à bola, nem basquetebol, nem coisa nenhuma. Não me identificava com eles porque me sentia posta à parte por ser menina. E as garotas também não me muito identificava com elas porque eram

---

<sup>47</sup> Xana, *História de Vida* 10, 45 anos, Música, Estudante de Doutoramento em Filosofia, Lisboa.

daquele género de ver fotonovelas, pintar as unhas e ir para a casa de banho falar dos namorados. Achava aquilo uma palhaçada. E elas achavam uma palhaçada ir jogar à bola. Lembro-me, tenho isso na memória, devo ter tido uma depressão. Porque eu não me identificava nem com um lado nem com o outro. Sentia-me completamente sozinha. Claro que continuava a ter alguns amigos do meu bairro, à volta da minha casa. Foi um período em que passava muito tempo sozinha, estava no meu quarto e lia muito. Depois fui para a Escola Portela de Sintra, já com treze anos. E é aí que eu conheço o Flak. Eles são cinco anos mais velhos do que eu.

Mais tarde foi para o Liceu Pedro d'Orey da Cunha e, posteriormente, para a Escola Portela de Sintra. No contexto de Liceu, Xana começou a confrontar-se pela primeira vez com a divisão de géneros, tendo sido esta fase da adolescência muito marcada pela solidão, pois os amigos que tinha eram ainda os do seu bairro e à volta de sua casa. Foi na Escola Portela de Sintra, já com 13 anos, que conheceu Flak e Alex e começou a reconfigurar o seu grupo de amigos, que não se situavam nem na geração *hippie*, nem na geração *punk*. Estes eram, segundo Xana, “pessoas mais velhas e mais abertas”. Nesta altura, Xana viu-se envolvida em situações de confronto e afirmação identitária sendo neste palco que começou a encetar relações com o grupo que posteriormente viria a ocasionar os *Rádio Macau*. Curiosamente, no imaginário da nossa interlocutora, não se perspectivava nesta altura a música como possibilidade de carreira. O que ela queria era ser cientista. É possível também dizer que Xana nunca alimentou nenhum fascínio por um artista em particular, arredando-se deste modo de uma simbólica muito presente na generalidade das pessoas e que se liga à sua fascinação com ídolos no seio da cultura juvenil ligada ao *pop rock*.

Os seres humanos pensam estas coisas, é engraçado, Agora, há a questão. Eu tive idolatrias de que recuperei, quer nas religiões, quer no *rock*, quer em todo o lado. Essa coisa das idolatrias, e dos Messias, e dos iluminados ... há homens que têm mais conhecimentos do que outros, mas não há essa coisa da iluminação. Mas quem tem de trabalhar numa fábrica para ganhar dinheiro para a sua subsistência não terá tempo para refletir sobre certas coisas.

Este mesmo posicionamento acompanhou-a até hoje, inclusivamente o lado de visibilidade e de estrelato, que é o lado de que menos gosta no que faz. É também possível evidenciar que aos 13 anos Xana não mantinha uma relação de aprofundamento musical, mesmo ao nível de fã: um dos primeiros álbuns que compra é o de Art Sullivan... Começa, entretanto, nessa altura, uma espécie de *bricolage* de vestuário, ritual marcado pelo tingimento de camisas do pai, sendo que a cor favorita na indumentária era o preto. Hoje como ontem, Xana considera que o preto resguarda e protege, isto é, não torna a pessoa invisível, mas fá-la sentir mais à vontade. Aos 14 anos, portanto, Xana começa a sair de um certo isolamento resultante da falta de identificação com o sexo feminino e masculino e

começa a fazer parte de um grupo de pessoas “com ideias”, que “liam muito” e “ouviam muita música”. Pessoas que se assumiam como “de esquerda”. O que aproximou Xana destes jovens foi o comportamento existencial daquele grupo e não a música. Tal como ela refere: “senti-me a vir cá para fora”, isto é, o encontro com aquelas pessoas fã-la encontrar um lugar na vida. Funcionavam como amigos e como espaço de identidade.

O primeiro disco que eu comprei era do Art Sullivan. Depois odiei aquilo, e pouco depois fui comprar o *Made in Japan* dos *Deep Purple*. Na altura em que me comecei a relacionar com estas pessoas. Portanto, nós vivemos na parte de cima do Algueirão, eles na parte de baixo. Tinha vivendas, agora é completamente diferente. E depois atrás deles havia este grupo de escola, o Alex, o Alexandre, a Bárbara, mais algumas pessoas. Eles tinham um grupo de pessoas com quem se davam, o Tó Zé Santana e o Henrique Santana, um grupo enorme de pessoas mais velhas do que eu. Pessoas com mais cinco, seis anos. Sendo que tanto o Tó Zé como o Henrique Santana são bem mais velhos do que eu. Pelo menos uns sete anos, uma coisa assim. Havia ali um grupo, de algum modo eram todos da zona do Algueirão. E encontravam-se nos cafés da altura. O *El Dorado...* não me lembro do nome dos outros cafés. E eu aos treze anos, pronto, saio desse meu fechamento, resultante da falta de identificação com o sexo masculino e feminino, e com eles encontro um lugar qualquer. Um lugar de identidade. Não tem propriamente a ver com a música, mas com uma questão de grupo, de ideias. Pessoas que liam muito, ouviam muita música.

Em virtude deste novo enquadramento de sociabilidade, aos 15 anos Xana começa a ouvir música *a sério* e de forma compulsiva, numa amplitude que vai desde o *rock* sinfónico a tudo o que existia em 1979. Começou a ouvir e a discutir tudo, num grupo de mais de 20 pessoas, numa época em que tudo estava a confluír, isto é, existia o *rock* sinfónico mas, em simultâneo, o *punk* e o *new wave*, bem com o *underground* nova-iorquino. Foi nesta altura que os pilares musicais de Xana se fundaram, ao identificar as suas três preferências musicais, Lou Reed, Iggy Pop, David Bowie, tendo-lhe juntado mais tarde, Eric Satie, Laurie Anderson, *Velvet Underground* e David Sylvian. Neste contexto, a procura e a audição dos discos envolvia um ritual intenso que implicava uma tarde para ouvir um disco, acompanhada por intensa problematização em torno das letras, das capas e dos conteúdos do próprio disco, havendo um respeito pela obra, algo que hoje se encontra banalizado e diluído, no entender de Xana. Também foi uma época de compra de revistas estrangeiras para atualização musical. Aliás, o estrangeiro funcionava como fonte de inspiração incessante e era alvo de muita curiosidade face a novas culturas e horizontes, levando a uma assunção da ideia de abertura geográfica.

Eu ouvia tudo, tudo! Tudo o que tu possas imaginar. As coisas da altura, ouvia os *Clash*, os *Police*, sei lá, tudo. Também lia desalmadamente, era o que fazia da vida. De manhã à noite. A gente acordava e estava sempre em permanente descoberta das coisas. ... Mandávamos vir os discos. Se alguém tinha, íamos ter com ele, íamos todos a casa do não-sei-quantos, íamos ouvir o disco. E lá está, ouvia-se a música

com respeito. Tirávamos uma tarde para ouvir um disco, um novo disco. Ritualizávamos o momento. Era um ritual. Encontrávamo-nos, jantávamos, fumávamos umas ganzas, ouvíamos o disco, líamos as letras, víamos a capa. E no fim discutíamos o disco, e íamos ao cinema. Hoje em dia já não se faz isso. Mas havia o ritual, havia a conversa. E havia o respeito, também, pela obra, que não há hoje. ... Chegámos a comprar revistas estrangeiras para saber o que é que se estava a passar.

O estrangeiro atraía pela questão de nos trazer coisas que nós não tínhamos cá. É nesse sentido. E claro, também tinha curiosidade pelo estrangeiro, como é típico no ser humano. Curiosidade por novas culturas, por novos horizontes. Tenho consciência de que o sítio onde vivo não é o único, pergunto-me como é que serão os outros, e o que é que as pessoas dos outros sítios podem trazer. Era essa a abertura que tínhamos em relação à ideia estrangeiro. Mas foram dois anos muito intensos. Os *Rádio Macau* também começam nesta altura.

É neste plano de *abertura ao mundo* que Xana se envolve de forma mais intensa num projeto musical, começando a assistir aos concertos e ensaios dos *Crânio*, banda que depois se viria a tornar nos *Rádio Macau*. O papel preponderante de Flak na formação de Xana, como elemento presente no grupo de amigos que se referiu acima, é algo que deverá ficar bem assinalado. É Flak que desafia Xana a cantar porque intui, a partir da sua fala, uma voz interessante e é também este que desde criança assumiu que queria ser músico e sempre foi, dentro do grupo, o que mais teve e ouviu música (de espectros diferentes) sendo, assim, portador de uma vasta cultura musical. Neste ponto, e aos 16 anos, Xana considera que não seguiam propriamente uma moda, mas sim uma lógica de compreender todos os elementos de moda e atitude contemporâneas. Era mais uma atitude do que uma moda, pois misturavam vários elementos, tanto gostavam de *glam* como de *punk*, isto é, mesmo contextualizados num meio rural, Xana defende que a sua atitude era cosmopolita e urbana. Com isto, demarca-se de posturas mais extremas, como por exemplo a de Zé Pedro<sup>48</sup>, que sempre quis ser *punk* e ter uma banda *punk rock* (refira-se que Zé Pedro foi companheiro de Xana durante 12 anos).

No fundo, aquilo para mim era cantar uma música quando me desafiavam com uma letra, para fazer uma melodia. Não há premeditação nem estilo. Portanto, nem sequer foi iniciativa minha. Foi deles, de contexto. Como ter uma conversa: embora lá ter uma conversa, ou embora lá fazer uma música, ou embora lá jogar às cartas, ou embora lá ler um livro. Estava integrado num comportamento, num modo de existir, que me estava a acontecer na altura. E foi muito rápido. Que afastou, de uma forma positiva, o vazio que tinha vivido nos dois anos anteriores. Portanto, abracei-o e contribuí para ele de uma forma total e aberta, nesse sentido. Não queria voltar ao quarto outra vez, havia ali uma identificação, tudo ali era qualquer coisa que me estava a enriquecer, e estava-me a sentir pessoa. Estava a valorizar-me e a descobrir-me. Eles permitiram que eu me descobrisse.

Nunca tive aquela coisa do cantar, querer ser artista, que às vezes os miúdos têm e gostam. Mas eu nunca fiz de artista na minha vida, nunca brinquei aos artistas. Aliás, na infância nem brincava às bonecas, no sentido de dar papinha. Eu punha-as

<sup>48</sup> José Pedro Amaro dos Santos Reis, conhecido como Zé Pedro (Lisboa, 14 de setembro de 1956 – Lisboa, 30 de novembro de 2017), foi um músico português, guitarrista e fundador da banda de *rock* portuguesa, Xutos & Pontapés.

em cima da cama e dava-lhes aulas. Fazia uns discursos com os bonecos à frente. Nunca fui do género artista. Mas ele disse isso, e eu perguntei: mas que música? Ele responde: uma dos Beatles, aquelas coisas que toda a gente canta.

### **A Xana nos Rádio Macau: um lugar sem lugar...**<sup>49</sup>

Assim, o envolvimento de Xana com os *Rádio Macau* começou por ser uma atividade banal, como jogar às cartas, ler um livro, ter uma conversa, perfeitamente integrada no comportamento sociabilitário do grupo de amigos que tinha na altura. Este cenário de sociabilidade marcou uma rutura com o vazio que tinha vivido em épocas anteriores. Logo, esse sentimento de pertença levou Xana a participar no projeto de forma total e aberta. Assim, num contexto de muita rapidez, de acontecimentos velozes, até ao ponto em que o grupo se designou como *Rádio Macau*, Xana nunca ponderou sequer uma carreira na música.

As coisas aconteciam de forma sucessiva e nunca houve tempo para pensar no que dali poderia sair em termos de carreira musical propriamente dita.

Cresci muito depressa. Era todos os dias a crescer. Nessa altura foi um grande reboiço. Até à separação dos meus pais. O meu pai, por causa de um contrato, quer ir para Nova Iorque. Ele trabalhava nas empresas J. Pimenta e tinha um projeto lá. Com a separação da minha mãe, ele prefere ir embora, para o estrangeiro. A minha mãe, passados uns tempos, conheceu outra pessoa e foi viver para Santarém.

Nesta altura, os pais de Xana separam-se. O pai vai trabalhar para Nova Iorque e a mãe vai viver com o companheiro para Santarém. Com isto, Xana decide ficar a viver em Algueirão, não querendo ir com a mãe e o irmão para Santarém, dado que isto implicaria o afastamento do grupo de amigos. Este momento vai marcar uma rutura determinante na vida de Xana e, em simultâneo, reestruturador e fundador tendo em vista a consolidação da sua carreira musical e dos *Rádio Macau*. Parece lógico sugerir que a criatividade não é um processo que se prenda com um génio interior, sendo necessário combinar e reconfigurar os percursos sociais com os musicais, podendo surgir modalidades inesperadas e, portanto, inovadoras.

Eu não estava sozinha, estava com eles. Se eles fossem para Nova Iorque eu ia com eles, eram a minha identidade. E tinha um medo de os perder, de voltar a um universo qualquer semelhante ao anterior. O meu pai foi para Nova Iorque sozinho e a minha mãe para Santarém, eu não queria ir com eles pois não conhecia lá ninguém [...] *Os Rádio Macau* foram uma das razões que definiram o meu percurso e a minha existência de hoje.

Era um grupo de vinte, vinte e tal pessoas, sendo que o Flak e o Alexandre passaram também a viver nessa casa. A casa era relativamente grande. Os meus pais aceitaram

<sup>49</sup> Trata-se do tratamento e análise da história de vida de Xana.

com condições. Tínhamos a vida facilitada porque não pagávamos rendas, nem água, nem luz. E éramos estritamente obrigados, foi uma condição estrita, a almoçar todos os dias na casa da mãe do Alexandre. E assim vivemos. E aí começa uma nova vida para mim. Começou pela transformação da casa. Cada um de nós tinha um quarto. A sala de jantar foi transformada numa sala de ensaios, o que não foi muito do agrado da minha mãe [risos], essas modificações na casa. Mas ela acabou por aceitar. Nesse grupo também existiam outras pessoas que se dedicavam a outras coisas, como pintura. Eu também gostava de escultura. Portanto, uma das salas foi transformada, e eu tinha um quintal, lá para trás, um estúdio de artes plásticas. Tentámos fazer umas coisas nesse âmbito. Existiam reuniões todas as noites. O grupo era constituído por umas vinte e tal pessoas, mais coisa menos coisa. Vivíamos o dia-a-dia, sem pensar no futuro, sem ter grandes horizontes. Vivíamos o dia-a-dia. Talvez fôssemos um bocadinho idealistas. Tínhamos esse interesse em comum, entre todos, pela arte em geral.

Deste modo, aos 15 anos, Xana fica a viver na sua casa com Flak<sup>50</sup> e Alex<sup>51</sup> (os *Rádio Macau*), fruto de uma combinação entre as mães dos três. Tendo remodelado a casa para permitir ensaiar e pintar, cada um ficou com o seu quarto e era aqui que o grupo, de mais de 20 pessoas, se passou a encontrar. Existiam reuniões todas as noites. Ainda nesta altura, Xana, deixa a escola, não terminando o 6.º Ano (atual 11.º Ano de Escolaridade) porque não teve aprovação a duas cadeiras (apesar disto, Xana volta a estudar aos 20 anos, em 1987, na Escola D. João de Castro na altura em que lança o *single* de maior sucesso da banda “*O Elevador da Glória*”). Aos 17 anos, Xana está mais ligada aos *Rádio Macau*, que nesta altura já começam a consolidar repertório sendo que começam a procurar, além do circuito de bares que já faziam, uma editora. Acabaram por ter muitas facilidades, não obstante a “ingenuidade”, em gravar o primeiro álbum em 1984, um ano após terem contactado a editora, ao contrário de muitas outras bandas na altura.

Voltando à editora. Fizemos a viagem, de comboio, com a cassette com as duas músicas, e chegámos à editora ... Eu tinha na altura dezassete anos, mais coisa menos coisa. E havia uma rececionista, à qual nos dirigimos, e dissemos que éramos um grupo, nessa altura ainda nem sequer tínhamos o nome *Rádio Macau*, fazíamos músicas, e queríamos mostrar. E ela, maquinalmente, diz: ‘muito bem, deixem a cassette e depois voltem’. Ficámos a olhar uns para os outros. Éramos muito ingénuos, não percebíamos nada do mercado, nem como é que as coisas funcionavam. Olhámos uns para os outros e conferenciámos. Fui eu que falei com a senhora, um passo ao lado e todos assim com um ar muito empertigado. E dissemos-lhe que não podíamos, porque aquela era a primeira editora a que tínhamos ido, durante a tarde. Tínhamos de ir a outras duas, e só tínhamos uma

<sup>50</sup> Flak, pseudónimo de João Pires de Campos, é um músico português. É um dos fundadores dos Rádio Macau e produtor de discos de Requiem Pelos Vivos, Jorge Palma, Entre Aspas, Alexandre Garret, MAU, Bunnyranch, entre outros.

<sup>51</sup> Alex Cortez é um músico e programador cultural que atualmente dinamiza espaços lúdicos emblemáticos da noite lisboeta: o Musicbox e O Povo. É neste restaurante que acontecem sessões de poesia partilhada, das quais resultou o coletivo *Lisbon Poetry Orchestra*. Esta “orquestra de poesia” lançou recentemente o álbum-livro “Poetas Portugueses de Agora”.

cassete (risos). Por isso, tinham de ouvir logo. Ela disse que não podia ser, não era assim que funcionava, normalmente os grupos deixavam os trabalhos. Eram duas da tarde, ou três, e voltei a dizer que tínhamos de ir a mais duas editoras, morávamos em Algueirão e tínhamos tirado a tarde para aquilo. Por isso, se não quisessem, para nos dar a cassete, que nós íamos às outras editoras...

Nessa altura como deves compreender desta situação, tínhamos muita vergonha de contar esta história. Porque a maioria dos grupos, como os *Xutos & Pontapés*, todos os grupos da altura, nas suas entrevistas, diziam que tinham muitas dificuldades em funcionar com as editoras e em fazer um contrato com uma editora. Havia uma luta contra as editoras, contra o sistema, etc. E nós tínhamos essa história, que era simples de mais, e que para nós tinha sido fácil de mais. Durante algum tempo coibi-me de contar a história porque não nos sentíamos bem em relação aos outros grupos, que tinham tido tantas dificuldades, e nós tínhamos tido tanta sorte, uma facilidade tão grande, na gravação do primeiro disco.

Xana encara a música na sua vida de forma muito orgânica. A ligação com esta não era só com a música em si, mas com um modo de vida situado na cultura *pop*: “não trabalhávamos. Passávamos o tempo a conversar nos cafés sobre aquilo que tínhamos lido e ouvido”. Os discos demoravam muito tempo a chegar a Portugal, não havia Internet, a única forma de contactar com as novidades era pela rádio, e especificamente pelo *Som da Frente*. Os outros programas de rádio e de televisão tinham uma componente muito comercial que lhe desagradava. A leitura também acompanhava o perfil de práticas culturais de Xana e amigos, sendo que essa altura é representada por Xana como o momento em que mais leu na vida. Sendo de salientar que esse ímpeto para a leitura, tendo começado pela ficção, situa-se agora na filosofia.

Li muito ficção. Agora ando, não sei porquê, pela filosofia, e não pela ficção... ando a pensar nisso, porque estou a ler muito pouca literatura. Entrei um bocadinho pela filosofia, e depois, às vezes, falha. Mas na altura lia muito. Era uma fase em que já queria saber. É o percurso normal de um ser humano. Eras criança, agarrada aos teus pais. De repente abres-te para o mundo e estás sempre a descobrir isso tudo, que há pintores, que há escritores. Portanto, é uma relação com esse mundo ... ou pode ser natural, e o limite é um marco constante. Aos quarenta anos, já sofri muito, já vivi muito, já tenho um outro olhar. Ainda que ainda tente, e gosto muito de me lembrar. Acho que nos faz bem ser como antes e faz-me bem lembrar-me das coisas.

A nossa interlocutora reconhece alguma proximidade a consumos ilícitos (“algumas *ganzas* e haxixe” e “algum álcool”, entre outras coisas). Explica também que a mãe, quando descobre estas coisas, lhe dá uns livros sobre a questão que Xana lê e onde se informa acerca das drogas. Se Xana não experimentou muita coisa, os seus amigos experimentaram mais. No entanto, sempre numa lógica de consumo moderado, sendo o de maior destaque o álcool, no âmbito da preparação para os concertos. Face a estes consumos, Xana associa-os a uma opção pessoal que depende do livre arbítrio e deve ser feito em função do interesse e da responsabilidade de cada um. Refira-se que entre os 22 e os 32 anos, Xana

viveu a noite por opção e por prazer (que coincidiu muito com o *Johnny Guitar*), vivia numa espécie de Suécia em Lisboa. Reconhece, hoje, que a noite é dura e que para viver um pouco do dia, para ter um pouco mais de horas de luz, retira algumas horas à noite.

Em 1987, Xana vem viver para Lisboa, onde partilha uma casa em Alcântara com uma amiga. É nesta altura que Xana começa a vivenciar de forma mais intensa a cidade de Lisboa, frequentando espaços como o *Rock Rendez Vous* e o *Frágil*, no Bairro Alto. No primeiro, acedeu a muitos dos projetos nacionais e internacionais mais relevantes na área do pós-punk e, no segundo, a uma visão mais eclética da cultura, ligada à literatura, ao cinema, à música e à fotografia. E isto é tão mais importante na medida em que Xana nunca sentiu que o seu universo artístico se confinasse à música. Portanto, sempre batalhou contra os espartilhos em várias áreas e diferentes mundos, aproveitando os estímulos que vêm da interação entre os seres humanos. Daqui também se perspetiva a relação que Xana compõe com os *Rádio Macau*, na medida em que nunca os observou como um emprego, ou melhor, nunca viu a música como um emprego nem como uma coisa que se faça por mero interesse económico. Por isso, não se perspetiva como “música”, pois não acha que a música seja um emprego: “só em termos jurídicos é que a música é uma profissão”. Também neste sentido, a palavra carreira é algo de muito fechado para Xana. Assim, prefere a expressão “percurso musical”, que tem canções próprias e é também um percurso de pesquisa dentro da filosofia e da fenomenologia, nomeadamente a partir de Henry Maldiney. Em termos de banda sonora da vida, Xana perspetiva o seu imaginário musical como mais nova-iorquino que londrino, povoado de outros universos, nomeadamente uma certa portugalidade ligada à escrita de José Mário Branco e José Afonso.

Sou música. Mas não acho que a música seja um emprego. E estabeleci-la como uma profissão, só em termos jurídicos. Porque realmente há direitos que temos de ter, e têm de ser nesse universo do Direito. Poderá ser uma profissão, mas nunca um emprego, uma coisa que tenha um horário marcado. Porque há muitos *flops*, há alturas em que somos muito criativos, e outras em que não somos nada. Não é uma coisa mecânica. Nunca poderá ser um processo mecânico. E é muitas vezes estimulado por esse tipo de encontros com a realidade, com as coisas que nos vão acontecendo, com as pessoas que vamos encontrando. É quase a nossa humanidade que é estimulada nesse sentido... O que promovemos é isso, desde o início tenho um preconceito. Tenho conceitos pré-concebidos. Portanto, essa abertura implica um certo despojamento de atenção e um certo despojamento das coisas, e da própria evolução da nossa qualidade, das pessoas, do nosso meio social e do mundo dos outros.

Num momento de paragem dos *Rádio Macau*, em 1992, Xana decide cursar filosofia na Faculdade de Letras de Lisboa, ao invés dos seus companheiros, que enveredaram

por outros projetos e iniciativas musicais. O que, segundo Xana, contribuiu para uma não cristalização da dimensão estética e criativa da banda. O regresso da banda, em 1998, também foi marcado pela construção de um estúdio próprio e pelo trabalho com sistemas digitais. Face à cultura *pop*, Xana afasta o estatuto de estrela do cerne da questão, pese embora o facto de reconhecer que a indústria assim o exige. Assim, à semelhança de Andy Warhol, opta por uma ironia, gozando com o mercado. Neste sentido, também não dá muita relevância à relação com os fãs, pois estipula como prioridade o fazer música e não o contacto com estes.

E se fiz isso não foi para ter esse intuito de ‘agora vista-se igual a mim, agora esta é a minha bandeira, ou esta *t-shirt* é a minha bandeira’, a bandeira de uma mensagem qualquer. Portanto, estes movimentos da *pop* e da cultura *pop*, nos seus diferentes estágios, não tem diretamente a ver com isso. Isso é uma perspetiva do próprio mercado, que a usa, porque quer vender, e que se apropria e empola esse tipo de coisas. Como foi na altura dos anos oitenta, com a questão do *punk*, usar as botas x, ou as calças rasgadas, ou o cabelo y. Isso é redutivo. Claro que há sempre, nas diferentes gerações, uma tendência de identificação que muitas vezes também passa pelas questões da maneira como nos vestimos, pelas nossas atitudes, pelos nossos gestos, é óbvio. Podem-se prolongar na roupa, e eu não tenho nada contra. Todas as tendências da moda, e até tenho um grande respeito pelos especialistas, mas que são os primeiros a dizer que são contra a moda. Trata-se de falar de uma arte, de gostar de roupa, e de tecidos, e de trabalhar roupas e tecidos. Mas não ligo normalmente a isto. Podemos, se quisermos, forçar a coisa. Eu acho que a perspetiva sociológica de encontrar padrões, é sempre forçar a coisa.

No quadro da dimensão estética do ser humano, Xana defende que esta nos pode dar um maior conhecimento da realidade. No panorama das diferenças de género, opinião importante dado que o subcampo em análise é marcadamente masculino, Xana diz-nos que sempre se viu como “pessoa com cérebro” não atribuindo importância à dominação masculina do campo. Ainda neste ponto, diz-nos que houve no início uma tentativa de exploração da sua feminilidade, sendo que ela não permitiu que continuasse. Existe uma multiplicidade de formas possíveis de relação da mulher com a música, mas Xana não recorreu a estas estratégias, por um lado porque a sua inserção no subcampo se fez de forma indiscutível e inquestionável e, por outro, porque sempre gozou de um estatuto de “acima de”, isto é, de dominante face ao campo. Face à sua posição no subcampo, Xana demarca-se, definindo o seu espaço por oposição a outros artistas que “vão a todas”, como Jorge Palma (grande amigo do circuito), “a certos programas que defendem certas áreas musicais, nomeadamente o pimba”. Admite ainda que as suas sociabilidades se situam na área musical, não obstante ter perseguido desde sempre uma abertura a outros sectores criativos e artísticos.

Sempre me vi como pessoa. Uma pessoa tem um cérebro. Claro que as hormonas poderão modificar alguma coisa. De facto, modificam. O facto de teres menstruação

pode-te alterar o humor e a sensibilidade. Mas, basicamente, eu acho que nós somos pessoas. Todos nós, seres humanos, temos cérebro, que funciona. Isso era uma grande luta nos anos oitenta, se as mulheres eram ou não capazes. Hoje já não se fala nisso. Havia carreiras estritamente para as mulheres, carreiras estritamente para os homens.

Vieram outras pessoas, sempre de algum modo ligadas à música e à área musical, como é lógico. Ter gravado o primeiro disco aos dezoito anos e ter tido algum sucesso nos concertos, o mundo a que eu tinha acesso era o da questão musical. Este, não outro. Uma das razões da nossa paragem, da suspensão do projeto, foi essa. Tudo aquilo já nos absorvia, até mesmo o próprio sistema. Daí também, se calhar, o meu desejo de voltar a estudar, e de ter na universidade... De facto, é uma dimensão da minha vida que também me vai aproximar da minha existência, de outra maneira, e que eu desejava. E não sei, a partir de agora é isso. Agora vivo em mundos paralelos. Vivo a minha vida neste paralelismo, entre um lado e outro. É uma espécie de esquizofrenia. Não sei o que é que vai dar.

Outro referencial identitário de Xana prende-se com as viagens. “Não as viagens dos concertos, as viagens mesmo”. Esse desejo de viajar é algo que a acompanha desde criança, movendo-a um interesse em *afundar-se* nas culturas, nos sítios e viver com as pessoas nesses mesmos lugares. Esta aspiração também se relaciona com o facto de não ser, no seu entender, eurocêntrica, admitindo uma pluralidade e abertura a diferentes formas de pensar e de viver. Uma das cidades de que mais gosta é Nova Iorque, cidade repleta de diferenças, mesclas e culturas. É a epítome do cosmopolitismo. Relativamente ao envelhecimento, Xana, considera que a idade não tem nada a ver com decadência, com a degeneração ou com a fealdade, na medida em que sempre conviveu com pessoas mais velhas porque lhes reconhece mais sabedoria e a posse de um corpo que já passou mais tempo na vida. Desta mesma forma, também perspetiva o belo que remete para a história de vida de uma pessoa.

Eu não podia deixar de viajar. É uma coisa que me faz muita falta. Mesmo muita. E que não são as viagens dos concertos, são viagens mesmo. Aliás, se tenho um objetivo na minha vida é esse. Vou ter de forçar um bocadinho, porque me falta viajar mais do que viajo. Viajo alguma coisa, mas pouco. Uma viagem a sério nunca é ali uma coisa de quinze dias... Quero fazer isso, quero chegar a um ponto na minha vida em que esteja à vontade para viajar cinco meses.

O misticismo vulgar, barato e ocidental não. Mas tenho o maior respeito pelo pensamento e pelas outras dimensões de conhecimento de outras culturas. E só poderia ser assim, porque não sou eurocêntrica, e não acho que o pensamento ocidental seja o único. E por isso, o pensamento dos africanos, e se calhar podemos estender isto até aos asiáticos, é diferente do nosso, e ainda bem. E, se calhar, é mais rico. E é mais aberto do que o nosso, porque abarca outras dimensões e outras áreas. Isto tem a ver com a disponibilidade de tempo do nosso cérebro. Um homem pragmático, que está preocupado com a sua vida lógica do dia-a-dia, tem tudo calculado e tudo organizado, tem tempo para olhar para uma pequena flor que nasceu ali no passeio? Não tem. Com esse tempo que nos escapa na nossa

organização de efetividade escapam-nos imensos pormenores, imensas coisas que estão a acontecer e são importantes. E isso é tão ou mais importante do que os cálculos que estão a ser feitos para uma barragem, ou para uma ponte.

A nossa subjetividade é estabelecida como uma extensão das estruturas das relações culturais e sociais em que vivemos. No entanto, Xana demonstra que o *self* é entendido como uma prática de narração aberta através da qual nos vai dando conta da sua reconfiguração de vida. O campo de possibilidades é a solução para entender a criatividade cultural. E as possibilidades emergem do relacionamento entre o *habitus*, o campo da prática musical e a possibilidade de seleção dos agentes sociais (de trabalhos, práticas e estratégias musicais) e neste aspeto os *Rádio Macau* são determinantes para Xana. Assim é fundamental quando Xana define a identidade dos *Rádio Macau* com uma espécie *a-peiron*.

Tem a ver com o caos de Anaximandro, filósofo jónico. O *a-peiron* era a mistura de todas as coisas e a partir dessa mistura é que os elementos, os opostos, se diferenciavam. Ou seja, *Rádio Macau* é esse fundo de mistura, onde, depois, se diferenciam os opostos. E os opostos sou eu, o Flak, o Alexandre e todas as pessoas que vão participando no projeto. *Rádio Macau* é constituído por todas estas pessoas que se misturam... e depois dá nisto. Eu duvido que as pessoas sejam verdadeiramente felizes sem amor, apesar de, atualmente, e pela força das circunstâncias, existirem muitas formas de existência onde voluntariamente se coloca de parte esse sentimento. Ou se tem medo dele, ou nem sequer se quer vivê-lo, porque perturba. E tens uma vida mais racional ou mais pragmática, sem perturbações desse tipo. Agora, o amor é uma situação limite, como há outras. E todas as situações limite colocam as pessoas perante o perigo do mundo ou o perigo de ti próprio. Há um certo desafio nisso, um carácter transformador. Mas é perigoso. E podes dar-te mal ou bem...

### **Entre quixotismos e memória seletiva: pistas conclusivas**

A história de vida de Xana é paradigmática das características do *rock* português. Primeiro, trata-se de um ator oriundo de um meio social desafogado, da classe média, com capacidade para ter acesso aos raros e dispendiosos bens culturais, como álbuns ou revistas estrangeiras. Ou a sua capacidade de viajar. Numa época de voos *low cost* e de Internet, é-nos difícil perceber o quão difícil, e motivo de regozijo, era a posse de álbuns importantes. Os mais afortunados passavam a deter um capital próprio na cena. Era um capital objetivado para todos verem. Veja-se o que Xana nos diz sobre os rituais gizado em torno dos novos álbuns que chegavam do estrangeiro: não se cingiam a ouvir as músicas, mas analisavam as letras, a capa, a filosofia inerente à banda, etc. Os álbuns eram elementos totémicos para estes jovens sedentos de novidades. E Xana, com a sua capacidade de os obter, possuía um capital de distinção na cena. Mas o caso de Xana vai muito mais além do que isso. É a busca por um

cosmopolitismo que tarda em chegar, da paixão pela descoberta de novas culturas e formas de fazer as coisas. De igual modo, apesar do seu capital de distinção, isso não a impede de optar também pela arte do necessário, ou DIY. Como não havia artefactos culturais em Portugal, especialmente roupa que lhes chamasse a atenção, eles faziam-na. Xana relata-nos como reaproveitava a roupa velha do pai. Era também usual a compra em grandes quantidades de roupa usada em feiras ou lojas de solidariedade. Ou seja, formas de superar obstáculos.

Mas acima de tudo, a história de vida de Xana é um exercício de recuperação da memória da participação feminina. Como dissemos, na grande questão de quem é lembrado e quem é esquecido, as mulheres são as mais facilmente esquecidas. No mundo da música, literário, artístico, entre outros. É por isso que nem todos possuem a mesma probabilidade de continuarem a ser ouvidos conforme passa o tempo. Veja-se o caso relatado por Reddington<sup>52</sup> sobre o pouco espaço no cânone musical para bandas femininas. Para Kleinberg<sup>53</sup> isso ocorre devido ao facto de as mulheres não estarem envolvidas no processo de *record keeping* e, por outro lado, uma incapacidade de controlarem a linguagem e os símbolos usados para reproduzir as estruturas de poder. Porém, na opinião de Strong<sup>54</sup>, o esquecimento das mulheres no *grunge*, por exemplo, não se deu depois da morte das mulheres, mas durante as suas vidas. Assim sendo, para a autora a questão é ser mulher *per se* que leva a uma maior probabilidade de esquecimento.

É, pois, um imperativo recuperar as vozes silenciadas. Mas com cuidado, isto é, não devemos seguir um simples processo de “redescobrir”. Isso seria cair no conceito de *storage memory*, estática, sem qualquer relação com o presente. Um pouco como um velho livro numa biblioteca. O que temos de fazer, e o que se procurou fazer neste artigo, é o Assmann & Czaplicka<sup>55</sup> apelidam de *functional memory*, isto é, uma rememoração que possui significado e relevância e que ajude na construção identitária das pessoas. E consideramos que a melhor maneira de alcançar este propósito é através da história de vida, isto é, de dar voz direta aos agentes. E a todos os que pensem que estas trajetórias de vida, de superação num meio hostil, nada mais são que quixotismo, recuperamos aqui as palavras de António

<sup>52</sup> REDDINGTON, Helen. ‘Lady’ punks in bands: a subculturette? In: MUGGLETON, David; WEINZIERL, Rupert (org.). *The post-subcultures reader*. Oxford: Berg, 2003. p. 239-251.

<sup>53</sup> KLEINBERG, S. Jay. Introduction. In: KLEINBERG, S. Jay (org.). *Retrieving women’s history: changing perceptions of the role of women in politics and society*. New York: Berg, 1988. p. XIII – XXVII.

<sup>54</sup> STRONG, Catherine. Shaping the past of popular music: memory, forgetting and documenting. In: BENNETT, Andy; WAKSMAN, Steve (org.). *The SAGE handbook of popular music*. London: SAGE, 2015.

<sup>55</sup> ASSMANN, Jan; CZAPLICKA, John. Collective memory and cultural identity. *New German Critique*, n. 65, p. 125-133, 1995.

Sérgio<sup>56</sup>: “Quixotismo? Sem dúvida alguma; mas é sempre por quixotismo que todas as coisas se *criam*”.

---

<sup>56</sup> SÉRGIO, António. *Ensaaios*. Lisboa: Sá da Costa, 1971. Tomo 6.