

António Concorde Contador

Emanuel Lemos Ferreira

RITMO & POESIA

Os Caminhos do Rap

apresentação

ALEXANDRE MELO

fotografias

PATRÍCIA ALMEIDA

© ASSÍRIO & ALVIM (1997)

RUA PASSOS MANUEL, 67-B, 1150 LISBOA,

ANTÓNIO CONCORDA CONTADOR

E EMANUEL LEMOS FERREIRA

NA CAPA:

TIAGO E JOHNNY (COOL TRAIN CREW)

ASSÍRIO & ALVIM

NA RUA

O meu primeiro contacto com o rap teve lugar em Nova Iorque na última noite de 1983, na festa de passagem do ano do Roxy, então lugar de eleição da cena hip hop.

Programa completo. Parada de limousines à porta. Todas as pessoas revistadas à entrada para evitar facas e pistolas que se iam amontoando a um canto. Tudo como nos filmes. DJ Afrika Bambaataa e DJ Jazzie Jay entre os muitos nomes anunciados. Artistas de graffiti, como Futura 2000 e Zephyr, durante toda a noite, decoraram as paredes. Perguntei a um «breaker» de 14 anos, muito espectacular, como é que tinha começado com aquilo. Explicou que tinha visto Michael Jackson na televisão e decidira começar a dançar. Desceu a rua e viu os outros miúdos a fazer coisas que ele não era capaz de fazer. Meteu-se em casa a treinar e quando voltou a sair à rua já fazia tão bem ou melhor do que eles.

Pela mesma altura um filme como Wild Style, reunindo Fab Five Freddy, Lady Pink, Grandmaster Flash e a Rock Steady Crew, colocava — a propósito da carreira de um pintor de graffiti a quem é oferecida uma oportunidade numa galeria comercial — a questão da possibilidade e do significado da integração dos artistas de rua nos circuitos normais de produção e distribuição artística.

Dias depois, na Fun Gallery, uma galeria dirigida por Patti Astor, onde Fred Brathwaite — o outro nome de Fab Five Freddy — expunha uma série de telas pintadas a graffiti inspiradas em imagens de Lichtenstein, assisto a uma discussão entre o

autor e uma equipa de vídeo francesa que não lhe quer pagar os cem dólares que ele exige para conceder uma entrevista.

Mais tarde, em conversa com Rudolph, que era então um dos grandes patrões da noite nova-iorquina, este diz-me não acreditar que a cena hip hop possa ter um grande futuro. «É demasiado étnico para ter êxito nos Estados Unidos.»

Pelos vistos, Rudolph não tinha razão. Fab Five Freddy tornou-se uma vedeta da MTV, depois desta estação se ter recusado, durante muitos anos, a divulgar rap.

Assim sendo, o triunfo da cultura hip hop mostra-nos duas coisas: já não existe uma contradição insanável — embora continue, provavelmente, a existir uma contradição — entre a afirmação de uma forma cultural específica e a sua difusão massiva à escala global: o multiculturalismo não é apenas um chavão teórico mas a expressão de uma efectiva e crescente pluralidade cultural. Nesta medida, a afirmação multiculturalista é talvez o mais substancial resultado da dinâmica pós-moderna e assinala um momento fundamental na ruptura com o etnocentrismo da tradição cultural ocidental.

Mas a cultura hip hop mostra-nos ainda, seguramente, muito mais coisas. Para saber quais, dispomos agora deste livro, cuja produção eu tive o gosto de ir acompanhando desde o momento em que António Contador e Emanuel Ferreira me propuseram o rap como tema para um trabalho no âmbito da cadeira de Sociologia da Cultura no ISCTE (Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa) até ao momento em que acabo de escrever este prefácio.

A partir de agora o livro está no lugar onde deve estar: na rua.

ALEXANDRE MELO



Fotografias de Patrícia Almeida realizadas entre junho e outubro de 1997. _



- 1 X-sista (Jamal)
- 2 Kase / Wall of fame Parede
- 3 DJ Yen Sung
- 4 Black Company / Makas
- 5 Bambino (BC)
- 6 DJ Assassin (Micro)
- 7 Microlândia
- 8 General D
- 9 Pac Man / Nobre (Da Weasel)
- 10 Breackdance: Ricardo e Miguel / Graffiti: Choose (Chiny)
- 11 Double V (Family)
- 12 Johnny e Tiago (Cool Train Crew)

INTRODUÇÃO

Porquê um livro sobre o rap? Porquê um livro sobre um género musical incómodo movimentando-se nas águas conturbadas do *politicamente incorrecto*? O que é que faz do rap, um estilo, social e mediaticamente, opaco, e consequentemente pouco visível à superfície do panorama musical? Que tipo de particularismos se inserem nas letras do rap para que delas se discuta unicamente a sua controvérsia? Por que é que a construção do seu ritmo parece tão linear e a melodia tão ausente? Como se define um rapper e que tipo de atributos ostenta, permitindo que se distinga sem ambiguidades de um outro artista-músico qualquer? Passamos destas interrogações à formulação de perguntas mais concretas num ápice e no decorrer das várias leituras. As perguntas deram por sua vez lugar, a um plano de trabalho que embora parecendo extenso, parece-nos ser o mais apropriado para entender nos diversos, mas incontornáveis contextos sociais, culturais, políticos, o desencadear à solidificação das várias correntes e tendências do rap.

Na primeira parte, a génese. A que fonte inspiradora e a que herança vai beber o rap na sua versão mais contemporânea para se constituir como um género musical de parte inteira? Analisaremos o papel decisivo da oralidade na cultura afro-americana e como será feita a sua transposição para o cenário do Bronx em plena Nova Iorque dos anos 70. Contudo, o rap não se baseia somente na expressão oral, existe uma componente musical concreta ou melhor dizendo *tecnológico-musical*.

O rap e a sua evolução são indissociáveis da penetração e da amálgama crescentes entre a criação artístico-musical e o aperfeiçoamento tecnológico neste domínio. A tecnologia ao serviço da história da comunidade afro-americana através da amplificação do seu grito.

O rap faz parte, contudo, de um movimento mais alargado e que inclui vertentes todavia não isoláveis, porque só faz sentido analisar uma componente olhando para o todo. Desta forma, o *DJing* (ou a mestria na criação sónica no rap), o *MCing* (ou a arte da dicção com ou sem improvisos), o *Breakdance* (ou a dança-das-quebras-rítmicas próprias do rap), e o *Graffiti* (ou a *Arte hip hop na ponta do spray*), são componentes de uma só cultura, de um só movimento: o hip hop.

É de hip hop que falamos quando falamos de rap. E será da sua história que falaremos na terceira parte, percorrendo as várias transmutações, evoluções, estilos e facetas do próprio, sem nunca esquecer que estas últimas são também fruto do contexto em que surgem e se concretizam. Da deambulação histórica ao cenário futuro, o rap através da bola de cristal dos *média* e das suas eventuais ramificações profetizadas pelo desencadear de novas tendências que arquitectam o conceito de rap, transpondo-o noutros cenários, noutros ambientes. E será finalmente questão de outros cenários e de outros ambientes na derradeira parte, porque iremos espreitar de mais perto a forma como em Portugal se tem sabido ou não, tirar proveito deste manancial cultural. Como surge o rap em Portugal? Quem são os rappers portugueses? Que opinião têm eles sobre o rap, o hip hop e sobre todo o universo de gentes, negócios e ambições que giram à sua volta?...

Porquê um livro sobre o rap... em português? Na parte final da entrevista simultânea a duas rappers lusas, (X-Sista e

Yen Sung) quando se deixam as perguntas usuais de lado e se entra num clima mais pausado, relaxado e propício ao diálogo num tom ameno e declaradamente *off the record* porque os entrevistados não éramos, definitivamente, nós, fomos hábil e informalmente, levados a fazer uma reflexão sobre a nossa motivação em escrever um livro sobre o rap, e consequentemente sobre a forma como esta teria irremediavelmente circunscrito de modo vantajoso o nosso *escutar-olhar* sobre o rap e *a fortiori* sobre a música...

X-Sista: E vocês!? Como é que está a ser escrever este livro?

É fixe! porque começa a recuar no tempo e vêes que as coisas se podem encadear de outra forma, de forma diferente... E também há aquele lado nostálgico, que passa por ouvir discos antigos e isso... Também dá muito gozo ver uma cena que é, isto tudo não surge por acaso, o hip hop não surge por acaso. E o facto de haver ignorância em relação ao hip hop e ao rap também não é por acaso. O rap no fundo, há-de remar sempre contra a maré porque é esse o seu desígnio e é esse o seu papel, porque é fundamentalmente uma linguagem corrosiva, que perturba assim como a música de protesto, de intervenção tipo Fausto, Sérgio Godinho ou Zeca Afonso... Esses gajos chateiam e perturbam. Porque, quando tu dizes uma coisa perturbadora e que chateia num ambiente sonoro que acompanha a força da tua mensagem consegues agarrar mais o público e crias mais impacto e uma imagem simbólica à volta do teu protesto. Isso é o que lhe dá força: «Tu podes dizer que isto é tudo uma merda, ninguém te ouve, mas se o disseres com uma música por trás que cria um ambiente à volta das tuas palavras, toda a gente vai prestar-te atenção». Por isso é que o rap tem força.

X-Sista: E acham que quando o rap deixar de remar contra a maré e ser incomodativo o rap acabou?

Se deixar de remar contra a maré já não se pode falar em hip hop, e o espírito acabou. O que é perigoso é ver que a maior parte dos êxitos daquilo que se chama rap, hoje em dia, são hits de música que nem sequer na sua versão original eram músicas rap. Como por exemplo os Fugees e o tema *Killing Me Softly*, aquilo não é nenhuma música de protesto, tem é uma base break-beat e nada mais e o seu sucesso pode fazer que as pessoas pensam que o rap é assim. Somente assim.

Yen: Mas isso é bom!! Vai chamar a atenção das pessoas que não conhecem o rap e podem vir a conhecer minimamente o rap por causa disso!

Mas se em vez dos Fugees, as pessoas tivessem tido um primeiro contacto com os Wu Tang Clan, o que é achas que teria acontecido?! A maior parte das pessoas que compra hits e também hits de rap ou pseudo-rap compra Fugges para os pôr ao lado dos discos da Céline Dion e do Eros Ramazzotti.

O passo a seguir à escuta dos Fugees (e quem diz Fugees diz outra banda também *accessível*) é um passo difícil... se quiseres comprar Fugees e fores à Valentim de Carvalho (no Rossio), está lá em cima arrumado nas estantes dos hits e dos mais vendidos, ao passo que se quiseres comprar um disco dos Wu Tang Clan ou do Ben Harper tens que descer à cave!! (risos). Isto é uma metáfora!! (risos redobrados)...Se procuras imediatismo e superficialidade podes ficar no piso de cima e chegar a casa e carregar na tecla do leitor que diz 15, porque é essa música que ouviste mil vezes na rádio e pela qual te apaixonaste e 'tás-te a cagar prà 2 ou prà 7 porque é a 15 que queres ouvir, e é a 15 que vais OUVIR. Agora se queres ESCUTAR,

aprender, tens que parar, pensar..., e descer à cave porque é lá... que vais escutar! E se não há nada a dizer o melhor é ficar calado, como diz o KRS One...

OS AUTORES

17-12-96

agradecimentos

Obrigado Ana Sofia Freitas Monteiro Ferreira. Obrigado Silvestre Contador e Rosalina Concorda. Obrigada Rita, minha susterzita. Obrigada Tereza. Obrigado Emanuel Ferreira, João Salgado, Artemisa Delgado, Jorge Barata, Massimiliano Ferraina, Rui Pena Pires, Alexandre Melo, José Barreiros, CITV, Jójó, Marco, toda a comunidade hip hop portuguesa, «à la *Cité des Combattants (Vitry S/Seine)*», Mamadou Doumbia, EJM, *tout le mouvement hip hop français*, aos *writers* lusos (kings e toys), à comunidade hip hop em língua portuguesa (afiada).

ANTÓNIO CONCORDA CONTADOR

Agradeço à minha companheira Gabriela (Papu) por me ter aturado, ajudado, e dado força; aos meus pais, Lisete e Elmiro (por tudo), à minha irmã, Neusa, ao Nelson e ao

Helder (por terem mantido a chama acesa), ao Dário e ao Nuno, à família Ventura e Ferreira, à família Trindade, ao nosso editor Hermínio Monteiro (pela abertura de espírito), Patrícia Almeida (pelo *style*), João Salgado, Jorge Barata, ao Nuno Rosa (X-FM), à Elsa e ao Luís Futre (pelo exemplo Beekeeper e Milkshake), ao Johnny e à Teresa (Cool Train), ao Rui Viana, à Isabel, ao Tiago e à Cicuta (Luan incluído) e ao pessoal do Captain Kirk, ao pessoal do ISCTE: Paula, Sofia, Miguel (NWA), Muxi, Zé, Marcos Andrade & Brothers, Carlos; ao Pasquinho e ao Rui, ao Tony e à Isabel (*Açores is in the house*), aos graffítters da Linha: Kase, Saxe, Wize, Youth, etc.; aos irmãos Dupondt (ah! ah!), ao Dire, à Technics por ter inventado o 1200, Charlot the Cat, à minha *posse* da Marinha Grande: Carlos, Barosa, Paulo, Hugo (vê lá se me devolves o teclado!), Solas, Filipe, Carla, Sandra, Marinela, ao Helder em Vila Real, ao pessoal do CAV: Décio, João, Sami, ao Alexandre Melo, Rui Pena Pires e Ângela Guimarães, à Tchondinôs. Um especial agradecimento aos MICRO, Matozoo, Antonov Bureau, How Come?, Tiago Miranda, Jójó, Marko, etc., etc., pela vossa paciência e motivação. Enfim, amigos próximos e distantes, àqueles que gostam de hip hop, e especialmente para todos os que passarão a ouvir *o som* depois disto, Obrigado!

EMANUEL LEMOS FERREIRA

O GRIOT MODERNO: O PRÉ-RAPPER

*The Culture and politics of black America and the Caribbean have become raw materials for creative process wich redefines what it means to be black (...)
Black culture is actively made and re-made.*

PAUL GILROY, 1987

Tentar perceber o rap é primeiro que tudo tentar entender as suas origens, e quando falamos das origens do rap falamos, com certeza, da tradição africana da oralidade, falamos dos griots – contadores de histórias – mas se ficássemos por aqui estaríamos a romancear todo um processo criativo presente em todas as formas culturais resultantes da Afro-Diáspora. Ou seja, o griot encontra-se omnipresente em todas as formas culturais/musicais nascidas um pouco por todo o lado, em locais onde a presença africana se passa a fazer notar, fruto do comércio de homens e almas que tornaria diferente a paisagem humana e cultural de territórios como a América do Norte, as Caraíbas, ou o Brasil. Esta figura mítica é notada em toda a produção cultural que tem por base a oralidade – a palavra – em especial, quando esta se conjuga com o ritmo: do Jazz à Soul, do Reggae à Musica Popular Brasileira, passando pelo Blues, Funk, R&B, e naturalmente o Rap.

O rap na sua componente vocal ou expressiva – a palavra, a voz, a poesia da rua, enquadra-se perfeitamente nesta herança

ancestral. Mas o rap vai beber essa influência claramente a práticas orais mais recentes, existentes na comunidade negra americana, géneros presentes nas ruas da América negra; como o *preaching*, o *toasting*, e afins como o *boastin'*, o *signifying* ou as *dozens*. Práticas orais que alguns chamariam *poesia de rua*, onde se contam estórias ou anedotas, ou se desafiam, como nas *dozens*, em jeito de desgarrada, dois ou mais interlocutores, que num diálogo rimado de tom algo provocatório se vão mimoseando um ao outro. O *toast*, caracteriza-se pela sua forma rítmica flexível:

*That's me the mackman supreme,
Rich whores cream, poor whores dream,
Some say I'm the best pimp they ever seen.*

Mas a sua característica distintiva é a dicção; é poesia vernácula feita do calão da rua. Contam-se estórias onde se fala de proxenetas, de *dealers*, de *hustlers*, estórias da «vida» de actividades ilegais ou semi-ilegais como a prostituição, o jogo ou a droga. O *toast* mais conhecido é o *Signifying Monkey*, uma fábula sobre como um macaco fisicamente mais fraco consegue vencer o poderoso leão:

*The signifying monkey spied the lion one day
And said, 'I heard something 'bout you down the way.
'There's a big motherfucker lives over there,
And the way he talks would curl your hair.
'From what he says he can't be your friend,
'Cause he said if your two asses meet, yours is sure to bend,
'This burly motherfucker says your mammy's a whore
And your sister turns tricks on the cabin floor*

*And he talked about your wife in a hell of a way
Said the whole jungle fucked her just the other day...¹*

O *toast*, também é importante na medida em que contribui com novas palavras que passam a ser usadas na linguagem corrente, assim como capta e incorpora outras já existentes.

Em plena década de 60, a realidade nas ruas de cidades com grandes comunidades negras (também conhecidas como *chocolate cities*), pode ser exemplificada com o que se passava na zona negra de Los Angeles, onde viviam cerca de 650 000 pessoas, em especial a famosa South Central: uma em cada quatro famílias vivia abaixo da linha de pobreza, os transportes públicos eram quase inexistentes ou muito maus, a brutalidade policial era diária, especialmente na zona de Watts onde 60 negros foram mortos pela polícia entre 1963 e 1965; destes 25 estavam desarmados e 27 foram mortos pelas costas. Um dos acontecimentos mais chocantes foi um assalto a uma mesquita em 1962. As condições estavam criadas para que uma sublevação generalizada acontecesse a qualquer momento... E de facto na noite de 11 de Agosto de 1965 estalou a revolta, que viria ser conhecida como a Rebelião de Watts (Watts Rebellion). A 17 de Agosto a revolta/motim tinha sido controlada deixando para trás 34 mortos, 1032 feridos e 3952 presos. As revoltas civis que apareceram daí em diante, um pouco por toda a América, até ao princípio da década de 70, tinham na Rebelião de Watts o exemplo a seguir.

Uma das consequências desta revolta surgiria no campo cultural. Os anos 60 são, assim, uma altura de ressurgimento / renascimento² cultural no seio da comunidade negra americana.

¹ Esta versão foi gravada na prisão de Attica, Nova Iorque, em 1962, e foi dita por um preso de Harlem chamado Lou. In Cross, 1993, p. 11.

² O Renascimento de Harlem é outra coisa, se bem que a comparação seja lícita...

na, e com ela surge um reconhecimento, uma celebração/apreciação da linguagem/dialecto de muitos negros americanos – o *Black English* – quer da parte dos académicos – linguistas que legitimam este dialecto em diversas obras, quer da parte de artistas – poetas ou músicos¹ – que o usam prolificamente.

Os anos pós-1965 vêm surgir um pouco por toda a South Central, Los Angeles, organizações culturais e políticas como o Mafundi Institute, UGMA (Underground Musicians Association, mais tarde Union of Gods, Musicians and Artists of Ascension), os Black Panthers, a US (United Slaves), e a Watts Writers' Workshop, um colectivo de escritores e poetas negros. Aí surgiram duas tendências distintas: uma mais preocupada em expandir a tradição do toasting, outra procurando encontrar uma correspondência verbal para as experiências instrumentais de músicos como John Coltrane, Archie Shepp, Ornette Coleman, Horace Tapscott ou Eric Dolphy. Unia-as uma atitude política radical, expressando-se de diferentes maneiras, procurando as possibilidades de transformação da poesia (da palavra) falada através da performance, da actuação em palco.

¹ O poeta negro Haki Madhubuti disse simplesmente: «Os poetas negros farão uso... da linguagem negra ou linguagem afro-americana... falarão de reinos africanos, em Swahili ou Zulu, falarão em *motherfuckers e can you dig it*». (Smitherman, 180) in Brian C. Lewis, *Black English: Its History and Its Role in the Education of Our Children*.

Os Watts Prophets

É neste contexto que surgem os Watts Prophets. Anthony Hamilton (Father Amdee), depois de ter trabalhado na compilação *Black Voices on the Streets of Watts* (Ala, 1970) reuniu Otis Smith, Richard Dedeaux e Dee Dee MacNeil¹ que gravaram, como Watts Prophets, o álbum *Rappin' Black in a White World* (Ala 1971)², marco importantíssimo na história da música

¹ «Brian Cross: Foi, então, Dee Dee (MacNeil) quem juntou música à poesia?

Anthony Hamilton: Nós sempre tivemos música, tocávamos com tambores, etc., mas com Dee Dee, ela trouxe uma nova abordagem, mais conhecimento sobre música, e como misturá-la. Ela tinha um contrato com a Motown, como compositora, escreveu *Waht is A Man?* para os Four Tops, canções para a Diana Ross – escreveu o maior êxito de Rita Marley *The Beauty of Jah's Plan*. Ouvimo-la tocar uma música para o espectáculo «The Iron Hand of Nat Turner» a música chamava-se *Black in a White World* (Negro num Mundo Branco), e dissemos: «Temos que ter aquela miúda no nosso grupo».

Roni Walter: Ela continua a escrever?

Anthony Hamilton: Sim. Ela trabalha em bares. Em todos os bares de jazz, a Dee Dee é bem conhecida. Quando ela deixou de actuar com os Watts Prophets começou a cantar, é isso que ela faz agora. Ela mistura a poesia na sua actuação... Ela é realmente a mãe de todas as mulheres rappers. *Ela foi a primeira a rappar*. O que tornou os Watts Prophets tão diferentes foi o facto de sermos tão visuais. Cada poema para nós era uma autêntica peça (de teatro), e cada poeta dava a sua contribuição. Nós não nos limitávamos a estar no palco ou a caminhar para trás e para a frente como fazem agora, nós representávamos tudo aquilo. Se eu estivesse a falar sobre um drogado ou um bêbado, um dos poetas estaria bêbado, outro abanaria a cabeça, e diriam coisas que ajudassem a cena a resultar. Pegámos nesse conceito, em que havíamos tropeçado, tão a sério que entrámos nele juntos, e em cerca de dois anos tudo o que fizemos foi poesia nas mais variadas formas que se possa imaginar. Excerto de uma entrevista a Anthony Hamilton conduzida por Brian Cross & Roni Walter, in *Urb Magazine*, Agosto 1991.

² «Mesmo nos nossos poemas mais depravados ou ferozes», diz Anthony [Hamilton], «nós dizíamo-los com amor. Nós só estávamos a dizer aquilo que víamos. Não sabíamos que aquilo era uma coisa política. As coisas que estávamos a dizer

negra, mesmo apesar de um certo esquecimento... Do chamamento para a acção de 'Sell Your Soul' ao melancólico 'What Is A Man', um novo caminho para as músicas que viriam a seguir, começava a ser trilhado...

O que é importante no legado dos Watts Prophets é o facto de terem pegado na tradição afro-americana da linguagem de rua, já usada na poesia popular, e devolverem-na de volta às origens – a rua. Empregando um formato de chamamento-resposta, onde se vão criando várias vozes e personagens.

Tornaram-se bastante populares¹, e eram presença constante e requisitada em universidades, clubes nocturnos, ou em prisões. Actuaram e/ou trabalharam com Quincy Jones, Don Cherry, Stevie Wonder, Earth Wind & Fire, Bob Marley, Marvin Gaye, Funkadelics, Diana Ross, Sarah Vaughn, Ornette Coleman, e outros.

Vítimas dos conturbados anos 60 e 70. Torpedeados e desacreditados pelo FBI, no seu programa «Cointelpro» (*counter intelligence programme* – programa de contra-espionagem), aliás, como muitos outras poetas e organizações culturais/políticas negras² existentes na altura, que vêem uma carreira que poderia ter sido bem diferente, completamente destruída e esquecida!

tinham um tal efeito político. Nós não queríamos que fosse assim. Bem, mas algumas coisas foram intencionais», contrapõe Richard [Dedeaux]. «Repara, uma coisa sobre aquele álbum ali», diz-nos, apontando para uma cópia de «Rappin Black...», «há uma abertura bastante perturbante, o álbum começa com «*Não perguntes o que podes fazer pelo teu país, afinal que merda é que ele já fez por ti?*» E nessa altura, Kennedy era um santo». In *Face*, Fevereiro de 1992.

¹ Popularidade aqui conjuga-se com distinção, reconhecimento, especialmente no seio da comunidade afro-americana.

² Com os Black Panthers à cabeça. Aliás, o caso Mumia Abu-Jamal, antigo membro do Black Panther Party, condenado à pena capital, é a prova visível de que a situação actual não melhorou por aí além. Ou seja, nos últimos 30 anos pouco ou nada mudou na forma de pensar e agir do FBI, assim como de muitas outras institui-

Hoje em dia a sua importância é reconhecida, com *samples* seus incluídos em trabalhos de 2nd II None, DJ Quick, Eazy-E, N.W.A., O.F.T.B., Penthouse Player's Clique, Poor Righteous Teachers, Tim Dog, ou Too Short.

Os Watts Prophets não estão sozinhos nessa viagem de reinvenção e de exploração de novos territórios poético-musicais, ao seu lado encontraremos também os Last Poets e Gil Scott-Heron.

Os Last Poets

Para os Last Poets¹ a realidade é de certo modo parecida, mesmo apesar de estarem no outro lado do país, na Costa Leste, em Nova Iorque. Isto para além do facto de haver, a princípio, um desconhecimento respectivo do que os dois grupos vinham fazendo. O aparecimento dos Last Poets data do final dos anos 60 (19 de Maio de 1968 – aniversário de Malcolm X), em Harlem, Nova Iorque, nasce um colectivo de jovens negros que exprimem a sua ira em rimas e percursões.

ções americanas, em relação ao modo como encaram formas mais incisivas de combater ao poder do Estado por parte de organizações políticas representantes das minorias étnicas. De facto, nas prisões americanas ainda existem presos políticos, e Mumia é só a ponta do icebergue.

¹ O nome Last Poets foi retirado de um poema do sul-africano Willie Kgositsile, onde se reivindicava a necessidade em pôr de lado a poesia face à revolução que se aproximava.

Suleiman El Hadi, Alafia Pudim (aliás Jalal Mansur-Nuridin), Omar Ben Hassen (aliás Umar Bin Hassan), Nilija (nas congas) e Abiodun Oyewole, são o símbolo vivo da negação do americanismo em benefício de África e do Islão, considerados como berço do negro americano.

Os temas abordados por estes *poetas da rua* suscitaram um choque no espírito dos jovens que os escutavam, e as suas temáticas são repegadas pelos *rappers* contemporâneos: a selva urbana, o homem negro à procura da dignidade escamoteada, a escolha de um vocabulário centrado no gueto – abundância de calão e *palavrões* – o apelo à revolta e à tomada de consciência; enfim, pretexto bastante para que ficassem na memória colectiva daqueles que habitavam o gueto, e para que despertassem a atenção do FBI, tal como aconteceu com os Watts Prophets.

O seu legado pode ser escutado em álbuns como *The Last Poets* (Douglas 1970), e *This is Madness* (Douglas 1971) – e em músicas como *Wake up, Niggers!* – onde a rima tem um papel capital marcando toda a linha rítmica, *White Man's Got a God Complex*, ou *Niggers Are Scared Of Revolution*¹:

*Niggers are scared of revolution
But niggers shouldn't be scared of revolution
Because revolution is nothing but change
And all niggers do is change
Niggers come in from work and change into pimping clothes
and hit the streets to make some quick change*

¹ Recentemente perguntaram a Umar se ele achava que haveria hoje em dia mais loucura do que no tempo em que os Last Poets começaram, ao que Umar respondeu: «Muito mais. *Niggers Are Scared Of Revolution* [Os Pretos Têm Medo da Revolução – um dos temas mais poderosos dos Last Poets] é mais importante hoje em dia do que foi em 1969».

*Niggers change their hair from black to red to blond
and hope like hell their looks will change
Nigger kill other niggers
Just because one didn't receive the correct change
Niggers change from men to women, from women to men
Niggers change, change, change
You hear niggers say*

*Things are changing? Things are changing?
Yeah, things are changing
Niggers change into 'Black' nigger things
Black nigger things that go through all kinds of changes
The change in the day that makes them rant and rave
Black Power! Black Power!
And the change that comes over them at night, as they sigh and moan:
White thighs, ooh, white thighs
Niggers always goin' through bullshit change
But when it comes for real change,
Niggers are scared of revolution
Niggers are actors, niggers are actors
Niggers act like they are in a hurry
to catch the first act of the 'Great White Hope'
Niggers try to act like Malcolm
And when the white man doesn't react
toward them like he did Malcolm
Niggers want to act violently
Niggers act so coooool and slick
causing white people to say:
What makes you niggers act like that?
Niggers act like you ain't never seen nobody act before
But when it comes to acting out revolution
Niggers say: 'I can't dig them actions!'
Niggers are scared of revolution*

Isto numa primeira fase, pois entretanto, Abiodun Oyewole abandona o grupo, logo após a saída do primeiro álbum. Entretanto, Jalal Mansur-Nuridin, grava com o pseudónimo Lightnin' Rod, o álbum *Hustlers Convention* (Douglas 1973), em conjunto com Eric Gale e membros dos Kool & the Gang. A importância deste trabalho a solo é essencial, porquanto o estilo e a temática centrada em redor da violência, da droga e do sexismo, é o fio condutor que nos pode levar ao contemporâneo *gangsta rap* californiano. A formação inaugurada em 1977 para *Delights of the Garden* durará dezoito anos, até à morte de Suleiman El Hadi em Outubro de 1995. Acrescenta-se, ainda, e já nos anos 80/90, o papel de Jalal como mentor do grupo inglês Galliano, e da editora Talkin Loud bastante ligada ao surgimento do estilo Acid-Jazz; ou de Omar em colaborações com os Arrested Development ou com Flavor Flav dos Public Enemy.

A herança dos Last Poets ficará nos anais da história da música negra americana, como uma influência marcante pelo seu virtuosismo e pelo repto lançado aos rappers que haveriam de vir: um grande rapper terá que rimar em grande estilo e fluência. O desafio estava feito e seria seguido à risca pelas gerações seguintes.

Antes de abandonarmos a temática da origem do rap na sua vertente poética – a palavra como mensagem – convém, ainda, falar de outro poeta/músico, o proto-rapper, Gil Scott-Heron.

Gil Scott-Heron

Gil Scott-Heron nasceu em Chicago em 1949. Mais tarde muda-se para Lincoln, Tennessee, onde passa a viver com a avó, após o divórcio dos pais, mas é em Nova Iorque, numa escola privada, que Gil entra em contacto com os poetas do movimento Renascença de Harlem (*Harlem Renaissance*) e em especial com a poesia de Langston Hughes. Inscreve-se na Universidade de Lincoln, Pennsylvania, seguindo as passadas de Langston Hughes, porém abandona os estudos para se dedicar ao seu primeiro romance *The Vulture* (O Abutre), e a um livro de poesia *Small Talk At 125th & Lenox*. *The Vulture* foi um começo auspicioso, «um começo forte para um escritor com coisas importantes para dizer»¹, diria a revista *Essence*. Entretanto, Gil associa-se ao produtor Bob Thiele, dono da editora discográfica Flying Dutchman. Gil tem 21 anos em 1971. Ano que marca a saída do seu primeiro álbum na Flying Dutchman – *Small Talk At 125th & Lenox* – poesia invocando uma forte consciência negra aliada a ritmos de congas e outras percussões. A voz de Gil Scott-Heron era única, marcada por uma forte determinação, engajada nas temáticas politicamente relacionadas com o negro americano, insurgindo-se inteligentemente contra a hipocrisia e duplicidade do homem ocidental e do *american way of life*. Inventava, assim, um estilo novo e bastante individualizado. A sua ligação à editora Flying Dutchman culmina com o lançamento da compilação *The Revolution Will*

¹ Outras obras publicadas são *The Nigger Factory* (Dial Press 1972) – novela, *The Mind of Gil Scott-Heron* (Arista 1979) – poesia e letras, e *So Far So Good* (Third World Press 1990) – letras.

Not Be Televised, em 1974. Em 1975, assina pela Arista de Clive Davis, lançando nesse mesmo ano dois álbuns: *The First Minute of a New Day* e *From South Africa to South Carolina*, os seus trabalhos melhor sucedidos. Ainda nesse ano, Gil afirma à revista *Village Voice*: «Nunca houve uma falta de preocupação na comunidade negra, mas sim uma falta de orientação». As suas preocupações alargam-se ao continente africano e ao Terceiro Mundo em geral, continuando, no entanto, a lançar um olhar crítico quer ao gueto quer aos líderes americanos. Em 1985 abandona a Arista, depois de 11 álbuns, de originais e compilações, ao vivo e em estúdio. Em 1994 assina pela TWT Records, onde lança *Spirits*, doze anos depois do seu último álbum de originais – *Moving Targets* (Arista 1982).

Com *Message To The Messengers* (Mensagem aos Mensageiros), primeiro tema extraído de *Spirits*, Gil envia um aviso aos rappers actuais, reclamando responsabilidade no que fazem quer em relação à arte que abraçaram quer em relação ao seu papel no interior das suas comunidades. E o ciclo parece fechar-se... Da paternidade, como mentor reconhecido, do género rap – estilo próprio na estrutura da música afro-americana – ao grito de alerta à geração que dava forma ao movimento.

Estes são os progenitores do rap. São alguns daqueles¹ que ajudaram ao nascimento, com o seu trabalho poético precursor, daquilo que hoje em dia designamos como música rap.

A homenagem aqui fica... Honra lhes seja feita!

Falar sobre rap implica não perder a noção de que o próprio se insere num contexto social e cultural particular. Delimi-

¹ Não esquecendo outros poetas e músicos da década de 60 e 70 como os Original Last Poets, Brer Soul (Melvin Van Peebles), Nikki Giovanni, Oscar Brown Jr., Slim Gaillard, Babs Gonzalez, Scatman Cruthers, Jon Hendricks ou Stanley Crouch, e outros cujos registos nunca chegaram a ver a luz do dia...

tado socialmente porque fundamentalmente urbano e circunscrito culturalmente porque essencialmente apropriado pelas comunidades – negras e latino-americanas – desfavorecidas dos guetos das megalópoles dos Estados Unidos (Nova Iorque, Los Angeles, entre outras), o rap é indissociável do espírito comunitário que rege os fundamentos do movimento e da cultura hip hop.

AS QUATRO COMPONENTES DA CULTURA HIP HOP

O rap surge naturalmente na rua, porque é na rua que ganha corpo o fervor da revolta e da contestação construído sob o lema da eterna opressão social e racial. E da rua surge irremediavelmente a essência básica da liberdade de expressão materializada na apreensão de códigos próprios do hip hop no âmbito da luta nos mais diversos campos de expressividade artística.

Falar em rap implica então, não deixar de ter por referência a existência de outras setas apontadas na mesma direção e orientadas para a criação de um campo natural de contestação às hierarquias estabelecidas.

Essas múltiplas faces do hip hop são o DJing, o MCing (que inclui as técnicas do *free-styling* e do *beat-boxing*), o Breakdance e o Graffiti.

O DJing ou a música sem músicos

O DUBBING E O TALK-OVER: O NASCIMENTO DO DJ

A importância do papel do Disc-Jockey – DJ – na criação e na emancipação/divulgação do rap é crucial. Decisiva.

É necessário recuar até aos tempos das *disco-mobile* nas regiões mais reconditas da Jamaica nos anos 1960 para encontrarmos aquilo que poderíamos chamar o embrião dum movimento espontâneo de pura recriação rítmica como base para a reapropriação das raízes musicais jamaicanas mais tradicionais e conceituadas cujo *reggae* é uma entre outras fontes visitadas. As *disco-mobile* (sistema compacto de agrupamento de gira-discos portáteis) preparam-se para entrar na história do rap pela via do trabalho de manipulação e de recriação da linha rítmica dos discos pelos animadores de serviço, que acrescentam sobre a própria música um ou outro discurso espontâneo.

Diante de uma multidão estupefacta com o desenrolar pouco ortodoxo das sucessivas quebras por processo manual – o DJ carregava no disco de forma suave fazendo que a voz do intérprete parecesse em desaceleração contínua ou parava simplesmente, em esporádicas fracções de tempo, o seu andamento – e verdadeiras alterações na música por processos electrónicos – a introdução de uma câmara de eco por exemplo – a música ia ganhando novos contornos e assistia-se empiricamente à consagração de uma nova abordagem musical alicerçada em técnicas de intervenção – ou *dubbing* – no âmbito da re-construção do fundo musical sabiamente manipuladas pelos DJ's. O malabarismo sonoro não se ficava por aí, bem pelo contrário. O truque mais aclamado era de facto a reviravolta que os mesmos davam ao deserto prosaico das composições pelos efeitos do *dubbing* ou abreviando, do *dub*, introduzindo nas próprias composições um discurso inicialmente fruto de puro improviso e de apelo ao estímulo festivo da plateia mas que rapidamente se encheria de carisma poético e político. O *talk-over* (literalmente «falar por cima») verdadeiro *toast* vem definitivamente juntar-se ao *dubbing* num processo inovador de fusão entre téc-

nicas de reapropriação da música original e o desencadear de uma nova concepção contemporânea da oralidade. O DJ, como sinónimo de manipulador e esteta musical e, simultaneamente contador de estórias, de griot e de poeta impõe-se doravante à imagem de simples *entertainer* ou de bobo das festas improvisadas.

AS BLOCK PARTIES: A ERA DO SOUND-SYSTEM

A notória consagração do papel do DJ surge, no entanto, na transposição dos códigos de manipulação e da técnica aprendida no contexto do *dub* e do *toast* jamaicanos para a sua reinterpretação uma década mais tarde – anos 1970 – no explosivo caldeirão social e cultural dos subúrbios de Nova Iorque. A forma primitiva de *piratagem* sonora e todas as técnicas nela envolvidas de mixagem em contexto reggae são transpostas para o novo cenário nova-iorquino sem deixarem de sofrer alterações estruturais e conceptuais próprias da sua precoce re-apropriação.

A introdução do conceito e do espírito do *toaster* por Kool Herc (credenciado DJ de origem jamaicana) na cultura negra americana no princípio dos anos 70, manifesta-se pela conjugação de dois factores chaves: a substituição do *pidgin* jamaicano – espécie de linguagem de pigmentação sonora de origem africana – por um *slang* (calão) norte-americano, fruto, essencialmente, da mesclagem entre a herança da oralidade de clara tradição africana e a sua transposição e readequação para um contexto urbano ou suburbano contemporâneo de supremacia cultural branca. E o espartilhamento inevitável entre as funções de manipulador sonoro complexificadas, devido à introdução

de novos dados tecnológicos, a cargo do DJ e as funções de orador, a cargo do MC – Mestre de Cerimónia – estimuladas pela autopercepção das potencialidades interpelativas dos ensaios prosaicos debitados sobre uma linha rítmica saída *in loco* dum *sound-system*.

A era do *sound-system*, ou a consagração primeira do papel do DJ assente no domínio técnico dum conjunto sónico que inclui, na sua versão mais rudimentar, dois gira-discos, dois amplificadores e um microfone, tem o seu apogeu nas festas organizadas e preparadas pelos próprios DJ's da forma mais desenrascada possível no cenário mais auspicioso – o bairro – para o público deveras ideal – os habitantes do bairro.

É notável, desde 1973, o proliferar de tais festas de bairro – as *block parties* – nos guetos de Nova Iorque onde os animadores de serviço se esforçavam por ligar os seus *sound-system* e altifalantes a fontes de energia totalmente improvisadas, a maior parte das vezes nos próprios candeeiros públicos ou mais extraordinário ainda, recorrendo a geradores alimentados pela força e resistência de benévolos assistentes, geralmente amigos dos próprios DJ's.

As *block parties* vão, neste sentido, estar na origem do estímulo criado pelos novos estetas dos gira-discos. Estes visionários dão impulso ao seu próprio carisma musical e o êxito das suas performances centra-se na competição gerada à volta da comparação entre estilos de actuação por parte dos DJ's da praça. Um dos mais conceituados e acarinhados é sem dúvida, DJ Kool Herc – um dos pioneiros nestas andanças de manipulação sonora, na rua onde decidira impor o seu estilo *hercúleo*. Kool Herc, o DJ mais conhecido pelo domínio do seu poderoso aparato técnico trazido para a pista improvisada: uns portentosos altifalantes – que Herc denominava de *Herculords* – debi-

tavam, sem a natural distorção própria do espaço aberto, umas pesadas frequências de baixo contrapostas a timbres agudos claríssimos envolvidos numa extensa e obscura linha rítmica construída sobre o suporte da metódica colagem infinita das quebras rítmicas. As quebras ou *breaks* ao infinito para a criação espontânea dos *break-beats* ou *b-beats*. Os *break-beats* ao infinito para a criação espontânea de um devaneio tecnicista envolvendo os seus criadores e seguidores numa luta territorial para a fama e para a posteridade. Desta batalha de DJ's, envolvendo as suas performances, o número de fans e a propagação casual¹ do seu bom nome pelos processos triviais do boca-em-boca ou através da circulação de cassetas, piratas ou não, gravadas ao vivo (*mix tapes*), emergem quatro nomes fundamentais na base de uma linhagem de distinguidos *selectors*, todos residentes no Bronx: DJ Kool Herc, cujo domínio se instalava na parte oeste enquanto que Afrika Bambaataa reinava na Bronx River East. DJ Breakout instalado a norte e Grandmaster Flash a sul incluindo as zonas centrais do Bronx. A linearidade na distribuição dos territórios esvai-se quando aprofundamos a questão da emulação entre DJ's: o impulso da fama é dado, substancialmente, pela inovação e pela introdução de novos malabarismos técnicos fazendo que a actuação se torne um verdadeiro show de novos paradigmas sonoros em estado de pré-clarividência. Nesta matéria, Grandmaster Flash é sem dúvida o mais creditado. Aprofundou, uma das técnicas mais em evidência quando se fala de manuseamento dos discos em ambiente hip hop: o *scratch*. A técnica, inventada por Grand Wizard Theodor (um DJ com 13 anos de idade na altura), é simples e consiste em

¹ Através dos *ghettoblasters*, espécie de gigantescas *hi-fi*'s portáteis com autonomia suficiente, para carregadas ao ombro, serem levadas em deambulações através do Bronx e de outros guetos negros ou porto-riquenhos de Nova Iorque.

tocar o disco ao contrário por impulso manual. Por outras palavras, depois de agarrar uma linha rítmica na música, o passo a seguir consiste em repeti-la para a frente e para trás, no tempo ou em contratempo. Grandmaster Flash encarregar-se-á, contudo, de aperfeiçoá-la. Utilizando dois gira-discos era possível manter um disco a tocar sem intervenção manual extra, alimentando pela mesma a manutenção dum ritmo ou break-beat constante sobre o qual se vinham juntar os devaneios mirabolantes do próprio Flash, frutos dos inúmeros *scratches* no tempo ou em contratempo sobre o segundo disco.

Esta predisposição para a reconstrução rítmica levou este último a re-utilizar o conceito Herciano de *break-beat* e a revesti-lo de novos embelezamentos sonoros. Flash desenvolveria a técnica de *backspin*, que consiste em fazer repetir vezes sem conta a mesma frase, o mesmo *beat*, retrocedendo de forma brusca o normal andamento do disco, criando desta forma, o efeito antecipatório de gaguez controlada levando a assistência a um estado de ansiedade expectante e finalmente ao rubro, quando por fim o ritmo retoma o seu percurso, agora, mais agitado e contagiante.

Os *break-beats* e as técnicas de re-criação rítmica ancorada na herança jamaicana – *scratch* e *backspin* – marcam de forma clara o início da visibilidade dum movimento artístico e cultural de rua. Mas salientam, da mesma maneira, o advento do princípio do fim da concepção da linha rítmica e das composições musicais deste ano zero da era do rap, por força óbvia da evolução tecnológica, principal aliada destes novos compositores, semi-visionários, semi-*engenheiros* dos *break-beats* e antecipadores no manuseamento duma complexidade e colagem sonoras associadas ao uso do sampler e da caixa de ritmos (*drum-machine*). A obra prima de Grandmaster Flash,

The Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel, editada em 1981, é neste sentido, um, ou melhor, o exemplo emblemático do esgotamento das potencialidades técnicas de *engenharia* sonora à disposição dos DJ's da altura: usando vários diálogos, comentários, ritmos percutantes e frases musicais em jeito de contraponto, Flash encerrou um capítulo decisivo na história do DJ, do rap e da música, mas viria, irremediavelmente, a abrir outros.

O ELECTRO-RAP: A PRIMAZIA DA ELECTRÓNICA

O minimalismo accidental dos *break-beats* de Kool Herc e a progressão tecnicista dos *scratches* e do *backspinning* de Flash vão rapidamente propagar-se às pistas de dança nos meados e finais dos anos 1970 à custa dum acertado revivalismo das suas mais diversas influências não exclusivamente ancoradas no *dub* jamaicano. Herc e Flash trazem habilmente para a ribalta, sem antes os travestirem na sequência das suas manobras, o contagiante jazz de New Orleans, Isaac Hayes, Bob James e Rare Earth entre outros. Mas na pista de dança a concorrência é cada vez mais cerrada e a hegemonia dos estilos é cadenciada ao ritmo das mesclagens sonoras onde emergem produtos tanto mais inovadores quanto híbridos. Neste sentido, o despoletar do *disco* é musa inspiradora para as deambulações de DJ Afrika Bambaataa. A originalidade encontrada do fundador da Zulu Nation é sem dúvida a de ter misturado com êxito o legado de Kool Herc e de Flash aos novos e luxuriantes arranjos sinfónicos ambientados num clima soul do *disco*. De Barry White, Gloria Gaynor passando pelos veteranos Edwin Starr e Aretha

Franklin e chegando finalmente aos Chic, entre outros, o *disco* florescia à sombra do ritual *febre-de-sábado-à-noite* que revolucionara irremediavelmente desde 1978 o conceito de música de dança virada inexoravelmente para a arena da discoteca – ou *club* – abandonando, com efeito, o seu palco tradicional: a rua.

A primazia da *club culture* emancipava-se ao som das investidas de Afrika Bambaataa seguido por Malcolm McLaren e Herbie Hancock, interessados contudo, desde 1982, em reequacionar o legado do *disco*, extraindo do conceito, o particularismo da fusão minimalista e puramente electrónica do *groove* negro e da tecnologia ocidental branca. Nasce o *electro-funk* sob a tutela auspiciosa dum avanço técnico (electrónico) na manipulação dos sons cada vez mais irreversível e incomensurável, materializado na utilização maravilhada da caixa de ritmos – a famosa Roland TR 808 – dos sequenciadores, dos primeiros samplers e do, recém-chegado ao mercado e único apetrechado, regulador de velocidade de rotação (*pitch control*), gira-discos Technics SL-1200 MK1.

Estamos, pois, em 1982, e um grupo denominado Shock grava um álbum *Electronic Phunk*, algo esquecido mas que rapidamente estabeleceria o conceito no seio dos músicos, DJ's e do público. O êxito obtido pelos Shock é rapidamente disputado pelo *Planet Rock* de Bambaataa, ombreado pelos Soul Sonic Force e ancorado nas linhas rítmicas do *TransEurope-Express* dos Kraftwerk. Não demorara muito para que se tornasse um verdadeiro hit planetar e concretizassem os fundamentos da emancipação de uma forma de composição no domínio do hip hop, onde se cruzam proficuamente o *groove* negro e a tecnologia branca. Um público atónito descobre, então, as mirobolantes cadências rítmicas esqueléticas da caixa-de-ritmos Roland (*fat-sonic-boom*) TR-808, incrivelmente alicerçadas em sons graves

de frequências baixíssimas mesmo quando debitadas num volume elevado, e as vocalizações metálicas aceleradas obtidas pelos *vocoders*¹ em voga. Em suma, o electro-funk vem balizar os possíveis caminhos para as novas investidas de uma forma particular de conceber o rap – poder-se-á falar em electro-rap – embebida do espírito peculiar desta forma estranha de funk metálico e sincopado. E apesar desta fase não se ter prolongado demasiado no tempo, dera, contudo, frutos interessantes no domínio da pura agitação anti-academicista, preocupada em desvirtuar compulsivamente as benesses nos campos artístico e comercial da tendência electro. Seguem-se, neste sentido, os trabalhos *Nunk* e *Light Years Away* de Warp 9, o genial *Egypt, Egypt*, baseado no não menos famoso *Tour de France* dos Kraftwerk, de Egyptian Lover, o projecto *Time Zone* do próprio Bambaataa e o seu hilariante *Wildstyle*. Acrescenta-se ainda o *Walking On Sunshine* dos Rockers Revenge, o célebre *Hip hop Be Bop* de Man Parrish, o inesquecível *White Lines* de Grandmaster Melle Mel, e os triunfais *Buffalo Gals* do inefável Malcolm McLaren e *Rockit* inserido no álbum *Future Shock* co-produzido por Bill Laswell e pelo visionário Herbie Hancock.

A clarividência da evolução do electro – e do electro-rap – passa doravante – a partir de 1985 – pelo reconhecimento do seu carácter obsoleto e em decadência, e por conseguinte pela relutância dos média, em legitimar um estilo decididamente apátrida mas profundamente enraizado na cultura musical negra. Três correntes vão emergir da divisão inevitável da cena electro: o funk-de-inspiração-electro traduzido no tema seminal de Tyrone Brunson *The Smurf*, uma versão pré-histórica do house e do techno nos seus moldes actuais e a corrente hip hop,

¹ Aparelhos que servem para modulação vocal.

que rapidamente se vai cimentar nos padrões estruturais e conceptuais que ainda hoje definem o rap.

O cortejo ainda vai no adro e ao tecnicismo elaborado e apurado do DJ vêm-se juntar a figura em ascensão do MC, qual griot pós-moderno¹ – repórter-orador improvisador, *voyeur* cerimonial.

O MCing: a mestria sem cerimónia

O MESTRE DE CERIMÓNIA: O GRIOT PÓS-MODERNO

As atenções do público para a complexidade performativa do DJ vão sendo cada vez mais incisivas e paradoxalmente desviadas da premissa, por excelência, básica e central da sua actuação: desencadeando o sentido festivo através, fundamentalmente, da sua materialização na dança.

O elemento central da festa passa a ser o próprio DJ desafiando o habitual binómio música/dança e pela mesma a linearidade com que este último tinha vindo a ser equacionado nos palcos improvisados ou não das festas e nos circuitos mais res-

¹ Em contraponto ao griot moderno – Watts Prophets, Last Poets ou Gil Scott-Heron – que se demarcam destes novos mensageiros pelo modo como usam (ou como não usam) as novas tecnologias electrónicas, ou seja, o MC, ou griot pós-moderno (rapper actual), faz uso de uma aparato electrónico no modo como transmite a sua mensagem.

tritos das pistas de dança. As próprias pistas de dança acabam, consequentemente, por dar lugar às performance do DJ, rapidamente transfiguradas em pistas de adulação e veneração contemplativa do trabalho deste último.

Como recentrar a temática da festa no seu ponto basilar ancestralmente inequívoco: o prazer? O prazer como manifesto da expressividade corporal por via da dança.

Grandmaster Flash percebera que para desviar a atenção do público das suas colagens sonoras sob fundo de break-beat insistentemente provocador era necessário apelar ao recurso de outra componente até à data alienada dum ambiente festivo semelhante a este, isto é, alimentado pela corrente electrizante dum aparato tecnológico em constante mutação. Flash pediu então a dois amigos, Cowboy e Melle Mel (ambos membros e líderes, numa fase posterior juntamente com Kid Creole e o próprio Flash, dos Furious Five) que participassem, com uma performance alicerçada nalguns *boasts* improvisados, numa das suas actuações. A técnica daria os seus frutos e ao primeiro *happening* conjunto viriam juntar-se outros mais, pautados pela emancipação neste contexto decididamente revivalista, do *free-styling* – estilo livre ou rima improvisada – proficuamente desenvolvido pelos denominados griots modernos e re-apropriado por alguns potenciais Mestres de Cerimónia e ao mesmo tempo membros do público, alegremente convidados a juntarem-se de forma activa à festa. A linha de ascensão do papel do orador – do rapper – desenhava-se claramente a partir do momento em que se equacionou a possibilidade de tornar as rimas discursivas porta-estandartes da evolução de uma potencial arma musical de arremço político: o rap. O MC ou rapper como elemento central de todo o movimento. Impunha-se

todavia a re-intrepetação do legado histórico da era pré-sound-system à luz da força rítmica e percursora das palavras e da coabitação orgânica entre as duas partes abrangidas: O DJ e o MC. O DJ aos comandos dum sistema-som glorificado pelo *apport* verbal convicto do MC. Tão convicto quanto irremediavelmente virado para a arena da contestação politicamente engajada, e inspirado pelo mais profundo *slang* (calão) urbano dos guetos nova-iorquinos. E mesmo quando o DJ era figura ausente, a cadência rítmica era construída e alicerçada numa tradução gutural *sui generis* do break-beat: o beat-box. Próxima da sonoridade seca das palavras curtas enunciadas rápida e sucessivamente pelos rappers, os sons da batida e do baixo eram reproduzidos pelas cordas vocais dos próprios MC's formando, assim, um break-beat *ad-hoc* experimental e certamente menos oneroso que a aquisição de uma caixa de ritmos.

O MC vai, neste sentido, antecipar a fusão da agressividade rítmica e sincopada dos versos de James Brown com o estilo linguístico emancipado pelos Watts Prophets, Last Poets e por todos os denominados pré-rappers.

A aposta de Flash na introdução de Cowboy e Melle Mel nas suas deambulações sónicas acabou, finalmente, por trazer consigo, para além de um óbvio regresso ao espírito festivo pró-jamaicano no contexto das *block parties* improvisadas em plenas *chocolate cities*, os efeitos *perversos* do discurso oral por parte dos emergentes rappers combinando, astuciosamente, incentivo à participação activa na festa e simultaneamente, provocação política iluminada e guiada pela luz respeitável dos poetas-profetas, dos contadores de estórias.

O MC E O SEU ÍCONE: O MIKE (MICROFONE)

Se a prestação do MC assenta inexoravelmente no domínio tanto da fluidez discursiva como da capacidade interpelativa das rimas, essa prestação não é menos dependente do suporte tecnológico que lhe possibilita produzir, dessa forma mais convincente, um clima cénico distinto. O MC está à mercê tanto da sua imaginação como das condições técnicas sobre as quais assenta a primeira. Uma não podendo funcionar sem a outra. Não basta ter mestria na criação e na dicção dos versos, é necessário saber apresentá-los em sintonia com o beat e de acordo com a força do baixo. É essencial tirar proveitosamente partido desta figura carismática que é para os rappers o microfone. O micro, Mic ou Mike, é a versão personificada ou a representação iconográfica do rapper evidenciada quer pela sua instrumentalidade prática de amplificação da voz – sem a qual a força das letras e das mensagens subjacentemente veiculadas não tinham tanto impacto – como pela sua expressividade física e identitária, autónoma, em certa medida, da figura do próprio rapper. O Mike incorpora provavelmente o terceiro elemento central na construção deste novo núcleo basilar – DJ e MC – no âmbito da emancipação dos fundamentos do movimento hip hop assente na clarividência das linhas estruturais que definem o rap.

Eric B. & Rakim alimentam sabiamente a relevância do papel do micro na performance do rapper:

*I was a microphone fiend before I became a teen.
I melted microphones instead of cones of ice cream
Music-oriented so when hip hop was originated
Fitted like pieces of puzzles, complicated.¹*

¹ Eric B. & Rakim, *Microphone Fiend (Follow the Leader)*, Uni Records 1988. In Rose, 1994:55.

Em suma, a relevância do papel do Mestre de Cerimónia passou do campo do estímulo meramente festivo para a plataforma concreta e sem rodeios da contestação e da problematização das condições de vida nos guetos – cenário social e cultural donde a maior parte dos MC's ou candidatos ao mesmo, eram oriundos. Ficou claro, por outro, que essa transfiguração se deveu quase fortuitamente a uma necessidade do DJ em recolocar as pessoas a participarem activamente na festa. O MC tratou de deixar claro, por sua vez, que era capaz de bem mais do que isso e que, rebuscando, e posteriormente, retraduzindo a força interpe-lativa dos versos dos pré-rappers, iria abrir novos caminhos nos campos da poesia vernacular e da consciencialização dos negros à sua condição eternamente subalternizada na sociedade norte-americana, quase um século depois da abolição da escravatura.

O duo DJ e MC, doravante, em sintonia harmónica no âmbito da construção de um discurso sónico, alicerçado no break-beat e, simultaneamente, na prosa politizada e/ou pró-festiva. Break-beat & prosa ou ainda ritmo & poesia, os dois elementos centrípetos desta forma artística de expressão que iria seguir o seu caminho. Atribulado. Controverso.

O breakdance: dançar os breaks

A primazia do cenário festivo das pistas de dança em detrimento das *block parties*, em meados dos anos 1970, veio (para além de promuígar o triunfo arrebatador do *disco* e duma nova

postura estética e identitária face à música concebida especificamente para o público dos *clubs*) consolidar a importância crescente que o DJ vinha ganhando nas festas de rua improvisadas, onde pudera desenvolver um sem número de técnicas de manipulação sonora que iria dar os seus frutos, também neste novo contexto do *disco-sound*.

O papel primário do DJ era então o de tornar as suas divagações sónicas em ambiente contínuo e circular próprio do disco o mais fluido possível. Neste sentido, a técnica utilizada era básica e consistia em tentar, da forma mais sincronizada, alinhar as músicas procurando ocultar sabiamente as quebras rítmicas decorrentes da passagem de um para outro tema. É dessas quebras – *breaks* – rítmicas que se vão inspirar alguns DJ's para contornar a monotonia das passagens niveladas entre músicas e desenvolver a partir daí as bases de uma nova forma de abordar tanto as próprias quebras como a sua apropriação por uma emergente forma de as dançar.

O breakdance, vai desenvolver-se ao sabor da contorção dos breaks entre e dentro das músicas formando um novo corpo rítmico no interior das mesmas e conduzindo irremediavelmente o DJ e o seu público para uma nova forma de abordagem do tema re-construído e re-interpretável através da *dança-das-quebras-rítmicas*.

Breakdançar consiste literalmente na execução de passos que procuram imitar essa ruptura e essa forma sincopada de reconstruir o próprio ritmo. É também uma competitiva, acrobática e pantomínica forma de dançar, expressa em potencialmente obscenos e quebrados gestos físicos, variadíssimas pivotações (*spins*) e *tricks* outros, *flips*, nomeadamente a *retrograda* (*backflips*). É se a reconstrução do ritmo através da sua quebra

ad eternum é sintomática do ambiente sónico hip hop a sua manifestação física é por excelência o *breakdance*.

Neste sentido, *Breakar* (do inglês, *to Break*) é sinónimo de criação de determinados passos de dança durante a projecção de um *break-beat* para a arena onde vão decorrer várias rixas simbólicas entre tribos ou grupos (*crews*) de *breakdancers* com vista à coroação do que se mostrar mais arrojado e mais seguro, para a posteridade do movimento. Toda uma panóplia de gestos, de rotinas e de técnicas vão configurar essas lutas entre dançarinos envolvidos na promulgação triunfal do *crew* a que pertencem. Eles serão – através das suas actuações – os porta-estandarte da fama de todo o grupo.

Como se desenvolve, então, a actuação desses novos estetas da dança-das-quebras-rítmicas?

A iniciação ao desafio começa normalmente com a formação espontânea de um círculo onde se aquecem os corpos com movimentos de tronco, de pernas e de pés continuamente marcados por gestos sincopados. A entrada de um *breakdancer* para dentro do círculo anuncia o despique que consiste literalmente em mostrar aos restantes num curto espaço de tempo – entre dez a quinze segundos – que a sua actuação é a mais electrizante e em maior sintonia com a música. O processo de entrada, também, segue o seu ritual, desenvolvido através da deambulação do dançarino com passos parecendo hesitantes, até ao ponto central do círculo improvisado, até que o ritmo esteja verdadeiramente em fusão com o processo de quebra do seu corpo. Num ápice, ele está no chão a efectuar consecutivamente várias figuras físicas estilizadas todas configuradas e catalogadas intra-comunitariamente¹, sem conceder ao público restrito de

¹⁶ Nelson George citado in Rose:47.

breakdancers que lhe delimitam a pista, a hipótese de respirar entre cada movimento.

Tudo vai então depender da maneira como a sua performance será gerida em função do tempo. Que se esgosta quando empiricamente parece não haver mais ousadias acrobáticas ou pantomímicas passíveis de serem *coladas* proficuamente ao ritmo. O ponto final da actuação é marcado pela saída do dançarino do centro do círculo. Ele efectuará um movimento propício ao seu afastamento para fora do mesmo, assim como pretenderá não manchar a sua actuação com uma saída em falso. O fim da actuação e a própria saída é para o *performer*, neste sentido, um momento crucial na definição da qualidade da primeira, servindo por outro lado, para amedrontar o dançarino que se lhe seguirá. Quanto mais irreverente e desafiante a saída maior concorrência é gerada à volta da proto-competição que surge naturalmente desse tipo de estímulos entre dançarinos e *crews*.

A prática do *breakdance* não se restringe às pistas de dança muito pelo contrário. O espaço preferido pelos seus praticantes é sem dúvida a rua, por inúmeras razões: primeiro, e atendendo ao facto da maior parte dos *breakdancers* serem oriundos dos bairros degradados das metrópoles dos Estados Unidos – nomeadamente Nova Iorque – não existe disponibilidade financeira – nem apoio governamental – para alugar espaços fechados – ginásios ou outros – onde se verifiquem a existência de condições mínimas necessárias para a prática de tais acrobacias; segundo, mesmo se esses espaços existissem não seriam de modo algum propícios ao agrupamento de várias *crews* em despique para a fama de um sector ou de um bairro, na medida em que para as autoridades de vigilância pública tais concentrações são, *à priori*, focos de possíveis distúrbios.

Tal como a rivalidade entre DJ's na promulgação da notoriedade de uns em detrimento de outros, outorgando, simultaneamente, aos primeiros o direito de *reinar* num sector ou num bairro inteiro, a regra competitiva basilar desses despiques gestuais ao ar livre, assenta na possibilidade, para o *crew* triunfante, de postular a sua supremacia, através da expressão cénica e física dos seus membros, numa área circunscrita.

Dessa luta para o controlo reinante de um *crew* sobre uma zona delimitada não estão ausentes as mulheres. Muito pelo contrário.

Um dos mais famosos *crews* de breakdancers, sediado em Nova Iorque – o Rock Steady Crew – pode contar nas suas fileiras com a talentosa Daisy Castro (aka Baby Love) que se afastou, contudo, pouco a pouco da ribalta por pressões externas vindas irremediavelmente dos dançarinos masculinos e da própria família. Outros *crews* especificamente femininos tais como o Dynamic Dolls, impulsionado pela mestria cénica de Janet (aka Headspin), Suzy Q, Rock Steady's Yvette, Chunky e Pappy, viria a sua consagração e o seu bom nome abalados pela corrosiva acção pressionante de um meio predominantemente masculino que não aceitava ainda a participação activa das mulheres num campo de explícita expressão artística, onde o corpo e a sua elasticidade são as figuras de proa. Esse latente desencorajamento por parte dos *breakdancers* masculinos, do meio familiar e social de um modo geral, assenta fundamentalmente na valorização negativa da expressividade corporal e física da mulher e, consequentemente, da prática de movimentos descritos como *não-femininos*, como a pivotação do corpo com a cabeça assente no chão (*headspin*) ou, entre outros, o mergulho do corpo para o chão com o apoio das mãos (*hand-glide*). Às mulheres recomendava-se a execução do leque de passos possí-

veis e uma ousadia q.b., na medida em que reina ainda uma preocupação latente por parte dos outros *crews*, maioritariamente constituídos por homens, em não re-equacionar à luz da emancipação dos seus direitos mais básicos o potencial criativo das mulheres. Confere-se-lhes, neste sentido, uma abertura limitada aos passos, técnicas e movimentos mais rudimentares e menos pejorativamente interpretáveis, como o *popping* ou – a simulação de entrada num espaço projectando o corpo para a frente – o *locking* e o *electric boogie* entre outros.

A partir de 1986, o *breakdance* parece ter entrado numa fase de recessão criativa. As inovações vinham sobretudo do meio restrito dos dançarinos centrados no contexto peculiar do gueto. E do gueto até à ribalta glamorosa das pistas de dança em voga, de Nova Iorque ou de outra qualquer cidade norte-americana em efervescência plástica devido ao avassalador triunfo do *disco*, ia um mundo. Era necessário voltar a reconstruir um imaginário teatralizável embebido da interpretação gestual dos *faits-divers* quotidianos próprios do cenário por excelência que é o bairro. Era urgente que os círculos de breakdancers voltassem a construir-se espontaneamente fora da batuta dos interesses financeiros dos donos das discotecas (*clubs*). Era primordial que os passos da dança-das-quebras-rítmicas se auto-regenerassem à luz de um regresso às suas raízes emancipadoras: a rua. Assim o fizeram os DJ's. Assim o fizeram os MC's. Assim o fizeram os graffitters.

O graffiti: a arte desceu à rua...

A expressão artístico-visual do hip hop é o *graffiti*. A Graffiti Art surge, naturalmente, no início dos anos 1970 nos subúrbios e no centro da cidade de Nova Iorque...

«No início dos anos 1970 surge em Nova Iorque um «writer» com o nome “Taki 183” – Taki, como pseudónimo de Demetrius (o verdadeiro nome do writer) e 183 refere-se ao número da porta onde reside –, começando a partir dessa altura a escrever por todo o lado o seu tag. A guerra para pôr na mó de cima (up), num número mais vasto de superfícies possíveis, o seu próprio tag ou o do seu crew, iniciara-se indubitavelmente» (Brewer:188).

O nome Taki 183 é para a história do *graffiti*, como Kool Herc é para o DJing ou os griots modernos (Watts Prophets, Last Poets ou ainda e entre outros Gil Scott-Heron) para o MCing, uma referência. Taki 183 fora empiricamente o primeiro *graffiter* ou *writer* a *taggar* (do inglês *to tag*) o seu nome nos sítios que achara prepositado ao longo do percurso (incluindo o metro – subway –) que diariamente efectuava enquanto pacote de uma empresa nova-iorquina. Era, todavia, na altura, um profundo enigma, tanto porque ainda não existia qualquer base estruturada de um movimento artístico e visual de rua e porque o fenómeno Taki 183 não figurava em nenhuma *agenda setting* de nenhum canal informativo. Até que um jornalista do *New York Times* decide dar visibilidade ao *fait-divers* (1971) transformando-o rapidamente num facto social.

Podemos pensar na existência duma promiscuidade latente entre a relevância mediática do acontecimento e o desejo de declamar legivelmente, por parte das jovens gerações norte-americanas da altura – a *fortiori* aquelas residentes nos guetos das grandes cidades – a sua frustração face ao desprezo e à falta de *feedback* político...

«Escrever nas paredes da nação e dos poderosos dá voz à dor e às pequenas vitórias da luta de classes» (Dunitz).

Ou será o fenómeno Taki 183 uma tentativa bem sucedida de demarcação narcísica do espaço (território) próprio do indivíduo (adolescente) antes mesmo de se falar em *writer* e em movimento artístico ou em *graffiti*?...

«Os *graffiti* não dizem mais do que «Chamo-me fulano tal e existo!». Fazem claramente publicidade gratuita à existência.» (Baudrillard:46).

Taki 183 fora contudo o primeiro *tagger*, o primeiro *writer*.

«O “tag” é um símbolo caligráfico complexo que expressa tão só o próprio nome do “writer”» (Element).

Taggar o seu nome nas paredes ou em todos os sítios que se achar relevante é a fase iniciática à entrada no mundo do *graffiti*. Digamos, que é o primeiro passo. O *writer* começa por ser *tagger*. Maior o número de *tags*, mais óbvio se torna o acesso à visibilidade do novo *writer* por parte da comunidade do *graf* (diminutivo de *graffiti*). A importância do arrojo estético do *tag* não é muito tido em conta, até porque a maior parte das vezes a

estilização das letras é copiada [*bitada* (lê-se «baitada»), de *bite* (roubo)] de um *tag* existente. Interessa, de facto, a propagação do nome com vista por um lado, ao reconhecimento estatutário e comunitário do novo *writer*, e por outro à produção de uma tal noção de criação artística acessível a todos. *I can do it*. Ou, *Just do it* porque o artista somos, potencialmente, nós.

Só depois o *writer*, se inicia no *throw-up*:

«... Um «tag» bicolor – as letras numa e os contornos das mesmas noutra – e estruturado de forma arredondada ou em palavras geometricamente quadradas» (Ibid.).

e consecutivamente no *piece*:

«Uma composição mural de estética arrojada representando uma ou um conjunto de palavras, um cenário fictício envolvente, personagens, mensagens e citações» (Ibid.).

O culminar do reconhecimento do trabalho dum *writer* é a sua nomeação ao estatuto de *King* (Rei). Não é rei quem quer. É ao contrário das tradicionais linhagens monárquicas, um rei não sucede a um outro. Quando se é *King* no *graffiti*, é-se para a posteridade. Porque o reconhecimento provem exclusivamente da decisão dos membros da comunidade, que outorgam uma possível mudança estatutária ascensional por via de dedicatórias (*props*) elogiosas *taggadas* nos *pieces*. Se se pratica um trabalho constante – implicando estar sempre *up*, ou na mó de cima – e arrojado – criando o seu próprio estilo, ou optando pela reconversão *ad eternum* dos que já são conceituados – o estilo *Old School* (incluindo o estilo *buggy* – exagerado, caricatural – etc.), o estilo *Wild Style*, *New School*, etc. – adquire-se o direito de

pensar que mais cedo ou mais tarde o seu nome figurará num *piece* num tom de franca respeitabilidade.

Existe, por outro lado, uma diversificação qualitativa na própria designação de *King*, que legitima a decisão do próprio em especializar-se num determinado tipo de superfície. Por outras palavras, cabe aos *writers* a decisão de explanar a sua arte nas paredes, ou nas carruagens dos comboios, ou noutros sítios mais. Neste sentido, um *King* será também um *King* dos comboios (ex: *Kase2*) ou das paredes, etc.

Aspirar ao estatuto de *King* é o desejo de qualquer *Toy*. O *Toy* é o novato, o aprendiz. Inúmeras vezes sob a alçada de um *King*, ele empreenderá um longo percurso até poder sonhar com o respeito no seio do movimento. Trata-se, verdadeira e literalmente, de respeito. Os *Kings* não manifestam muito respeito pelos aprendizes e serão eles a ter que provar que o merecem. Para isso, terão que se pôr *up* e não *bitar* excessivamente. Assim, com muito trabalho exposto e com a sorte de ter realizado um *piece* arrojado num sítio estratégico (de boa visibilidade e de preferência num *Wall of Fame* – parede ou muro extenso onde estão representados o maior número de *writers* dum *crew* ou de uma área geográfica –) o *Toy* poderá entrar de pleno direito num *crew*. Estar representado num *Wall Of Fame* é já de si um marco importante na carreira dum *writer* que se pretende mostrar aos restantes *graffiters* e ao *crew* que quer *conquistar*, sem nunca perder a noção de que a entrada e a saída num *crew* são factos não determinados para sempre. Na rua, costuma-se circular. Num *crew* está-se, não se é.

À imagem dos Three Yard Boys (3YB), dos The Burners (TB), dos The Spanish Five (TSF), Wild Styles, Destroy All Trains (DAT) e dos Mad Transit Artists (MTA), todos os *crews* nova-iorquinos aprenderam a lidar com o *buff*. O *buff* é a mate-

rialização num jacto de desoxidante em estado gasoso da censura repressiva por parte das autoridades locais, no âmbito do combate ao graffiti e consequentemente da salvaguarda da ordem moral e social instituída.

A relação entre o *graffiti* e o Estado – representado pelas autoridades vigilantes da ordem social e pelos críticos de arte legitimada como tal – é complexa e multifacetada. O Estado é figura ausente – financeira e ideologicamente – e ao mesmo tempo, numa óptica positivista, presente de forma repressiva com os ataques do *buff* e com a promulgação do direito à validação institucional das obras artísticas. Com o *graffiti* a esquizofrenia do Estado no campo da legitimação da produção artística complexifica-se, porque o próprio se vê privado do bom senso e bom gosto do seu tradicional paliativo: os críticos de arte. O *graffiti* está, deveras, instalado num vazio conceptual, porque não estão legitimadas as práticas de atribuição do seu significado social e cultural e dos seus códigos simbólicos de catalogação pelos críticos de arte. O *graffiti* não é criticável porque não é arte. É *não-arte*. Não-arte não catalogada/catalogável, não legitimada/legitimável. Ou melhor o *graffiti* é Arte que desceu à rua. Desceu à rua e não teme os *buffs*. Lee Quinones, Futura 2000, Rammellzee, assim como Lady Pink e Lady Heart (duas entre outras *graffiters* femininas), Dondi, Seen, Zephyr, não se fizeram rogar para continuamente desafiar empiricamente a tal esquizofrenia estatal.

Em suma, se o *graffiti* é a expressão visual da estética hip hop, será também, por ventura, a materialização colorida e caligráficamente metafórica das palavras politicamente incorrectas e engajadas dos MC's, dos *scratches* e dos *backspins* diabólicos dos DJ's e das acrobacias pantomímicas dos *breakers*. Com o *graffiti*, desceu à rua toda esta panóplia –DJ's, MC's e *break-*

dancers – de actores sociais à margem e contestatários em potência. O *graffiti* vem juntar-se ao lado das outras heresias germinadas pelos actores da cena hip hop, com o intuito claro de afirmação de uma identidade própria. Uma identidade hip hop à procura de uma identidade social com a rua a servir de palco.

PERCORRENDO A HISTÓRIA DO RAP

*New types of verbal hip hop I bring
When you know you can sing BOY you know you can sing
I do not clutter up the airwaves, with stacks of useless facts
MC's trying to be macks, but acts like ignorant blacks
Freak that, I'll snap your back as it cracks
you will experience, loss or lack of balance
Stop the violence, fry from week to week like an allowance
All of you are cowards hiding behind the mask of MC
I remember, thinkin back to eighty-three
No video, no you had to be a real live MC
Now you younguns grow up buggin, any new jock you're huggin
weak production, let me tell you somethin
Any MC can battle for glory
But to kick a dope rhyme to wake up your people's another story
Act like you never saw me
Cause when it comes to lyrics, I'm in a different category*

KRS ONE (RAPPAZ R. N.

DAINJA, KRS ONE, JIVE 1995)

Neste capítulo iremos palmilhar os vários períodos por que passou o rap, dos finais da década de 70 aos dias de hoje, do seu local de nascimento – Bronx, Nova Iorque – a Los Angeles, Califórnia, da *old school* à *new school* passando pelo *gangsta*. Da caracterização das diversas mutações de estilo, às estratégias de aceitação e de emancipação de um género que viria a marcar toda a década de 80 e 90. Tal como já havia acontecido com o

jazz anteriormente, o rap será o guia e a nova escola que formará toda uma geração de músicos/construtores sonoros. Com a decadência do *rock*, é no rap (o papel do DJ como reciclador e construtor de novos ambientes sonoros) e estilos congêneres (muitas vezes denominados genericamente como música de dança) que encontraremos os projectos mais interessantes e mais inovadores na música desta década e das que hão-de vir, ouvidos atentos, pois então!

É na gigantesca urbe nova-iorquina, na maior megalópole do planeta, que tudo começou... É nos bairros pobres, nos *projects*, nos guetos negros e porto-riquenhos nova-iorquinos que centraremos, para já, a nossa atenção.

Anos depois da Rebelião de Watts, das lutas pelos direitos cívicos de Martin Luther King, dos Black Panthers, de Malcolm X, da Guerra do Vietname, a situação do negro americano apresenta uma clara melhoria: os anos 70 vêm uma classe média afro-americana *colar-se* definitivamente aos padrões do resto da classe média americana, com o *american way of life* e toda a simbologia *hollywoodesca* e jornalística a tornarem-se, também, valores abraçados pela emergente burguesia negra. É uma geração de negros americanos, que antes de serem negros são americanos, eles são gestores e homens de negócios, presidentes de câmara (*mayors*) de grandes cidades, embaixadores na ONU, ou mesmo Chefes do Estado-Maior das Forças Armadas. É a América negra *in* retractada nas páginas da *Ebony*. Os direitos cívicos parecem ter sido finalmente conquistados, e com eles o triunfo de uma época verdadeiramente democrática...

Aparentemente era assim! Mas em 1981 entraremos num novo capítulo. Ronald Reagan será eleito o 40º Presidente dos EUA, e com ele se inaugurará uma época de retorno a valores tradicionais e neo-puritanos onde a droga, o sexo, a desordem,

o ateísmo, e o crime não têm lugar nem razão de existir¹. Assistimos aos anos do mais selvagem liberalismo económico, é a era dos *yuppies* e do *american first*, do programa espacial e militar Star Wars, do limpar uma imagem que a Guerra do Vietname, o Watergate, e a administração Carter tinham deixado transparecer – a América também tem problemas e defeitos. Para tal havia que irradiar os fracos e fortalecer o *Império Americano* a todo o custo, e a abolição da maior parte das regalias e direitos sociais por razões orçamentais, foi um dos esforços mais marcantes da era Reagan na tentativa de renascimento da América mítica e poderosa.

Quem pagou estes custos foram os mais pobres, os mais desfavorecidos do sistema. O gueto, torna-se, assim, cada vez mais uma prisão, e os seus residentes condenados a uma pena de prisão perpétua, onde a fuga não passa de um sonho quase inacessível. O habitante do gueto torna-se rapidamente na imagem do desgraçado, do falhado, numa sociedade onde esta espécie não tinha lugar!

Votado ao abandono institucional o gueto presencia, impotente, ao aumento do desemprego, à escalada do consumo de drogas², da delinquência juvenil e da violência urbana num colossal círculo vicioso que tudo arrasa e corrói. 23% da população negra americana entre os 20 e os 30 anos está na prisão ou sob controlo judicial. As estatísticas mostram, também, que um habitante de Harlem tem menos hipóteses de chegar aos 65 que um habitante do... Bangladesh! É o 4º Mundo dentro da

¹ Mas existem: o contrabando de armas para alimentar guerras fora dos EUA, as actividades da CIA na Nicarágua, em Cuba, em África, etc.

² Por esta altura nasce o *crack*, droga sintetizada da cocaína, com o enorme poder de aprisionar completamente quem o consome, e que devido ao seu baixo preço rapidamente alcança um enorme, e infeliz, êxito.

mais poderosa nação do planeta. É o desespero, é a raiva, é o ódio. Este clima é bem retractado no estimulante filme de Spike Lee, *Do the Right Thing* (em português *Não Dês Bronca*, tradução sem comentários), o ódio e o desespero estão lá, e também lá está o rap. O rap é, definitivamente, a banda sonora do gueto nos anos 80 e 90.

A old school

O clima que se vivia na altura, finais da década de 70, é intenso. Esta intensidade é visível nas *batalhas de estilo* que se desencadeavam entre grupos de rappers e DJ's – as *crews* ou *posses* – que lutavam em duelos locais nas *block parties* que tinham lugar em escolas ou colectividades, pela supremacia territorial, aliás, como acontecia com os *breakdancers* ou *graf-fitis*, mas aqui o duelo era verbal e musical. Estes duelos duravam horas, e só quem estivesse melhor equipado saíria vencedor!

A estas festas acorriam imensas multidões e rapidamente as editoras independentes começaram a abordar rappers e DJ's no intuito de gravarem discos. Estamos em 1979 e eis que surge a figura de Sylvia Robinson – antiga cantora soul, *manager*, produtora e dona da editora Sugarhill Records – que numa atitude audaz cria e lança o grupo Sugarhill Gang – Big Bang Hank, Wondermike e Master Gee – com o tema *Rapper's Delight*: «I

said a hip hop, Hippie to the hippie, The hip, hip a hop, and you don't stop, a rock it / To the bang bang boogie, say, up jump the boogie, To the rhythm of the boogie, the beat»... E a face do rap jamais seria a mesma!

Este tema rapidamente se torna um verdadeiro *jackpot*, as vendas alcançadas assim o demonstram – só nos Estados Unidos ultrapassam o número de dois milhões de exemplares. Mas a estória não é tão dourada como pode parecer à primeira vista, segundo Tricia Rose¹, a dúvida instala-se no meio hip hop pois os três membros não pertenciam a nenhuma *crew* local, e pior ainda, de acordo com outros testemunhos, Hank havia usado/roubado as rimas originais de Grandmaster Caz.

Mas, apesar de toda esta controvérsia há que reter os factos que ficariam para sempre na história do rap: em primeiro lugar, *Rapper's Delight* muda todo o panorama anterior ao solidificar o estatuto comercial do rap, abrindo, assim, um universo de possibilidades a todos aqueles que se mexiam na cena hip hop. Em segundo lugar este tema marca o ponto de encontro de muitas pessoas com a música rap. *Rapper's Delight*, devido à sua enorme difusão, é o mensageiro do som e do estilo hip hop, primeiro nos Estados Unidos, e depois em todo o mundo. Este trabalho pioneiro não pode, no entanto, ser considerado como uma amostra do que se vinha fazendo no meio *underground*², é antes, um produto comercial, exemplar ténue e açucarado

¹ Tricia Rose, 1994:195-196.

² Optamos por manter o original inglês, mas corresponde *grosso modo* à essência do hip hop. O *underground* ou *undaground* é o sustentáculo do hip hop, é o original, é o não-comercial, é o que nasce nas ruas, é o verdadeiro hip hop. Também pode ser visto como o rap marginal, como aquele que não está numa posição central equivalente a ter o apoio dos media e da indústria, engajado em valores monetários e em lógicas de mercado. Enquanto o *underground* representa a cultura hip hop, o *mainstream* representa a indústria discográfica, ou a indústria do rap (*rap industry*).

daquilo que se vinha fazendo à alguns anos a esta parte em *block parties* ou *clubs*¹.

Ao contrário, Grandmaster Flash em *Adventures of Grandmaster Flash on The Wheels of Steel* (1981), torna-se o primeiro a mostrar em vinil todas as qualidades do DJ, e aproxima-se de uma forma mais fiel à realidade do hip hop.

A viabilidade comercial de *Rapper's Delight* proporcionou um novo fôlego e abriu outras perspectivas. Assim, a resposta não tardou, e até 1982 assistimos à edição de inúmeros temas. Três semanas após o lançamento de *Rapper's Delight*, Kurtis Blow lança *Christmas Rapping* – seguindo o espírito natalício – Joe Bataan, antigo líder de um gang do Spanish Harlem, três meses depois de *Rapper's Delight*, lança *Rap-O-Clap-O*, com o funk latino como fundo sonoro e letras bem-dispostas e alegres. Outro lançamento importante, e anterior mesmo ao lançamento de *Rapper's Delight*, é *King Tim III (Personality Jock)* (*FatBack XII*, Spring 1979), de Fatback, banda de funk que convida um apresentador de rádio para rimar neste projecto. Os êxitos não tardaram a aparecer: *The Breaks* de Kurtis Blow², *Love Rap* de Spoonie Gee, *Feel the Heartbeat* de Treacherous 3,

¹ Antes da entrada em cena de outras editoras essencialmente viradas para a música rap, como a Def Jam ou a Tommy Boy, a Sugarhill Records, de Sylvia Robinson, dominava o meio. Fazendo tábua rasa da rítmica construída pelo DJ com dois gira-discos, Sylvia Robinson prefere recrear ao vivo um som onde o papel essencial é atribuído a uma banda de suporte, a Sugarhill Band, onde se incluía também uma secção de metais. Esta atitude fechada ao exterior por parte de Sylvia Robinson levou a que nunca se contratassem produtores externos, só se trabalhava com a *prata da casa*, pior ainda, aquando do aparecimento de tecnologias digitais – samplers e sequenciadores – como ninguém sabia mexer neles, pura e simplesmente foram deixados de fora nos trabalhos da Sugarhill Records. Conclusão, em meados dos anos 80 esta companhia entrou rapidamente numa curva descendente da qual nunca recuperaria.

² 500 000 exemplares vendidos nos EUA.

ou *Funk You Up* das Sequence¹. E poderíamos acrescentar outros nomes que seguem mais directamente a veia de *Rapper's Delight*, fazendo uma espécie de rap divertido e engraçado – o rap-fm/pop-rap – como: Crash Crew, Fearless Four, Bon Rock, Captain Rock, ou Dr Jeckyll & Mister Hyde. São os anos do rap encarado só como *dance-music*, mas a mudança em *protest-song* não tardaria...

Pode transparecer a ideia nestes primeiros três anos – de 1979 a 1982 – do rap como um divertimento ligeiro, onde se contam anedotas, se fazem rimas materialistas ou apenas ego-cêntricas. Mas esta visão do rap como um género fácil e ligeiro não é correcta. Ao lado destes êxitos comerciais, divertidos e acessíveis, encontramos figuras interessadas em posicionar o rap noutra direcção, em levantar outras questões, que passam, irremediavelmente, por uma crítica à sociedade americana, mostrando o que é a vida no gueto. Esta dualidade na maneira de encarar a música – por um lado um facilitismo exigido pela grande indústria, por outro uma preocupação, legítima, em relatar a vida do gueto e em criticar a sociedade americana – iria afectar todo o percurso posterior do rap.

Na procura de um trabalho com características de maior preocupação quer com a situação que se vivia no gueto, quer com os problemas enfrentados pelos negros na América «reagantista», encontramos o trabalho de Brother D *How We Gonna Make The Black Nation Rise?* (Clappers), de 1980, que é um dos exemplos de trabalho pioneiro, politicamente engajado e militantemente inquieto. «*The Ku Klux Klan is on the loose / Training their kids in machine gun use*» (« O Ku Klux Klan está à solta / Treinando os seus filhos no uso de metralhadoras») –

¹ Primeiro grupo de rap exclusivamente feminino.

esta famosa frase de Brother D reflecte uma das realidades da América e uma das mais justificadas apreensões na comunidade negra americana, a saber, as crescentes actividades racistas do Klan durante os anos Reagan/Bush.

Mas a grande mudança de direcção ocorre com o lançamento de *The Message* de Grandmaster Flash and The Furious Five¹ (*White Lines [Don't Don't Do It]* Sugarhill 1982):

*Got a bum education, double-digit inflation
Can't take the train to the job, there's a strike at the station
Don't push me cuz I'm close to the edge
I'm tryin' not to lose my head
It's like a jungle sometimes it makes me wonder
How I keep from going under*

É uma mensagem e um texto de preocupação, de amargura e desespero em relação à vida do gueto. É um dos temas que marca determinantemente estes primeiros anos do rap, e daquilo que a segunda geração de rappers, a *new school*, apelidou de *old school* (*Velha Escola*). Rezam as crónicas que este tema foi composto em apenas duas horas de estúdio, o bastante para o seu êxito, e para que se repegasse na tradição dos Last Poets, fazendo um trabalho onde, quer a temática, quer o uso do calão nos remetem para um novo estatuto na forma de contestar e provocar. É uma mensagem que já não fala ao ego do artista mas onde se faz um apelo à comunidade, em linguagem do quotidiano – o calão – apontando o caminho a seguir. Este sen-

¹ O rap estava a cargo de Duke Bootee e de Grandmaster Melle Mel. Este tema chegaria a disco de platina em poucas semanas, e marca a saída de Grandmaster Flash devido a divergências monetárias, da Sugarhill Records.

tido prático e directo na forma de se dirigir ao público marcará, definitivamente, todas as *mensagens* futuras.

Neste registo contestatário estão também os trabalhos de Captain Rapp com *Bad Times (I Can't Stand It)* (Saturn 1983), uma espécie de resposta de Los Angeles à nova-iorquina *The Message*. Este tema viria a ter a sua importância no lançamento do rap na Costa Oeste. The Rake com *Street Justice*, e Kurtis Blow com *Hard Times* ou *The Breaks*.

Se esta mudança na mensagem é de uma importância crucial, não é menos importante o que viria a seguir: a invasão da electrónica nos terrenos do rap, deixando para trás os anos do rap-funk. Esta viragem definitiva ocorre com o lançamento de *Planet Rock* (Tommy Boy, 1982) de Afrika Bambaataa & The Soul Sonic Force¹, iniciando-se a era do electro-rap. Inspirado no quarteto alemão Kraftwerk e nas suas experiências excêntricas e iniciáticas nos meandros da música electrónica com o álbum *Trans-Europe Express* (apelidado de *cyber rock*, *techno disco*, ou *robot pop*), e no trabalho de estúdio do especialista em electrónica e remixes, Arthur Baker. *Planet Rock* renuncia deliberadamente ao som funk usual em proveito de um som mais frio e duro.

1982 foi, assim, o ano de todas as mudanças. Mudanças ao nível da estética musical e ao nível da mensagem, o rap entrava definitivamente na idade adulta. No entanto, o contributo de Afrika Bambaataa não se fica por este câmbio estético. Ele é também o fundador da Zulu Nation, a instituição mais proeminente e que passará a marcar, sem dúvida, toda a Nação hip hop, dando-lhe um estatuto diferente, fazendo perceber

¹ *Looking for the Perfect Beat*, é mais um tema de Afrika Bambaataa que vem marcar a viragem.

que o hip hop não é só a música, que por trás dessa música se encontra uma cultura. Como diria T.C. Islam, porta-voz da Universal Zulu Nation: «Enquanto houver pessoas oprimidas neste planeta, haverá uma Zulu Nation, haverá hip hop, e haverá um movimento *underground*.» Em relação ao futuro da Zulu Nation, T.C. Islam responde: «Manter a cultura hip hop, elevar a mente das pessoas e expandir a Nação (Zulu Nation)»¹.

Sinal dos tempos é a investida de um *jazzman*, Herbie Hancock, nos caminhos do electro-*rap* com *Rockit* (*Future Shock*, CBS 1983), com a ajuda dos *scratches* de Grandmixer D.ST² e do produtor Bill Laswell³, tema instrumental que marca a junção/aliança do jazz com rap. Fusão que será continuada prolificamente no futuro.

Outros projectos nesta área do electro-*rap* são as incursões de Malcolm McLaren em parceria com a World Famous Supreme Team Show⁴ no álbum *Duck Rock*, em especial o clássico *Buffalo Gals*. Ou o DJ Curtis Mantronik (Kurtis Kahleel), em cooperação com MC Tee, formando os lendários Mantronix, verdadeiros embaixadores do som electro, misturando cientificamente a melhor sabedoria do trabalho em estúdio com a arte de rimar da rua. Os seus trabalhos mais imaginativos, encontramos-os quando ainda estavam na editora Sleeping Bag: com os álbuns *Mantronix* (1985) e *Music Madness* (1986).

¹ Retirado de uma entrevista de T.C. Islam, conduzida por Clyde Valentin, para a revista *Stress*, Primavera de 1996, p. 15.

² Membro da Zulu Nation.

³ Produtor multifacetado, trabalhou, entre muitos outros, com Manu Dibango, Deadline, ou os Material.

⁴ Projecto que envolvia a reunião de vários rappers, cantores, e DJ's de Nova Iorque e Los Angeles.

O breakdance (*B-Boying*) estava, então, nos seus anos dourados, e não surpreende a edição de trabalhos de *crews* de B-boys como é o caso do Rocksteady Crew, com *Ready for Battle* (Charisma 1984). Liderada pelo inegalável Crazy Legs (Richie Colon), esta incursão exemplifica, ainda, um dos primeiros casos da participação latina/hispânica no mundo do rap.

Aos poucos a imagem do hip hop transformava-se. Do *look Barnum* – roupas em cabedal vermelho, capas, e outros acessórios – para um visual mais de acordo com o quotidiano: o *street wear*. Um visual mais descontraído (e largo) onde o vestuário desportivo, o baseball *cap*, ou as *sneakers* passam a ter um papel essencial.

Mentores e cultores deste *look* são inegavelmente os novaiorquinos Run DMC (Run (Joe Simmons), DMC (Darryl McDaniels) e o DJ Jam Master Jay (Jason Mizell)) evidente no tema mítico *My Adidas* (1986), – verdadeiro hino à marca das três faixas, a Adidas. Estes rappers costumavam actuar com Adidas sem cordões, ou como diriam os próprios *Fresh out the box* (saídas directamente da caixa). Homenagem ou vítimas da publicidade? o facto é que os Run DMC passam a ser uma das imagens de marca do hip hop.

Mas a herança dos Run DMC estende-se bem para além disto. Se *Planet Rock* inicia um novo estilo, *Sucker MC's* (Profile 1984) aprofunda-o, a ponto de muitos críticos dizerem que é aqui que começa o rap moderno. Duro e cru como nunca antes o rap havia sido – caixa de ritmos, scratch e voz – eis o tom que marcaria o verdadeiro som *Old School*¹. Mas o legado dos

¹ É relativamente polémica esta designação visto que não é unânime o momento histórico-estético que marca o fim. Se para alguns a *old school* acaba com *The Message*, para outros acaba com os Public Enemy, etc. Não querendo alimentar polémicas, optamos pelo critério sonoro, ou seja, a *old school* acaba quando começa o rei-

Run DMC não fica por aqui, com *Rock Box* (Profile 1983) ou com *King of Rock* (Profile 1985), já haviam tentado a junção do rap com o rock, mas é com *Walk This Way* (Profile 1986)¹, que esta união resultaria em pleno².

A principal consequência desta combinação é, primeiramente, um êxito estrondoso, o álbum *Raising Hell* (Profile 1986) – de onde tinha sido extraído *Walk This Way* – torna-se o primeiro álbum de rap a entrar no US Top 10. Em 1987 o álbum já tinha vendido cerca de três milhões de exemplares só nos Estados Unidos. Mas o facto verdadeiramente notável foi a sua passagem na MTV – poderosa estação televisiva vocacionada para a transmissão de *clips* musicais – que até à data se havia recusado a passar rap nas suas emissões. Mas daqui em diante o universo dos que poderiam ouvir (e ver!) a música rap alargou-se aos jovens brancos, consumidores maioritários desta estação televisiva.

O poder dos media e a sua ligação à indústria discográfica é indiscutível. Expoente máximo deste *casamento* entre música

nado das novas tecnologias de gravação, em especial com o uso do sampler em grande escala. Ora isto acontece quando passamos, grosso modo, do *Raising Hell* dos Run Dmc para o *It Takes A Nation of Millions To Hold Us Back* dos Public Enemy, o som do hip hop adensa-se, evolui para uma complexidade sonora só possível devido ao uso das novas tecnologias digitais. Se em *Raising Hell* temos um som assente numa linha rítmica simples, no scratch e em poucos samples, transmitindo-nos uma textura algo simples ou minimalista. Com *It Takes A Nation of Millions To Hold Us Back* tudo se complexifica, da linha rítmica à enormidade de samples usados, dando a ideia de uma verdadeira muralha sonora altamente texturizada e pigmentada. Eis o que marca verdadeiramente a diferença entre a *old school* e a *new school* dos finais dos anos 80, por um lado a simplicidade sonora, por outro uma complexa amálgama de sons e influências sonoras.

¹ Tema original da banda hard-rock Aerosmith. Assim, não é de espantar a sua participação neste tema.

² Existem outros registos deste *crossover* musical: Whodini com o álbum *Whodini* (Jive 1983), ou UTFO em *Lethal* (Select 1987).

e televisão é a MTV (Music Television)¹, verdadeiro bastião cultural da juventude americana durante os anos 80, com uma audiência que assentava, de uma forma clara, em jovens *teen-agers* brancos fans de rock. É neste enorme segmento que a MTV cria a sua reputação e o seu poder mediático-cultural. A realidade da América «reaganista» estava longe de ser pacífica, viviam-se anos de uma coexistência étnica conturbada, onde o fosso interclassista e inter-étnico se aprofundava cada vez mais, e os media não fugiam a esta tendência: o rap não passava nas rádios, pois afugentava os patrocinadores, e na televisão a situação era idêntica, excepção feita a estações com uma programação claramente virada para o segmento afro-americano da população, como a BET (Black Entertainment Television). Assim o rap, a par de estratégias de emancipação e de desenvolvimento interno, também desenvolvia estratégias de aceitação e é nesse registo que é necessário ver o percurso de *Walk This Way*. Este tema abriu as portas do media mais importante no mundo da música, a MTV, ao rap. Portas que nunca mais se fechariam, antes se abririam de par em par. lembremo-nos que o *Yo! MTV Raps*, programa que iniciou a sua transmissão em 1989, era só um dos programas de maior audiência da MTV.

No entanto, *Raising Hell* possui outras qualidades: para além dos *hits*, do *crossover* ou da conquista da MTV, este álbum

¹ A indústria discográfica atravessava uma fase de declínio em finais da década de 70, e por volta de Agosto de 1981, quando a MTV começa a emitir, as grandes companhias como a MCA, a Arista, a Polygram e outras rapidamente viram as suas faculdades e vantagens, e dispuseram-se a fornecer *videoclips* à estação sem qualquer custo adicional, a única exigência seria a sua passagem em doses maciças. A aposta resultaria em pleno, e rapidamente a MTV rivaliza com as estações de FM, como a principal forma de divulgação e promoção dos lançamentos discográficos. Não bastava ouvir, era necessário também ver. É a era do videoclip, e rapidamente surgem as grandes *superstars* mediáticas dos anos 80 e 90 como Madonna ou Michael Jackson, U2 ou Nirvana, Guns n' Roses ou Prince.

também contém uma mensagem. É necessário chegar ao fim do álbum para a ouvir, mas vale a pena, refiro-me ao tema *Proud To Be Black*. Neste tema percorre-se a história da América negra, retomando a mensagem do *Black is Beautiful*, resumindo: o orgulho em ser negro e em ser rapper. É por isso que este é um álbum clássico.

O rap é provocação. É provocação quando fala do gueto, é provocação quando fala da polícia, é provocação quando fala de racismo, e é provocação quando fala de discriminação sexual! Sendo o discurso sexista recorrente no rap (o próprio *Raising Hell* não foge a esta tendência, no tema *Dumb Girl*) é legítimo perguntar se tal não ocasionou uma resposta no feminino?

Afirmativo. Isso aconteceu, e aconteceu estrondosamente, com o repto da primeira rainha do rap, Roxanne Shanté, ao tema dos Utfo¹ *Roxanne, Roxanne* (Select 1984). Com apenas 15 anos Lolita Shanté Gooden sobe à ribalta da cena rap ao responder à mensagem sexista dos Utfo, e assumindo o nome da personagem feminina criada pelos mesmos, lançando o single *Roxanne's Revenge* (Pop Art 1984)². O êxito é imenso, só em Nova Iorque venderam-se cerca de quinhentos mil exemplares, mais de dois milhões no total. O repto de Roxanne Shanté vendeu mais que o original dos UTFO. Se o papel da mulher no rap poderia ser considerado apático ou conformista daqui em diante nada será como dantes! As mulheres, as B-Girls, as *sisters*, também têm muito que dizer, a começar pela discriminação sexista de que são vítimas! Por isso *Respect!*

¹ UnTouchable Force Organization, grupo de East Wimbush, Brooklyn. Constituído por Doctor Ice, Kangol Kid, The Educated Rapper, e mais tarde Mix-Master Ice.

² A produção esteve a cargo de Marley Marl.

Por esta altura Nova Iorque mantém a hegemonia, é o epicentro do universo hip hop, e se no início apenas existiam as pioneiras Sugarhill (de Sylvia Robinson) e Enjoy (de Bobby Robinson), rapidamente surgem outras independentes como a Tommy Boy (de Tom Silverman), a Profile (dos Run-DMC), Tuff City (de Spoonie Gee), Street Sounds (editora inglesa que distribui na Europa os primeiros títulos de rap), Uni, ou a Celluloïd (que assinará com os Last Poets em 1984, no que seria o seu regresso às lides). Mas o primeiro grande império do rap surgiria em 1985 com a editora Def Jam. Fruto do trabalho conjunto de um branco, Rick Rubin, incondicional do hard-rock e membro ocasional de uma banda punk, os Beastie Boys e de Russel Simmons, negro, irmão de Joe Simmons (Run dos Run-DMC), e manager de Kurtis Blow e de Whodini. Referência capital do universo e da atitude hip hop, cujo lema era: *Our Artists Speak For Themselves* ('cause they can't sing)¹.

Apenas com seis meses de existência a Def Jam assina um contrato de distribuição com a gigante CBS (actualmente Sony) permitindo a esta nova etiqueta uma expansão mundial. O primeiro single a sair com o selo Def Jam foi o maxi *I Need a Beat*, com um ritmo minimalista e metálico, aliado à voz penetrante e poderosa de um adolescente egocêntrico vindo de Queens, James Todd Smith, aliás LL Cool J, (de Ladies Love Cool James). Na altura com apenas dezasseis anos, rapidamente se imporia como um *sex-symbol* na cena hip hop. Confirmaria este estatuto ao lançar o primeiro rap em jeito de canção-de-amor, *I Need Love* (Def Jam 1987) e ao popularizar o seu acessório favorito, o boné da Kangol. Juntemos umas correntes de ouro e o tronco nu e temos a imagem completa do B-Boy *sex*

¹ «Os nossos artistas falam por eles (porque não sabem cantar)».

symbol. O grande êxito para LL Cool J surgiria com *I Just Can't Live Without My Radio* (Radio, Def Jam 1985):

*My radio, believe me, I like it loud
I'm the man with a box that can rock the crowd
Walkin' down the street, to the hardcore beat
While my JVC vibrates the concrete
I'm sorry if you can't understand
But I need a radio inside my hand
Don't mean to offend other citizens
But I kick my volume way past 10
My story is rough, my neighbourhood is tough
But I still sport gold, and I'm out to crush
My name is Cool J, I devastate the show
But I couldn't survive without my radio
Terrorising my neighbours with the heavy bass
I keep the suckas in fear by the look on my face
My radio's bad from the Boulevard
I'm a hip hop gangster and my name is Todd
Just stimulated by the beat, bust out the rhyme
Get fresh batteries if it won't rewind
Cos I play everyday, even on the subway
I woulda got a summons but I ran away
I'm the leader of the show, keepin' you on the go
But I know I can't live without my radio*

Em 1986 a Def Jam lança os irreverentes Beastie Boys¹. Com o maxi *Cookie Puss*, onde fazem uma abordagem inocua ao rap, Rick Rubin não tem dúvidas em fazê-los assinar pela

¹ MCA, Adrock, Mike D, contou por pouco tempo com a colaboração de um Double R (Rick Rubin).

Def Jam. Daqui resulta o álbum *Licensed To Ill* (Def Jam 1986), fenomenal êxito – Quatro milhões de exemplares na América, de onde se destacam os temas *Rhyming And Stealin'* e *(You Gotta) Fight for Your Right (To Party)*. Rimas hábeis e fáceis, onde o ambiente *teenager* masculino rebelde é retratado, com frequentes alusões ao acto sexual. Não é por acaso que o símbolo da tournée é um enorme pénis de quatro metros, erecto... Os técnicos de marketing da Def Jam não têm mais que seguir os caprichos destes três *enfants terribles* do rap para criarem um mito de rebeldia um pouco simplista. Felizmente, e com muito esforço, os Beastie Boys da década de 90 desmarcam-se definitivamente dessa imagem de rebeldia adolescente irresponsável, e partem para outros territórios musicais (dentro do hip hop e do rock alternativo) bem mais interessantes e criativos – lembremo-nos do álbum *Ill Communication* de 1995. Pelo caminho ficaria também a sua ligação à Def Jam – depois de uma batalha por questões financeiras, os três rappers brancos resolvem assinar pela Capitol/EMI.

Apesar de continuar a ser um dos grupos que mais lucros deu à Def Jam, não é aos Beastie Boys que esta editora deve toda a sua notoriedade quando falamos de Def Jam falamos de Public Enemy. *Yeah Boyeee!*

A golden age

OS PROFETAS DA IRA

É o início do rap radical, politicamente incómodo, subversivo e corrosivo. Os Public Enemy assinam pela Def Jam em 1987, pela mão de Rick Rubin, para o lançamento do seu primeiro álbum *Yo! Bum Rush The Show*. A diferença nota-se logo no primeiro single *Public Enemy Number One*, onde se cimentam as bases de uma filosofia radical, verdadeiro cocktail molotov lançado pelos profetas do rap furioso alicerçado num muro sónico criado pela Bomb Squad (Hank Shocklee, Carl Ryder, Eric Vietnam Sadler e Keith Shocklee), um som híbrido – mistura de funk, soul e rock – só possível devido à mestria no uso de todas as novas técnicas digitais disponíveis em estúdio – samplers, sequenciadores, etc. A mensagem está a cargo de uma dupla mítica de rappers: Chuck-D (Carlton Douglas Ridenhour) *Blackman* inflamando as hostes e Flavor Flav (William Drayton) *The Joker* provocando! Secundada por DJ Terminator X *The Assault Technician*, Professor Griff *The Last Asiatic Disciple* e The Security of The First World.

Com *It Takes A Nation Of Millions To Hold Us Back* (Def Jam 1988), o seu segundo álbum, a liderança do rap americano passa decisivamente para as mãos dos Public Enemy. De *Bring The Noise* onde Chuck-D cita nomeadamente Louis Farrakhan, líder da Nation of Islam (Nação do Islão), até *Night of The Living Baseheads* onde se problematiza a questão do *crack* (também conhecido como *base*, que se pronuncia *bass*), passando por *Party For Your Right to Fight* (trocadilho com um tema dos

Beastie Boys), *Prophets of Rage*, *Black Steel In The House Of Chaos*, *She Watch Channel Zero?!*, ou o fundamental *Don't Believe The Hype*. A crítica à sociedade branca americana não repousa e encontra nos PE um porta-voz da raiva que se vivia do outro lado da sociedade – o gueto negro. Entretanto, as atenções viram-se para a costa Oeste e para o segundo trabalho¹ dos NWA (Niggers With Attitude) *Straight Outta Compton* (Ruthless/Priority 1989)...

A fúria não pára e em 1990 sai *Fear of A Black Planet* (Def Jam 1990). Entretanto dá-se a saída de Professor Griff dos PE devido a depoimentos anti-semitas à imprensa americana, afirmações que Griff diz terem sido mal interpretadas e descontextualizadas! Os PE são alvo de investigações pelo FBI no relatório «A Música Rap E Os Seus Efeitos Na Segurança Nacional» apresentado ao Congresso americano. Os ataques sucedem-se, existindo mesmo uma certa antipatia no mundo musical em relação aos PE, o que não impede a colaboração de Chuck-D com os nova-iorquinos Sonic Youth no álbum *Goo*.

Fear of A Black Planet torna-se um álbum fundamental na carreira dos PE ao solidificar a sua posição e de onde se destaca o clássico *Fight The Power*, ex-libris do grupo e do filme de Spike Lee *Do The Right Thing*. Com a participação do jazzman e saxofonista Brandford Marsalis, Chuck-D «o terrorista das rimas» pega em dois símbolos da cultura branca – Elvis e John Wayne – e debita:

*Elvis was a hero to most
But he never meant shit to me you see*

¹ Realmente o primeiro trabalho dos NWA é *NWA And The Posse* (Ruthless, 1987), mas o álbum que pôs os NWA no mapa foi, sem dúvida, *Straight Outta Compton*, por isso é muitas vezes considerado como o seu primeiro trabalho.

*Straight up racist that sucker was
Simple and plain
Motherfuck him and John Wayne
Cause I'm Black and I'm proud [...]*¹

Uma última nota em relação a este álbum: no tema *Burn Hollywood Burn*² há que mencionar a participação do ex-NWA Ice Cube e de Big Daddy Kane. Mas não é por acaso que registamos, especialmente, a participação de Ice Cube em *Fear Of A Black Planet*; em primeiro lugar é a tentativa de resposta dos PE ao êxito dos NWA, por outro lado é o chamado *Black Nationalism* (Nacionalismo Negro) posto em prática; devido a problemas de Ice Cube com o *manager* (por sinal branco e judeu) dos NWA, Jerry Heller, e consequente saída deste do grupo, havia que unir esforços entre a comunidade rap, segundo o princípio de que um negócio de negros tinha de ser gerido por negros (*Economic Nationalism* ou auto-suficiência). Assim surge a colaboração da Bomb Squad, de Chuck-D e Flavor Flav no primeiro trabalho de Ice Cube a solo, *Amerikkka's Most Wanted* (Priority, 1990), e de Ice Cube em *Fear Of A Black Planet* dos Public Enemy.

É o repegar a herança político-radical de Malcolm X, Black Panthers, do Black Power, continuado pelos Last Poets e abordado em *The Message*. A diferença é que desta vez o universo de ouvintes é bem maior...

O fenómeno Public Enemy faz escola e ao lado deles surgem outros nomes igualmente importantes. Vindo de South

¹ K. Shocklee, E. Sadler, C. Ridenhour, *Fight The Power*, Def Jam, 1990.

² Onde é que estão os heróis negros no cinema? Verdadeira crítica ao modo como são retratados os negros numa Hollywood fundamentalmente branca. Há que esperar por Spike Lee, pois então!

Bronx, um dos mais pobres bairros de Nova Iorque, KRS One (Lawrence Krisna Parker), aliás *Knowledge Reigns Supreme Over Nearly Everyone*, em conjunto com Scott La Rock formam a BDP (Boogie Down Productions)¹ e lançam em 1987 o álbum *Criminal Minded* (Sugarhill/B-Boy 1987)², com uma forte preocupação em *educar* o ouvinte.

Se Chuck-D dizia que o rap é a CNN do gueto, na medida em que conta a vida no gueto, *Blastmaster* KRS One não se contenta em relatar, existe uma preocupação nas suas rimas em mostrar um caminho, existe um sentido didáctico em toda a produção deste verdadeiro *Professor e Educador das Massas*, também conhecido como o «Metafísico do rap».

Este papel didáctico é bastante visível no tema *You Must Learn*:

*Just like I told you, you must learn
It's calm yet wild the style that I speak
Just filled with facts and you will never get weak in the heart
In fact you'll start to illuminate, knowledge to others in a song
Let me demonstrate the force of knowledge,
knowledge reigned supreme
The ignorant is ripped to smithereens
What do you mean when you say I'm rebellious
'Cause I don't accept everything that you're telling us
What are you selling us the creator dwellin' us
I sit in your unknown class while you're failin' us
I failed your class 'cause I ain't with your reasoning
You're tryin' make me you by seasoning*

¹ *Boogie Down* é o Bronx em calão.

² Produzido pelos Ultramagnetic MC's, seus congéneres de Bronx.

Up my mind with see Jane run, see John walk in a hardcore New York
It doesn't exist no way, no how
It seems to me that in a school that's ebony
African history should be pumped up steadily, but it's not
and this has got to stop, See Spot run, run get Spot
Insulting to a Black mentality, a Black way of life
Or a jet Black family, so I include with one concern, that
You must learn
Chorus: Just like I told you, you must learn (twice)
I believe that if you're teaching history
Filled with straight up facts no mystery
Teach the student what needs to be taught
'Cause Black and White kids both take shorts
When one doesn't know about the other ones' culture
Ignorance swoops down like a vulture
'Cause you don't know that you ain't just a janitor
No one told you about Benjamin Banneker
A brilliant Black man that invented the almanac
Can't you see where KRS is coming at
With Elie Whitney, Holly Selosy, Grand Bill Woods
made the walky-talky
Lewis Latterman improved on Edison
Charles Drew did a lot for medicine
Garrett Morgan made the traffic lights
Harriet Tubman freed the slaves at night
Madame CJ Walker made a straightin' comb
But you won't know this is you weren't shown
The point I'm gettin' at it it might be harsh
'Cause we're just walkin' around brainwashed
So what I'm sayin' is not to diss a man

we need the 89 school system
One that caters to a Black return because
You must learn

Defensor e criador de uma filosofia – o *Edutainment* (*Edutimento*, Educação+Divertimento) – humanista e algo utópico, mas que o tornam uma verdadeira força espiritual e criativa em todo o movimento hip hop, verdadeira lanterna indicando o caminho a seguir quando uma certa desorientação alastra e corrompe o movimento. Em 1987 Scott La Rock é assassinado mas KRS One prossegue o projecto BDP lançando os álbuns *By All Means Necessary* (Jive 1988), *Ghetto Music: The Blueprint of Hip Hop* (Jive 1989), *Edutainment* (Jive 1990), *Live Hardcore Worldwide: Paris, London & NYC* (Jive 1991), *Sex And Violence* (1992). Só em 1993 inicia uma carreira a solo. Forma com outros rappers nova-iorquinos – Kool Moe Dee, Public Enemy, Stetsasonic, etc. – o colectivo Stop The Violence Movement e a Human Education Against Lies (HEAL) (Educação Humana Contra Mentiras – CURA), com a finalidade de discutir as grandes chagas sociais e em combater a violência que alastrava nos guetos e os crimes de negros contra negros (*black on black murder*). O resultado é o tema *Self Destruction* (Jive 1989). O legado de KRS One é a primazia da mensagem crua e dura (*hardcore*), despertando consciências ao levantar questões políticas essenciais, numa palavra, a maturidade do movimento hip hop. Talvez por isso seja bastante requisitado para palestras em universidades, ou para escrever no *New York Times*. Ou para colaborar com os REM ou Billy Bragg. Ouvi-lo actualmente é ouvir uma das forças mais pungentes do movimento, como diria o próprio, ele *representa o verdadeiro hip hop*.

O seu estilo é inconfundível, mistura uma enorme capacidade de improviso (*freestyling*) com um certo *ragga-style*¹. Admirado por muitos, não espanta pois, que os mais novos aspirantes a rappers o imitem frequentemente.

Membros desta irmandade de profetas da ira, são também Eric B & Rakim, provenientes de Queens, que com o tema *Paid in Full* (*Paid in Full*, 4th & Broadway 1987)²:

*Thinking of a master plan
Cos ain't nothing but sweat inside my hand
So I dig into my pocket, all my money's spent
So I dig deeper, but still comin' up with lint
So I start my mission, leave my residence
Thinkin' how could I get some dead presidents³
I need money, I used to be a stick-up kid
So I think of all the devious things I did
I used to roll up, this is a hold-up
Ain't nothin' funny, stop smilin'
Be still, don't nothin' move but the money
But now I learn to earn, cos I'm righteous
I feel great, so maybe I might just
Search for a 9-5, if I strive
Then maybe I'll stay alive*

¹ Aliado de sempre do rap, o reggae, também sofrerá mudanças com a chegada das novas tecnologias digitais, exemplo disso é o *raggamuffin* ou *ragga*, debitar o máximo de palavras no mais curto espaço de tempo eis o desafio!

² Tema que teria mais de trinta remixagens, sendo a mais conhecida a desenvolvida pela dupla inglesa Coldcut, que, aliás, nem seria muito do agrado do duo de Queens.

³ *Dead Presidents* – dinheiro, notas. Referência ao facto das notas americanas terem como efigie antigos presidentes americanos, já falecidos.

voltam a pôr o funk no universo rap, ao utilizarem samples de James Brown e de Bobby Bird, o que, aliás, lhes traria diversos dissabores jurídicos, mas o facto é que o interesse em James Brown subiu em flecha quando uma legião de rappers se pôs em busca dos seus trabalhos antigos à procura de samples. Como diriam os Stetsasonic em *Talking All That Jazz: You erase our music / So no one could use it... / Tell the truth – James Brown was old / Til Eric B came out with 'I Got Soul' / Rap brings back old R&B / If we would not / People could have forgot*¹. Esta herança funk de Eric B & Rakim seria seguida religiosamente pelos rappers da Costa Oeste, isto para além de terem assinado um dos mais bem conseguidos álbuns na história do rap, *Paid in Full*.

Big Daddy Kane² (Antonio Hardy), nascido e crescido em Brooklyn, debita um rap duro, da rua, exemplificado em *Raw ou Word to the Mother(Land)* (Prism 1987), produzido por Marley Marl. Colabora com os Public Enemy em *Burn Hollywood Burn* (*Fear Of A Black Planet*, Def Jam 1990). Sendo conhecido por seu charme sensual, também partilha deste legado político de preocupação e crítica à América Reaganista, embora mais tarde se torne um pouco menos incisivo e mais *macio*.

Por último, resta mencionar o trabalho de Kool Moe Dee (Mohandas DeWese), natural de Harlem, ex-membro dos pioneiros Treacherous 3. Encontra o seu expoente máximo no álbum *Knowledge Is King* (Jive/Zomba, 1989). Dissertando, como o próprio gostava de definir a sua forma de debitar rimas, sobre a tensão no ar, o racismo, a violência generalizada, etc. Mais tarde insurge-se contra o vocabulário misógino (*bitch* ou *hoes* – puta) utilizado pelos gangsta rappers.

¹ *Talking All That Jazz* (*In Full Gear*, Tommy Boy 1988).

² Kane, significa King Asiatic Nobody's Equal.

O furor inflamado e colérico destes profetas será repensado por uma outra geração de rappers menos *ameaçadora*. Entramos na *Daisy Age*!

A DAISY AGE

O que fazer quando a mensagem explícita não chega? Usa-se a ironia, reinventa-se a poesia. Eis o que se propõem fazer os membros da Native Tongues Posse, colectivo informal fundado em Nova-Iorque, que pretende contar e celebrar a história das mulheres e homens negros, dando uma nova faceta ao rap, trazendo o Afrocentrismo para este terreno, de uma forma inteligente e positiva, mudando a visão centrada no indivíduo para uma visão de preocupações sociais. Fazem parte deste colectivo, entre outros, os Jungle Brothers, A Tribe Called Quest, Black Sheep, Monie Love, Queen Latiffah, e De La Soul.

Se a preocupação com a mensagem política, o afrocentrismo, marca quer os Profetas da Ira quer os membros da Native Tongues Posse, o que os diferencia afinal? Diferencia-os a atitude: se os primeiros se evidenciam pela sua dureza e agressividade, os segundos marcam pontos com uma certa ironia e humor. Poderia dizer-se, grosso modo, que os Profetas da Ira têm como referência obrigatória e grande mentor intelectual e político Malcolm X, enquanto a Native Tongues Posse se inclina mais para o legado de Martin Luther King.

Mentores desta nova escola são os nova-iorquinos Stetsasonic, oriundos de Brooklyn, colectivo que inclui entre outros DJ Prince Paul e o rapper Daddy-O. Com o álbum *In Full Gear* (Tommy Boy 1988), o seu segundo trabalho, e com o

tema *Talkin' All That Jazz*, antecipam em três anos o fenómeno de fusão entre o rap e o jazz, verdadeira lição de história e de contextualização do rap. O seu terceiro álbum, *Blood Sweat And No Tears* (Tommy Boy 1991) é o mais político de todos. O tema *Free South Africa* pode ter sido responsável por tê-los tornado nos únicos representantes do rap, em Londres, no concerto por Nelson Mandela. Separaram-se posteriormente. Mas o melhor ainda está para vir...

Prince Paul será o produtor e mentor do primeiro álbum do trio de Long Island, Nova Iorque, De La Soul. *3 Feet High And Rising* (Tommy Boy 1989), álbum *ex-libris* do movimento Daisy Age e um marco no percurso ascendente do rap, marca uma nova era, uma nova maneira de abordar o rap, sem dúvida, com mais humor e ironia... O trio é constituído por Posdnous (Kelvin Mercer), Trugoy The Dove (David Joliceur) e Pasemaster Mace (Vincent Mason Jr.), que passam a ser conhecidos como «os hippies do hip hop». Utilizando um ritmo bastante *funky* aliado a apontamentos de uma certa veia cómica e divertida, como por exemplo em *Ghetto Thang*, em que para além de falarem das realidades do gueto, interrogam-se sobre o porquê de todos estes problemas. Aqui não há respostas, não há culpados, nem heróis, nem a glorificação da vida do gueto. Este é um álbum que vale como um todo, apesar dos hits como *Me Myself And I*, *Ghetto Thang*, *Jenifa*, *Potholes In My Lawn*, *My Buddy* ou mesmo *Say No Go*:

POS: *Now let's get right on down to the skit
A baby is brought into a world of pits
And if it could've talked that soon
In the delivery room
It would've asked the nurse for a hit*

*The reason for this?
The mother is a jerk
Excuse me, Junkie
Which brought the work of the old
Into a new light
What a way
But this what a way
Has been a way of today
Anyway
Push couldn't shove me to understand a path to a basehead
Consumer should erase it in the first wave
But second wave forms believers
And believers will walk to it then even talk to it and say...
(You got the body now you want my soul)
Nah, can't have none of that, tell 'em what to say Mase...
SAY NO GO
DOVE: Nah, no my brother
No my sister
Try to get hip to this
Word, word to the mother
I'll tell the truth so bear my witness
Fly like birds of a feather
Drugs are like Pleather
You don't wanna wear it
No need to ask that question, just don't mention
You know what the answer is...
POS: Now I never fancied Nancy
But the statement she made held a plate of weight
I even stressed it to Wade
DOVE: Did he take any heed?
POS: Nah, the boy was hooked, you could've phrased the word «Base»*

*And the kid just shook
In his fashion class once an A now an F
The rock rules him now
The only designs left
Were once clothes made for Oshkosh
Has converted to nothing but stonewash
[...]*

Neste álbum contam com a cooperação da DJ Red Alert, MC Lyte, Jungle Brothers, e Q-Tip membro de A Tribe Called Quest. É música para o espírito, para o corpo e para a alma! *Peace and Love, brotherman.*

É óbvio que o álbum é um enorme êxito mundial, o que dificulta sempre a saída de um segundo. Passariam dois anos antes dos De La Soul lançarem o álbum, *De La Soul Is Dead* (Tommy Boy 1991). Os problemas eram vários, começando com a tentativa de modificarem a imagem de marca criada pelo próprio porta-voz do grupo para a imprensa, daí este segundo álbum ser mais duro. Mas também devido à utilização profícua da samplagem: conta-se que existiam mais de cem artistas samplados, demorando cerca de um ano a reunir todas as licenças necessárias para que o álbum pudesse sair sem problemas legais¹. *Buhloone Mindstate* (Tommy Boy 1993), o seu terceiro álbum,

¹ Nos Estados Unidos desenvolveu-se um verdadeiro negócio em torno dos problemas da samplagem, criando-se gabinetes especializados em servirem de intermediários entre os que são samplados e os que samplam pois convém sempre fazer estes acordos antes do lançamento do disco, fica mais barato, por exemplo utilizar bocados do *I Got Soul* de James Brown, pagando a modesta quantia de 1000 dólares, caso tudo se passe bem, senão pode ir até aos 170 mil dólares como os De La Soul pagaram aos Turtles por usarem um sample de *You Showed Me*, de 1966, nada mal hem?!

leva-os de volta ao caminho anteriormente traçado em *3 Feet High And Rising*, funky-jazzy quanto baste, contando com a participação de rappers japoneses, de Maceo Parker, Busta Rhymes, Chip-Fu dos Fu-Schnickens, Dres dos Black Sheep, e novamente Q-Tip de A Tribe Called Quest, Guru (Gang Starr), Biz Markie, e um novo MC com o nome de Shortie No Mass. Mas este trabalho passa relativamente despercebido...

Queen Latifah (Dana Owens), natural de New Jersey, é amplamente aclamada como a primeira dama do rap. Compromete-se em lutar contra a misóginia presente no discurso de muitos rappers. Com 18 anos lança o single *Wrath of My Madness* (Tommy Boy, 1988) e em 1989 o álbum *All Hail The Queen* (Tommy Boy 1989): um discurso inteligente e positivo tornam-na um dos modelos a seguir. Este percurso conta com a colaboração experiente de produtores como Daddy-O, KRS-One, ou Mark the 45 King, isto para além dos De La Soul. Com Monie Love – a sua «irmã europeia» – ensaia um dueto fundamental, *Ladies First* (*All Hail The Queen*, Tommy Boy 1989), onde sem atacar os homens, se vai referindo à contribuição das mulheres nas lutas travadas pela comunidade negra. O videoclip é ainda mais pungente: com slides de activistas negras como Sojourner Truth, Angela Davis, ou Winnie Mandela, e imagens de protestos, de lutas, e de violência contra quem protesta. A propósito deste vídeo, Latifah comenta: «Eu queria mostrar a força das mulheres negras na história. Queria mostrar o que nós conseguimos. Fizemos muito, só que as pessoas não conhecem. As mulheres (*sisters*) estiveram sempre no meio destas coisas há muito tempo, apenas não vemos isso muitas vezes»¹. Mais tarde, abraçaria uma carreira no cinema e criaria a

¹ In Tricia Rose, 1994, p. 165.

sua própria editora, a Flavor Unit. Sairia da Tommy Boy e assinaria pela Motown, lançando o álbum *Black Reign* (Motown 1993), ao mesmo tempo que o seu discurso perdia em impacto e ganhava em sofisticação. A Rainha morreu? Viva a Rainha!

O particularismo da voz feminina no rap não é só dado pelo exemplo, embora emblemático, de Queen Latifah. Outras mulheres predominantemente negras seguiram-lhe os passos fazendo que se possa evidenciar traços gerais da apropriação de um discurso especificamente feminino no rap. Neste sentido, a voz feminina no rap articula sem rodeios os medos e simultaneamente os prazeres das jovens mulheres negras por contraposição, em primeiro lugar, ao discurso social sobre o seu papel enclausurado na sociedade, e em segundo lugar, aos seus congêneres masculinos em certos casos determinantemente *falocentrados* e sexistas em potência.

Não obrigatoriamente anti-sexista, como a maior parte dos media o definiram, o rap no feminino está mais virado para a arena da contestação da sua posição na distribuição dos papéis sociais tanto das mulheres como dos homens. Por outras palavras, a restrição das suas capacidades emancipatórias é o produto de um jogo de forças e de poderes ao nível dos particularismos culturais que promulgam a hereditariedade das posições sociais e por conseguinte a supremacia masculina. Neste sentido, é controverso afirmar que é só contra essa supremacia que se levanta a voz das rappers e que rap no feminino rima com combate dentro do próprio universo do rap contra o sexismo masculino, ou ainda, contra a luta pela valorização da particularidade do discurso feminino dentro do meio visto como predominantemente masculino do rap. Na verdade a essência basilar do rap no feminino assenta na necessidade de estabelecer um diálogo com pontos de vista do domínio do senso comum,

adquiridos e nunca questionados quer pelas mulheres negras, quer pelos homens negros e simultaneamente quer pelas mulheres e pelos homens no geral.

Para os Jungle Brothers a questão é o conhecimento (*knowledge*), conhecimento não só no sentido académico, mas também o adquirir uma certa consciência de classe, contra a intoxicação, a mentira que submerge a juventude negra. Para eles como para a maioria dos rappers é uma questão de denunciar a máquina opressiva da sociedade, dizendo a verdade como eles a vêem. É, pois, necessário estar alerta:

«Na América de hoje, tenho o desgosto de dizer que há como que um problema, que diz respeito aos Negros e aos Brancos, chamem-me Mike G, sou eu, ah!, é a sociedade, cheia de propaganda, ah!, porque fazemos nós todos esses desvios, [...] todas essas vigarices devem acabar, tudo o que eu sou é um homem negro, numa forte e potente mão branca, irmão irmão irmã irmã, [...], nas ruas e na televisão, a segregação era a lei, o Vietnam no seu auge, Martin Luther devia gritar, é preciso partir, partir, partir, no presente a situação como que mudou, mas o que se passa é realmente estranho, é que o inimigo está bem escondido, sabemos pouco onde está o nosso destino, por capricho dele não pudemos esquecer isto: negro é negro é negro isto: negro é negro é negro! [...]»¹.

Com uma admiração enorme pelo *padrinho* da Soul, Mr. James Brown, de onde retirariam as iniciais JB, este trio nova-iorquino compreende Mike G, DJ Sammy B e Afrika Baby Bambaataa. Pagaram caro o facto de terem assinado, para a sua estreia, por uma editora nova-iorquina fortemente cono-

¹ Jungle Brothers, *Black is Black is Black is Black*, in Lapassade 1990, pp. 103-104.

tada com a *dance-music*, a Iblers, o álbum *Straight Out The Jungle* (Iblers/Warlock 1988). Mas se os Jungle Brothers foram parcialmente esquecidos pela comunidade hip hop menos interessada num rap mais pausado, tal não aconteceria com os seus parceiros de luta na Native Tongues, A Tribe Called Quest.

Este trio nova-iorquino inclui Q-Tip (Johnathan Davis) The Abstract Poet (O Poeta Abstracto), Ali Shaheed Muhammed, e Phife (Malik Taylor). O nome foi-lhes dado por Afrika Baby Bambaataa dos Jungle Brothers. Estreiam-se em Agosto de 1989 com o tema *Description Of A Fool*, um ano mais tarde conseguem o seu primeiro hit com *Bonita Applebum*, seguido de *I Left My Wallet in El Segundo*:

[...]

*Anyway a gas station we passed
We got gas and went on to get grub
It was a nice little pub in the middle of nowhere
Anywhere would have been better
I ordered enchiladas and I ate 'em
Ali had the fruit punch
When we finished we thought for ways to get back
I had a hunch
Ali said, «Pay for lunch»
So I did it
Pulled out the wallet and I saw this wicked beautiful lady
She was a waitress there
Put the wallet down and stared and stared
To put me back into reality, here's Shaheed:
«Yo, Tip, man, you got what you need?»
I checked for keys and started to step
What do you know, my wallet I forget*

ou *Can I Kick It?*. O seu som é caracterizado por uma refinada fusão entre rap e jazz; talvez não seja alheio a isto o facto de terem tido a colaboração do baixista de jazz, Ron Carter¹. O seu percurso discográfico é constante, de 1990 a 1993 lançam quatro álbuns, um por ano, sendo o mais aclamado de todos *Low End Theory* (Jive 1991). Q-Tip desenvolve, em paralelo, um trabalho de colaborações que passa pelos Deee-Lite no tema de 1990 *Groove Is In The Heart*, com os De La Soul em *Me, Myself And I*, ou como produtor de Nas, Tony! Toni! Tone!, ou Shaquille O'Neal. Recebem o prémio de grupo Hip Hop do Ano, em 1994, dado pela revista americana *The Source*².

Com uma visão igualmente afrocêntrica, mas doseada com muito humor, são os Black Sheep, duo que compreende Dres (Andre Titus) e Mista Lawnge (William McLean), verdadeiras *ovelhas negras* da Native Tongues, lançam o seu primeiro álbum em 1991, *A Wolf In Sheep's Clothing*, com o selo Mercury. Antes disso haviam colaborado com A Tribe Called Quest e Jungle Brothers. Lançariam, também, a sua própria editora, One Love.

Há, pois, outros caminhos a trilhar: abordando temáticas diferentes, deixando de parte um certo sexismo/machismo³, ou falando dos temas de sempre como a discriminação, mas dando-lhe outra volta, pensando positivo, eis o legado maior da Native Tongues Posse.

Se quiséssemos ser muito simplistas, diríamos que a cada uma das três principais escolas – A Old School, Os Profetas da Ira, e a Daisy Age – até aqui analisadas, corresponde uma edito-

¹ Colaborou com Miles Davis e John Coltrane.

² Considerada por muitos como a *Bíblia* do hip hop, até mudar de equipa redatorial em 1994.

³ Desaparecem as imensas correntes e outros objectos dourados, substituídos por cordões pretos de cabedal.

ra, respectivamente, Sugarhill, Def Jam e Tommy Boy, todas nova-iorquinas. Mas se quiséssemos falar do Rap Porno, teríamos forçosamente que nos deslocar até à Florida. É aqui que começa o fim da Meca do Rap, é aqui que Nova Iorque começa a perder a sua hegemonia.

O RAP PORNO

Ao lado das grandes editoras como a Def Jam ou a Tommy Boy vão surgindo algumas independentes, como é o caso da Luke Skywalker Records¹, de Luther Campbell, alter-ego e figura principal dos 2 Live Crew, um dos grupos mais controversos da cena hip hop e figura de proa do Rap Porno.

Tendo como principal mentor e inspirador Blowfly², rapper natural de Miami, mais tarde tornado em artista de culto, os 2 Live Crew lançam em 1986 o picante *We Want Some Pussy* (Queremos Cona), rap bastante explícito e logo classificado de pornográfico (*hardcore 1º escalão*) mas que se tornaria num clássico no meio *underground*. Também conhecidos como os *Eddie Murphys* do Rap, teriam a sua consagração mediática (e nos tribunais) após a saída do seu terceiro álbum *As Nasty As They Wanna Be* (Luke 1989)³. Com fortes influências do som Miami

¹ Mais tarde devido a uma acção judicial movida por George Lucas, criador da personagem Luke Skywalker da trilogia *Star Wars* (Guerra das Estrelas), esta editora mudaria de nome para Luke Records.

² Entre as suas criações mais incríveis ficam *The First Black President*, uma ficção onde ele representa o papel de um presidente perverso e toxicodependente, *Porno Freak* ou *Fuck The Devil*. O seu riso famoso e cavernoso inspirará o comediante Eddie Murphy, mas nenhum dos seus temas pode passar nas rádios americanas!

³ Este álbum contém cerca de oitenta e sete referências explícitas ao sexo oral.

Bass – baixos sintetizados que não deixam ninguém indiferente – este álbum pôs Miami no mapa do rap e na boca de muita gente. Primeiro foi a batalha judicial em torno da liberdade de expressão – direito inalienável na América e em qualquer parte do Mundo – , pois o disco tinha sido declarado legalmente obsceno. Nesta batalha tiveram o apoio de artistas tão diversos como os Motley Crue, Sinead O'Connor ou Bruce Springsteen. Esta guerra só seria ganha em 1993, após vários recursos. Depois veio a interdição da venda do disco a menores. Aqui os perseguidores eram a poderosa Parents Music Resource Center (PMRC), responsável pelo famoso – *Parental Advisory Explicit Lyrics/Content* –, e o advogado evangelista Jack Thompson. Em consequência, um retalhista seria preso na Florida por vender uma cópia do *Move Somethin'* (Luke 1988, segundo álbum do grupo) a um... adulto! Mais tarde seria libertado. Finalmente, o grupo seria preso por tocar músicas do *As Nasty...* num clube privado e exclusivo para adultos. Sendo Miami uma das mecas do cinema pornográfico norte-americano, e actuando esta indústria com tanto à-vontade nesta cidade, percebe-se facilmente que houve um excesso de zelo das autoridades policiais em relação aos 2 Live Crew.

Em consequência de todas estas batalhas e guerrilhas, um grupo de rap, por muitos considerado de terceira categoria, chegou às bocas do mundo colhendo daí enormes dividendos. Ficariam para a posteridade o notório *Me So Horny*, construído em redor de um sample retirado do filme *Full Metal Jacket*, *The Fuck Shop*, assente nas guitarras sampladas dos Guns'N'Roses, ou *Head Booty And Cock*. Depois de tanto sexo em plena era da SIDA, há uma tentativa de limpar a face com o tema *Who's Fuckin' Who* («Quem Fode Quem», Luke 1991), isto para além de lançarem uma marca de preservativos, a Homeboy Condoms.

Embora o sexo seja um tema recorrente no rap¹, nunca como com os 2 Live Crew ele foi tão longe, a não ser talvez, naquilo que passou a ser conhecido como o Gangsta Rap.

A conexão californiana

Gangsta rap ou Reality rap é um sub-género *fabricado e acarinhado* na Costa Oeste, mais propriamente em Los Angeles, nas zonas mais pobres da South Central – Compton, Watts, Southgate, guetos onde se misturam chicanos² (americanos de origem mexicana) e negros, fortemente marcados por uma crescente actividade de gangs como os Bloods ou os Crips, grupos rivais especializados no tráfico de droga. Se Nova Iorque tinha o Bronx, Los Angeles tinha South Central.

Durante a década de 80 Los Angeles, em especial a zona sul – incluindo South Gate – sofre uma verdadeira sangria laboral, o desemprego alastra-se quando um grande número de

¹ A título de exemplo refira-se o primeiro álbum dos Digital Underground, o conceptual e platinado *Sex Packets* (Tommy Boy 1990), ou os De La Soul no tema *Jenifa* (Tommy Boy 1989). Talvez por isso exista uma pequena advertência em *3 Feet High And Rising* avisando para o facto do álbum não conter letras explícitas, mas pensamentos eróticos...

² O termo chicano contém em si a mesma característica do *nigga / nigger*, ou seja, sendo primeiramente um termo depreciativo, passa a ser usado com orgulho, como diria Kid Frost «*Chicano and I'm brown and proud*», invocando a luta do povo chicano pela sua autodeterminação cultural, política e económica.

fábricas de automóveis são encerradas, deixando para trás cerca de 50 000 desempregados. Por outro lado o tráfico de droga muda o seu local de entrada nos Estados Unidos, da antiga rota de Miami, passa para a Califórnia via México¹. O comércio da droga passa a ser controlado em grande parte pelos gangs, em especial a venda de uma nova droga sintetizada da cocaína, e extremamente barata, o *crack* – a droga dos pobres. Os grandes gangs como os Bloods e os Crips, já de si rivais, tornam-se inimigos de morte, a parada era elevada, a disputa territorial atingia níveis nunca vistos pois os interesses económicos em jogo eram imensos e aliciantes. Mas as comunidades continuavam abandonadas à sua sorte, e viam, impotentes, os seus filhos morrerem à mão implacável da justiça dos gangs – com os famosos *drive by shootings*² – e às acções racistas e violentas da polícia de Los Angeles (Lapd). O abandono era total, South Central era uma verdadeira zona de guerrilha, como alguns diziam era o Líbano em pleno coração do mais poderoso Estado americano, a Califórnia.

Durante grande parte da década de 80, Los Angeles viveu à sombra do centralismo e protagonismo nova-iorquino até o aparecimento dos NWA. Não que nada acontecesse a Oeste,

¹ Esta mudança de rota parece estar ligada às políticas subterrâneas da administração Reagan, a ajuda aos Contras da Nicarágua. A polémica instala-se no seio da comunidade negra ao aperceber-se que existia uma espécie de plano maquiavélico da CIA, tentando introduzir enormes quantidades de cocaína nos EUA (transformada depois em *crack*), para depois serem distribuídas nas zonas onde habitavam as minorias étnicas, e assim matar dois coelhos de uma só cajadada: por um lado arranjar fundos para ajudar os Contras, por outro lado aniquilar / afogar qualquer espécie de sentimento de revolta no seio das comunidades mais abandonadas pelo regime reaganista. De qualquer modo esta tese ainda carece de alguma sustentação factual, mas os factos vão aparecendo aos poucos, dê-se tempo ao tempo!

² Assassinatos de gangsters rivais com armas automáticas num carro em andamento!

pois, dos quarteirões que viram nascer os Watts Prophets nos finais dos anos 60, saíam durante a década de 80 nomes como Captain Rapp, Dream Team, Oftb (Operation From The Bottom), ou Toddy Tee¹. Isto, claro, antes do aparecimento de Mr. Ice-T. Só que poucos estavam para aí virados...

O BROWN HIP HOP

Mas Los Angeles é, também, o berço do hip hop chicano, fonte inspiradora do gangsta. Os gangs, ou *Street Syndicates*, são uma presença constante desde os anos 30 na paisagem urbana de LA. O chamado *brown hip hop*, originário do *barrio* (bairro, gueto, *hood*), é marcado pelo orgulho chicano, na raça e na sua especificidade cultural, tendo como referência o *pachuco* – símbolo último da resistência cultural chicana, de anarquia e de (in)diferença em relação à América branca protestante nos idos anos 40. Geralmente identificados como os membros dos gangs chicanos (embora muitos não o fossem) os *pachucos* criaram toda uma atmosfera estética à sua volta: do vestuário largo e comprido – calças, camisas, chapéus, às longas correntes para o relógio de bolso, passando pelo facto de fumarem marijuana, de falarem *calo*, e de terem o seu próprio estilo musical. Embora o *pachuco* seja um produto cultural dos anos 40, ganha raízes na comunidade chicana e irá marcar profundamente o hip hop chicano e dar corpo e forma ao *gangsta style*.

¹ Representantes da *Old School* na Costa Oeste, fizeram em Los Angeles, Compton, o que Afrika Bambaataa tinha feito em Nova Iorque. Um dos documentos mais importantes dessa fase é a cassette *Batteram*, legendária nos meios *underground*.

Originalmente concebidos nos anos cinquenta para oferecerem uma alternativa à juventude *ameaçada* pelo poder de sedução dos gangs, os clubes automobilísticos (como o The Imperials), tornam-se rapidamente focos de atracção de uma efervescente vida social dos *barrios*: havia quem aqui encontrasse um emprego, ou só viesse para curtir ou ouvir música, essencialmente era um local onde se ganhava experiência e se exprimia uma forma cultural diferente, a arte de modificar automóveis. Os chicanos desenvolveriam esta arte desde os anos 40. Pegando em bocados de carros do ferro velho criavam algo novo e único. Assim nasceu o *lowriding*, uma forma de arte: «*Bill Hines é segundo a revista Lowrider uma das "Lendas do Lowriding"; o seu primeiro trabalho foi um Buick descapotável de 1941 onde o tejadilho tinha sido retirado e a frente sacada de um Caddillac.[...] Foi também um dos primeiros a aperfeiçoar um sistema de suspensão hidráulica para subir e descer estes carros modificados (usando trens de aterragem – dos aviões – transformados), California-style, em 1964*»¹. Estas suspensões hidráulicas eram controladas manualmente permitindo quer a condução lenta e rente ao chão, roçando o alcatrão (*low and slow*), quer uma condução mais normal e menos suspeita, pois há que não esquecer que estas demonstrações, necessariamente em marcha lenta, eram um risco, havendo sempre a possibilidade de apanhar uma multa, pois andar devagar é proibido nas ruas de Los Angeles. Guiar uma destas obras de arte era um sinal de orgulho, de ser diferente, de ser chicano. Mas rapidamente este culto passa as fronteiras étnicas e é assimilado por brancos e negros².

¹ Cross, 1993:67.

² O *Lowriding* é hoje em dia presença constante em qualquer videoclip de gangsta, um exemplo é *Let Me Ride (The Chronic, Interscope 1992)* de Dr Dre.

Uma das características mais marcantes do brown hip hop é o Calo¹ (calão *pachuco* da zona Leste de Los Angeles) muitas vezes referido como *spanGLISH* (– *spanish* – *english*, meio castelhana meio inglês). O brown / latin hip hop, compreende porto-riquenhos, cubanos, chicanos, samoanos, etc., presentes desde o início do movimento, com MC's, DJ's, B-Boys, ou Graffitiers. Um dos primeiros nomes a rimar em inglês e em espanhol foi Mellow Man Ace² no álbum *Escape From Havana* (Capitol 1990). Nesse mesmo ano, Kid Frost (Arturo Molina), lança *La Raza*, tema incluído no álbum *Hispanic Causing Panic* (Virgin 1990):

Quevo

Aquí'stoy MC Kid Frost

Yo estoy jefe (Estou no comando)

My cabron is the big boss

My cuete is loaded (arma / pistola)

It's full of balas

I'll put it in your face

And you won't say nada

Vatos, cholos, call us what you will (Chicano homeboys, lowriders)

You say we are assassins,

Train ourselves to kill

It's in our blood to be an Aztec warrior

Go to any extreme

And hold to no barriers

Chicano and I'm brown and proud

¹ Termos como *homeboy* e *loc*, têm a sua origem no calo, mas rapidamente alastram à cultura hip hop e ao gangsta style.

² Ulpiano Sergio Reys, natural de Havana, Cuba. *Mentiroso* é o seu tema mais conhecido.

Want this chingaso? (batida, som, *beat down*)

Si mon I said let's get down

[...]

The foreign tongue I'm speaking is known as Calo

y sabes que, loco? (E sabes que mais, *louco?*)

Yo estoy malo (Eu sou mau)

Tu no sabes que *I think your brain is hollow?* (Não sabes que não tens nada na cabeça?)

[...]

And so I look and I laugh and say Que pasa?

Yeah, this is for La Raza. (Isto é pela Raça).

Hispanic Causing Panic é importante por diversas razões, primeiro porque marca uma mudança na forma de Kid Frost se exprimir, da investida sem compromissos do seu trabalho anterior, *Rough Cut*, à utilização e percepção do rap como linguagem que acarreta uma tomada de consciência, utilizando o Calo, carregando o tom no apelo à autenticidade da rua e do estilo de vida do *pachuco*, mas também apelando ao orgulho chicano, Frost até utiliza samples retirados do tema de El Chicano, *Viva La Tirado*, datado de princípios dos anos 70. Um ano depois, 1991, forma com outros rappers hispânicos/latinos – entre outros Mellow Man Ace – a Latin Alliance, lançando o álbum homónimo *The Latin Alliance* (Virgin 1991). Uma experiência que se revelaria infeliz, como diria Kid Frost: «Eu tentei mudar as coisas, tentei dizer aos hispânicos para se unirem, mas os filhos da puta não o fazem, às vezes não ouvem»¹.

¹ Cross, 1993:195.

De qualquer modo o brow hip hop apresenta-se com uma enorme pujança em plenos anos 90, ajudado, com certeza, pelo *boom* do gansta rap, e pela atenção geral se ter voltado para a Costa Oeste.

GANGSTA RAP OU REALITY RAP

Takin' a life or two, That's what the hell I do / You don't like how I'm living? Well fuck you / This is a gang, and I'm in it [...] / Do I look like a fuckin' role model? / For a kid lookin' up to me / Life ain't nothing but bitches and money.

NWA, GANGSTA GANGSTA

O gangsta rap é a resposta da Costa Oeste ao protagonismo nova-iorquino, alimentando-se do estilo de vida onde o gang ocupa um lugar fundamental – gangsta style –, estilo glorificado e abraçado pelos NWA e por todos os outros que se seguiriam, especialmente no domínio da editora Death Row, mas cujo começo remonta a Ice-T ou mesmo a rappers da Costa Leste como Schooly D¹ (Filadélfia, *Philly*) no seu primeiro álbum *Schooly D*, ou BDP (Bronx, NYC) em *Criminal Minded*.

Ice T² (Tracy Marrow), surge na cena hip hop bem cedo, com *The Coldest Rapp* em 1982, o que o torna o primeiro artis-

¹ Ice T, por exemplo, refere a similaridade do seu tema *Six in The Morning* com o tema *PSK* de Schooly D.

² Retirando o *Ice* do escritor negro Iceberg Slim, conhecido como *pimp writer*, escreveu bastantes livros como o clássico *Pimp*, ou *The Naked Soul Of Iceberg Slim*, isto para além de um disco *Reflections* (ALA 1976).

ta de Los Angeles a inscrever o seu nome no universo hip hop. Segue-se em 1986 *Six in The Morning*, rimas duras sobre o que é viver em Los Angeles, com a polícia (Lapd) sempre à perna:

*Six in the mornin', police at my door,
Fresh Adidas squeak across my bathroom floor,
Out my back window I make my escape,
Didn't even get a chance to take my old school tape,
Mad with no music, but happy to be free,
And the streets to a player is the place to be,
Got a knot in pocket weighin' at least a grand,
Gold around my neck, my pistols close at hand,
I'm a self made monster of the city streets,
Remotely controlled by hard hip hop beats,
Just livin' in the city is a serious task,
Didn't know what the cops wanted, didn't have time to ask...*

WORD [...]¹

Nesse mesmo ano de 1986, estabelece um contrato com a Sire/Warner, para a distribuição da sua editora, a Rhyme Syndicate, criada um ano antes. Lança quatro álbuns em três anos, baseados largamente na sua experiência em gangs. O seu primeiro álbum *Rhyme Pays* (Sire 1987), é emblemático, e a imagem de uma metralhadora Uzi na capa do álbum servia perfeitamente a missão de mostrar a realidade violenta das ruas de Los Angeles, e como sobreviver a ela...

Rimas assassinas, apocalípticas, violência das palavras, Ice *mutherfuckin'* T torna-se o mestre das rimas directas sobre a realidade da rua, descrevendo a vida em South Central, a sua

¹ Cross, 1993:24-25.

neighbourhood (vizinhança, bairro). Em 1988 sai o álbum *Power* (Sire 1988). Em 1989 lança *Freedom of Speech...Just Watch What You Say* (Sire, 1989), seguido de *OG: Original Gangster* (Syndicate / Sire 1991)¹, álbum de uma intensidade que nada fica a dever aos seus pares Ice Cube ou Public Enemy. Os seus trabalhos são os primeiros álbuns de rap a serem carimbados com avisos sobre o seu conteúdo explícito. Antes de desenvolver uma carreira paralela com o projecto speed metal/hardcore, de nome Body Count, com o seu colega de liceu Ernie C, Ice participa no filme *New Jack City*, de Mario Van Peebles, vestindo a personagem de um polícia²! Em 1992 lança o polémico *Cop Killer*, tema incluído no primeiro álbum dos Body Count, *Body Count* (Sire 1992). A contestação da parte de alguns sectores da opinião pública é forte, e a Warner Brothers (o império mediático Time Warner, do qual faz parte a Warner Bros., que por sua vez distribui o catálogo da Sire) recua face à enorme torrente de protestos, acabando por retirar este tema do álbum, substituindo-o por uma mensagem de Jello Biafra, líder e vocalista dos Dead Kennedys, e forte defensor da liberdade de expressão e outras liberdades cívicas.

Ice T é, assim, a primeira e verdadeira estrela³ a brilhar no firmamento californiano da música rap, embora a grande invasão já viesse sendo preparada há algum tempo...

Vindos de Compton eis que surgem os controversos NWA, fruto do trabalho ímpar de Eazy E (Eric Wright) e Dr Dre (Andre Young) – o primeiro como verdadeiro patrão-ges-

¹ O.G., é o verdadeiro gangster, o acrónimo para aquele que faz parte de um gang.

² Antes já havia participado em *Breakin e Breakin'2: Electric Boogaloo*.

³ Não esquecendo MC Hammer, ou Hammer para os amigos, mas aqui refiro-me a estrelas, não a meteoros...

tor-mentor, o segundo como constructor sonoro¹. Tudo começou em 1986 quando Ice Cube (Oshea Jackson), aos 16 anos escreveu *Boyz'n The Hood*. Este tema assentava numa malha lenta mas dura², à la Run DMC, construída por Dre e DJ Yella (Antoine Carraby)³ e rappeda por Eazy E, na sua voz anasalada e algo ébria, aliada a um calão denso:

*Cruisin' down the streets in my 64, [Chevrolet Impala de 1964, o carro de sonho de qualquer lowrider]
Jockin' the freaks, clockin' the dough,
Went to the park to get the scoop,
Knucleheads out there shootin' some hoop,
A car pulls up who can it be,
A fresh El Camino rollin' Kilo G,
Who rolled down the window and started to say,
It's all about makin' that GTA.
Cos the Boyz in the Hood are always hard,
Come talkin' that trash and we'll pull your card,
Knowin' nuthin' in life but to be legit,
Don't quote me boy cos I ain't sayin' shit.*⁴

Este tema mostra o B-boy no seu próprio território, a *gangland*. Eazy E conseguiu arranjar o dinheiro para que o disco

¹ Dr Dre possui um longo e vasto curriculum: foi DJ da World Class Wreckin' Crew, produziu a primeira banda de Ice Cube, os CIA, etc.

² Dre aposta no familiar *boom* da Roland 808, não só para lhe dar uma certa profundidade, mas também para ser apelativo aos lowriders, que vibram com um baixo forte e pesado, ideal para o enorme potencial sonoro existente nestes carros. Aliás Dre julga sempre as suas composições pela forma como soam quando vai ao volante *cruisin'*.

³ Dos seis membros fundadores dos NWA faziam também parte MC Ren (Lorenzo Patterson) e Arabian Prince.

⁴ Cross, 1993:33.

fosse prensado pela Macola. Em 1987 surge a editora de Eazy E, a Ruthless Records, e em meados desse ano *Boyz'n The Hood* ocupa o primeiro lugar durante um mês no top da KDAY¹, a estação de rádio de Greg Mack, de enorme importância no êxito que teriam os NWA e o gangsta rap.

Entretanto a Macola lança o que seria conhecido como o primeiro álbum dos NWA – *NWA and the Posse* (1987), mas que na realidade se tratava de um álbum pirata. Eazy E rompe o contrato que ligava a Ruthless à Macola e alia-se à Priority, lançando em 1989 o álbum que marcaria mais uma mudança no movimento, o primordial *Straight Outta Compton* (Ruthless 1989). Este álbum iria vender perto de dois milhões de exemplares sem o apoio de qualquer *major company*, e daria assim início ao movimento que passaria a ser conhecido como gangsta rap. Uma nova sonoridade mais melódica e acessível que o som nova-iorquino e rimas bem mais ameaçadoras (e controversas). O tema que detonaria toda a controvérsia em redor do grupo seria *Fuck tha Police* (Foda-se a Polícia):

*Fuck Tha Police comin' straight from the underground
A young nigga got it bad cos I'm brown
And not the other colour so police think
They have the authority to kill a minority
Fuck that shit cos I ain't the one
For a punk motherfucker with a badge and a gun
To be beatin' on, and throwin' in jail
We can go toe-to-toe in the middle of a cell
Fuckin' with me cos I'm a teenager*

¹ Esta estação seria comprada em 1991 por Fred Sands, grande amigo de George Bush, pela módica quantia de 7,2 milhões de dólares, tornando-se uma estação de informação, deixando Los Angeles sem a sua emissora favorita de rap.

*With a little bit of gold and a pager
 Searchin' my car, lookin' for the product
 Thinkin' every nigga is sellin' narcotics
 You'd rather see me in the pen
 Than me and Lorenzo rollin' in a Benzo
 Beat a police outta shape
 And when I'm finished bring the yellow tape
 To tape off the scene of the slaughter
 Still couldn't swallow bread and water
 I don't know if they fags or what
 Search a nigga down and grabbin' his nuts
 And on the other hand without a gun they can't get none
 But don't let it be a black and a white one*

onde estes rappers atacam verbalmente as forças policiais, responsáveis por numerosas investidas aos quarteirões negros, ou pela constante vigilância nos seus helicópteros munidos de poderosos holofotes. O FBI investiga os NWA, enviando-lhes uma missiva bastante ameaçadora. Entretanto Ice Cube deixa o grupo, por divergências várias.

O ambiente de caos e guerra civil presente nos seus temas (*Dopeman, Straight Outta Compton*) revela uma face sombria e ultra-violenta da América. Entretanto Bush substitui Reagan e a juventude negra americana já pouco espera deste sistema, resta o cinismo e a revolta, as musas inspiradoras dos NWA. Dr Dre diria mais tarde a propósito da diferença criada pelos NWA: «*A Costa Leste tinha algumas coisas que eu gostava, mas eu queria fazer cenas obscenas. As pessoas gostavam de ouvir coisas como Richard Pryor e Dolemite, coisas obscenas. Coisas que não se podiam ouvir na rádio naquela altura... Eu queria que as pessoas dissessem: "Eh pá, não posso acreditar que o gajo esteja a dizer essa merda". [...]*

*preto preto preto foda-se isto foda-se aquilo puta puta puta, chupa-me a pichota, toda essa merda, 'tás a ver [...]*¹, e Eazy E contrapuzou: «*Nós contamos a história verdadeira do que é viver em sítios como Compton. Nós damos aos fans realidade. Somos uma espécie de repórteres. Nós damos-lhe a verdade*»². Alguns ouviam os NWA porque criticavam o sistema, outros porque falavam de sexo oral ou de putas, mas o facto é que devido a alguma histeria mediática em torno das letras, as vendas subiram em flecha, e o grupo ia contando os milhões e inflamando as hostes. Fazer dinheiro, vender o máximo eis o que movia os NWA³.

Com a saída de Ice Cube, Eazy E toma conta do microfone e editam *Efil4zaggin* (*Niggaz4life* invertido, ou seja *PretoParaSempre*) (Ruthless 1991). Capitalizando o seu êxito apostam em carreiras a solo, em especial Dr Dre que se impõe como um verdadeiro Midas, tudo o que produzia se transformava em ouro. Nessa altura a Ruthless ainda aliada à Priority venderia cerca de oito milhões de discos, e eis senão quando as divergências entre Eazy E e Dr Dre se agudizam, e Dre sai da Ruthless formando a sua própria editora a Death Row, para tal contando com o apoio de Jimmy Iovine da Interscope e Marlon «Suge» Knight⁴.

Em 1991 Ice Cube converte-se ao Islamismo da Nação do Islão, e lança o seu segundo álbum⁵, o sombrio *Death Certificate*

¹ Cross, 1993:197

² Cross, 1993:37.

³ «*It's not about I'm harder than you, it's about record sales*», Dr Dre in Cross, 1993:197.

⁴ Consta que Suge tinha ganho este dinheiro à custa dos direitos (*publishing rights*) que detinha em relação ao álbum *To The Extreme* (SBK 1990) de Vanilla Ice, e se nos lembrarmos que *Ice Ice Baby*, o tema mais apelativo do álbum, vendeu mais de 15 milhões de exemplares em todo o mundo... façam as contas!

⁵ O primeiro havia sido *Amerikkka's Most Wanted*, anteriormente falado.

(Priority 1991), que nos descreve a América à beira do apocalipse racial. «Um espelho da América negra» diria Ice Cube. A capa do álbum é uma verdadeira metáfora – Ice Cube encontra-se ao lado de um cadáver branco coberto com a bandeira americana e com uma etiqueta no pé dizendo Uncle Sam, ou seja, a morte anunciada da América branca. No entanto, os seus melhores trabalhos viriam com os seus álbuns seguintes: *Predator* (Priority 1992) e *Lethal Injection* (Priority 1993) bem mais profundos. Lança-se em paralelo numa carreira cinematográfica participando em *Boyz'n The Hood* (1991) e *Higher Learning* de John Singleton, e em 1992 *Looters* de Walter Hill onde contracena com Ice T. Forma uma produtora, a Street Knowledge, de onde partem Da Lench Mob e Kam, isto para além de apadrinhar a rapper Yo Yo. Ice Cube torna-se um dos nomes mais importantes no movimento, conseguindo aliar o êxito comercial a uma postura irredutível e coerente.

Em 1992 Dre, o «Marley Marl da Costa Oeste», lança o seu primeiro álbum, *The Chronic* (Death Row), e o gangsta entra numa nova era. Está inaugurada a era do G-Funk, aliás, como diria o próprio: «*The Chronic*, é um tributo ao funk de George Clinton e dos Parliament-Funkadelic e a toda a ambiência que os envolvia». Este álbum faz, também, uma forte referência ao uso festivo e recreativo da marijuana, o que em conjunto com os esforços desenvolvidos nesse sentido por Cypress Hill tornam a cannabis a droga de eleição do gangsta rap¹. Este álbum multi-platina iria permanecer cerca de oito meses no Top 10 da revista *Billboard*².

¹ Ultrapassa mesmo o universo do gangsta rap, exemplo: Dignable Planets, Redman, etc., etc.

² Revista americana de música, uma espécie de guia para quem quiser estar sempre informado sobre Tops e vendas. Especialmente apadrinhada pela grande indústria discográfica.

Mas Dre conhece bem os seus limites como rapper, e a sua aposta principal é a produção de vários projectos, em especial com o *supercool* Snoop Doggy Dogg (Calvin Broadus), rapper que já havia colaborado com ele em *The Chronic*, escrevendo e fazendo parceria com Dre no tema *Nuthin' But A 'G' Thang*. Mas o futuro preparava-lhe uma surpresa há muito aguardada: em 1993, algum tempo antes da saída do seu primeiro álbum *Doggy Style* (Death Row), as ordens de compra antecipada elevavam-se a um milhão e meio de pedidos, e quando o álbum sai entra directamente para número 1 no Top da *Billboard*, um feito único! E a Death Row reinava imparável!

Mais tarde seriam contabilizadas quatro milhões de cópias vendidas de *Doggy Style* só nos States. Se quisermos ir mais fundo, diríamos que à custa de *The Chronic*, *Doggystyle* e um colectivo de nome *Murder Was The Case*, a Death Row venderá cerca de dez milhões de discos. Não restam dúvidas que se tratava da editora de rap mais bem sucedida de sempre!

Aqui chegados torna-se necessário fazer um ponto da situação. O estilo gangsta atingia um «estado de perfeição», mas sempre envolto numa forte contestação por parte dos media, políticos e *lobbys* poderosos, sempre prontos a impor uma moralidade algo puritana com C. Delores Tucker à cabeça desta cruzada anti-gangsta. Em questão estava também a própria vida privada de muitos destes rappers. A censura é cerrada, e vai marcando alguns pontos, como é exemplo o rompimento do contrato que unia a Time-Warner à sua filial Interscope que distribuía a Death Row. Os tempos eram difíceis, mas o mercado não parava de crescer. A procura aumentava, e a Costa Oeste ia largando os seus rebentos, cuja receita continuava a ser uma mistura de sexo, misoginia, violência e *drive-by shootings*, marijuana, lowriding, *homies* e *hood*, Uzis e AK 47s. Em resumo a

«glória» do gangsta-style, à maneira californiana. Compton's Most Wanted, South Central Cartel, Above The Law, DJ Quick, BG Knocc Out & Dresta... Nomes que surgem de todos os cantos de South Central, Watts, ou Compton marginalizando a Costa Leste e a supremacia nova-iorquina.

Mas o gangsta não se circunscreve ao perímetro californiano: vindos de Houston, Texas, e dirigidos pelo pequeno-grande Bushwick Bill (Richard Shaw), eis que surgem os Geto Boys, originalmente com o nome de Ghetto Boys, e com um *line-up* bem diferente do trio que chegaria aos dias de hoje. Estando nas lides desde 1988, só em 1990 lançam o primeiro álbum *Grip It! On That Other Level* (Rap-A-Lot) mas a Geffen Records recusa-se a distribuir o álbum devido ao conteúdo das letras. O grupo separa-se: saem Jukebox (preso por assassinato) e Johnny C, permanecem Bushwick e DJ Ready Red (Collins Lyaseth). É então que a editora Rap-A-Lot decide adicionar ao conjunto Scarface (Brad Jordan) e Willie D (Willie Dennis). Mudam de nome para Geto Boys e de editora, lançando ainda em 1990 *The Geto Boys* na Def American. O grupo volta, mais tarde, à sua antiga editora e grava o controverso e aterrador *We Can't Be Stopped* (Rap-A-Lot 1991) – na capa do álbum aparece Bushwick Bill no hospital, com uma ferimento de bala que lhe tiraria a vista direita, sentado numa maca e amparado pelos outros dois membros do grupo, visto que DJ Ready Red já havia saído. As suas rimas são moralmente corrosivas, e altamente sensacionalistas, contando as estórias mais terríveis sobre o mundo subterrâneo do crime, glorificando a violação, mutilação e violência. Willie D sai em 1991, mas o grupo ainda editaria mais dois álbuns: *Best Uncut Dope* (Rap-A-Lot 1992) e *Till Death Us Do Part* (Rap-A-Lot 1993). Juntar-se-iam novamente em

1996 para o aguardado *The Resurrection* (Rap-A-Lot/Noo Trybe), produzido por Scarface e N.O. Joe.

A primeira resposta da Costa Leste ao êxito dos NWA e do G-style surge na pessoa de Tim Dog, iniciando uma verdadeira guerra civil no seio do movimento: Nova Iorque contra Los Angeles, Leste contra Oeste, nem mais! Com o álbum *Fuck Compton* de 1991, Tim Dog inicia a sua guerra contra o gangsta: «Vocês e as vossas histórias de gangs / Vocês batem-se por causa de cores?»¹, e diz mais «*NWA means shit to me*» (Para mim, NWA não é nada). Infatilidades? Mas convém não esquecer que esta rivalidade clânica esta na base do hip hop, na verdadeira tradição das *dozens*. Mas parece que desde aí o machado de guerra nunca chegou a ser enterrado, apesar dos esforços de muitos...

Contestando o gangsta, e dizendo a uma juventude «fascinada» pela violência que não está aí a solução, eis o estandarte dos Lifers Group, grupo de rappers detidos na prisão de Rahway (New Jersey), cumprindo longas penas, ou em prisão perpétua. O mínimo que se pode dizer é que eles sabem do que é que estão a falar, o testemunho não podia ser mais verídico!

Mas outras coisas iam acontecendo na Nação do Hip Hop.

¹ Cachin, 1996:54.

As novas escolas: o rap contemporâneo

*Everybody's trying to define what this music is. To me, my definition of hip hop is totally diferent from yours, so you're coming from a political point of view, but I might just be into flows and lyrics. And who's to say I'm wrong for that? [...] My definition is diferent from everybody in here. I'm strictly into flows. Today I might be into consciousness. Tomorrow I might be into shooting somebody. But it's mine because this is my definition, this is my music, it's yours, it's everybody's in here. That's the way I feel about it.*¹

BAHAMADIA

*[...] It has become exceendigly difficult to talk about hiphop as a unitary phenomenon. Too many writers have addressed hiphop as one thing or as a singular set of voices. It is a number of different ideas, lifestyles, subjectivities gathered together around a shared concept of the possibilities of communication through the African art of rhyming over beats*².

BRIAN CROSS

A década de noventa é na sua maior parte dominada pela escola de LA, o gangsta rap, mas tal não quer dizer que não existissem outras correntes, que não fossem tomados outros caminhos! Num género que assenta essencialmente na sua capacidade de inovação e de reciclagem, o hip hop continuava a

¹ Depoimento feito numa mesa-redonda organizada pela revista *Elementary* em 7/12/95, retirado da Internet.

² Cross, 1993:63.

desenvolver-se por caminhos ainda pouco explorados, os sub-géneros multiplicam-se a Oeste e a Leste, surgem novos nomes e os antigos fazem novos trabalhos. Nos capítulos anteriores falámos dos grandes movimentos, as grandes correntes que marcam o rap como género musical, mas o que se vai passar a seguir é uma espécie de fertilização mútua de vários estilos numa amálgama criativa que irá dar à luz diferentes modos de encarar e abordar o rap. O free-styling é repogado por alguns, outros partem em viagens mais espirituais e mais solitárias. A nível sonoro existe uma espécie de retorno à *old school*, voltando o DJ a ocupar um lugar primordial na construção de paisagens sonoras. O hip hop é repensado por outros, agora que o rap é já uma indústria de milhões, onde fica o *underground*? Algumas destas modificações são bastante recentes, outras têm alguns anos, mas de qualquer modo partamos à procura do novo rap!

Não querendo deixar as pontas soltas, e rematando a saga do gangsta, deitemos um último olhar ao império Death Row. O próximo grande golpe desta editora virá assinado por 2Pac (Tupac Amaru Shakur, 1971-1996), antigo membro dos Digital Underground, editará 3 álbuns e entrará em cerca de 5 filmes (*Above The Rim* será o último) antes de assinar pela Death Row. Para que tal acontecesse Suge Knight, cada vez mais o patrão da Death Row, teve que dispendir cerca de 1,4 milhões de dólares numa fiança que permitia que 2Pac saísse da prisão e gravasse *All Eyez On Me*. 2Pac entra com o pé direito na família Death Row: em apenas dois meses o seu álbum vende cinco milhões de cópias, mas as divergências entre Dre e Suge chegam ao ponto de não-retorno, Dre sai, e Suge Knight reina sobre a Death Row. Dr Dre parece estar amaldiçoado, mas não é o único... A 13 de Setembro de 1996, 2Pac é assassinado num *drive-by shooting*, quando se encontrava em compa-

nhia de «Suge» Knight. Ao que consta pagou o justo pelo peccador, não que 2Pac fosse algum santinho, mas entre os dois... Como diria Michael Smalls¹ num artigo sobre a morte de 2Pac na revista online HotWired²: «*Tupac was a good actor, and in the end, he did a much too realistic job of acting out the gangsta role that his audience – both black and white – asked him to play. Because of that, he died, and now everyone's asking about him.*». Marlon «Suge» Knight ainda tem nas mãos um novo álbum de Snoop *Tha Godfather*, e o último de 2Pac, *The Don Killuminati: The 7day Theory*, com o pseudónimo que viria a usar no futuro, Makaveli. Será o suficiente para aguentar a Death Row no pelotão da frente? Mais recentemente ainda, Dre vem declarar a morte do gangsta e juntar-se a rappers da Costa Leste para gravar *Been There, Done That*. Entretanto Ice Cube junta-se a Mack 10 e a WC, formando a WestSide Connection e lançando o álbum *Bow Down* declarando que o gangsta nunca esteve tão vivo! Mais não dizemos, porque tudo isto é recente, muito recente...

30 de Abril de 1992, como haviam profeticamente proclamado os PE em *Burn Hollywood Burn*, alguns anos antes, Los Angeles estava a arder... A revolta que começa nesse dia tem origem na decisão do tribunal em não condenar os polícias que bateram cinquenta e seis vezes no condutor negro Rodney King. Espancamento captado em vídeo e passado nas televisões de todo o mundo. Para muitos jovens negros o facto dos polícias (brancos) não terem sido condenados era a prova que faltava de que a polícia, e em especial a polícia de Los Angeles, tinha carta branca para actuar como bem entendesse que nada aconteceria

¹ Michael Small, autor de *Break It Down: The Inside Story of the New Leaders of Rap*, Citadel Press.

² <http://www.hotwired.com>

aos seus agentes. Desde 1989 que KRS One já se interrogava *Who Protect Us From You?* (Quem nos protege da polícia?). Os media apelidaram o acontecimento como «Motins raciais», aliás como havia acontecido nos anos 60 em Watts, mas quem quisesse abrir os olhos veria perfeitamente que se tratava de um rebelião social, o primeiro símbolo da raiva dos negros e hispânicos na América da década de 90. Houve pilhagens, é um facto! Mas o que convém registar é que se pilharam essencialmente os estabelecimentos comerciais, era uma guerra de classes, uma guerra contra os proprietários! Casas de habitação, escolas e igrejas não foram tocadas. Os protestos alastram-se por toda a América: São Francisco, onde a maior parte dos protestantes eram brancos, e um pouco por todas as *chocolate cities*. *No Justice, No Peace* (Sem Justiça Não há Paz), era este o slogan dos protestantes. Este acontecimento é um marco na história americana. É a revolta espontânea de uma população desesperada contra o racismo e a brutalidade policial, que vê os seus direitos espezinhados diariamente, esquecida pelo *establishment* e para quem o *american dream* é apenas um sonho. O rap é o espelho desta revolta, é a testemunha que não se cala. Os sinais de alerta e preocupação há muito que vinham sendo lançados por muitos rappers: NWA, Ice Cube, Geto Boys, KRS One, PE, Cypress Hill, etc., etc. Mas quem é que os ouvia realmente?

Como resultado destes tumultos surge um trabalho curioso e que marca uma trégua temporária entre os dois super-gangs de LA: equipando de vermelho, os Bloods, e de azul, os Crips, unem-se passando a formar uma única equipa, o colectivo Bloods & Crips. O álbum daí resultante é um verdadeiro documento social, *Bangin' On Wax* (Dangerous 1993).

Insurgindo-se contra a hipocrisia geral do sistema, em todos os seus aspectos, surgem na zona da *Bay Area* de São

Francisco, o duo «alternativo» Disposable Heroes Of Hiphoprisy. Indo buscar influências a áreas tão diversas como o rock, ou à herança contestatária dos Last Poets ou Public Enemy, Rono Tse (percursores e outros ruídos) e Michael Franti (voz) apresentam-nos em 1992 o seu primeiro e único álbum, o fundamental *Hiphoprisy Is The Greatest Luxury* (4th & Broadway 1992). Trabalhando juntos há algum tempo – desde o projecto *avant-garde* Beatnigs, de onde, aliás, irão retirar muitas das suas sonoridades – conduzirão o rap a uma outra dimensão. Marcados pela voz articulada e desafiadora de Michael Franti¹, este duo começa por descarregar a sua ira na maior das instituições americanas, a saber, a Televisão, no tema de fusão rap-rock *Television The Drug of The Nation*:

*One Nation
under God
has turned into
One Nation under the influence
of one drug
Television, the drug of the Nation
Breeding ignorance and feeding radiation
T.V., it
satellite links
our United States of unconsciousness
Apathetic therapeutic and extremely addictive
the methadone metronome pumping out
150 channels 24 hours a day*

¹ Comparada por alguns à voz de Gil Scott-Heron, Last Poets, ou Chuck D, o facto é que o rap de Franti, está mais perto do acto de discursar do que da arte de rimar por cima de uma batida, mas talvez por isso eles sejam um grupo alternativo, e, também, algo controverso no seio da comunidade hip hop.

*you can flip through all of them
and still there's nothing worth watching
T.V. is the reason why less than ten percent of our
Nation reads books daily
Why most people think Central America
means Kansas
Socialism means unamerican
and Apartheid is a new headache remedy
absorbed in it's world it's so hard to find us
It shapes our minds the most
maybe the mother of our Nation
should remind us
that we're sitting to close to. . .
Television, the drug of the Nation
Breeding ignorance and feeding radiation
T.V. is
the stomping ground for political candidates
Where bears in the woods
are chased by Grecian Formula'd
bald eagles
T.V. is mechanized politic's
remote control over the masses
co-sponsored by environmentally safe gases
watch for the PBS special
It's the perpetuation of the two party system
where image takes precedence over wisdom
Where sound bite politics are served to
the fastfood culture
Where straight teeth in your mouth
are more important than the words
that come out of it*

*Race baiting is the way to get selected
Willie Horton or
Will he not get elected on . . .
Television, the drug of the Nation
Breeding ignorance and feeding radiation [...]*

Sem problemas em expor publicamente os seus receios mais íntimos, deixando cair a imagem do rapper duro e indestrutível, como são exemplos os temas *Music And Politics*

*[...] And I'd tell you that I'm suffering
from the worst tyoe of loneliness
The loneliness of being misunderstood
or more poignantly
the loneliness of being afraid
to allow myself to be understood [...]*

ou *Socio-Genetic Experiment*

*You see I'm African Native American
Irish and German
I was adopted by parents who loved me
they were the same color
as the kids who called me nigger
on the walk home from school
I cried until I found out what it meant
Then I got me some equipment
My fists man
I was a hitman with no friends [...]*

Com *Language Of Violence*

*[...] You won't see the face 'til the eyelids drop
You won't hear the screaming until it stops [...]*

atacam o discurso homofóbico presente em muitos rappers, e num sentido mais lato, é um ataque a todas as formas de discriminação ou preconceito. Este álbum é um álbum político, com uma agenda que percorre alguns dos problemas da sociedade americana e da sociedade ocidental, inserindo-se perfeitamente na herança deixada pelos Dead Kennedys de crítica corrosiva à sociedade americana, assim, não admira que quase no fim do álbum se preste uma homenagem ao grupo de Jello Biafra, no tema *California Über Alles*, original dos Dead Kennedys:

*Now it's 1992
Knock knock at your front door
Yo, guess who?!
It's the suede denim police
They've come to your house
for your longhaired niece.*

São conotados como o grupo que melhor agradaria à sociedade liberal branca, mas este rótulo não pode fazer esquecer a importância da mensagem desenvolvida por este duo, e o seu papel de ponte entre o rap e o rock, servindo como apresentadores do rap a toda uma juventude muito mais ligada ao rock, talvez devido aos apoios que tiveram de bandas como os Nirvana, Billy Bragg, ou U2. Mais tarde participariam e produziram um álbum do autor de *Festim Nu*, William Burroughs, *Spare Ass Annie & Other Tales* (4th & Broadway 1993). Em finais de

1993 separar-se-iam, indo Michael Franti formar os Spearhead. Têm na zona da Bay Area como parentes próximos (em termos sonoros e temáticos) os Consolidated¹. E um pouco mais afastados e mais ligados ao rock-rap, os Rage Against The Machine, Red Hot Chilli Peppers, ou a primeira formação dos Faith No More.

Esta hibridez, este desejo de fusão entre o rock e o rap, é superiormente exemplificado pelo álbum que serve de banda sonora original ao filme *Judgement Night* (Sony 1993), de Stephen Hopkins. Helmet & House of Pain, Teenage FanClub & De La Soul, Sonic Youth & Cypress Hill, Pearl Jam & Cypress Hill, Faith No More & Boo-Yaa T.R.I.B.E., Biohazard & Onyx, ou Slayer & Ice T, são a demonstração visível das capacidades do *cross-over* musical entre os dois géneros, e um hino contra o racismo e a discriminação (pelo menos no mundo musical), num filme que tem como pano de fundo os acontecimentos de 1992 em Los Angeles.

De volta a Los Angeles debruçemo-nos sobre os actuais, e mais fortes herdeiros do *brown hip hop*, os Cypress Hill (de Cypress Avenue, Southgate, LA), que abrange o italo-americano DJ Grandmixxer Muggs (Lawrence Mugged), o chicano-cubano-americano B-Real (Louis Freeze), e o cubano-americano Sen Dogg (Sen Reys) irmão de Mellow Man Ace. Atingindo um estatuto invulgar no seio do hip hop, este trio, consegue fundir, com bons resultados, a sensibilidade *old scholl* (freestyling, harmonia, e batidas), com alguns aspectos do gangsta californiano. Em 1991 lançam o seu primeiro álbum, *Cypress Hill* pela Ruff House/Sony.

¹ Mark Pistel, dos Consolidated, produziria o único álbum dos Disposable. *Hiphopriety Is The Greatest Luxury*.

*What's up homie? Don't you know me?
Si mon.
Ain't you the brother of the mas chingon?
Satright up, and I'm down with the Raza
Kid Frost got my back
Boo Yaa's en la casa
Cause every day things get a little crazier
As I step to the microphone area
First I call my city
Puro Los Angeles
(Lights up & cops a hit) yeah homes
That's what the gang says...¹*

Combinação perfeita do Calo, calão chicano do Sudeste de Los Angeles, rimando em tom anasalado (B-Real) – influências do veterano Rammellzee – e onde as referências à erva/marijuana/hemp são a pedra de toque (100% pachuco *style*). Temas como *I Wanna Get High*, *Legalise It*, *I Love You Mary Jane*, ou *Insane In the Brain* tornam-nos os campeões na luta pela legalização desta substância, advogando a mudança da cultura do álcool para a marijuana. O seu segundo álbum não foge a estes propósitos, *Black Sunday* (Columbia 1993), contendo no seu interior a verdadeira história da marijuana/hemp. Para o terceiro álbum *III – Temple Of Boom* (Columbia 1995) prometem-se novas investidas na luta pela legalização da marijuana, e elas são cumpridas. A exemplificar, eis a letra de *Stoned Raiders*, com B-Real no micro:

*1 for trouble, 8 for the road,
7 to get ready when I'm lettin' off all my load,*

¹ Cypress Hill, *Latin Lingo*.

*Funk, Buddha monk, in the trunk,
 I got'cha, thumpin' so hard,
 Up and down the blvd.,
 I'm a natrual-born cap-peela', strapped illa,
 I'm the west coast settin' it on, no one's reala',
 Get'cha fix of the uncut funk,
 A small dose of the skunk weed, like it's suppose to be,
 Move it up, just move it on out,
 What'cha talkin'bout son,
 I got the first shot, and it's all over now,
 One nation under a groove,
 Smoke a pound for the strict of it,
 Everytime I make a move,
 Smooth and togetha,
 Raw like leatha,
 Ain't goin' out like a punk, neva,
 Check it out, 1,2, Cypress groove
 Check it out, 1,2, Cypress groove [...]*

Isto numa altura em que se promovia o *Just Say No* (Diz Não às Drogas), percebe-se que a escolha em erguer a bandeira da legalização da marijuana não foi, com certeza, uma questão de facilitismo. Mas os Cypress Hill não falavam só de marijuana, também falavam da quotidiana brutalidade policial que viria a desembocar na Rebelião de 1992, como se pode ver em *Pigs* (chuis), do seu primeiro álbum:

*This pig harassed the whole neighborhood,
 Well this pig worked at the station.
 This pig he killed my Homeboy,
 So the fuckin' pig went on a vacation.*

*This pig he is the chief,
 Got a brother pig, Captain O'Malley.
 He's got a son that'a a pig too,
 He's collectin' pay-offs from a dark alley.
 This pig is known as a Narco,
 If he's a pig or not, we know that he could be.
 This pig he's a fuckin' fag,
 So all his homepigs they call him a pussy.
 Well this pig he's really cool,
 So in this class we know he rides all alone.
 Well this pig's standin' eatin' donuts,
 While some motherfuckers out robbin' your home.*

Em resumo, os Cypress Hill levantaram bem alto a bandeira do hip hop feito na Costa Oeste, lembrando a todos a importância da cultura chicana para a emancipação do hip hop californiano. Aproveitando esta maré, vemos surgir, vários grupos que continuam a defender os valores do pachuco e da cultura chicana como: Aztlan Underground, Proper Dos, Street Mentality, The Mexicanz, Brown Town, ou Of Mexican Descent, verdadeiros representantes de uma nova geração de mágicos das palavras, rimando em duas línguas num *freestyle* cerrado.

Os Cypress Hill, via DJ Muggs, são ainda o centro de uma das mais reputadas *posses* de Los Angeles, os Soul Assassins. Esta *posse* compreende os FunkDoobiest – DJ Ralph M The Mexican, Sondoobie, porto-riquenho, Tomahawk Funk, de origem Sioux, também conhecido como T-Bone – e os irlandeses-americanos House Of Pain – Everlast, Danny Boy e DJ Lethal. Esta *posse* tem-se aliado frequentemente aos seus correligionários de origem samoana, os pesos-pesados do gangsta, os Boo-Yaa TRIBE, isto para além de Mellow Man Ace, e Kid Frost.

Ao mesmo tempo que os Cypress Hill estouraram na América e um pouco por todo o mundo, dá-se a emergência, em Los Angeles, de uma entusiástica cultura do *freestyling*, em paralelo com um retorno do graffiti e da breakdance. Na base deste regresso às origens, em especial o *freestyling*, está uma casa de comida dietética (health food) de South Central, a Good Life, que todas as quintas-feiras se transformava num local de troca de estilos, ideias e perícias vocais. É aqui que se criaria a nova geração de MC's de Los Angeles: Freestyle Fellowship, Urban Prop, Sin, Big Al, Menace II Society, Volume 10, Ganjah K, Wolf, Nigga Fish, Funky Trend, Pigeon John, Hiphop Clan, Tres Loc, Figures Of Speech, ou Capital K. A diferença entre o *freestyling* e o rap-formatado, ou previamente escrito, é a capacidade de criar, de improvisar sobre um breakbeat (batidas contínuas executadas pela alternância entre um gira-discos e outro), envolvendo a administração correcta da respiração, da modulação, da entoação dada às palavras, construindo uma estória frase a frase. Eis um exemplo dos Freestyle Fellowship – Mikah Nine, Mtulazaji (Peace), Self Jupiter, Aceyalone, DJ Kiilu – com o tema *My Fantasy* do álbum *To Whom It May Concern* (Sun Music 1991), o freestyler é Aceyalone:

*Would you like to be a part of my fantasy
Fantasy, insanity, vanity, family,
Can it be, can it be it'll be great,
We can break all laws of gravity
Make room we'll fly to the moon,
On a boom, we can let it get better
Get etiquette, adequate that'll get sloppy
Ten four, ya copy, big jalopy
Poppy seed popper, floppy teeny bopper hoppy,*

*Hyped my squad to Gods of the mic,
So play Vanilla, hamma shamma lamma
Ding dong, Killa slam or plan a pop song,
Cut,
But I like break beats and
Beatin' on the wall of the bathroom
The B-boy – B-Boy forever.¹*

Quando as portas do Good Life se fechavam, muitos dos freestylers iam para The Manor House, ou por muitos conhecida como a *After Life*, a mansão dos Pharcyde. Este grupo que compreende os talentos de Romye, Tre, Imani, Fat Lip, DJ Mark Luv e J-Swift, não representa a Costa Oeste, Leste, a América, nem nenhum bairro. Eles representam-se a eles mesmos. Tudo pelo amor à cultura hip hop. Estes estudantes da SCU (South Central University) não são adeptos do G-Funk nem do gangsta, o seu som está mais próximo dos A Tribe Called Quest ou Dream Warriors, a sua sonoridade assenta numa mistura de jazz *loops*, algum funk, e uma aproximação algo cómica à realidade, rematada por um certo *freestyling*. Em 1993 lançam o aclamado *Bizarre Ride II The Pharcyde* (Delicious Vinyl), com temas como *Soul Flower*, *Pack The Pipe*, ou *Passin' Me By*:

*Now in my younger days I used to sport as sag
When I went to school I carried lunch in a bag,
With an apple for my teacher 'cause I knew I'd get a kiss.
Always got mad when the class was dismissed,
But when it was in session, I always had a question.
I would raise my hand to make her stagger to my desk and*

¹ Cross, 1993:62.

*Help me with my problem, it was never much,
 Just a trick, to smell her scent and try to sneak a touch
 Oh, how I wish I could hold her hand and give her a hug.
 She was married to the man. He was a thug, his name was Lee, he
 drove a Z,
 He'd pick her up from school promptly at three o'clock.
 I was on her jock, yes indeedy. I wrote graffiti on the bus.
 First I'd write her name then carve a plus,
 With my name last, on the looking glass,
 I seen her yesterday but still I had to let her pass.
 She keeps on passing me by....*

Em 1996 lançam *Labcabin-california* (Delicious Vinyl 1996) mais amadurecido, afinal estão três anos mais velhos... O futuro do rap passa com certeza por aqui!

Em Oakland, zona da Bay Area de São Francisco, também se revisitavam os terrenos do *freestyling*. Por trás deste movimento de regresso às origens está a *posse* Hieroglyphics, que compreende os talentos de Del Tha Funkee Homosapien, Casual, os Souls Of Mischief, e o produtor Domino.

Antes de voltarmos, definitivamente, à Costa Leste, passemos pela Georgia, terreno dos Arrested Development. Dificilmente enquadráveis no universo hip hop, a sua preocupação afrocêntrica, põe-nos ao lado do legado iniciado pela Native Tongue Posse, mas utilizando uma estética algo diferente, talvez por isso tenham sido catalogados na categoria de rap *rural*! Os AD são uma verdadeira banda, com ideias, próximas do afrocentrismo mas dizendo coisas como: «*the Revolution will be fought by those of like minds, not just those of the same race*» (a revolução será travada por aqueles com os mesmos ideais, não apenas os da mesma raça). Liderados e produzidos por Speech, iniciam-se com o

álbum *3 Years, 5 Months, And Two Days In The Life Of...* (Chrysalis 1992), o título é retirado do tempo que levaram a conseguir um contrato discográfico. Misturando a soul, o jazz, e outras sonoridades, aliando conteúdo político, mas não deixando de ser *cool* e tranquilo, leva-os a serem considerados uma das boas revelações do ano de 1992. Desse álbum fazia parte o tema *Tennessee*:

*Lord I've really been real stressed
 Down and out, losin ground
 Although I am black and proud
 Problems got me pessimistic
 Brothers and sisters keep messin up
 Why does it have to be so dman tuff?
 I don't know where I can go
 To let these ghosts out of my skull
 My grandmas past, my brothers gone
 I never at once felt so alone
 I know you're supposed to be my steering wheel
 Not just my spare tire (home)
 But lord I ask you (home)
 To be my guiding force and truth (home)
 For some strange reason it had to be (home)
 He guided me to Tennessee (home)
 Take me to another place
 Take me to another land
 Make me forget all that hurts me
 Let me understand your plan [...]*

Antes da saída de Speech, para uma carreira a solo, gravariam ainda *Unplugged* (Chrysalis 1993) e *Zingalamaduni* (Chrysalis 1994).

Nova Iorque não parou. Se os Public Enemy se eclipsaram, o mesmo não aconteceu com KRS One, O *Metafísico do rap* não esmoreceu. Em 1993 lança *Return Of Da Boom Bap* (Jive 1993). O tema *Sound Of Da Police* é o apelo mais forte do álbum, críticas fulminantes à acção da polícia, tornam este tema um clássico. Com *KRS ONE* (Jive 1995), a sua atenção volta-se para o seio da comunidade hip hop, as críticas são cerradas e importantes. *Free Mumia* é essencial. *Build Ya Skillz*, com Busta Rhymes, é um manual de *freestyling*. *Rappaz R. N. Dainja* (Rappers are in danger) é um aviso. O álbum é fundamental para se perceber o caminho a seguir. Para além de Busta Rhymes, participam Channel Live, Das EFX (antigos membros dos EPMD), Fat Joe, Mad Lion, Sadat X, isto para além da produção de DJ Premier em *MC's Act Like They Don't Know*:

*If you don't know me by now I doubt you'll ever know me
I never won a Grammy, I won't win a Tony
But I'm not the only MC keepin' it real
When I grab the mic to smash a rapper, girls go «Illllll!»
Check the time as I rhyme, it's 1995
Whenever I arrive the party gets liver
Flow with the master rhymers, that's to leave behind
The video rapper, you know, the chart climber
Clapper, down goes another rapper
Onto another matter, punch up the data, Blastmaster
Knowledge Reigns Supreme Over Nearly Everybody
Call up KRS, I'm guaranteed to rip a party
Flat top, braids, bald heads or natty dread
There once was a story about a man named Jed
But now Jed is dead, all his kids instead
Want to kick rhymes off the top of they head*

*Word, what go around come around I figure
Now we got white kids callin' themselves niggas
The tables turned as the crosses burned
Remember You Must Learn
About the styles I flip and how wild I get
I go on like a space age rocket ship
You could be a mack, a pimp, hustler or player
But make sure live you is a dope rhyme sayer [...]*

Rappaz R. N. Dainja e *Wannabemceez*, e de Diamond D em *Build Build Ya Skillz*, e *Squash All Beef*. E *props*¹ de Grand Wizard Theodor, Kool Herc, Scorpio dos Furious 5, Method Man, Jeru The Damaja e Rakim, entre muitos outros. Quem é que disse que a Hip Hop Nation estava decadente?

Para todos os que possam perguntar quem é DJ Premier, a resposta leva-nos invariavelmente até aos Gang Starr. Um dos mais importantes grupos no seio do movimento, nem mais! Senão, reparem bem... Aclamados pela sua perícia quer ao nível sonoro quer em termos de letras, os Gang Starr são Guru² (Keith Allam) e DJ Premier (Chris Martin). Começaram com *No More Mr Nice Guy* (Wild Pitch 1990), seguido de *Step In The Arena* (Chrysalis 1991), *Daily Operation* (Chrysalis 1992), e o último é *Hard To Earn* (Chrysalis 1994):

*Tonz 'O' Gunz, but I don't glorify
Cos more guns will come and much more will die
Why? Yo, I don't know, black
Some motherfuckers just be livin' like that*

¹ Um abreviatura para *props* ou *proper respects*, saudações.

² Acrónimo para Gifted Unlimited Rhymes Universal.

*They like the feel of chrome in their hands
 The shit makes 'em feel like Little Big Man
 Twelve years old catchin' wreck
 Cos there ain't no supervision puttin' kids in check
 People get wounded, others they perish
 And what about the mother and the child she cherished?
 The city is wild, up steps the wild child
 Tension, anger, livin' in danger
 What the fuck you gonna do in this situation?
 It's like you need to have steel just to feel relaxation
 Tonz 'O' Gunz...¹*

Freestyle-hardcore de primeira grandeza, auxiliado por *loops* jazzísticos, eis a força dos Gang Starr. Mas se isto é pouco, ainda há mais. Em 1993, Guru decide iniciar o projecto de fusão entre rap e jazz, *Jazzmatazz*. O primeiro volume *Jazzmatazz* (Chrysalis 1993) conta com a participação de Branford Marsalis, com quem os Gang Starr já haviam colaborado no tema *Jazz Thing* para o filme de Spike Lee *Mo'Better Blues*, Donald Byrd, o rapper francês MC Solaar, D.C. Lee, entre outros. Nesse mesmo ano os US3 lançam *Hand On The Torch* (Blue Note 1993), e os Digable Planets *Reachin' (A New Refutation Of Time And Space)* (WEA 1993). Se bem que os Stetsasonic, ou A Tribe Called Quest já tivessem experimentado este género de fusão, é com estes três álbuns que o género se solidifica e saltará para outros voos. Em 1995 saí o segundo volume de *Jazzmatazz*, *Volume II: The New Reality* (Chrysalis 1995). Guru decide juntar, desta vez os talentos de Chaka Khan, Ini Kamoze, Ronny Jordan, Shara Nelson, Jamiroquai, Bahamadia, etc. Este álbum além do espírito *jazzy*

¹ *Tonz 'O' Gunz* (*Hard to Earn*, Chrysalis 1994).

também tem uma boa dose de *soul* e *r&b*. Guru continua a marcar pontos. E marcará muitos mais ao formar a Gang Starr Foundation. Daqui partirão Jeru The Damaja – o seu primeiro single *You Can't Stop The Prophet* (*The Sun Rises in the East*, London 1994) é espantoso:

*I leap over lies in a single bound
 (Who are you?) The Black Prophet
 One day I got struck by Knowledge of Self
 It gave me super scientific powers
 Now I run through the ghetto
 Battlin' my arch-nemesis, Mr. Ignorance
 He's been tryna take me out since the days of my youth
 He feared this day would come
 I'm hot on his trail, but sometimes he slips away
 Because he has an army, they always give me trouble
 Mainly Hatred, Jealousy and Envy
 They attack me, they think they got me
 But I use my super science and I twist all three
 I see sparks over that building, they're shootin' at me
 I dip, do a back-flip
 Then I hit 'em in the heart with sharp steel bookmarks
 Ignorance hates when I drop it
 But no matter what he do, he can't stop The Prophet*

e Big Shug, Lil Dap e Melachi The Nutcracker, aliás, todos participantes no álbum *Hard To Earn*. Guru funda a sua própria editora a Ill Kid Records. Mais tarde os Gang Starr patrocinariam o *debut* de Bahamadia¹, *Kollage* (EMI 1996), a

¹ Rapper vinda de Filadélfia, aclamada como a Billie Holiday do rap, e que se estreia participando no tema *Respect The Architect* (*Jazzmatazz: Volume II*, 1995), e na

próxima rainha do rap? E de Group Home¹ (Melachi The Nutcracker e Lil Dap) *Livin' Proof*, lançado pela London Records em 1996.

Enquanto isso DJ Premier produzia, entre outros, Nas, no álbum *Illmatic* (Sony 1994), Da Yougstas, KRS One, Neneh Cherry, Fu-Schnickens, ou Lady Of Rage. Gang Starr e *posse*, são, sem dúvida, garantia de excelência e do rap no seu melhor.

Agarrando o apocalipse iniciado pelos PE, surgem os Onyx, thrash-rap tenebroso e feroz. Vindos de South Side, Queens, Nova Iorque. Estreiam-se com o álbum *Bacdafucup* (Columbia 1993), co-produzido por Jam Master Jay dos Run DMC. Este grupo compreende os talentos de Fredro Starr (ou Never), Sticky Fingaz, Sonee Seeza (ou Suave) e de Big D.S. Este último já não faria parte do grupo aquando do lançamento do seu segundo álbum, *All We Got Iz Us* (Rush/Def Jam 1995). Estórias do gueto que se podem resumir no refrão do tema que dá nome ao álbum:

*These evil streets is rough
Ain't no one we can trust
Either roll with the rush or get rushed
'Cause all we got iz us!*

Mas o grande ataque de Nova Iorque ao fenómeno gangsta é iniciado quando um grupo de nove rappers, vindos do *underground*, se juntam e formam os Wu Tang Clan. Esta *posse* vinda

colectânea da Tommy Boy *Da Ladies*, em que também entra Lauryn Hill dos The Fugees. O primeiro *single* saído do álbum é *Uknowhowwedu* (*You Know How We Do*), uma homenagem à *old school* de Filadélfia. Na produção do álbum participam para além de DJ Premier e Guru, N.O. Joe e The Roots.

¹ Inteiramente produzido por DJ Premier. O tema que dá nome ao álbum, *Livin' Proof*, é como diz Lil Dap «a estória das nossas vidas e experiências»

de Staten Island, compreende os talentos de Raekwon The Chef (Lou Diamonds), Method Man, Cappadonna, Ol' Dirty Bastard, U-God, Ghost Face Killah, The Genius/GZA (leia-se «guiza»), Inspectah Deck, e RZA (leia-se «riza»), aliás Prince Rakeem (produtor e DJ). Musicalmente centram-se em redor do legado da *old school* (free-styling e construção rítmica), como se pode comprovar no fundamental álbum *Enter The Wu Tang (36 Chambers)* (Loud/RCA 1993), inspirado no imaginário do kung fu, onde Staten Island é rebaptizada de Shaolin, e se samplam excertos de filmes de kung fu:

*M-E-T, H-O-D, MAN
M-E-T, H-O-D, MAN
M-E-T, H-O-D, MAN
M-E-T, H-O-D, MAN
Hey, you, get off my cloud
You don't know me and you don't know my style
Who be gettin flam when they come to a jam?
Here I am here I am, the Method Man
Patty cake patty cake hey the method man
Don't eat Skippy, Jif or Peter Pan
Peanut butter, cuz I'm not butter
In fact I snap back like a rubber
band, I be Sam Sam I am
And I dont eat green eggs and ham
Style will hit ya, wham!, then goddamn
You be like oh shit that's the jam
Turn it up now hear me get buckwu-wu-wild
I'm about to blow light me up
Upside downside inside and outside
Hittin you from every angle there's no doubt*

*I am, the one and only Method Man
 The master of the plan wrappin shit like Saran
 Wrap, with some of this and some of that
 Hold up (what?) I tawt I tat I putty tat
 Over there, but I think he best to beware
 Of the diggy dog shit right here
 Yippy yippy yay yippy yah yippy yo
 Like Deck said this aint your average flow
 Comin like rah ooh ah achie kah
 Tell me how ya like it so far baby paw
 The poetry's in motion coast to coast and
 Rub it on your skin like lotion
 What's the commotion, oh my lord
 Another corn chopped by the Wu-Tang sword
 Hey hey hey like Fat Albert
 It's the Method Man ain't no if ands about it
 It's the Method [...]*¹

Fortemente ligados a esta *posse* estão, também, Shyheim, Sunz Of Man ou os Gravediggaz². Alguns dos membros envolvem-se em carreiras a solo: Method Man assina pela Def Jam, editando o álbum *Tical* (1994), faz parêlha com Redman no tema *How High*, incluído na banda sonora do filme produzido por Russel Simmons (patrão da Def Jam) *The Show* (1995), isto para além de ter participado em trabalhos de Notorious B.I.G., 2Pac, Mobb Deep, e em trabalhos dos seus *homies* GZA, Ghost Face Killer, Raekwon e Ol' Dirty Bastard; Genius/IGZA lança

¹ *Method Man*, versão do álbum.

² Este grupo inclui os talentos de Prince Paul, Fruitkwan, Poetic e RZA. O seu único álbum é *Niggamortis* (Gee Street 1994).

Liquid Swords em 1995 (antes havia lançado *Words From The Genius* de 1991); Ghost Face Killah edita *Ironman* (Epic/Sony 1996), e com Raekwon assinam um tema na banda sonora do filme *Sunset Park*; Raekwon The Chef edita *Only Built For Cuban Linx* (1995) e colabora com Mobb Deep, AZ, Fat Joe, ou Jodeci; Ol' Dirty Bastard edita *Return To The 36 Chambers* (1995), o tema *Ol' Dirty's Back* na banda sonora de *Tales From The Hood* (1995), e colaborou com Mariah Carey em *Fantasy* (1995), e Busta Rhymes no single *Woo Hah!!* (1995) incluído no primeiro álbum de Busta, *The Coming* (Elektra 1996); Cappadonna expõe-se no tema *If It's Alright With You*, incluído na banda sonora do filme *The Great White Hype* (1996); RZA colabora com Shaquille O'Neal, Cypress Hill (*III: The Temple of Boom*), e entra em parceria com Method Man e Cappadonna no tema *Wu-Wear: The Garment Renaissance*, da banda sonora de *High School High* (Big Beat/Atlantic 1996) de Jon Lovitz. Ainda nesta banda sonora encontramos o tema *Semi-Automatic: Full Rap Metal Jacket*, onde em conjunto com Street, Inspectah Deck e U-God se estreiam fora dos Wu Tang Clan.

Os tentáculos dos Wu Tang Clan estendem-se nas mais diversas direcções. Objectivo: a conquista do mundo! Poderá alguém pará-los?

Gostaríamos de concluir aqui esta viagem, mas fica a sensação de que escapou algo... Recordaríamos, de repente, pela importância, pelo fôlego e pelo trilhar de novos caminhos: os últimos trabalhos dos De La Soul em *Stakes is High* (Tommy Boy/BMG 1996), os canadianos Dream Warriors em *The Master Plan* (Chrysalis/EMI 1996)¹, os Fugees com *The Score*

¹ Quem é que pode esquecer o seu *Debut And Now The Legacy Begins* (4th & Broadway 1991)?

(Ruffhouse/Columbia 1996), Jeru The Damaja com *Wrath Of The Math* (Payday 1996), Dr Octagon com *Dr Octagon* (Mo'Wax/Source 1996), The Roots e *Illadelph Half Life* (DGC/MCA 1996), A Tribe Called Quest e *Beats, Rhymes and Life* (Jive/BMG 1996), Smothe Da Hustler e *Once Upon A Time In America* (Profile 1996), Mobb Deep com *Hell On Earth* (Loud 1996), Nas com *It Was Written* (Columbia/Sony 1996), ou Digital Underground com *Future Rhythm* (Critique/BMG). Num registo cada vez mais importante – álbuns de instrumentais onde o trabalho do DJ é ilustrado – salientaríamos: DJ Shadow em *Endtroducing* (Mo'Wax 1996) e o colectivo Altered Beats: *Assassin Knowledge Of The Remanipulated* (Axiom/Island 1996), fruto do génio criativo de Bill Laswell que reúne à sua volta, entre outros: Rob Swift, DJ Q-Bert, Prince Paul, DJ Krush, DXT (Grandmixer D.ST), Material, etc.

Entretanto a década de 90 é marcada pela globalização do movimento e os EUA deixam de ser o único reduto da cultura hip hop. Sobem à ribalta outros cenários, outros locais, outros países: na França, Alemanha, Itália, Japão, Brasil, Inglaterra, Espanha, Suíça, Portugal, África do Sul, etc., o rap e a cultura hip hop abrem outras perspectivas a uma juventude urbana com muito que dizer! A viagem agora é à escala planetária...

O RAP GLOBAL: DO ORIGINAL À CÓPIA, OU DA CÓPIA AO ORIGINAL?

Neste capítulo não se pretende aprofundar, como fizemos com o rap americano, as diversas especificidades e potencialidades nascidas noutros países, que não os Estados Unidos da América. As razões desta opção prendem-se com a impossibilidade em recolher informação sobre as diferentes localizações onde o hip hop, e em especial a sua vertente musical – o rap – começa a crescer. Se em relação à França, Inglaterra, Brasil, ou mesmo ao Japão essa pesquisa é mais fácil, a exposição mediática é muito maior e o acesso ao trabalho criado nesses países é mais imediata, o mesmo não se passa com a grande maioria dos locais onde o rap se tornou uma voz importante na forma de expressão de uma juventude essencialmente urbana. Se nos Estados Unidos o rap é a voz das minorias que não cala as diferentes discriminações a que estão sujeitas, noutros locais esse papel libertador do rap e da cultura hip hop será igualmente abraçado por aqueles que se sentem discriminados, que sentem o peso da opressão, em sociedades ocidentais, ditas democráticas, onde a vontade da maioria vai castrando a vontade de algumas minorias. É assim na Alemanha, onde o rap aparece amplamente representado no seio da juventude de origem turca, ou em França, onde o rap se apresenta em locais onde a mistura cultural é maior – as *banlieues* de Paris, Marselha ou Lyon – na Grã-Bretanha ligado às comunidades das *West Indies* (Caraíbas). Em resumo poderíamos dizer que na Europa, existe uma forte tendência em associar o rap aos jovens, filhos de pais imigrantes, a

chamada segunda geração, mas não generalizemos em demasia. No hip hop a legitimidade não é um lugar cativo, é uma posição que se ganha a custo, sem tréguas na crítica social, e isso não é específico de nenhum grupo ou etnia. Brancos, negros, amarelos, ou castanhos: todos têm um lugar no universo do hip hop, bastando para isso haver força e vontade em fazê-lo!

A dificuldade em descrever o hip hop global surge, essencialmente, porque as especificidades de cada país e região, os problemas enfrentados em cada local, variam bastante. Se na América falamos de guetos, no Brasil de favelas, na África do Sul de *townships*, em França de *banlieues*, estamos a falar grosso modo de locais onde exclusão é a palavra-chave, mas a especificidade de cada um deles é única, o gueto não é a favela, e a favela não é a *banlieue*. É esta legitimidade específica que aqui convém realçar.

Um dos passos para que essa legitimidade se concretize acontece quando os rappers se começam a exprimir na sua própria língua, única forma de poderem comunicar com os outros que partilham o seu espaço. Ora, este facto é o culminar, é o ponto de viragem quando falamos de hip hop local numa escala global. A utilização do inglês, a princípio, é rapidamente ultrapassada pelo uso da língua-mãe, associada, naturalmente, ao uso do calão, e quando tal acontece dá-se um passo em frente, enriquece-se o universo do hip hop. Daqui se excluem os locais onde o inglês é fluentemente falado, como a Grã-Bretanha. Passar da cópia do modelo americano, ao rap original é um processo de legitimação, de autenticidade de uma cultura hip hop, na essência global, mas com fortes características e particularismos locais. Formalmente único, o rap – MCing e DJing – sofre mutações de conteúdo – temáticas abordadas, língua, uso do calão, etc. – conforme o local em que se desenvolve.

O objectivo deste capítulo é, igualmente, o de mostrar a força e o crescimento do universo hip hop, e o de dar a conhecer alguns projectos que se desenvolveram um pouco por todo o lado, elaborando uma listagem, necessariamente incompleta, deste enorme manancial. Esta ordenação é efectuada conforme o país de origem de cada um dos projectos.

ÁFRICA DO SUL

GRUPOS:

Prophets Of Da City

ALEMANHA

GRUPOS:

Advanced Chemistry

Cartel (uma reunião de Eric E, Da Crime Posse e Karakan)

Cheeba Garden

Fresh Family (grupo turco-africano de Düsseldorf)

Hype-A-Delics

• *More Funk For Your Ass* (Juiceful, 1994)

Islamic Force

Mc René (rapper de origem marroquina)

• *Revolution* (MZEE)

Walkin' Large

EDITORAS:

MZEE

Juiceful Records

Yo Mama

BRASIL¹

GRUPOS:

Álibi (Brasília)

- *Abutre* (Discovery, 1995)
- *Pague Para Entrar, Reze Para Sair* (Discovery, 1997)

Black Alien

Câmbio Negro (Brasília)

- *Sub-Raça* (Discovery, 1993)
- *Diário De Um Feto* (Discovery, 1995)

Código 13

Consciência Humana (S. Paulo)

- *Enxergue Seus Próprios Erros* (Porte Illegal, 1995)

Doctor MC's

Facção Central

Fogo Cruzado (Brasília)

G.O.G (Brasília)

- *Peso Pesado* EP (Só Balanço, 1992)
- *Vamos Apagá-los... Com O Nosso Raciocínio!* (Só Balanço, 1993)
- *Dia a Dia da Periferia* (Só Balanço, 1994)
- *Prepare-se* (Só Balanço, 1996)

Gabriel «O Pensador»

- *Gabriel «O Pensador»* (Sony, 1993)
- *Ainda É Só o Começo* (Sony, 1996)
- *Quebra-Cabeça* (Sony, 1997)

Morte Cerebral (Brasília)

Pavilhão 9

Poeta Urbano

¹ Com a colaboração indispensável de DJ Tydoz (também conhecido como TDZ, membro original do grupo Morte Cerebral. (<http://www.geocities.com/RainForest/9407/Index2.html>).

Racionais MC's (São Paulo)

- *Holocausto Urbano* (Zimbabwe, 1991)
- *Escolha o Seu Caminho* EP (Zimbabwe, 1992)
- *Raio X do Brasil* (Zimbabwe, 1994)

Retrato Falado

Ryo Radycal Repz (Rio de Janeiro)

Speed Freaks

Sentença de Morte (Brasília)

Sociedade Anónima (Brasília)

Tháide & DJ Hum (São Paulo)

- *Pergunte a Quem Conhece* (1988/89)
- *Hip-Hop na Veia* (1990)
- *Humildade e Coragem São Nossas Armas Para Lutar* (1992)
- *Brava Gente* (1994)

Visão de Rua (São Paulo)

EDITORAS:

Brava Gente / Eldorado

Discovery Records

Excelente Discos

Porte Illegal

Só Balanço

Zimbabwe

CUBA

GRUPOS:

Amenaza

Baramondo

Base X

Irak
Justicia
Los Reis de La Calle
Primero Base

ESPAÑA¹

GRUPOS:

3 O'Jazz
7 Notas 7 Colores
957 Colt
Boo-Dooh
Cuarto Oscuro
D.R. Crew
De Lyrinx
El Club De Los Poetas Violentos
• *Madrid Zona Bruta* (Yo Gano, 1994)
El Puente de Hierro
Geronacion
Ingrediente Gris
Jazz Two
K.B. Posse
La Jauria De Rimás
Nach Scratch
Nazion Sur
Psicofunk

EDITORAS:

Yo Gano Records

¹ Informação facultada por Aitor Collado, via Internet.

FRANÇA

GRUPOS:

2 Bal/2Neg'
• *3X Plus Efficace* (Night & Day, 1996)
Akhenaton
• *Métèque Et Mat* (Delabel/Virgin, 1995)
Alliance Ethnik
• *Simple Et Funky* (Delabel, 1995)
Assassin
• *Le Future Que Nous Réserve T-Il?* (Delabel, 1992)
• *L'Homicide Volontaire* (Delabel, 1996)
Azrock DC
• *Met'Ça O Top* (Velda Music, 1992)
Bordeaux Massive
Bouducon Production
• *Bouducon Production* (Roker/Bondage, 1992)
Dee Nasty
• *Dee Nasty* (Polydor, 1991)
• *Deenastyle* (Polydor, 1995)
• *Même Le Diable Ne Peut Plus M'Aider* (Polydor, 1996)
Democrates D
• *La Voie Du Peuple* (Jimmy Jay/Night & Day, 1995)
Destroyman
• *Nouvelle Classe* (Barclay, 1992)
Different Teep
• *La Route Est Longue* (Label 60/Night & Day, 1996)
DNC
• *Découvrez Nos Contrées* (Label Découvertes/Emi, 1996)
Doc Gynéco
• *Première Consultation* (Virgin, 1996)

EJM

- *Etat De Choc* (BMG/Ariola, 1991)
- *La Rue Et Le Biz* (BMG/Ariola, 1993)

E-Komba

Fab-5-Freddy

- *Une Sale Histoire* (1982)

Fabe

- *Befa Surprend Ses Frères* (Unik/Shaman, 1995)

Fabulous Trobadors

- *Era Pas De Faire* (Roker/Bondage, 1991)
- *Ma Ville Est Le Plus Beau Park* (Mercury/Polygram, 1995)

Ghetto Youth Progress

- *Ghetto Youth Progress* (Média 7, 1994)

IAM (Imperial Asiatic Men, Ils Arrivent de Marseille)...

- *De La Planète Mars* (Labelle Noir/Virgin, 1991)
- *Ombre est Lumière* (Delabel/Virgin, 1993)

L'École Du Micro D'Argent (Delabel, 1997)

Idéal J

- *Original MCs (Sur Une Mission)* (Label 60/Night&Day, 1996)

Kabal

- *La Conscience S'Eleve* (Night & Day, 1996)

Kader

- *Je Vis Un Cauchemar*

KDD

- *Opte Pour Le K* (Columbia/Sony, 1996)

La Cliqua

- *Conçu Pour Durer* (Arsenal, 1995)

La Fonky Family

La Mafia Underground

- *Egotrip* (Jimmy Jay/Arcade, 1996)

Lamifa

- *O.P.A. sur la rue*
- *Chante Pour Les Opprimés* (BMG, 1996)

Legitime Processus

- *Legitime Processus* (Nigh&Day, 1996)

Les Little

- *Les Vrais* (Mercury, 1992)

Les Sages Poetes de La Rue

- *Qu'Est-Ce Qui Fait Marcher Les Sages?* (Jimmy Jay/WMD, 1995)

Lunatic

- *Le Crime Paie*

Madison&Chrysto

- *Engrenage Mortel* (Jimmy Jay/BMG, 1996)

Massilia Sound System

- *Parla Patois* (Roker/Bondage, 1991)
- *Chourmo!* (Roker/Bondage, 1993)
- *Commande Fada* (Roker/Bondage, 1995)

MC Sollar

- *Qui Sème Le Vent Récolte Le Tempo* (Polydor, 1992)
- *Prose Combat* (Polydor, 1994)

Ménélik

- *Phénoménelik* (Jimmy Jay/Small/Sony, 1995)

Ministère A.M.E.R.

- *Pourquoi Tant De Haine* (Musidisc, 1992)
- *95200* (Musidisc, 1994)

NTM

- *Authentik* (Epic/Sony, 1991)

Original MC's

- *Ideal J* (Night&Day, 1996)

Polo

- *Panne Sèche* (Hostile/Delabel, 1996)

Raggasonic

- *Raggasonic* (Source, 1996)

Rocca

- *Le Hip Hop Mon Royaume* (Arsenal, 1996)

Saï Saï

- *Le Ragga Ça L'Fait* (Warner/WEA, 1995)

Sléo

- *Ensemble Pour Une Nouvelle Aventure* (Jimmy Jay/WMD, 1995)

Soon E MC

- *Atout... Point De Vue* (EMI, 1993)
- *Intime Conviction* (EMI, 1996)

Stylee

- *Stylee* (Warner/WEA, 1994)

Timides et Sans Complexe

- *Lyrics Explicits* (Mix It/Bondage, 1992)
- *Le Feu Dans Le Ghetto* (Mix It/Bondage, 1993)
- *Psychose* (Mix It/PIAS, 1995)

Tonton David

- *Le Blues Des Racailles* (Labelle Noir/Delabel, 1991)
- *Allez Leur Dire* (Delabel/Virgin, 1994)
- *Récidiviste* (Delabel, 1995)

Tout Simplement Noir

- *Dans Paris Nocturne* (Night&Day, 1996)

X-Men

- *Pendez-Le*

Yazid

- *Je Suis L'Arabe* (PIAS, 1996)

VÁRIOS:

- *Lab'Elles* (Barclay, 1996)
- *Ragga Raleti Vol I* (Roker Promocion/Shaman, 1995)
- *Hostile Hip Hop* (Hostile/Virgin, 1996)
- *Rapattitude 1 e 2* (Labelle Noir/Delabel, 1990 e 1992)
- *La Haine* (inspirado no filme do mesmo nome de Mathieu Kassovitz)
- *Time Bomb Vol. 1* (Time Bomb/Night&Day, 1996)
- *Les Cool Sessions 1 e 2* (Jimmy Jay/Virgin, 1993 e 1996)
- *Le Vrai Hip Hop* (Arsenal/Barclay, 1996)

EDITORAS:

Arsenal
Big Cheese Records
Delabel
Hostile
Jimmy Jay Records
Payback
Roker Promotion
Time Bomb

GRÃ-BRETANHA

GRUPOS:

- Cookie Crew (MC Remedee, Susie Q.)
 - *Born This Way!* (London, 1989)
 - *Fade To Black* (London, 1991)
- Credit To The Nation
 - *Take Dis* (One Little Indian, 1993)
- Darkman
 - *Worldwide* (Wild Card, 1994)

Definition Of Sound

- *Love And Life: A Journey With the Chameleons* (Circa, 1991)
- *The Lick* (Circa, 1992)

Demon Boyz

- *Recognition* (Music Of Life, 1989)
- *Original Guidance – The 2nd Chapter* (Tribal Bass, 1993)

Gunshot

- *Patriot Games* (Vinyl Solution, 1993)
- *Gunshot – The Singles* (1994)

Katch 22

- *Diary Of A Black Man Livin In The Land Of The Lost* (1991)
- *Dark Tales From The Two Cities* (Kold Sweat, 1993)

Marxman

- *33 Revolutions Per Minute* (Talkin' Loud, 1992)

MC Mello 'O'

- *Thoughts Released* (Republic, 1989)

Overlord X

- *Weapon Is My Lyric* (Mango Street, 1988)
- *X Versus The World* (Mango Street, 1990)

Senser

The Ruthless Rap Assassins

- *Killer Album* (Syncopate, 1990)
- *Think – It Ain't Illegal Yet* (Murdertone, 1991)

Urban Species

- *Listen* (Talkin' Loud, 1993)

Wee Papa Girl Rappers

- *The Beat, The Rhyme, The Noise* (Jive, 1988)
- *Be Aware* (Jive, 1990)

EDITORAS:

Represent Records

ITÁLIA

GRUPOS:

Alta Tenzione

Eureka (Mandibola)

Articolo 31

Bisca 99 Posse (Zul, Serio, 100gr., Jrm, Clark Kent, Pezz8, Meg)

- *Incredibile Opposizione Dal Vivo* (1994)

- *Guai A Chi Ci Tocca* (1995)

Franky Hi-Energy

EDITORAS:

Crime Squad

I.O.

Mandibola

Statt

JAPÃO

GRUPOS:

A.K.I. Productions

- *Japanese Psycho* (File, 1993)

Arakawa Rap Brothers

Audio Sports

- *Era Of Glittering Gas* (All Access, 1992)

B Fresh

Buddha Brand

Crazy A

- *Please* (File, 1992)

Dassen Trio

- *Bachilka* (File, 1994)

DJ Honda

- *DJ Honda* (Sony, 1995)

DJ Krush

- *Krush*
- *Strictly Turntableized* (Mo'Wax, 1994)
- *Meiso* (Sony, 1995)

East End

- *The Beginning of E End* (File, 1992)

ECD

- *ECD*

Gas Boy

- *Let's GEt Ill* (Rhythm, 1992)

Gwashi

- *Gwashi* (Heavy Shit, 1995)

Kimidori

- *Kimidori* (File, 1993)

Mellow Yellow

- *Yellow Mellow Yellow Baby* (File, 1995)

Rhymaster

- *Ore ni Iwaserya* (File, 1993)
- *Egotopia* (File, 1995)

Scha Dara Parr

- *Scha Dara Daisakusen* (Major Force, 1990)
- *Wild Fancy Alliance* (Ki /Oon, 1993)
- *5th Wheel To The Coach* (Toshiba/EMI, 1995)

Shake

- *Monkey Rap* (Koolkut, 1995)

Small Circle Of Friend

- *Quiet Neighbors* (Brownswood, 1995)

Takagi Kan

Zingi

- *Zingi* (File, 1992)
- *Yume* (File, 1994)

VÁRIOS:

- *Check Your Mike*
- *Omnibus – Kurouto Hadashi* (Ariola/BMG, 1993)
- *Jazz Hip Jap 1* (Seven Samurai, 1992)

EDITORAS:

File Records

Major Force

Triad Z

SENEGAL

GRUPOS:

Positive Black Soul

- *Salam* (Island, 1995)

SUÍÇA

GRUPOS:

Brotherhood Of Creation

- *Le Pays Du Vice* (Boc!, 1996)

Double Pact

- *Impact N°3* (Label 60 / Night & Day, 1996)

Ganglords

Primitive Lyrics

- *Halbinüni Chlorzicht*

P27

Sens Unik

- *Le VIème Sens* (Unik)
- *Les Portes Du Temps* (Unik)
- *Chromatic*
- *Tribulations* (Unik / BMG, 1996)

VÁRIOS:

- *Fresh Stuff* (Out Of Tune, 1992)

EDITORAS:

Unik

O PÓS-RAP?: O TRIP HOP E O JUNGLE OU A EMANCIPAÇÃO DE NOVAS ESTÉTICAS HIP-HOP

O Trip-hop: um rap metafórico?

It's insane, scary, trippy, very dope and the most exciting thing to happen to hip hop for years. Dr Dre on magic mushrooms? Sven Vath doing jeep beats? You're getting there.

ANDY PEMBERTON IN
Mixmag, JUNHO DE 1994

É justo encarar o fim do rap na sua transfiguração num fenómeno emergente que se presta à redefinição por completo das bases estruturais do próprio enquanto música poética? Só é possível falar duma sucessão conceptual do rap para o trip hop se nos abstrairmos da essência mesma que delineou o desenca-dear no início da década de 90 deste novo movimento.

O trip hop é irremediavelmente diferente do rap porque está ancorado numa premissa basilar em contraponto com um dos princípios fundamentais deste último: a ausência da narração ou do canto estórico. O rap, como vimos, é indissociável de uma certa cultura da oralidade e da expressão por palavras num tom propositadamente pouco metafórico e elíptico porque incontornavelmente inspirado pela própria vida dos rappers nos guetos, verdadeiros cárceres culturais, sociais e residenciais. Mas o trip hop não se afasta do princípio rítmico do rap porque dele

bebe a dureza, a profundidade e a repetição, aí sim com propósitos metafóricos, do break-beat e de toda a construção sónica do rap. O que o trip hop vai buscar a este último é a maturação da ideia de que através de um break-beat se pode transmitir todo um manancial de referências culturais, principalmente afro-americanas, e que visa a perturbação da estrutura harmónica e melódica sobre a qual assenta incontornavelmente a música ocidental branca. A força do rap passa exactamente, e também, pela sua simplicidade e pela forma repetitiva como os break-beats se colam uns aos outros num franco revivalismo do poder interpelativo dos tambores tocados pelos escravos africanos, posteriormente proibidos para deixarem de suscitar o medo aos seus proprietários:

[...] *And When you hear the tribal beat and the drums, they are just faster, because the condition is accelerating so they've got to beat faster. Sister Souljah* (in Rose:62).

O rap é a regeneração dessa interpelação rítmica e tribal encarnada, de uma forma mais rápida e sincopada, nessa complexidade frásica marcada pela repetição, onde se vem juntar o único interesse melódico do rap e que é dado pelas frequências de baixo. A repetição sincopada, podendo incluir variações do break-beat, e a profundidade pseudo-melódica do baixo são as duas chaves fundamentais para entender a construção ironicamente simplista do rap.

Essa particular apreensão do som, própria do rap, é, se assim se pode dizer, reconfigurada com o *apport* tecnológico do sampler. O uso do sampler é primordial no rap, porque vem permitir um maior doseamento dos elementos rítmicos e ilustrar melhor o aproveitamento dos breaks dentro da música.

Essas componentes rítmicas sampladas extraídas de registos já existentes funcionam então como alimentadores do próprio ritmo e suportes cénicos da tensão criada pelo baixo.

Com a colagem *ad eternum* dessas componentes sampladas obtemos um *loop*, e com a repetição desse último na circularidade frásica do rap, alimentamos a noção de que essa mesma tem uma função cultural. Qual? A de marcar a continuidade identitária da comunidade afro-americana e a de promulgar a sua força.

Do rap, os estetas do trip hop vão então buscar a essência sónica: a agressividade da repetição rítmica alicerçada em linhas de baixo cavadas e circulares. O trip hop é, numa palavra, o lado metafórico ou elíptico do rap. Mas então não existem diferenças de fundo entre rap e trip hop?

A inovação do trip hop passa mais pela contemporaneidade fortuita do movimento do que pelo adicionar de novos factores aos que já definiam o rap. A ausência de letras no trip hop é mais um indicador de uma certa mudança no plano de uma maior miscigenação cultural e posteriormente musical, do que uma preocupação estética, na medida em que surge no início dos anos 90 e não está para os subúrbios de Londres como o rap está para as ruas do Bronx. A preponderância da voz, equacionada como um verdadeiro instrumento de percussão no rap, desaparece no trip hop porque, possivelmente, essa primeira não é mais percutante ou porque deixou de estar associada à irreverência salutar dos *griots* da *Golden Age*, ou ainda, entre outros da *Native Tongues Posse*.

«Hip hop was out there on its own, a whole culture an musical genre best left to low riding Americans obsessed with guns and girls with big bottoms. But now all that is changing.» (Pemberton).

Mas por outro, as letras ou o lado poético do trip hop é, se assim se pode dizer, adicionado ao break-beat e ao baixo, por incursões com propósitos estéticos pós-modernos (devido à forte dependência do trip hop da tecnologia, materializada pelo uso decisivo e primordial do sampler) com registos produzidos noutros contextos, ou seja, através da utilização de samples (amostras) de vozes extraídas de outros discos e/ou de outros suportes magnéticos.

Neste sentido é lícito falarmos em trip hop como uma nova forma reciclada de utilizar os conceitos do rap para um proveito incerto porque constantemente em construção.

«You're limiting yourself working with vocals. We don't have a rapper. We create sounds – it's our voice.» (Stef, do projecto RPM, in Pemberton)

Mas o trip hop não vai só beber, no âmbito da definição das seus pilares conceptuais, ao rap. Como este último, as suas influências podem estar ancoradas a outros estilos musicais mais ou menos remotos. O leque de contribuições sónicas no vasto espectro das músicas em contínua reciclagem, como é o caso do jazz, da soul, do funk, do electro, do house, do techno, é aumentado pela sua reapropriação tecnológica. Com efeito, o trip hop encarregar-se-á por um lado, de re-traduzir estes últimos à luz dos ensinamentos do *dub* e por outro, de os revestir de uma nova roupagem samplada e eminentemente contemporânea porque mais ambiental e/ou espacial.

O TRIP HOP: A ERA DOS BEDROOM HOMEBOYS

A maciça utilização do sampler nesta nova contextualização dos princípios sónicos do rap, é obviamente traduzível na exigência de um maior perfeccionismo e *savoir-faire* tecnológico por parte destes novos estetas do trip-hop. Não está mais em causa saber se se podem definir enquanto músicos: a única definição que lhes serve é, com certeza, a de produtores ou criadores de ambientes sonoros num fundo irremediavelmente alicerçado no break beat. A forma *sui generis* como montam e desmontam esses quadros sónicos, com um único instrumento (o sampler), é o reflexo de que a criação musical não depende mais das limitações técnicas próprias dos instrumentos e da simbiose fortuita ou não entre vários, mas sim e tão só, da imaginação e do *background* cultural destes novos *homeboys*, doravante mais afastados dos estúdios de gravação, e conseqüentemente mais próximos do refúgio do quarto onde está armazenado o suficiente em termos logísticos para fazer música. Fazer e desfazer, usando o que está feito, eis o ponto de partida. E, não existem pontos de chegada óbvios e evidentes. Só caminhos possíveis e transitáveis com o recurso único da colagem sónica ao infinito:

«I'm looking at everything as sound and different ways. There's a history in what people call dub music, there's a lot to say about what people call trip hop and ambient, but I think all those are just words that intermix when it comes to sound. It's all juxtaposed endlessly and it's forever crossing borders that haven't been created yet by people. But it's all just sound experience and experiencing rhythmic cycles and different juxtapositions of rhythmic cycles and texture that create sound collage. I think it's collage work in a way, and combination and appropriation of things. I don't really break

it down in areas of trends or themes. Because I think the trends and the names of things come and go, but the sound and the rhythm are always there » (Bill Laswell, in *Aidi Vaziri*)

vários caminhos transitáveis e oferecidos pelos trabalhos dos *bedroom homeboys* suportados pela clarividência comercial mas também estética de novas e florescentes editoras quase invariavelmente inglesas (A Mo'Wax e a Ninja Tune entre outras)¹.

É na Mo'Wax² que vamos encontrar um dos pioneiros nestas amálgamas entre frequências de baixo sob o efeito do *dub*, e ambientes estranhamente auditivos e mentalmente visualizáveis propulsionados por break-beats distorçidos e *scratches* arrepiantes. DJ Shadow é, sem dúvida, um dos nomes sonantes da cena trip hop, talvez um dos mais directamente influenciados pelo fraseado do rap, que mistura, sem ambivalências, aos pressupos-

¹ Citemos por exemplo, a Heavenly Records, centrada na desenvolva mistura entre o rock e o rap fundindo pesados *riffs* de guitarra com cadências infernais de break-beats bombásticos, dando aso à configuração do denominado pós-rock (trabalhos sonantes nesta área são os dos Chemical Brothers, Tortoise, U2). A Nuphonic, a U-Star, a Filter, têm todas em comum a aspiração de alargar as potencialidades sónicas num tom de franca reciclagem criativa de géneros como o house e o techno, injectando-lhes doses calculadas de funk, jazz e disco. (em particular destaque estão os Motorbass [ex-La Funk Mob], Box Saga, Herbert, Kruder & Dorfmeister). A Clear, finalmente, rearticulando a herança electro com o pulsar kitsch do easy-listening em franco revivalismo 90's.

² «[...] *Mo Wax record label is a major part of the force. The sounds coming from the label are supersonic. Although label owner James Lavelle finds the genre title offensive instead preferring the description Abstract musical experimentation there is no denying the massive impact that this label has made in the past year, adequately displayed on two compilations, the second of which gave the listener a stunning sampler of how beautifully boombastic this avant garde experience really was. Both compilations Royalties Overdue and the current Headz, are wicked work outs on Hip Hop in space. RPM, La Funk Mob and (DJ) Shadow are pioneers of this full-on force. Luke Skywalker would be proud. DJ Shadow's track Influx was considered by some, particularly Mixmag, as the first Trip Hop record released*». Matt Callanan in *Sour Times*.

tos rítmicos mais próximos do techno ou de um *intelligent*¹ techno, vezes sampladas ou simplesmente, ruídos quase inaudíveis. À arquitectura sónica futurista da Mo'Wax juntam-se as deambulações sábias dos protegidos da Ninja Tune, sob o lema:

«*O sentido do funk, uma atitude hip-hop e uma mentalidade de DJ*» (Jonathan Moore – um dos fundadores da etiqueta juntamente com Matt Black – in *Les Inrockuptibles*, n.º 67).

A editora vai satisfazer, em menos de cinco anos, um batalhão de curiosos entusiastas por novas sonoridades, obcecados pelo break-beat e teóricos em potência da fusão entre tecnologia de vanguarda e experimentalismo autodidacta. O resultado não é tão evidente em termos comerciais, mas vem provar, acima de tudo, que a lucidez visionária em termos musicais não passa doravante (nem nunca passou) pelas *majors* ou casas editoriais de grande porte. A Ninja Tune é, antes de mais, uma *família* de profetas e *bedroom homeboys* de um novo *groove*, reagrupando nomes como The Herbaliser, DJ Food, Funki Porcini, Up, Bustle & Out, entre outros, prontos a invadir as zonas *chill out* das discotecas com temas que quase parecem versões remisturadas de bandas sonoras de qualquer filme série B inglês ou norte-americano.

Toda esta reorganização de sonoridades à volta de um ambiente peculiar de criação musical *ad hoc* pelo uso do sampler, aproxima-nos, talvez indubitavelmente, da ideia de que a própria música de grande consumo, ou pop, vai saber tirar pro-

¹ Este termo nascido um pouco por acaso engendrado por alguns jornalistas por volta de 93, pretendia traduzir a diferença entre esta concepção mais «ambiental» do techno e aquela mais ríspida que se propagava através das *raves*. O termo é forçosa e propositadamente «snob», mas bem explícito e útil para qualificar as produções das etiquetas Warp ou Replex, filosoficamente a contracorrente da tendência «dançável» do techno.

veito deste iluminismo de final de século. O que viria provar (pensando no êxito dos trabalhos de Tricky, Massive Attack, Portishead, etc.), a incontornável mais-valia gerada pela mesclagem ao infinito entre o *apport* conceptual do trip hop e a *fortiori* do rap, e as bases melódicas e harmónicas da música pop.

«It's a good time to create things, and the reality is nothing's been done yet. All the potential is just now being realized. As soon you get certain things out of the way, we're still dealing with a dead form and a repetitive language when it comes to rock music and jazz and pop culture. There's a million other things that are totally capable of replacing that, it's just a matter of getting a go-ahead» (Bill Laswell, in Pemberton).

O jungle: o rap a 160 bpm (batidas por minuto)

Jungle music is Britain's most exciting dance movement since raves started in 1988. It has unified techno music with hip hop and dancehall influences, and brought together multi-racial, working-class crowds in a new underground culture.

SIMON REYNOLDS IN
Details, JANEIRO DE 1995

Decididamente o jungle¹ não é o resultado da fusão entre o ragga e o techno como vaticinaram vários *opinion makers* aquando

¹ «The name "jungle", explains MC Navigator of Kool-FM, London's leading pirate radio station, comes from this place in Kingston, Jamaica, called Tivoli Gardens. The

da sua incursão nas tabelas dos *hits* mais vendidos em território britânico. Contudo, impreterivelmente inglês, e como o seu nome o indica, o jungle é denso, luxuriante e por ventura labiríntico porque extraordinariamente multifacetado. Na base desse prenúncio de eclectismo sem limites, está o tradicional binómio importado do rap. Como o trip hop, o jungle cimenta o seu discurso rítmico numa cadência dual mas não ambivalente, com variações ríspidas e secas de break-beats lançados a 160 bpm e de linhas de baixo alimentadas a 80, dando assim a impressão de que se está a ouvir duas músicas numa, em contratempo e ao mesmo tempo:

«I do think the combination of the accelerated tempo with the syncopated rhythm and the half-time bassline implies that you can hear two musics at once, two tempos at once» (Bill Laswell in A. Vaziri).

Os dois pilares conceptuais fundamentais do rap estão aqui, mesmo que surpreendentemente, decorrentes do espírito do trance, do house e do techno, géneros próprios do universo das *raves*¹. Do culto das *raves* à cultura do jungle tudo se passa num ápice, sob o fundo contextual do panorama social e cultural miscigenizado da Inglaterra dos anos 90. O jungle é um dos produtos culturais por excelência dessa miscigenação, englo-

*people who live there call it the Jungle, and the junglists is the name of a local gang. The chant "Alla the Junglists" was sampled from a sound system tape: the people over here started calling the music "jungle"». (Simon Reynolds, in *Details*, Jan 95)*

¹ As *raves* são conceptualmente uma versão revista e corrigida das *block-parties* nova-iorquinas. Por princípio, são organizadas ilegalmente em locais improvisados sob constante ameaça de irrupção das forças policiais no âmbito da repressão à invasão ilícita de propriedades privadas e ao consumo da droga por excelência neste universo das *raves*, o *ecstasy*. Para além do *ecstasy*, consome-se em termos musicais essencialmente pré-garavados e pré-éditados temas de acid house, de techno e de hardcore techno, emanados a um ritmo situado entre os 125 e os 140 bpm.

bando proficuamente a versão anos 90 do hardcore techno e a sua reapropriação por uma juventude maioritariamente negra residente nos subúrbios das classes baixas de Londres. Trata-se em suma, de retraduzir esse endurecimento do break-beat techno à luz da manipulação sónica própria do *dub* jamaicano ou de outros particularismos decorrentes das raízes culturais e musicais (a dicção ragga utilizando os malabarismos guturais próprios do pidgin jamaicano) dessa nova geração negra oriunda ou de origem caribenha.

O reggae e o espírito inerente às *disco-mobile* está de facto presente no jungle, num clima pesado, alimentado pelo baixo indolente oposto a um ritmo francamente exaltado. Não admira portanto, que a figura do MC tenha sido a chave decisiva na ligação entre a herança quase ancestral do *sound-system* jamaicano e o espírito de clã próprio do ambiente das raves.

«[...] *It was when more of the black influences came into it and it became a really black youth oriented music. Because they threw in the influences with all the ragga chatting and rap – the MC's really became part of the music – it took the scene where everyone wanted it to go, underground*» (A. Vaziri).

Fundamentalmente underground, o jungle não deixou, no entanto, de se aproximar do grande público desde 1994, com *hits* tais como *Original Nuttah* de Uk Apachi & Shy Fx e ainda *Incredible* de General Levy produzido por M-Beat. Levanta-se, neste sentido, pouco a pouco o véu, sobre o advento dum esquarteramento do género em várias facetas e subdivisões, depois do bem-aventurado período iniciático, em que o jungle se definia pela mistura feliz de vários estilos, por não existir uma sólida e especializada produção nesse campo, contribuindo

para que o jungle dos primeiros anos (88-89) se assemelhasse conceptualmente à banda sonora das primeiras *raves*, onde coabitavam harmoniosamente os Technotronic, o mais radical techno alemão, ou ainda o mais rigoroso garage nova-iorquino.

Contudo, a influência ragga e a sua apropriação pelos novos *rude boys* ingleses dos anos 90 (a maior parte, filhos de imigrantes provenientes das antigas colónias inglesas, com a Jamaica à cabeça), marca a centralidade deste novo discurso musical «gueto-centrado» no processo complexo de re-equacionamento dos conceitos de identidade e patriotismo nesta Inglaterra versão miscigenizada. O jungle, e subconsequentemente o ragga-jungle, promovem, surpreendentemente, um «novo» patriotismo britânico desta vez com sotaque caribenho, paquistanês ou indiano e com as garras afiadas contra o despotismo cultural norte-americano materializado ao nível da «música de protesto» pelo gangsta rap.

«*Certainly ragga-jungle is highly significant as the musical expression of an emergent black-and-white underclass in Britain. It's the nation's equivalent of gangsta rap; the rasping insolence of the patios "booyaka" chants, the ruff beats and stabbing subsonic bass embody a ghettocentric survivalist toughness*» (Simon Reynolds in *The Wire*, Setembro de 1994).

Mas não é só de ragga-jungle que se fala quando se observa as várias e novas ramificações deste género de música de protesto patrioticamente britânica. O intelligent jungle ou ainda, o deep jungle, próximo da sonoridade herdada do techno e do house, é incarnado mediaticamente por Goldie¹ e pela tribo, por ele agru-

¹ «*Goldie used to be a graffiti artist in New York (he still daubs canvases) and just as aerosol-wielding B-boys transformed vandalistic "I am SOMEBODY" rage into sign-*

pada sob o desígnio, Metalheadz¹. Do intelligent jungle destaca-se também uma facção mais extremista e minimal desenvolvida entre outros por estetas tais como Photek. Mais funky é talvez o som mais *dançável* e leve *made by* DJ Crysl, Omni Trio, DJ Rap e ainda LTJ Bukem, aos comandos de uma das suas *labels*, directamente vocacionado para os trabalhos nas áreas do deep-jungle: a Looking Good Records. A tendência hardstep, estritamente reservada às pistas de dança, representa o lado mais exaltado e desenfreado do jungle, tendo em Grooverider a figura iconográfica por excelência. As tendências e facções não se ficam por aqui, havendo até fusões cada vez mais fecundas e ousadas com estilos em reciclagem constante, como é o caso do jazz, do soul, da world music ou ainda da bossa-nova. O jungle, como o trip hop, vem com o auxílio de uma linguagem musical alicerçada num ritmo construído sobre a própria desconstrução sincopada e excitada do break-beat suportada por um baixo envolvente, promulgar o fim da autarcia dos géneros musicais dentro das suas próprias estruturas frásicas e narrativas. Trata-se, em suma, de reinterpretar o legado do rap «britanicamente» e de o usar como uma nova forma contemporânea de música de protesto.

taure and style, so he turns the delinquent aggression of hardcore into artcore. Goldie's roots lie in hip hop; but he's also a fan of David Sylvian, Eno, Pat Metheny and Miles Davis's 80s recordings. These fusion and ambient inputs have helped Goldie revolutionise Jungle not once but thrice. First there was Terminator, then Angel, now there's Timeless a 22 minute hardcore symphony.» (Simon Reynolds, in *Details*, Jan 95)

¹ Incluindo nomes como Doc Scott, Peshay, Pascal, L Double, Low Key Movements e Dillinja entre outros.

O RAP EM PORTUGAL

As origens

Foram anos de descoberta da terra ausente. E dos seus anseios de mudança. Conversas na Casa dos Estudantes do Império, onde se reunia a juventude vinda de África. Conferências e palestras sobre a realidade das colónias. As primeiras leituras de poemas e contos que apontavam para uma ordem diferente. E ali, no centro mesmo do Império, Sara descobria a sua diferença cultural em relação aos portugueses. Foi um caminho longo e perturbante. Chegou à conclusão que o batuque ouvido na infância apontava outro rumo, não o do fado português.

PEPETELA, *A Geração Da Utopia*

O surgimento do rap em Portugal é um enigma? Ou existem factores sócio-históricos que indiciam o desencadear do grito amplificado dos MC's portugueses actuais? E que dizer dos DJ's ou dos constructores dos break-beats e das condições de evolução dos seus trabalhos em função directa da escassez dos meios e dos recursos? Quais foram as mais directas e mais remotas influências? E até onde é lícito e objectivamente claro recuar no tempo e nas estórias no âmbito dessa análise?

O primeiro contacto com o hip hop surge nos princípios da década de 80 alimentado pelo culto, ou a moda do break-

dance, facilitado pela mediatização em seu redor – desde os filmes *Breakin' I e II*, ao clássico *Beat Street*, até aos concursos de dança na televisão. Esta nova forma de dança conquista rapidamente alguma juventude, étnica e geograficamente indeferenciada. A moda aguenta-se durante cerca de dois anos (83 a 85). Moda? Sim, na medida em que a sua banda sonora está alicerçada desde já, e tão só, no ritmo do break-beat, e não nas palavras politicamente engajadas que definiram o rap como uma das formas expressivamente preponderantes da cultura hip hop. O breakdance não foi de facto, visto como um dos pilares do movimento, porque mediaticamente veiculado como fugaz e efémero, lado a lado com o yo-yo ou o cubo mágico!

As primeiras influências de rap norte-americano chegam através de cassetas enviadas dos próprios EUA, de França ou da Holanda. É através dos Public Enemy ou de Run DMC que se começa a ouvir falar de rap, em zonas residenciais nos arredores de Lisboa onde se concentram uma boa parte das famílias de imigrantes de origem africana. No início da década de 80, o ponto de situação em termos mediáticos quanto à presença do rap na sociedade portuguesa é claro, e traduz-se num redondo zero! De um modo geral as aproximações tácitas daquilo que se costumava apelidar *música de dança* quedavam-se pelo *disco* ou englobavam redundantemente sob o disfarce desse mesmo denominador, as investidas do Gang Sugarhill, de Grandmaster Flash e de Afrika Bambaataa pelos break-beats ainda revolucionários. Assim como será revolucionária a transfiguração do mapa televisivo português irremediavelmente devoto à anglofonização e à norte-americanização da sua programação, que passa, desde já, pela contínua dosagem de séries e telefilmes relatando a realidade da pequena e média burguesia branca nova-iorquina ou ainda a dos *golden boys & girls* à procura do

El Dorado, tão em voga nos anos 80. A banda sonora desse nirvana do outro lado do Atlântico ou do canal da Mancha, é indubitavelmente rock'n'roll, pop ou new wave, de pedra e cal e apreendida por um público atónito ainda a descobrir com que cores se pintam as paredes da contestação *hippie avant-garde* à portuguesa.

Dessas séries e outros telefilmes destaca-se também a fisionomia estereotipada do outro lado da face dourada do êxito próprio do *american way of life*, que é incontornavelmente negra e irremediavelmente pobre. A amálgama mediática entre a situação social e cultural das famílias nos subúrbios degradados das grandes cidades dos Estados-Unidos e das famílias de classe baixa ou média-baixa da área metropolitana de Lisboa, estava em fase de solidificação porque forçosamente assente num paralelismo cómodo e no sensacionalismo próprio da associação imediata. Contudo, a situação económica das famílias de origem africana, ligadas à rede de imigração que se teceu entre Portugal e os Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa – PALOP's –, onde a partir da década de 80 se intensifica o tráfego migratório em direcção à antiga metrópole, não deixava de ser degradante, ancorada num esquema de clandestinidade laboral e na esperança crónica depositada no mito do Eterno Retorno¹. O espaço habitacional é uma manta de retalhos, onde coabitam simultaneamente uma classe baixa etnicamente indiferenciada, retornados, e uma mais recente mão-de-obra (engrossando as fileiras do operariado) necessária à realização das grandes obras do Estado. Vítimas de uma inte-

¹ Retorno, porque um fluxo migratório implica sempre o equacionamento do regresso às origens, ou seja a imigração nunca é um fenómeno de trânsito humano num só sentido, unilateral. Eterno, porque a vontade de voltar é sucessivamente adiada.

gração apressada, ficando de fora todos os particularismos culturais, exemplificados na desvalorização do uso do crioulo, eles são a materialização empírica de uma política de mesclagem cultural à portuguesa, social-democraticamente defunta. 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*. Sentindo na pele esta discriminação institucional estavam os jovens luso-africanos, quais bodes-expiatórios do atraso estrutural do país, que não mais irão retomar o caminho acomodado dos seus pais quanto ao assumir de uma identidade nacional controversa. A esta problemática é dada a clara e inequívoca resposta institucional na forma do relatório apresentado pelo SIS (Serviço de Informação e Segurança) sobre a delinquência juvenil, alimentando a falsa ideia de que esta mesma tem um rosto, irremediavelmente negro, actuando em gangs, e residindo nas zonas limítrofes de Lisboa. É com este destaque que Miratejo (margem sul do Tejo) surge no mapa da contestação à ordem e aos costumes. E é com este pano de fundo que o rap entra mediaticamente em casa do pacato cidadão luso.

A iniciação. O rap em inglês de Portugal

A democracia portuguesa se não suporta uma pessoa como eu é porque tem muito que aprender.

GENERAL D, a propósito da recepção do seu primeiro EP, *Portukkkal*.

In *Blitz*, nº 530, 27/12/94

Miratejo está para o rap em Portugal, como o Bronx está para o rap nos Estados Unidos. Em suma é a Meca dos estetas lusos dos ritmos & poesia, nesta fase inicial, ainda copiada do *irmão mais velho* americano e à procura de uma maior clarividência que irá passar decisivamente por um *período de rodagem em black english*. Os rappers americanos encontram aqui uma base receptiva à sua mensagem, tanto mais que as semelhanças entre as condições de sobrevivência em South Bronx e a Margem Sul são facilmente apreendidas por estes potenciais MC's. A escassez de meios é crucial na fraca visibilidade daquilo que se vai dizendo gritando, mas não é impedimento suficiente para calar as suas vozes, bem pelo contrário. O recurso ao beatboxing e outras técnicas de improviso vai ditando o desenvolvimento, crucial nesta altura, da base, sustentáculo fundamental do rap em qualquer lado. Em qualquer lado o rap começa por ser *underground*. Portugal não é excepção.

O rap para nós começou na Margem Sul, onde havia um grupo muito grande e do qual faziam parte muitos dos elementos das bandas de agora, o próprio General D e nós (Os Líderes da Nova Mensagem). O grupo chamava-se B Boys Boxers e quase toda a gente gostava de rap. Mas éramos muitos; às vezes íamos dar con-

certos e eram trinta ou quarenta pessoas em cima do palco. De modo que desse grupo inicial nasceram mais três ou quatro, com menos gente: os One Equal, os African Power, Os Rebel Gang... Pio MC, Líderes da Nova Mensagem, in Revista Expresso, nº 1160, 21/01/95.

Mas as letras rapidamente entram na fase da contextualização. O calão nova-iorquino corresponde a uma realidade distante. A realidade quotidiana angustiante dos novos rappers portugueses passa pela apropriação de uma linguagem específica, terra-a-terra, antimetáforica e explícita no que toca à enumeração dos problemas vividos em *Portukkkal*.

Mas só o *portukkkês* não serve, é necessário ir buscar inspiração ao manancial cultural com origem em África, matriz de um emergente calão urbano¹.

A influência, contudo, continuava a ser dada fundamentalmente pelos rappers do outro lado do Atlântico. Continuavam a ser as suas vozes as que se ouviam nos primeiros programas de rádio, especialmente vocacionados para a difusão desta nova invenção negra. O precursor destes programas é «O Mercado Negro»², arquiectado sob a batuta de João Vaz, visto ainda hoje em dia como o guru do rap nacional. Seguindo-lhe os passos, está José Mariño, inicialmente produzindo o Novo Rap Jovem para a NRJ-Rádio Energia, e transitando depois para a Antena 3, aí lançando um verdadeiro «Rapto». O programa transmitido aos sábados é seguido religiosamente pela tribo hip hop em crescente solidificação. O culminar óbvio do interesse nesta nova e negra sonoridade é materializado nos primeiros

¹ Ver Glossário.

² Datado de finais da década de oitenta. Difundido aos sábados na antena do Correio da Manhã Rádio (CMR).

trabalhos dos Da Weasel (Pacman, DJ Yen Sung, Armando Teixeira) e de General D, respectivamente os EPs, *More Than 30 Motherf***s* (Margem Esquerda/EMI 1992) e *Portukkkal* (EMI-VC 1994). Resultaram num fracasso comercial, por um lado, porque produzidos de forma incipiente, e por outro porque abandonados pelas editoras e pelos media. Mas estes dois trabalhos discográficos marcam um *olhar para dentro* e consequentemente, uma viragem no panorama musical português no sentido da visibilidade eminente do grito da *inteligentsia* suburbana radicada nas margens da produção e consumo cultural, mas serão, sobretudo dois passos em frente no sentido da evidência e convicção das suas mensagens.

Portugal O «Pensador»

Porque estamos no mundo, temos alguma coisa para transmitir, os assuntos de que falamos passam-se em Portugal, e não vamos obviamente cantar em inglês. Até porque se as pessoas perceberem aquilo tem mais força.

MC Nilton, Líderes da Nova Mensagem. In revista *Expresso*, nº 1160, 21/01/95.

Definitivamente, rap em português. Entretanto as rádios aumentam a passagem de rap nas *playlists*, graças à figura preponderante de Gabriel «O Pensador» que com o seu primeiro

álbum homónimo vai invadir o éter com mensagens em português do Brasil e com *recados* para os MC's de Portugal. A aceitação é imediata porque a força das rimas é facilmente descodificada, e finalmente é declarada a validade do português como língua oficial de um rap que também se vende, e que por outro lado vem alimentar a sua reprodução em terras lusas.

*Não seja um imbecil. Não seja um Paulo Francis
Não se importe com a origem ou cor do seu semelhante
O que é que importa se ele é nordestino e você não
O que é que importa se ele é preto e você branco
Aliás branco no Brasil é difícil
Porque no Brasil somos todos mestiços
Se você discorda então olhe p'ra trás
Olhe a nossa história, os nossos ancestrais
O Brasil colonial não era igual a Portugal
A raiz do meu país era multi-racial
Tinha índio, branco, amarelo, preto
Nascemos da mistura então p'ra quê o preconceito
Barrigas cresceram, o tempo passou
Nasceram os brasileiros cada um com a sua cor
Uns com a pele clara, outros mais escura
Mas todos viemos da mesma mistura
Então preste atenção nessa sua babaquice
Pois como eu já disse
Racismo é burrice¹*

Neste sentido, os contornos culturais e sociais do trivial dia a dia das famílias dos bairros degradados da cintura lisboeta tor-

¹ *Lavagem Cerebral* (Gabriel O «Pensador», Sony 1993).

nam-se explícitos e narráveis. Para os média, tudo se complica. O fenómeno tarda em não ser confundido com uma qualquer moda pseudocultural passageira e pior ainda, a sua popularidade aumenta. Em finais de 1994 toda a comunidade hip hop se reúne para assistir ao concerto de Gabriel «O Pensador», no Pavilhão Carlos Lopes, o maior concerto de rap realizado, até hoje, em Portugal. As condições acústicas do recinto não são as melhores, mas não é por isso que o concerto não se torna um enorme acontecimento. No final do concerto Gabriel reúne-se com alguns membros, os mais representativos, do rap luso, quiçá para falar de uma possível ponte luso-brasileira assente no hip hop, ou porventura só para ouvir os conselhos do guru vindo das terras de Vera Cruz?!

O colectivo República

Em 1994 o interesse dos média pelo rap e pelos seus intérpretes está ao rubro, na medida em que é cada vez mais veiculada a noção de que o gueto norte-americano é facilmente transposto para a realidade portuguesa. O sensacionalismo dos *faits-divers* (rixas, homicídios, roubos, etc.) relacionados com o conceito «vida no subúrbio» é exponencial. No meio desta teia mediática de exacerbação de um modo de vida *marginal* (marginalizado) e do desconhecimento dos princípios genéricos do fundamento da cultura hip hop, a Sony Music vê a possibilida-

de de agarrar um filão ainda por explorar comercialmente. Surge o colectivo *Rapública* (Sony 1994). Gravado em condições desfavoráveis e num curto espaço de tempo, onde a base rítmica é linear na maior parte dos temas, mas onde se destacam, fundamentalmente, as letras (mensagens) corrosivas – *A Verdade* de Boss AC (Boss AC e Q-Pid)

*Vejo nos bairros degradados gente com fome
Que não come
Gente que não trabalha e não dorme
Democracia é um pão para mim e dois para ti
Mas não foi assim que eu aprendi
Que bom que seria igualdade entre as raças
Respeitar as diferenças é algo que talvez não faças
Culturas diferentes devem aprender entre si
Viver entre si e devem conviver entre si
Com tanta miséria pra quê que queremos guerra
Só porque sou negro mandam-me para a minha terra
Mentalidades tacanhas e ignorantes
Gente que quer que tudo seja como dantes
Querem um novo Hitler, um novo Salazar
Racistas e fascistas para o mundo acabar, não! (...)*

e *Só Queremos Ser Iguais* dos Zona Dread (D Mars, Jazzy G, Tony M Dread, DJ Tony, Nay)

*(...) Vamos lá ao nosso assunto
Não é o momento de começar
A história num estilo lento
O racismo está nas ruas de Lisboa
E o governo finge que tudo está na boa*

*Mas que se lixe o governo
Porque transformou as ruas num inferno
Cheias de drogas, sida e prostituição
E não faz nada para mudar a situação (...)*

Rapública é um verdadeiro presente oferecido às tabelas de vendas em 94-95, vendendo cerca de 15 mil exemplares. Este êxito deve-se, em parte, ao *hit Nadar* dos Black Company (Bantú, Max The Criminal, Mad Nigga, DJ KJB) onde paradoxalmente o menos importante parece ser o conteúdo, relegando para segundo plano o potencial impacto da atitude que norteia os rappers. Com *Nadar* impera fundamentalmente a vontade de reivindicar um direito: «Não me importo», e um estado de espírito: «O que eu quero é curtir!», alicerçada no estilo de rap mais comercial ou *limpinho*. *Nadar*, exemplo emblemático de um cleanly-rap! Outro êxito menos mediático mas com forte impacto, sobretudo na comunidade e discotecas africanas será *Rabola Bô Corpo* dos Family (Melo D, Double V, Didi, DJ Scratchy)

*Bo ta rebolá, rebolá, tê bo corpo cansá
Batuco, batucada, sta na hora pa cantá
Senhoras e senhores, um novo estilo apresentá
Raggamuffin p'ra tudo o corpo vibrá
Tudo alguém, p'rá saltá, tudo alguém
Fica el só ken ki nada ka ten
Minino e minina rabola sê, calcinha
Bedjo e bedjinha p'rá tomá sê vitamina
Rapazes e raparigas só crê quel cosinha
Ragga, ragga, raggamuffin (...)*

mistura hábil de influências ragga com o estilo mais funky do hip hop. A relevância do crioulo é evidenciada e promulgada neste único tema, mostrando que o legado africano não foi posto de lado, bem pelo contrário. Seguem-se, inseridos nesta colectânea os trabalhos de Funky D, New Tribe (Lince, Mr Jam), e Líderes da Nova Mensagem (MC Nilton, Pio MC, Beat Box King, DJ Jawasp).

Rappar: as novas investidas do rap luso

Este ano de 95, acho que foi o «ano negro» da música portuguesa.

General D, na entrega do «Prémio Blitz» 95 para melhor artista do ano.

In *Blitz*, nº 599, 23/05/95

Depois do êxito *Rapública*, o vazio? O futuro do rap luso parece passar desesperadamente pela procura de outro hit igualmente inofensivo quanto o *Nadar*! Rappar em português era entendido como o assumir de uma postura definitivamente anti-provocadora e acomodada ao seu estatuto mediaticamente catalogado de música de entretenimento¹. Era evidente, então, que as campanhas lançadas pelas editoras no âmbito da angariação de

¹ Exemplificado no tema que servia de mote à campanha de Cavaco Silva às Presidenciais de 96, o *Rap da Campanha* da autoria de DJ Groove, e interpretado por

novos talentos no domínio do rap, passassem pela descoberta de outros rappers que *não soubessem nadar*. Era uma questão de tempo, marketing e astúcia, até porque imperava em alguns membros da comunidade hip hop um espírito de auto-desenrascamento pautado pela luxuriante vontade de copiar o estilo *golden american way of life*. É no decorrer de todo este clima que surge o «oportuno» *Geração Rasca* (Sony 1995) dos Black Company, reivindicando a continuidade sem sobressaltos do *Nadar*, colocando a fasquia aquém do potencial qualitativo armazenado no *Rapública* e nos próprios Black Company. De fora dos planos da Sony, ficariam os potenciais projectos de Boss AC ou Family.

Contudo, o panorama de produção na área do rap tem no ano de 1995 um decisivo empurrão materializado na projecção dos Da Weasel, fundindo rap e rock em *Dou-lhe Com A Alma* (Dinamo/BMG), General D aliado aos Karapinhas, em deambulações próximas do afro-pop-rap de *Pé Na Tchôn Karapinha Na Céu* (EMI 1995), e no surgimento do projecto singular Ithaka (DJ Grizzly – Pedro Passos, Korvowrong – Darin Pappas) *Flowers And The Colour Of Paint* (Fábrica de Sons 1995). O culminar mediático desta projecção, e quiçá de um mais claro reconhecimento das potencialidades do rap luso, é evidenciada na atribuição dos prémios de música «Blitz 95», para Artista do Ano a General D, e Grupo do Ano aos Da Weasel.

Do pólo aglutinador de Lisboa e arredores, o rap parece alargar, a partir de então, os seus tentáculos para fora dessas portas óbvias: do Porto aparecem, herdeiros de influências dife-

Tony, Jorge (membros da extinta Zona Dread e o último membro de Alex e os Putos do Bairro), e Maria Borges (Mandatária Nacional para a Juventude desta candidatura), depois da crítica mordaz de outrora uma reconciliação feliz e proveitosa! Coerência onde estás tu?

rentes e menos centradas no gueto¹, os Mind Da Gap (Ace, Presto, DJ C-Real) com o EP *Mind Da Gap* (NorteSul/EMI 1995) e *Flexogravity* (NorteSul/EMI 1996) em parceria com os Blind Zero. Ainda a norte, Porto e arredores, os Fullashit e os Reunion Of Races. Da Covilhã – do «gueto chamado interior» – os Factor Activo (WJ Defski, BJ One, IOMC, Ricardo Sequeira e Mister Funk) cruzando guitarras pesadas com break beat, parecem estar mais distantes das influências jazzy-funk lisboetas, assim como os First Degree (Juju, Estrela, Márcio, Kilu, Marco e Espírito) de Viseu, marcados pelas sonoridades mais pesadas e *riffadas* do rock *underground* luso.

Representando a voz feminina, «para combater a discriminação das mulheres no rap», irrompem no universo hip hop nacional, as Jamal, posteriormente re-baptizadas Djamal. Actualmente, apresentando-se sobre a forma de quarteto – X-Sista, Sweetalk, Jumping, Jeremy – as suas investidas são vistas como ameaçadoras para a hegemonia masculina, potencialmente misógina. As suas influências repartem-se pelos Cypress Hill, PJ Harvey, Senser, ou ainda De La Soul, não deixando de lado a herança de punho erguido da rainha Latifah, e reclamando um maior protagonismo das mulheres na sociedade.

1996 é um ano apagado, comparativamente a 1995, em vários aspectos e em especial no campo da edição discográfica ligada ao rap, exceptuando-se o trabalho dos Mind Da Gap com os Blind Zero em *Flexogravity*. Entretanto, General D vai sondando outros mercados, num périplo que o leva até França, aí vendo editado o seu álbum *Pé Na Tchôn Karapinha Na Céu*, e realizando, também, alguns concertos.

¹ «A sonoridade dos Mind Da Gap pode ser, por vontade dos seus elementos, comparada a dos grupos como os Cypress Hill ou os House Of Pain. São bandas não negras a fazer um hip hop que extravaza os limites da canção anti-racista e anti-pobreza nos guetos» (Luís Maio, in *Público*, «Suplemento Pop Rock», 3/5/95).

Já em 1997, assinala-se o aparecimento de um novo programa de rádio dedicado exclusivamente ao hip hop. Da autoria de Pacman (Da Weasel) e KJB (Black Company) é emitido pela FM Radical (ex- NRJ) aos domingos (ou será à segunda-feira das 00:00h às 02:00h). No seguimento desta iniciativa radiofónica surge no Johny Guitar (famosíssimo bar lisboeta, inicialmente conotado com o rock mas recentemente invertendo esta política), nas noites de quinta-feira uma espécie de tertúlia onde MC's se podiam exprimir num *freestyle* do possível. Aos comandos encontrava-se DJ KJB. Esta actuação de MC's ocorria mais ou menos a meio da noite, sendo a parte restante preenchida com os hits rapológicos do momento. Pena o domínio dado ao MC, exigia-se também a presença de DJ's, mas percebemos a dificuldade! Infelizmente este espaço encerraria ainda antes do início do Verão de 97. Yen Sung sai dos Da Weasel no momento em que o grupo estava em estúdio a gravar o seu terceiro álbum – *3.º Capítulo* (Emi-Valentim de Carvalho).

Entretanto, em finais de Setembro os Mind Da Gap editam o seu primeiro álbum – *Sem Cerimónias* (NorteSul). Trabalhou com eles um produtor americano com nome na praça – Troy Hightower. Quando se quer, é possível arranjar bons técnicos... E a diferença nota-se! A potência sónica e a inteligência das rimas fazem deste álbum um verdadeiro marco na história do hip hop em Portugal. *Skillz* para dar e vender, representando o puro som hip hop, sem cerimónias! Salienta, ainda, o óptimo trabalho de produção de DJ C-Real, parece que temos produtor...

Também com um *debut*, surgem as Djamal com *Abram Espaço* (BMG). Mas do álbum que saiu em Fevereiro pouco mais se soube. Anunciado par 96, estava o primeiro álbum dos

Líderes da Nova Mensagem, mas o assalto só se iniciaria quase em cima do Verão de 97 com o impetuoso *Kom-Tratake* (Vidisco). Assinala-se ainda a colaboração do General D com os gauleses 2 Bal 2 Neg' tendo em vista o seu próximo álbum. O mesmo – colaboração com produtores franceses – vem acontecendo com os Black Company, também tendo em vista o seu próximo trabalho. Entretanto, a NorteSul assina contratos com Boss AC e os Family. Ah! Surge, também, a primeira loja de hip hop *wear*, no Barreiro. Aqui vende-se roupa, mixtapes, e enfim, trabalha-se em prol do hip hop. Assim sendo não é de espantar o seu lugar como ponto aglutinador de todos os *homeboys* aquém e além Tejo.

TESTEMUNHOS

Aqui chegados, achamos fundamental dar voz aos principais intervenientes na cena rap lusa. Uns mais na mira dos media pelo impacto das suas rimas, outros na vanguarda e na retaguarda, imprescindíveis divulgadores do estilo. Mas todos envolvidos nesta forma hip hop de estar e de sentir o que lhes rodeia. Eis o seu testemunho em discurso directo.

DOUBLE V

Entrevista com Double V, MC membro dos Family, grupo que participou no colectivo *Rapública*. Data: 26/11/96. Hora: 13:40 h.

Como é que foi o teu primeiro contacto com o rap?

Olha! Comecei o contacto desde a *old school*. Foi nos tempos de Melle Mel, não sei se te lembras de Melle Mel? Nessa altura comecei a ouvir, estava no Top cá em Portugal, os gajos tinham passado aquela cena e foi a partir daí que comecei a ouvir muito mais rap.

Lembras-te da data?

Eh! Pá, não me lembro da data, oitenta e tal... Finais de oitenta.

Lembras-te daquelas ondas do Beat Street?

Sim. Claro, meu! Oh! Pá... Mas rap é uma coisa e essa cena já é diferente. Claro que eu levei com o breakdance todo. Com o Turbo. Fui ver essa cena ao cinema e tudo, também dançava na rua, mas isso não é para dizer...

A cena do breakdance como é que foi em Portugal?

Acho que o pessoal aderiu bué, principalmente nos guetos, o pessoal estava mesmo dentro da cena, curtia bué, e 'tava-se a par até dos toques todos que se passavam lá na América.

Lembras-te de alguns?

Lembro-me mas não dá para fazer aqui.

Lembras-te dos nomes?

Sim. Lembro-me de Break Machine, que era um grupo, e havia uns gajos que se chamavam Break Dancers, que eram dois gajos. Tinha algumas k7's dessa cena.

Rocksteady Crew?

Também.

Essa cena durou quanto tempo em Portugal?

Não sei. Aquilo foi um bocado rápido. Um ou dois anos, foi isso. Depois apareceu logo Footloose e cenas assim muito repentinas... Modas passageiras.

Como é que pressentiste o rap?

A cena de hip hop eu não pressenti que tivesse o *power* que tem agora, 'tás a ver? Nunca pensei. Um gajo andava sempre a pedir a todo o lado onde a gente ia tentar representar e mostrar

mas nunca pensamos que ia dar um bum na altura do *Rapública*. A gente sabia que queríamos fazer aquilo, curtíamos aquela cena, mas nunca esperávamos que desse um bum. Naquela altura eu ouvia bué aquilo que ouvia mas só para mim, 'tas a ver? Ia ter com o Mello, ou com um grupo muito restrito e a malta fazia freestyles e não sei quê, mas sem competição. – Eu sei isto ou rimo assim... E o outro gajo chegava e... – Eu rimo assim. Eh! pá tu és parecido com o não sei quê. Ah! Ya, pá está fixe. Sem competição. Isso era na Amadora.

Como é que era a cena na Amadora em 80 e tal?

A cena era mais eu e o Mello. Depois fomos conhecendo...

Onde compravas CD's? Como é que te chegava o som?

Muita da cena eram gajos nossos amigos que estavam fora e vinham passar férias, ou gajos que conseguiam ir para fora e depois voltavam e traziam montes de cenas, porque mesmo cá a malta não comprava muita cena, porque não tínhamos acesso, 'tas a ver? Comprava-se muito pouco. Lembro-me que comprei uma cena dos A Tribe Called Quest (*Bonita Applebum*) já há algum tempo. Um single. Que eu tinha ficado todo maluco com aquilo. Foi muita barato, foi tipo 1900\$00, p'rá aí. E fiquei bué de contente com aquilo. Para mim foi o máximo!

O pessoal que ia para fora que tipo de países é que eram?

França. Alguns conseguiam ir à América, mas era muito raro. Bastava ir a Espanha ou assim e já tinham acesso. Aqui é que não.

A importância da rádio. Para ti como é que era?

Foi um grande *power*. Foi um grande *power*.

O que é que se ouvia nessa altura?

Deixa lá ver... Não me lembro assim de repente. Naquela altura eu lembro-me que o primeiro programa que ouvi foi o «Mercado Negro», na Rádio Comercial, acho que era com o (João) Vaz. A malta curtia bué aquela cena, curtíamos mesmo muito.

Achas que o fenómeno na altura era uma cena de gueto? Ou tu achas que os gajos é que começaram a enclausurar o rap numa imagem de gueto, porque a maior parte do pessoal que ouvia naquela altura o rap era pessoal que vivia nos subúrbios?

Naquela altura acho que muitos MC's também não sabiam... Não tinham aquela identidade forte de dizer eu sou isto, eu sigo isto e tenho estas ideias. A malta ouvia aquilo, recebia aquela cena da maneira como a gente ouvia, muitas vezes não percebíamos as letras porque éramos putos. É normal. Um gajo com doze anos tem dois anos de inglês não sabe aquilo tudo. Mas o que a gente conseguia perceber, a malta curtia, mas era uma coisa muito de gueto... Eh! pá, eu reconheço isso. Era uma cena que no gueto a gente ouvia mesmo tranquilos e sem... Não havia aquela cena: ouvi isto vou lá para fora vou começar... Não! Só se ouvia como estilo musical que a gente curtia.

Quais foram os primeiros grupos?

Ouvia Run DMC, LL Cool J, e essa cena assim... Jungle Brothers, eu lembro-me dos gajos. Naquela altura ouvia Ice T... Kool Moe Dee.

Disseste que tinham dois anos de inglês e era difícil... rimar em inglês...

Era difícil tu rimares em inglês e perceberes a maior parte dos calões que existiam lá... agora tens acesso.

E daí à rima em português, quais foram os passos?

É assim, o pessoal sempre achou que aquilo era fuleiro, rimar em português.

Porquê?

Porque é assim: a maneira como são as palavras em inglês, para nós naquela altura era fantástico, tu dizias B-Boy, ou Yeah!, é uma cena totalmente... Agora, a introdução de um calão, ou a mistura de algumas palavras até angolanas, no português, fica óptimo, já serve para estares a usar e falares na rua, mas aquelas palavras em inglês soavam muito melhor para nós do que a cena em português.

Tu achas que o rap está intrinsecamente ligado ao calão?

Sim, acho que sim. Muita gente, muitos jornalistas (nós chegámos a ir a entrevistas), e eles achavam que o *peace* e certas cenas que a gente fazia eram códigos, e isso de certo modo é meter aquilo o mais marginal possível e meter aquilo de uma maneira... metida na criminalidade. Não é? Porque muitas vezes um gajo diz, é pá, os gajos têm um código, como os gatunos têm o seu código... Não é isso, nem é nesse sentido. O *peace* é uma cena normal, às vezes também é muita ignorância do pessoal jornalista, que não 'tá dentro da coisa, e vai fazer uma matéria sobre o assunto. O *peace* é uma coisa normal, até os *hippies* utilizavam essa cena, o John Lennon e esses gajos... Beatles. O *peace* é uma cena normal, é uma cena pacífica, o *five* que tu dás é uma maneira de cumprimentar, não quer dizer que eu 'tou-te a passar droga, ou 'tou-te a dizer que vais ter comigo ali à esquina, não é isso! Muitos jornalistas não compreendiam essa cena, e viam alguns filmes em que realizadores tentavam mostrar coisas do gueto, e às vezes coisas de gatunos, e pensavam, os

gajos também são assim... Eu lembro-me de uma entrevista para um gajo de um jornal, que era um gajo do *Independente*, e o gajo dizia faz aí umas posições, e depois diz o que é que quer dizer, que é para a gente depois pôr no jornal... E isso não é assim. Muitas vezes um gajo tem de ter um certo *knowledge* (conhecimento) para 'tar a dizer aos gajos, muitas vezes encontram-se gajos na rua que rappam um bocado, mas não são rappers, e não ouvem e não percebem as cenas, e pergunta-se cenas aos gajos, e os gajos dizem coisas do tipo, é pá, a minha vida é assim, e os gajos pensam que aquilo é um protótipo, e não é.

Achas que eles funcionam muito em termos de protótipo?

Acho que sim, e muitos rappers hoje em dia não são respeitados. Que existe aquele protótipo de que tu tens de andar mais ou menos sujo, sempre de boné, sempre de lado, e sempre um bocado aliado à marginalidade...

E a cena da cor? A cena de haver bumbos a rappar?

É normal, é normal porque... a cena que se ouvia lá, a maior parte são os negros que fazem, e então é muito mais fácil haver mais negros a ouvir a cena do que brancos...

Mas tu achas que é uma questão de cor, uma questão de feeling?

Eu já ouvi muita cena, «os negros é que sabem o que é que é», «os negros é que sabem rappar», não é assim, 'tás a ver? Tu podes ser branco e perceberes da cena, e sentires a cena da mesma maneira... Tu não tens de transpor aquilo em termos de gueto, tens de transpor aquilo em termos da tua realidade, da tua vida, o que tu és, 'tás a ver? Eu posso ser negro e não viver num gueto, e agora por que é que eu vou escrever sobre o gueto, não tem sentido. E eu não posso pensar que se eu sou

branco, se vou escrever sobre o que eu vivo, os outros não vão comprar, ou os negros não me vão dar respeito, não é assim. Tu podes ter a tua cena e os negros respeitarem... é normal.

Fala-se da importância do Gabriel O Pensador na emancipação do rap em Portugal, o que é que achas em relação a isso?

Acho que foi... Sabes uma coisa, muitos rappers não admitiam que ele deu o *power*. A maneira como ele fez o disco tinha um certo sentido comercial e tinha um certo sentido também de gueto... Muita gente veio a descobrir que o gajo não era um gajo do gueto... O *Resto do Mundo*, por exemplo, que foi uma das músicas que mais badalou aí, e toda a gente ouvia a música e dizia, é pá, fogo, o gajo 'tá connosco, o gajo é mesmo um gajo do gueto, representa, estamos com ele, e depois alguém viu numa entrevista qualquer que o gajo era um gajo da classe média, que a mãe era isto... Eh! Pá, então já não é... Isso não se deve pensar assim. Se o gajo consegue transmitir a mesma cena que qualquer gajo do gueto consegue, por que é que não se há-de aceitar?

Mas outra coisa, em relação à língua, o gajo não vem provar também que é possível...?

Acho que sim... De certo modo o gajo vem dar um grande *power* à língua portuguesa. Muitas vezes o português discrimina o brasileiro, mas o gajo é que veio dar um grande *power* à cena, à língua portuguesa, e acho que foi ótimo o pessoal daqui ter aceite o gajo, e o gajo ter chegado ao disco de prata, ou ouro, ou o que é, foi bom! Foi um bocado abrir as portas de um lado para o outro e haver compreensão de um lado e de outro... Porque, eu não quero dizer mal, mas o pessoal português é um bocado mais fechado do que o pessoal brasileiro... O brasileiro

quando fala do português muitas vezes brinca, goza em anedota, mas há aquela união, e o português muitas vezes não aceita o brasileiro tão bem, em termos de ver e implantar a cena deles... Aceitaram muito bem a música popular brasileira, Roberto Carlos e esses gajos todos, Leandros e Leonardos, porque é que não hão-de aceitar o rap, o hip hop do Gabriel O Pensador?

E depois veio o Rapública... O que é que tu achas do Rapública, a sua importância e... ?

Vou falar do que qualquer gajo que participou na compilação iria falar, acho que foi bom, foi óptimo... Uma cena que eu reparei é que muitos rappers que não entraram no *Rapública* disseram mal do *Rapública*... De certa forma o critério de escolha não foi o melhor, porque se disse que seria uma coisa a nível nacional, está muito a nível de Lisboa e arredores, e não foi muito bom, nesse aspecto. Mas eu acho que foi culpa da Sony, devia ter sido uma coisa mais a nível nacional, mais alargado, nem que seja dois no Algarve ou dois no Porto, dois em Lisboa, só para representar em termos geográficos, o país. Porque as realidades não são as mesmas, a realidade de um gajo que vive em Lisboa, quando escreve, é diferente de um gajo que vive no Porto ou no Algarve.

E para o movimento, o Rapública, o que é que foi?

Foi mesmo mostrar o movimento, o movimento já existia, em termos de *underground*, a malta chegou a fazer a cena no Vendedores de Jornais, chegámos a 'tar no Trópico, chegámos a 'tar em vários sítios, a organizar coisas, mas nunca teve aquele *power*, aquele impacto p'ra cima, em termos de televisão e de jornais como teve o *Rapública*, e acho que nem foi feita uma

boa promoção, como devia ter sido feita, porque acho que aquilo devia ter um respeito mesmo a nível europeu, mesmo força, como tiveram os gajos quando fizeram a cena francesa, a primeira cena, os gajos tiveram *power*, e a cena vende-se cá porque os gajos tiveram *power*, 'tás a ver?

Por que é que tu achas que não se fez isso em Portugal?

Acho que foi o medo da editora de dizer: vou deixar estes gajos gravar, mas não sei o que é que isto vai dar, porque até em estúdio disseram-nos assim, é pá, isto se vender dois mil é espectacular, 'tás a ver? Nós quando ouvimos que aquilo foi disco de prata ficámos bué de passados, curtimos bué. Mas eu acho que a editora aí, quando sentiu que o disco estava a vender, devia dar mesmo um arranque muito forte àquilo tudo, ia ser bom para o disco, para a editora, e bom para o movimento todo.

Mas a coisa começou logo mal com a gravação...

Sim, foi, foi. Poucas horas... Muitos grupos não tinham experiência de estúdio, e acho que devia haver mais compreensão em termos dos técnicos que estavam no estúdio, e em termos de gajos da editora, mais compreensão, porque certos gajos que estavam lá nunca tinham estado num estúdio, e não se poderia dar aos gajos uma caixa (de ritmos), cada um com o seu material, e gravar, 'tás a ver? Devia ser alguém que já percebesse do movimento, e 'tar a ver da maneira como está a crescer em Portugal, situar-se, e depois ajudar a atingir os objectivos... Pá, o *Nadar* foi bom, e outras músicas também foram boas para o movimento, mas já viste, se alguém que entendesse mesmo de hip hop estivesse cá a direccionar as cenas, e dizer, «tu queres é fazer isto, não é?», e o gajo, «é pá, é mesmo isso», e não ser uma coisa que muita gente não consegue ouvir...

E o que é que tu achas da época pós-Rapública, o que é que tu achas que o Rapública deixou como legado e o que é que achas dos projectos que se seguiram?

Acho que abriu várias portas, em termos de editora, e depois as editoras ficaram todas à espera... houve o hit... E toda a gente dizia, é pá, este hit é o gajo que vai gravar, e todas as editoras ficaram à espera que esse grupo gravasse, p'a dar um bum ainda maior, a editora Sony também estava à espera que desse um bum ainda maior, e quando isso não aconteceu, fecharam-se algumas portas. Disseram, este gajo que tem o single, que deu a volta a Portugal em concertos, que vendeu mais que toda a gente, não 'tá a dar, como é que os outros vão dar, e foi logo um descrédito outra vez. Eu não culpo os Black Company por causa disso, os gajos fizeram a cena deles, seguiram as ideias do *Rapública*, aquilo não 'tá contra os dois temas que 'tavam lá. Aí é que houve o receio das editoras dizerem, é pá, se estes gajos não deram, a porta não fica fechada mas fica entreaberta, não sei se vai ou não vai... E isso foi lixar muitos grupos que agora quiseram gravar, e pensavam que gravavam facilmente e não conseguiram. Eu acho que foi bom aparecerem pequenas editoras, como a subsidiária da Valentim, a NorteSul, e outras coisas pequenas, para não agir tanto como multinacional e como editora que quer ganhar muito dinheiro, mas agir de uma maneira em que a editora 'tá a crescer e o movimento também 'tá a crescer, e crescerem os dois juntos, e sempre que houver apoio para dar, dar. E não ser como uma multinacional, que já 'tá em cima e precisa de alguma coisa para crescer mais... Eu acho que Da Weasel foi um grande *power*, e não tem nada a ver com o *Rapública*, os gajos gravaram uma coisa fraca, em termos de terem pouco tempo de estúdio e não terem um grande som, e depois conseguirem a Dinamo, teve patrocínio também da Emi,

para lançar as coisas com mais força, foi óptimo para os gajos... Mais grupos... O General D também já tinha um certo respeito... E acho que o *Rapública* ajudou não só os gajos do *Rapública*, mas a eles também, os gajos conseguiram gravar e conseguiram melhores multinacionais.

Tu achas que o rap agora chega a outras fatias do mercado, ou tu achas que continua a ser o pessoal que sempre ouviu rap que continua a comprar?

Não, eu acho que cada vez mais está-se a ouvir mais hip hop. A grande característica do hip hop é a beat, a marcação da beat. Muita gente da música pop e da música jazz 'tá a fundir a beat, e chama àquilo hip hop jazz, hip hop pop, não sei se isso existe... O jungle foi um desenvolvimento da beat, hip hop, o trip hop, o Tricky agora é o maior mas o gajo ouvia rap, o gajo ouve hip hop, o gajo conhece e sabe de onde é que essa cena veio, e essa fusão que 'tá a haver com os outros estilos foi a força do hip hop...

E tu achas que isso melhora o movimento hip hop?

Melhora com a fusão. Eu acho que o pessoal não se deve fechar a dizer nós somos só isto, porque quanto mais fundires... Meu, aquilo não deixa de ser hip hop só se fundires para não ser hip hop, 'tás a ver?

Qual o futuro do hip hop em Portugal?

Fusão. Fusão. Se não fundires não consegues...

JOÃO VAZ

Entrevista com João Vaz, radialista, autor dos programas «Mercado Negro» e «Alma Radical», Rádio Comercial, 12/12/96, 17:55 h.

João Vaz, como é que começou o rap para ti?

O rap para mim começou há muitos anos. Começou de uma maneira muito curiosa, eu tive algumas influências drásticas, radicais mesmo. Comecei por ser punk, lembro-me de ouvir rock alemão, depois passei pelo punk... Depois para aquela onda da *new wave*, depois do neo-romantismo, e é engraçado, porque quem me deu a ouvir rap com alguma intensidade foram uns gajos chamados Spandau Ballet e o Tommy Adley, foi a partir daí que começou a crescer o gostinho pelo rap, depois é uma história muito complicada... Mas vamos ao início da história, e então, os Spandau Ballet, o Tony Adley e o Steve Norman, os gajos estiveram aí hospedados num hotel, eu conheci-os, andámos para aí a curtir na noite, a primeira vez que cá vieram, e eles tinham cassetes de rap, coisas fantásticas...

Isso em que altura?

82, 83, para aí... Tinham coisas fantásticas, e o que se ouvia aí era o *Rapper's Delight* dos Sugarhill Gang e pouco mais. E começava-se a ouvir os Grandmaster Flash, e os gajos tinham coisas inacreditáveis. E a partir daí comecei a gostar, percebes, para já eu já gostava... sempre tive uma onda muito negra, depois de me ter cansado do rock virei-me um bocado para o R&B e foi aí que comecei a ouvir coisas de *disco*, que eu não conhecia, porque eu na altura ouvia Sex Pistols na altura da *disco* eu era contra os betinhos que dançavam o disco e eu ouvia

punk e new wave, e comecei a ouvir outras coisas e começou a nascer o gosto pela música negra... Essencialmente eu gosto de música, percebes, tanto faz ser uma banda de rock, gosto de Pearl Jam, gostava de Nirvana, e tenho um carinho muito especial pelo rap e pelo hip hop. Toda a gente me chamava de tolo, no início, tenho a impressão que fui o primeiro gajo a passar rap e hip hop na rádio, à noite, quando eu pus durante onze anos música à noite, toda a gente me chamava maluco quando eu punha rap e ninguém dançava, só um grupinho de seis gajos negros é que iam para o meio da pista dançar break...

Punhas música onde?

Pus música durante muitos anos no Trumps, que hoje em dia é uma *boite gay*, na altura era uma misturada do caraças, mas era o sítio mais giro que havia em Lisboa, na altura, e eu dava-me ao luxo de passar as ondas que me apetecessem, obviamente tinha de me prostituir de alguma forma a passar aquelas músicas que o povo gosta, mas era divertido, porque entretanto como as bichas gostam muito daquela onda – bichas não é em sentido depreciativo – gostam muito daquela onda disco, diverti-me à brava a passar aquelas coisas disco de antigamente, tipo Gloria Gaynor e lá ia metendo outras coisas pelo meio, e sempre fui criando, gerando os gostos das pessoas em torno mais ou menos daquilo que eu gostava, também não fazia grandes concessões aí, percebes, ia cultivando as pessoas para a área musical para onde eu as queria levar, e tive ondas. Andei metido na onda do *acid* quando apareceu, esse summer of love que para aí houve, eu passava acid e toda a gente delirava, mas a seguir passava massive attack, punha meia hora só com soul, Massive Attack, Soul II Soul, e aquelas coisas todas, e fazia bocadinhos, e havia noites em que eu tinha a noção de que as pessoas quase que sabiam

quando é que eu punha as coisas, e quando estava a passar soul tinha um tipo de público, e a seguir quando passava rap tinha outro tipo de público, que era uma coisa engraçadíssima... Hoje em dia tu entras num sítio e só ouves a mesma coisa, não é que eu não goste, mas não existe variedade, que na altura se calhar também não havia, mas os próprios sítios eram capazes de dar variedade, e hoje em dia não.

E daí até fazeres o programa?

Olha, o programa é assim, eu comecei a trabalhar aqui na Rádio Comercial em 1980, com um gajo chamado Adelino Gonçalves que tinha um programa chamado «Discoteca», ou seja, passava muita música negra e música dança, e eu comecei-lhe a trazer rap, só que entretanto o Adelino não era muito virado para o rap, e eu fui fazer um programa para a Renascença chamado «Zona Franca», que era só negros, e foi aí que eu comecei a passar rap, depois mais tarde no Correio da Manhã (Rádio) nasceu o «Mercado Negro», e tive necessidade não só de passar rap no «Mercado Negro», mas de passar tudo o que havia e que ninguém passava, porque não havia rádios para passarem aquele tipo de música, e mais tarde senti necessidade mesmo de só virar aquilo para o rap, e posteriormente quando passou para a noite chamei-lhe a «Alma Radical», e era só mesmo rap, e foi mesmo até às últimas consequências. Tentei reactivar o «Mercado Negro» aqui na Comercial, mas o público da Comercial é completamente diferente, o alvo não era aquele e pronto, está em banho-maria.

E tu ouvias algumas coisas sobre o programa? Chegava-te algum feedback?

Chegava-me imenso feedback do programa, recebia postais, recebia maquetas, e com muita pena minha grande parte

delas não tinham bom som, no Correio da Manhã Rádio havia gente incrível, mas todas as semanas recebia um monte de postais, que era engraçadíssimo. Aqui nem tanto, como te digo o público da Comercial é um público com um nível etário mais alto, é mais velho, e é difícil fazer furar este tipo de música... Mas é engraçado, é bom saber que hoje em dia existem bandas de rap, existem grupos a vender, e cada vez se faz mais e melhor, existem outras áreas, que não é só o popzinho português, e é bom chegar à conclusão que afinal não fui tão tonto quanto isso, percebes? E depois dá-me gozo ouvir o Zé Mariño, curiosamente eu conheço o Zé Mariño há muitos anos, nós íamos a matinés juntos, íamos para o 2001 juntos, o Zé Mariño odiava rap, odiava *música de pretos*, e o Zé Mariño hoje é aquilo que tu sabes, não é? E um bocado graças a mim, também (risos!).

Como é que tu viste o crescimento do rap nacional?

Era normal que isso acontecesse, porque também era normal que uma segunda geração de negros em Portugal optasse por outras músicas que não a dos pais... Não quer dizer que tenham largado as raízes por completo, e tu vês o General D, de forma nenhuma, e acho fundamental que se mantenham as raízes, se bem que hoje em dia... É fundamental, cada vez mais, que os negros se vão inserindo, e é fundamental que se insiram... A segunda geração, a terceira geração são portugueses, não são angolanos... Tu não podes dissociar o rap da comunidade negra em si, a não ser que seja aquele rap comercial como esses grupitos que vêm da América, da Inglaterra e de outros sítios, isso não interessa, não estamos a falar disso sequer, estamos a falar de cultura, não estamos a falar de aproveitamento musical, mas de cultura rap, de cultura hip hop, e é bom que não aconteça cá o que aconteceu nos E.U., porque a luta nos

E.U. é muito pior do que cá... Agora falando concretamente dos músicos, e é fundamental que essa gente culta comece, no rap que faz, a largar as mensagens para quem ouve, e isso é fundamental, o rap é muito forte culturalmente e tem de ensinar as pessoas, mais que não seja a comunidade negra, e tem de despertar, de aguçar os ouvidos aos brancos...

*E achas que em Portugal se está a fazer esse tipo de rap?
O que é que achas do passo que foi dado com o Rapública?*

Olha, eu acho que os Black Company fazem um trabalho fantástico, a brincar, a brincar... e eu acho que é fundamental que os Black Company continuem assim... Fazem-se outras coisas levezinhas... Hoje em dia as pessoas estão muito viradas para os problemas da droga, é o caso dos Cool Hip Noise, dos Da Weasel, centram muito na educação, na droga. Mas existe todo um aspecto cultural da comunidade que tem de ser integrada e isso é fundamental. Porque os negros têm coisas interessantíssimas para ensinar aos brancos, em comida, por exemplo, este é um aspecto superficial. Acho que essa história do racismo, um gajo tem de cortar com ela pela raiz.

Mas como? Falando dela?

Falando dela, é óbvio, tu não podes cortar um mal sem falar dele, não podes calar, é preciso gritar bem alto, e se calhar ter algumas acções violentas entre aspas...

E essa mensagem, esse peso...

Eu acho que os músicos têm um papel fundamental aí, porque os miúdos ouvem, porque já que existe racismo mesmo na minha geração, existe racismo em relação a gajos da minha geração, que é uma coisa perfeitamente parva, porque eu tenho

36 anos, com 15 anos começaram a vir os retornados, com os retornados uma série de negros, sempre vivemos com montes de cabo-verdianos, não percebo este espírito de racismo, entre gajos da minha idade não faz qualquer sentido, porque estudámos lado a lado com negros, eu ainda hoje me lembro de um gajo que andou comigo no liceu, que era o meu melhor amigo, que era um negro enorme, que jogava basquete, um gajo engraçadíssimo, e na altura foi muito difícil aceitá-lo na turma onde estávamos, e o gajo um grande amigo, não me esqueço, era um gajo incrível...

Nós sentimos é que há alguns grupos que têm medo de falar de algumas coisas, porque acham que não vão ser bem aceites, principalmente falando do racismo em termos mais duros. Achas que o caminho é por aí, por exemplo, o primeiro maxi do General D em Portugal não foi muito bem aceite...

Olha, eu digo-te muito sinceramente uma coisa, sabes por que é que eu não toquei mais o General D, porque o disco era uma merda, estava mal produzido, a voz não se ouvia, e eu como profissional de rádio tenho de olhar a isso, e ouvi algumas vezes o videoclip na televisão, na televisão do Estado, inclusivamente, porque há que separar as coisas, e música é música, e política é política, não quer dizer que não se faça música dentro da política, não sei, mas suponho que os pimbas também fazem política, à partida quando vão a um comício de um partido qualquer, estão a fazer política, estão a ser tendenciosos... Se o General D ou o Pai Natal disser que o Guterres é uma merda, por isto, por isto e por isto, eu acho bem que diga, e acho que nem o próprio Guterres tem de levar a mal, nem qualquer socialista tem de levar a mal, da mesma forma que eu não posso levar a mal se me disserem que aquilo que eu estou a

fazer é mal feito, e se me explicarem porquê, têm é que me explicar porquê! E tu vês gajos que sempre puseram o dedo na ferida e que, não quer dizer que haja uma ou outra estação de rádio que não passe, mas tens o caso dos Public Enemy, e sempre tiveram difusão, e não quer dizer que num álbum cheio de crítica e de cariz político não tenham uma canção que não seja passada, porque eles são suficientemente espertos, porque se querem vender o disco, têm de vender o disco através de uma canção que se calhar não interessa nada politicamente, mas que depois a quem vai comprar tem todo o resto e que apanha a mensagem, isso é fundamental e é preciso que os músicos portugueses percebam isso! É que tu podes brincar com o *Nadar*, mas a seguir podes ter um *Seropositivo*, podes ter uma série de temas que agucem um tipo para outras coisas...

Como é que vês o futuro do rap cá?

Eu só vejo o futuro do rap se as pessoas comprarem rap... O rap feito em português é música portuguesa, mas toda a música portuguesa só tem futuro se as pessoas comprarem. Agora se calhar o Guto vai ter de arranjar um programa de televisão, como tem o Miguel Ângelo, mas isso os Delfins foram espertos, portanto todos os outros têm de ser espertos, e eu acredito perfeitamente que os Black Company não vão acabar com o primeiro álbum, acredito que os Da Weasel não vão acabar, acredito que os Cool Hip Noise não vão acabar...

E outros que hão-de vir...

Deus queira que apareçam muitos... Agora, tem é de ser material bem feito, porque é fundamental que cada vez se faça melhor, que é para as pessoas começarem a compreender as coi-

sas e comprarem o que é bom, porque não interessa que se andem a lamentar que morreu o Tupac Shakur e que não vamos comprar mais discos porque o 2Pac não interessa nada para aquilo que nós cá temos, porque são realidades perfeitamente distintas, e nós temos de nos virar para o país real, para as dificuldades que nós temos.

JOHNNY

DJ nos Três Pastorinhos, e responsável pela distribuidora Cool Train.

Local: Quartel-General da Cool Train. Data: 12/12/96.
Hora: 16:30.

Como e quando surgiu o hip hop para ti?

Não me lembro quando é que foi mas começou na *old school*, claro! Eu fui dançarino de breakdance, os primeiros contactos foram logo por aí.

Em que altura, mais ou menos?

Eu sou muito mau a dar datas... 1983! Não? 1982? É por aí!

E depois como é que foi? Quanto tempo é que foste dançarino?

Eu comecei a dançar como breaker logo ao princípio com os New York City Breakers, antes disso ainda em Paço d'Arcos, quando lá morava, logo aos princípios. Depois passou-se para Lisboa, naquela altura na Praça da Figueira, no Bom Tom, era eu o Alcides, o Beto, imensos breakers. Isso durou o tempo que

o breakdance durou. Pronto, eu depois com a febre da dança passei para outras coisas, comecei a ser animador de discotecas, isso até um passado mais recente, até 90, até ir pra tropa. Houve aí dois anos de estar a pôr música e estar a dançar ao mesmo tempo, isso foi interessante.

Como é que foi começares a pôr música?

Eu tive sorte de começar a pôr música num sítio que me deu muita liberdade, foi os Três Pastorinhos, sempre me excitaram para pôr o que eu bem entendesse.

Mas tu puseste música noutros sítios?

Sim.

Em Alcântara?

Isso é muito atrás. Isso foi na altura da tropa. Agora chama-se Yankee. Como é que se chamava aquele sítio? [...] Bom, não me lembro...

Nessa altura, em finais de 80, o que é que se ouvia?

Nessa altura havia bastante música boa, foi uma boa altura em questões de música. Foi o início dos Soul II Soul, foi o início desse *revival* todo: Galliano, Massive Attack, pronto, essencialmente era isso, era o princípio do Acid Jazz, aqueles máxís que saíram de capa negra da Acid Jazz. Lembro-me que passava naquela altura muito reggae. Hip Hop passava. Essencialmente clássicos hoje em dia, era Public Enemy, era Ice-T, era Grandmaster Flash...

Ainda?

Ainda. Era *Rapper's Delight*, Run DMC, Beastie Boys,

prontos! Era aquela *velha escola*, as coisas que nós tínhamos acesso que eram poucas nessa altura.

Como é que sabias o que é que estava a acontecer? Era a rádio?

Compravas discos?

Era por acaso, mesmo. Porque nessa altura não havia discos para se comprar. Não era tu chegares, ias a uma loja e compravas os discos. Não os havia. E para além disso eu não tinha muito dinheiro. (Risos!) Continuo a não ter muito dinheiro... Era complicado. Ou era um amigo que trazia e oferecia, ou era uma discoteca que comprava e estava pra lá esquecido e a gente roubava o disco... Eh! Pá, diversas formas inacreditáveis que agora nem me lembro.

Depois dessa fase, saíste da tropa e continuaste nos Pastorinhos?

Como é que foi?

Sim, os Três Pastorinhos, isso, portanto, 1992 ou 1993? 92, 93, mais 92. Nessa altura já começava a fazer as fusões de vários estilos de música, acho que foi sempre, mais ou menos, a minha cena. Nessa altura passava percurssões brasileiras, house, funk, soul, hip hop, prontos, tudo o que fosse funky eu passava.

Achaste alguma diferença entre o hip hop de finais de 80 e o de 92?

É assim, antes de oitentas era *old school*, depois, nesta fase que estamos agora a falar, eu fui agarrado pelo estilo mais *jazzy* da coisa, foi a altura em que surgiram Digable Planets, altura do Jazzmatazz... Não Jazzmatazz vem depois, altura dos Dream Warriors, Gang Starr, mais quê? Ah! Miles Davis, o *Do Bop*...

Voltar às origens?

Sim, foi aí que comecei mais a entrar na cena, e a necessidade de voltar para trás, tentar perceber muito bem como é que eles faziam aquilo, por que é que faziam assim, por que é que Miles Davis de repente faz um disco de jazz e sabendo...

Essa procura do jazz e dos primórdios, é devido a ouvires discos de hip hop? Ou é a procura de jazz, ponto final?

Acho que acaba por ser as duas coisas. Eu posso dizer que sempre ouvi jazz sem saber que ouvia jazz. E comecei a tomar consciência do que era o jazz só. Claro que tive ajudas e ajudas tremendas, foi na altura que chegou o Pedro Passos, que tem uma colecção de jazz fabulosa, e eu andava numa de «porra ninguém percebe o que é que eu quero passar», e nessa altura chegou o Pedro Passos que trazia essencialmente material que eu gostava. Era a altura do *Rebirth Of Cool*, 1º volume, como o X Clan, e Dream Warriors, e Jazz Warriors e Jazz Vandals, e não sei quantos. Deu-me uma grande ajuda do que era essencialmente o jazz dance, o jazz dançável.

Foste sempre continuando nos Pastorinhos?

Eu sempre tive nos Pastorinhos e sempre saltei para outros lados. Nunca gostei de pertencer a alguém, ou pertencer a uma casa, instituição, como outro empregado. Quando estive nos Pastorinhos, estive no Plateau, no Império Colonial, estive... Acho que rodei as casas todas de Lisboa.

Com o mesmo estilo de música?

Sim, essencialmente.

Como surge, e quais os propósitos da Cool Train?

Eh! Pá, a Cool Train surge devido a uma lacuna que existe no mercado.

Que ainda existe?

Eu considero que existe. Porque... Não existe no Bairro (Alto), deixou de existir há coisa de um ano no Bairro Alto. Ou agora, não é?

Como é que era o mercado quando a Cool Train surgiu?

Bem... Antes disso estive a trabalhar na Valentim de Carvalho (Rossio). E para mim isso foi um curso intensivo, graças a um senhor que é o Francisco Vasconcelos, pelo qual tenho uma grande consideração. Foi um curso intensivo, porque passas a ter uma noção real do que é que o povo, do que a maioria gosta. E por que é que os lojistas não compram mais música, e por que é que compram esta e não aquela... Será que existe gente suficiente para ouvir música? E essas respostas todas recebi-as na VC. E para grande surpresa minha vi que há muita gente interessada em diversos estilos de música que continuam a não ser preenchidos. Continuam a pensar que toda a gente gosta do Big Show Sic, este conceito pondo na música: toda a gente fica em casa, ninguém sai, toda a gente está mal informada. Não é bem assim. E a Cool Train surge exactamente por causa disso. A necessidade de haver uma distribuidora de discos, em Portugal, que fosse direccionada e vocacionada para um estilo de música, que eu costumo dizer que é o jazz, que é o tronco e o resto são as ramificações. O hip hop preenche uma grande lacuna desse lado. Se formos a ver o hip hop é o jazz reinventado nos anos 80, podemos dizer assim. Surge essa lacuna. O tentar preencher essa lacuna não te digo que é fácil, por-

que, é assim: o cliente quer e o lojista não sabe que o cliente quer, e eu estou um bocado no meio da coisa. Porque percebo o cliente, porque fui cliente muito tempo, e ainda sou cliente, e o lojista pensa que isso não vende, ou por outra, se compra até por vezes compra mal, por vezes até compra demais, porque pensa que isto é uma música como se fosse os Oasis, e que vende milhares de cópias, e isto não é uma música que vende milhares de cópias, pelo país em que a gente está. Eu não vou numerar o porquê, porque é óbvio, não é?

Entretanto fizeste um programa de rádio. Como é que foi?

Fiz. Foi outra experiência, outra escola. Saber o que é tu teres um microfone e poderes chegar a milhares de pessoas.

O que é que passavas?

Sempre o jazz como tronco e considerando o resto como ramificações, e ramificações extremamente fortes. Citando George Clinton sou pela *One Nation Under A Groove*, interessa o conteúdo que a música tem, não é?

E o futuro? Como é que achas que o mercado irá reagir?

É inevitável. Eu acho que é inevitável haver uma cedência do mercado para este género de música, porque talvez, mesmo pela Cool Train, pelo trabalho que a Cool Train tem feito, em trazer cá artistas que fazem este género de música. Como por exemplo trazer cá o Kid Loops, como organizar noites que os DJ's passam este estilo de música. A Cool Train, acima de tudo, tem estado a fazer um esforço para que o DJ seja reconhecido como mais um músico, que trabalha com dois gira-discos e uma mesa de mistura, organizando esses próprios eventos tentando ao máximo provocar uma divulgação escrita, oral e audi-

tiva do que temos para oferecer às pessoas. Essencialmente passa por aí.

E a evolução do mercado em termos de fusão e em termos de hip hop?

Começando pelo hip hop, acho que, e finalmente, graças a uma excelente banda como os Fugees, mais uma vez, vieram dar uma cacetada, e dizer que o hip hop não é uma coisa passageira, não é uma coisa comercial. É comercial, quando se pega nela e se trabalha de uma forma comercial, mas o hip hop é uma coisa extremamente séria, é uma coisa que tem de se ter muita atenção, temos exemplos grandes, quer dizer, temos um grande escritor como o William Burroughs a trabalhar com bandas de hip hop, então não é à toa que temos músicos de jazz constantemente a trabalhar com rappers, então não é à toa termos bandas como os The Roots, que é uma banda de jazz quando quer e uma banda de hip hop quando quer, e por aí à frente. Finalmente começa a haver um público que está interessado no que se passa, que não diz que o hip hop é uma moda passageira, ou que o hip hop é só o gangsta. O hip hop é como o rock'n'roll, tem várias vertentes. E há vertentes boas como há vertentes más, mas isso é a lei da vida. Eu considero que ainda se faz excelente hip hop, e há que se fazer ainda mais.

Nós vamos ter uma super-comercialização do hip hop, como acontece com os outros géneros de música. Vai haver uma parte extremamente comercial e que vai sustentar... Que é necessário, quer queiramos quer não, que vai fazer que o hip hop sobreviva, porque precisa de dinheiro, precisa de produtores.

A nível português o que falta realmente é haver editoras pequenas, que apostem. E não haver editoras grandes que peguem num puto qualquer, sem referências nenhuma, sem

escola de música, sem bases sobre música. Quando eu digo bases, eu não digo que um gajo que não tenha ido à escola não consiga fazer um excelente disco, é mentira. O que eu digo são bases em questões de audição, em questões de ter acesso rápido ao que sai, em questões de ter acesso rápido ao material para ele próprio fazer música, o que não acontece. Esses putos lançarem pelo menos um doze polegadas (12"), um máxi, cá pra fora. Acho que isso é a coisa mais importante. Se nós formos ver, em França, eu gostava que os A&R das editoras me dissessem uma banda que tenha lançado um álbum sem primeiro ter lançado um máxi. Um máxi serve como um teste, se vale realmente editar um álbum ou não. O que se faz aqui é exactamente o contrário, lança-se um álbum e depois lança-se o máxi para divulgar o álbum, e ainda mais grave do que isso, se o hip hop é uma coisa que nasce na rua, da rua vem para os *clubs*, e dos *clubs* é que faz o bum!, percebes, como é que querem que o hip hop progrida se eles não dão apoio aos DJ's para o passar?

Como é que o hip hop vai evoluir, em Portugal, se não existem DJ's?

Existem DJ's, eu mostro-te, eu recebi uma carta aqui... Como vês o hip hop está vivo.

O que falta então?

O que falta realmente é haver um núcleo. Que dirija o hip hop para qualquer lado. Tem que haver um núcleo que faça a divulgação do hip hop. Em França começa com a Zulu Nation, Em Inglaterra aconteceu com outra coisa, no Japão aconteceu com outra coisa. Tem que haver uma organização, e eu acho que esse é o grande problema, esse é o grande vírus em Portugal. É que toda a gente espera que o próximo faça qualquer coisa.

Porque toda a gente pensa que para montar uma cena é preciso dinheiro. Não! É preciso é força de vontade, é preciso realmente as pessoas estarem com o mesmo *goal* (objectivo) e fazerem as coisas. Quando eu digo fazerem as coisas... Eh! Pá, porra! Quantos rappers é que nós temos cá? Já não são poucos. É necessário arranjar-lhes um sítio para pô-los a rappar? Arranja-se um sítio. Não é também o que eu vejo, por exemplo, há espaços que pensam logo no factor comercial. Eu não sou contra o factor comercial, sou contra o factor imediato que o hip hop não é! Porque é uma música de culto e é tão complicada... É igualmente complicada como o jazz. Se fazes uma festa em que vais passar jazz, e eu tenho a experiência porque já fiz festas só de hip hop, e só de jazz... Com um estilo de música, tu não fazes dinheiro no primeiro mês, nem no segundo, porquê? Porque aí vais começar a fomentar um culto. Gente de culto que vai ali porque gosta de ir ali, porque gosta da música, prontos! E o que eu vejo aqui é que se faz uma noite de hip hop, e pensam que à primeira noite vai estar cheia, é impossível!

Há um longo trabalho a fazer?

Há um trabalho longo a fazer e os maiores passos, a meu ver, já foram dados. Haver gente predisposta a dar a cara pelo hip hop, haver sítios relativamente perto em que tu uma vez ou duas vezes por semana possas ir ouvir hip hop. Haver programas de rádio em que tu oiças hip hop, ou mesmo ligares o rádio e ouvires hip hop. Hoje em dia, porque não imaginas a felicidade que me dá, eu estar na rua, apanhar um táxi, e estar a dar um disco de hip hop, que eu às vezes nem sequer conheço! Isso dá-me um gozo tremendo. Eu lembro-me ainda no outro dia, noutra vertente, no jazz, estava a ouvir free-jazz, ontem, foi ontem! Eu disse «Fogo!». Então, estou contente.

Estavas a ouvir free-jazz aonde?

Foi na X-FM. Mas mesmo a própria X-FM, se formos voltar atrás não tinha um programa de jazz, o que era ridículo, sendo uma rádio para uma imensa minoria, aliás o slogan é tirado de um texto de jazz: *we are a part of a large minority*. As imensas minorias... Quando se fala sempre em minorias eu fico sempre um bocado à toa, porque é assim, se formos juntar as minorias somos uma maioria. E aqui não há nenhuma minoria que realmente conte, que consiga fazer as coisas por si. Hoje em dia sim, o jazz começa agora a dar os primeiros passos para ser uma minoria que possa ser autónoma a outras coisas. Mas se formos a ver o Estoril Jazz de 1995, tiveram que ir buscar uma banda de funk para olhar para o lado comercial... Tens um exemplo, vem cá o Ice-T, como é que uma organização que organiza um concerto de um *old school* como ele não tenha a preocupação de pôr DJ's novos, bandas portuguesas novas, porquê? Sabendo que só Portugal é que tem a ganhar com isso. Porque o Ice-T tem uma editora. Ele em Paris vai a concertos de rappers locais e é capaz de pegar num a assinar pela editora. Porque é que não se faz esse trabalho cá? Porque mais uma vez é o factor ganancioso de quererem as coisas só para eles e rapidamente.

Mas o futuro é promissor?

Eh! Pá, o futuro está aí. E é assim, não me admiro nada se para o ano começarmos a ouvir coisas engraçadas de hip hop, cá em Portugal. É eminente, é impossível não acontecer.

Uma mensagem final.

«Black Seeds Keep On Growing.»

MAKKAS

Makkas, MC dos Black Company. 21-11-96, em Lisboa ao princípio da tarde.

Como e que se deu a tua entrada no rap em Portugal?

Foi um movimento muito *wicked*, man! Tinha chegado de Angola numa altura muito controversa; guerras e o caraças 'tás a ver? E fui inserido em Miratejo, foi uma cena muito automática, não forçada. Olha, foi uma cena: «Vou mudar de ares, vou mudar de ambiente», e fui cair num *place wicked e rough* e quê, e eu tive que ficar *wicked e rough* também, como os gajos. Mas a cena do rap não foi por ver, por ver que os gajos andavam metidos na cena... Foi uma cena que começou a crescer aqui dentro, e quando dei por ela já 'tava a rappar.

E quando é que começou?

Começou quando um belo dia decidi agarrar num papel e numa caneta e fui cantar ao pé dum gajo... 'tás a ver?

Em que ano é que foi?

Eh! Pá, noventa e dois meu, praí!

Mas o rap em Portugal começou também por essa altura?

Definitivamente não, 1987... B-Boys Boxers, esse nome diz-te alguma coisa? Margem Sul, meu. Era uma *posse* enorme, constituída por gajos que hoje em dia são dos Black Company... Houve uma data de bandas MGP [Machine Gun Poetry], African... não sei quê (eu já nem me lembro dos nomes!) [o grupo em causa são os African Power], mas Respect!!

Gajos que decidiram formar um *posse*, era um grupo enorme estilo Wu Tang Clan... A cena era mesmo bué da povo, man, uns faziam de mobília, mas 'táva-se bem, 'tás a ver? Era essa base. E a partir daí...

Como é que era fazer som na altura?

Hummm! Era malaico, *rough, wicked*, man! Black Company começou com uma caixa (caixa de ritmos), parecia um triângulo... Aquilo dava para fazer uma batida assim... (segue-se uma sequência de beat-box em estilo «electro minimalista»)... Eh! Pá, uma cena assim malaica 'tás a ver? E era bué de limitado, e um gajo não podia desenvolver muito por o instrumento ser muito limitado.

Quantos é que eram nesse movimento?

Black Company... eram uns trinta, meu! E uma cadela chamada Loba... Ya! Respect!

O que é que se ouvia na altura?

Ouvíamos Eric B & Rakim, ouvíamos LL Cool J... malaico, meu!

Mas como é que compravam?

Não comprávamos meu. Vai na volta aparecia lá um americano em Miratejo, o gajo fazia beat-box pra caralho! O gajo era um tipo normal com um certo estilo e tal. Mas o gajo tinha dotes, meu. E foi com ele que o Dojo começou, acho que foi com ele... O gajo era mesmo *heavy*, o gajo fazia uns beats, meu! O people só dizia: Com' é? traz lá a batida!

Como é que te deu vontade de fazer rap?... Como é que deram à costa?

Tem a ver com tudo de Miratejo, 'tás a ver?... E os Black Company já existiam desde 1987, foi logo o final de B-Boys Boxers e Black Company a entrar logo! Com General D e quê. General D foi um dos fundadores dos Black Company, meu...

Fala lá dos B-Boys Boxers, disseste que isso é anterior aos Black Company?

É anterior, meu, o General D ainda não rappava... fazia parte do *posse*... Mas B-Boys Boxers eram madiés que hoje em dia já casaram, já andam por aí. Eh! Pá, gajos como eu e tu, simplesmente na altura não havia grandes condições... E rap só começou a existir em 94, assim a bem dizer com o *Rapública*... e naquela altura... (imagina se em 94 é o que hoje se está a confirmar é isso que se vê!)... de 87-88, meu, era bué da mal!!!...

E onde é que ouviam rap para além dessa cena do americano, meu?

É assim, o americano era um gand'a beat era um gand'a *beat-boxer*, 'tá-se bem. Mas um gajo ouvir rap... Olha, era o Mercado Negro e depois NRJ [Novo Rap Jovem] com o Mariño, pá, ouvíamos cenas assim, mas principalmente era o Mercado Negro, o primeiro programa que começámos a ouvir.

Lembras-te de quando é que dava?

Acho que era à meia-noite, meu, de sábado para domingo, uma cena assim.

Lembras-te o que é que o gajo passava?

Eh! Pá, o gajo passava de tudo um pouco, meu, não era só

rap. Tivemos a falar com ele (João Vaz) sobre isso, – certos e determinados programas – e ele lembrou-se: «Ya, Ya, YaYa!!!», 'Tá-se bem.

E até chegar ao Rapública como é que foi?

Foi bué da malaico, dread, foda-se. Havia uma data de bandas, nós, Boss AC, Zona Dread... Os Zona Dread e mais alguns projectos que apareceram foram gajos que nos viram rappar aqui na rua Augusta. Pá, dantes eu e o General D fazíamos umas merdas aí vai na volta... Porque eu e o General D tivemos um grupo, chamava-se Ilegais, 'tás a ver?... Era eu, o General D, o Bambino, O Kainca MC, que neste momento 'tá a trabalhar... Em Palmela... E o que aconteceu aos B-Boys Boxers foi exactamente aquilo que aconteceu ao Kainca... Bem mas era assim: andávamos aí a colar cartazes na rua às tantas da manhã por causa da bongó e o caraças, para não ter kigilas... As kigilas íamos tendo no dia do concerto, sabes como é que é... os bumbos, *wicked people, bad selectors*... pá têm que ir lá curtir, dread, pronto!

E as letras?

B-Boys Boxers era em inglês, mas Machine Gun Poetry (um grupo de Miratejo do qual Bambino e o Guto fizeram parte, surgiram entre 89-90... 91-92 os Black Company estavam em *stand by* depois quando voltaram a juntar-se eu fui o último elemento a entrar) já não era em inglês... eram as *lyrics* do começo: «*Machine Gun Poetry quem somos nós / Somos a força somos a voz / Viemos do ar para arrasar e conquistar / fiquem atentos vamos voltar*». Era uma cena assim, 'tás a ver?, era uma cena com um *feeling street*... Rude-boys da rua e quê, e vamos mostrar uma cena fodida.

E faziam festas?

Fazíamos festas em Miratejo com o nosso material e o caraças. E o people ia rappar, quem quisesse rappar... Ya! Mas não havia essas festas com a essência mesmo do *sound system* dos raptas com esse feeling da *jam*.

Quem é que ia a essas festas?

Eh! Pá, era o povo de Miratejo, o povo que na altura 'tava todo com o Black Company porque esses chavalos 'tavam todos com os Black Company, 'tás a ver?

Tu achas que o rap começou em Portugal em Miratejo?

Eh! Pá, eu sou capaz de dizer isso man. Eu acho que Miratejo é a Meca e o que o pessoal da margem norte do Tejo (Lisboa e o resto) tenta fazer é a tal cena: L.A./ Nova Iorque... Mas o rap começou em Miratejo apesar de haver rappers que também começaram por aqueles lados na mesma altura: Melo J [Melo D] e outros, são gajos que andam aí há bué 'tás a ver?!

Como é que tu defines o rap?

O que é que o rap meu?!... Pá, uma vez tive uma discussão sobre o que é o rap e o gajo disse-me que já não se podia dizer o que era o rap. Eu disse: «Não podes dizer o que é rap, meu! Foda-se eu vou-te mostrar um álbum Puro de rap, meu, tirando uma música ou outra... Infamous Mobb Deep é puro, Redman é puro, Blahzay Blahzay é puro... E basta ter a cena cantada, basta ter o refrão cantado e já não é rap. Tem mistura, é soul e já não rap, dread... Eu sou radical porque o rap nasceu de uma determinada maneira...

Como é que nasceu?

Eh! Pá, o rap nasceu com beat-box, não tenhas dúvidas meu, e voz, 'tás a ver? Bronx, meu...e acho que o maior MC vivo nesse momento é o KRS One, e a cena é que o gajo é grande *teacher*... Sobre KRS One eu oriento bué de merdas e concertos ao vivo... o primeiro álbum de rap ao vivo foi de KRS One! *Wicked, Heavy*... Uma cena maluca.

... Mas antes do Rapública vocês deram uns concertos?

Demos bué da concertos!..Olha eu tenho uma rima que diz assim: «*Agora vens com dicas de que sabes mais / Cala a boca filho da puta andei à escola com os teus pais / Mas ficas já a saber tu não me metes medo / Agarro na minha clique claque e já era mais um preto*». 'Tás a ver? «*Mesmo tudo o que eu tenho consegui com muito esforço e sacrificio / Sempre a trabalhar e muitas vezes sem um certo beneficio*»... Eu fiz bué pelo rap em Portugal assim como o General D e não admito que esses putos novos, que não percebem nada da cena, que estão mesmo longe, não têm contacto com as raízes, me venham dizer como é que tenho de rappar e o que tenho de dizer e fazer, como é que eu tenho de 'tar! Não tem nada a ver! Desde 88..., Respect!

Chegamos a 94... O Rapública?

O *Rapública* veio criar a desunião do movimento porque de certa maneira contribuiu para uns terem êxito, os outros gajos... pronto! Vou-te falar do *Nadar*, uma cena que eu nem te queria falar mas vou-te falar, porque foi uma cena feita ingenuamente – porque eu não sabia nadar e era uma estiga – e era a única música que tínhamos em português e decidimos metê-la... Eh! Pá nem estávamos a apostar nessa compilação, porque tínhamos sons com muita *power*: *Drop it up, Cops*...

Tínhamos *Black Company*, que não metemos na cena, meu, porque queríamos guardar a cena para um posterior álbum. E o *Nadar*... Não estávamos à espera! E na primeira semana o som que andava aí a rodar era *O Rap É Uma Potência* dos Líderes da Nova Mensagem, 'tás a ver?

E as condições de gravação?

Uma merda, man! Se tu fores ouvir o *Rapública* aquilo parece uma cassette que já foi gravada milhões de vezes, que faz.... fffffff!!!!!!!. Pá, foi mal misturado e remasterizado. E as condições não eram as melhores, não havia um estado de espírito de acordo com aquilo que se estava a fazer na altura e foi tudo muito feito à pressa, meu. Forçado.

Antes do Rapública o que é que achas que as pessoas pensavam que era o rap?

Até então?... Eh! Pá, Vanilla Ice, MC Hammer e o caralho! Só conheciam isso... Porque era o que 'tava aí. Era o som que 'tava aí e as pessoas que gostam de merda são pessoas incultas... E quando se falava de Rap... Eles diziam: «Ya, ya!! Rap da pizza», yeah! man e quê, 'tás ver?

O que é que o rap tinha mais para lhes dizer?

O que o rap tinha para lhes dizer eles não iam gostar de ouvir! Porque os gajos são a sociedade e nós é que somos os marginais. E quando os marginais tentam dizer mais uma cena... A maioria... E acredita, normalmente a maioria está sempre errada! Acredita! Olha o Galileu!

Mas tu achas que essa maioria vai chegar ao rap um dia?

Claro que vai!...Por que não? As pessoas têm que aceitar

essa cena. Pá, para chegares a um sítio é preciso andares e não quer dizer que o caminho tem que ser *soft* ou de algodão, meu, tem pedras também! 'tás a ver? É mesmo assim. É como em tudo: no amor, na guerra... Não é?

E a importância do Gabriel «O Pensador»?

Eh! Pá o Gabriel «O Pensador»! O gajo tem importância na educação do pessoal em Portugal em termos de rap. E o Gabriel «O Pensador» é mais uma prova de que se pode fazer rap e vender. O rap também pode vender, meu! O que não quer dizer que tu tenhas que fazer misturas com outras cenas: o puro rap pode vender, dread, porque aquela cena era puro hip hop. O Gabriel faz puro hip hop, dread... 'Tás a ver? E há também os Racionais MC's, só que os Racionais MC's são mais fodidos e as pessoas... Uaaaaaa!!

Achas que existe uma ligação entre o hip hop brasileiro e o português?

Não há! infelizmente. Devia haver uma comunidade de rap lusófono, tipo a cena francesa. Em França existem rappers das Antilhas e não sei quê... Olha! tivemos em Moçambique: granda cena, granda *power dread* 'tás a ver?... Aqueles gajos 'tão muito bons, aqueles gajos... Os gajos trabalham com sequenciadores que vão buscar a África do Sul. Eh! Pá, tudo o que tu vês nos *States*, vês em Moçambique, dread.

Não queres contar mais dessa cena em Moçambique?

Foda-se, imagina um movimento nos *States* mas em ponto pequeno. Aquilo 'tá ali a nascer, meu e com uma força do caralho! O preto gosta de rap, meu... Quanto a grupos havia os Rappers Unity, os gajos tinham um som que era assim: «*Angry*» *angry, every day*»...

E qual era o estilo?

Gangsta... a maka era essa. O que os gajos 'tão a tentar fazer nascer. É fixe.

E os grupos são de que zona de Moçambique?

Maputo. Existem guetos lá também e o som que sai daí é gangsta. Puro gangsta.

Tu não achas que essa cena de uma comunidade rap lusófona iria ser boa para o people todo?

Um gajo tem muito a aprender. Por exemplo, eu vejo muitas cenas dos brasileiros, dos bumbos, que são puramente cenas mangolés, meu. Tem a ver com os escravos e é um *feeling* que 'tá, é uma alma. Aquilo tem muito a ver com Angola. Nós fazemos som aqui e mostramos aos moçambicanos e eles gostaram. É uma questão de *feeling* porque eles não têm nenhuma ligação connosco. Eles lá longe a não sei quantos milhares de quilómetros gostaram da cena que estavas a fazer aqui. É o poder da música. A música junta tudo. Mas não é uma questão de seres negro ou quê, é uma questão de tu nasceres e viveres de uma determinada maneira. Eu admiro betinhos que gostam muito de fazer rap, mas infelizmente os gajos não conhecem a essência... Mas tu para seres um puro, um *real* tens que ter ao teu lado pessoal que seja puro e real também, senão vais ficar *wack*.

E as editoras?

O facto de nós termos feito vender o CD *Rapública* a 16 mil cópias e ter sido disco de prata veio alimentar a ideia de as outras editoras gravarem uma cena de rap, porque dantes não acreditavam na cena.

Por quê?

Porque não se tinha ainda provado nada com o rap, não se tinha provado que o rap podia ser uma cena que vende. Mas eu acho isso uma merda, uma exploração e se pudesse mudava a cena, mas ainda não tenho dinheiro para isso. Ando a tentar ganhar dinheiro que é para se calhar um gajo... Na volta Black Company daqui a uns anos abre uma editora, quem sabe? E a partir daí vamos gravar os nossos projectos. E só quando isso nascer é que vai haver um movimento. Ai é que se vão ver os gajos que estão aqui e que são *real*, porque já vai haver possibilidades de escolha. Mas se tu lanças um disco comercial e andas a *wackar* a cena toda, 'tá-se mal.

Tu achas que existe algum lobby contra o rap nos media?

Já nos chamaram de *gangsters* já nos chamaram de bué da merdas. Iam lá a Miratejo tirar fotografias e no dia seguinte aparecia: «Os Marginais de Miratejo», e afinal a entrevista era a falar sobre rap, 'tás a ver?... Mas também vou-te falar de Black Company que é a minha realidade. Quanto aos Black Company acho que ouve aí uma cena... Não está nada explicado até hoje... mas houve aí uma cena. Quanto a mim acho que há jornalistas que não gostam de Black Company, 'tás a ver?, e também por outro lado andam a afundar o rap. Não querem mesmo que a cena nasça... São uns matumbos, uns burros de merda... Não aceitam a evolução, man. Chegamos a um *time* em que o som é todo igual em Portugal, foda-se! Começou-se a fazer techno, 'tá tudo a fazer techno... O som dos Ritual Tejo é igual ao dos Delfins. Não há cenas novas, meu. Uma cena nova é uma mudança e esses gajos não querem aceitar cenas novas, só gostam do som de Bristol o som de Inglaterra. Malaicos.

De uma maneira geral o que é que achas da cobertura dos media em relação ao rap?

Uma merda! Uma merda! Uma merda! Uma merda, meu. Não dão destaque nenhum.... Tirando o *Blitz*, a imprensa de uma maneira geral é merda. O tratamento que o Marco Paulo e que aquele madié do *Bacalhau*... recebe na televisão é diferente do tratamento que Black Company, Djamel ou Da Weasel recebe na televisão. Tratam um gajo como putos e o caralho! Por pensarem que isto é uma onda, uma cena de putos e que não vêm cá para ficar e pronto não é necessário dar muito atenção à cena. Mas os gajos enganam-se! Um gajo já 'tá vivo e vamos ficar aí para os chatear. Vamos chatear-lhes a cabeça, meu!

E o futuro?

O futuro vai ser *heavy*... O futuro vai ser *heavy*, dread, porque se não for *heavy* eu vou sair... e um dia vou abrir a minha própria editora.

Tu achas que o passo a seguir deveria ser abrir a cena aos países africanos?

Eh! Pá, exactamente meu... tens público e é ali que gostam da tua música... Eu acho que as editoras aqui em Portugal 'tão a dormir, porque nós vimos em Moçambique uma data de cassetas dos Black Company piratas. Os gajos vendem essas cenas em sacos com fotocópia a cores e quê... Tudo muito arranjado. Foda-se é guito que se 'tá a perder. As editoras e a Sony têm que meter discos em África man, porque nós queremos actuar com o povo de África, dread.

PRESTO

Presto, MC dos Mind Da Gap. Porto 01/12/96. Hora: Fim da tarde.

Como é que foi o teu primeiro contacto com o rap?

Foi há muitos anos, quando apareceu aí o breakdance. Estava um bocado na moda o breakdance e eu tinha p'raí 10 anos e apareceu aquela cena dos filmes e dos discos ligados ao breakdance e eu aí curti logo. E comecei logo a dançar breakdance, como muito gente. Aposto, até, que com muita gente foi assim. Entretanto aquilo desapareceu, ninguém ouviu falar mais de breakdance, nem de hip hop nem nada, nem graffiti nem nada, e como também eu era muito novo não ia procurar. Só passados uns anos,...quando é que foi?... em 89... tenho 20...em 89, tinha 14... É isso, praí em 89, comecei a ouvir rap, porque os meus tios tinham um discoteca e eles curtiam hip hop, tinham um dia da semana que era só hip hop, à quarta feira. Eles compravam cenas que saíam na altura, Beastie Boys, LL Cool J, Public Enemy, os primeiros discos..., eles compravam e traziam lá pra casa para ouvir e eu comecei a ouvir. Primeiro relacionei logo com o breakdance e comecei a gostar daquilo e a ouvir cada vez mais discos e a tentar arranjar cada vez mais discos com pessoas que também conheciam. Tinha um amigo mais velho que tinha imensos discos: Public Enemy, Beastie Boys, todos os da Def Jam. Ele começou a emprestar-me e a partir daí comecei a tentar arranjar cada vez mais discos... E nunca mais deixei de ouvir hip hop.

Quais eram as tendências que tu mais gostavas?

Ao princípio era o que se arranjava principalmente porque se arranjam muito poucos discos. Mas eram principalmente coisas do género Public Enemy. Gostava mesmo muito de Public Enemy, era o meu grupo favorito... Run DMC..., depois aquilo que eu disse LL Cool J e essas coisas. Era isso que se arranjava porque o resto era difícil. Muito difícil!

E De La Soul?

De La Soul ao princípio não gostei muito... pareceu-me muito *soft* e só depois é que comecei a prestar atenção àquilo e a passar a onda dos Public Enemy, na altura era muito aquela onda do rap político e não sei quê...

E como é que sentias e vivias essas influências americanas?

Para mim aquilo era um bocado estranho porque para já eu era muito novo. Prestava atenção às letras, lia as letras via do que é que falavam, letras sobre o racismo, o que é que os negros passavam nos Estados Unidos. Eles diziam-me coisas que eu não conhecia, que não sabia. Quer dizer, sabia pelos filmes e pela televisão mas não do ponto de vista dos negros, porque na televisão tens outro ponto de vista e não o ponto de vista dos negros. É diferente. E 'tava fascinado por aquilo.

O teu contacto foi sempre através de discos ou também ouvias rádio?

Era contacto directo com discos. Rádio não havia... lembro de ver de vez em quando vídeos na televisão naqueles programas que davam de música, mas era raramente... lembro-me de ver um dos Beastie Boys porque estiveram nos tops e não sei quê. E às vezes De la Soul é assim.

O pessoal de Lisboa fala muito da importância dum programa de rádio «O Mercado Negro» transmitido pela CMR?

Nem conhecia... às tantas (essa estação) nem é transmitida aqui prò Porto!

É lícito dizer que houve o crescimento de uma comunidade hip hop aqui no Porto, ou as pessoas que faziam hip hop não se conheciam umas às outras?

Acho que era isso. Havia pessoas que ouviam hip hop mas não se conheciam. Não sei há vários factores para isso, talvez por haver menos negros cá... Não sei!

Achas que é um factor importante, haver negros na área onde se reside, para o nascimento do hip hop?

Acho que sim. Porque os negros, em princípio, estão mais abertos para o hip hop do que os brancos. Os brancos muitas vezes não compreendem, nem se esforçam por compreender. Ouvem aquilo e... Muitas vezes a expressão é aquela: «Música de pretos», e não sei quê!

Por que é que achas que é assim?

Eh! Pá, acho que há sempre um certo racismo. Não é um racismo aberto é um racismo que está um bocado dentro das pessoas, que as pessoas não entendem logo, mas quando são confrontadas com algo mostram que são racistas, percebes, parte um bocado da educação, do ambiente, é um bocado estranho isso! Faz-me um bocado de confusão. Mas havia pessoas que ouviam hip hop mas não se conheciam. Lembro-me no meu liceu, eu andava de boné e sempre com os discos atrás, a ouvir as cassetas e não sei quê, e só passado dois ou três anos é que começou a aparecer mais gente a ouvir hip hop. Ao princí-

pio ninguém ouvia mesmo, ninguém conhecia, nem sabia o que é que passava. Depois era «olha o rapper!» e não sei quê, e essas cenas! Passados uns anos... Passados praí um ano ou dois entrou um bocado na moda. Apareceu um grupinho de pessoas a ouvir...

O que é que se ouvia?

Acho que foi um bocado com os De La Soul. As pessoas gostavam bastante dos De La Soul.

Porque era menos agressivo?

Sim. Sim. Era isso. Era menos agressivo. Não tinha tanto aquela mensagem política, que Public Enemy tinha.

Qual foi o teu percurso? Começaste com a Def Jam e depois?

Comecei com a Def Jam e depois conheci uns amigos do meu tio que tinham também uma discoteca, pronto, eram DJ's e eles também curtiam hip hop e mandavam vir montes de coisas. Aí comecei a ouvir tudo o que estava a sair. Desde os franceses, foi aí que conheci os IAM, foi o primeiro grupo francês que conheci, e achei piada por serem franceses. Montes de coisas... Digital Underground, o primeiro disco de King Sun, coisas mais *underground*, não tanto... Não é que Public Enemy não fosse *underground*, mas Public Enemy arranjava-se sempre, não é? Big Daddy Kane, Kool Moe Dee, nessa onda.

E do ouvir até fazer, qual foi o percurso?

Foram bastantes anos, passaram bastantes anos. Passei bastante tempo a ouvir e depois, praí há três ou quatro anos, Conheci o Ace, o Nuno, que é o outro vocalista. Conheci num concerto dos Marxman, cá no Porto. Vieram cá os

Depeche Mode e os Marxman fizeram a primeira parte. Eu fui só ver pela primeira parte, claro! Nunca tinha visto nenhum grupo de hip hop ao vivo e queria ver mesmo. Nessa altura já tinha bastantes discos, já 'tava mesmo dentro da cena, já conhecia tudo. Fui (ao concerto) com o Monhé, dos Union Of Races. O Monhé também foi uma das primeiras pessoas que eu conheci a ouvir hip hop. Nessa altura ele 'tava a começar a rappar e falou-me para entrar no grupo dele e eu estava indeciso. Depois encontrei o Ace, foi engraçado, que eu vi-o e ele viu-me a mim, estávamos assim de boné e com um ar de rapper/hip hopper, e ficámos assim a olhar um para o outro. Depois o Nuno falou com o Monhé, começaram os dois a falar, e eu comecei a conhecê-lo melhor, começámos a encontrar-nos, combinávamos nas férias de Natal, praí, combinávamos ir ao Porto para ver se encontrávamos discos e cenas assim do género. Entretanto eu comecei a dar-me memo bem com ele e ele propôs-me fazermos um grupo nós os dois. Em que eu em princípio seria o DJ, porque eu tinha mais discos e mais coisas e ia arranjar os beats e não sei quê, só que não tínhamos material nenhum, não tínhamos mesmo nada. Ele tinha um microfone, e tinha uma caixa (de ritmos) muito foleira, daquelas básicas, não fazia nada mesmo. Mas a nossa ideia já era um bocado desprendermo-nos da caixa e entrar nos samplers, nos loops, sacar cenas de discos. Eu, então, tentava fazer em casa género com cassetas, com batidas que gostava. E fazer colagens de cassetas, repetir sempre o loop. Eh! Pá mas isso é muito difícil, nunca ficava bem certo. Entretanto, o Nuno, ele estava sempre a fazer letras. Ele tinha montes de letras já feitas. E ele cantava em todas as línguas, francês, inglês, português, eu lembro-me... Principalmente inglês. Depois aquilo não andava nem pra frente nem pra trás, estávamos naquela, não havia

dinheiro para comprar coisas, nem pra nada. Entretanto, um amigo meu falou-me de um gajo que tinha vindo de Londres que era o Rolando, que é o DJ C-Real, que adorava hip hop, que era hip hopper mesmo, que tinha comprado montes de discos lá, que tinha comprado os pratos lá, que era mais barato. Ele tinha estado lá a viver, e não sei quê! Tinha vindo e não conhecia aqui ninguém cá em Portugal, no Porto que curtisse hip hop. Então organizámos um encontro. Eu sem o conhecer de lado nenhum e ele sem me conhecer de lado nenhum, também. Combinámos pelo telefone, encontrarmo-nos num café, mal eu entrei, ele estava à minha espera, ele viu logo quem eu era, pelo aspecto (risos). Fui até casa dele ouvir uns discos, ele tinha montes de coisas que não havia cá. Vinil. Foi numa altura que estavam a sair muitos discos que eu não conhecia, género aquela onda muito *freestyle*, género Funkdoobiest, Ultra-magnetic MC's. Mesmo coisas de *soul*, ele também tinha. Eu passei-me... Completo! Aqueles discos todos. Depois apresentei-o ao Nuno e decidimos formar um grupo. Ele como DJ, tinha os pratos, tinha os discos, e eu, já escrevia umas rimas, umas coisas, e decidi começar a empenhar-me mesmo nas rimas, em inglês, só cantávamos em inglês. Depois ficámos naquele impasse, então e agora? Temos rimas, nós cantamos sobre instrumentais, lados B dos singles, e agora? Temos discos mas não temos dinheiro para o resto. Eu resolvi falar com o meu pai, ele já sabia que tínhamos um grupo, que na altura eram os Da Wreckaz, não eram os Mind Da Gap... E consegui arranjar um concerto num bar que é o Aniki Bóbó, na Ribeira. Aqui há três anos... Não! Primeiro arranjámos um concerto no Cais, uma discoteca em Matosinhos. Género fazer lá uma animaçãozita, pôr uns discos e cantar por cima em inglês. Fizemos isso....

A reacção?

A reacção foi porreira. As pessoas ficaram assim um bocadinho... Dar concertos em discotecas é sempre aquela coisa, as pessoas vão para lá para ouvir techno, é para estar a dançar, não é para ouvir rap nem para estar a olhar para nós. Mas a reacção nem foi muito má porque aquilo era uma rave com montes de coisas. Aquilo era para ser uma rave com montes de animadores e batuques e... Pessoal a dançar... Metia montes de coisas e o pessoal aderiu bem. Só cantámos praí quatro músicas. O C-Real atrás a pôr os discos, com os pratos de DJ, nós com os microfones a cantar em inglês, depois gostaram e decidiram que iam fazer a rave parte 2 para a semana e convidaram-nos outra vez. Fomos lá outra vez e pagaram-nos mas uma ninharia, praí quinze contos por cada vez. Entretanto decidimos que todo o dinheiro que ganhássemos era para juntar para o grupo. Entretanto fomos arranjando mais concertos assim, no Aniki Bóbó, foi esse tal, arranjamos um no Café da Praça, na baixa, organizado pelo Festival Ritmos, cá. Foram lá também os Family, General D e Boss AC. E os Reunião das Raças, também foram lá. Isso no Verão de 94.

Mesmo no início da cena?

Exactamente. Estava a sair o *Rapública* nessa altura. Ou ia sair. Nós já conhecíamos o General D, de ele ter vindo cá ao Porto, e o Nuno de ter ido a Lisboa fazer o vídeo daquela música dele... Depois conhecemos melhor o Boss AC. Os Family, não conhecia os Family. Pessoalmente.

Como é que vias, nessa altura, o rap em Portugal? Era Lisboa e arredores?

Era Lisboa, principalmente. Mas não era só Lisboa. Nós já

existíamos. Já nos conheciam, mais ou menos, em Lisboa, já tinham ouvido falar de nós... Os Reunião das Raças já existiam. Também há grupos por aí, por Portugal que as pessoas não conhecem. Outros grupos que agora estão a aparecer com maquetas já deviam existir na altura só que não tinham oportunidades.

Por que é que não foram convidados a entrar, no Rapública, então?
Sinceramente não sei.

Era uma vontade vossa?

Eh! Pá, na altura nós gostávamos muito de ter entrado. Tínhamos temas... Não sei, ninguém nos contactou. Ficámos lixados. Começámos a pensar, se calhar o pessoal de Lisboa não sabe que nós existimos! Mas acho que sabia. Eh! Pá, ficámos um bocado lixados. Não sei se foi só pessoal do Porto, o resto de Portugal deve ter ficado um bocado lixado porque o disco chamava-se *Rapública* e só entraram grupos de Lisboa! Acho isso um bocado injusto. Mas ficámos contentes em ouvir que havia grupos lá que não conhecíamos e que a cena estava a evoluir. E era o primeiro CD de rap em Portugal, que estava a evoluir, havia alguma editora interessada e que havia oportunidade para os outros grupos, não é?

E a qualidade do Rapública?

Acho que aquilo está muito cru. Está muito pouco trabalhado. Sinceramente. Eh! Pá eu sei. Eu falei com toda a gente que entrou no *Rapública*, quase toda a gente, e eles disseram todos que aquilo tinha sido uma confusão, género entrar para o estúdio e ter um dia para gravar, ou tens duas horas para gravar, e eles nem tinham os *beats* preparados. Foi assim uma confu-

são... Mas isso não é culpa deles, é culpa das editoras e essas coisas. E acho que isso está um bocado mal porque o trabalho, acho que podia ter saído muito melhor do que saiu. Não por culpa dos grupos mas culpa das editoras de querer lançar aquilo à pressa, e o *Rapública* podia ter ficado muito melhor. É a minha opinião.

O Rapública é também o começo do rap em português. Quando é que vocês começaram a rappar em português, foi ainda nos Da Wreckaz?

Ora bem... Nós cantávamos em inglês e tínhamos uma música em português. Primeiro foi assim um bocado estranho cantar em português. A primeira pessoa que eu ouvi cantar em português foi o General D. Gostei. Foi mesmo... Não me tinha lembrado daquilo! Claro que já me tinha passado pela cabeça, mas nunca tinha pegado num papel e tentado escrever um letra em português. A inspiração era diferente. Em inglês, nessa altura, fazia rimas... era muito o género... Eh! Pá, era fã dos Funkdoobiest, era muito género Funkdoobiest. Coisas *nonsense*, coisas estúpidas, género *freestyle*, sempre a mandar bocas, mas cenas porreiras. Estava muito nessa onda. Quando comecei a escrever em português comecei a pensar, em português fica um bocado estúpido dizer-se isso, não tem sentido, em português podia aproveitar para dizer alguma coisa que em inglês as pessoas nunca iriam prestar atenção. Comecei a escrever em português comecei a pensar mais nisso, em dizer coisas...

É só português ou utilizam algum calão, como alguns grupos em Lisboa?

É português mesmo, é um bocado aquela pronúncia do Porto, nota-se logo. É natural, não carregamos com propósito.

Há sempre calão... Calão do que nos rodeia, das pessoas cá do Porto. Em Lisboa há calão que no Porto não há, mas é natural!

Vocês fazem uma coisa diferente, que é misturar português e inglês, pelo menos neste último (Flexogravity)...

Ah! Sim. Mas só fizemos neste último, mesmo. Misturar português e inglês... Aquilo ficou engraçado mas foi uma coisa diferente. Foi porque os Blind Zero queriam cantar em inglês no *Flexogravity*, nós pensamos, nós cantamos em inglês também... O projecto Mind Da Gap, mesmo, queríamos cantar em português, mas mostra a nossa versatilidade. Como isto é um projecto diferente, tudo bem! E nessa música *Too Far*, está a letra em português e o refrão em inglês, em princípio a música era para ser toda em inglês. Mas achámos que a música ficava um bocado... Muito o que se fazia lá fora, aquela mistura rock com rap, mas muito igual ao que se fazia lá fora, e tentámos dar um ar um pouco diferente àquilo cantando em português.

Quando se fala de rappar em português, fala-se de Gabriel «O Pensador», ele foi importante para vocês?

Acho que não. Nem por isso!

Nem as temáticas que ele abordou?

Nós começámos a cantar em português um bocado desde o princípio. O princípio foi em inglês mas depois mudámos logo pro português, achamos que chamava mais a atenção das pessoas, mesmo nos Da Wreckaz. Depois... Depois com os Da Wreckaz fomos comprando cenas, compramos uma caixa de ritmos, emprestaram-nos um sampler, tivemos uma sorte dos diabos. O sampler é super-importante. Só caixa fica um som muito electrónico falta-lhe vida. Depois fomos dando concer-

tos, juntando dinheiro, comprando mais algum material e fizemos a maquete, toda em português, mandámos prà editora, que gostou de nós. E o Gabriel «O Pensador» saiu um bocado ao mesmo tempo que nós estávamos a fazer as músicas, ou já tínhamos as músicas feitas prò EP, portanto não nos influenciou. E o Gabriel «O Pensador»... Gosto dele a cantar, gosto dos temas, acho que ele aborda os temas muito bem, mas os instrumentais acho-os mesmo fracos. Ele tem piada mas nunca me influenciou muito, nunca ouvi muito, ouvia na rádio.

Outros grupos brasileiros, Racionais MC's?

Conheço. Conheço de ouvir no Mariño, mas nunca me chamou muito a atenção

Achas que era importante uma maior aproximação entre ambos os lados, entre Brasil e Portugal?

Acho que sim. Por acaso nunca me lembrei disso! Acho que era interessante. Os brasileiros... É um mundo totalmente diferente, lá eles têm grandes problemas, e acho que como o rap tenta sempre denunciar o que se passa, acho que lá deve haver grupos de rap mesmo fortes, prà além desses grupos, cenas mais *underground*... Mas, conheço mal os brasileiros.

Achas que era fixe criar tipo uma Zulu Nation lusófona?

Acho. Acho que isso era espectacular. E contactos com outros países como a Espanha, Inglaterra, França... Se ouvesse uma Zulu Nation cá gostava muito!

E o hip hop pós-Rapública?

Acho que a partir daí é que se começou a falar mais. Os media, os jornais. Apreceu na televisão... E isso foi bom para

nós, foi bom porque as editoras... Foi um bocado uma ilusão, eu acho! As editoras começaram a pensar: «Isto pode vender!» O cifrão. E tanto as editoras como os anúncios da televisão, uma chachada, mas pronto... Mas acho que vende pouco, na realidade. O *Rapública* foi um passo muito importante porque abriu portas. E ainda bem que foi feito... Se não fosse o *Rapública* não sei?

E os grupos que gravaram a seguir? O trabalho dos Black Company, o vosso, o General D, os Da Weasel?

São grupos totalmente diferentes de nós. É tudo na onda do hip hop e do rap, mas são cenas diferentes. E acho isso bom! Cá em Portugal os grupos são todos diferentes. O General D é aquela cena africana, eu gosto, e não é a minha onda. Eu é mais aquele rap de Nova Iorque mesmo o rap, hip hop...

E quem é que representa o rap Costa Oeste? Se bem que seja difícil fazer o paralelo...

Nós fomos muito criticados. Houve uma altura que nós fizemos uma entrevista no *Público* que vinham os grupos todos de rap e nós dissemos que o Porto estava para Nova Iorque como Lisboa está para Los Angeles, foi assim uma coisa do género. E o pessoal de Lisboa passou-se, meu! Não gostou nada disso, e não foi com a intenção de gozar nem nada! O som que nós ouvíamos de Lisboa, um bocado os Black Company e o *Rapública* é aquele som muito cru de caixa de ritmos e sintetizador. E nós identificamos isso com Los Angeles. É o som, percebes?

A diferença é só de som ou são as letras também?

Acho que é tudo. São as duas coisas, mas nós quando dissemos isso foi ao nível dos instrumentais não foi ao nível das

letras. Foi nessa entrevista que demos, e eles pediram-nos para explicar género o som do Porto, por que é que é diferente? E não sei quê... Aquelas tangas à jornalista para ver se pega! E nós dissemos isso. Era o que nós pensávamos na altura. Nós ouvíamos Black Company e ouvíamos General D, não tanto que é diferente, nem Da Weasel. Mas o som *Rapública* é aquele som muito cru. Claro que tem samples lá e há grupos que é mais samples, mas era mais o sintetizador e as caixas. Nós para estabelecer a diferença, e como nós apostamos muito no sampler, para nós é super-importante isso, então dissemos isso, que o Porto se identifica mais com Nova Iorque, que é mais aquele som não tão sintetizado, como é o som de Los Angeles que é o *G-Funk*. Não foi insulto, nem nada!

Portugal sempre foi um país mais ligado ao rock. Achas que o futuro do rap passa pela mistura entre rap e rock como fazem os Da Weasel?

Acho que tem muito mais futuro o rap com o rock do que o rap só. Porque as pessoas estão mais habituadas a ouvir rock. Estão um bocado mais abertas a esse tipo de fusões. Nós não nos vamos fundir mais com o rock, em princípio. Fizemos esta experiência com os Blind Zero, gostámos muito. Foi um bocado isso, para fazer a fusão, para experimentarmos, e queríamos experimentar coisas novas, e é um bocado também para chamar a atenção das pessoas, para as pessoas verem que o rap pode ser uma coisa interessante. E há grupos como os Da Weasel que estão a abrir as cabeças das pessoas, e nós tentamos fazer isso um bocado no *Flexogravity*, apesar de nós sermos um grupo diferente dos Da Weasel, porque nós é só hip hop, é só mesmo samples e não há instrumentos nem nada. Para o álbum que vamos começar a gravar brevemente, espero eu, vai ser mesmo

hip hop, que é a nossa onda mesmo, e corremos o risco de não vender, de vender pouco, mas é a nossa onda.

Achas que em Portugal, as pessoas que querem fazer hip hop tem que fazer cedências quase estruturais?

Eh! Pá, nós não fazemos, mas nós temos sorte com a editora que temos. Os outros grupos não sei, mas acho que as editoras devem fazer pressões. Infelizmente fazem, género ouvem as músicas e dizem «deves meter aqui uma coisinha, canta aqui um bocadinho, não digas isso, diz aquilo, fica mais bonito», essas coisas. Nós na NorteSul, por acaso, temos a sorte de eles darem liberdade criativa. Eles, também, quando pegaram em nós viram o que nós éramos, e pegaram em nós por nós sermos aquilo. E conhecíamos o A&R da NorteSul, o Pedro Tenreiro, e ele gostava de nós, já nos conhecia e tal...

E o futuro?

O que eu gostaria é que houvesse um movimento, género uma Zulu Nation, uma cena *underground*, e que isso chegasse para sobreviver, para o rap sobreviver, para manter-se bem. Que houvesse pessoas que gostassem mesmo... Eu prefiro não pensar muito no futuro, porque não tenho grandes esperanças, acho que as coisas vão evoluindo mas muito devagar. E vai demorar alguns anos até existir alguma coisa concreta.

Yen Sung, DJ do Frágil, e ex-membro dos Da Weasel.
X-Sista (Xana) rapper das Djamal.

Data: 22/11/96. Lisboa à tarde.

Como é que foi o primeiro contacto com o rap?

Yen: O primeiro contacto para mim foi o Zé Pedro e o Nuno Leonel. O Zé Pedro punha música no Frágil e o Nuno Leonel também às vezes lhe fazia companhia. Pronto, e eu ia ao Frágil e não sei quê... E o Frágil sempre foi aquele sítio que há uns anos atrás passava um som que tu não ouvias nos outros sítios e não sei quê.

Sabes dizer o ano mais ou menos?

Yen: O ano?... Foi mais ou menos 87-88, mais ou menos nessa altura. E gostava muito da música do Zé Pedro, não era só rap, também punha um pouco de tudo, desde Rock, House mas também punha rap ou aquilo que havia na altura: Public Enemy, Run DMC... E eu comecei a falar mais com ele e não sei quê... E depois conheci o Nuno Leonel que me gravou uma casseta com várias bandas: Jungle Brothers – o primeiro álbum, Run DMC também – alguns temas – Public Enemy – o primeiro álbum, De La Soul, Beastie Boys e não sei quê e eu andava sempre com aquela casseta no bolso, sempre. E ia de *headphones* pra escola com aquilo... E comecei a interessar-me também e a procurar coisas. Mas não havia quase nada. Havia uns álbuns de Public Enemy e De La Soul porque eram aquelas cenas que dava para dançar e não sei quê, e Jungle Brothers também não consegui encontrar porque aquilo era um circuito muito, eh! pá, fechado.

E onde é que encontravas esses sons?

Yen: Era na Motor (Bimotor).

X-Sista: Eu foi com o José Mariño. Sem dúvida... Praí 91-92. Ainda no tempo da NRJ. Apanhei aquela estação por acaso, porque costumava ir para a cama com o *walkman* e... Comecei a ouvir e disse: «Mas o que é isto, um programa só de rap!». É claro, já tinha tido outros contactos antes, não é!... Noutras rádios e nos canais estrangeiros e não sei quê?... Mas foi começando a ouvir mesmo o José Mariño, aquele programa sempre com o mesmo horário, é que eu comecei a interessar-me mais pelo rap.

E partilhavas esse gosto pelo rap com alguém?

X-Sista: ... Com a Ângela (Sweetalk das Djamal).

E as etapas todas até à vontade de rappar e fazer parte dum grupo?

X-Sista: Como nós – eu e a Ângela – andávamos sempre com pessoas que rappavam e que se interessavam..., Pensámos «porque não nós»?! Mas a coragem não era assim muita e prontos, fomos falando com pessoal até que juntámos umas letras e mais tarde surgiu a ideia de formar um grupo de rap feminino...

Vocês antes disso não tinham ouvido falar do Beat Street (o filme) e do Breakdance?

Yen/X-Sista: Claro!!

Yen: Eu quando andava praí do 2º ano até ao 7º ano..., Não praí do 7º até ao 9º ano, ia a umas matinés ali num cinema em Alfama... Era o Bom Tom. Ia ao Bom Tom. E aquilo era só música de dança, desde kizomba, disco, soul e não sei quê... Depois passavam claro aquelas cenas do Breakdance... E

havia aquelas alturas em que o gajo começava a passar essas cenas do break-beat só, então faziámos assim uma roda... Fazíamos uma roda e depois iam uns gajos dançar ali no meio... Mas isso eram as matinés... Isso foi antes... Olha para mim foi o ano inteiro, ffffff!!!! Ouve um Verão em que foi mesmo uma loucura, nós íamos p'á praia... Todos ali p'á Praia Nova ali na Costa (da Caparica)... com o *tijolo*... Estávamos ali as tardes todas e depois íamos prò Bom Tom...

Porquê o rap? Por que não outro estilo musical?

Yen: Olha eu ia pra lá (Bom Tom) porque aquilo era uma cena diferente. Eu saía da escola, uns iam pra casa outros iam ter, assim, com o grupinho do bairro e não sei quê... E eu ia prò Bom Tom. Havia lá gente que eu conhecia e porque era aquele meio dos bumbos todos e estavam lá todos... Todos aqueles que ouvem a mesma música que tu...

X-Sista: Para além de me sentir a vontade com essa forma de expressão, é uma necessidade. Porque é muito terra-a-terra e tu chegas mais depressa às pessoas e ajuda-me a exprimir mais facilmente.

Yen: Sabes nos concertos de hip hop, quando há várias bandas e no fim juntam-se todas para fazer uma *jam*, um *frees-tyle*... É pá, para mim isso é daquelas coisas em que nunca entro... Eu nunca improviso, nem nunca falo como se estivesse a rappar. Para mim os MC's são assim... Um MC pode 'tar aqui a falar contigo e vem-lhe uma batida à cabeça e 'tá a falar como se estivesse a rappar... Como se estivesse a cantar por cima dum beat. Por isso é que não me considero tanto MC... Para mim é assim, quando 'tou a fazer aquilo 'tou a fazer aquilo. E quando 'tou a falar 'tou a falar. E quando quero dizer alguma coisa que acho que tem de ser dita naqueles termos utilizo

aquela *linguagem*. Mas como é óbvio o rap também vem da linguagem falada... Mas quando escrevo vou por exemplo buscar palavras que se calhar não uso no dia a dia. E vice-versa.

Quais são os temas mais frequentes nas vossas letras?

Yen: ... Quando faço e escrevo textos para rappar eu gosto de mostrar a «outra parte» que não vês... Se calhar há outra parte em mim que não captaste??!!... Eu por exemplo não sou uma pessoa agressiva nem nada, mas nas letras gosto de mostrar essa parte mais agressiva, mais «Bummm!»... Quando escrevo gosto de puxar aquelas palavras mais fortes e aí já tenho que dar mais vida àquilo que digo. Por isso é que quando 'tou a rappar 'tou a rappar textos feitos com aquela intenção, mas quando 'tou a falar, não. Por isso é que não improviso.

X-Sista: Eu gosto de mostrar os dois lados: agressivo e *soft*, depende do tema que estou a escrever, não é?... não penso muito nisso. Quando 'tou a escrever uma coisa, escolho palavras que tenham significado para as pessoas e estou preocupada com o que elas irão sentir...

Yen: Espera aí!!... Eu quando disse que gostava de mostrar o meu lado agressivo... Também há outra parte... Gosto de mostrar aquela parte mais choramingas. Aquela parte mais sensível, mais materna, talvez.

Vocês não acham que as mulheres estão condenadas a mostrar sempre o lado lamechas, choramingas no rap?

X-Sista: Eu pretendo de uma maneira geral mostrar o meu lado agressivo. Primeiro porque é a melhor maneira das pessoas me levarem a sério e segundo, de ouvirem o que eu tenho para dizer.

Mas isso é uma particularidade do rap ou do facto de seres mulher?

X: Do rap, porque eu acho que o rap é agressivo. E se eu não me sentisse bem a dizer coisas agressivas eu não diria. Acho que a agressividade do rap, quando eu escrevo e quando eu canto, é natural por isso não me mete impressão. É consciente.

E já tiveste vontade de fazer um rap terno, menos agressivo?

X-Sista: Não, mas acho que quando essa vontade surgir não vou ter problemas nenhuns em mostrar esse lado também.

Achas que o rap é machista?

X-Sista: É... Há, por exemplo, uma parte do público rap que não nos aceita porque somos mulheres e porque cantamos o que cantamos... E têm medo que sejamos melhores do que eles.

Não tens medo de veiculares uma imagem masculina de ti própria através do rap?

X-Sista: Não. Porque não transmito essa imagem... Transmito???!!! Não, não tenho medo disso e não faço as coisas agressivamente a sentir que me estou a tornar um homem. Pelo menos não é essa a minha intenção.

E tu Yen?

Yen: Eu acho que há uma coisa muito boa e que os Da Weasel têm que é a de terem uma rapariga na banda, porque vai criar... Um equilíbrio... Eu já era DJ e punha hip hop, ouvia coisas que na altura pouca gente ouvia ou que na altura pouca gente tinha acesso. Portanto não foi só pelo facto de ser rapariga que estou na banda e essas coisas do lado agressivo e

lamechas, o que acho é que as pessoas têm de fazer aquilo que lhes apetece fazer sem terem que ligar as *standards* porque senão vai acontecer coisas tipo como a Foxy Brown, essa é uma... Cabrona! Eu acho que tem que haver um equilíbrio... Olha a Lauryn Hill (dos Fugees) eu acho que toda a gente tem respeito por ela como pelo os outros dois.

Mas não acham que as mulheres têm que provar muito mais?

Yen: Têm que provar muito mais do que os homens. Por exemplo, eu sou DJ e tenho muita sorte em ser rapariga DJ. É assim, ao mesmo tempo 'tou um bocado excluída por ser rapariga: («... É uma miúda, uma gaja!»), mas por outro lado, chamo mais a atenção por ser uma rapariga. E acho que o mesmo acontece no rap. Aquilo é de facto um mundo machista mas nós chamamos mais a atenção porque somos raparigas, agora temos é que tirar proveito disso e usar as armas todas.

Que tipo de armas?

Yen: Olha, eu pinto as unhas SEMPRE!! Ponho *make-up* quando vou dar concertos!... Não!! 'Tou a brincar!!!... É assim, por mais que tu faças um tema agressivo, a tua parte agressiva nunca é para igualar a do rapaz, é sempre diferente, porque nós escrevemos as coisas de uma maneira diferente. Por exemplo, há uma frase que escrevi para um tema novo – ainda não sabemos se entra ou não no novo disco – que é assim: «[...] *Muitos anos de fúria, de ingratidão / A mim as hormonas não dão tesão*»... Eu acho que essa frase é mais forte do que por exemplo, não sei, mas... Um homem não escreveria isso nunca, 'tás a perceber? Eu acho que só o facto de seres uma rapariga dá-te outro contexto...

Já reparaste que isso é sempre em oposição ao homem? Tu defines-te sempre por oposição ao homem...

Yen: Mais depois há aquela parte em que dizes que não podes viver sem eles... Não a sério, no grupo (Da Weasel) nunca tive problemas de afirmação e isso, e se não fôssemos todos aqueles que somos eu – e eu ser rapariga – acho que a banda não seria a mesma coisa.

Têm mentoras no rap?

Yen: Mentoras ou mentores?... Há pessoas que me inspiram... Não tenho mentores porque a minha mentora sou eu. Eu tento fazer aquilo que quero fazer e aquilo que me fica bem e quando digo que me fica bem, quero dizer que está de acordo comigo. Eu acho que a palavra «mentora» é uma palavra um bocado forte mas tenho pessoas que me inspiram muito. Dou exemplos? – isto é a parte mais difícil – são tantos!... Marvin Gaye, um clássico... Gosto muito de instrumentais de Isaac Hayes, gosto muito do Barry White, gosto muito de Public Enemy, gosto de Mantronix – não conheço tudo mas gosto imenso – gosto de Nas, de Neneh Cherry, gosto muito dos Fugees desde o primeiro álbum deles, gosto imenso de Queen Latifah. Eu não me associo muito à Queen Latifah, mas eu respeito... Gosto muito dos De La Soul, A Tribe Called Quest, Jungle Brothers...

O que é que gostas nos Native Tongues Posse?

Yen: Gosto da atitude deles... quando eu ouço aquilo começo a imaginar aqueles dias quando tu saís de casa aos domingos à tarde e desces lá pra baixo e 'tá toda a gente do bairro e começamos a saltar à corda e ficamos lá a tarde toda a conversar... E no skating. Aquela cena de 'tares assim, encosta-

da no muro e não sei quê... E gosto das letras que eles escrevem... Os Jungle Brothers têm muito a ver com a minha maneira de estar...

E tu Xana as tuas mentoras...

X-Sista: Aquela mulher (Queen Latifah) tem uma força!... Mas se há alguém que me influencia são os Disposable (Heroes of Hiphoprisy)... Mas é também como a Yen, não tenho mentoras assim que tu possas dizer depois quando canto: «Olha ela ouve isto!»... Wu Thang Clan, KRS One, Georges Clinton, Nas, Outkast,...

Que tipo de perguntas é que os media vos fazem mais... Eles fazem as mesmas perguntas a vocês e aos outros rappers masculinos ou acham que só fazem perguntas específicas pelo facto de serem mulheres?

X-Sista: Não perguntam ao elementos dos grupos masculinos: «Porquê só grupo de homens?» Pronto é uma pergunta que eles fazem a nós.

Mas porquê a necessidade dessas perguntas?

X-Sista: Porque não existiam grupos de raparigas e de repente surge: «O que é que estão aqui a fazer? A fazer frente a grupos de homens?!»

E isso incomoda-te de certa forma?

X-Sista: Talvez se eu fosse jornalista também fizesse isso... Não sei se é uma pergunta normal ou não. Mas é só para veres que eles fazem essa pergunta a nós e não fazem a mesma pergunta aos rappers masculinos. Já nos perguntaram até se nós, tendo um grupo feminino, éramos lésbicas? (risos).

E vocês responderam que sim, claro!

X-Sista: Claro! é lógico não é? (risos).

E tu Yen, quando fazem entrevistas ao grupo (Da Weasel) sentes que quando se dirigem a ti é para falar não em primeiro lugar com a DJ e MC Yen Sung, mas sim com a mulher Yen Sung?

Yen: Acho que não, mas agora acho que eles já me vêem como um homem dentro da banda. (risos)... Não estou a brincar! Agora, acho que já me vêem como uma pessoa normal que faz parte de uma banda normal.

*Yen, conta lá essa aventura do More than 30 motherf****s dos Da Weasel (primeiro disco de rap português)...*

Yen: Isso foi complicado. Aquele disco foi feito muito depressa, assim tipo em quinze dias e na altura estávamos todos: «É agora!!» E foi assim o disco estava cá fora. Todos os temas estavam pensados já há muito tempo e quando surgiu a oportunidade tratámos de arranjar beats e os instrumentais prà 'quilo...

Mas como é que surgiu a oportunidade?

Yen: Foi aquela editora, a Margem Esquerda que gostou do projecto e decidiu financiar aquilo com um mínimo de custos possíveis só prà aquilo sair.

Mas qual era a ideia... divulgar o hip hop ou era lançar um grupo só?

Yen: É pá, era lançar um grupo. Era mais isso.

O que é que acham do destaque que os média dão ao rap em Portugal?

Yen: Acho que é pouco, e por mais que não existam notícias,

inventam-se! (risos). Também não acho que não são os jornalistas que dizem: «Olha agora tenho que dar mais ênfase a isto ou aquilo!». Acho que as bandas é que têm de fazer por isso também.

Então podemos dizer que o rap está subalternizado em termos mediáticos?

Yen: Sim, está um bocado ainda.

O rap continua a ser fundamentalmente underground em Portugal?

Yen/X-Sista: É!

X-Sista: ... Mas já não é tanto porque já há contratos discográficos e o rap está cada vez mais nas prateleiras, não 'tá na quinta do teu vizinho.

E o que acharam do Rapública?

Yen: Eh! Pá eu, primeiro pensei assim: «Estão a tentar agarrar alguma coisa para vender!» Mas depois pensei, ao menos saiu alguma coisa. E foi graças ao *Rapública* que muita coisa saiu a seguir, percebes.

X-Sista: ... E que muitos grupos arranjaram contrato discográfico e conhecimentos. Foi um começo, foi o princípio de uma estória, e é pena porque aquele disco não mostra todas as potencialidades das bandas.

E o que é que acham das condições de produção de rap em Portugal?

X-Sista: Há uma falta de sensibilidade dos produtores e em geral para o hip hop...

Yen: Isso tem a ver com a cultura musical em Portugal. Quando os produtores não dominam aquele tipo de música é natural que não possam dar 100%. E o produto final, é claro,

não é 100% aquilo que podia ser. Os produtores têm simplesmente que conhecer hip hop.

Quais são os particularismos da produção dum álbum de rap?

Yen: Tem que haver um trabalho muito particular nas vozes. As vozes é uma coisa muito importante no hip hop. Porque é assim: pode-se ser um grande MC, mas a produção é que vai dar aquele toque, porque no rap o que ressalta é a voz, o que a gente diz. Tem também que haver maior versatilidade na parte instrumental.

Mas isso é um problema de produção ou é um problema da banda?

Yen: É um problema da banda...

E depois do Rapública?

X-Sista: O que é que mudou?... Não sei. Primeiro acho que passou a haver mais divulgação. O *Rapública* teve quilos de publicidade. Foi incrível! Nesse aspecto não houve lacuna. As pessoas ouviam e interessaram-se pelo *Rapública*. E o *Rapública* entrou no top, isso é importante.

O que é que acham dessa pseudo-rivalidade entre o Norte e o Sul, tipo LA contra Nova Iorque?

Yen: Eu acho que isso é uma *fronteira virtual*. Acho que isso não existe, existe só nas cabeças das pessoas mais nada...

X-Sisto: Tenta-se ampliar uma coisa... Isso foi uma coisa um bocado fatela... Isto não é os Estados Unidos, não há *East Coast vs West Coast*. Não há Norte não há Sul. Nós somos muito pequeninos, a cena tem que dar para toda a gente e não há cá espaços para rivalidades.

Acham que houve desunião na comunidade hip hop em Portugal depois do Rapública?

Yen: Eu lembro que quando a gente ia prò Viking (um bar no Cais do Sodré, onde a Yen pôs música durante um curto período de tempo), estávamos todos: «Yeah!!!» Fogo e não sei quê!... e depois do *Rapública*, também notei que havia uma certa... Também não é rivalidade, nem sequer é isso, mas assim um certo...

E Onde é que estão os DJ's de hip hop em Portugal?

Yen: Onde é que eles estão agora?... Primeiro é muito difícil teres dois pratos (gira-discos) porque aqui não há as mesmas facilidades que há lá fora, principalmente nos Estados Unidos... Eu comecei porque já tinha discos, sabia o que gostava de fazer, sabia que gostava de hip hop, sentia falta de um sítio onde pudesse ouvir hip hop: «então porque é que não começo isso». Para mim era de facto mais fácil... E depois foram passos e mais passos e não sei quê... E finalmente... Ah!!!

Passar hip hop nas discotecas em Portugal é remar contra a maré?

Yen: Acho que agora já não tanto, na altura foi mais difícil.

X-Sista: Pelo menos estão a surgir sítios em que se ouve...

Yen: Na altura era mais difícil mas depois a compensação era muito maior do que a que é agora. Na altura quando a gente ia àqueles sítios onde se passava hip hop, tu vias que aquela gente estava mesmo a precisar daquilo! Tu agora vais aos sítios e vês que toda a gente ouve aquilo em casa e tem acesso a tudo e mais alguma coisa... Quando vão para um sítio já não é aquela coisa...

Quem é que compra hip hop em Portugal?

Yen: Os putos. Eu acho que a maior parte das pessoas que compram hip hop são de etnia africana, para já. E depois é gente muito jovem que tem pouco dinheiro, ou compra este ou aquele. E depois têm que escolher entre comprar um português ou um estrangeiro e claro que vão comprar o estrangeiro porque são ao mesmo preço também. E compram... Praí um por mês, sei lá!

GLOSSÁRIO

(COMPILADO POR DIRE)

A ler, a ler na situação – O mesmo que «apanhar do ar».

Abrir a flor – Dar um traque. Peido!

Acender – Bater, espancar. «O gajo acendeu-lhe».

Apanhar do ar – Descontextualizado. Numa conversa entre duas pessoas uma outra chega e quer inteirar-se do tema da conversa, mas está fora do contexto, «está a apanhar do ar».

Aquela base – «Sabes como é ...»

Avilo – Amigo.

Bábi/Babilónia – Polícia.

Banda – Angola.

Barra – Mil escudos, conto. Também usado para descrever o impedimento de alguma coisa, geralmente aproximações a raparigas ou entradas em clubes e bares. «Levei uma barra no Alcântara» «A dama deu-me a barra».

Bárron – Homossexual, efeminado.

Basar – Ir-se embora.

Bico – Pontapé.

Birra – Cerveja.

Bongó – Polícia.

Bué – muito.

Buééré – mais que «Bué».

Bulir – Trabalhar. Também «Bules», como trabalho.

Bumbo – Negro.

Burlaito – Charro.

Cachucho – Charro.
Cafifo – Traque. Peido!
Cafifo – Quarto ou divisão da casa à parte, numa cave ou sótão com conforto e privacidade. Normalmente utilizado para foder, beber álcool ou fumar drogas leves.
Cafrico – Chave de braços à volta do pescoço de outra pessoa segurando-a por trás. Para dar ênfase, utiliza-se também a expressão «Aquele puro cafrico da banda».
Cafufo – Rapaz.
Calina – Calça.
Camba – Amigo.
Cambuta – Baixinho(a), atarracado(a).
Cangar – Agarrar, apanhar. Também usado em relação a sexo: «Quando eu te cangar vais ver»; «Canguiei a dama».
Caroucho/Caroline's – Drogado sujo e porco. Com mau aspecto. Normalmente magro, com barba por fazer, dentes podres e feridas no corpo. São também fonte de artigos roubados.
Catota – Rata (vagina).
Chover – Termo retirado da expressão «chover dinheiro» que designa qualquer acção que implique receber dinheiro. Pode ser utilizado em «Eu trabalho mas no fim do mês tem que chover» ou «Chove aí vinte paus para o telefone».
Comé – Cumprimento: «Como é?».
Computar – Pensar, normalmente após uma estiga para recalcar o alvo da mesma. Pode ser usado como «Computa essa, computa».
Coro – Normalmente usado como «Bater um Coro». Tentar convencer alguém, muitas vezes com histórias inventadas. «A dama caiu no meu coro»; «Bati um coro no porteiro».
Cota /Cutufo(a) – Velho(a), pais; «A minha cota».
Crica – Rata (vagina).

Cubar – Dormir.
Cubíco – Casa.
Cumbu – Dinheiro.

Dama – Rapariga.
Desbundar – Sair e divertir-se.
Desfobar – Matar a fome.
Dread – Muito apelativo, louco, bom. Lê-se «dréd».
Duto – Heroína, droga.

Estiga – Ataque verbal, geralmente tendo respostas, tendo como resultado uma *guerra de estigas*. Equivalente às *dozens* americanas.

Farfalho – Designado em português corrente como «marmelada».
Fobado – Esfomeado.

Galar – Ver, observar. Também utilizado com o sexo oposto: «A dama estava-me a galar».

Grude – Comida.

Gudlaif – Pessoa que não trabalha, não estuda nem tem qualquer outro tipo de ocupação. Espécie de parasita mas tomado no bom sentido. Do inglês «Good Life».

Guito – Dinheiro. Cumbu.

Kiba – Queda, tropeção, como em «Ele ia a correr e kibou».

Kibabo – Termo *carinhoso* para designar pancada. «Vou-te dar uns kibabos».

Kigila – Problemas. Medo.

Kikuto – Casaco.

Laifa – Fácil, descansado. «Esse bules é laifa»; «Tá a laifar».

Lisa – Lisboa.

Madié – Sujeito, gajo.

Malaico – Maluco, louco, estragado.

Mambo – Coisa, situação; «Aquele mambo está difícil».

Matumbo – Burro. Estúpido.

Mauas – Óculos.

Naca/Panaca – Parvo, pessoa que costuma ser muito enganada.

Nainar /Nainer – O mesmo que bárron.

Naite – Cigarro.

N'Dengue – Rapazote ou rapariguinha.

N'Duía – Rapariga.

Ó – Obra, construção civil. Antes usado como uma espécie de código em publico por quem trabalhava nas obras.

Paiair – Vender, ultimamente tem vindo a tender para «vender droga».

Palação – Pancadaria, como em «Surgiu uma palação»; «Eles palaram».

Panko – Parvo, estúpido, «tapado».

Panque – Sapato.

Passar-se – Estar fora de si.

Patar – Entrar de graça, aproveitar-se de uma situação para beneficiar sem pagar o devido. O indivíduo que pata é o pato. «Patei no autocarro»; «Foi na patação».

Pica – Charro: «Vamos fumar um pica?».

Pilar – Fazer sexo. Foder.

Pilhar – Beber, geralmente álcool. Utiliza-se também para designar alguém que bebeu demais, como em «bebeu duas cervejas e já estava pilhado».

Pitar – Comer.

Pitéu – Comida.

Pula – Branco.

Pungo – Masturbação (punheta).

Raias – Óculos.

Rata – Vagina.

Saco – Prisão, cadeia. «Ele foi de saco».

Sansa – Rapariga.

Selo – Soco.

Som – Tema musical. Também é utilizado para designar aparelhos que emitam som (rádios, aparelhagens, etc.).

Tempra – Carro de polícia, assim chamado porque estes são Fiat Tempra. Muitas vezes utiliza-se o grito de aviso «Ólh'ó Tempra!!!» para alertar da presença da polícia.

Tuga – Portugal, Português, referente a Portugal. Deriva da expressão com mesmo significado «Portuga». e.g. «O meu irmão veio aqui para a tuga depois de mim».

Tungo – Carolos: «Vuzei-lhe uns tungos».

Vuzar – Dar, bater. Usado em «Vuzar uns socos» ou «O carro vuzou-lhe».

Xé/Ché – Expressão de exclamação/admiração.

Xinguita – Charro.

Xito – Haxixe.
Xixum – Haxixe.
Xuinga – Pastilha elástica.
Xuxuta – Rata (vagina).

Zangular – Fazer sexo. Foder.
Zubar – Dormir. O mesmo que «Cubar».

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA UTILIZADA:

- BAKER Jr., Houston A., (1993), *Rap And The Academy*, Black Studies, University of Chicago Press, Chicago.
- BATTAGLIA, Michel, (1994), «How the Jungle Scene works– Jungle in the Press» in *Breaks*, Internet Files.
- BAUDRILLARD, Jean, (1986), *Amérique*, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris.
- BREWER, Devon D., (1992), «Hip Hop Graffiti writers 'Evaluation of strategies to Control Illegal Graffiti», *Human Organization*, 2:188-9.
- CACHIN, Olivier, (1996), *L'Offensive Rap*, Gallimard, Paris.
- CAVINESS, Oyama, *There Ain't Nothin' Like Hip Hop Music*, Internet Files.
- CROSS, Brian, (1993), *It's Not About A Salary..., Rap, Race + Resistance In Los Angeles*, Verso, London.
- DINES, Gail & Humes, Jean M. (Eds), (1995), *Gender, Class And Class in Media*, Sage, London.
- DUNITZ, Robin J., (1993), «Aerosol Art Aka Graffiti Art» essay excerpted from the book *Street Gallery Guide to 1,000 L. A. Murals*. L. A. Murals home page.
- DUVIGNAUD, Jean, (1967), *Sociologie de l'art*, P. U. F., Paris.
- ELEMENT, Kevin, (1996), *Hard Hitting Modern Perspective on Hip Hop Graffiti*, Art Crimes home page: (<http://www.graffiti.org>)
- ESHUN, Kodwo (1994), «Where HipHop rewired technology at the material level of vinyl [...]» Setembro, *The Wire*.

GILROY, Paul, (1991), *There Ain't No Black In The Union Jack*, Routledge, London.

LAPASSADE, Georges & Rousselot, Philippe, (1990), *Le Rap Ou La Fureur De Dire*, Loris Talmart, Paris.

LARKIN, Colin (Ed.), (1994), *Rap, Dance & Techno (The Guinness Who's Who Of)*, Guinness Publishing Ltd., London.

LIPOVETSKY, Gilles, (1983), *L'Ère du vide – essais sur l'individualisme contemporain*, Éditions Gallimard, Paris.

MACHADO, Fernando Luís, (1994), «Luso-africanos em Portugal: nas margens da etnicidade», *Sociologia Problemas e Práticas*, nº 16, pp. 111-134.

MELO, Alexandre, (1994), *O que é a arte?*, Ed. Difusão Cultural, Lisboa.

NGUYEN HA, Vina, *Hip Hop And It's Place In Society*, Internet Files.

PELLEGRINO, Pierre, (1994), «Styles de vie et modes d'habiter», *Espace et Société*, nº 73, Editions L'Harmattan, Paris.

PEMBERTON, Andy, (1994), «Trip hop», *MixMag*, Junho.

PHILLIPS, Dom, (1994), «Intelligent Jungle Article», *MixMag*, Maio.

REDHEAD, Steve, (Ed.) (1993), *Rave Off: Politics And Deviance In Contemporary Youth Culture*, Popular Cultural Studies, Avebury, Hants.

REYNOLDS, Simon, (1994), «Jungle is the year's most reviled and feared music, ...», *The Wire*, Setembro 94.

REYNOLDS, Simon, (1995), «Jungle Fever: London's hottest dance scene spikes techno music with a reggae flavor», *Details*, Janeiro 95.

ROSE, Tricia, (1994), *Black Noise – Rap music and black culture in contemporary America*, Wesleyan University Press, London.

SANTAMARIA, Ulysses, (1986), «Noirs made in USA – de la discrimination à la participation», *Les Temps Modernes*, nº 485, pp. 1-8.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima (dos), (1991), «Políticas culturais e juventude», *Análise Social* vol. XXVI, pp. 991-1009.

SCHWARTZ, Barthélémy, (1995), «De la subversion de la société par l'art, à la subversion de l'art par la société», *Le Monde Libertaire*, Hors série nº 4.

SHUSTERMAN, Richard, (1992), «The fine Art of rap» in *Pragmatist aesthetics Living beauty, rethinking Art*. Ed. Blackwell, pp. 201-235.

SMITH, Maria Luísa, (1985), «A evolução da imagem pública da juventude portuguesa 1974-84», *Análise Social* vol. XXI, pp. 1053-1066.

STRAUSS, Neil, (1994), «It's a Jungle out there», *New York Times*, 22 Setembro, Internet Files.

TINHORÃO, José Ramos, (1988), *Os Negros Em Portugal, uma presença silenciosa*, Caminho, Lisboa.

TOURAINÉ, Alain, (1979), *La Voix Et Le Regard*, Presses Universitaires de France, Paris.

TYLER, Harvey, (1994), «Queen of the Jungle», Agosto, Internet Files.

TYLER, Harvey, (1994), «Sorry to drag up another old debate but(...)», *ID*, Novembro.

VAZIRI, Aidin, «Welcome To The Jungle: Inside the vibe of the U.K.'s latest underground trends», Internet Files.

VV AA, (1995), «Elementary Roundtable: Hip Hop '88-'95», *Elementary Magazine*, <http://www.elementarymag.com>

Wagstaff, Sheena (1996), «The Name Gone By», *Illustrators Magazine* nº 49. Baseado nos livros *Subway Art* de Henry Chalfond e Martha Cooper, e *The Faith of Graffiti* de Norman Mailer, Art Crimes home page: (<http://www.graffiti.org>)

REVISTAS

Cut
Future Music

Hip-Hop Connection

ID (I-Deas, Fashion, Clubs, Music, People)

L'Affiche (Le Magazine des Autres Musiques)

Les Inrockuptibles (l'hebdo musique, cinéma, livres, etc).

Mix

MixMag

Muzik

Newsweek

Sono

Spin

Straight No Chaser

Stress

The Face

The Source (The Magazine of Hip-Hop Music, Culture & Politics).

The Wire

True (Urban Magazine)

Urb (The Future of Global Hip-Hop And Dance Culture)

Urbe (Skate & Tendências)

Vibe

JOURNAIS

Blitz

Diário de Notícias

Expresso

Independente

Melody Maker

New Musical Express

Público

Rap Sheet

Sounds

BIBLIOGRAFIA RECOMENDADA

CHAMBERS, Gordon, and Joan Morgan, (Setembro 1992), «Droppin' Knowledge: A Rap Roundtable» (conversa com MC Lyte, Queen Latifah, Chuck-D, Q-Tip, Heavy D, e KRS-One), *Essence*, pp. 83-85, 116-120.

COLLINS, Jim, (1989), *Uncommon Cultures: Popular Culture and Post-Modernism*, Routledge, New York.

DAVIS, Angela, and Cube, Ice, (1992), «Nappy Happy» [conversa], *Transition* 58, pp. 174-192.

DIXON, Wheeler Winston, (Inverno de 1989), «Urban Black American Music in the Late 1980's: The 'Word' as Cultural Signifier.», *Midwest Quarterly*, pp. 229-241.

DYSON, Michael Eric, (13/02/1994), «Black or White? Labels Don't Always Fit.», *The New York Times*, Section 2, p. H30, col. 5.

ERLANGER, Steven (Russia), Nichlas Kristof (China), Edward Gargan (India), Kenneth B. Noble (West Africa), Burton Bollag (Eastern Europe), Steven R. Weisman (Japan), Simon Reynolds (Britain), John Rockwell (France), William Schomberg (Mexico) (23/08/1992), «The Many Accents of Rap Around the World.» *New York Times*, sec. 2:22-23.

FERNANDO Jr., S.H., (1994), *The New Beats: Exploring the Music, Culture, and Attitudes of Hip-Hop*, Anchor Books, New York.

GEORGE, Nelson, (1992), *Buppies, B-Boys, Baps, and Bohos: Notes on Post-Soul Black Culture*, Harper Collins, New York.

GILROY, Paul, (1993), *Small Acts: Thoughts on the Politics of Black Culture*, Serpent's Tail, London and New York.

HAGER, Stephen, (1984), *Hip-Hop: The Illustrated History of Break Dancing, Rap Music, and Graffiti*, St. Martin's Press, New York.

HILBURN, Robert, (18/04/1992), «KRS-One: Hard Raps from a Teacher in the Street.», *Los Angeles Times*, sec. F:1.

- JONES, LeRoi (Amiri Baraka), (1967), *Black Music*, William Morrow, New York.
- KAPLAN, E. Ann, (29/12/1991), «The Significance of MTV and Rap Music in Popular Culture.», *New York Times*, sec. LI: 2.
- LELAND, John, (Outubro 1988), «Armageddon in Effect», *Spin*, pp. 46-49, 76.
- PETERSON-LEWIS, Sonja, (Primavera de 1991), «A Feminist Analysis of the Defenses of Obscene Rap Lyrics.» *In The Emergency of Black and the Emergence of Rap*. Número especial de *Black Sacred Music: A Journal of Theomusicology* pp. 68-79.
- POTTER, Russell, (1995), *Spectacular Vernaculars: Hip-Hop and the Politics of Postmodernism*, State University of New York Press, Albany, New York.
- REED, Ishmael, and Michael Franti, (1991), «Hip-Hoprisy» (conversa), *Transition*, n° 56.
- SHUSTERMAN, Richard, (1991), «The Fine Art of Rap.», *New Literary History*, n° 22, pp. 613-632.
- SMALL, Michael, (1992), *Break It On Down*, Citadel Press, New York.
- STEWART, Gary (1992) *Breakout: profiles in African rhythm*, University of Chicago Press, Chicago.
- TOOP, David, (1992), *Rap Attack No. 2: African Rap to Global Hip-Hop*, Serpent's Tail, London.
- WILLIAMS, Todd, (Maio 1992), «Gil Scott-Heron and the Last Poets: Poetically Correct» *The Source*, 32, pp. 42-44, 59.
- WILLIS, Andre Craddock, (1989), «Rap Music and the Black Musical Tradition», *Radical America* v. 23 n. 4 (1989), pp. 29-38.

INTERNET FILES

- 4080 Hip Hop Magazine*: <http://www.buzznet.com/4080/index.html>
Art Crimes: <http://www.graffiti.org>

- Bernie's Lyrics Site*: <http://mathlab.mathlab.sunysb.edu/~bestevéz/>
Breaks: <http://www.breaks.com>
CentrePoint: <http://www.csquare.com/1110/music/rap.html>
Charles Isbell: <http://www.ai.mit.edu/~isbell/isbell.html>
Da Sewaside: <http://www.dasewaside.com>
Elementary Magazine: <http://elementarymag.com/>
Guillotine Magazine: <http://www.cipsinc.com/jack/guillotine.html>
Keep It Real Magazine: <http://www.charm.net/~ces/kir/index.html>
Nomade: http://www.nomade.fr/arts_culture/musique/genres_musicaux/rap_hip_hop/
Rap Lyrics: <http://www.nmt.edu/~rubber/lyrics.html> <http://www.worldonline.nl/~zoftw/lyrics.html>
Rap Sheet Rap Web: <http://www.rapweb.com:2000/>
Sean's Massive Hip Hop Site: <http://aix2.uottawa.ca/~s733807/notice2.html>
The Fever Hip Hop Online Magazine: <http://www.cldc.howard.edu/~person/Fever/>
The Internet Ghetto Blaster: <http://www.igb.com/>
Vibe Online: <http://www.timeinc.com/vibe/>

ÍNDICE

NA RUA	7
INTRODUÇÃO	9
<i>Agradecimentos</i>	13
O GRIOT MODERNO: O PRÉ-RAPPER	15
Os Watts Prophets.....	19
Os Last Poets.....	21
Gil Scott-Heron	25
AS QUATRO COMPONENTES DA CULTURA HIP HOP	29
O <i>Djing</i> ou a música <i>sem</i> músicos	29
<i>O dubbing e o talk-over: o nascimento do DJ</i>	29
<i>As block parties: a era do sound-system</i>	31
<i>O eelectro-rap: a primazia da electrónica</i>	35
O <i>MCing</i> : a mestria sem cerimónia.	38
<i>O mestre de cerimónia: o griot pós-moderno</i>	38
<i>O MC e o seu ícone: o mike (microfone)</i>	41
O breakdance: dançar os breaks.....	42
O graffiti: a arte desceu à rua.....	49
PERCORRENDO A HISTÓRIA DO RAP.	55
A old school.	58

A golden age.....	72
<i>Os profetas da ira</i>	72
<i>A daisy age</i>	80
<i>O rap porno</i>	89
A conexão californiana.....	91
<i>O brown hip hop</i>	93
<i>Gangsta rap ou reality rap</i>	97
As novas escolas: o rap contemporâneo.....	108
O RAP GLOBAL: DO ORIGINAL À CÓPIA, OU DA CÓPIA AO ORIGINAL? ..	133
O PÓS-RAP?: O TRIP HOP E O JUNGLE OU A EMANCIPAÇÃO DE NOVAS	
ESTÉTICAS HIP-HOP.	149
O trip-hop: um rap metafórico?	149
<i>O trip hop: a era dos bedroom homeboys</i>	153
O jungle: o rap a 160 bpm (batidas por minuto).....	156
O RAP EM PORTUGAL	161
As origens	161
A iniciação. O rap em inglês de Portugal	164
Portugal O «Pensador».....	167
O colectivo <i>Rapública</i>	169
Rappar: as novas investidas do rap luso.....	172
TESTEMUNHOS	177
<i>Double V.</i>	177
<i>João Vaz.</i>	188
<i>Johnny.</i>	195

<i>Makkas</i>	205
<i>Presto</i>	216
<i>Yen Sung e X-Sista</i>	230
GLOSSÁRIO	243
BIBLIOGRAFIA	249

COLEÇÃO REI LAGARTO

1. *Uma Oração Americana*, Jim Morrison
2. *Daqui Ninguém sai Vivo* (biografia de Jim Morrison),
Jerry Hopkins e Daniel Sugerman
3. *Abaixo de Cão*, Charles Mingus
4. *Ian Curtis / Joy Division* (antologia poética)
5. *Witt*, Patti Smith
6. *Textos e Canções*, José Afonso
7. *Neil Young*, Johnny Rogan
8. *Canções de Sérgio Godinho*, Sérgio Godinho
9. *Frank Zappa* (antologia poética)
10. *Filhos da Neve*, Leonard Cohen
11. *Jacques Brel* (antologia poética)
12. *Estradas de Fogo*, Bruce Springsteen
13. *O Palhaço de Deus*, David Bowie
14. *Os Mestres e as Criaturas Novas*, Jim Morrison
15. *Luzes da Cidade*, Lou Reed
16. *Pontos de Vista*, David Byrne
17. *Afectivamente GNR*, Luís Maio
18. *Nocturnos*, Tom Waits
19. *Camaleão na Sombra da Noite*, Peter Hamill
20. *Abismos* (escritos inéditos), Jim Morrison
21. *Conta-me Histórias / Xutos & Pontapés*, Ana Cristina Ferrão
22. *Superstars / Andy Warhol e os Velvet Underground*
23. *Últimos Escritos*, Jim Morrison
24. *Murmúrios Urgentes*, Suzanne Vega
25. *Kurt Cobain / Nirvana* (antologia poética)
26. *Carícias Distantes* (biografia de Ian Curtis), Deborah Curtis
27. *Anéis de Fumo*, Laurie Anderson
28. *Ritmo e Poesia* (Os Caminhos do Rap), Antônio Concorde Contador e Emanuel Lemos Ferreira

EDIÇÃO 463, EM NOVENBRO 1997
DEPÓSITO LEGAL 117152/97
ISBN 972-37-0445-5

IMPRESSO EM LISBOA
(GUIDE - ARTES GRÁFICAS, LDA.)