

FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA EM TEORIA DA LITERATURA



You said it wasn't art: o rap enquanto género musical pop

Sebastião Belfort Cerqueira

Mestrado em Teoria da Literatura

2011

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA EM TEORIA DA LITERATURA

You said it wasn't art: o rap enquanto género musical pop

Sebastião Belfort Cerqueira

Mestrado em Teoria da Literatura

Dissertação orientada pelo Professor João Figueiredo

LISBOA

2011

Agradecimentos

Em primeiro lugar, muito obrigado aos meus pais e à minha irmã, que há tanto tempo aturam a minha música aos gritos lá em casa, e muitas outras coisas. Obrigado às minhas avós, que estão sempre por perto, e ao resto da minha família.

Queria também agradecer a todos os meus amigos, independentemente da maior ou menor proximidade com a minha vida académica.

Por fim, muito obrigado a todos no Programa em Teoria da Literatura, professores e alunos, responsáveis por tantas discussões estimulantes que me obrigaram a ginastificar o cérebro.

Devo ainda, obviamente, um agradecimento especial ao Professor João Figueiredo, que me orientou ao longo do trabalho para esta tese, pela sua grande paciência e ainda maior interesse, que me ajudaram muito.

Resumo

Esta tese é uma discussão acerca da música rap enquanto género pop, assim como de várias questões que esta designação implica. A análise das características do rap, enquanto género, remete para questões de validade ou validação artísticas que têm as suas raízes em problemas sociais e identitários. Também estes serão abordados, na medida em que contribuem para uma melhor compreensão do género, da sua evolução e das pessoas envolvidas nela.

Abstract

The thesis consists of a discussion of rap music as a pop genre, as well as of several issues implied by this designation. The analysis of rap's characteristics as a genre brings about questions of artistic validity or validation that have their roots in social and identity problems. These will also be approached, as they contribute to a better understanding of the genre, of its evolution and of the people involved in it.

Palavras-chave

Rap, Género, Pop, Técnica, Arte, Tradição, Classe, Publicidade,
“Megastore”, Indústria Musical

Key Words

Rap, Genre, Pop, Technique, Art, Tradition, Class, Publicity,
“Megastore”, Musical Industry

Quote this in your essay, turn it in and begin
To get the props from all the honeys, your professors and friends
People Under The Stairs

Introdução

O objectivo principal desta tese é propor uma discussão geral da música rap. A primeira parte vai centrar-se na análise de características deste género que chamam a atenção de qualquer ouvinte de música pop que entre em contacto com ele. Nas duas partes seguintes, a análise vai concentrar-se em aspectos menos técnicos mas não menos característicos do género: na segunda parte, em relações entre as pessoas que fazem e consomem o rap; na terceira, no contexto socioeconómico em que o género se desenvolveu e em como este sofreu transformações grandes durante os seus cerca de trinta anos de existência.

A utilização de certos termos ao longo desta discussão merece uma explicação breve. Por “rap”, normalmente, referir-se-á o género musical pop e não a técnica vocal que é “rappar” e que consiste num falar fortemente ritmado; “rap” e “hip hop” serão utilizados várias vezes como se fossem sinónimos mas existe uma distinção: rap é o género musical e hip hop o conjunto de manifestações culturais que se cristalizou nos finais dos anos 70, em Nova York, incluindo a música rap – os momentos em que estes termos sejam usados como equivalentes terão que ver com afirmações que são verdade tanto para o caso específico da música rap como para a realidade mais abrangente do hip hop; ambos estes termos também serão utilizados muitas vezes como adjectivos. Além destes, vão ser usados outros termos da linguagem hip hop, muitos com raízes anglófonas, mas que serão clarificados, consoante a necessidade, à medida que surgirem.

Por fim, tratando-se de um trabalho que assenta largamente na análise de músicas, foi necessária a transcrição de muitas letras que não se encontram em suporte escrito oficial. Nas várias citações de letras de composições musicais, o procedimento habitual foi o da verificação pela audição repetida das músicas e pela comparação com diferentes tentativas de transcrição, disponíveis em muitos *sites* da internet e, normalmente, anónimas. Nos casos em que foi possível, utilizou-se como meio de comparação privilegiado *The Anthology of Rap*, de Adam Bradley e Andrew Dubois, uma fonte mais fidedigna em termos de autoridade e precisão mas inevitavelmente mais

limitada em termos de *corpus* do que a grande quantidade de *websites* dedicados ao assunto. Em todas as transcrições, independentemente das fontes de verificação utilizadas, procurou-se utilizar os critérios de versificação que Adam Bradley defende no capítulo “Rap Poetry 101”, do seu livro *Book of Rhymes*, que nos parecem bastante racionais e funcionais, e para resumir, se baseiam na equivalência entre um verso escrito e a quantidade de palavras ou sílabas que um rapper diz numa única medida musical.

I

O conjunto de reflexões que constitui esta tese tem por base um estudo do rap enquanto género musical pop e a análise daquelas características que, para um consumidor contemporâneo de música popular, contribuem mais abertamente para distinguir este género de outros que são seus vizinhos nas prateleiras das lojas de discos ou nos separadores virtuais dos websites.

Ao longo desta discussão, não vai ser proposta uma definição final e estática de “rap” mas vai ser possível, ao leitor, perceber o que foi considerado “rap” em diferentes alturas e por diferentes grupos de pessoas. Mantendo em mente aquilo de que nos lembra Elijah Wald em *Escaping the Delta*, de que “Géneros e categorias não são descrições de música, são maneiras de agrupar música e de a pôr no mercado.” (Wald, 2005, p.6), ao falar-se de “rap” vai-se estar a falar da música que, ao tempo da sua publicação, era assim chamada pelo conjunto das pessoas envolvidas no processo – ou seja, por artistas, distribuidores, críticos e jornalistas e, como não podia deixar de ser, pelo público comprador.

Ainda assim, e talvez como noutros géneros musicais, houve um período de tempo em que todas as pessoas envolvidas no rap partilharam um consenso alargado sobre um determinado conjunto de valores que interessavam dentro do género e segundo os quais os artistas se orientariam. Um conjunto de preocupações artísticas que definiria a grandeza relativa dos rappers aos olhos uns dos outros e do seu público.

Esta definição de leis não escritas que regulariam a actividade dos rappers não se estende a toda a existência do género, pelo que é compatível com a abordagem de tratar como rap aquilo que as pessoas que o fazem, vendem e compram tratam como tal, mas a verdade é que marcou profundamente a tradição rap e, por isso, merece ser analisada com atenção.

Durante cerca de dez anos, entre meados da década de 80 e meados da de 90, precisamente quando o género conheceu o seu maior período de crescimento, todos os interessados nesta música estavam de acordo com a receita para fazer bom rap. Esta

receita pode encontrar-se sintetizada no título de uma música dos U.T.F.O, de 1984, “Beats and Rhymes”. Durante este período, estas eram as preocupações centrais dos rappers e dos fãs, ter boas batidas e boas rimas. Obviamente, é uma receita tão genérica que se poderia argumentar que não quer dizer coisa alguma, mas o que se está a tentar afirmar não é a possibilidade de se criar música a partir de regras fixas, nem que os rappers o faziam, mas sim que os valores que orientavam este género musical, neste período, eram essencialmente artísticos e técnicos, por oposição aos mais publicitários e económicos que podemos encontrar no rap de hoje, na MTV, nos vídeos com carros caros, diamantes, modelos em lingerie e garrafas de champagne.

Este período de dez anos, que poderíamos definir entre 1985 e 1995, para possibilitar a discussão e com consciência de que se trata de uma aproximação e de que existem, necessariamente, excepções, foi marcado pelo aumento exponencial de vozes, ideias e estilos no rap, pelo que o diálogo entre artistas era rico e a actividade dentro do género, em termos de concertos, lançamentos de discos e visibilidade comercial era grande. Mesmo assim, numa altura em que as discussões entre artistas abundavam e em que o rap fervilhava com produção nova e com a emergência de subgéneros contrastantes entre si, o consenso sobre aquilo que realmente importava era grande e todos estes artistas investiam o seu esforço em produzir instrumentais cativantes e letras engenhosas.

Mesmo quando se começou a esbater a tendência de fazer letras praticamente só sobre ser artista rap, só sobre a qualidade das próprias batidas e rimas, no fim dos anos 80, ainda é fácil ver, durante mais alguns anos, como essas não deixaram de ser as preocupações básicas de todos os rappers. Se pensarmos em dois ícones do género, particularmente activos nos meados dos anos 90, 2Pac e Notorious B.I.G, cujas letras assentavam essencialmente em descrições e reflexões sobre actividades ilegais e sobrevivência, e se compararmos a sua produção com a de rappers contemporâneos que partilham os mesmos assuntos, pense-se em 50 Cent ou The Game, se a questão da sofisticação instrumental pode ser difícil de julgar, a do investimento verbal é indiscutível, deixando ver como, para os rappers da altura, ser bom com as palavras era fundamental.

Esta preocupação, aliás, conhece um exemplo muito expressivo em 1987, quando Kool Moe Dee inclui, no seu segundo disco, *How Ya Like Me Now?*, um “Report Card” sobre os seus contemporâneos, uma tabela em que atribui classificações quantitativas a si próprio e a vinte e quatro dos seus pares. As pontuações que o rapper

atribui aos outros, obviamente, têm interesse enquanto curiosidade para os fãs do gênero, mas o que demonstra bem o tipo de princípios que orientavam os artistas rap da altura é a escolha dos parâmetros que um rapper (e um rapper com quase dez anos de carreira, Kool Moe Dee fora fundador de um dos grupos mais importantes dos primeiros anos do rap, os Treacherous Three) escolhe para avaliar os praticantes da sua arte: “vocabulário”, “articulação”, “criatividade”, “originalidade”, “versatilidade”, “voz”, “discos”, “presença em palco”, “manter-se no tema” e “inovar nos ritmos”.

Adam Bradley, no seu livro *Book of Rhymes*, conclui a propósito do quadro de Kool Moe Dee que, apesar de as categorias deste rapper serem de difícil definição, o que ele mostra é que o estilo de um determinado MC pode ser dividido em diferentes elementos, o que pode ser útil enquanto referência para julgarmos as qualidades relativas dos diferentes artistas. Para a presente discussão, a possibilidade de julgar rappers quanto às suas capacidades técnicas não é tanto o que importa, mas sim duas outras conclusões que se podem tirar da iniciativa de Kool Moe Dee.

Em primeiro lugar, a confirmação do tecnicismo que marcava o rap desta altura, que leva a que um MC se lembre de tornar a competição artística oficial e baseada em preceitos técnicos escritos, com atribuição de pontos e tudo. Em segundo, através de uma análise rápida da escolha de parâmetros, a confirmação do pendor fortemente verbal do rap, a importância dada ao domínio das palavras e da oralidade. Veja-se que, em dez critérios de classificação, quatro prendem-se necessariamente com a técnica verbal e oral: “vocabulário”, “articulação”, “voz” e “manter-se no tema”; só um, “presença em palco”, não remete para este tipo de capacidades, e os restantes cinco são tão gerais que podem ser sobre qualidades declamatórias e verbais e também sobre qualidades do lado mais estritamente musical, “originalidade”, “criatividade”, etc.

Estas são duas características que encontramos no rap desta altura mas que marcam todo o gênero. A importância que os rappers atribuem às palavras e o tecnicismo inerente a esta preferência foram crescendo com o rap e não surgiram de um momento para o outro, porém, como muitos outros traços deste gênero musical, são mais facilmente visíveis e estão mais expostos no momento em que o gênero está a crescer mais e existe uma maior auto-reflexão e discussão.

A partir do momento em que se propôs, neste trabalho, analisar características do gênero, ao mesmo tempo que se reconhecia que um gênero evolui e que, no fim de contas, acaba sempre por ser uma simplificação para ajudar as pessoas a encontrar a música que querem dentro de uma loja, poderia parecer estar-se a entrar numa

contradição. É por isso que importa falar deste período de tempo em que a tradição rap enriqueceu particularmente, porque o tipo de preocupações e valores que eram abundantemente discutidos nesta altura marcaram para sempre a maneira como artistas e fãs olham para o género, o tipo de coisas que procuram nele e, quer queiram quer não, a sua opinião sobre os seus pares. Quando, daqui para a frente, forem feitas afirmações gerais como “O rap é um género musical tecnicista”, estarão a ser feitas não só à luz deste período em que o rap floresceu e chegou aos ouvidos do grande público, mas ainda para reflectir o facto de também os fãs e artistas de rap de hoje terem interiorizado, mesmo que em quantidades variáveis, os valores daquela altura e de estes se manterem como referências e padrões activos. A verdade é que, se o panorama do rap comercial de hoje em dia pode ser caracterizado, em termos de mentalidade, pelo verso de Puff Daddy “Don’t worry if I write rhymes, I write checks”, a capacidade de escrever rimas nunca deixa de estar presente enquanto referência.

Dito isto, como primeira tendência geral do género, pode reafirmar-se o que já foi dito anteriormente: o rap é abertamente tecnicista. Isto é, caracteriza-se por pôr a descoberto e em evidência todo o lado de trabalho e prática que faz parte da vida de qualquer artista, o que o distingue de uma certa vontade de ocultar os procedimentos técnicos que marca muita arte. Além disso, o valor atribuído pelos rappers à capacidade técnica (os “skills” de que tantos deles falam nas suas músicas) leva a que um outro princípio muito seguido por artistas de todas as áreas se veja completamente invertido no rap, o da humildade.

Assim, se pensarmos em períodos da história da arte que foram dominados por princípios de subtilidade e suavidade, períodos como o Renascimento italiano, em que o objectivo da arte era esconder qualquer sombra de artifício, parecer natural em tudo o que faz, para melhor atingir os seus fins, temos um bom contraste com o que se passa com o rap. Este, aliás, tem afinidades sim com o Maneirismo, particularmente no entusiasmo pelo domínio da técnica e do pormenor, e não é exagerado pensar nas manobras verbais complicadas de muitos rappers como o equivalente, em palavras, dos músculos protuberantes e dos corpos contorcidos em grande exuberância anatómica das obras de artistas maneiristas como Bronzino ou Tintoretto.

Um bom exemplo deste tecnicismo rap, antes de passarmos à análise mais demorada de três traços muito característicos do género, é o de uma utilização da comparação que é pouco frequente noutros géneros musicais e mesmo, de maneira geral, nos diferentes géneros literários. Como Adam Bradley afirma e explora nas

páginas 95 a 99 de *Book of Rhymes*, um tipo de comparação que é muito comum no rap é o da comparação-trocadilho, em que “não só uma coisa é «como» outra, mas aquilo com que algo está a ser comparado também tem um duplo significado” (Bradley, 2009, p.96). O primeiro exemplo que o autor dá destas comparações-trocadilho é o de uma rima da música “Disseshowedo” (1993), do primeiro disco dos Souls of Mischief, e demonstra bem como esta comparação é diferente daquelas que estamos habituados a ouvir nos outros géneros pop: “In battles I rip it and it gets hectic after / I flip the script like a dyslexic actor”. O jogo com as possibilidades de sentido da expressão “flip the script”, que quer dizer coloquialmente, “mudar de assunto”, mas poderia ser interpretada como “desrespeitar o guião”, é aquilo que é valorizado neste tipo de comparação, não que as acções deste rapper se pareçam, de facto, com as de um actor disléxico. Um outro exemplo que pode ajudar a perceber melhor este tipo de comparações é o de Earl Sweatshirt, na música “Pidgeons” (2010), a dizer “I... don’t give a fuck like a senior citizen”. Mais uma vez, joga-se com dois sentidos diferentes de uma expressão idiomática – Earl está a referir-se à sua atitude despreocupada mas, ao mesmo tempo, à suposta inactividade sexual das pessoas idosas, pelo que cria um efeito humorístico com a referência inesperada.

Estas comparações-trocadilho, que, como diz Bradley, “são agora a regra no rap” (Bradley, 2009, p.98), reafirmam os valores tecnicistas deste género. A comparação deixa de existir em função de princípios de semelhança e ganha um peso próprio, uma autonomia, sendo as mais apreciadas as que estabelecem ligações mais surpreendentes e aparentemente díspares. O objectivo deste tipo de comparação não é tanto o de tornar mais claramente compreensível, pela contextualização, uma qualidade de qualquer coisa, como é o de demonstrar o domínio da técnica verbal e a capacidade de inovar. É por isso que, muitas vezes, estas comparações parecem mesmo destituídas de sentido – por exemplo, Slug a dizer “Cool, I got this, it’s done like dinner”, quando tomara uma decisão que não tinha nada a ver com jantares, na música “Scalp” (2010).

A partir deste ponto, depois de alguma argumentação sobre o carácter tecnicista do rap, vão ser analisadas três características que marcam este género e que, pela sua importância dentro dele, o distinguem de outros géneros pop. Estes três funcionamentos vão reiterar as afirmações feitas sobre o dito tecnicismo rap e vão reforçá-las, como provas adicionais. Além disso, a análise destas características vai possibilitar outras reflexões ligadas à questão do tecnicismo e da subversão dos princípios de subtilidade e

humildade que são mais interessantes do que limitarmo-nos a afirmar que o género valoriza a proficiência técnica. Todas estas análises vão ser acompanhadas de alguma história do género, ou de reflexões sobre as suas raízes, que permitem ver melhor como muitas das características que encontramos nos artistas de hoje foram surgindo e tornando-se mais ou menos importantes para o rap. Às três características chamar-se-á, respectivamente, “Rimas Forçadas”, “Standards Rap” e “Identificação”.

Rimas Forçadas

Desde as origens do rap enquanto forma de animar festas, no contexto muito específico do Bronx negro e hispânico de meados dos anos 70, que a rima se tornou um elemento indispensável desta música. Os DJs que davam as festas (em salas disponibilizadas por alguém seu conhecido, depois nos parques públicos) começaram por fazer anúncios curtos ao microfone, em que diziam quando ia ser a próxima festa ou que os pais de certa pessoa estavam à procura dela – faziam-no no intervalo em que mudavam de disco e com objectivos perfeitamente práticos, criando assim o espaço para uma nova técnica de entretenimento. Esta capacidade de preencher os silêncios tornou-se rapidamente numa qualidade desejada e num factor de peso para determinar quais as festas de maior sucesso. Os rappers ou MCs (Masters of Ceremonies) surgiram como especialistas em preencher silêncios e, à medida que se tornavam melhores a fazê-lo, mostrando novas formas de agradar ao público e de o entreter, o seu papel foi crescendo, até que passaram a ocupar um lugar tão importante como o do DJ. Isto ecoa, de certa forma, a Idade de Ouro da Rádio, quando o carisma do locutor era factor decisivo para escolher que estação ou que programa se ouvia, o que não é despiendo porque, como nos lembra o capítulo de *The Anthology of Rap* dedicado a “The Old School”, os locutores radiofónicos estiveram entre os primeiros professores dos rappers: “DJs de rádio com uma audiência ampla, como (Wolfman) Jack, Cousin Brucie e Frankie Crocker (...) assim como muitos outros DJs menos conhecidos que estavam no ar, serviram como primeiros exemplos para o mundo hip-hop de como integrar música e palavras.” (Bradley, 2010, p.7). É por causa desta preocupação com conjugar música e palavras que, eventualmente, alguém se lembrou de rimar ao microfone de uma destas festas e, assim, criou a convenção mais fundamental do rap, ao ponto de a maioria dos rappers se referir às suas letras simplesmente como “rimas”.

Com a vontade de tornar diferentes e memoráveis as coisas que eram ditas para que a festa não esmorecesse entre dois discos, para anunciar a música que estava a tocar

ou mesmo para interromper cenas de violência física, os próprios rappers tornaram-se estrelas e o rap uma atracção por si só. Nisto, a rima teve um papel importante e quem tinha as rimas mais divertidas e surpreendentes tinha uma vantagem grande sobre os outros, enchendo sempre as suas festas – assim, com o passar do tempo e a evolução do rap para um género musical gravado em disco e comercializado e que se provou muito rentável, os MCs foram trabalhando cada vez mais os limites da convenção da rima, sempre à procura de novas formas de rimar e de conseguir a maior liberdade possível dentro das fronteiras desta convenção.

Um dos resultados deste exercício com os limites da rima é a prática de a forçar, perfeitamente disseminada entre os rappers. Nos outros géneros musicais cantados, a grande maioria da rima é perfeita ou apenas toante mas, regra geral, não levanta grandes problemas e é muito raro, por exemplo, no rock n’ roll, cantores terem de modificar a sua pronúncia para que uma palavra rime com outra ou sacrificarem a direcção de uma narrativa ou a linha de sentido de uma cantiga para conseguir rimar. No rap, não só isso é uma prática corrente como é considerado uma prova de engenhosidade e da capacidade de ultrapassar problemas ou adversidades.

Os exemplos da distorção propositada da pronúncia habitual de uma palavra para forçar uma rima estão, no rap, por toda a parte, desde Notorious B.I.G. a rimar “days” com “thirsty”, pronunciando “thirstay”, em “Juicy” (1994), do seu primeiro álbum, até a MF DOOM a fazer “picture” rimar com “shit”, dizendo “shita”, em “Accordion”, de *Madvillainy*, a sua colaboração de 2004 com o produtor Madlib. Aliás, talvez um bom exemplo deste tipo de prática seja o da música “She” de Tyler, the Creator, do seu disco *Goblin* de 2011.

*1,2, you're the girl that I want
3,4,5,6,7, shit
8 is the bullets if you say no after all this
And I just couldn't take it you're so motherfucking gorgeous
Gorgeous, baby you're gorgeous
I just wanna drag your lifeless body to the forest
And fornicate with it but that's because I'm in love with you, cunt*

Nesta música, o personagem perturbado que Tyler encarna e que, entre outras coisas, espia o personagem feminino pela janela (“He’s at your window”) e ataca um

amante dela com uma espada, demonstra claros problemas em lidar com a rejeição e em separar a atracção física que sente pela “she” dos seus impulsos homicidas. Aqui, a rima forçada ocorre entre “all this” e a primeira ocorrência de “gorgeous”, pronunciado “gawgis”. O contraste é especialmente audível porque Tyler, no verso seguinte, reajusta a sua pronúncia do termo e repete-o com uma entoação menos exagerada, que soa natural, de tal forma que a mesma palavra vai rimar com “forest”, permitindo-lhe a conclusão lógica que se impõe depois do homicídio com oito tiros, arrastar o cadáver para a floresta para um momento de necrofilia.

Esta maneira de forçar rimas pela distorção da pronúncia das palavras é tão central para o rap que em *How To Rap*, o livro de Paul Edwards que reúne testemunhos de dezenas de rappers sobre as diferentes técnicas que a sua arte envolve, no capítulo dedicado à rima, há um subcapítulo chamado “Bending Words”, “distorcendo palavras”, da mesma forma que num livro a ensinar a harmónica de blues há sempre um capítulo chamado “Bending Notes”. Um dos MCs citados neste subcapítulo é K-OS e a sua intervenção demonstra bem o tipo de admiração que os rappers têm por quem tem a capacidade de fazer nascer rimas onde não as há normalmente.

Eu acho que o Guru dos Gang Starr talvez seja o meu exemplo preferido de alguém que rimava palavras que não deviam soar como se rimassem. Acho que isso vem de improvisar muito porque, quando se improvisa, está-se em modo de sobrevivência, está-se à procura da próxima palavra que vai encaixar e ela simplesmente acaba por encaixar. (Edwards, 2009, p.86)

A referência de K-OS a estar-se em “modo de sobrevivência” mostra precisamente como a capacidade de fazer nascer rimas improváveis é vista como um ardil útil para ultrapassar adversidades, como uma qualidade e não como uma deselegância ou falta de naturalidade, reencenando as reflexões anteriores sobre tecnicismo vs. subtilidade. A sua escolha do termo “sobrevivência”, relacionado, obviamente, com o contexto das “battles” (concursos de improviso rap), sugere a contiguidade desta prática e de outras que permitem a sobrevivência literal: o rapper que distorce palavras para conseguir rimar é admirado como um lutador que conhece muitos truques para conservar a vida.

Standards rap

Esta segunda marca do rap que vamos analisar, como o nome indica, prende-se com o conceito, muito comum na música pop, de standard.

Na antologia de Bradley e Dubois, no capítulo que introduz o período que ficou conhecido como “Golden Age”, podemos encontrar a seguinte reflexão: “Se se pode dizer que o hip-hop, como o jazz, tem músicas consideradas como «standards», então um número desproporcionado delas pode atribuir-se a artistas que emergiram neste período.” (Bradley, 2010, p.120). A resistência dos autores em afirmarem, simplesmente, que o hip-hop *tem* standards como o jazz é reveladora de mais uma diferença entre o rap e outros géneros musicais pop. Afirmar que o rap tem standards como o jazz seria simplesmente fazer equivaler a expressão “standard” a uma música cuja qualidade foi reconhecida por outros músicos, por críticos ou por fãs do género, tornar “standard” sinónimo de “grande obra” ou obra-prima de um género. Neste sentido, efectivamente, o rap tem nos artistas que emergiram na *golden age* (por alguma coisa lhe chamaram assim) os autores da maior parte das suas “grandes obras”, porém, um standard é mais do que isso e Bradley e Dubois parecem sabê-lo.

Se pensarmos em “Summertime”, “My Funny Valentine” ou “Body and Soul” como exemplos de standards jazz, torna-se imediatamente perceptível o que os distingue de “I Know You Got Soul”, “Ain’t no Half-steppin’” ou “Fight the Power”, exemplos de obras-primas rap. A diferença está nas chamadas “covers” ou interpretações por artistas diferentes, que abundam no caso do jazz e são praticamente inexistentes no caso do rap. Um standard, assim, é uma composição musical cujo mérito é reconhecido dentro de um género (ou de vários) mas com implicações práticas – permite que os músicos que a interpretam se concentrem em questões de estilo e execução, mais do que nos problemas da composição, e desempenha um papel central na tradição de determinado género exactamente enquanto padrão ou referência, enquanto música que leva os artistas, pelas suas interpretações diferentes, a situar-se uns em relação aos outros, a afirmar o seu estilo questionando convenções e a definir o seu lugar na tradição do respectivo género.

No rap, não há músicas que passem por este tipo de reinterpretação constante como acontece com o jazz ou com os blues. O trabalho verbal é tão valorizado neste género que ninguém pensaria em gravar uma música com a mesma letra de outra e, caso pensasse, o encaixe que os MCs procuram entre o ritmo das suas letras e o da parte

instrumental não possibilitaria uma grande variação musical e a cover acabaria a sair muito parecida com o original. Além disto, existem convenções que se tornaram inseparáveis do rap que tornam problemática a ideia de que um rapper cante uma música de outro – por diversas razões, que analisaremos com cuidado mais à frente, tornou-se mais ou menos uma lei não escrita do hip-hop que os rappers têm de escrever as suas próprias letras e que, mais do que isso, essas letras são verdade para o rapper que as escreveu, são cenas da sua vida ou experiências próprias.

Ainda assim, há uma espécie de standards no rap. Há um tipo de funcionamento equivalente ao dos standards jazz, que enriquece a tradição e permite o diálogo entre artistas. A diferença é que, no rap, com a importância dada à construção das letras e a impossibilidade já mencionada de adaptar as mesmas letras a instrumentais muito diferentes, o ónus do estilo e da inovação recai sobre as palavras, pelo que os standards deste género acabam a ser versos ou conjuntos de versos que se tornaram famosos e cuja qualidade os diferentes artistas atestam pela multiplicação de interpretações, distorções e citações. Versos como “Throw your hands in the air / And wave’em like you just don’t care”, “Here’s a little story that must be told” ou “Can’t, won’t, don’t stop rockin’ to the rhythm” desempenham o mesmo papel na tradição rap que “Summertime” desempenha na tradição jazz: os artistas que os reutilizam estão a dar a sua interpretação deles ao recontextualizá-los nas suas próprias composições e a demonstrar as suas capacidades de invenção verbal. Estão ao mesmo tempo a afirmar o seu estilo pessoal e a sua pertença ao género, a sua vontade de se inserir na tradição.

Para pegarmos num dos exemplos dados acima, “Here’s a little story that must be told”, com a sua continuação “About two cool brothers that were put on hold”, é dos standards rap mais revisitados. Este par de versos ficou famoso no filme *Wildstyle* (1982) de Charlie Ahearn, por abrir o rap dos Double Trouble, na cena em que estão sentados nos degraus de entrada de um prédio e trocam rimas *a cappella* só acompanhados do estalar de dedos. Os Beastie Boys, em “Paul Revere” (1986), transformam os versos dos Double Trouble em “Now here’s a little story I got to tell / About three bad brothers you know so well”. A mudança da letra para “three bad brothers”, a par da voz esganiçada e incómoda com que os versos são ditos, é uma afirmação do estilo irreverente e da má reputação (“you know so well”) em que os Beastie Boys assentaram o seu sucesso inicial. Esta mesma letra tornou-se “Say here’s a little story that must be told / About two young brothers who got so much soul”, na música dos Roots com Mos Def precisamente chamada “Double Trouble” (1999). Aqui,

a principal diferença está nos “brothers who got so much soul”, que, no contexto em que esta música foi lançada, é uma defesa do estilo dos Roots e de Mos Def. Numa altura em que o rap comercial começou a ser inundado de cópias do mesmo modelo do rapper gangster, a falar sobre dinheiro, violência e sexo, os Roots e Mos Def eram vistos como caras importantes de uma espécie de resistência – aquilo a que foi chamado “conscious rap”, por comparação com a inconsciência e o hedonismo que marcavam a parte mais visível do género. Assim, afirmações como ter “soul” faziam parte do vocabulário destes rappers que, supostamente, punham a qualidade musical e o interesse lírico à frente de fazer dinheiro e se geriam por princípios outros que não o do lucro imediato. A adaptação que os Roots e Mos Def fazem destes versos famosos lê-se, assim, como uma declaração de princípios.

A relação que este funcionamento dos standards rap tem com a tendência, de que se falou, do género rap para pôr a nu os seus truques e técnicas em vez de os esconder pode não ser imediatamente aparente mas a verdade é que existe, e por uma razão muito simples. Tendo ficado vista a importância que estes versos ou conjuntos de versos memoráveis têm para questões de estilo, tradição e identificação, resta acrescentar que grande parte deles tem origem numa certa necessidade de soluções rápidas e de desenrasques que ocupava um espaço importante nos primeiros anos do hip-hop.

Rimas como “Keep on until the break of dawn”, reinterpretada por muitos rappers desde os Sugarhill Gang até às Salt N Pepa, “Throw your hands in the air / And wave’em like you just don’t care”, usada por artistas tão diferentes como os Mobb Deep e os Outkast e expressões como “Can’t, won’t, don’t stop” ou “Yes yes, y’all”, foram adaptadas, modificadas, citadas e questionadas por centenas de MCs até que se tornaram marcas que identificam o rap em qualquer parte. Tornaram-se expressões que se associam ao rap como “Era uma vez...” se associa a histórias infantis e todas elas começaram como evasivas ou manhas que os primeiros MCs usavam para sair de dificuldades. Postos num lugar em que tinham de preencher os vazios deixados pelo DJ, os rappers tinham de contar muito com a sua capacidade de improvisar e de entreter durante o maior espaço de tempo possível e, nisso, versos como os citados desempenhavam um papel importantíssimo porque eram usados para ganhar tempo, para distrair a audiência enquanto se pensava na próxima rima ou quando se queria passar o microfone ao próximo MC.

Assim como Adam Bradley diz, muito perspicazmente, em *Book of Rhymes*, que “o MC nasceu por necessidade.” (Bradley, 2009, p.79), podemos dizer que grande parte

daquilo que hoje são os standards rap nasceu como ferramenta para necessidades muito específicas. A tendência do género para premiar a capacidade de desenrasque e expor a técnica, que já estava patente nos modos como os rappers forçam rimas, volta, assim, a surgir numa característica distintiva do rap; desta vez, na forma como os próprios artistas reconhecem como marcas identitárias da sua arte toda uma quantidade de esquemas que começaram por ser utilizados apenas como ajudas ou escapes nos momentos em que não era possível inventar uma rima original ou pessoal. O testemunho de Melle Mel, o rapper principal dos Furious Five, sobre a sua experiência nas primeiras festas hip-hop deixa-nos ver como, desde cedo, foi atribuído valor estético a expressões que constituíam apoios ou defesas para momentos de saída difícil: “Eles estavam sempre a dizer «And yes, y’all». Nós gostávamos muito disso, por isso usávamo-lo” (Bradley, 2010, p.3).

Um intervalo para uma exceção

Neste ponto, visto que se está a falar dos standards do rap e da inexistência, neste género, de covers como há no resto da música pop, vai fazer-se um intervalo na argumentação geral para reconhecer a existência de, pelo menos, um caso de uma cover rap. Mais do que isso, uma análise desta cover e da sua excepcionalidade tem interesse não só pelo lado de curiosidade mas pelas implicações que vai ter para diferentes partes da argumentação ainda por vir.

A música original é “La Di Da Di” (1985) de Doug E. Fresh e Slick Rick, na altura conhecido por MC Ricky D, e a cover é feita pelo Snoop Doggy Dogg, no seu primeiro disco, *Doggystyle* (1993), e muda o título para “Lodi Dodi”.

A versão de Slick Rick conta com uma introdução falada que afirma a superioridade de Rick e Doug (“there is no competition ‘cause we are the best”) e, principalmente, trata de apresentar os talentos de beatboxer (trata-se de reproduzir instrumentos com a voz) de Doug E. Fresh (“something you’ve never witnessed before”; “the original human beat box, Doug E. Fresh”). Todo o rap de Slick Rick é apenas acompanhado do beatboxing de Doug e ocasionalmente intercalado de palavras ditas por ele, que, pela intromissão de uma voz diferente, ganham um certo ênfase. Na letra em si, os primeiros dez versos, que incluem os famosíssimos “La di da di, we like to party / We don’t cause trouble, we don’t bother nobody”, têm um carácter mais ou menos introdutório e geral e, a partir do décimo e até ao fim, Rick conta uma história que representa o seu dia típico (“This type of shit, it happens every day”).

A cover de Snoop, além de deixar de fora todo o lado de atracção do beatboxing, tem um instrumental bastante simples, com uma batida regular e com um efeito agudo de sintetizador como único elemento que chama mais a atenção, efeito este que não é particularmente melódico nem dançável ou trauteável. O maior investimento de inovação, como seria de esperar por tudo o que ficou dito até agora, está na letra, que se mantém igual, em grande parte, mas é modificada em certos momentos-chave. A principal diferença entre esta cover e a maior parte das covers de música pop é que, aqui, há uma vontade visível de imitar o estilo, por oposição a transformá-lo. É verdade que a diferença na parte instrumental estabelece uma distinção – Slick Rick com o beatboxing, mais ligado ao tempo em que o hip-hop era novidade; Snoop com os sintetizadores característicos da produção de Dr Dre, que estabeleceu o tipo de som associado ao gangster rap – mas o resultado final do instrumental não é especialmente memorável e não estabelece nenhuma relação particular com o instrumental original e, na parte vocal, no chamado flow, a cadência com que um MC declama as suas rimas, a versão de Snoop Dogg segue exactamente a de Rick.

Como já foi dito, adaptar uma letra rap a ritmos muito diferentes é praticamente impossível e, certamente, Snoop Dogg, enquanto rapper, tinha essa noção. Assim, a única razão que pode justificar a existência desta cover, e é isto que se procura demonstrar com esta análise, é que Snoop Doggy Dogg está a fazer uma manobra de identificação e identidade ao pegar na música de Slick Rick.

Aqui justifica-se um bocadinho de história. Em 1993, o ano de que data a cover de Snoop Dogg, Slick Rick já tinha construído uma reputação como grande contador de histórias no rap, como detentor de um estilo muito suave e superior, mas também como um dos primeiros a modelar a sua persona na do chulo negro dos anos 70, popularizado em filmes como *The Mack* (1973), e por ter sido preso por tentativa de homicídio, o que emprestava ao seu rap uma patine e uma verosimilhança que veio a ser particularmente apreciada depois do surgimento do gangster rap. Snoop Dogg é uma das primeiras estrelas deste subgénero gangster a investir num estilo menos agressivo e mais destacado e intocável e reconhece em Slick Rick um venerável antepassado. (Snoop Dogg, ainda antes de lançar *Doggystyle*, também fora preso e acusado de ser cúmplice num homicídio.) O que se quer dizer é que, de acordo com todos os constrangimentos que impedem a existência de covers no rap, particularmente as convenções que ditam que cada rapper escreva o que canta e viva o que escreve, que serão aprofundadas adiante, este caso de uma cover só é possível porque há semelhanças pessoais

reconhecidas e que Snoop quer pôr em evidência e explorar por questões de estilo e prestígio.

As transformações que Snoop faz à letra de Rick são as que considera que vão demonstrar as diferenças entre os dois estilos semelhantes. Aliás, logo na curta introdução que Snoop faz à sua versão, a vontade de se filiar na tradição de Slick Rick é manifesta: “Yeah, I gotta say what’s up to my nigga Slick Rick”, mas as mudanças que vai introduzir na letra sublinham os aspectos que o distinguem dele e que, por isso, de certa forma, o tornam um seguidor digno e não um simples imitador.

As principais ideias que Snoop Dogg explora em “Lodi Dodi” são, em primeiro lugar, a sua identificação com o gangster rap, com o subgênero originalmente californiano, baseado em relatos violentos da vida nas ruas de Los Angeles e no meio de muitas actividades económicas ilícitas; e, em segundo lugar, mesmo dentro deste estilo de vida, Snoop desenha a sua persona como especialmente ligada à marijuana e a viver constantemente sob o seu efeito. A ligação de Snoop ao estilo gangster faz-se notar logo nas primeiras diferenças que se encontra entre as duas letras. Onde Slick Rick diz “We’re just some men that’s on the mic”, Snoop diz “We’re just some niggas who’re on the mic”; usa o tratamento calão e com conotações racistas, que viria a tornar-se regra no rap comercial, mas que, aqui, ainda aponta para as pretensões de “cruenza” que os gangster rappers tinham, a vontade de se apontarem como verdadeiros repórteres das realidades sociais, que não embelezavam nem limpavam a linguagem quando chegava a altura de gravar discos. Para se ver mais facilmente o tipo de modificações que Snoop Dogg faz na letra, vale a pena transcrever uma passagem do original de Slick Rick.

*Went to the bathroom to wash up, had some
Soap on my face and my hand upon a cup, I said
“Mirror, mirror on the wall
Who is the top choice of them all?”
There was a rumble dumble
Five minutes it lasted, the mirror said
"You are, you conceited bastard!"
But that’s true, that’s why we never have no beef
So then I washed off the soap and brushed the gold teeth
Used oil of olay ‘cause my skin gets pale
And then I got the files for my finger nails
Chewed through the night and on my behalf*

*I put the bubbles in the tub so I could have a bubble bath
Clean, dry, was my body and hair
I threw on my brand new Gucci underwear
For all the girls I might take home
I got the Johnson's Baby Powder and the Polo Cologne
Fresh, dressed like a million bucks
Threw on the Bally shoes and the fly green socks
Stepped out my house, stopped short, "oh no!"
I went back in, I forgot my Kangol*

Neste excerto, em que Slick Rick conta o princípio do seu dia, desde arranjar-se até sair de casa, há logo muitas diferenças relevantes entre a sua letra e a de Snoop Dogg. A afirmação da identidade de gangster rapper de Snoop volta a ser feita, por exemplo, quando Rick diz “washed off the soap and brushed the gold teeth” e Snoop o muda para “slipped off my khakis and my gold leaf”. Slick Rick está a apontar para o seu estilo quando menciona os dentes de ouro, populares entre os rappers nos anos 80, como prova de estatuto, mas que também estabelecem a ligação com a imagem icónica dos proxenetas dos anos 70, que Rick explorava. Snoop aproveita a afirmação estilística do seu modelo e faz a sua própria, retratando-se com “khakis”, calças largas que faziam parte do uniforme típico dos gangs de Los Angeles, e com a “gold leaf”, que está, metonimicamente, por bijuteria dourada, provavelmente uma corrente usada ao pescoço.

Alguns versos antes, a afirmação estilística e identitária de Snoop já tinha começado. Onde Slick Rick pergunta ao espelho quem é a “top choice”, Snoop pergunta quem é o “top dog”, pondo a expressão idiomática a funcionar a seu favor e a reforçar a sua imagem canina. Nos versos que descrevem a saída do banho, de “I threw on my brand new (...)” até “Polo Cologne”, Snoop Dogg faz transformações do mesmo género, sendo o resultado: “I threw on my brand new doggy underwear / For all the bitches I might take home / I got the Johnson's baby powder and Cool Water cologne”. Snoop Dogg está a jogar com as marcas e com o tipo de mercado a que estão associadas para demarcar os estilos: Slick Rick, o chulo com dentes de ouro e pala no olho, de Nova York, usa cuecas Gucci e perfume Ralph Lauren; Snoop Doggy Dogg, o gangster de khakis e camisa ao xadrez, de Long Beach, usa “doggy underwear” (não nos esqueçamos que se trata de vender o “doggystyle” que dá título ao disco) e perfume Davidoff, muito provavelmente vendido com uma imagem mais masculina e menos

polida, exactamente o tipo de distinção que Snoop quer fazer em relação ao estilo de Slick Rick. O facto de Snoop dizer “bitches” onde Slick Rick diz “girls” pode ler-se como só mais uma instância da crueza gangster que o faz dizer “niggas” no lugar de “men” na passagem analisada acima, mas é também mais do que isso – é também um reforço do subtexto canino que o rapper constrói.

O outro traço fundamental da identidade de Snoop, a sua indissociabilidade da erva e de estar sob o seu efeito, surge algumas linhas depois e vai perpassar toda a história. Muito resumidamente, onde o relato de Slick Rick se concentra no desejo que desperta nas mulheres e no seu cuidado com a aparência, o de Snoop vai concentrar-se na sua ligação fundamental à erva e ao facto de a ter sempre consigo. Os resultados finais são os mesmos – seja por aparentar riqueza e ser bem-parecido ou por andar sempre com erva, ambos têm uma grande influência sobre os membros do sexo oposto.

O momento em que a distinção entre as duas imagens é feita reveste-se de uma necessidade que sublinha o cariz de movimento de identificação de que esta cover se reveste. Quando Slick Rick descreve a saída de casa e que tem de voltar lá dentro porque se esqueceu do Kangol (Oh no), está a dizer que é algo fundamental e de que se considera inseparável. Estes Kangols, tendo sido moda nos finais dos anos 80, e tendo sido usados por muitos rappers, nunca ficaram associados a ninguém como a Slick Rick e a LL Cool J, só que LL usava a versão tipo panamá e Rick a versão boina, que lhe dava um ar mais maduro e refinado. Não é, obviamente, despidendo que Snoop Dogg introduza neste momento icónico, pela primeira vez, a sua imagem de marca de fumador de erva inveterado: “stopped short, oh no! / I went back in I forgot my indo”.

Deste momento para a frente, esta é a linha que vai conduzir o sentido da história: onde Slick Rick completa o seu aspecto com a boina e vai quebrar corações pelo bairro, Snoop Dogg leva a sua erva e vai atrair mulheres que querem fumar. As principais variações no resto da letra centram-se nesta diferença de personalidade. A “Sally” do “Valley”, personagem com que ambos se encontram, na versão de Slick Rick é caracterizada como uma “homegirl” que está triste porque Rick “took his love away”, na de Snoop, é uma “smoker”, triste porque Snoop “took his dope away”. Nas duas versões, a mãe de Sally entra em cena para competir com a filha mas, como seria de esperar, onde diz “If I can’t have you she can’t either” na música de Slick Rick, vai dizer “If I can’t smoke none she can’t either” na de Snoop Dogg.

O carácter de excepção desta cover vê-se, assim, explicado. As leis hip-hop que obrigam que cada MC escreva as suas letras e que as suas letras sejam relatos da sua

experiência própria, a par da importância dada ao trabalho verbal no rap, só deixam o espaço suficiente para uma cover quando há vontade, por parte de um rapper, de se identificar abertamente com outro. Só quando há duas personas semelhantes (mas não iguais, porque isso seria chamar a atenção para a falta de originalidade e personalidade), e quando um rapper acha que pode ganhar algo com a comparação e filiação públicas e deliberadas, é que faz sentido que exista uma cover rap. Note-se que Snoop Dogg está, no seu primeiro disco, a reclamar a autoridade de um artista de mérito reconhecido e a fazê-lo através da reinterpretação de uma música que foi um sucesso no mundo do rap e que era garantido que os ouvintes iam gostar de encontrar em *Doggystyle*. Mais do que isso, a música que Snoop escolhe para trabalhar possibilita-lhe representar uma realidade que lhe é familiar, mantendo a coesão da sua persona, distinguir-se do seu modelo na forma como encara essa realidade e, assim, reinventar um clássico do género, adaptá-lo à sua medida. A cover de Snoop Dogg é uma afirmação de estilo, reforçada pela coincidência de contextos, é a defesa de uma nova postura perante as mesmas situações e uma declaração de princípios ético-estéticos como as que encontramos nas diferentes interpretações dos standards rap.

Identificação

Para regressar à análise da tendência do género musical rap para fazer ver o lado de prática, trabalho e esforço que tem toda a arte, resta pegar numa última característica deste género. Esta, por sinal, é normalmente aquela que é mais óbvia para qualquer ouvinte de música pop que comece a ouvir algum rap – trata-se do hábito, perfeitamente omnipresente neste género e praticamente invisível noutros, de anunciar, nas letras, o ano em que se está, o sítio de onde se vem e o nome do artista que está a cantar.

Quando ouvimos KRS-One, dos Boogie Down Productions, a fechar “My Philosophy” (1988) com “Fresh for 88... you suckers!”, Prodigy, dos Mobb Deep, a começar “Shook Ones, Pt, II” (1995) com “You heard of us, official Queensbridge murderers” ou Aesop Rock a dizer, em “The Yes and the Y’all” (2001), “Aes Rock might have smoked one too many dimes in his time”, a insistência do género em relembrar o lado terra-a-terra da arte, a parte que não é inspiração mas prática num determinado tempo e lugar, é aparente. Aliás, esta característica do rap afirma a sua ligação ao lado mais técnico e específico de duas formas. Primeiro, com a inclusão dos elementos identitários nome, data e local nas suas músicas, estes artistas parecem querer contrariar tendências mais universalizantes da arte, demonstrando uma espécie de

bairrismo, um fechamento em relação ao público em geral (agravado, normalmente, pelo calão e por referências tão específicas que se tornam obscuras) que remete para as suas raízes de prática comunitária específica, de técnica particular de entretenimento. Depois, o próprio hábito de inserir estes elementos nas letras repete o movimento que ficou visto na maior parte dos standards rap, a canonização ou coroação de soluções expeditas ou remedeios enquanto traços fundamentais do género.

Na antologia de Bradley e Dubois, onde se fala sobre a gravação do DJ Eddie Cheba ao vivo no Armory em 1979 (p.5), é dito que em menos de quatro minutos de rap ele repete o seu nome quinze vezes, pelo que se pode ver como, para quem estava na situação já descrita de ter de dizer coisas durante períodos longos de tempo, falar sobre si próprio era uma saída óbvia. Repetir o próprio nome tinha, aliás, uma outra vantagem importante, o lado publicitário, estabelecer uma ligação com o público e lembrar às pessoas quem era que estava a animar aquela festa, garantir que, quando fossem para casa a repetir as rimas que tinham ouvido, não se esquecessem de quem lhas tinha dito.

O caso das referências temporais e locais é semelhante. Nascidas do mesmo problema “O que é que eu digo agora?”, são soluções com as mesmas vantagens: são rápidas e permitem criar uma relação de proximidade com um público muito específico. A gravação de Grandmaster Flash & The Furious Five ao vivo no Audubon, em 1978, de que Bradley e Dubois têm uma transcrição, oferece um exemplo dos mais antigos deste tipo de solução, quando os MCs entoam “December twenty-third / Audubon, rock on” (Bradley, 2010, p.66) três vezes de seguida. Aqui, há uma diferença que convém apontar entre este exemplo e o que foi dado antes de rappers a falar de locais. O que se tornou prática no rap enquanto género musical gravado e comercializado foi dizer de onde se vem, e não onde se está. O facto de os Furious Five dizerem onde estão prende-se com estarem ao vivo numa festa e, mais importante que isso, com o facto de o rap ainda ser, em 1978, um fenómeno perfeitamente circunscrito e com toda a gente saber de onde vinham os rappers e os DJs, senão mesmo as suas moradas. Com a popularização do rap e o início da sua comercialização, nasceu a necessidade de se afirmar de onde se vinha. Por um lado, a identificação do MC tornava-se mais completa e distintiva no meio de um universo que estava a crescer, os MCs repetiam a fórmula dos primeiros writers de graffiti que, anos antes, juntavam aos seus nomes artísticos os números das ruas onde moravam (Tracy 168, Stay High 149) e dos músicos de blues antes deles, que estabeleciam associações geográficas com os seus nomes (Mississippi Fred McDowell, Texas Alexander). Por outro lado, era uma forma de criar afinidades

entre MCs, espécies de cooperativas abstractas que permitiam que, mesmo que os MCs não se conhecessem pessoalmente, levassem com eles o peso e o prestígio de todos os rappers daquele bairro cada vez que afirmavam em público de onde vinham.

Esta análise destes três traços caracteristicamente rap, além de nos mostrar como o género difere de outros, principalmente na sua valorização aberta do tecnicismo, possibilita-nos acrescentar algumas coisas. Muitos destes casos em que o rap expõe a técnica não são propositadamente provocados pelos artistas. Isto é, quando um rapper reinterpreta um standard ou força uma rima, não tem de ter, necessariamente, a intenção de questionar princípios como o da arte-que-esconde-a-arte ou de se mostrar militante da escola da técnica na luta contra a escola do talento; aliás, muitos rappers são os primeiros a dizer que têm um dom dado por deus e coisas do género. Estes artistas fazem estas coisas porque os seus pares e modelos o fazem, porque as aprenderam, porque são práticas que pertencem a um conjunto que, como um todo, podendo ser mais ou menos fluido, define a sua actividade.

As três características analisadas, portanto, foram-se tornando progressivamente parte da prática do rap e viram o seu maior momento de canonização, como já ficou dito, no período de aproximadamente dez anos em que a actividade do género foi maior. Hoje, poderia argumentar-se, a maior parte dos rappers comerciais e com maior visibilidade não reinterpreta muitos standards, mas a verdade é que alguns ainda o fazem e que muitos também forçam rimas e que quase todos repetem a identificação pessoal, temporal e geográfica.

A conclusão que se pode tirar destas considerações, que aprofunda um pouco a questão do tecnicismo, é que, independentemente da vontade dos rappers, o género como um todo, tem a tendência de relembrar as suas origens enquanto prática comunitária específica, e não enquanto género pop, gravado num suporte físico e pronto para consumir onde e quando quer que seja. No fundo, através destes funcionamentos, o rap inclui nas suas características mais marcantes o questionamento da sua própria existência enquanto arte. Aqui, “arte” está a ser utilizado como o é muitas vezes fora de contextos filosóficos: como produção cultural num suporte estabelecido, em disco, num palco ou em livro, por exemplo; como um membro daquilo a que a maioria das pessoas, ou, possivelmente, a camada mais visível da sociedade, trata habitualmente como “as artes”.

Baudelaire, em “O Pintor da Vida Moderna”, ao reflectir sobre o conceito do “belo”, considera que este é composto de duas partes, uma eterna e imutável e outra perecedoura e secular. Estes elementos, portanto, seriam variáveis da obra de arte, mas também não é difícil aplicar este modelo ao artista e à sua relação com o seu trabalho – a parte imutável coincidiria com factores de definição complicada mas que marcam muito o discurso sobre arte, como talento e inspiração; a parte mutável e temporal equivaleria ao lado mais comezinho de praticar uma técnica ou trabalhar numa obra até a considerar acabada. Se muitas pessoas poderiam argumentar, sensatamente, que as ideias de talento e inspiração são incomensuráveis e fúteis no contexto da discussão da produção artística, a verdade é que, por formas mais ou menos míticas, elas entraram para este tipo de discussão e, ainda hoje, marcam o pensamento de muitos artistas em relação à sua arte. Os rappers, apesar do pendor tecnicista do género, não são excepção, podendo ser tão metafísicos a falar da sua produção como qualquer artista e, obviamente, partilhando a vontade de muitos artistas de tornar a sua arte eterna, ou, se quisermos ser mais moderados, de, pelo menos, chegar ao maior número de pessoas durante o maior espaço de tempo possível. Assim, o que se está a dizer não é que os rappers sejam artistas particularmente clarividentes em relação ao processo artístico mas simplesmente que é definidor do género incluir elementos que apontam constantemente para aquilo que é, no contexto das artes, e aproveitando as palavras de Baudelaire, “relativo, circunstancial, que será, se quisermos, alternadamente ou em conjunto, a época, a moda, a moral, a paixão” (Baudelaire, 2006, p.281).

A tensão entre a ideia que muita gente tem da arte como marca para ficar através dos tempos e a sua natureza necessariamente técnica e específica, que é aquilo que, como temos visto, o rap encena repetidamente, não podia deixar de estar presente enquanto tema nas próprias músicas rap. Muitos rappers repetem a luta que outros artistas travam de querer reclamar para a sua produção o estatuto de arte, como se isso transfigurasse o seu trabalho em algo superior e de uma esfera diferente da vida do dia-a-dia. Os artistas rap, aliás, encontram nas raízes sociais da maior parte dos praticantes do género uma incitação adicional a que se afirme repetidamente como o rap tem tanto direito a ser considerado arte como as outras formas artísticas. Tendo tido origem não só num grupo social desconsiderado como numa geração invisível, desaparecido o mediatismo que a geração do Movimento dos Direitos Civis atraía, o rap esteve, desde cedo, repleto de praticantes que afirmavam, contra inimigos mais ou menos reais, que aquela música era arte e merecia o respeito e o reconhecimento que eles consideravam

que toda a arte merecia. A tensão entre estas ideias de uma prática temporal e uma arte que seria eterna encontra a sua melhor formulação, no corpus do rap, no título da música dos Souls of Mischief, “93 ‘til Infinity”. Além disso, não só o título encena a dialéctica que marca o género, como a dúvida sobre o alcance daquela arte, necessariamente ligada à dúvida sobre a estabilidade das condições de vida, está expressa no refrão, que deixa o assunto em aberto, “This is how we chill from 93 ‘till...”.

Nesta altura, poderia perguntar-se, se há tantos rappers a procurar distinguir o rap como arte, de que é que o querem distinguir, o que é que não querem que ele seja. A resposta a esta questão prende-se directamente com o contexto económico-social em que o rap surgiu e com o facto de este género musical ter servido e continuar a servir como veículo de ascensão social ou monetária para tantos dos seus praticantes.

Os exemplos que se seguem representam formas diferentes de lidar com esta questão, a da distinção entre o rap como arte e o rap como outra coisa, e todas elas acabam por concordar no que possa ser esta outra coisa. Quer sejam defesas do estatuto do rap enquanto arte, quer sejam reflexões sobre a semelhança do rap com outras práticas, não consideradas arte normalmente, todos os exemplos que se seguem comparam o rap com técnicas de sobrevivência.

Em 1991, Del tha Funkee Homosapien incluiu no seu primeiro disco uma música chamada “Pissin’ on Your Steps”. Nesta, além de atacar directamente aquele que era visto como o símbolo máximo do desrespeito pelo valor cultural do rap, Vanilla Ice (“Golly wolly, not another Elvis and Priscilla / Ice is cool but I can’t stand Vanilla”), Del criticava o hábito de muitos rappers comerciais de complementar o seu rap com vídeos com danças e coreografias complexas. Para Del, a dança é um truque fácil, para MCs que não têm o domínio necessário da técnica e então compensam com essa espécie de número de circo. O rapper reclama um valor estético independente para o rap e mostra o seu domínio das palavras com a exploração do trocadilho, “So change ya concept / Acquire some skills on the mic while I’m pissin’ on your steps”. Treze anos mais tarde, em 2004, a história é parecida, com MF DOOM e a sua música “Beef Rap”. Desta feita, o ataque é aos rappers que se empenham em vender a sua figura e exhibir o seu físico em vez de trabalhar as rimas, pense-se em 50 Cent, constantemente em tronco nu e a fazer abdominais, no vídeo de “In Da Club” (2003). MF DOOM, como Del antes dele, põe o peso nas capacidades técnicas, que já se viu serem centrais para um discurso sobre este género; fá-lo não só pelo seu domínio das rimas internas e

multissilábicas mas também por se referir aos rappers, em função das suas capacidades verbais, como “rhymers”: “Yuck, is they rhymers or stripping males? / Outta work jerks since they shut down Chippendales”.

Tanto DOOM como Del, nas músicas referidas, estão a reafirmar os princípios tecnicistas verbais que marcam o género e a procurar separá-lo de práticas que consideram menores e perigosamente próximas do rap dos seus dias. Estão a dizer que o rap é o jogo com os sentidos e a musicalidade das palavras e que não é a dança ou o striptease, separando os valores que vêm como centrais dos que acham acessórios, de técnicas para aumentar vendas e sobreviver, como dançar e tirar a roupa. A par deste tipo de preocupações delimitadoras, como já foi dito, existem rappers que reflectem sobre a proximidade do rap e de certas actividades com vista à sobrevivência de uma forma menos separatista, apresentando a sua contiguidade como algo de mais natural ou mesmo inevitável. O que se segue são exemplos deste segundo caso.

Em meados da década de 90, houve uma espécie de moda no rap, particularmente visível no seu subgénero hardcore (uma espécie de resposta nova-iorquina ao gangster rap californiano), de rimar “rap game” com “crack game”. Só nos anos entre 1994 e 1997, concentrando-nos nas maiores figuras do género deste período, há pelo menos três artistas que usam esta rima. Nas, em “Represent”, do seu álbum de estreia *Illmatic* (1994), diz “Somehow the rap game reminds me of the crack game”, sendo provavelmente o responsável por começar a moda; Jay-Z aprofunda o tema, aliás, usando um sample da rima de Nas, na sua música “Rap game / Crack game” (1997) que, por exemplo, começa com os versos “We treat this rap shit just like handlin’ weight / What they want we give it to ’em, what they abandon we take”; por fim, Notorious B.I.G., também no seu disco de estreia e também em 1994, na música “Things Done Changed”, oferece as rimas que se seguem.

*If I wasn't in the rap game
I'd probably have a knee deep in the crack game
Because the streets is a short stop
Either you're slinging crack rock or you got a wicked jumpshot*

Obviamente, este exemplo prende-se com condicionalismos técnicos da arte, que envolvem questões de influência e questões práticas como a rima; além disso, o facto de, numa arte tão verbal, se usar as mesmas palavras, neste caso, as mesmas rimas, leva

a que também em termos de pensamento possa haver repetições, que é aquilo de que Adam Bradley nos recorda quando afirma que “Os rappers não rimam só sons, rimam ideias.” (Bradley, 2009, p.54). Mas o que isso também nos diz é que, mesmo que uns rappers tenham influenciado os outros, estes nunca repetiriam as suas rimas se achassem o raciocínio perfeitamente descabido. Ou seja, se os diferentes rappers não achassem, efectivamente, que há semelhanças entre vender crack e rappar, a rima não tinha pegado como pegou, que é, no fundo, o que prova a música de Jay-Z, inteiramente construída com base no paralelismo “Rap game / Crack game”.

O exemplo da letra de Notorious B.I.G., além de pertencer a esta tendência de comparar o rap com a venda de droga, enquanto mais uma forma rápida de sair das ruas e ultrapassar a pobreza, pertence a uma linhagem mais abrangente de rap que identifica as poucas saídas económico-sociais que estas pessoas tinham com o entretenimento e o desporto, especialmente por oposição às vias da educação institucional, que lhes pareciam sempre fechadas. Neste pequeno excerto, o que Biggie está a dizer é que, se não estivesse no negócio do entretenimento (“rap game”), estaria no da droga, porque, para quem encara as ruas como um sítio de passagem (“a short stop”) e não tem vontade de lá ficar, só há outras duas possibilidades: vender crack ou ser bom no desporto, que, pelos vistos, não é o caso.

Esta forma de considerar o rap mais uma maneira viável de ultrapassar problemas sociais e económicos, como o entretenimento no geral e o desporto, pode ser encontrada pelo menos tão cedo como em “New York, New York” (1983), uma espécie de resposta dos Grandmaster Flash & The Furious Five à música que Frank Sinatra transformara em hino quatro anos antes, em que Flash e os seus MCs, com um olho especial para o pormenor, fazem o retrato do lado menos glamoroso da metrópole. Na descrição das diferenças sociais, que são as que dão origem às duas músicas diferentes com o mesmo título, a letra não deixa dúvidas das únicas maneiras possíveis de atravessar a linha que separa o gueto e os arranha-céus.

Staring at a skyscraper reaching into heaven

While over in the ghetto I'm livin' in hell

Just play ball or be an entertainer

'Cause niggas like me can't read too well

A história do rap oferece muitos mais exemplos de como a sensação de ter as saídas fechadas se colou aos textos do género. O caso dos Pharcyde, para terminar, difere dos anteriores porque parte de uma posição educacionalmente mais privilegiada mas mostra bem como as soluções encontradas são as mesmas. Em “Somethin’ That Means Somethin’” (1995), os Pharcyde rimam, com um humor algo amargo: “In this capitalistic society, money is all / Fuck continuing college I was too small to play ball / So I grabbed the mic device, never thought about it twice”, mostrando como, mesmo para quem já estava na faculdade, a verdadeira dependência era das capacidades desportivas, não académicas, e como a hipótese mais viável de sobrevivência continuava a ser rappar.

O facto de as características mais facilmente visíveis do rap remeterem todas para o tempo em que o rap ainda não era um género musical mas sim uma técnica utilizada para animar festas, de remeterem para a sua origem enquanto “desenrasque” para evitar silêncios indesejados, é indissociável de muitos rappers o emparelharem com outras formas de escapar a situações indesejáveis, sejam sociais ou económicas. O que se procurou mostrar, até este ponto, é como, no fundo, esses rappers (tanto os que querem distinguir o rap como os que simplesmente o comparam) estão apenas a tratar tematicamente uma tensão que é característica do género e que, por isso, tenham ou não consciência disso, é uma herança de todos. As raízes desta tensão, assim sendo, encontram-se à mesma profundidade que as raízes do rap enquanto género pop e ambas têm directamente a ver com o pequeno grupo de pessoas que formou a primeira geração hip hop.

Se considerarmos esse grupo de pessoas, que foi confrontado com a hipótese de pegar numa música que produziam, essencialmente, *ad hoc* nas suas festas, e de a gravar e lançar em disco, não é estranho que houvesse posições conflitantes e que, anos mais tarde, pioneiros como Grandmaster Flash dissessem de si próprios “Eu tenho de admitir que estava cego. Não pensei que mais alguém quisesse ouvir um disco regravado para outro disco com alguém a falar por cima. Não pensei que fosse chegar assim às massas.” (George, 2004, p.52). É contra este tipo de dúvida inicial que aqueles que abraçaram a gravação como forma de perpetuar o rap e de o fazer chegar ao maior número possível de pessoas, incluindo muitos dos pioneiros que começaram por estar de pé atrás, fizeram as suas afirmações artísticas; como prova de uma autoconfiança que viria acabar com posições mais inseguras, como a que Flash afirma ter tido.

Assim, a forma mais sensata de interpretar as reclamações reiteradas de que o rap é arte, por parte tanto de rappers como de fãs e críticos, é enquanto afirmações sociais, maneiras de acabar com a distinção a que Flash alude quando duvida que “mais alguém quisesse ouvir” rap. As delimitações que vimos Del tha Funkee Homosapien e MF DOOM fazer são tentativas de separar o rap, como uma arte complexa e sofisticada, de outras práticas, como a dança e o desporto ou vender droga e roubar carros, que uma classe dominante identificaria imediatamente como formas de sobrevivência típicas das pessoas que associa ao rap. As rimas destes dois artistas são afirmações de que também uma geração afectada por todo o tipo de problemas sociais e económicos pode dar origem a uma forma de arte interessante e válida, pelo que podemos dizer que, algumas páginas atrás, quando se falava do “direito de o rap ser considerado arte”, estava-se a falar de direitos civis e de igualdade social.

II

Nesta segunda parte, no seguimento do que acabou de ser dito, a análise vai recair sobre as pessoas envolvidas no rap, na sua história enquanto género pop e na sua evolução. Todos os aspectos que vão ser abordados não são menos característicos do rap que as “Rimas Forçadas” ou a “Identificação”, vistas atrás, são simplesmente características que decorrem de uma análise menos estritamente técnica.

O primeiro ponto prende-se com a relação dos artistas hip hop com a sua arte, com o tipo de discurso que têm sobre ela, e continua as reflexões sobre a proximidade entre arte e sobrevivência ou negócio que foram iniciadas na primeira parte. Se os procedimentos que os rappers abraçaram de tal forma que se tornaram as características mais distintivas do género musical rap, como se viu, são simultaneamente formas de recordar as suas raízes enquanto publicidade e dentro de um contexto em que ninguém o consideraria arte, então a relação dos artistas com este género tem de diferir das de outros artistas com outros géneros. Simplificando, um pintor de paisagens ou um poeta lírico, que encontram a sua arte comodamente encaixada no cânone mais consensual das artes, podem querer afirmar e justificar que se incluem na tradição da pintura ou da lírica, respectivamente, mas não vão estar preocupados em afirmar que essa tradição é

artística; tomam-no como dado adquirido. A maioria dos artistas rap, intencionalmente ou não, estão constantemente a remeter para essa questão.

A diferença entre artistas hip hop e outros pode começar a compreender-se a partir do testemunho da artista de graffiti Lady Pink, em *Can't Stop Won't Stop*, uma história do hip-hop escrita por Jeff Chang. Famosa tanto pelas suas peças de graffiti como por estar no centro da primeira geração hip hop, presente na organização das primeiras exposições e também em filmes fulcrais como *Wildstyle* e *Style Wars* (1983), Pink diz, no livro de Chang, “Desculpem a linguagem, nós não somos uma data de artistas maricas. Tradicionalmente os artistas têm sido considerados pessoas calmas e suaves, um bocadinho amalucadas. Talvez sejamos assim mais como piratas.” (Chang, 2005, p.124). O que Pink diz a propósito dos writers de graffiti pode ser dito de qualquer artista hip hop e, com a ideia da pirataria, além de demonstrar a proximidade daquela arte com o mundo da sobrevivência e dos subterfúgios mais ou menos legais, que já tínhamos visto atrás, introduz, ao mesmo tempo, o tipo de linguagem de posse que caracteriza o discurso, de cariz marcadamente economicista, de tantos destes artistas sobre a sua arte. Vejamos como outros artistas mostram no seu discurso a consciência da relação próxima entre a arte que fazem e o modelo socioeconómico em que está inserida.

Hugo Martinez, que fundou em 1972 a associação United Graffiti Artists, explica, também no livro de Chang, como o graffiti era uma resposta à realidade social em que a geração hip hop nasceu, “Escrever graffiti é uma maneira de ganhar estatuto numa sociedade em que possuir propriedade é ter identidade.” (Chang, 2005, p.118). O próprio Jeff Chang, na mesma página, explica melhor a visão economicista dos primeiros hip hoppers, ao dizer: “O nome era a moeda e criava-se valor fazendo a marca nos nichos ou entrando na produção em massa”. Obviamente, este tipo de reflexão poderia ser visto como feito posteriormente, olhando para os primeiros anos do hip hop à distância mas, logo em 1983, no filme *Style Wars*, a mentalidade publicitária e mercantilista que Chang ilustra está bem presente, por exemplo, na figura de Cap, o writer que passa por cima dos graffitis dos outros e define assim a sua postura artística: “Para mim, especialmente, a questão é mais. Não é os maiores e os mais bonitos mas mais. Um graffiti pequeno em cada carruagem é o que conta, não é um que ocupa uma carruagem inteira em cada trinta que passam.”

Estas pessoas repetiam, para uso pessoal, as técnicas publicitárias da imposição e ubiquidade que marketers e publicitários usavam em função da economia e do

consumo – os hip hoppers anunciavam-se como produtos. Reportando-nos à ideia de Hugo Martinez, para os primeiros artistas hip hop, o único tipo de “propriedade” que lhes poderia conferir “identidade” era a própria fama, como nos lembra Jeff Chang: “Para uma geração invisível, a fama em si era riqueza (...)” (Chang, 2005, p.118). Assim, a linguagem hip hop sobre arte tornou-se uma linguagem de posse e propriedade: os artistas distinguiam-se pelo que era seu, eles *tinham* um estilo ou uma rima ou um passo de breakdance característicos e isso dava-lhes visibilidade e fama e esta, como único tipo de “propriedade” a que podiam aspirar, conferia-lhes a sua identidade.

É este tipo de funcionamento que Crazy Legs, breakdancer lendário, que estava no centro da Rocksteady Crew, ilustra ao falar de como a sua arte começou a evoluir, “Tem a ver com potencial de choque [shock value], sempre potencial de choque, mas manter a coisa com sabor e estilizada e torná-la tua.” (Chang, 2005, p.117). A capacidade de dominar a técnica de modo a chocar, a impor o estilo pela violência, faz lembrar as reflexões de Oscar Wilde sobre este assunto em “The Critic as Artist”. Neste ensaio, Wilde defende que a boa aplicação das leis de uma arte (da técnica) deve ser tal que pareça sempre uma exceção a essas regras, uma qualidade exclusiva do artista que as aplica, “Mas, enquanto as leis sobre as quais a Arte assenta podem ser certas e fixas, para encontrarem a sua verdadeira concretização elas têm de ser tocadas pela imaginação até a uma beleza tal que pareçam exceções, cada uma delas.” (Wilde, 2005, p.342). A única diferença entre o que é dito por Crazy Legs e por Wilde é que o breakdancer utiliza a linguagem da publicidade de choque, que se prende com chamar a atenção pelo que é brutal e impressionante e Wilde utiliza a linguagem do esteta que quer chamar a atenção pelo que é belo, mas a conclusão de Wilde não se podia encaixar melhor na realidade hip hop: “A técnica é realmente personalidade.” (Wilde, 2005, p.342).

Como nos diz Crazy Legs, o que os artistas hip hop estão a fazer é a estilizar a sua identidade de modo a que esta se torne no seu produto de troca – estão a fazer do domínio da técnica de que fala Oscar Wilde uma imagem de marca que lhes permita distinguir-se e obter o estatuto social que não podem obter de outra forma, como afirma Hugo Martinez. Esta consciência de que é a própria vida e a própria personalidade que se está a tornar em produto através da técnica está presente nos textos do rap. Pense-se em Styles P e Pharoahe Monch a dizer, no refrão de “The Life” (2002), “My life is all I have / My rhymes, my pen, my pad”, ou Slug a rappar “Fuck a classic album give my

life 5 mics”, referindo-se à forma de classificar discos popularizada pela revista *The Source*, em “Watch Out” (2005). Esta é a maneira de conferir valor à vida tornando-a arte, de usar a falta de capital social (e não só) como matéria para uma arte que vai despertar interesses e, por isso, gerar retorno. Este processo ganha em ser visto a par de um muito semelhante, que se dava cerca de sete séculos antes.

No livro *Lírica Galego-Portuguesa – do que foi sendo, do que possa ser*, Américo Lindeza Diogo descreve no trovadorismo um funcionamento parecido com o que estamos a ver. Segundo ele, a arte de trovar era principalmente atributo de uma fracção dominada da classe dominante, essencialmente composta de segundos filhos e outros nobres que não dispunham do poder temporal. Estes, que não podiam, por direitos de primogenitura, escolher as suas mulheres, encenavam essa problemática nas cantigas de amor, acabando por substituir a mulher “e tudo aquilo que ela representa ou simboliza em terra e poder «perdidos»” (Diogo, 2002, p.30) por um texto; ou seja, aprendiam a justificar a sua própria condição com a capacidade de produzir aquele tipo de textos. Esta produção não só não problematizava a ordem existente dentro da classe, como a legitimava, criando, em si própria, uma função para os que não teriam função. Ao acrescentar ao poder temporal da classe dominante a produção cultural, os trovadores ficam com a sensação de que o seu poder legitimador é fundamental para a manutenção do poder da classe como um todo e transferem para uma ordem maior a distribuição de poderes que, originalmente, os prejudicou: “A instituição trovadoresca é assim o agente da transformação do capital da classe em capital simbólico, isto é: legítimo – isto é: reconhecido como natural e desconhecido como capital.” (Diogo, 2002, pp. 42-43).

É esta forma de conferir poder social, através da arte, a pessoas que estavam destituídas dele que liga artistas hip hop a trovadores medievais. A substituição trovadoresca da mulher (e poder e terras) por um texto corresponde a uma criação de poder onde ele não existe pela aceitação criativa de um estado de coisas, que é o que os primeiros hip hoppers fazem, criando a arte que lhes era possível dentro da sua invisibilidade e das suas limitações económico-sociais. A grande diferença é que a produção trovadoresca acontecia dentro da classe dominante e acabava por reiterar os seus valores pela criação de uma forma de arte própria dessa classe, enquanto o hip hop vem de uma classe que se diria inteiramente “dominada”. Por isso, quando todas as formas de produção artística do hip hop começam a ganhar visibilidade, o resultado não é o de um reforço do estado das coisas e da divisão de classes existente mas sim um seu

questionamento. Se a classe dominada, ou desconsiderada, para usar terminologia mais do nosso século, consegue fazer coisas parecidas com as que faz a classe dominante (nomeadamente, produzir arte), porque é que têm privilégios diferentes? E assim se volta à afirmação com que se fechou a primeira parte: quando se fala de o rap ter direito a ser considerado arte, fala-se de igualdade social.

Para continuarmos as considerações sobre as pessoas que pertencem ao mundo do rap e, assim, tentar perceber melhor este género musical, convém analisar duas proposições que, de alguma maneira, se tornaram numa espécie de normas não escritas do rap. A primeira é a de que um rapper tem obrigatoriamente de escrever as suas próprias letras e a segunda é a de que essas letras têm de ser verdade sobre si próprio. As duas estão intimamente ligadas, lembre-se como, na análise de “La di da di” / “Lodi Dodi” que se fez, Snoop Dogg só pôde usar a letra de Slick Rick porque vivem o mesmo tipo de vida e, ainda assim, modificou a letra de forma a torná-la sua e sobre si, mas existem diferenças entre estas normas.

As diferenças têm a ver com o alcance que cada uma das proposições tem no mundo do rap. A primeira é mais ou menos universal: muito poucas pessoas, artistas ou fãs, vêem com bons olhos um rapper que não escreva as suas próprias letras; a segunda, por seu lado, tem a ver mais com expectativas de uma grande parte do público, já que a maioria dos rappers sabe que efabula tanto como qualquer outro contador de histórias, como reconhece Jay-Z, “Para mim, o real é só a base para uma grande fantasia. Nem tudo o que eu digo numa música é verdade.” (Bradley, 2009, p.167).

A convenção de que um rapper deve escrever as letras que vai cantar, além de estar directamente ligada à visão economicista dos primeiros anos do hip hop sobre questões de posse e identidade, é útil porque ajuda a compreender a segunda convenção, mais complexa, e principalmente activa entre o público, de que as histórias que um rapper conta são sempre histórias sobre si próprio.

A regra de que cada rapper escreva as suas letras conheceu excepções. Nos primeiros anos do rap enquanto género comercialmente reconhecido, há vários casos de *ghostwriting*, seja os Beastie Boys a rappar letras escritas pelos Run-DMC, como a de “Slow and Low” (1986), ou seja Big Daddy Kane a escrever letras para os seus companheiros de editora Biz Markie e Roxanne Shanté. Na entrevista que Big Daddy Kane dá a Brian Coleman para o seu livro *Check the Technique*, pode ver-se a convenção a tomar forma, quando Kane estabelece a distinção entre os estilos de escrita que fazia para Roxanne Shanté e para Biz. Segundo Kane, não fazia mal que se

soubesse que escrevia as letras de Roxanne Shanté porque ela tinha o estilo dele, era uma mulher que rappava como ele, mas no caso de Biz Markie, que tinha inventado um estilo diferente, importava que não se soubesse que aquelas letras eram escritas por Kane, era uma questão de autenticidade do estilo, “A Shanté dizia sempre às pessoas que eu escrevia rimas para ela. Não era uma grande coisa. A questão do Biz era algo que mantínhamos em silêncio.” (Coleman, 2007, p.37). Nesta passagem, estão presentes os dois lados, tanto a distinção entre o escritor e o cantor, comum a tantos géneros musicais, como a vontade de identificar o cantor com o escritor que, ainda hoje, caracteriza o género do rap, como nos lembra Chuck D, líder dos Public Enemy que, em 2006, pediu ao rapper Paris que escrevesse as letras para o disco de Public Enemy “Rebirth of a Nation”: “Penso muitas vezes que o erro que se faz na música rap é que as pessoas sentem que um vocalista devia escrever as suas próprias letras” (Bradley, 2009, p.153).

Este tipo de expectativa, de que cada rapper seja tanto letrista como vocalista, tem as suas origens nas questões identitárias, técnicas e económicas que vimos atrás. O contexto de pobreza e anonimato que marcou a primeira geração hip hop contribuiu para o desenvolvimento da sua linguagem de posse sobre arte, como vimos, mas não só sobre arte. Esta mentalidade, resumida por Bradley na frase “Se tens qualquer coisa de valor, agarra-te a ela para que toda a gente saiba que é tua” (Bradley, 2009, p.148), prende-se com a ideia já analisada de que quem tinha um estilo próprio garantia fama e a própria identidade, mas, num nível mais pragmático, queria simplesmente dizer que, se alguém tinha escrito boas rimas, composto bons versos, não se podia dar ao luxo de os perder e tinha de se certificar que permaneciam seus. É uma preocupação que ficou colada aos textos da tradição rap, por exemplo, pelo tropo revisitadíssimo do “biter”, o rapper que rouba letras aos outros, e que encontra a sua história exemplar, por excelência, com Grandmaster Caz e o seu caderno de rimas.

Grandmaster Caz, pioneiro hip hop, membro dos Cold Crush Brothers, é muitas vezes apontado por outros rappers como a razão pela qual os Cold Crush eram o seu grupo preferido, tendo sido um importante tecnicista, autor das primeiras rimas com esquemas mais intrincados do que simples dísticos com rimas finais. Porém, além do reconhecimento de alguns dos seus pares e de *connoisseurs* do género, na história da música pop, Caz não tem praticamente visibilidade nenhuma, muito menos quando comparado com os Sugarhill Gang e o seu êxito “Rapper’s Delight”.

Em 1979, Henry Jackson, conhecido por Big Bank Hank, que era porteiro numa discoteca no Bronx, tinha-se tornado manager dos Cold Crush Brothers e, durante o dia, estava a trabalhar numa pizzaria em New Jersey para pagar o sistema de som do grupo. Por alguma razão, o caderno de rimas de Grandmaster Caz ficou nas mãos de Hank e ele estava a rappar as rimas de Caz na pizzaria quando Joey Robinson entrou. Joey era filho de Sylvia Robinson, dona de uma pequena editora, que estava à procura de talentos rap para gravar um disco mas só tinha recebido respostas negativas de pioneiros como Grandmaster Flash e Lovebug Starski; ao ouvir Hank, Joey propôs-lhe imediatamente uma audição e Hank aceitou, levando consigo Master Gee e Wonder Mike. Os três rappers, perfeitamente desconhecidos no universo hip hop das festas e sem qualquer tipo de reputação na área, assinaram imediatamente pela editora e gravaram o single “Rapper’s Delight”, a música que expôs o rap ao mundo e que mudou o hip hop para sempre, marcando o salto do seu cariz perfeitamente contextual e específico para algo que se podia encontrar num meio abstracto como o disco e que se poderia passar a ouvir em qualquer parte da cidade e, mais tarde, do país e por aí a fora. As rimas de Grandmaster Caz foram imortalizadas por outra pessoa, contribuindo para que hoje tanta gente se lembre de “Rapper’s Delight” e só fãs sérios do rap saibam quem foi Caz; além disso, e isto foi muito provavelmente o que mais incomodou Caz em 1979, ele nunca viu qualquer espécie de direitos de autor pelas suas rimas.

Esta espécie de mito primitivo do rap ilustra bem o tipo de medo e o tipo de consciência de posse que geraram a convenção de que um rapper deve escrever as suas próprias rimas, convenção que pode ser limitadora, como diz Chuck D, porque nem todos os bons letristas são bons vocalistas e vice-versa. A par disso, a história justifica a preocupação que se infiltrou no género de cada rapper deixar bem claro como mais ninguém se vai aproveitar do que é seu, o que dificulta a possibilidade de qualquer tipo de *ghostwriting*, e pode encontrar-se em letras como a que El-P rappa, como convidado, na música “We’re Famous” (2003) de Aesop Rock:

Now I come from that 80’s juvenile Brooklyn

Where cats was like: “Give me that subway pass, kid. Good lookin’”

Now someone else was takin’ a ride with what’s mine

So I had to develop styles with a theft device cooked in.

Esta ligação tão íntima e tão geralmente valorizada, no rap, entre um artista e as suas letras, além de determinar muitos dos funcionamentos que já vimos, como a forma dos standards rap e a inclusão de identificação pessoal nas letras, contribui para a existência da segunda lei não escrita do rap que já mencionámos. Esta é a de que todas as coisas que um rapper diz nas suas músicas são verdade em relação a si, sejam histórias pessoais ou opiniões próprias, e, como vamos ver, tem origem em diferenças entre pessoas.

Os exemplos que mostram a vinculação que esta convenção gera vão desde 2Pac a Akon. O primeiro fazia parte do grupo de teatro do liceu, começou a sua carreira hip hop como bailarino e rapper ocasional num dos grupos de rap mais excêntricos e divertidos, os Digital Underground, e depois fez sucesso e marcou o género a contar histórias de pobreza e violência enquanto gangster rapper e acabou morto a tiro em 1996. O segundo, em 2008, foi atacado e apontado como fraude por ter mentido sobre as suas actividades ilegais e sobre uma pena de prisão que afinal não cumprira. Isto mostra como, apesar de ter sido dito que esta norma de que um artista tem de “viver” aquilo que escreve é uma regra que apenas opera na cabeça do público, as exigências de uma suposta autenticidade que o público faz aos rappers podem levá-los a querer alimentar essa ilusão.

Adam Bradley põe a questão nestes termos: “A relação do rap com a realidade é como uma piada privada que muito do público não percebe. A piada está na asserção da verdade de ficções óbvias com um piscar de olho do MC.” (Bradley, 2009, pp.163-4) e reformula-a algumas páginas depois: “Tanto o artista como o público criam conscientemente esta ilusão e aceitam tacitamente ignorar a sua artificialidade.” (Bradley, 209, p.168). Para começar, convém dizer que, quando se fala aqui de um público que acredita que aquilo que um rapper diz é verdade, não se está a falar do fenómeno que acontece com todos os textos a que normalmente nos referimos como ficção, nem se está a querer dizer que o rap é um exemplo de sucesso de alguma espécie de pacto ficcional. O “acreditar” de que nos ocupamos tem a ver com a crença de grande parte do público de que todas as letras rap são, mais do que “baseadas em factos reais”, autobiografia. Por isso, quando Bradley diz que a criação da ilusão, por parte de artistas e público, é “consciente”, está, pelo menos, a exagerar, visto que, se um rapper pode querer, como um Akon, fortalecer a sua persona através da ilusão de autenticidade, isso depende de que o público não esteja plenamente consciente de que esta existe.

As implicações desta convenção rap vão ser percebidas melhor mais adiante mas, para já, talvez ajude ver como a dita convenção foi tomando forma, como a veracidade passou a ser valorizada nas histórias rap, por oposição à verosimilhança. A relação do rap com a realidade mudou com a popularização do subgénero do gangster rap que, como já foi dito a propósito do estilo de Snoop Dogg, começou por defender relatos supostamente não mediados da realidade das ruas de Los Angeles e das actividades criminosas que as enchiam. O grande marco que lançou este subgénero foi o primeiro disco dos N.W.A, *Straight Outta Compton* (1988) e, a propósito deles, Bradley e Dubois citam o crítico Kelefa Sanneh: “Houve um tempo em que os rappers estavam ansiosos por nos dizer o que faziam para viver (...) As coisas mudaram com os NWA. Eles eram contadores de histórias cativantes e aperceberam-se, bem antes de muitos dos seus pares, de que o contar de histórias do hip-hop assentava num paradoxo.” (Bradley, 2010, p.128). Paradoxo ou não, aquilo de que os N.W.A se aperceberam foi de que a maioria das histórias do rap era marcada por reflexões sobre a qualidade do próprio contador, o que, de certa forma, perturbava a verosimilhança. Com as histórias dos N.W.A, o narrador passava um pouco mais para segundo plano, e criava-se uma nova ficção rap, menos incómoda e mais fácil de encaixar do que as histórias constantemente interrompidas pelos comentários do narrador às suas próprias capacidades. Isto contribuiu fundamentalmente para a popularização do subgénero gangster e até para a sua eventual ascensão ao título de género, o momento em que gangster rap passou a equivaler a rap *tout court*, mas esta inovação, por si só, não explica que o valor central para as histórias do rap passasse a ser a veracidade, e não a verosimilhança, explicação que tem de ser procurada na relação deste subgénero com o público.

Tricia Rose, em *The Hip Hop Wars*, analisa a consolidação do gangster rap, deixando ver como é simultânea a consolidação da convenção de que os rappers vivem exactamente aquilo que escrevem. A autora começa por citar Glen Ford, programador de música e apresentador do programa de rádio *Rap it up*, a contar como, no início dos anos 90, uma editora grande fez um estudo de mercado que revelou que a maior parte dos consumidores de rap tinham entre os onze e os treze anos (eram *tweens*). Ford mostra como as características deste tipo de público se provaram ideais para os conteúdos do gangster rap: “Os adolescentes mais novos e os pré-adolescentes de ambos os sexos não estão sexual e socialmente desenvolvidos (...) Os *tweens* deliciam-se a aperfeiçoar as suas novas capacidades com obscenidades; adoram dizer palavrões. Os rapazes, especialmente, traduzem as suas ansiedades sobre as raparigas em actos de

agressão e derisão.” (Rose, 2008, p.16). Rose acrescenta a isto que a maior parte destes consumidores de rap eram também brancos e, por isso, não estavam expostos directamente às supostas realidades que o gangster rap lhes oferecia. Assim, conjugavam-se dois factores responsáveis pela popularização do subgénero e pela crença de que aquelas histórias eram verdadeiras – primeiro, pré-adolescentes a ouvir histórias cheias de palavrões e violência quando estão precisamente na idade em que essas coisas são mais importantes para eles; depois, a acreditarem naquelas histórias pelo facto de não conhecerem o mundo em que elas se passam sem ser por aqueles relatos.

Tricia Rose mostra muito bem como é o funcionamento do ciclo. As primeiras histórias do gangster rap, que obviamente não eram os retratos neutros e imediatos das realidades difíceis das comunidades pobres que afirmavam ser mas sim aventuras picarescas com o gangster adolescente californiano por herói ou anti-herói, cativaram os pré-adolescentes brancos com poder de compra e as editoras aperceberam-se da potencial mina de ouro. A partir daí, as próprias editoras exigiam mais histórias iguais e dentro do género aos artistas e estes, muitos em situações económico-sociais complicadas, viam aí uma saída fácil, independentemente de terem ou não outras ambições artísticas. O que é particularmente perverso nesta história de procura e oferta é que a imagem exagerada e simplista que o gangster rap passava é coincidente com as ideias feitas herdadas pelo público branco que o consumia. Estas pessoas estão, de repente, a receber a confirmação de todos os seus preconceitos sobre a violência e a promiscuidade das comunidades negras pobres, revestida da autoridade de quem, supostamente, *sabe* e está por dentro. O potencial deste subgénero para se espalhar e para durar pode ser atestado pela sua omnipresença ainda hoje, mais de vinte anos depois da sua origem, mas também pode ser intuído logo das suas características originais, como mostra a citação de Glen Ford e como mostra o que dizem Bradley e Dubois a propósito do nascimento do gangster rap.

A música que Bradley e Dubois consideram que mais contribuiu para moldar o subgénero gangster foi, precisamente, “Gangsta Gangsta” (1988), dos N.W.A, e, acerca desta, pode ler-se na sua antologia: “(...) o refrão começa com Ice Cube a afirmar que é «the type of nigga that’s built to last.» E qual é esse tipo? Um jovem negro que é um anarquista, um hedonista e um niilista todos num só.” (Bradley, 2010, p.125). Ou seja, todas as ideias feitas sobre os negros que a maioria dos brancos herda culturalmente há séculos são confirmadas neste subgénero. O gangster rap e o seu herói encaixam-se

pacificamente nos preconceitos que a classe dominante continua a partilhar e, além de não servirem para discuti-los ou questioná-los e de contribuírem para a sua confirmação, ainda subscrevem e confirmam a postura covarde de que a submissão às ideias do mais forte é a melhor forma de ser “feito para durar”.

O que isto quer dizer é que, em primeiro lugar, esta tendência para levar à letra as palavras dos rappers só se espalhou verdadeiramente depois daquele período que se começou por definir, mais declaradamente tecnicista e em que o género mais se desenvolveu, ou a partir do fim deste. Em segundo lugar, quer dizer que o género, a partir dessa altura, é definido pela diferença sociocultural entre quem faz a música e quem a compra.

As provas desta espécie de fosso cultural podem encontrar-se, para começar, no tipo de consequências a que dá origem esta ilusão de que os rappers estão sempre a ser autobiográficos – na quantidade desproporcionada de acções legais e processos de tribunal que foram movidos contra rappers por causa do que diziam nas suas letras. Estes casos, que vão desde a Parents Music Resource Center de Tipper Gore a acusar o disco *As Nasty as They Wanna Be* (1989) dos 2 Live Crew de imoralidade, até à National Rifle Association e a várias associações de polícias montarem um boicote à Time Warner por causa da música “Cop Killer” (1992) dos Body Count, provam como as ficções do rap são levadas muito mais a sério do que as da televisão, do cinema ou de outros géneros musicais e também que as pessoas que estão a receber estas ficções não são as mesmas que as estão a produzir. Um exemplo paradigmático de como as diferenças socioculturais e os restos de preconceitos racistas condicionam esta relação do rap com a realidade é o de George Bush pai que, na sua campanha de 1992, aproveitou para se juntar à luta contra “Cop Killer”, dizendo que condenava todos aqueles que usassem discos ou filmes ou jogos de vídeo para glorificar a morte de polícias, enquanto tinha como cara de campanha e grande apoiante Arnold Schwarzenegger, que, na altura, só entre os dois primeiros filmes da série *Terminator*, já deveria ser responsável pela morte de dezenas de polícias.

O tipo de distância cultural que caracteriza a relação entre rappers e os seus ouvintes é muito parecido com o que Elijah Wald descreve, no seu livro já citado, a propósito da história dos blues, e prende-se com expectativas e preconceitos difíceis de ultrapassar. Diz Wald que muita da história dos blues foi escrita retrospectivamente, por pessoas que só se interessaram pelo género depois de ele ter praticamente desaparecido e que, por isso, procuravam nele valores que não interessavam aos fãs contemporâneos

do género, pelo que a história fica marcada por distorções nas importâncias relativas dos diferentes artistas, dos diferentes lugares onde o género se desenvolveu, etc. Um exemplo que o autor dá deste tipo de distância serve como uma analogia muito boa para o que se está a querer dizer a propósito do rap. Wald conta como foi tocar com a sua banda a uma celebração na igreja onde se crê que está enterrado Robert Johnson, nos arredores de Morgan City, Mississippi, e como o surpreendeu a reacção do público à sua interpretação da composição de Johnson, “Terraplane Blues”: “Enquanto os executivos da indústria musical e os repórteres brancos anuíam em apreciação da autenticidade do som do Kenny, a congregação negra local estava a tratar-nos como entretenimento, desatando-se a rir de versos como «when I mash down on your little starter, then your spark plug will give me fire.»”(Wald, 2005, pp xvii-xviii). Este exemplo aponta para a questão mais importante dentro do que se está a querer dizer, para o facto de a grande maioria do público do rap não estar numa posição em que possa compreender qual a natureza da relação das pessoas que produzem o rap com a música que produzem. Isto implica que estas pessoas sejam fãs de um género que não conhecem muito bem exactamente pelo facto de o não conhecerem, o que dá a este tipo de relação com a sua música de eleição um tom de turismo e fascínio pelo exótico, e o que explica que as histórias com maior procura sejam precisamente relatos redutores e picarescos. É pelo facto de serem incapazes de medir, por exemplo, quanto de uma narrativa é verdade e quanto é ficção que lhes é fácil receber aquela música, visto que o seu conjunto de crenças se mantém inalterado pelo que é dito – trata-se de histórias curiosas sobre um mundo longínquo que nunca é visto sequer como vizinho daquele que os ouvintes habitam.

Esta incapacidade de medir a que se acabou de aludir, que é a capacidade de identificar as “ficções óbvias” de que falava Bradley algumas páginas atrás, tem a ver, mais uma vez, com diferenças entre pessoas, ou, talvez melhor, com a percepção de diferenças entre pessoas. Depois de tudo o que ficou visto, não é complicado perceber-se como a resistência em reconhecer o carácter ficcional das histórias rap se prende directamente com a resistência em admitir a futilidade e o erro dos estereótipos e das ideias feitas que se herdou e é, em última análise, uma questão de identidade e reposicionamento – trata-se não só de admitir um erro pessoal mas de reconhecer as suas origens na própria cultura e dar o primeiro passo para se distanciar dela, um tipo de emancipação muito difícil de se fazer. No fundo, trata-se de questionar as distinções que nos separavam do outro, do que considerávamos diferente, distinções que nos

representavam, além disso, como melhores do que ele e que, assim, nos identificavam. Isto é precisamente aquilo de que James Baldwin já falava em 1963, em “My Dungeon Shook - letter to my nephew on the one hundredth anniversary of the emancipation”, o primeiro ensaio de *The Fire Next Time*, em que o autor procura preparar o seu sobrinho para as dificuldades que vai encontrar pelo facto de ser negro nos E.U.A.

Muitos deles, de facto, sabem que não é assim, mas, como vais descobrir, as pessoas têm muita dificuldade em agir de acordo com o que sabem. Agir é estar comprometido e estar comprometido é estar em perigo. Neste caso, o perigo, na cabeça da maioria dos americanos brancos, é a perda da sua identidade. (Baldwin, 1964, p.20)

Dito isto, a reacção dos pais preocupados da PMRC ou dos dirigentes da NRA às letras de artistas rap podem ser vistas com outra luz. Como é dito no refrão de “What the Po-Po’s Hate”, do grupo rap The Coup, “They ain’t scared of rap music, they’re scared of us”, ou seja, não tem nada a ver com música, tem a ver com pessoas. Além disso, depois de visto o que diz James Baldwin, o perspicaz “they’re scared of us” dos Coup também pode ser aprofundado. Este medo que a maioria dos brancos tem é o medo de ter de reconhecer que não existem assim tantas diferenças entre negros e brancos e que a posição de superioridade cultural a que séculos de primazia da cultura branca os habituou é perfeitamente arbitrária e irracional.

A maior parte destas reflexões sobre como relações sociais, preconceitos antigos e necessidades económicas condicionam o género do rap e marcam a sua história foi feita com base no rap enquanto género pop muito rentável e, como já foi dito, principalmente a partir da grande popularização do seu subgénero gangster, que acabou por inundar todo o género. Porém, convém acrescentar, as diferenças socioculturais que permitiram e contribuíram para a maior parte destes desenvolvimentos já estão presentes desde muito antes, como relembra James Baldwin, “Tu sabes, e eu sei, que o país está a celebrar cem anos de liberdade cem anos cedo demais.” (Baldwin, 1964, p.22), e já havia consciência destas diferenças nos primeiros anos do hip hop. Ao falar dos anos do Roxy, a discoteca que juntou pela primeira vez hip hoppers do Bronx e artistas e intelectuais de Manhattan, o breakdancer Crazy Legs mostra bem a consciência hip hop do seu próprio exotismo em relação à cultura tradicional e maioritariamente branca: “O Roxy também podia ter sido um zoo. As pessoas podiam dar-se connosco na jaula e sentir-se a salvo de serem espancadas ou assaltadas, por

oposição a vir ao Bronx, vir a uma festa.” (Chang, 2005, p.177). O sentimento de pertença da geração hip hop ao contexto mais alargado do mundo cultural dos Estados Unidos nunca foi completo nem pacífico, que é o que temos vindo a ver desde a análise das características mais técnicas do rap até ao modo como o público o recebe.

III

Para esta terceira parte, o método adoptado vai ser principalmente o da comparação e contextualização. Semelhante ao do hip hop, o caso do design, como analisado por Hal Foster em *Design and Crime (And Other Diatribes)*, vai contribuir para uma imagem mais completa do tipo de contexto socioeconómico em que o rap se desenvolveu, o que nos permitirá ver como muitas das características já analisadas são fruto da postura economicista hip hop de que já se falou e, por isso, respostas artísticas a um mundo em que as questões económicas são centrais e invadem todos os aspectos da vida. As semelhanças mais significativas entre o design e a música rap têm a ver com os problemas identitários e culturais que vimos que marcam a recepção (e produção) da maioria do rap comercial de hoje, porém, os conceitos utilizados por Foster e a descrição que faz de algumas transformações económicas e culturais recentes são úteis enquanto referências para uma panorâmica do rap, para uma visão que permita perceber melhor a relação de diferentes momentos na história do género que já foram abordados. Resumindo, vai ver-se como o rap e o hip hop começaram com um marcado carácter de resposta a certos desenvolvimentos económicos e culturais e como, por fim, foram absorvidos por eles.

Para começar, veja-se como Hal Foster descreve o cenário socioeconómico em que o hip hop surgiu e como levanta, desde logo, muitas questões que também vão ser importantes para a música rap. Nos dois primeiros capítulos de *Design and Crime*, “Brow Beaten” e “Design and Crime”, Foster aborda as transformações económicas e culturais que deram origem ao panorama dos nossos dias: a mudança de uma economia industrial, em que os produtos valiam pelas suas qualidades e em função da sua

utilidade, para uma economia pós-industrial, da imagem, da publicidade e do design, em que os produtos valem como símbolo que confere estatuto.

A parte mais contextual do argumento de Foster concentra-se no primeiro dos capítulos referidos, “Brow Beaten”, e assenta, na sua maior parte, na discussão das ideias de John Seabrook, no seu livro *Nobrow: The Culture of Marketing, The Marketing of Culture* (2000). A ideia do *nobrow*, que Seabrook trabalha no seu livro, pretende aplicar-se a um mundo em que já não existiria a habitual distinção entre a cultura *highbrow* e a cultura *lowbrow*, que corresponderiam aos interesses culturais de uma elite e das massas, respectivamente. O modelo do *nobrow*, explica Hal Foster a partir do livro de Seabrook, toma forma e entra em funcionamento com o crescimento do franchising, a evolução do marketing e as grandes fusões empresariais, que, ao livrarem as marcas e as lojas das suas conotações geo-económicas específicas, pela presença de uma mesma loja por toda a parte e pela aglomeração de todas as lojas no centro comercial, tornaram a distinção entre classes associada aos respectivos mercados bastante mais difícil de fazer, “De repente, havia uma Saks ou uma Brooks também na nossa terra e já não precisávamos de ir a Manhattan para parecer metropolitanos; podíamos arranjar de tudo no centro comercial – e agora no website.” (Foster, 2003, p.5). Ou seja, de repente, as pessoas estavam todas juntas no centro comercial, na mesma parte da cidade e a olhar para as mesmas montras e John Seabrook deixa-se, de certa forma, entusiasmar por esta aproximação. Segundo Seabrook, que aproveita a ideia dos estudos culturais de que o sujeito e a identidade pós-modernos são construídos e não dados, nos nossos dias, a identidade seria construída através do “sampling” na “megastore”; isto é, as pessoas identificar-se-iam pela soma das diferentes partes que recolheriam nas diferentes áreas do centro comercial. Hal Foster começa a sua diatribe neste ponto, tratando de apontar rapidamente o tipo de problemas que marcam o modelo do *nobrow*, tal como proposto por Seabrook.

O primeiro grande problema que Foster aponta prende-se com a teoria da construção identitária de Seabrook. O que Foster ataca nela é a ilusão de igualdade que traz implícita, quando Seabrook afirma que todos, hoje, compõem a sua identidade da mesma maneira, através da oferta comercial da Megastore, como se já não houvesse questões de classes, sexuais e raciais a determinar as questões de identidade. A propósito disto, Foster afirma: “Isto é uma (...) vingança nos estudos culturais – do género que defende que cultura e economia são agora uma só (...)” (Foster, 2003, p.9). Isto quer dizer que, se realmente acreditássemos que para construir uma identidade

basta comprar certos produtos, e dando de barato a situação inverosímil em que todas as pessoas tinham a capacidade económica para comprar os mesmos produtos, estaríamos não só a admitir que a economia tinha absorvido completamente a cultura, pela equivalência total entre ter e ser, como ainda estaríamos a acreditar que a sociedade de consumo teria, por si só, acabado com todos os problemas envolvidos nas distinções sociais. A diatribe de Foster, assim, mesmo que essa não seja a sua primeira preocupação, é um argumento contra o tipo de fantasia que pode afogar a discussão do estado das coisas e a luta para mudá-las; é uma crítica das ilusões que se geram e acabam não só por estagnar o diálogo que visa melhores condições de vida como mesmo por fazer esquecer que este existe. É na criação deste tipo de ilusões que Foster reconhece um papel importante ao design contemporâneo e é a propósito deste papel perverso que o autor faz a sua análise.

Hal Foster, principalmente no capítulo “Design and Crime”, aponta o design como um agente activo da Megastore e da sociedade de consumo, considerando-o uma “forma perversa da reconciliação entre arte e vida”.

Assim, para pegar apenas no exemplo maior, o velho projecto de religar Arte e Vida, apoiado de diferentes maneiras pela Art Nouveau, a Bauhaus e muitos outros movimentos, foi eventualmente conseguido, mas de acordo com as regras espectaculares da indústria da cultura, não com as ambições libertárias da vanguarda. E uma forma primária desta reconciliação perversa, nos nossos dias, é o design. (Foster, 2003, p.19)

O design é o elemento responsável pela sobrevivência do modelo do *nobrow* e da Megastore e, segundo Foster, intromete a arte na vida, ou valores artísticos no consumo, com o único objectivo de servir o modelo económico vigente. Na prática, o design atribui o valor de arte a produtos de consumo, transforma-os em símbolos de ideias, formas de vida, ideais, posições políticas e coisas semelhantes e fá-los valer independentemente da sua função e da sua qualidade. Através da transformação e do redesenhar do mesmo produto-base de maneira a que ele pareça especificamente feito para pessoas diferentes, com a inclusão de pequenas mudanças, o design vende não-produtos ou mais-que-produtos e cria a ilusão de que a escolha destes implica identificação, obriga a que as pessoas, mais do que precisem de determinado produto, se identifiquem com ele e cria relações de expectativa e obrigação entre consumidor e

objecto consumível. Um bom exemplo rap deste tipo de relação é o de Tyler, the Creator a referir-se a um modelo muito popular de bonés e t-shirts, os “box logo” da marca de skate *Supreme*, e a mostrar como vê uma ligação entre a roupa que se usa e a vida que se tem, em “Assmilk” (2009), quando rima: “Let me say this shit in slow-mo, homo / You don’t fucking skate, take off that box logo”. Esta é a forma pós-industrial de manter a ilusão de que comprar um produto pode servir para uma pessoa se identificar, mesmo sabendo que ele foi produzido em massa, com o objectivo de ser vendido ao maior número possível de pessoas. E aqui o tipo de fechar de olhos à óbvia artificialidade do processo faz lembrar um fenómeno parecido de cegueira voluntária, que ficou visto atrás e que também tinha origem em preconceitos culturais e de classe complicados de superar.

Assim, pode afirmar-se, o design contemporâneo tem origem na mesma necessidade de saídas identitárias fáceis que levam a que um grande número de ouvintes brancos tome como factos as ficções do rap. Num contexto em que, como diz Foster, “já não é preciso ir a Manhattan para parecer metropolitano”, querer parecê-lo é fechar os olhos à futilidade do processo, visto que toda a gente pode fazê-lo e que esse já não é um factor de distinção. Querer parecer o que quer que seja é um tipo fácil de identificação superficial, que poupa o investimento de realmente o ser e que está ligado a narrativas e ideias feitas parecidas com as que a maioria dos ouvintes contemporâneos de rap procura no género. A pessoa que acredita que comprar um objecto a pode identificar, acredita que, ao mostrá-lo aos outros, eles vão ligá-la ao tipo de contexto e de narrativas que se associam às pessoas que normalmente, ou inicialmente, se definiram por utilizar esse objecto (“You don’t fucking skate, take off that box logo”). O ouvinte de rap procura histórias sobre um mundo a que não pertence e que não vão transformar em nada o seu e a sua vida, o consumista procura associar-se a um mundo a que não pertence sem ter de transformar verdadeiramente o seu, a sua vida, as suas acções.

Se, dito isto, o rap de hoje em dia parece encaixar-se perfeitamente no modelo da Megastore, partilhando as questões identitárias que a definem, se olharmos para as considerações mais especificamente culturais que Hal Foster faz sobre o design, podemos depois passar a ver como o género do rap evoluiu e, simplificando, como a mudança de valores a que se aludiu logo no princípio desta discussão (de técnicos e artísticos para publicitários e da visibilidade) está necessariamente ligada às questões económicas e culturais que Foster encontra no mundo da Megastore.

A crítica de Hal Foster às implicações do design para o mundo da arte também se prende, como no caso da construção identitária de Seabrook, com diálogos e discussões que são calados por este modelo socioeconómico e pelas suas ficções. O argumento muito perspicaz de Foster é que o design esgota o espaço para que a arte progrida. O design contemporâneo abraça acriticamente as evoluções interdisciplinares da arte pós-modernista e consiste numa sua cristalização que deixa de fora o seu carácter original de resposta à autodefinição modernista das disciplinas. Ao misturar arte com “commodity” ou bem de consumo para servir a venda de produtos, está a tornar os movimentos pós-modernistas de questionamento e experimentação com os limites da arte num facto consumado do mercado económico. O design, ao juntar vida e arte, produto consumível e produção artística, ao banalizar esta mistura e ao popularizá-la na publicidade e com fins estritamente económicos, leva a que os artistas deixem de jogar com esses limites e essas relações, pelo facto simples de se terem tornado desinteressantes e óbvias. Resumindo, pode dizer-se que o design se apropria da linguagem e do diálogo artísticos em nome das disciplinas económicas, “O design contemporâneo é parte de uma vingança maior do capitalismo no pós-modernismo – um reembolsar dos seus cruzamentos de artes e disciplinas, uma rotinização das suas transgressões.” (Foster, 2003, p.25).

Estas referências que acabam de ser feitas à proximidade entre arte e negócio e a questões artísticas de autocritica e fronteiras entre disciplinas talvez já sejam suficientes para sugerir alguns pontos de contacto com a análise que se fez do rap enquanto género. Daqui para a frente, vai ver-se como muito do que foi dito nessa análise, além de caracterizar o rap, fá-lo pela resposta a realidades do modelo da Megastore.

Em 1988, Biz Markie lança o seu primeiro disco, que conta com a música “Albee Square Mall”, um hino a esse espaço comercial e aos bons tempos que Biz lá passava, que inclui uma coda consumista que ficou famosa, em que se canta, repetidamente, “Go shoppin’, go shoppin’”. Em 2001, os Looptroop, também no seu primeiro disco, publicam uma música chamada “Thief”, em que transformam o verso da música de Biz em “Go shopliftin’, go shopliftin’”. Este exemplo mostra bem como, enquanto género, o rap nasceu dentro da realidade da Megastore que Hal Foster analisa mas como a sua relação com ela não é propriamente pacífica ou ingénuo, lembrando-nos, necessariamente, dos piratas de que falava Lady Pink.

O rap, nascido como forma de publicidade e tornado género musical pop, desenha o ciclo oposto ao que Foster diz ser causado pelo design no mundo da arte. Em

vez de ser uma forma de arte que perde o seu espaço para crescer e explorar as suas próprias fronteiras, oprimida pela omnipresença do design e da publicidade, o rap é um caso de publicidade não corporativa que evolui para o que habitualmente se diz uma forma artística, reclamando para si próprio o direito a questionar os seus limites, pelo roubo do discurso económico para os seus fins. O rap, enquanto género, e o hip hop, enquanto fenómeno cultural, são “reconciliações” ou conjunções de arte e vida que, ao contrário do design, e como vimos, se questionam. Ambos são formas de, através do domínio do funcionamento da Megastore, reactivar as transgressões pós-modernistas que se viram banalizadas pelo design.

A ligação do rap à arte pós-modernista pode ver-se facilmente e já foi notada por muitos. Richard Shusterman, por exemplo, no seu ensaio “Challenging Conventions in the Fine Art of Rap”, afirma “(...) o rap, creio eu, é uma arte popular pós-moderna que desafia algumas das nossas convenções estéticas mais profundamente entranhadas (...)” e, algumas linhas depois, enumera as características do rap que fariam dele uma arte pós-modernista, “(...) a reciclagem e a apropriação em vez de criação única e original, o misturar eclético de estilos, a adopção entusiástica da cultura e da tecnologia *mass-media*, o desafio das noções modernistas de autonomia estética e pureza artística (...)” (Shusterman, 2004, pp.459-460). O que resta, agora, é ver como estes funcionamentos tipicamente pós-modernistas são respostas à ubiquidade do design e da publicidade e à sociedade de consumo da Megastore.

Como Shusterman nota, a forma como o rap começou a ser construído, musicalmente, com base na repetição de partes instrumentais (breaks) de discos pop e evoluindo para a técnica do sampling, foi a da apropriação e reciclagem e contribuiu para a mistura de estilos e a aceitação da tecnologia e da cultura mass-média dentro do género, mas, além disso, este tipo de construção musical mostra ao mesmo tempo a compreensão e o desafio dos princípios de posse e identidade que operam na Megastore. A quantidade de processos levantados a rappers por causa de samples utilizados sem permissão mostra como, para muitas pessoas, aquela reciclagem era, efectivamente, roubo e pirataria, desafios à ideia de posse. Mas, se pensarmos no sampling identitário na megastore que John Seabrook descrevia, o paralelismo com a técnica dos artistas rap é logo visível. Como Foster aponta, é demasiado ingénuo acreditar-se que uma identidade se pode resumir ao conjunto das coisas que se compra num centro comercial, mas, no contexto do nascimento do hip hop, não é nada ingénuo acreditar que ser bom numa determinada arte, dominar a técnica de modo a surpreender e chocar,

distinguindo-se do resto, fosse a única maneira de se ter uma identidade. O sampling destas pessoas não era exactamente ir às compras ao centro comercial mas antes roubar o que conseguiam da oferta musical comercial, pegando na ideia de Seabrook e invertendo-a, de tal modo que os processos e funcionamentos da Megastore acabavam a trabalhar para a arte. Em vez de se ficar com uma ilusão de identidade causada por um conjunto de produtos que se comprou, ficava-se com uma construção musical nova, feita da reciclagem de diferentes bocados, que garantia a fama e, efectivamente, possibilitava que se fosse reconhecido, identificado, que se tivesse uma identidade.

O rap, portanto, desde os seus primeiros anos de existência e até ao fim do seu período mais frutuoso, em meados dos anos 90, toma o aspecto de resposta a uma economia que roubara para si a linguagem e os valores da arte, e os seus funcionamentos característicos tornam-se formas de os roubar de volta. Como ficou visto, todas as considerações económicas e comerciais que marcaram o início do hip hop, desde Crazy Legs a falar em “shock value” até Chang a dizer que o nome dos writers de graffiti funcionava como moeda, são apropriações da linguagem e dos princípios económicos e de mercado e reinterpretções artísticas destes.

A análise de “La di da di” / “Lodi Dodi” oferece um bom exemplo desse tipo de processo na música rap, quando Snoop Dogg muda o tipo de roupa e de perfume que estão no original de Slick Rick para afirmar o seu próprio estilo. Snoop está a jogar com o tipo de expectativa e obrigação que o design estabelece entre um consumidor e os produtos que ele consome para fazer uma afirmação artística, para definir bem o seu estilo e distinguir-se daquele que ele reconhece como um antecessor na sua arte. É o tipo de jogo com as imagens e os nichos da Megastore que se encontra, por exemplo, na constante reinterpretação do verso “Lookin’ at my Gucci it’s about that time” de Schooly D. Schooly D era um rapper contemporâneo de Slick Rick e com uma relação parecida com as marcas e a ostentação da riqueza, repare-se como ambos partilham o gosto pela Gucci, mas o seu verso ficou tão famoso na tradição rap que viu a sua marca de eleição ser mudada consoante os diferentes estilos e personas de quem se apropriava do verso. Puff Daddy, um dos “millionaire rappers” mais famosos, opta pela Rolex e diz “Lookin’ at my rolie it’s about that time”; os Felt, uma colaboração de dois rappers alternativos (leia-se, que, no mercado rap de hoje, não falam só sobre dinheiro e sexo), Slug e Murs, dizem “Lookin’ at my Nixon”, uma marca de relógios mais desportiva e casual; e Viktor Vaughn, a persona ou personagem do rapper normalmente conhecido como MF DOOM que está mais ligada a um quotidiano pobre e de pequenos crimes em

Nova York diz “Lookin’ at my Seiko”, uma marca de relógios, principalmente digitais, bastante mais popular.

Também as características analisadas da “Identificação” e dos “Standards” são maneiras de usar processos característicos da Megastore e de os pôr a funcionar ao serviço de questões artísticas, de tradição ou estilo.

Pela parte da “Identificação”, as práticas de dizer, nas rimas, o sítio de onde se vem e o ano em que se está são as que melhor exemplificam como aquilo que começou por ser uma espécie de saída fácil ou desenrasque para os rappers, acabou por se tornar num jogo com os estilos e as imagens da Megastore como estes últimos que analisámos. O caso das menções da data ou do ano em que se está sempre constituiu uma espécie de afirmação artística, por exemplo, do próprio sucesso ou perseverança, como Dr. Dre, em “California Love” (1995), “Now it’s ninety-five and they clock me and watch me / Diamonds shinin’ lookin’ like I robbed Liberace”, mas, com o crescimento do género, as referências temporais também passaram a jogar com os estilos associados aos diferentes tempos. A partir do modelo das modas e dos nichos da Megastore, os rappers fazem referências a diferentes alturas da tradição e ao tipo de ideias que se lhes associam para definir estilos, posturas ou heranças nas suas letras, como os Atmosphere, em “Jewelry” (2007), “Windows up, smoking weed in the ambulance / Hopped out, 1988 battle stance”.

O que se passa com o hábito de dizer de onde se vem é semelhante. Os rappers começaram a apelar à imagem que determinados locais têm para a maior parte do público e a construir sentido a partir das expectativas que lhes estão associadas. Quando um rapper diz ser de Brooklyn, ou lhe chama Crooklyn, está a jogar com o tipo de ideias feitas que a audiência tem sobre esses sítios e a aproveitar a sua imagem de dureza urbana para desenhar a sua própria persona. Um momento paradigmático, aliás, em que se pode ver a linguagem do branding ser roubada pelo rap é quando os Cannibal Ox, na música “Stress Rap” (2001), em que reflectem sobre as condições de vida em Nova York, aproveitam uma das frases mais disseminadas e mais ilustrativas da mentalidade da Megastore e afirmam “You love New York but New York don’t love you”. Uma outra maneira de como o branding de lugares serve propósitos de tradição ou estilísticos no rap nasce desta constante afirmação dos rappers do seu lugar de origem. Por causa disto, além das expectativas que os ouvintes têm sobre a vida nos sítios mencionados, os fãs sabem de que sítio são os artistas e aprenderam a associar certas áreas a certos estilos de rap. Assim, quando um rapper diz que é de determinado sítio, está a inserir-se

numa tradição, a levar a que o público o ouça e julgue em relação ao estilo característico desse sítio, que também é sempre parte do conhecimento comum dos próprios rappers, como mostra Adam Bradley ao citar Ice-T, “«Queen’s rappers have a special style,» admite o veterano da Costa Oeste Ice-T.” (Bradley, 2009, p.128).

Os standards rap, como foi dito, também cumprem o seu papel hip hop de resposta aos avanços do design e da publicidade. Em *Book of Rhymes*, Adam Bradley diz que “(...) estilos característicos, até versos característicos, podem ser fonte de uma riqueza significativa no mercado rap de hoje (...)” (Bradley, 2009, p.148); mas a descrição que vimos atrás, na secção sobre standards, de Melle Mel, nas primeiras festas hip hop, a descobrir a expressão “Yes, y’all”, assim como a história do caderno de rimas de Grandmaster Caz, fazem-nos perceber que, mesmo no mercado mais reduzido do princípio do hip hop, versos característicos já podiam constituir uma riqueza significativa, sendo a única diferença o que se entendia e entende por “significativo”.

Assim, os standards rap, principalmente as rimas ou versos cujo autor se conhece, são a resposta hip hop e na linguagem da arte aos slogans da publicidade, ao facto de que Hal Foster nos lembra: “Neste tempo do ponto.capitalismo (ainda que corrigido ultimamente pelo mercado), se não se consegue fazer uma palavra da moda [buzzword] colar, não se existe por muito tempo;” (Foster, 2003, p.11). É isto que prova o exemplo utilizado acima do standard de Schooly D, de que praticamente ninguém se lembraria se não fosse por “Lookin’ at my Gucci it’s about that time”. Também rappers que tiveram muito sucesso podem devê-lo à invenção de determinados standards e ficam para sempre associados a eles, como é o caso de Slick Rick e os versos “La di da di, we like to party / We don’t cause trouble, we don’t bother nobody” ou de Big Pun e “I’m not a player I just fuck a lot”. Os artistas dominam a linguagem da novidade, do choque e da repetição da publicidade e aplicam-na aos seus versos, não só ao que eles dizem mas também ao modo como são ditos e ao contexto em que são ditos, de forma a garantir que se distingam e fiquem no ouvido, mostrando como, no rap como na publicidade e no marketing, a capacidade de construir frases ou rimas memoráveis é uma das melhores maneiras de garantir a longevidade.

Esta é a melhor altura para fazer uma análise mais precisa do fim do período de maior fertilidade do rap e da passagem para o paradigma que conhecemos hoje. Esta mudança já foi referida em algumas passagens mas agora é um bom momento para conhecer melhor as suas causas e consequências, sociais e mais estritamente artísticas, e

para ver como a mudança que se deu no género se relaciona directamente com transformações no modelo da Megastore.

Começemos por constatações simples. Desde que o rap se provou um género musical economicamente viável na transição dos anos 70 para os 80, as vendas foram, no geral, crescendo e, até a meados dos anos 90, também a quantidade de estilos e subgéneros disponíveis. A partir dessa altura, por volta de 1996 e durante os dois ou três anos seguintes, para resumir, deu-se a transformação para o paradigma que qualquer pessoa pode verificar na MTV ou nas rádios mais populares, particularmente nos E.U.A., – muito poucas vozes e opiniões, todas com um estilo muito parecido, muito dinheiro para a produção de vídeos e para a publicidade e muito pouco investimento artístico ou intelectual na música e nas letras. Até meados dos anos 90, e principalmente nos primeiros anos desta década, o rap contava com os subgéneros mais variados. Uns recebiam o seu nome por causa dos temas que abordavam, outros por causa do tipo de música que mais os influenciava mas a verdade é que havia uma enorme escolha de opiniões, posturas, estilos e sons. Havia o rap político dos Public Enemy, o rap das festas e celebrativo dos Digital Underground, o rap gangster de Dr. Dre ou Ice Cube, o rap afrocêntrico dos Brand Nubian ou X-Clan; a nível de influências musicais, havia o rap jazz de A Tribe Called Quest, o rap funk de Dr. Dre e Snoop Dogg, o rap rock dos Beastie Boys; a oferta, longe de acabar por aqui, era variada.

Sendo assim, como foi que se passou da variedade que marcou estes anos para a repetição e homogeneidade que vem a definir o rap desde os finais da década de 90 até hoje? Tricia Rose, em *The Hip Hop Wars*, explica a conjugação de factores que contribuiu para esta transformação, que, no fundo, se traduziu na ascensão do subgénero gangster/hardcore do rap ao título de género e que permite ver como os interesses económicos da Megastore responderam rapidamente à popularidade e visibilidade crescentes do rap e do hip hop.

Tricia Rose encontra cinco elementos que, conjugados, são responsáveis pela ascensão ao título de rap daquele que era apenas um de muitos subgéneros. A autora identifica-os como: “Novas Tecnologias e novos mercados musicais”, “Consolidação Corporativa Massiça”, “Expansão de economias ilícitas de rua”, “O apetite da América pós-direitos civis por entretenimento racialmente estereotipado” e “Violência e misoginia sexualmente explícita como produtos culturais «valorizados»”. Alguns destes factores já foram abordados anteriormente, mas procuremos resumi-los para uma melhor compreensão do tipo de forças que operou a mudança de paradigma no rap.

Em 1991, houve uma descoberta fundamental para o mercado da música. O Soundscan – uma tecnologia que registava os códigos de barras dos discos quando estes eram vendidos numa loja e que veio substituir a longa e facilmente manipulável tradição de confiar na palavra dos lojistas para saber quais os discos mais vendidos para a elaboração de tops de vendas como o da revista Billboard. Isto veio mostrar, entre outras coisas, como havia muito mais gente do que se imaginava a querer ouvir géneros marginais como heavy metal e gangster rap em vez do pop mainstream habitual.

Pela mesma altura, começou a dar-se uma forte consolidação dos impérios da comunicação norte-americana. As grandes editoras começaram a comprar as pequenas e especializadas porque agora sabiam que havia mercado para uma série de géneros que até aí estavam postos de lado. Em 1996, o governo dos EUA aprovou o Telecommunications Act of 1996, que veio desregular o mercado de uma forma que ainda favorecia mais as corporações já poderosas. Quando, até aí, uma companhia emissora podia ter um máximo de 40 estações de rádio dentro dos EUA, hoje há impérios como o da Clear Channel que tem 1240 e chega a mais de um terço da população do país. Este tipo de companhias mantém as receitas altas e os custos baixos pela utilização de modelos de programação semelhantes para todas as suas estações, ignorando especificidades regionais e de gosto. As editoras, pelo seu lado, com uma mentalidade “blockbuster” de se concentrarem em menos artistas mas com mais dinheiro, vêem os seus esforços recompensados quando conseguem pôr as suas músicas a tocar numa determinada emissora porque isso, agora, quer dizer uma ainda maior visibilidade. O resultado destas evoluções é, obviamente, um enorme aumento do papel das grandes companhias na escolha da oferta radiofónica e discográfica que é dada ao público e um estreitamento radical dessa mesma oferta.

No que toca às condições sociais que estão na origem do gangster rap, a “Expansão de economias ilícitas de rua” de que fala Rose, as suas origens estão principalmente nas políticas de desindustrialização e renovação urbana. Estas políticas geraram muito desemprego e destruíram comunidades inteiras, facilitando a popularização de drogas como o crack, marcadas pela grande rentabilidade (leia-se poder viciante e efeito rápido), e trazendo a violência naturalmente associada a este tipo de negócios ilegais com margens altas. Foi assim que se formaram as realidades em que este subgénero do rap começou por se basear e também nasceu daí a postura que caracteriza muitos destes artistas de tratar o rap como um bilhete de saída rápida daquele mundo. Aquilo de que Ice Cube acusa os seus antigos companheiros dos

N.W.A., em “No Vaseline” (1991): “I saw it comin’ that’s why I went solo / And kept on stompin’ / When y’all motherfuckers moved straight outta Compton”.

Os últimos dois factores analisados por Tricia Rose relacionam-se entre si, já que têm ambos a ver com preconceitos culturais norte-americanos (não exclusivamente norte-americanos, diga-se). No fundo, o que Rose diz, e que já foi visto antes, é que o gangster rap aponta a alvos fáceis. Oferece uma espécie de confirmação negra da superioridade branca a uma sociedade que, como seria de esperar, apesar dos movimentos pelos direitos civis, não viu os medos e as desconfianças, herdados durante séculos, apagados, de um dia para o outro, pelas iniciativas legislativas de uma minoria ou por qualquer decisão do *Supreme Court*. Oferece também histórias estereotipadas, repletas de linguagem violenta e homofóbica, que, sendo atacadas repetidamente pelos detractores do género, não deixam de se encaixar perfeitamente na maior parte das visões populares da masculinidade no século XX, nos E.U.A, seja as do cinema, da literatura ou da televisão, marcadas pelo fascínio com heróis masculinos que ultrapassam dificuldades pela violência e recebem mulheres como troféus, desde os cowboys, aos super-heróis, aos gangsters e aos polícias. “America Loves Gangsters” (2006), como a música dos CunninLynguists.

Assim, e como já se disse, o gangster rap tornou-se Rap, um dos vários subgéneros passou a ocupar todo o mercado, mas convém fazer duas ressalvas. Em primeiro lugar, convém apontar que não se está a querer dizer que todas as características do rap que é feito hoje são completamente definidas por forças sociais ou culturais. Como já se viu, existem traços do rap de hoje que dão continuação a evoluções que se deram artística ou esteticamente, pelo processo de tentativa e erro que marca muitas das transformações que se dão nas artes, como a inovação na narrativa que, vimos atrás, os N.W.A ajudaram a introduzir no rap. O que se quer dizer é simplesmente que este tipo de “forças sociais e culturais”, primeiro, actuam mais sobre o rap do que sobre outros géneros, depois, actuam mais sobre o rap hoje do que actuavam antes.

Em segundo lugar, e em nome de alguma justiça artística, há que ver bem o outro lado desta ascensão do gangster rap. Deve ser dito que, quando se fala do gangster rap que ainda hoje enche a MTV, não se está a falar exactamente daquilo que o termo designava entre finais dos anos 80 e inícios dos 90. O estilo passou por uma depuração e um refinamento radicais, em que todas as ideias potencialmente mais politizadas e todas as reflexões pessoais ou momentos de maior complexidade emocional, que se podiam

encontrar em discos de artistas declaradamente gangster como Ice Cube ou 2Pac, foram eliminados e substituídos pela celebração acrítica dos bens materiais e das proezas sexuais masculinas. É injusto, se o critério for o do interesse artístico, colocar no mesmo patamar rappers que foram essencialmente fenómenos pop moldados pelas editoras, nos anos 2000, como Nelly, Chingy ou 50 Cent, e pioneiros do género como Ice Cube, Kool G Rap ou 2Pac. Feitas estas distinções, a verdade é que, depois da conjugação de todos os elementos que Tricia Rose analisa, o rap era outra coisa, e Jeff Chang resume bem as implicações desta metamorfose.

Por um lado, alguns artistas hip-hop – para não falar em executivos, investidores, promotores, managers e outros – lucraram e construíram impérios maiores do que os artistas negros de gerações anteriores podiam ter imaginado. Por outro lado, houve um forte estreitamento das vozes disponíveis nos canais das grandes companhias, um decréscimo na diversidade de sons, opiniões, ideias, notícias e arte disponíveis para as audiências em massa. (Chang, 2005, p.445)

O resumo de Chang é, de facto, muito preciso – alguns artistas rap conseguiram tirar proveito do funcionamento económico da procura e oferta e criaram fortunas e negócios milionários, tornando-se verdadeiros exemplos do sonho americano do “self-made man” – mas as consequências que Chang enumera para o mundo do rap ganham em ser desenvolvidas, para que o panorama contemporâneo fique melhor delineado.

O novo peso das editoras e de toda a parte de negócio no mundo do rap tinha, necessariamente, de ser sentido pelos artistas. Um sintoma desta nova distribuição de poderes é o da emergência da figura do rapper homem de negócios ou do rapper milionário, que se tornou um personagem completamente central no mundo hip hop. O exemplo por excelência deste rapper corporativista é o de P. Diddy que, além da sua editora Bad Boy, conta entre os seus negócios a linha de roupa e perfumes *Sean John*, dois restaurantes e uma produtora cinematográfica. Diddy foi a estrela do reality show da VH1 *I Want to Work for Diddy*, no ar entre 2008 e 2010, e o título deste programa é especialmente revelador do tipo de mudança de prioridades no mercado da música (mostra como, efectivamente, é primeiro “mercado” e só incidentalmente “da música”). Não se trata de um *I Want to Rap Like Diddy*, nem sequer de um *I Want to Work with Diddy*, que poderia sugerir algum tipo de colaboração em termos de igualdade, o peso é posto na figura deste rapper enquanto empregador ou patrão.

Este é precisamente o tipo de fenómeno que o comediante Chris Rock, conhecido por afirmar publicamente que é um fã de música rap, aborda na citação que Tricia Rose faz dele: “Ninguém está interessado em ser músico. Está tudo numa de magnata. Foram tão infiltrados pela mentalidade corporativa que todo o tempo que podiam passar a compor grandes músicas passam a fazer nove coisas diferentes que não têm nada a ver com arte.” (Rose, 2008, p.219).

Tudo aquilo que surgia constantemente como marca do género, na primeira parte, a noção latente de que o rap tem raízes muito firmes em questões pragmáticas e corriqueiras, parece saltar para o primeiro plano. A consciência de que o rap também era um negócio e estava necessariamente ligado a outras formas de sobrevivência num contexto urbano complicado, que emergia na análise das características deste género musical, revelando uma espécie de insegurança quanto ao estatuto artístico do rap, impõe-se hoje como um medo confirmado. Se, até aqui, se falava em noções da indústria e da economia dentro da arte, de uma arte que conseguia apropriar-se da linguagem comercial e económica para o seu próprio funcionamento, a partir de meados dos anos 90, o rap vê este cenário inverter-se e a arte que dominava a Megastore acaba absorvida por ela. A visão economicista que marca o hip hop desde os primeiros tempos também quer dizer que estes artistas conhecem bem os funcionamentos do mercado. Isto, aliado aos factores que vimos Tricia Rose identificar, tem como resultado muitos artistas preferirem abdicar deste título em nome de um maior bem-estar económico. Quando estas pessoas viram que o mercado lhes pedia o que era fácil, redutor e rentável e não o que era complexo e trabalhado artisticamente, passaram a fazê-lo, e Tricia Rose oferece exemplos de rappers que têm a perfeita consciência deste facto, entre os quais o de Jay-Z, “O Jay-Z, por exemplo, na sua música «Moment of Clarity» rappa: «I dumbed down for my audience to double my dollars» e diz que, se a técnica vendesse, ele seria «lyrically Talib Kweli.»” (Rose, 2008, p.220).

A posição de Jay-Z ilustra muito claramente a noção de muitos destes artistas de que há uma separação crucial entre o sucesso comercial e a proficiência técnica e artística e reconhece abertamente como a escolha de querer vender implica um sacrifício do lado técnico, porque os “skills” não vendem à maioria, que precisa que o artista “emburreça” a sua produção. O rapper a que Jay-Z se refere, Talib Kweli, é um exemplo de uma postura diferente, de alguém que mantém os valores mais tecnicistas do rap anterior e que não define como seu objectivo principal vender o mais possível. A estes rappers chamou-se “conscious rappers”, a designação que já tínhamos utilizado na

primeira parte para classificar os Roots e Mos Def, mas, como nos lembra Elijah Wald, também na primeira parte, estas classificações são sempre “maneiras de agrupar música e de a pôr no mercado” e Jeff Chang mostra como a distinção entre Jay-Z e Talib Kweli é, fundamentalmente, uma criação do marketing e do negócio.

Os monopólios *media* viram Jay-Z como um artista com apelo universal, Kweli como um “conscious rapper”. Uma questão de gosto, talvez, excepto que o nicho do “conscious rap” pode ser estenografia da indústria para chegar a um certo tipo de mercado – digamos, fãs de hip-hop vegans, com educação universitária, de iPod e mochila Northface. Nesta lógica do capitalismo tardio, não era a mensagem do rapper que juntava a audiência, eram as coisas que a audiência comprava que juntava os rappers. (Chang, 2005, p.448)

O alcance das forças económicas no mercado do rap é tal que mesmo uma potencial resistência artística no seio do rap acaba por poder ser uma forma de as editoras chegarem às pessoas que, de acordo com o funcionamento da Megastore que vimos a partir das reflexões de Hal Foster, não se identificam com a oferta do rap comercial, é uma maneira de fazer as mesmas companhias discográficas chegar a nichos específicos, além do mercado mais abrangente das massas. Esta presença tão marcada do lado empresarial veio mudar a definição do género. O rap tornou-se outra coisa e o processo pelo qual aconteceu a transformação é simples. Se, como ficou visto na primeira parte, o rap é aquilo que as pessoas envolvidas na sua produção assim chamam, quando um dos lados envolvidos consegue ter poder e influência sobre os outros, é normal que haja um desequilíbrio ou uma mudança. As grandes companhias *media* fazem hoje parte dos envolvidos na definição do que é o rap e a sua influência é tanta que são praticamente as únicas a decidir o que vai ser assim chamado. Se nos lembrarmos do que se disse a propósito destas companhias algumas páginas atrás, de como baixam os seus gastos pela standardização e pela aposta na muito maior visibilidade de muito menos artistas, podemos concluir que “rapper”, hoje, designa um grupo de pessoas muito mais restrito do que já designou. Estas empresas criam um modelo de rapper altamente rentável e ocupam todo o espaço em que o género ganhava vida com ele: as trocas constantes de ataques, as interpelações e interpretações que os rappers faziam uns dos outros tão frequentemente ficaram sem lugar onde acontecer porque dependiam da publicação da música que, hoje, só uma minoria pré-aprovada

consegue. Como Richard Rorty afirma, no seu ensaio “The Inspirational Value of Great Works of Literature”, “Uma disciplina, de repente, pode começar a atrair um novo tipo de pessoas, enquanto se torna inóspita para o género de pessoas que costumava acolher.” (Rorty, 1999, p.128)

Artistas rap que estavam habituados a que os valores que guiavam o género fossem artísticos e técnicos oferecem exemplos de como a recepção destas transformações se deu. A par da clarividência comercial de um rapper como Jay-Z, houve, por exemplo, e para pegar no nome que atrás se lhe opôs, a postura crítica de um Talib Kweli que, na música “Get By” (2002), sintetiza, num só verso, o ciclo evolutivo do rap, desde as suas origens nas festas hip hop até à sua omnipresença actual nos meios de comunicação e na publicidade, “We survivalists turned to consumers”, seguindo-se-lhe o refrão que justifica a transformação, “Just to get by, just to get by”. No mesmo ano da música de Kweli, os Blackalicious têm uma passagem na sua música “Purest Love” que exemplifica bem como um artista rap que se mantém próximo de princípios mais técnicos passa a ter de se justificar enquanto rapper por não pertencer ao modelo criado e vendido pelas grandes companhias: “I’m not a preacher or a scholar, I’m merely just a rapper / I probably don’t fit into the current state of / What you consider that to be, so you ask how can I rap / If I ain’t thugged out pimpin’, flossin’ my ice, packin’ a gat?”. Isto mostra como, das lutas antigas para que o rap seja considerado arte, se passou a lutas para que a arte possa ser considerada rap, porque, como nos lembra Paris, “(...) a maioria dos ouvintes não reconhece material que não veja ou oiça regularmente na rádio ou TV.” (Rose, 2008, p.24).

O que se vê e ouve regularmente na rádio e na televisão é o modelo pré-aprovado de rapper que as grandes companhias vendem e este, aliás, serve bem para ver como a Megastore consegue inverter completamente a situação do rap enquanto arte que a questionava e dominava e como a arte passa, efectivamente, a trabalhar para a economia. O próprio funcionamento artístico da aprendizagem pela imitação acaba a fornecer às editoras o material de que precisam para continuar a sua fórmula de êxitos fáceis modelados no sucesso anterior. Os artistas em fase de formação, principalmente expostos ao mesmo modelo de rapper de sucesso na televisão e na rádio, começam as suas explorações estilísticas, logicamente, pela imitação desses rappers. As editoras, interessadas em renovar as suas fileiras com material igual ao que sempre fez sucesso, apressam-se a contratar esses principiantes a tempo de os poderem moldar, como repara Adam Bradley, “(...) os rappers são mais prováveis de ser apanhados e embalados para

venda bem antes de acabarem a sua maturação artística. (...) um resultado de um modelo de retorno no qual as A&Rs estão sempre à procura de talento jovem que se encaixe num certo perfil artístico predeterminado (e rentável).” (Bradley, 2009, p.145).

Dito tudo isto, concentrando-nos ainda no rap comercial dos nossos dias, pode dizer-se que a confusão entre disciplinas, tão bem ilustrada pela crítica de Chris Rock, é tal, e que a absorção da arte pela economia é tão generalizada que todas as considerações de Hal Foster sobre o design se passam a aplicar – o rap e o hip hop tornaram-se ideias que se associam a um perfume, a um par de calças ou a umas jantes de automóvel para os vender a um determinado público. A arte que nascera publicidade volta a ser publicidade, mas em moldes muito diferentes e a diferença, efectivamente, está contida no verso de Talib Kweli “We survivalists turned to consumers”. O rap deixou de ser a publicidade às festas comunitárias que ele próprio animava, uma arma na luta diária pela sobrevivência num lugar difícil, para ser publicidade a produtos que lhe são completamente estranhos, porque alguém achou que aquela imagem podia ajudar a vender um determinado produto fabricado em massa ainda a mais gente.

Este estado de coisas foi sentido por muitos artistas e fãs do género como o fim de qualquer tipo de possibilidade de independência artística para o rap, e esta questão teve o seu ponto culminante na polémica gerada, em 2006, pelo lançamento do disco de Nas, *Hip Hop Is Dead*.

Um intervalo para muitas excepções

Estamos no ano 2011 depois de Jesus Cristo. Toda a produção rap foi ocupada pela mesma imagem, aprovada pelas editoras, do rapper rico, violento e misógino. Toda? Não. Uma comunidade não tão pequena assim resistiu e resiste ainda ao invasor. Esta reflexão final é dedicada a esses irreduzíveis.

O rap de hoje, que seria o modelo activo desde o fim dos anos 90, foi apresentado como um género pobre, repetitivo em termos instrumentais e também de assuntos e ideias, absurdamente controlado pelas grandes corporações da comunicação e baseado na venda fácil de estereótipos antigos; porém, o leitor que tenha prestado atenção às datas das músicas referidas ao longo de todas estas reflexões, incluindo as que, supostamente, se aplicavam ao rap até meados dos 90's, há-de ter visto que muitas são posteriores aos anos da transformação e já deveriam pertencer ao modelo de hoje do rap gangster-pop. A verdade é que o estreitamento referencial do termo “rap” ou “rapper” a que a indústria obrigou o género, tendo deixado de fora muita gente que

continua a encarar o rap, em primeiro lugar, como uma forma de arte, não os eliminou completamente. Estas pessoas, que não são conhecidas pelo grande público e vêem o seu diálogo complicado pela relativa invisibilidade, continuam a tradição rap da exploração musical e verbal. Ainda que relegadas para o dito “underground” ou “rap alternativo”, termos que normalmente as classificam, estas pessoas continuam a fazer música interessante e a perseguir objectivos principalmente artísticos e foi isto que se tentou ilustrar com a utilização de exemplos underground, como os Atmosphere, Blackalicious, MF DOOM, Del tha Funkee Homosapien, El-P e Tyler, the Creator, através de todos os temas debatidos até aqui.

Tanto Adam Bradley em *Book of Rhymes* como Tricia Rose em *The Hip Hop Wars*, dois livros muito perspicazes, ainda que sobre questões diferentes, dentro do rap, lamentam a falta de variedade de vozes no rap comercial ou “mainstream” de hoje. A ideia de Rose de que não basta apontar para fora dos canais centrais, para o underground ou rap alternativo, e de que é preciso encarar as razões pelas quais o rap comercial está como o vemos faz todo o sentido. De facto, de um ponto de vista cultural e social, era melhor para todos se houvesse uma maior oferta de estilos e subgéneros de rap nos meios de comunicação mais importantes, uma oferta que ultrapassasse a exploração de preconceitos e estereótipos em que a maior parte do rap comercial consiste. Ainda assim, não deixa de ser, de certa forma, o papel de quem está numa posição de um poder relativo (a escrever um livro sobre hip hop) lembrar aos leitores a existência de artistas que não cederam (ou não cederam tanto) às imposições da indústria.

Tricia Rose, no seu livro, inclui o capítulo “Vozes, Energias e Visões Progressivas”, no qual tem listas com os artistas e as associações que considera que contribuem para melhorar a postura social hip hop. A preocupação da autora não é tanto com a riqueza e a variedade da arte como é com a questão do papel do rap no panorama das relações sociais e inter-raciais nos E.U.A, o que justifica que centre a sua análise no rap comercial, aquele que tem mais exposição e potencialmente mais implicações sociais, e o que faz das suas listas, ainda que filtradas por critérios morais além dos estéticos, uma iniciativa louvável de divulgação do lado bom do hip hop.

Adam Bradley, pelo seu lado, num livro cujo subtítulo é *The Poetics of Hip Hop*, não tem desculpa para deixar de fora uma grande quantidade de rappers e produtores menos visíveis. Bradley, que faz uma análise muito cuidada dos funcionamentos da música rap e de como, mesmo no contexto da repetição temática, ainda há muitos aspectos interessantes e artisticamente complexos no rap, identifica como maior

problema do género a dificuldade em exprimir o leque completo das emoções humanas: “O maior desafio para o rap talvez seja o de encontrar o alcance expressivo para lidar com a complexidade da experiência humana, na sua fraqueza como na sua força.” (Bradley, 2009, p.201). Porém, quando Bradley procura excepções a este problema que vê no rap, oferece como exemplos 2Pac e Notorious B.I.G. Estes artistas, como já foi mencionado acima, realmente têm momentos de uma maior complexidade emocional que qualquer rapper mais popular dos nossos dias, porém, a maior parte da sua produção concentra-se ainda na postura do gangster sobrevivente e frio e Adam Bradley, ao escolhê-los como exemplos, está a deixar de fora um grande número de artistas que fazem das reflexões sobre as emoções e a experiência humana quotidiana o assunto central das suas rimas. Que Adam Bradley conhece estes outros artistas que poderia apresentar como excepções é manifesto, por exemplo, no facto de incluir alguns deles em *The Anthology of Rap*, como os Pharcyde, os Roots, os Atmosphere, Brother Ali ou Aesop Rock; por isso, a sensação com que se fica é que Bradley, em *Book of Rhymes*, está, de certa forma, a adoptar as definições actuais da indústria, e, aliás, com efeitos retroactivos, daquilo que é e não é rap, o que, enquanto conhecedor perspicaz do género, não lhe faz qualquer justiça.

Num livro chamado *Listen to This*, Alex Ross tem um capítulo em que descreve como, no final dos anos 90, se resolveu a seguir uma tour americana de Bob Dylan e como foi ouvir todas as bootlegs que conseguiu de concertos dele para o perceber melhor, baseando-se na ideia, aparentemente simples e de puro bom senso, de que uma leitura de um autor que deixa de fora a maior parte da sua vida artística é, necessariamente, muito redutora. Já no fim desse capítulo, Ross pergunta-se “Ser fã é tão disparatado como parece? Ou é o respeito devido ao tipo de pessoa a que se costumava chamar «grande»?” (Ross, 2010, p.287).

A pergunta de Ross serve-nos perfeitamente para encarar a realidade hip hop, com o grande fosso entre o rap comercial e o underground, e também posturas mais ou menos apáticas como a de Bradley e posturas simplesmente saudosistas ou melancólicas, como as que marcam a grande maioria dos comentários deixados no Youtube por fãs de rap, debaixo dos vídeos dos artistas que consideravam “autênticos” ou pertencentes à “golden age”. O que Alex Ross nos obriga a perguntar é se, principalmente na era da internet, do download, dos streams de áudio e vídeo e dos blogs, não seria o dever de um verdadeiro fã de rap ou de um verdadeiro “hip hop head” ouvir e divulgar aquilo que é feito fora da MTV, da *Rolling Stone* e das estações da

Clear Channel e da Radio One, em vez de lamentar incessantemente a pobreza do mainstream? À imagem do que Ross faz com Dylan, talvez fosse uma boa altura para prestar respeito a um género que já foi “grande” e ir procurar a grandeza que ainda existe longe dos olhos do grande público, o que, não sendo tão difícil nem tão cansativo como andar a caçar bootlegs de Bob Dylan pela Village e fazer cinco mil quilómetros em seis dias para assistir a seis concertos dele, certamente teria como resultado a descoberta de um grande conjunto de artistas que vale a pena ouvir e que trabalham a tradição rap da mesma forma que esta funcionava na “época de ouro”, na exploração de novos estilos e na experimentação com as fronteiras do género.

Assim, como iniciativa de divulgação e optimismo, também aqui se vai terminar a reflexão com uma lista. Esta lista, tomando o Telecommunications Act of 1996 como símbolo da mudança de paradigma no rap, vai propor, desde esse ano até ao presente, dois discos por ano, que se considera que têm interesse artístico e que são exemplos de excelência ou proficiência no rap em língua inglesa. Como com todo este tipo de listas, os critérios têm muito de pessoal e, obviamente, nem todos os anos foram igualmente produtivos, mas considera-se que esta é uma boa maneira de divulgar artistas que o merecem e de mostrar como, diga-se o que se disser, o hip hop não morreu. Aqui fica, com os nomes dos artistas seguidos dos títulos dos discos, a itálico.

- 1996.** Fugees – *The Score* / Dr. Octagon – *Dr. Octagonecologist*
- 1997.** Company Flow – *Funcrusher Plus* / Camp Lo – *Uptown Saturday Night*
- 1998.** The Coup – *Steal This Album* / Beastie Boys – *Hello Nasty*
- 1999.** Blackalicious – *Nia* / The Roots – *Things Fall Apart*
- 2000.** Jurassic 5 – *Quality Control* / Deltron 3030 – *Deltron 3030*
- 2001.** Aesop Rock – *Labor Days* / Cannibal Ox – *The Cold Vein*
- 2002.** Antipop Consortium – *Arrhythmia* / El-P – *Fantastic Damage*
- 2003.** Atmosphere – *Seven’s Travels* / Dizzee Rascal – *Boy In Da Corner*
- 2004.** Madvillain – *Madvillainy* / MF DOOM – *Mm...Food*
- 2005.** Atmosphere – *You Can’t Imagine How Much Fun We’re Having* / Felt – *Felt Volume 2: a tribute to Lisa Bonet*
- 2006.** The Roots – *Game Theory* / The Coup – *Pick A Bigger Weapon*
- 2007.** Pharoahe Monch – *Desire* / Brother Ali – *The Undisputed Truth*
- 2008.** Roots Manuva – *Slime And Reason* / The Cool Kids – *The Bake Sale*

2009. Fashawn – *Boy Meets World* / Mos Def – *The Ecstatic*

2010. Earl Sweatshirt – *Earl* / Tyler, the Creator – *Bastard*

2011. Hail Mary Mallon – *Are You Gonna Eat That?* / Random Axe – *Random*

Axe

Conclusão

Desde que primeiro surgiu, o rap foi alvo das críticas mais variadas. Os músicos disseram que não é música, os escritores disseram que não é poesia e as pessoas, no geral, disseram que não é arte. Como se pôde ver, este tipo de ataques e discussões deve-se principalmente a questões sociais e culturais, ao facto de a sociedade ter outro tipo de imagem daquilo que considera normalmente um artista e de ter um medo resistente das comunidades não brancas que a faz levar a agressividade e as ameaças de muito rap mais a sério que as de uma produção de Hollywood ou de uma banda de Heavy Metal.

Neste trabalho, a natureza artística do rap foi dada como ponto assente desde o início. Não se estando a procurar uma definição global e imutável de Arte, basta algum contacto com o rap para se perceber, às vezes intuitivamente, como partilha muitos funcionamentos com outras coisas a que se chama tradicionalmente arte, entre os quais não é de somenos o facto de causar emoções estéticas a pessoas muito diferentes e de se tornar, assim, parte integrante das suas vidas. Porém, como vimos na primeira parte desta discussão, as próprias marcas distintivas do rap revelam que existe, no género, uma preocupação com a validação do seu carácter artístico. Os próprios artistas rap estão marcados pelos estigmas da cultura branca e sentem a necessidade de legitimar a sua arte.

É esta espécie de “insegurança de género” que marca o rap que nos relembra como, em última análise, todas as questões artísticas são redutíveis a relações entre pessoas e, na última parte deste trabalho, nos possibilita ver como problemas sociais e culturais mal resolvidos estão na base das questões identitárias e culturais dos nossos dias, as mesmas que dão origem ao design, como o vê Hal Foster, e ao hip hop. Assim, como produção cultural das camadas mais desfavorecidas, no contexto da ilusão de igualdade social da Megastore, o hip hop começou por, de diversas maneiras, subverter os princípios de posse e identidade que orientam este modelo, começou por pô-los ao serviço da arte e de uma identificação verdadeiramente pessoal através da apropriação

da linguagem da publicidade, com os graffitis em propriedade alheia, e do desafio de uma sociedade organizada em torno daquilo que se tem e da ideia de posse, com o roubo de bocados de música de outros artistas, no rap.

Não surpreendentemente, foi com a vontade de ascensão económica e social (via económica) que se deu a absorção e a submissão do rap e do hip hop pela Megastore. No fundo, trata-se de um movimento de acomodação e resignação, em nome de bens que se consideram maiores, que pode acontecer nas mais diversas situações, piorado pelas vicissitudes do mercado envolvente. Ainda assim, e por causa da primeira fase de popularização do hip hop, os valores iniciais desta cultura chegaram a pessoas muito diferentes e, no que toca ao rap, existem hoje artistas que não sentem a necessidade de sacrificar os seus princípios estéticos por causa de interesses económicos nem a necessidade de legitimar a sua condição de artista pela ascensão social. Estas pessoas fazem, ainda hoje, música tão entusiasmante como a que alguma vez foi feita.

Bibliografia

. BALDWIN, James, *The Fire Next Time*, Dell Publishing Co., Inc., New York, 1964

. BAUDELAIRE, Charles, *A Invenção da Modernidade (Sobre Arte, Literatura e Música)*, Antologia, Introdução e Notas de Jorge Fazenda Lourenço, Tradução e Notas de Pedro Tamen, Relógio D'Água Editores, Lisboa, 2006

. BRADLEY, Adam, DUBOIS, Andrew (eds.), *The Anthology of Rap*, Foreword by Henry Louis Gates, Jr., Afterwords by Chuck D + Common, Yale University Press, New Haven and London, 2010

. BRADLEY, Adam, *Book of Rhymes – The Poetics of Hip Hop*, BasicCivitas, A Member of the Perseus Books Group, New York, 2009

. CHANG, Jeff, *Can't Stop Won't Stop: a history of the hip-hop generation*, introduction by DJ Kool Herc, Picador, St. Martin's Press, New York, 2005

. COLEMAN, Brian, *Check the Technique: liner notes for Hip-Hop junkies*, introduction by Ahmir “Questlove” Thompson, Villard Books, Random House Inc., New York, 2007

. DIOGO, Américo António Lindeza, *Lírica Galego-Portuguesa – do que foi sendo, do que possa ser*, Cadernos do Povo – Ensaio, 2002

- . EDWARDS, Paul, *How To Rap – The Art and Science of the Hip-Hop MC*, Foreword by Kool G Rap, Chicago Review Press, Chicago, 2009
- . FOSTER, Hal, *Design and Crime (And Other Diatribes)*, Verso, London and New York, 2003
- . GEORGE, Nelson, “Hip-Hop’s Founding Fathers Speak The Truth” in *That’s The Joint! The Hip-Hop Studies Reader*, Edited by Murray Forman & Mark Anthony Neal, Routledge, New York and London, 2004
- . RORTY, Richard, “The Inspirational Value of Great Works of Literature” in *Achieving Our Country: Leftist Thought in Twentieth-Century America*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 1999
- . ROSE, Tricia, *The Hip Hop Wars – What we talk about when we talk about Hip Hop – and why it matters*, BasicCivitas, A Member of the Perseus Books Group, New York, 2008
- . ROSS, Alex, *Listen to This*, Fourth Estate, London, 2010
- . SHUSTERMAN, Richard, “Challenging Conventions in the Fine Art of Rap” in *That’s The Joint! The Hip-Hop Studies Reader*, Edited by Murray Forman & Mark Anthony Neal, Routledge, New York and London, 2004
- . WALD, Elijah, *Escaping The Delta – Robert Johnson and the Invention of the Blues*, Amistad, New York, 2005
- . WILDE, Oscar, “The Critic as Artist” in *The Complete Works of Oscar Wilde*, Geddes & Grosset, New Lanark, 2005

Índice

Agradecimentos	6
Resumo	7
Palavras-chave	8
Introdução	11
Parte I	13
Rimas Forçadas	18
Standards Rap	21
Um intervalo para uma exceção	24
Identificação	29
Parte II	37
Parte III	50
Um intervalo para muitas exceções	66
Conclusão	71
Bibliografia	73