

Em meados dos anos 90 a sociedade portuguesa tornou visível um fenómeno que se encontrava a amadurecer de forma dispersa e difusa, mas nem por isso menos intensa, desde o final dos anos 80.

Tratava-se de uma prática performativa inspirada em sonoridades e coreografias que chegavam por várias vias do norte da Europa e dos EUA: a cultura hip hop e a sua expressão musical – o RAP[²]. A sua prática permitia a estruturação das experiências juvenis urbanas que emergiam de uma nova composição da sociedade portuguesa, a par de serem utilizadas pelos discursos públicos como elementos visuais e performativos que incorporavam as novas configurações sociais que se adivinhavam no horizonte.

As reflexões que tenho desenvolvido sobre esta expressão performativa surgem a partir da minha posição de antropóloga, baseando-me numa abordagem que explicita como alguns dos aspectos das expressões performativas actuais podem contribuir para o entendimento das sociedades contemporâneas.

Nesse sentido apresento-me como “demasiado” cientista social para aquilo que me parece ser o desafio da participação colocado pela etnociologia, mas ao longo do meu trabalho foram os próprios rappers que encontraram um lugar activo para mim – nomeando-me como aquela que poderia fazer a sua mediação e legitimá-los junto de universos em que se sentiam inseguros a aceder. Pelo meu lado, propunha-lhes que o meu papel nunca seria o de historiadora ou de “especialista” do movimento mas antes de membro de uma espécie de tribo – a dos cientistas sociais – encarregue de fornecer os princípios a partir dos quais consideramos conhecer as sociedades e o seu funcionamento. Cabia-me então provar que entender a cultura hip hop, nos seus próprios termos, seria um passo importante para contribuir para a compreensão da sociedade portuguesa em geral.

No que diz respeito aos limites de uma participação activa no fenómeno em estudo, tratei de nunca esquecer o que me disse uma vez o rapper Boss AC face à minha natural timidez e apreensão de me estar a “meter onde não era chamada”: Só estarás a abusar quando pegares num microfone e fores para o palco cantar. As actividades e concertos que organizámos juntos e a associação cultural que formámos fez assim parte de um modo de encarar o trabalho de campo com observação participante que se torna cada vez mais recorrente e que, por isso mesmo, tem de ser integrado, quando tal fizer sentido, na própria reflexão epistemológica.

Neste sentido, na minha prática de antropóloga não procuro, a partir da análise destas formas de criatividade juvenil urbana, estabelecer princípios universais ou subjugar as suas particularidades a caracterizações cristalizadoras e folclorizantes, como tantas vezes assistimos (na antropologia ou nos discursos que a procuram). Considero que o cruzamento da perspectiva antropológica com alguns fenómenos de práticas espectaculares e performativas é particularmente útil e interessante quando constituiu um desafio metodológico e conceptual. Este é um dos aspectos mais interessantes das propostas da etnociologia, que parecem nascer de uma urgência de repensar as formas de abordar a compreensão do mundo, nas suas expressões, cada vez mais, espectaculares.

Na viragem de século que nos encontramos a viver, tornou-se inevitável enfrentar o facto de que: a) as epistemologias e conceptualizações herdadas da modernidade e da pós-modernidade mostram-se cada vez mais insuficientes, sobretudo no que diz respeito às suas tendências para se apresentarem como: mutuamente exclusivas; como fins em si mesmas; cristalizadas em formas esquematizadas e hierarquizadas de ordenação do real. b) as avassaladoras transformações sociais ocorridas nas últimas duas décadas e o surgimento de novas plataformas de intersecção e sociabilidades que alteram a nossa escala – numa radicalização do profundamente individual e do amplamente global. É portanto já certo que não podemos praticar a investigação da mesma forma que o fazíamos até aqui.

É por isso mesmo que a minha experiência de investigação em torno destas formas de expressão juvenis, passa por perceber como é que elas se apresentam como desafios conceptuais às formas de pensar as produções culturais contemporâneas. Ou seja, que acontece quando...

1. Os jovens urbanos decidem “inventar” a sua própria cultura

Mais do que uma visão genérica do hip hop prefiro, neste contexto, desenvolver uma abordagem a partir do caso específico “português” – não só por considerar que poderá ter eventualmente mais interesse aqui mas, sobretudo, porque gostaria de lançar algumas ideias sobre como este caso de produção performativa pode contribuir para um entendimento da complexidade dos processos de construção de identidades pessoais no contexto pós-colonial e de transculturalidade global do Portugal contemporâneo.

Durante o trabalho de campo que desenvolvi em meados dos anos 90 era muito claro no discurso de alguns rappers – sobretudo aqueles que estavam ligados a experiências de diáspora em contexto póscolonial – a urgência em construir um espaço simbólico que lhes desse uma grelha que estruturasse a sua experiência identitária. Essa experiência instaurava, de forma forte e clara, a necessidade de criar alternativas àquilo que era o legado cultural que lhes era oferecido. Vejamos como um dos rappers da chamada oldschool nos relata os primórdios do *movimento*:

“Tínhamos as tradições e havia um grupo de pessoal aqui que os pais eram amigos comuns, que se conheciam já de Cabo Verde. Conhecemo-nos desde putos. (...). Foi aí que as coisas começaram mesmo a tomar outras proporções, até vinha pessoal de Lisboa para aqui. São coisas que nada têm que ver com o rap directamente mas que criaram, pronto, raízes... hoje tu vês blacks a andares todos juntos, tu naquela altura não vias nada disso (...). Foi uma altura bué importante. Foi em 88 mais ou menos. Quando para as pessoas em geral o rap era *Pump up the jam*, nós já ouvíamos umas cenas. Não chegava quase nada às nossas mãos, mas o que chegava a gente devorava e curtíamos aí. Íamos ao Visage, foi nesse ano que começou. Lá passava ‘rockalhada’ mas chegava a uma certa hora e eles começavam a passar rap, porque havia pessoal que ia lá só por causa disso. Era Public Enemy e... os sons da altura. Mas foi aí nessa altura que o movimento começou a crescer. E aí por volta de 89 é que o pessoal começou a fazer estrilhos. No início íamos para qualquer sítio e não se passava nada, podíamos ir 50 gajos e não acontecia nada. Naquela altura ninguém bebia praticamente, era uma altura diferente. E foi aí que se criou mesmo a paixão do rap para mim. (Entrevista com Sandro _ MC Sunrise, 20 anos, Cova da Piedade- Almada)[³].

Nesta passagem Mc Sunrise fala-nos, ainda que de forma subtil, desse processo de construir sobre o vazio e que eu gostaria de aqui identificar. Também para o famoso rapper Boss AC era muito claro, por esta altura dos anos 90, de que estavam a dar forma – através de práticas espectaculares – a coisas novas. Novas formas de estar (através da estruturação das sociabilidades); novas formas de se pensarem a si próprios (através da construção de uma identidade étnica específica – a de *black*); novas formas de se tornarem visíveis ao mundo público (através da performance e da adopção de um estilo musical e expressivo concreto – o *rap*).

«Nós estamos a criar o nosso próprio estilo. Um estilo versátil, somos polivalentes. Quero fazer um pouco de tudo, faço hip-hop, sou livre, sou uma ave. Voo por todos os lados, toco um bocadinho de tudo.» (Boss Ac em entrevista ao jornal *Blitz*, 27.12.94).

Mas de onde vem a necessidade de criar de criarem o seu “próprio estilo”?

Considero que parte da explicação reside nas especificidades dos contornos da pós-colonialidade portuguesa: a) ela parece ser marcada por um processo de esquecimento ou apagamento da memória do passado recente; b) esse processo passou pelo silenciamento consentido e partilhado (provavelmente de forma inconsciente) das vozes que viveram a experiência da diáspora a partir da instauração da democracia, onde podemos incluir as experiências traumáticas da guerra colonial. Se juntarmos a este contexto a contínua imigração portuguesa para os países Europeus mais ricos e a migração interna das zonas rurais para a cidade, temos, ao longo dos anos 80 do século passado uma profunda mudança e deslocamento que levou a uma recomposição geográfica e social da sociedade portuguesa feita no rescaldo revolucionário. Foi numa sociedade mais interessada na re-organização política da distribuição do poder

democrático, do que na reflexão sobre a história recente e os acontecimentos traumáticos que esta produziu, que os jovens das periferias urbanas cresceram. Temos portanto a criação de um imenso espaço de silêncio, esvaziado. Pronto a ser ocupado. E para que essa ocupação fosse notada, ela tinha de ser espectacular. É assim que explico a forma como a emergência de formas de expressividade espectacular dos jovens dos subúrbios das principais cidades de Lisboa e Porto foi acolhido e, de certa forma, sobrevalorizado, nos anos 90 do século XX.

Esta ocupação de um espaço vazio e consequente recodificação da cidade, leva à necessidade de criar um novo produto, uma “cultura mais rica” (Boss AC), que é identificada por vários rappers e que se torna possível e necessária porque: a) em primeiro lugar, o legado da geração anterior à sua, na relação que estabelece com a sociedade portuguesa, já não lhes serve; b) em segundo lugar, querem tornar-se visíveis, expressivos e ocupar o espaço público pois sentem a urgência da mensagem: há questões importantes a discutir e a fazer passar e a melhor forma de o fazer é performativamente – neste caso concreto através da música; c) em terceiro lugar há um guião de vida a criar, uma experiência de rua, de urbanidade e de identidade “étnica” nova e intensa a que é preciso dar sentido.

Ao recolher os depoimentos de vários rappers a produzir em Portugal, tornou-se claro que a adesão ao estilo de vida implicado na prática desta expressão musical resulta de uma procura que segue dois caminhos. A procura de um tipo de expressividade pessoal (a consciência estilizada de si próprio – ou seja – a criação de um estilo próprio, que é fruto de uma opção pessoal), por um lado; a procura de uma grelha de inserção num grupo de sociabilidades, que é um grupo geracionalmente homogéneo, territorialmente próximo e eventualmente com zonas de partilha cultural, por outro lado. Assim sendo, só podemos entender as expressividades juvenis performativas/espectaculares se assumirmos este aparente paradoxo entre individualidade/sociabilidade.

Apesar dos trajectos de adesão à cultura hip hop, em Portugal, serem muito heterogéneos, posso citar, alguns exemplos de “adesão” que se prendem com o preenchimento do tal espaço vazio da diáspora de que falava há pouco: é caso do Jorge, pioneiro no free-style em crioulo de cabo-verde que, ao analisar a forma de relacionamento da sua avó e dos seus pais com a sociedade “portuguesa”, procura outra grelha de relação para si próprio que seja clara e assumidamente menos submissa e mais activa. É ainda o caso de Sandro, um Mc de dupla descendência, goesa e cabo-verdiana, que conta como, no seu bairro da margem sul de Lisboa, optou pelo seu “lado” africano como principal recurso de demarcação identitária. Esta ideia de adesão ao rap como um momento de decisão por uma identidade black específica é, aliás, muito recorrente nos depoimentos que recolhi e corresponde ao preenchimento do espaço vazio de que Mc Sunrise subtilmente falava: “naquela altura tu não vias grupos de *blacks* a andarem todos juntos”. Refiro-me ainda aos trajectos de tantos destes jovens que assumem ter tido momentos da sua juventude em que eram como cocos, *bounties* ou *coconuts*: eram “negros” por fora e “brancos” por dentro – pelo estilo de vida que levavam e pela forma como procuravam uma integração passiva e sem dar nas vistas.

Aquilo que quero aqui defender é que estes casos representam a urgência de construir uma forma de legitimação, que seja simultaneamente visível para o exterior e criadora de sentido para a experiência pessoal. Ou seja, que compense a ausência de uma identidade negra como parte constituinte da identidade portuguesa “oficial” que se verificou até à década de 80 e que levou a que a música rap e os seus jovens protagonistas assumissem um papel muito relevante no panorama cultural a partir dos anos 90.

São portanto projectos levados a cabo por jovens que, a partir das suas memórias e experiências, procuram formas interessantes e significativas de conquistar autonomia na sua política identitária e nas suas formas de auto-representação. São auto-suficientes e protagonizam um profundo diálogo transcultural, criando heterogeneidade e gerindo de forma complexa a diversidade de experiências que cada um traz consigo.

Outro exemplo que podemos citar é o do rapper Valete^[4] que não se revê na mitografia da história que lhe ensinam na escola e reescreve-a com as mitografias da música rap, convocando uma miríade híbrida de ideologias e personagens políticas, numa reconfiguração histórica que não segue os critérios da história oficial mas sim os de um programa pessoal, cultural e socialmente inscrito, que afronta directamente o “lado silencioso” do país. O mais exemplar dos seus temas, neste aspecto, surge no álbum de culto “Serviço Público” (Horizontal/ Footmovin, 2006)^[5] e intitula-se “Anti-Herói”. Nele Valete descreve a genealogia de referências que o conduzem à sua famosa posição radical e interventiva que surge como original e inédita, afrontando o espaço vazio instalados.

ANTI-HEROI, Valete, *Serviço Público*

*“Los que le cierran el camino a la revolución pacífica,
le abren al mismo tiempo el camino a la revolución
violenta”*

Só se pode fazer isto uma vez

Eu cresci trancado num quarto com livros de Marx e

Pepetela

Alimentado com parágrafos de Néelson Mandela

Foi esta a fonte do ódio que agora já não escondo

Este é o som que eu inalei na voz de Zeca Afonso

Ninguém me separa deste Guevara que eu tenho em mim

E podes ver na minha cara a raiva de Lenine

Eu choro este sangue que devora o espírito

E choca os mais sensíveis, e torna-me um monstro como

Estaline

Valete a.k.a Ciclone Underground, nigga

O filho bastardo da vossa opressão, nigga

Eu tenho nos meus olhos a cor da insurreição, nigga

Eu sou Malcom-x com o microfone na mão,

Eu desenterro vítimas de genocídio capitalista

E levo mais comigo para a rebelião

Eu sou o primeiro a marchar para esta revolução

Tu és o primeiro a bazar na hora da intervenção

Eu vim para ressuscitar Lumumba, Ghandi e Arafat

E os nossos homens de combate através desta canção

Pai, eu tatuei no meu peito a Tua imagem

Para respirar através dela a Tua batalha e a Tua

coragem

Hoje eu trago nos meus braços a Tua alma e a Tua

mensagem

E as escumalhas não sabem que jamais irão levar

vantagem

Nós vestimos a farda de Xanana
E levamos drama do terceiro mundo à casa branca
Desfilamos com a mesma gana de tropas em Havana
E com a resistência suburbana dessa convicção cubana
Toma, esta ira psicopata deste filho de Zapata
Activismo de vanguarda é o registo de som
Eu trago a obstinação com que Luther King abalou
E a mesma solução que todo o meu people sonhou
Eu sou aquele mundo novo que Bob Marley cantou
Esboço desse sofrimento todo que o meu povo guardou
(Refrão)

Eu sigo este caminho que o ódio abriu para mim
E serei um dos guerreiros que aplaudirão no fim
Este é o som da revolução que em breve chegará
Eu sou anti-herói, que nunca se renderá
Eu sou um dos filhos deste mundo que a Luta inspirou
No mesmo trilho da mensagem que Cabral deixou
Esta é a voz da justiça que um dia se afirmará
Eu sou o anti-herói que o povo aclamará
Enquanto eu me enveneno com este rancor
Vou pondo balas no carregador para abater esses
opressores
Esta é a missão dos peronistas, que eu assumi na hora
Com a determinação que herdei da minha progenitora
Ninguém pára a frente armada que eu comando agora
Combate a escória na alvorada como fez Samora
Eu trago nesta oratória a história dos filhos que
viram a morte inglória dos pais
E que hoje anseiam desforra
Na Palestina, no Cambodja, Vietname, Angola
No Iraque, Na Somália, Afeganistão e Bósnia
Esse é o grito desse mundo que chora e implora
Pela justiça dos homens porque já viram que Deus não
acorda

Vítimas de quem fez de todo o mundo seu património
Da hipocrisia assassina do FMI e da ONU
É o povo anónimo cobaia de liberalismo económico
Que sai das amarras eufórico para combater o demónio
Eu sou aquele que vocês chamaram de fundamentalista
Quando eu disse que era um trotskista belicista
Posicionei-me assim contra a América imperialista
Aqui está o vosso kamikaze terrorista
Farto de vos ver sentados, manipulados
Por uma televisão que vos deixa impávidos e
formatados
Asnáticos inconformados, fechados e enganados
Otários e atrasados, inválidos e atordoados
Nós estamos do lado contrário nesta jornada cheia de
gente angustiada
Traumatizada por um passado onde foram pisadas,
martirizadas
Apedrejadas, excluídas, extorquidas, extropiadas
Cuspidas
Por uma brigada Desalmada de parasitas
Que devastaram arrasaram vidas
E agora vão pagar com a descarga
Desta intifada criada pelos homens que vocês flagelaram
E sobraram com garra para vingar aqueles que não ficaram
(Refrão)
Eu sigo este caminho que o ódio abriu para mim
E serei um dos guerreiros que aplaudirão no fim
Este é o som da revolução que em breve chegará
Eu sou anti-herói, que nunca se renderá
Eu sou um dos filhos deste mundo que a luta inspirou
No mesmo trilho da mensagem que Cabral deixou
Esta é a voz da justiça que um dia se afirmará
Eu sou o anti-herói que o povo aclamará.^[6]

Mas o trabalho de Valete, e este tema em particular, na sua relação com a história recente da sociedade portuguesa, adquire maior complexidade e consistência se confrontado com um outro. Trata-se da sua participação no tributo ao cantor de intervenção Adriano Correia de Oliveira, faixa 13 do CD "Adriano, Aqui e Agora - O Tributo" (Som Livre, 2007)[7]. Com toda a ironia, Valete escolhe a célebre e poética canção de intervenção "Menina dos Olhos Tristes", umas das mais belas conhecidas músicas de crítica à guerra colonial, da autoria de Zeca Afonso e cantada por Adriano Correia de Oliveira. Adriano Correia de Oliveira e Zeca Afonso eram estudantes em Coimbra, onde se tornaram notáveis cantadores do fado de Coimbra, tendo posteriormente enveredado pela canção de contestação ao regime salazarista. Como estas canções eram censuradas, acabavam divulgadas nas festas e encontro de estudantes, principalmente a partir das crises académicas de meados dos anos 60. Com a Guerra Colonial e o ingresso de muitos estudantes universitários no exército, alguns aliás como punição por práticas contestatárias e participação nas lutas académicas, este tipo de canção invadiu os quartéis e os teatros de guerra, tendo contaminado os oficiais de carreira. É assim que, no final dos anos 60 e início dos anos 70, as canções destes cantores se propagaram de forma a se tornaram símbolos de resistência. Sem dúvida que este facto contribuiu para que os oficiais de carreira fossem repensando o papel das forças armadas no regime e ganhando uma consciência política que levou ao 25 de Abril[8]. Neste sentido a escolha de Valete é tudo menos ingénua, tornando-se certo na forma como transforma uma memória às vítimas da guerra colonial num manifesto muito mais vasto sobre a situação pós-colonial.

Letra:

Menina dos olhos tristes

o que tanto a faz chorar

o soldadinho não volta

do outro lado do mar

Vamos senhor pensativo

olhe o cachimbo a apagar

o soldadinho não volta

do outro lado do mar

Senhora de olhos cansados

porque a fadiga o tear

o soldadinho não volta

do outro lado do mar

Anda bem triste um amigo

uma carta o fez chorar

o soldadinho não volta

do outro lado do mar

A lua que é viajante

é que nos pode informar

o soldadinho já volta

está quase mesmo a chegar

Vem numa caixa de pinho

do outro lado do mar

desta vez o soldadinho
nunca mais se faz ao mar

Os comentários feitos ao vídeo publicado no YouTube^[9] são o reflexo de como este tema é controverso e de como as suas leituras contemporâneas, apesar de contraditórias – dentro do movimento do rap tuga houve louvores magníficos e repúdios a este gesto subtil e denso de Valete – são profundamente pertinentes para a ocupação do espaço vazio de memória recente e para a construção de um processo identitário arrojado por parte desta geração que recorre a estas práticas espectaculares de inscrição de si próprios no mundo.

A este propósito, gostaria de citar um dos muitos comentários registados no YouTube, por ser aquele que, de forma mais tocante, nos fala desta construção do presente com recurso a uma memória partilhada e à possibilidade de construir formas híbridas de significação: *“Valete, tenho 14 e ouço-te com a minha alma. A minha avó adorava o Adriano e acho incrível o tributo que fazes a esse grande homem. Há poucos mc's como tu e acredita que te acho muito mais culto que muitos formados. Pá só te peço que não pares nunca de fazer uns beats porreiros e umas letras bacanas. O que me enerva é que não encontro o teu álbum em nenhuma loja. Mereces PEACE :)”* in *Comentários escritos, YOUTUBE, Set2008*.

É também por isso que este tipo de manifestação espectacular produz uma nova cultura.

2. Quando uma sub-cultura se torna numa forma expressiva de identidade nacional em reconstrução

A visibilidade pública que este estilo musical adquiriu no espaço nacional em meados dos anos 90, liga-se directamente ao processo de auto-representação da sociedade portuguesa como uma sociedade multicultural pós-colonial, sem com isto ter realizado uma ruptura completa com o período colonial. O que significa estarmos perante: a) um Portugal que criou um espaço vazio à volta das memórias das diásporas surgidas no pós-colonialismo; b) um Portugal naturalmente ansioso e inquieto com as profundas alterações na sua composição social, como referi anteriormente.

De facto, esta forma de espectacularidade das identidades juvenis sub-urbanas que é o rap, foi então utilizada, num determinado período (sobretudo nos anos de 1994 e 1995) para protagonizar uma parte da identidade nacional em construção.

Essa imagem passava pela ideia de tolerância racial, por um lado, e de denúncia de injustiças sociais, por outro. A sua legitimação, não só como estilo musical, mas também como discurso – de preferência “politicamente correcto”, – foi ela própria contemporânea da (re)descoberta da “multiculturalidade” pela classe política.

Um dos aspectos fundamentais do processo de mediatização e integração do rap na cultura *mainstream* em Portugal - sobretudo através das políticas partidárias, culturais e discográficas - reside no papel atribuído aos próprios rappers. No momento em que se começou a procurar estruturar uma nova condição da sociedade portuguesa - a da sua multiculturalidade pós-colonial - estes surgiram como os interlocutores ideais entre aquela e esses “outros”, genérica e homogeneamente definidos como minorias étnicas. E isto não só porque a primeira geração de rappers trazia uma mensagem de esperança e tolerância (racial), mas também porque o faziam através de uma linguagem musical que se havia tornado de alguma forma familiar e até muito em voga, já que recolhia adeptos relevantes entre os críticos de música e outros intelectuais encarregados de produzir opinião sobre questões sociais.

Ao contrário do que se verificou noutros países, em Portugal, o rap foi encarado como um dos meios privilegiados na tarefa de promover a tolerância entre negros e brancos, utilizando-se o seu discurso como um

instrumento (ainda que ilusório) preventivo de potenciais conflitos. Um rap politicamente correcto esteve assim ao serviço de uma política que descobre as minorias étnicas e simultaneamente reconhece a sua marginalização.

Esta retórica da tolerância foi pobre na forma como encarou o processo de construção de identidade que ali estava em causa. Por um lado, centrou-se numa ideia básica de racialização do fenómeno; por outro, cristalizou a sua imagem pública numa espécie de “banda sonora” dos bairros das periferias de Lisboa, eles próprios vistos como pouco mais do que guettos de insegurança urbana.

3. Conclusão: *Representing the feeling* - questões de performatividade

Em modo de conclusão gostaria de deixar uma homenagem aos jovens rappers e à forma como conseguiram construir sentido em cima de um vazio, mesmo que tenham sido de certa forma incompreendidos na sua urgência de transformar esse processo numa expressão espectacular.

Como sabemos, a performance assenta na representação. Na prática espectacular da música rap, ela liga-se directamente ao conceito fundamental de *representing*, assumido pelos seus praticantes como um dos fundamentos deste estilo musical. Neste sentido, o rap partilha com outras formas de representação performativa o objectivo de exercer resistência em relação às concepções hegemónicas dos discursos públicos e institucionais. As *battles* entre Mcs, os *free-styles* nos concertos de rap e outras formas de expressividade no âmbito deste estilo musical, são um excelente exemplo de como as performances se podem transformar em debates onde são apresentados pontos de vista, crenças, *statements*, muitas vezes contraditórios entre si, que confrontam o público e o convidam a tomar uma posição. Este efeito resulta do exercício, ainda que sob moldes específicos destas sub-culturas urbanas, da “encenação”, onde se calcula o efeito que as atitudes tomadas em palco poderão ter fora deste. Assumindo as virtualidades polissémicas das práticas espectaculares, os rappers conseguem, de forma consistente, actuar simultaneamente para os membros do *movimento*, construindo de forma autosuficiente a sua própria cultura e grelha identitária, e para a sociedade em geral, afrontando os seus medos e os seus silêncios.

¹ A leitura do presente texto deverá ser acompanhada de acesso à web. As referências aos sites a consultar serão fornecidas ao longo do artigo.

² RAP (Rhythm And Poetry) é a manifestação musical da *cultura hip hop*. Cultura hip hop é uma expressão utilizada para um movimento multidisciplinar urbano e juvenil que integra ainda uma componente gráfica/visual intitulada *graffiti* e uma componente coreográfica denominada de *breakdance*. Enquanto fenómeno cultural transformado em expressão performativa e posteriormente em produto de consumo, o hip hop surge a partir dos bairros do Bronx, NY, EUA. Às suas expressões locais desta cultura chama-se geralmente movimento, assumindo uma versão nacionalista. Em Portugal implementou-se nos últimos anos a expressão *hip hop tuga / rap tuga*.

³ Fonte: Fradique, T. (2003). *Fixar o movimento - Representações da Música Rap em Portugal*. Lisboa, Publicações D. Quixote.

⁴ Aconselha-se a consulta da biografia completa de Valete no seu perfil do myspace em <http://www.myspace.com/valete115>

⁵ Consultar vídeo oficial em <http://www.myspace.com/valete115>

⁶ A letra foi revista a partir da versão publicada em <http://letras.terra.com.br/valete/944665/>

⁷ Para mais informações sobre este projecto ver <http://vejambem.blogspot.com/2007/10/adriano-aqui-e-agora-o-tributo.html>

⁸ Agradeço a Fernando Fradique Ribeiro a oportunidade de discutir este assunto e relembrar estes tempos.

⁹ Consultar <http://www.youtube.com/watch?v=S-wBqJORmoY&feature=related>