

ENTRE *BEATS* E RIMAS: FUSÃO DE LÍNGUAS E IDENTIDADES NAS MÚSICAS URBANAS EM PORTUGAL

ISABELLE SIMÕES MARQUES¹

ABSTRACT. *Between beats and rhymes: language fusion and identity in Portuguese urban music.* The current urban music in Portugal is the meeting of different cultures and linguistic minorities. The linguistic repertoire of most of these artists includes different varieties of Portuguese, Creole (of Cape Verde and Sao Tome) and different African dialects (mostly Bantu languages of Angola). In this article, we analyse the bilingualism (code-switching and code-mixing) within the songs, produced by artists who reflect their multiculturalism in the lyrics of their songs. In fact, the performers alternate languages for the internal and external levels of the sentence. They also use a mixed style with a Portuguese matrix and lexicon of different languages, reflecting the urban vernacular languages and spreading their multiple identities.

Keywords: *sociolinguistics, urban music, linguistic and cultural identity, musical multilingualism, bilingualism.*

REZUMAT. *Între ritmuri și rime: amestec de limbi și identitate în muzica urbană portugheză.* Muzica urbană actuală din Portugalia este punctul de întâlnire pentru mai multe culturi și minorități lingvistice. Repertoriul lingvistic al majorității artiștilor include diferite varietăți ale limbii portugheze, limbi creole (din Capul Verde și São Tomé), precum și mai multe dialecte africane (preponderent limbi bantu din Angola). Ne propunem să analizăm bilingvismul (*code-switching* și *code-mixing*) în cântecele unor artiști care își exprimă multiculturalismul în versurile muzicii lor. Menționăm că artiștii alternează limbile la nivelul intern și extern al propoziției și că folosesc un stil hibrid cu o matrice portugheză și un lexicon din diferite limbi, ce reflectă varietățile lingvistice urbane și identitățile multiple.

Cuvinte cheie: *sociolingvistică, muzică urbană, identitate lingvistică și culturală, multilingvism în muzică, bilingvism, code-switching, code-mixing.*

¹ Docente na Universidade Aberta, doutorada em Études Portugaises/Linguística-Análise do Discurso pela Université Paris 8 e pela Universidade Nova de Lisboa (em cotutela). Investigadora Doutorada do Centro de Linguística da Universidade Nova de Lisboa e Colaboradora do Centro de Línguas, Literaturas e Culturas da Universidade de Aveiro. Tem desenvolvido e publicado trabalhos de investigação no âmbito dos estudos da Análise (Crítica) do Discurso, Sociolingvística, Didática das Línguas Estrangeiras, privilegiando igualmente os estudos sobre o plurilinguismo, as migrações e as representações. E-mail: Isabelle.marques@uab.pt

1. Introdução

As origens das músicas urbanas, designadamente o rap e o hip-hop, estão na música jamaicana, hoje designada de “reggamuffin” e na música negra americana (soul, funk e jazz). Em primeiro lugar festivo, o rap desenvolveu-se em “sound systems” (discotecas móveis) nos quais existiam improvisações e comentários verbais. Esta cultura de rua tornou-se o símbolo da geração hip-hop, que integra quatro expressões artísticas distintas: o “djing” – técnica musical que utiliza vários meios de produção sonora como o *sampling* e a manipulação de discos de vinil, o “graff” ou o “tag” – pinturas representando personagens ou letras, o “break dance” ou a dança hip-hop feita em pé ou no solo e, finalmente, o rap que significa literalmente em inglês “a arte de debitar palavras num fundo rítmico”.

Em Portugal, podemos afirmar que o rap se desenvolveu no início dos anos 1990 com a aparição de vários grupos e manifestos musicais. É de salientar a coletânea “Rapública” editada em 1994, considerada como um marco na música urbana portuguesa. Vários grupos musicais, nomeadamente da região de Lisboa, iniciaram a sua carreira através do inglês e a seguir adotaram o português quando esse fenómeno saiu da sua clandestinidade inicial. Dado que a maioria dos artistas de rap são oriundos de comunidades imigrantes, o seu repertório linguístico inclui diferentes variedades do português, do crioulo (de Cabo-Verde e de São Tomé) e diferentes línguas dialetais africanas (principalmente línguas bantas de Angola) sob a forma de termos simples ou estrofes inteiras. O inglês está presente nos nomes dos artistas, nos títulos dos álbuns e/ou das canções, nos refrões ou em estrofes ao lado de um português, muitas vezes, coloquial e suburbano². Os seus textos podem ser reivindicativos e denunciar problemas sociais como o desemprego, a pobreza, a droga ou a violência. Os rappers contam o seu mal-estar, as suas revoltas interiores e buscam, muitas vezes, uma identidade perdida, tal como o sublinha Calvet:

« Le rap (comme les tags) joue un rôle symbolique fondamental, il sert de miroir identitaire à des jeunes ayant justement des problèmes d'identité. Et même si l'on peut craindre qu'il participe à la logique du ghetto, il faut l'écouter et tenter de comprendre les enjeux qu'il exprime : c'est le problème de l'intégration (ou de l'exclusion) qui affleure dans ces textes ».³

Para os artistas que recorrem no seu dia-a-dia a duas (ou mais) línguas, a alternância de línguas (ou code-switching) é uma fonte disponível e explorada para acrescentar um efeito retórico e estético às letras. Calvet (1994), Billiez (1997), Trimaille (1999), no seguimento dos trabalhos de

² Para um estudo mais aprofundado deste fenómeno musical ver Cidra, Rui (2002) ‘Ser real’: o rap na construção de identidades na Área Metropolitana de Lisboa. *Ethnologia*, 12-14, 189-222.

³ Calvet, Louis-Jean (1994) *Les voix de la ville. Introduction à la sociolinguistique urbaine*. Paris : Payot.

Gumperz (1982) sobre o “we code” e o “they code” mostram que este movimento se acompanha de um “we code” cujo lugar privilegiado é o rap. De facto, este estilo musical é portador de marcas identitárias e resulta de uma diferenciação social que provém de uma diferenciação linguística. Gumperz afirma, aliás, que a linguagem é o produto da socialização dos indivíduos:

« Le point essentiel de notre argumentation est que l'identité et l'ethnicité sont en grande partie produites et reproduites par le langage. C'est parce que le processus par lequel les groupes se forment et construisent les symboles de leur identité est historique que nous sommes en présence de façons de parler particulières ».⁴

A partir destas constatações, pensamos que o “they code” está na base da construção de um “we code”. Esta hipótese é verosímil visto que as letras das canções que analisámos revelam claramente a ancoragem dos seus autores na realidade social. Nas produções analisadas, o recurso a diferentes códigos é sempre voluntário. Começando por um “they code”, os autores criam o seu “we code” específico, e trabalham profundamente os seus textos: manipulam, torcem, cortam, recompõem criando assim uma linguagem construída pedaço a pedaço, misturando as palavras, as expressões e as línguas.

2. Análise do corpus

Pretendemos analisar a alternância e a mistura de línguas no seio de algumas canções produzidas em português por artistas que espelham a sua multiculturalidade nas letras das suas músicas. De facto, os artistas alternam as línguas tanto no nível interno como no nível externo das letras das suas músicas. Recorrem também ao code-mixing quando misturam a matriz portuguesa com um léxico proveniente de diferentes línguas, refletindo assim línguas urbanas vernaculares.

Em seguida, analisaremos canções de vários artistas nacionais como Boss AC, Buraka Som Sistema, Valete, Da Weasel e tentaremos perceber os desafios deste plurilinguismo musical.

2.1. Boss AC

No primeiro tema aqui em análise, intitulado Yo (2005), Boss AC, de origem cabo-verdiana, exprime-se em várias línguas, nomeadamente em português, inglês, castelhano e francês. Aliás, o próprio tema da canção está ligado ao estilo musical do rap e à sua linguagem distinta.

⁴ Gumperz, John (1989) *Sociolinguistique interactionnelle*. Paris : L'Harmattan, 14.

(1) Yo, um granda **flow** / Bombos e tarolas que batem tipo whoa / Yo, tu sá's comé / No stress dá-te grandas **beats** né? / Ya negro, **you know** / Dicas que te prendem tipo AC é po-po / Foodaa-se! Whoa / Sempre discreto **I keep it on a down low Shut that fuck up** e sente o **flow** / **Nigga** queres **beef, nigga? Let's go / I want out**, preparo a retirada / Largo esta **life**, emigro com a tua namorada / Porque é que não aceitas? Eu que eu não escrevo rimas bué, eu escrevo receitas / Yo, yo, yo, yo / Não brinques com esta merda yo / Yo, yo, yo, yo / Não duvides com esta merda yo / Yo, yo, yo, yo / Não brinques com esta merda yo / Yo, yo, yo, yo / Tou a falar contigo yo / **I be the what niggas need when the need is to feed / of a breed of a man who can rhyme / And you won't believe how I lead I'm ahead of the game / and I dead all you lames all the time / You now rockin' with not one of the best but one of the only / Who can cut your life line without the help from homies / Yet attached to two of the best to do it with the L.I. fluid / In my veins I came and I said it the same like the R. / But most of y'all wanna ball 'cause you saw a couple of vids / Saw a couple of niggas do a couple of bids and over that you wanna fuss? / Try stayin' relevant for fifteen plus / This art form is not a game, we ain't playin' / We do it all day and night and if doin' it that long is wrong we don't wanna be right / Yo, yo, yo, yo / Don't play with this shit, yo / Yo, yo, yo, yo / Don't doubt this shit, yo / Yo, yo, yo, yo / Don't play with this shit, yo / Yo, yo, yo, yo / Hey yo I'm talkin' to you, yo / What you know about R.A.P., B.A.C., N.S.T. / Ya niggas querem ser like we / Mas yo, no entiendes mi stylo / Se cada rima fosse uma grama, / AC pesava um kilo / Yo pensei que soubesses / Não me subestimes tenho truques que não conheces / **Been there, done that I ain't new to the juego / Si no te gusta boy hasta luego** / Não queiras copiar 'cause you know you gonna fail / Não consegues ver nada porque escrevo rimas em braille / **Je dis ce que je vois / Dans le micro j'attaque BOSS AC c'est moi** / (Say that shit, say that shit) / Yo eu nem comento / Tanta letra junta dava um novo testamento / Independentemente de gente que não me sente / Sigo em frente, e o meu discurso sempre coerente...**

YO (2005)

Observamos que o inglês tem a função de identificar termos ligados ao mundo musical (“flow”, “beats”) e que a linguagem utilizada é coloquial. Percebemos igualmente que a denominação do outro é feita em inglês (“nigga”) e que o inglês e o português participam da sonoridade das rimas (“you know”, “po-po”, “down low”, “flow”, “let's go”). A segunda parte da música é cantada em inglês e corresponde à participação musical de Pos, vocalista do grupo americano De La Soul. O segundo refrão é a tradução inglesa do refrão anterior. No final da canção, estão presentes o castelhano e o inglês lado a lado (“Ya niggas querem ser like we mas yo, no entiendes mi stylo” ou “Been there, done that I ain't new to the juego”) e esta alternância de línguas (code-switching) participa do “we code” que o cantor pretende criar (“não entendes”). Estão também inseridas duas estrofes em francês (“Je dis ce que je vois dans le micro j'attaque BOSS AC c'est moi”) que

também formam rima. A identidade do orador (“BOSS AC c’est moi”) é assim revelada numa língua estrangeira. Para além disso, podemos salientar o comentário extralinguístico feito no final do tema (“tanta letra junta dava um novo testamento”) o que revela a preocupação deste género musical com as palavras, como o afirmam Contador & Ferreira (2003): “O hip hop é um autêntico laboratório da música e da linguagem. É algo que se inventa ad eternum”.

O segundo tema em análise, intitulado “Pa nada” e datado de 2009, é cantado quase inteiramente em crioulo e contém excertos da canção cabo-verdiana “Ti Jon Poça” de Ildo Lodo.

(2) Tchám contóbe um história que contcê antes de bô nascê / Na tchon de Cabe Verde fui donde bôs pai conchê / Nascide e crióde na CV, gente pobre ma gente dret / Que orgulhe nas sis terra, que orgulhe na ser pret / És era nove, juntá um dnhirim pa emigrá / Bscá um vida mdjor, conde vida dá és tá voltá/ Nunca és tinha oióde avião ma avião trás de sis terra / Vassoura ta esperá bô mãe, bô pai ta esperál um serra / Trabói é tcheu, dnhêr ca tem, és ca ta habitué quess frio / Na tchôn de Lisboa, num casinha ranjóde pa um tio / És tá trá luz dum poste, calor só quemóde lenha / Um grogue na cope de bô pai, bô mãe tava prenha / Nove mês passá, Louvara a Deus, oh que mnin bnitim / Bô nascê gordim, tcheu cabel, 4 kilim / Deus ta qrê que bô ta criá pa ser Doutor / Bô ca tive luxe ma ca faltóbe amor /Bô enxada pa nada, bô trabadja pa nada (ês dzê bô mãe) / Bô enxada pa nada, bô trabadja pa nada (ês dzê bô pai) / Bô enxada pa nada, bô trabadja pa nada (ês dzê bô mãe) / Bô enxada pa nada, bô trabadja pa nada (ê assim que és dzê bô pai) /Óne passá rapde, nunca bô gostá de escola / Falta aula pa fcá na rua dia ta jgá bola / Bô mãe ta argui ced, bô ta oiál um vez pa semana / Dôs trabói um trás de otê, dia inter cmide um banana / Bô pai de vez em quando fusque, de vez em quando carpinter / Bibida ma vice pôl ta fazê fidje ma ôte amdjer / Dia de bôs óne bá pa **night** má bôs **broda** / Fmá **high**, bibe cerveja na discoteca da moda / Roubá córre pa passeá, roubá dnhêr pa gastá / Na bô cabeça bô é que ta mandá / Bsôt é **gangsta**, famose na zona / Dia inter ta uvi **rap** bsôt ca ta gostá de morna / Madrugada na rua, casa pa bô é gaiola / Bô largá estude da mon, trocá caneta pa pistola / **Dealer** gostá de bô êl ranjób trabói ta vendê / Pensá na bô povê antes de bô fazê! / Trança na cabel, brinc na oreia **Nike** na pê / Perfume francês hoje bô tem um criola pa cmê / Dia seguinte contá bôs malta manera quel gêmê / Criola era sabinha má sê nome já bô esquecê / Tè dia quel parcê na bô casa ta tchorá / Dzid el ta mnin “bô têm que trá - já ca ta dá” / Ê mdjor bô prepará mudança / Dzêm qual é vida que bô tem pa dá ess criança? / Bô é conchid na zona, bô malta també / Bô mãe ta dobe conselhe ma bô ca ta uvi que ninguém / Bôs pai lutá pa bô ma bô esquecê bôs raiz / Dzêm quem bô é? Se já bô esquecê bô país? / Fidje de criol ta falá criol dzêm s’ê criol que bô é? / Casta de vida é ess que bô ta vivê? / Bô ca tem desculpa bô é que tráca bô caminhada / Bô mãe lutá pa bô pa nada
 “Pa nada” (2009)

Esta música aborda o tema da emigração, como podemos observar pelo seguinte trecho: “Ês era nove, juntá um dnhirim pa emigrá / Bscá um vida mdjor, conde vida dá ês tá voltá/ Nunca ês tinha oióde avião ma avião trás de sis terra”. Conta a história de um casal cabo-verdiano que veio viver para Lisboa (“Na tchôn de Lisboa, num casinha ranjóde pa um tio”), narrando o nascimento do seu filho em Portugal (“Nove mês passá, Louvara a Deus, oh que mnin bnitim / Bô nascê gordim, tcheu cabel, 4 kilim”), e mostrando as esperanças depositadas na criança para que tenha uma vida melhor (“Deus ta grê que bô ta criá pa ser Doutor”).

As letras em crioulo acompanham esta temática íntima e pessoal. É de apontar que o inglês aparece quando o cantor faz referência ao mundo da música (“rap”), ao mundo da noite (“night”) e ao da delinquência (“broda”, brother, “gansgta” e “dealer”), afastando-se assim do crioulo, a sua língua de herança e esperança dos pais e aproximando-se de um mundo de violência, adotando, para tal, outra língua, nomeadamente o inglês.

2.2. *Buraka Som Sistema*

A origem do nome do grupo Buraka Som Sistema é o da freguesia da Buraca na cidade da Amadora, e o conceito de Sound System é oriundo, como vimos, da Jamaica. Buraka Som Sistema é uma banda cuja sonoridade se integra no género musical Kuduro. Este grupo é frequentemente apelidado como fundador do novo som electrónico Kuduro Progressivo.

Neste tema, intitulado “Buraka entra” e datado de 2006, podemos ver que o inglês está presente de forma alternada com o português:

(3) A pista esquentá / O **people** sente-a / Buraka entra / o som rebenta / ninguém aguenta / não sabe inventa // Buraka entra / o som rebenta / A pista esquentá / O **people** sente-a / Buraka entra / o som rebenta / ninguém aguenta / não sabe inventa / Buraka entra / o som rebenta // e som do **people** tá a bater / levanta o **groove** / e todos mexem mais / o **dj** tá mexer no bum bum / e todos pedem mais / kuduro é pra lembrar o teu futuro / meu **nigga** vem vem podes falar / fala **baby** vem que tenho mais de 100 rimas pa dar // este som para os **bipes** em tom de convite / em conta nos **beats** buraka na **street** / **producers** onde o som não falha e tem / obuses de rimas e não mortaldas sem / garina petty amiga na eskina aqui vem / em cima o que te anima nesta vida bem / eis os **dj's** que matam na cena / os decibeis a Buraka sistema // A pista esquentá / O **people** sente-a / Buraka entra / o som rebenta / ninguém aguenta / não sabe inventa / Buraka entra / o som rebenta // **miss petty** diz hhoouo / kalafa diz hhoouo / conduta diz hhoouo / Buraka querem mais

Buraka Entra (2006)

Desta forma, a inserção da língua inglesa serve para designar termos musicais ligados ao rap (“grooves”, “bippes”, “beats”). De salientar que as diversas heterodesignações (“people”, “dj”, “nigga”, “baby”, “producers”, “miss petty”) são igualmente realizadas em língua inglesa, criando um certo distanciamento linguístico.

O segundo tema, intitulado “Kalemba”, está fortemente ligado a Angola. De facto, encontramos vários termos de língua quimbunda como, aliás, o próprio título da canção. O termo “Kalemba” significa em quimbundo “agitação violenta do mar”.

(4) Quando eu entro o palco se move, / talento aqui chove / claro que o povo me ouve / sou Pongolove / estou com a Buraka / abro a fronteira / não digo lixo / nem digo asneira / no microfone sou a primeira / you levantar a minha bandeira / Angola o mundo cobiça / mas é o povo que te enfeitica / a Pong no **beat** capricha / porque sou rara tipo **welwitchia** / sou mesmo eu a dama **ngaxi** muito agressiva / me derrubar nem com macumba / sou criativa / a Buraka é que **está a cuiar** / sai fora Pongolove é que **esta a bater** / vão-se embora / **wegue wegue wegue wegue** / são piada / **wegue wegue wegue wegue** / novo esquema / **wegue** / rima pesada / tipo embondeiro / eu faço o que eu quero / canto para Angola / e para o mundo inteiro / no kuduro impero / sou palanca negra gigante / sigo a passada de Njinga Mbandi / sigo a corrente do Dande / logro o feitiço de Tomé Grande / por no mapa Oxaena / terra de grandes nomes do semba / arraso tipo **kalemba** / sou de Angola / como a **mulemba** / mano jukula / mambo exclusivo / toque de Angola / a Buraka é que **está a cuiar** / sai fora / Pongolove é que **esta a bater** / vão-se embora

Kalemba (Wegue Wegue) (2008)

Outros termos quimbundos estão inseridos ao lado de um português europeu ou da sua variante angolana. “Welwitchia” é uma planta rara do deserto da Namíbia, o termo “Ngaxi” é o diminutivo do nome “Engrácia” (do quimbundo Ngalasa) e “mulemba” é uma espécie de árvore. As expressões recorrentes no refrão “está a cuiar” e “está a bater” significam na variante angolana do português que “está tudo bem”. Estão também presentes várias referências culturais e históricas africanas como Pongo Love que é nome de uma artista congoleza, Njinga Mbandi que é o nome de uma rainha africana dos territórios de Angola ou Dande que se refere a um município de Angola.

Vemos aqui, através do recurso à variante angolana do português e do quimbundo uma afirmação clara da identidade africana da cantora (e do grupo) que se autocaracteriza com elementos da identidade angolana.

2.3. Valete

Valete é um rapper português, nascido em Lisboa e de pais são-tomenses. Começou a participar no movimento de Hip-hop em Portugal em

1997. Neste tema, intitulado “Os Meus”, as línguas inglesas e portuguesas estão presentes de forma alternada:

(5) Quando estou falido nem me dão mão para um cumprimento saudosos / Quando tenho guito todos querem pôr a mão no meu bolso / Sou cauteloso tu não me encaras com nenhum **nigga** venenoso / Eu só respeito **bros** de 2 caras se for G-pro / Quando o meu **rap** ficou **phat** eu só vi simpatia / Quando era **wack** eu nem sabia que muitos de vocês sorriam / Damas da minha zona só diziam “Bom dia, Boa noite!” / Passou para “oi fofinho” dois videoclips depois / Mesmo com cd viam-me sem paka e com um Citroen velho / Se eu vendesse tipo Da Weasel comia bem mais que um Pac Man / Meus amigos são como irmãos e nenhum deles me decepciona / Não há traição por maior que seja o cu da minha dama / A sanção para traidores é como a de chibos nas ruas / Não sou Jesus, não há perdão nós crucificamos Judas / Sempre que há acção, ninguém diz não, todos mostram os dentes / Sou tipo África, eu tenho as costas quentes. / Adamastor, **nigga** Bónus, **nigga** Maradona / Sílvia, Raquel, Deco e a minha mana Joana / Sempre unidos não deixamos apagar a chama / Vocês são os meus manos, eu sou vosso / Meu **crew** de sempre, Lamini, Dudu e Mauro / Danilo, Hélio, Sílvio, Nelson e o Osvaldo / Touché, Arlindo, Saraiva e o meu **nigga** Paulo / Vocês os meus **niggas**, meus manos / No teu **team** é só falsos, não te aproximes és nefasto / Se quiseres contacto é melhor enviaries um fax / Afasto-me de vocês porque é só cinismo que eu capto / As vossas más vibrações só contaminam o meu espaço / Meu **people** de Benfica, Néelson, França Benarrivo / Braima, Togu, Nuno, Manel, o Satã e o Ivo / Santiago, Diogo, Kulkov, David e Chico / O NBC e o Bomberjack / Tu és o **nigga** do meu lado quando é preciso agir / Manténs-me sempre focado para que eu não possa cair / Trazes as palavras certas que não me deixam desistir / Se a nossa meta é a mesma no fim ainda vamos sorrir / Sinceridade e honestidade são os pontos vitais / A gente até discute, mas acaba sempre em **Freestyles** / E assim vai, porque isto amizade sem preço / Quando um come todos comem, temos todos o mesmo peso

Os Meus (2006)

Desta forma, os termos ingleses que alternam com os termos portugueses referem-se essencialmente a pessoas (“nigga”, “bros”, “team”, “people”) e a termos musicais (“rap”, “freestyles”). Os termos ingleses permitem também fazer a autodesignação do próprio cantor (“phat”, “wack”).

2.4. Da Weasel

O grupo Da Weasel foi criado em 1993 e em 1994 lançou o seu primeiro álbum em inglês. Segue-se um ano depois o segundo álbum, trabalho

no qual se assiste à transição para o português como língua dominante. Neste tema, o inglês serve para salientar uma similitude (“son” – “puto”) e também uma oposição (“son” – “daddy”), estabelecendo uma voz superior e de autoridade (“I’m your daddy”):

(6) O mundo de hoje em dia cada vez tá mais complicado / Estou rodeado de mentiras e de pessoas falsas por todo o lado / O que é que está certo, o que é que está errado? / É difícil seleccionar e estou a ficar preocupado / Se vens com truques para mim, **son, i’m ready** / Já te tirei a pinta de longe, puto - i’m your daddy / Nem tudo o que parece é, nem tudo o que brilha é ouro / Porque a beleza interior para mim é o verdadeiro tesouro / Da Weasel **never stop** – já devias saber e aprender / Que isso dá-me imenso prazer / Adivinha quem voltou para surpreender muita gente / Vamos continuar – vamos em frente! / **We never stop, we never stop, / baby so get up, baby so get up / We never stop, we never stop...** / New Selectah / New Selectah / New Selectah / New Selectah / Hoje acordei com vontade de gritar / Escrevo para ti porque precisava de falar / Rimar, **whatever**, é mais um desabafo / Se queres que te diga – já dei um bafo / Não te assustes, puto, tenho tudo controlado / E se cuspo para o ar só espero que me caia ao lado / Tento manter-me direito, mas não é fácil, acredita / Queres saber o que é stress – fala com a minha pita / Porque quando amamos, gritamos, quando gritamos, **fightamos** / Quando **fightamos**, choramos, porque somos humanos / Tenho que magoar alguém sempre que dou um passo / Porque tento ser verdadeiro em tudo aquilo que eu faço / Vejo miúdas a baterem-se só porque me viram na tv / Se calhar nem se lembram muito bem a fazer o quê / A dizer o quê, para quem, ou mesmo para quem / E sabes que levo isto a sério muito mais do que ninguém / É difícil não deixar de pensar nisso, só porque magoa / Por outro lado quem sou eu para julgar outra pessoa? / Odeio materialismo mas adoro Tommy Hilfiger / (Não!!!) Curto o Puff Daddy, e a J-lo é a minha **nigga**... / New Selectah / New Selectah / New selectah, porque não dá pa parar nem aparrar...

Selectah (2001)

Por outro lado, podemos ver que a expressão inglesa “never stop” está repetida várias vezes, o que vem confirmar e reiterar o que foi dito anteriormente em português “Vamos continuar – vamos em frente!” que acompanha o título e o refrão da música em inglês (“new selectah”). De notar também que o verbo “fightamos” é o resultado da mistura (code-mixing) entre o verbo inglês (to fight) e a terminação verbal portuguesa.

No último tema em análise, intitulado “International luv” (2007), a língua portuguesa alterna com o inglês tanto nos refrões como nas estrofes. Este code-switching cria um efeito estilístico e sonoro interessante:

(7) Yo she tell me say she want it and need it, / the kinda pretty bwoy that will keep her body pheening. / The dappa lovin mek her hot, she says that i'm the sure shot. / Virgul you better stop, don't rush that. / Hush hush, soundbwoy - I never rush / Tu és real tens o feel, muita vontade... mas / Ela quer calor africano com um toque de português / Não vale a pena, Atiba the Dappa, não te safas desta vez. / I've got that sweet lovin, jamerican lovin. That can't stop, won't stop addictive kinda lovin. / I'm the only man she want in her life. Virgul give it up she's mine. / Ela tua ela é minha ela é de quem quiser / Mas no final do dia não há nada a fazer / Eu é que lhe faço tremer, no ponto G a mexer / Podes sempre aparecer quando quiseres aprender. / Luv luv luv - Tudo o que ela quer e precisa... / Luv luv luv - Every day and night she yearning... / Luv luv luv - Sei muito bem do que falo / Luv luv luv - she wants my, my love / Eu trato-lhe como ninguém-guem, e dou-lhe como ninguém-guem. / Atiba, tiba bem bem para esqueceres o neném / International, o meu love não dá chance / A qualquer bwoy que se meta no meu lance. / I got the voice she likes to hear. / Whenever I'm around she pulls me near. / Says whisper sweet nothings in my ear. / Baby has no fear. Tell me what you want, he can't hear. / Mano fala sério, essa dama enrolou / Ela diz o mesmo do carinho que lhe dou / Aperta-me bem forte porque forte eu sou / Encaixa o teu corpo no meu e sente o flow / This girls ah weh me like and wah me need in a me heart. / Virgul you want her bad but you can't, have my gyal. / Can't give her the lovin weh me have. / Yes you're a pimp but I'm a don... / Luv luv luv - Tudo o que ela quer e precisa... / Luv luv luv - Every day and night she yearning... / Luv luv luv - Sei muito bem do que falo / Luv luv luv - she wants my, my love / Boom boom mammy mammy, / Call me daddy daddy. / When me gih har the lovin she scream hav pappi, que rico. / She like to listen to my lingo. / Tells me I'm the best that she knows. / Cause I'm the Don Dappa. / Give her the lovin she need real proper. / Tell her fih call me in a the morning and the evening. / Tell her fih call me when she need it. / I will be there with the quickness, / yuh better believe it... / Ela fica doida quando não tem ninguém / Que saiba tratar dela como mais lhe convém. / Ela sabe o que ela quer, / E sabe muito bem, o que lhe sabe bem, adivinha quem... / Eu não duvido que ela também te curta bro / Mas não dispensa tudo aquilo que lhe dou / Ela sabe o que quer, / E sabe muito bem, o que lhe sabe bem, adivinha quem... / She loves the way I give it to her, / She loves the way I make her feel. / No guy can try to take away my love. / Shes mine all mine. / Ela adora o que lhe faço sentir Ela adora quando lhe faço sorrir / Não há ninguém que a trate tão bem / Ela é minha e só pra mim / Luv luv luv - Tudo o que ela quer e precisa... / Luv luv luv - Every day and night she yearning... / Luv luv luv - Sei muito bem do que falo / Luv luv luv - she wants my, my love

International luv (2007)

O facto da ortografia inglesa estar adaptada e transformada propositadamente (“bwoy” em vez de “boy”, “mek” em vez de “make”, “luv” em vez de “love”) cria, por um lado, um efeito inovador e, por outro lado, um efeito de estranheza. É também de notar que o castelhano serve para reproduzir um discurso indireto, na voz de outrem (“hay pappi que rico”).

3. Conclusões

Como vimos através destes exemplos, os modelos alternados podem interagir com elementos da estrutura das letras. Assim, as estrofes permitem reforçar as ligações e as divisões pondo em valor vários tipos de modelo. A alternância de línguas pode também contribuir de maneira sistemática à mensagem quando é utilizada para integrar elocução ou termos específicos, colocar a ênfase em alguns termos, para destacar oposições ou similitudes semânticas, obter paralelismos ou reformulações, segundo Davies & Bentahila (2008). De facto, as alternâncias podem reforçar outros modelos poéticos no texto. Consideramos que o code-switching é um recurso explorado pelos autores de maneira hábil e enriquecedora, contribuindo para a eficacidade das suas músicas.

A presença deste “insertion style” (Androutsopoulos, 2002) reveste assim duas funções: a primeira é de ser parecida com uma conversa corrente entre membros de uma comunidade bilingue, a segunda é de direcionar o público-alvo da música, capaz de entender, ou não, o conteúdo das letras. Assim, o facto de incorporar uma língua diferente pode significar que tem valor no mercado global (Heller, 2000) como também na minoria linguística com o intuito de, por um lado, fragmentar a ideologia monolingue dominante – e legitimar dessa forma a prática quotidiana do bilinguismo – e por outro lado, reafirmar os estereótipos culturais para um público monolingue (Androutsopoulos & Scholz, 2002).

Para além disso, as escolhas de língua e o code-switching podem ser motivadas segundo o propósito e o tema das músicas (Auzanneau, 2001). Como vimos, o cabo-verdiano é escolhido para abordar assuntos ligados à diáspora e à identidade, o quimbundo está ligado à identidade e ao sentimento de pertença e o inglês permite não só fazer heterodesignações e autodesignações, como também falar do próprio estilo musical e da urbanidade.

Finalmente, a mistura de línguas permite aos artistas distanciarem-se da sociedade dominante e exprimir a sua solidariedade para com os seus pares. Os artistas utilizam-na como um “we code” para instaurar o diálogo com o público. Este código interno é portador de marcas identitárias e é o resultado de uma diferenciação social reforçando a diferenciação linguística.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Androutsopoulos, J. & Scholz, A. (2002). "On the recontextualization of hip-hop in European speech communities". *PhiN – Philologie im Netz* 19,1-42.
- Auzanneau, M. (2001). "Identités africaines: le rap comme lieu d'expression". *Cahiers d'Études africaines*, n° 163-164, 711-734.
- Billiez, J. (1997). "Poésie musicale et urbaine : jeux et enjeux du rap". In. M. Marquillo (éd.), *Écritures et textes d'aujourd'hui, Cahiers du français contemporain*. Paris: ENS Édition, n° 18,135-155.
- Calvet, L.-J. (1994). *Les voix de la ville. Introduction à la sociolinguistique urbaine*. Paris: Payot.
- Cidra, R. (2002). "Ser real: o rap na construção de identidades na Área Metropolitana de Lisboa". *Ethnologia*, n° 12-14,189-222.
- Contador, A. Concorde & Ferreira, E. Lemos (2003). *Ritmo e poesia – os caminhos do rap*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Davies, E. E. & Bentahila, A. (2008). "Code switching as a poetic device: Examples from rai lyrics". *Language and Communication*, n° 28, pp.1-20.
- Gumperz, J. (1982). *Discourse strategies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gumperz, J. (1989). *Sociolinguistique interactionnelle*. Paris: L'Harmattan.
- Heller, M. (2000). "Bilingualism and identity in the post-modern world". *Estudios de Sociolingüística*, n° 1 (2), 9-24.
- Lapassade, G. & Rousselot, P. (1996) *Le rap ou la fureur de dire*. Paris: Loris Talmart.
- Pennycook, A. (2003). "Global Englishes, Rip Slyme, and performativity". *Journal of Sociolinguistics*. n° 7 (4), 513-533.
- Sarkar, M., Winer, L., Sarkar, K. (2005). "Multilingual Code-Switching In Montreal Hiphop." In. J. Cohen et al. (eds.) *ISB4: Proceedings of the 4th International Symposium on Bilingualism*. Somerville: Cascadilla Press, 2057-2074.
- Simões Marques, I. (2009). *Le plurilinguisme dans le roman portugais contemporain (1963-1983): caractéristiques, configurations linguistiques et énonciatives*. Thèse de Doctorat : Université Paris 8.
- Trimaille, C. (1999). "Le rap français ou la différence mise en langues". In. J. Billiez (éd.), *Les parlers urbains*. Grenoble: LIDIL, n° 19,79-98.
- Vicherat, M. (2001) *Pour une analyse textuelle du rap français*. Paris: L'Harmattan.