



UNIVERSIDADE
E D U A R D O
MONDLANE

FACULDADE DE LETRAS E CIÊNCIAS SOCIAIS

DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

**Do Conservadorismo *Underground* aos “fofinhos” do *Mainstream*: A Construção Social
da Realidade pelos Rappers da Cidade e Província de Maputo**

Monografia Apresentada em Cumprimento Parcial dos Requisitos Exigidos para a
Obtenção do Grau de Licenciatura em Sociologia na Universidade Eduardo Mondlane

Autor:

Hélder Leonel Malele

Supervisor:

Baltazar Muianga, PhD

Maputo, Maio de 2023

UNIVERSIDADE EDUARDO MONDLANE
FACULDADE DE LETRAS E CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

Do Conservadorismo *Underground* aos “fofinhos” do *Mainstream*: A Construção Social da Realidade: pelos Rappers da Cidade e Província de Maputo

Autor

Hélder Leonel Malele

Monografia Apresentada em Cumprimento Parcial dos Requisitos Exigidos para a Obtenção do Grau de Licenciatura em Sociologia na Universidade Eduardo Mondlane

Supervisor:

Baltazar Muianga, PhD

O Júri

O Presidente:

O supervisor

O Oponente

Maputo, aos _____ de _____ de 2023

Declaração de Honra

Eu, Hélder Leonel Malele, declaro por minha honra que o presente trabalho, que apresento como requisito parcial para a obtenção do grau de licenciatura em sociologia, no Departamento de Sociologia da Universidade Eduardo Mondlane, nunca foi apresentado para a obtenção de outro grau académico, pelo que, o trabalho é fruto de minha investigação individual, o que pode ser comprovado pela bibliografia referente às fontes que usei durante o processo de pesquisa.

Maputo, Maio de 2023

Hélder Leonel Malele

Dedicatória

Aos meus pais, Josué Alberto Malele (em memória) e Guilhermina Gabriel Makavi, pela educação que me deram, pela inspiração para que eu tivesse interesse pelo conhecimento e por terem-me tornado criativo para lidar com as adversidades da vida.

À Lina Malele, minha esposa, pelo apoio, força, motivação e insistência para que eu me dedicasse aos estudos e, por conseguinte, hoje, realizar este trabalho de pesquisa.

Agradecimentos

Primeiramente, quero agradecer à Deus todo-poderoso por me manter vivo e estar presente em todos os momentos, quer sejam bons, ou maus, da minha vida e por me proporcionar bençãos ao longo do meu percurso profissional.

De seguida, agradecer à minha mãe, Guilhermina Gabriel Makavi, por ter me introduzido às artes e ao conhecimento científico, de forma directa e indirecta, por iluminar meus caminhos com seu afecto e sua dedicação e por ter me insistido, incansavelmente, para voltar à escola.

Ao meu supervisor, Dr. Baltazar Muianga, pela paciência e pelo apoio para a elaboração deste trabalho. Agradecer, ainda, por cada orientação, pelo seu olhar exigente, bem como seu questionamento para atingir o máximo de coerência metodológica e científica deste trabalho.

Ao meu amigo, Miguel Prista, por ter-me introduzido à academia, às ciências sociais e pela sua influência no desenvolvimento de uma consciência crítica em mim.

Ao Sérgio Bila por ser um repositório de conhecimento múltiplo e ser o meu “maior” amigo;

Ao Carlos Ndlate (Squeeza) por ter-me insistido que eu volte à escola e à Clotilde Paulo por ser sempre uma colega presente na minha vida.

Aos meus irmãos, nomeadamente: Lara Malele, Danilo Malele e Cláudia Malele por estarmos sempre ligados e me recordarem da responsabilidade que tenho pela família.

Aos meus primos Daniel Massinga, Samito Makavi, Linda Massingue, Lucilia Makavi Larssen Makavi, Iris Makavi, Monica Mata, Paulo Mata, Ivo Faife, Narciso Makavi, Emídio Makavi, Tia Ana Makavi (em memória), Tias Micaela e Lidia Malele, pela amizade, que mesmo estando distantes, a vida concede-nos.

Aos meus colegas do curso, a saber: Elisa Sumbane, Martins Navingo, Armando Mahumana, pela interajuda ao longo dos anos de frequência do curso.

Por fim, agradeço à todos que acreditaram em mim e que me ajudaram na realização deste trabalho.

- Meu sincero kxanimambo!

Resumo

Este trabalho dedica-se ao estudo do processo de Construção Social da Realidade no seio dos *Rappers* da Cidade e Província de Maputo. O objectivo é de analisar a forma pela qual a realidade social é construída pelos mesmos. De modo a atingir esse fim, adoptámos, como base teórica, a Construção Social da Realidade de Peter Berger & Thomas Luckman (2003), articulando com os conceitos de Identidade segundo Faria & Sousa (2008) e Tilio (2009). Ademais, foi realizada neste trabalho, uma pesquisa qualitativa cujos dados foram recolhidos por meio de entrevistas semi-estruturadas junto de um total de treze (13) jovens que constituíram uma amostra convencional na qual os entrevistados eram pertencentes aos diversos grupos que se identificavam através do movimento Hip-hop. A compreensão dos dados permitiu constatar que os rappers constroem a realidade social através de diversos universos de significação. Embora o Hip-hop seja um universo simbólico, no qual a totalidade dos seus membros partilha ordens sociais típicas, ao longo do tempo, surgem subuniversos de significações diversas que entram em choque ou toleram a sua coexistência. As significações dos rappers são marcadas pela ordem simbólica historicamente estabelecida, bem como por significações subjectivas. Assim, os rappers compõem diversos tipos de universo, alguns em oposição e os restantes como intermédios. Os últimos fixam-se entre os pólos de *undeground* e de *mainstream* produzindo um novo tipo de identidade. Os processos de significações dos rappers caracterizam-se pela resistência, pela ruptura, negociação e tolerância em relação ao universo distinto. Apesar das diferenças geracionais e ideológicas entre os subuniversos, o universo Hip-hop, na sua totalidade, tem como objectivo a superação de limitações impostas pelo meio social.

Palavras-chave: Hip-hop; Rap; Construção Social; Universos; Institucionalização; e Legitimação.

Abstrat

This work was about the study of the Process of Social Construction of Reality within the Rappers of Maputo City and Province. The objective of this work was to analyze the way the social reality was constructed by them. So, we adopted, as a theoretical basis, the social construction of reality by Peter Berger & Thomas Luckman (2003) articulating with the concepts of identity according to Faria & Sousa (2008) and Tilio (2009). Apart from that, a qualitative research, in this work, was carried out whose data were collected through semi-structured interviews with a total of thirteen (13) young people who constituted a conventional sample in which the interviewees were from different identity groups of the Hip-hop movement. The understanding of the data allowed us to verify that rappers build social reality through different universes of meaning. Hip-hop is a symbolic universe, whose totality of its members shares the typical social orders of this universe, but over the time, sub-universes of different meanings arise and that clash against the first, as well against each other. The rappers' meanings are not only marked historically by symbolic order established, but also by subjective meanings. Rappers compose different types of universes. Some of them in opposition of others, and the rest as intermediaries. The last ones are fixed between the underground and mainstream poles producing a new type of identity. The meaning processes of rappers are characterized by resistance, rupture, or negotiation in relation to the distinct universe. Despite the generational and ideological differences between the sub-universes, the Hip-hop universe in its entirety aims to overcome the society problems.

Key words: Hip-hop; Rap; Social Construction; Universes; Institutionalization; and Legitimation.

Epigrafe

As transformações que estão ocorrendo no mundo tomam direcções inesperadas, produzindo uma desorientação geral no que diz respeito ao futuro e ao que se deve fazer no presente. Na realidade, não é a mudança que nos perturba já que nela observamos muitos aspectos positivos. O que nos inquieta é não saber em que direcção vai a mudança e para onde orientar nossa actividade.

(Silo, 1993)

Índice

Declaração de Honra.....	i
Dedicatória.....	ii
Agradecimentos	iii
Resumo	iv
Abstrat.....	v
Epigrafe.....	vi
Introdução	1
1.1. Hip-hop como um movimento sócio-político, de protesto e de cidadania	9
1.2. Hip-hop enquanto movimento de resistência sóciocultural	16
1.3. Desafios da Mulher enquanto sujeito envolvido na Cultura Hiphop.....	21
1.4. Formulação do Problema	25
CAPITULO 2. Enquadramento Teórico e Conceptual	27
2.1. Quadro Teórico	27
2.2. Definição e Operacionalização dos Conceitos.....	32
2.2.1. Hip-hop	32
2.2.2. Rap	35
2.2.3. Identidade.....	36
CAPITULO 3. METODOLOGIA	38
3.1. Método de procedimento	38
3.2. Técnica de Recolha de dados.....	38
3.3. População.....	40
3.3.1. Amostra e amostragem	40
3.3.2. Critérios de Escolha dos Participantes: Inclusão e Exclusão.....	41
3.4.Principios éticos observados	41
3.5. Constrangimentos enfrentados na pesquisa	42
CAPITULO 4. Análise e Interpretação de Dados.....	44

4.1. Perfil Sóciodemográficos dos Entrevistados	44
4.2. Perfil identitário dos Rappers.....	44
4.2.1. As influências para a construção identitária dos rappers	46
4.2.2. A diferença entre o Hiphop e o Rap de acordo com os rappers.....	47
4.2.3. Os Objectivos dos nossos entrevistados enquanto Rappers.....	49
4.2.4. As vertentes de Actuação dos Rappers	50
4.2.5. Os tipos de mensagem difundidas pelos rappers	53
4.3. As significações do Universo Hip-hop/Rap.....	55
4.4. A Construção Social da Realidade pelos Rappers na Cidade e Província de Maputo.....	60
Considerações finais	64
Referências Bibliográficas	67
Apêndice	73

Introdução

A cultura Hip-hop surgiu nos guetos da Nova Iorque, nos Estados Unidos da América, na década de 1970. É um empreendimento colectivo que abarca consigo manifestações artísticas nos campos da música, neste caso a música Rap, das artes visuais relacionada com a grafite e da dança que é o break (MARTINS, 2013, p. 260). O autor conta, ainda, que o Hip-hop se difundiu em festas criadas pelo DJ americano Afrika Bambaataa com o propósito de diminuir as “brigas” entre os gangues que assolavam os bairros pobres de Nova Iorque, reivindicar acções públicas estatais que garantissem a melhoria de vida dos negros e latinos, bem como denunciar a violência policial e as discriminações sofridas por pessoas negras e latinas (IBID).

Entretanto, Silva & Silva (2008, p. 136), fixaram o contexto do surgimento do Hip-hop no momento após os movimentos contra culturais dos anos de 1960 e 1970. Além disso, estes autores afirmam que “os primeiros protagonistas deste movimento foram, na sua maioria, jovens, negros, ou descendentes hispânicos moradores dos bairros periféricos de Nova Iorque” e que na actualidade, os seus adeptos “encontram-se espalhados em vários países e etnias e não deixam de exprimir um forte teor de contentação racial, especialmente, na afirmação dos negros diante da hegemonia branca” (SILVA & SILVA, 2008, p. 136).

Quanto aos criadores deste movimento cultural, duas figuras têm sido mais mencionadas nas pesquisas bibliográficas sobre o fenómeno. Uma delas é o já referenciado DJ norte-americano Africa Bambaata e a outra é Kool DJ Herk, membro da comunidade de imigrantes jamaicanos, que organizou as primeiras festas com aparelhagens de som, e atracção principal de DJ's nos finais dos anos 1960 e inícios dos anos 1970. Eram protagonistas MC's, nas festas, por ele organizadas, onde ocorriam as batalhas de dança, competições que também estavam presentes noutros elementos do Hiphop (MACEDO, 2011, *apud* XXVIII SIMPÓSIO NACIONAL DE RUA, Florianópolis, 2015). Segundo estes autores. “essas festas ficaram conhecidas como *Block Party's*”. No início, o rap era apenas uma maneira de entreter e cativar o público para a discotecagem, animando os frequentadores das festas”, mas “com o tempo os MC's começaram a levar as rimas mais a sério” (IBID).

Ainda de acordo com Silva & Silva (2008, p.136), “embora ainda seja uma expressão cultural enraizada nas periferias, o Hip Hop é também um produto de consumo como outro qualquer”. Os autores acrescentam que, “é nos Estados Unidos da América, um dos gêneros

musicais que gera maior lucro para a indústria fonográfica” e que “seu impacto, como produto cultural, é notado, na maior parte dos países, através da habilidade para se misturar não só com formas musicais globais como, o *rock*, o *techno* e *reggae*, mas também com as outras formas regionais, tais como o *funk* carioca e o kuduro” (SILVA & SILVA, 2008, p.136-137).

Em Moçambique, o Hip-hop passou por 4 (quatro) fases ao longo da sua evolução: i) observação; ii) imitação; iii) acção e; iv) consciência. Embora o Hip-hop esteja constituído por quatro elementos, nomeadamente o MC, o DJ, o Grafite e o B-boy, em Moçambique, ele se desenvolveu somente através de um elemento, o MC (COSSA, 2019, p.54).

Segundo Cossa (2019, p.55) a primeira fase, foi caracterizada pela exposição dos elementos do Hip-hop na media, “nesta fase, as pessoas se limitavam a observar o movimento sem participar activamente”. A segunda fase ocorreu entre os finais dos anos 80 e os meados dos anos 90. Nesta fase, surgiram os primeiros artistas. Desta vez com os quatro elementos do Hip-hop. Não obstante, nesta fase, os artistas se limitavam em imitar o que já foi observado desde a fase anterior até à data. Assim, acrescenta o autor, o cenário vivido em Maputo reflectia claramente a repercussão do *New School*, período histórico em que o Hip-hop norte-americano se encontrava altamente dominado por LL Cool J e seus contemporâneos. Seguiu-se a fase da acção, que parte dos anos 90 a de 2000, altura em que os rappers começaram a compôr e a interpretar músicas da sua autoria, primeiro em inglês, devido à fase da imitação e, depois, em português pela evidente influência artística de expressão lusófona. Este processo de observação, imitação até à acção terá criado uma espécie de crise de identidade e, por essa razão, começaram a tomar consciência da necessidade da preservação da identidade local e de se fazer chegar sua mensagem às camadas mais desfavorecidas e sem acesso à escolarização e, deste modo, iniciaram o uso de línguas nacionais (COSSA, 2019, p.55-64).

Os “Desvios do Rap” são fenômenos segundo Cossa (2019, p. 89) ocorridos a quando da mistura entre o Rap e formas regionais como a Passada e Kuduro, tendo em conta que “a parte instrumental Rap era baseada no *funk*, no *soul* e no *jazz*, estilos tradicionalmente desenvolvidos por artistas afro-americanos...” ao qual “costuma se considerar como ‘Hiphop de Linha dura’ ou numa linguagem mais apropriada, *Undeground* Hiphop de batida “breve e seca” que na altura ‘dificultava’ a sua aceitação por parte das editoras que preferiam estilos musicais como a *passada* e *kuduro* (IBID).

Um segundo desvio do Rap teria sido no surgimento do *pandza* e *dzukuta*, um gnero urbano nascido da simbiose de ritmos como *marrabenta* e *xitchuketa* e o *ragga*. O autor considera que diferentemente do primeiro desvio (Rap com *passada*), desta vez houve resgate da moçambicanidade (COSSA, 2019, p.120)

Na fase em que Cossa (2019, p.95) definiu como “atual” que parte do final dos anos 90, “músicos fiéis ao movimento continuavam incorruptivelmente a gravar e a fazer espectáculos de Rap em quase todos os bairros” (IBID). Nesta fase, há emergência de *labels* que lançavam trabalhos discográficos, com destaque para a Gpro Fam, seu álbum "*Um passo em frente*", lançado em 2003, e sua música com o tema “O país da marrabenta” que retrata uma visão triste da situação política que era vivida em Moçambique. Além do grupo Gpro Fam, com o passar do tempo, surgiu o rapper Young Lubengula que era detentor de uma abordagem simples, directa, incisiva e, muitas vezes, humorística. Ademais, nos anos de 2002 e de 2003, surge a Kandonga Produções que era um estúdio que permitia que rappers, em grandes quantidades, viessem gravar músicas com boa qualidade, seguido da compilação, - *Atenção: Desminagem!*, e dois anos depois, registou-se o lançamento do álbum *Babalaze* do rapper Azagaia, por parte da produtora Cotonete Records,. “O temperamento irreverente deste rapper valeu-lhe, dentre muitos meios de pressão, uma intimação para ir responder às perguntas na Procuradoria-Geral da República (PGR)” e “a acusação se fundava na ideia de que o rapper estava a ameaçar a segurança do Estado com a música “Povo no poder”, na qual segundo escreve Cossa “insta o povo a rebelar-se contra os desmandos dos governantes:...” (COSSA, 2019, p.95-107).

O autor descreve também o período estabelecido entre 2001 à 2007, e designa-o de “o amparo dos média: jornalismo Hip-hopiano”. São apresentadas as principais emissoras que divulgavam o Hip-hop/Rap através de programas criados na Rádio Cidade, RTK, TVM, Terra Verde, como pioneiras, mas também por terem passado ao teste do tempo (COSSA, 2019, p.112-114). Quanto à imprensa escrita, destaca um jornal e uma revista, neste caso *Censurados* e *O Túnel*, respectivamente, que tinham como finalidade publicar informação alternativa sobre o Hiphop. O jornal teve apenas duas edições em 2004, nos meses de Junho e de Novembro, enquanto que *O Túnel* teve quatro edições entre 2008 à 2009 (116-117).

Na sequência, o mesmo autor leva-nos ao momento que considerou de emergência da nova escola ao despontar a *Trap Music*, e conforme escreveu, submeteu-se “aos caprichos do senso comum” para considerar dois momentos distintos do Hip-hop, o da “Velha Escola (Old

School)” que fez-se sentir entre os finais dos anos 80 até finais da década de 90 e o início da década de 2000 e o da “Nova Escola (New School)”, que “será o movimento posterior, ou melhor, tudo quanto surgiu de novo desde a década de 2000 até ao dia de hoje (COSSA, 2019, p.123).

Há referência ao surgimento de Ell Puto e a Sameblood Produções. Ell Puto foi o produtor de “Dynomite” música do rapper com o mesmo nome, que mudou o cenário HHM. Para este autor, os lançamentos da mixtape "*O Manicómio*" de Suky, lançada em 2005, e o álbum "*Seleção Nacional*" do grupo 360 Graus constituem uma espécie de quebra entre a antiga maneira de fazer Rap e o caminho que se pretendia seguir e se seguiu até ao presente. Portanto, foi introduzido ao mercado nacional um estilo de Rap moderno e mais dançável, inspirado no que melhor se fazia no Hip-hop internacional (COSSA, 2019, p.123-124).

Ao surgir este novo estilo no mercado nacional, levantaram-se igualmente dois segmentos antagónicos. Um desses segmentos antagónicos é o *bounce* que trouxe uma inovação à nível de instrumentalização, servindo como meio-termo entre o Rap *underground* e o *mainstream*, no entanto, essa inovação não trouxe mudanças em termos das mensagens das músicas. Acrescenta-se ainda que “por influência dos seus ídolos norte-americanos, os rappers moçambicanos foram se descurando do tipo de mensagem interventiva do *underground*”, passando, assim, a se concentrarem numa mensagem mais conectada ao enaltecimento do luxo e a ostentação, uma tendência que continuou a posterior com o estilo *Dirty South*, seguido de “uma nova geração de artistas que encontrou o estilo *Jerk* (COSSA, 2019, p.125-126). Todavia o autor considera que 2018 é considerado “o ano do Hip-hop” justificando-se nos termos em que, nesse ano muitos dos actores da esfera Hip-hop Nacional, dentre os quais *rappers*, *beatmakers*, produtores e promotores de eventos, desde cedo, levaram à cabo uma série de acções no sentido de dar corpo aos objectivos que se propuseram a alcançar, de tal modo houve uma centena de lançamentos discográficos entre *beat tapes*, *mixtapes* e *Eps*, lançados, quer no formato físico ou digital (COSSA, 2019, p.152). Assim, a pesquisa deste autor em relação ao Hip-hop moçambicano, particularmente, de Maputo encerra nesses fenômenos que vão fazer de 2018 o ano do Hip-hop.

Compreende-se, assim, que o Hip-hop surge em Moçambique por influência cultural global e imerge tornando-se numa expressão urbana de referência do entretenimento entre os jovens que abraçam diversas formas de abordagens, resultantes das perspectivas culturais e sociais a partir das quais os abraçaram. Estudos relatam sobre perspectivas de luta pela transformação

social e disputas de legitimidade entre os rappers. Desta forma, assumimos que o Hip-hop, em Maputo, surge do centro urbano e materializa-se, numa primeira fase, através da dança, seguido de um processo de imitação e conexão linguística que passou para a criação de temas originais. Assume-se também que a expressão musical Hip-hop/Rap não é somente marcada, no seu percurso, pelo engajamento social, pelo exercício de cidadania e por narrativas sonoras de protesto, mas também pelo seu impedimento por parte do poder, o que para Sitóe (2019, p.60) gera uma situação de “ausência de diálogos entre a elite política e a sociedade”.

Por influência do mesmo autor, Bussoti & Chinguai (2020, p.95), consideraram a existência de certo clamor por parte dos rappers em direcção aos centros de poder, mas que não encontram eco desejado nos últimos tempos. Os autores informa-nos também que formou-se um “binómio” de rappers de ideologias opostas. Por um lado os rappers usam a “camisola” da intervenção social e se confrontam com rappers que por outro lado, caracterizam-se por uma abordagem comercial e sem engajamento social. Assim, assumimos que há formação de diversos subuniversos de significações dentro do Hip-hop com destaque para o *underground* e o *mainstream*. Contudo, há carência de abordagens sobre o Hiphop/Rap enquanto construção de significados não só atribuídos em conjunto mas também subjectivamente e a dinâmica na institucionalização da ordem social.

Este estudo foi realizado na Cidade e Província de Maputo. A escolha deste espaço justifica-se pelo facto do investigador estar inserido num contexto inter-urbano do Hip-hop o que, de certa forma, facilita o acesso ao campo de estudo sem aplicação de muitos recursos materiais. Além disso, pelo facto de Maputo ser uma espécie de “capital do Hip-hop” por onde é mais desenvolvido, bem como por se encontrarem muitos rappers com quem facilmente podemos ter acesso e interagir.

A delimitação temporal em que se produziu a pesquisa está entre os anos 2020 e de 2022. Não há nenhum motivo em especial para a escolha deste período, se não que em 2020 o pesquisador iniciou a elaboração do projecto de pesquisa, seguido da recolha de dados e por fim a apresentação do trabalho.

Relativamente à população em estudo, nossa amostra foi intencionalmente constituída por rappers de diferentes tipos de abordagem, com objectivo de captar diversas expressões e posicionamentos. Os requisitos para selecção dos entrevistados foram: (i) Ser residente na cidade ou província de Maputo, por serem áreas geográficas em que o autor está inserido e vivencia o fenómeno Hiphop/Rap, e por serem, aparentemente, locais em estágio mais

desenvolvido da música Rap em relação a outras localidades e outras cidades capitais; (ii) Ter 10 (dez) a 20 (vinte) anos de experiência na música como forma de incluir distintas gerações e garantir-nos que os rappers entrevistados tem experiência significativa; e (iii) Possuir obras musicais já divulgadas, o que nosso ver, garante ter um entrevistado com domínio experiência na criação e produção musical. “Nos meados dos anos 90 e início da década de 2000 surgiram os primeiros rappers que começaram a compôr e a intepretar músicas da sua autoria” (COSSA, 2019, p. 64), por isso procuramos captar a sensibilidade de rappers que iniciaram-se a partir desse periodo em diante, pois acreditamos que tem domínio aceitável como autores rappers do seu tempo.

Enquanto, por um lado, existe, bastante literatura em matéria de Hip-hop, principalmente de produção estrangeira e, por outro lado, há também na academia um número significativo, particularmente, na Universidade Eduardo Mondlane, de monografias com o mesmo conteúdo na área da Antropologia e Sociologia, Música facto que nos torna vulneráveis a não inovar em relação aos estudos já publicados. Contudo, o facto de estarmos a retratar uma realidade dinâmica e em constante transformação torna este estudo relevante e duas razões justificam essa relevância. A primeira razão é que diante de uma realidade dinâmica como produção e criação musical Hip-hop/Rap que tornaram possível novas significações e subuniversos e isto pode colocar os resultados alcançados em estudos anteriores em desajuste, tendo em conta questões da temporalidade sob o risco de anacronismo quando se busca aplicá-los para explicar a realidade situada em tempo e espaços distintos. Desta forma, este estudo traz duas contribuições. Assim, de um lado, faz uma avaliação crítica de resultados alcançados noutros estudos e, do outro lado, oferece uma explicação actualizada e mais próxima da realidade contemporânea.

A segunda razão situa-se num nível mais teórico pois acreditamos que através da teoria da construção da realidade social podemos encontrar explicações mais próximas à realidade, o que pode contribuir para futuras pesquisas neste campo. Todavia, a revisão das pesquisas antigas e a produção de novos quadros teóricos e conceptuais não podem ser feitos sem entrar em contacto com a realidade vivida dentro da ciência e do campo da pesquisa científica. Este trabalho é resultado de pesquisa científica feita junto da realidade da prática musical do Hip-hop/Rap.

Assim, actualizamos e enriquecemos parcialmente o repertório de pesquisas sociológicas no geral e da sociologia da cultura e a do conhecimento em particular. Acreditamos tambem que

estudar o Hip-hop/Rap é dominar formas de conhecimento significativas a partir das quais os indivíduos podem interpretar o mundo da vida quotidiana e actuar em sua transformação.

A partir da leitura crítica que se fez e se apresentou na revisão de literatura, foi possível identificar e fundamentar o problema de pesquisa que justifica a realização deste trabalho. Um primeiro grupo de autores como Bloomaert (2006), Bussoti & Chingua (2020), Colim & Cabezas (2017), Guissemo (2018), Kitwana (2001), Sitóe (2019), Teodósio (2011), consideram os rappers como potenciais actores políticos ao salientarem as desigualdades do actual sistema sócio-político que as narrativas sonoras dos rappers sugerem a ausência de diálogo entre eles e o poder. Sugerem também que há declínio do exercício de cidadania por parte dos rappers. e que a percepção no seio do Hip-hop/Rap, da diferenciação em dois grupos com objectivos e filosofias opostas e que reproduzem um binómio composto, por um lado, pelo tipo de rap mais político e, por outro lado, o rap mais comercial. O segundo grupo de autores, entre os quais Machaieie (2018), Martins (2013), Oliveira (2006), Siteo (2009), Silva (2005), Veller (2000), e embora não se afaste muito do primeiro, incide nos desafios dos rappers na valorização da identidade cultural e racial e étnica. engajamento educacional e transformador da sociedade. Contudo, os autores sugerem que há no seio dos rappers representações consumistas, machistas e homofóbicas. Por fim, a terceira e última abordagem é sobre o género, onde Matsunaga (2007), Rodrigues (2013), Simões (2013) Zaneti & Souza (2008), no qual os autores procuram identificar elementos de masculinização do Hip-hop, bem como actos de emancipação da mulher, de feminismos e de resistência perante as sociedades patriarcais.

Devido à existência de toda esta constelação de fenómenos de contexto quer local ou estrangeiro do mundo Hip-hop ficámos interessados em compreender como estes ocorrem em nosso contexto na atualidade, e a nossa pergunta de partida será: *de que forma os rappers constroem socialmente a realidade na cidade e provincia de Maputo?*

Para responder à este problema, admitimos a hipótese de que os *rappers* constroem socialmente a realidade através de identidades caracterizadas pelo conservadorismo, mudança ou adaptação `a novas formas identitárias. Assim, o universo Hiphop inclui na sua totalidade subuniversos conflitantes e intermédios.

O objectivo geral deste trabalho é *analisar as formas pelas quais os rappers constroem socialmente a realidade na cidade e provincia de Maputo.*

Não obstante, entendemos que para alcançar este desiderato é necessário elaborar os seguintes objectivos específicos: a) *Descrever o perfil sóciodemográfico de rappers da cidade e província de Maputo*; b) *Caracterizar o perfil identitário de rappers da cidade e província de Maputo*; e c) Apresentar o universo e os subuniversos do Hip-hop/Rap da cidade e província de Maputo e suas significações.

Os pontos que compõem este trabalho estão apresentados em 4 (quatro) capítulos com os seus respectivos subcapítulos e secções. Assim, no primeiro capítulo, apresentamos a revisão da literatura que consiste na discussão de alguns estudos sobre a prática de Hip-hop/Rap e suas formações identitárias. De seguida, encontra-se o segundo capítulo no qual é apresentado o enquadramento teórico e conceptual de alguns aspectos sobre a teoria da Construção Social da Realidade de Berger & Luckmann (2003). No terceiro capítulo, apresentámos os caminhos metodológicos escolhidos, os métodos e as técnicas de recolha de dados e de selecção da amostra usados, assim como os contrangimentos que surgiram ao longo da realização do trabalho. Finalmente, no quarto capítulo, trouxemos a análise e interpretação dos dados recolhidos no campo sobre o perfil sóciodemográfico, os traços identitários, as representações e significações dos subuniversos dos rappers entrevistados. As considerações finais e referências bibliográficas encerram o nosso trabalho.

Capítulo I. Revisão da Literatura

Actualmente, tem-se realizado vários estudos acerca dos movimentos culturais do Hip-hop em todo o mundo, em particular, nas áreas das ciências sociais. Sendo assim, focámos nosso estudo naqueles cujo objectivo incide sobre as características identitárias do movimento Hip-hop. As abordagens, de uma forma geral, incidem sobre a formação de identidades resultantes das práticas do movimento Hip-hop/Rap. Assim, baseámos nossos estudos em três tipos de abordagens, a saber: a primeira abordagem procura descrever o Hip-hop como um movimento sócio-político, de protesto e de cidadania; a segunda abordagem descreve o Hip-hop/Rap enquanto um movimento de resistência cultural e educativo e a terceira faz um cruzamento entre acções e pensamento do Hip-hop não só em relação à cultura, mas também ao género. As três abordagens evidenciam diferenças mínimas na medida que todas elas desembocam em elementos de exercício político nas suas acções.

1.1. Hip-hop como um movimento sócio-político, de protesto e de cidadania

Nesta primeira abordagem os autores não só estão focados em termos de protesto político na sua expressão musical, mas também a cidadania que empreende acções educativas e informativas. Assim, os rappers produzem discursos que revelam um debate do tipo político à medida que reivindicam por melhores condições de vida para uma classe menos favorecida económica e socialmente e, ao mesmo tempo, procuram transmitir o conhecimento com objectivo de empoderar esta classe a ter um melhor interpretação dos acontecimentos à sua volta.

Começamos com a contribuição de Kitwana (2001, p.xi), que procura compreender “as novas crises na cultura dos jovens afro americanos” que vieram a tona na sua geração como “altos índices de suicídio, de prisões, de brutalidade policial, de luta de sexos, de negros vendendo o ódio entre os negros como entretenimento”. O autor questiona como será a vida para as gerações afro-americanas que se seguirão, e considera que esta questão tem sido uma definição para aqueles que, como ele, cresceram na era da América Negra pós direitos civis e, especialmente, para a geração dos intelectuais.

Entre várias questões Kitwana (2001, pag.xi-xii) pergunta “qual será a contribuição da nossa geração em relação a longa e secular luta pela libertação, e como nós redefinimos essa luta para o nosso tempo?”. Não menos importante é também a questão de “como é que as conquistas dos nossos parentes dos movimentos dos *civil rights* e o *Black Power* continuam a

assombrar as nossas vidas” ao mesmo tempo que “lutamos para responder essas questões e definir uma identidade própria e distinta a essa geração”.

O autor chama atenção para a responsabilidade que os afro americanos devem ter com a sua auto danificação em culturas populares como letras de Rap e filmes sobre bairros e na vida quotidiana, numa contradição com as idéias tradicionais da negritude. Contudo, “a única e mais significativa aquisição da nossa geração, o Hiphop, é o mais visível lugar onde esses temas são elucidados, e que eles se revelam nas respostas para as grandes questões raciais dos nossos tempos” . Em “*The Hiphop Generation*” exploram-se as novas atitudes e crenças dos negros jovens, examina-se e analisam-se as políticas sócio culturais que os formaram. O autor refere-se à “*Hip-hop Generation*”, como aqueles que nasceram entre os anos de 1965 à 1984, e a crise em jovens africanos e americanos independentemente ou não de serem rappers (KITWANA, 2011, pag.xii-xiii).

O mesmo autor defende que é um facto que a geração Hip-hop é a massa de trabalho criativo e significativa porção da indústria musical, no entanto, agora é tempo de se tornarem controladores do fruto do seu trabalho. Neste caso, o Hip-hop é abordado enquanto identidade, ou definição de uma geração que enfrenta desafios de ordem económica e social e de redifinição das condições em que deverá valorizar as conquistas e continuar a luta herdada em seus antecessores (KITWANA, 2001, pag. xv).

Saindo de uma abordagem histórica e filosófica vamos ao encontro de Teodósio (2011) que analisa práticas linguísticas de jovens activistas do Hiphop, por meio da expressão artística Rap. São destacadas unidades lexicais como *mãe, periferia, favela, gueto, policia, rap, hiphop e escola* que ganham ressignificação em comparação ao vocábulo expresso em três dicionários da língua portuguesa como o “*Mini Houaiss – Dicionário da Língua Portuguesa (MH), Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa e o Dicionários de Usos do Português*”.

Olhando especificamente para unidade lexical *policia*, o autor informa-nos que segundo os verbetes registados, é uma “corporação que engloba os órgãos destinados a assegurar a ordem e moralidade e a segurança numa sociedade”. Não menos igual é a definição segundo a qual “é um conjunto de regras ou leis com fito de assegurar a moral, a ordem e segurança públicas”, assim como “disciplina”, e “perseguição ao crime”, mas por outro lado a interpretação e contrução dos rappers é no sentido de “policia prende e finge./ a justiça criminal é implacável”, ou ainda “sistema racista e cruel/ sistema injusto”. Conforme

observa o autor, as relações entre os rappers e a policia se constituem no “enfrentamento e confronto” (TEODÓSIO, 2011, p.64).

O autor procura responder “como os jovens da cultura hiphop produzem outros sentidos no uso social da lingua através do Rap e quais as suas motivações”, e afirma que “os dicionários explicitam como a lingua deveria ser”, uma vez que “as definições propostas pelo lexicógrafos possibilitam o acesso a realidade muito diferente daquelas descritas pelos rappers” o que contribui para o afastamento em relação aos sentidos sejam frequentes (TEODÓSIO, 2011, p.81).

“No caso das letras rap as unidades lexicais estão destacadas dentro de um contexto caracterizado pelas chacinas, pela violência policial, pelo racismo, pela miséria e pela desagregação social que atingem jovens negros e pobres”, de tal modo que “os sentidos são construidos a partir desse universo de referência”, e é nesse espaço que os sentidos devem ser compreendidos”(IBID). De seguida, o autor vai considerar que “as principais motivações dos jovens rappers, além de (res)significar a linguagem para sua realidade, tambem desconstrõem estigmas que associam os activistas do movimento a criminalidade” (TEODÓSIO, 2011, P. 81-82).

Acreditamos que os resultados analiticos desta abordagem demonstram apartir dos referidos “signos ideológicos”, elementos claros de acção politica e cidadania entre os activistas rappers. Aliás, como já havia afirmado o autor em relação a unidade lexical *escola*:

Embora as escolas para os jovens moradores da periferia sejam percebidas como uma actividade não prazerosa e desconexa de suas realidades”, as letras de Rap procuram porpor uma novo modo de valorização da mesma (TEODÓSIO, 2011, p.78).

“Além da escola, dos professores e dos pais, os rappers tambem se comprometem com as formações sociais dos jovens da periferia, no entanto a educação promovida pelos rappers constitui-se apartir das experiências que eles viram ou vivenciaram no cotidiano da periferia” (IBID). A acção política e de cidadania dos rappers resulta como vimos, das dificuldades enfrentadas no dia a dia da periferia, pelo que esta acção vai em resposta à situação desfavorável de posto de vista social e econômico. “O objectivo dos rappers é propiciar um discurso que possibilita compromissos imediatos e práticos que suscitam a formação de uma consciência mais crítica para os seus ouvintes”, de tal modo que “os jovens transformam o lazer em uma forma de luta e resistência, por meio de uma acção coletiva voltada para o exercicio da cidadania” (TEODÓSIO, 2011, p.78-79).

Ainda no campo da linguística, Bloommaert et al (2006, p.4) tendo “o objectivo de obter uma visão sobre a importância que o rap tem e a função que cumpre na juventude dos municípios da cidade do Cabo”, começa por constatar que as línguas mais usadas pelos rappers nas suas músicas são o *xhosa*, inglês, e o *afrikaans* (BLOOMMAERT et al, 2006). Os autores afirmam que existe em primeiro lugar, a ideia de que usar a língua materna para se expressar é a escolha mais natural que alguém pode fazer. Também constatarem que *rappers* decidiram usar predominantemente sua língua materna, o *xhosa*, em suas letras, sentindo que podem se expressar com mais facilidade e liberdade e fazendo isso, mais do que numa segunda língua que só foi aprendida mais tarde, e acrescentam que “uma vez que a música rap é, para um considerável número de nossos entrevistados, um meio importante para se expressar para o mundo exterior, esta não é uma consideração menor” (BLOOMMAERT et al, 2006, p.35).

Sobre a língua, um dos aspectos observados pelos autores é que há uma ligação direta entre o público para o qual escrevem e executam músicas e a língua que usam nelas. Os rappers usam uma determinada linguagem para aumentar sua audiência, ou, pelo contrário, para atingir um público muito específico, o que leva imediatamente à ligação entre linguagem e o ambiente em que vivem (BLOOMMAERT et al, 2006).

Quanto aos tópicos “muitos dos grupos de Rap tem dois tipos de tópicos: há músicas que falam sobre diversão e há líricas acerca de temas sérios da vida”. Pelo que, “o primeiro tipo de músicas é geralmente apresentado quando eles cantam para uma audiência que queira festejar e dançar. Logo, cantam acerca de namoros, amizades, bons momentos e outros apropriados para situação”. Para este autor “muitos (...) estão convencidos que cantar sobre temas mais conscientes não encaixa nesse tipo de atmosfera”, e acrescenta ainda que “as pessoas não são abertas para formas líricas profundas, logo é importante mantê-las para uma ocasião mais aceitável” (BLOOMMAERT et al, 2006, p.53).

Contudo, o autor afirma que “alguns entrevistados mencionaram o tópico política, cujas razões para o interesse limitado podem ser encontradas no difícil acesso à sérias formas de mídia nos subúrbios”, e o mesmo olha para esta como a única lógica porquê não podem escrever sobre coisas, das quais não tem um bom entendimento, o que, por sua vez, leva-o a aferir que “muitos dos entrevistados só escrevem músicas acerca de temas que acontecem com eles”. Deste modo, o autor conclui que “os *rappers* não tem um spectrum alargado de temas para discutir nas suas músicas”, o que “pode ser explicado pelo facto de que a sua inspiração veio maioritariamente das suas próprias vidas” (IBID). Todavia, considera que

“entre os jovens *rappers* não impera a ideia de que a música só tem valor quando consiste na crítica às estruturas sociais, mas ela forma grande parte delas” e que “o Rap é uma plataforma de engajamento no debate social e para a possibilidade de colocar sua mensagem em largas audiências” (BLOOMAERT et al, 2006, p.95). O que destacamos de Bloomaert et al (2006) e Teodósio (2011) é o fenômeno da formação e suscitação de consciência crítica, em actos de informação e educação através do Rap, embora particularmente nos estudos do primeiro o Rap político seja tímido.

Não distante destes dois últimos, estão Colima & Cabezas (2017, p.24) que identificam, na cultura Hip-hop, concretamente no trabalho musical dos *rappers*, funções estratégicas do discurso político como "legitimação-deslegitimação", "coersão-resistência", “protesto-oposição” e consideram que “a musica Rap (...) na sua qualidade de discurso político e de resistência, tende ao desmatelamento da ordem social estabelecida” (COLIMA & CABEZAS, 2017, p.25). É articulado o discurso dos *rappers* ao conceito de “Discurso Político” cujo autor afirma que “tem sido definido tradicionalmente como discurso produzido desde a esfera política, mais especificamente por aqueles que estão no poder: os políticos, seus grupos e instituições” (BOLÍVAR, 2007; DORNA, 1993; PUNTAJE Y MORALES, 1996; VAN DJIK, 2005; apud COLIMA & CABEZAS, 2017, p.26). Porém, acrescenta o autor que “nas palavras de Fairclough, aqueles que praticam o poder através da linguagem devem estar constantemente envolvidos em uma briga com os outros para defender (ou perder) a sua posição” (FAIRCLOUGH, 1989, p.35, apud COLIMA & CABEZAS, 2017, p.27).

Os confrontos teóricos desenvolvidos por estes autores levam-lhes a filiar-se ao que consideram ser uma visão mais ampla, uma “abordagem extensiva”, e que salientam que “o “Discurso Político” refere-se tanto ao discurso emitido do círculo político como a todo aquele gerado por setores ou grupos contrários e resistentes à hegemonia do referido círculo (IBID). Portanto, parte das conclusões resultantes deste estudo e que apontam para o exercício político no seio do Hiphop/Rap é a afirmação segundo a qual:

Os rappers apresentam-se como potenciais actores políticos que salientam as desigualdades do actual sistema sócio político-económico e que promovem a consciência crítica nos dominados através de um discurso político transformador directo, indicando assim uma postura desafiadora ao *status* que os poderosos procuram incansavelmente manter (COLIMAS & CABEZAS, 2017 p.40).

Um outro autor, desta feita Guissemo (2018), analisou no contexto moçambicano o discurso e a linguagem visual do Hiphop no seu efeito de semi-óptica da imagem, o que levou o mesmo a afirmar que:

A prática específica do chamado *keep it real* é articulada na justa posição do passado e do presente nas performances moçambicanas o que contribui para eficácia do Hiphop moçambicano político que pode ser visto como um exercício de cidadania linguística (GUISSEMO, 2018, p. 51).

Na acção aqui considerada como “cidadadina linguística” o autor considera que há semiótica da imagem, no sentido de que fazedores do Hip-hop reproduzem, ou evocam imagens, eventos, pessoas e símbolos com o propósito de colocar ideias passadas no presente (ALRIDGE, 2005, apud GUISSEMO, 2018, p. 51). Embora não nos baseiamos apenas em estudos sociológicos sobre o Hiphop/Rap e incluímos também estudos no campo da linguística, educação, ou antropologia, de certa forma enriquece a investigação, uma vez que os autores até aqui mencionados se assemelham no particular aspecto da identificação do Hiphop/Rap enquanto manifestação política, e a considerar o exercício político nos seus conteúdos.

Guissemo (2018, p. 66) afirma que encontrou *rappers* na linha da frente lutando pelos direitos dos cidadãos, engajados no que Isns chama “*acts of citizenship*”, nomeando “aqueles feitos a partir dos quais os actores constituem-se a si próprios (e a outros) como sujeitos de direitos” (ISIN, 2009, p. 371, apud GUISSEMO, 2018, p. 66).

Segue-se Siteo (2019), que analisa “narrativas sonoras do rap de protesto como entrada para a análise de questões relativas à liberdade de expressão, de censura, de repressão e de criminalização dos protestos sociais no Moçambique pós-colonial”. O autor opera sob dois argumentos, cujo primeiro assenta na ideia de que:

Apesar da liberdade de expressão ser um direito constitucionalmente previsto, ela tornou-se um ‘problema’ para quem questiona o ‘desempenho governamental’ pela consequente censura, repressão e criminalização de protestos sociais (GUERRA & JANUARIO, 2016, apud SITOIE, 2019, pag. 50).

Este argumento é sustentado no modo como agentes do Estado mobilizam formas de coerção quando os músicos e narrativas sonoras do RAP de protesto granjeiam a simpatia de diferentes públicos ao enfatizar aspectos como a incapacidade governamental em prover diversos serviços básicos a população. No segundo argumento, o autor procura sustentar a

ideia de que o discurso poético nas narrativas sonoras do RAP de protesto veiculado pela mídia formal, ou informal, “ao popularizar a exclusão social advinda da fragilidade dos processos políticos e de governação, remete-nos à análise de contextos sociais de diálogos ausentes que fazem emergir alternativas de emancipação social”, assim como “formas subtís de censura e de repressão às alternativas que colocam em causa a agenda governativa e político-partidária” (SITOE, 2019, p.50-51).

O autor baseia-se nos incidentes de censura por parte da mídia pública que recaíram sobre algumas criações de rappers moçambicanos com uma abordagem crítica e política. SITO (2019, p.59) entende que “nas narrativas sonoras, as mediações tecidas nas fronteiras entre o Estado e a Sociedade abrem espaço para entendermos o protesto e a crítica social”, o que “significa que atenção deve ser colocada sob a forma como os actores políticos articulam seus interesses...” (MACAMO, 2011, p.66 apud SITO, 2019, p.59). “Por outro lado a narrativa explora e expõe uma consistência cultural na qual existem símbolos compartilhados..” (VELHO, 1994, apud, SITO, 2019, p.59).

Numa interpretação mais específica e concreta dos termos em que se processa o fenómeno em causa o autor entende que:

Os músicos, dentro desse processo, não reclamam apenas por um lugar para os excluídos das políticas, ou programas de desenvolvimento, mas também reclamam para estar num lugar no qual possam ser reconhecidos como impulsionadores de interesses diversos dos excluídos (SITO, 2019, p. 60).

Entretanto, para além deste aspecto do discurso político e transformador do Hip-hop/Rap, Bussoti & Chingua (2020, p.95), para além também de constatarem um ambiente fechado e pouco democrático para a liberdade de expressão, afirmam que:

A percepção no seio da cena do hip-hop, da diferenciação em dois grupos com objectivos e filosofias opostas é consideravelmente explícita, reproduzindo o binómio engajamento/desempenho, independentes/oficiais, e resistência/adesão ao regime (IBID).

Os autores acrescentam ainda que “apesar dos condicionalismos do mercado e dos outros como tipo político, o rap comprometido consegue um espaço próprio e uma identidade suficientemente clara em Moçambique”. Sendo assim, acrescenta o autor:

As leis impostas pela indústria cultural, juntamente com o aperto às liberdades de expressão e de imprensa, tornaram-se válidas mesmo em Moçambique; a opção por

muitos rappers foi portanto afundar no anonimato do underground e “lutar contra o sistema” ou emergir e entrar nos canais típicos da indústria cultural, respeitando as exigências comerciais do momento. Nada de mais próximo aos ‘caçadores de talento’ de adoniana memória, que devem estar dentro das ‘tábuas da lei’ definidas pelo mercado (ADORNO, 2002, p.7, apud BUSSOTI & CHINGUAI, 2020, p.95)

Como se pode notar os autores revelam através das práticas musicais dos rappers em Maputo, articuladas as teorias da indústria cultural, que há permanência de um circuito *undeground* de rappers em intervenção social num contexto de dificuldade em se popularizar no seio de uma indústria cultural que privilegia abordagens supostamente “comerciais” e diminui o espaço participação democrática. Bussoti & Chinuai (2020, p.104) consideram que os “rappers engajados e radicais conseguiram ter uma influência notável nas camadas mais jovens(...) principalmente no meio urbano e no que diz respeito à uma mudança de hábitos em relação aos direitos humanos, à luta contra a corrupção,(...)”. Entretanto, “a visibilidade de tais influências permanece parcialmente escondida devido ao quadro político que se manteve inalterado até hoje com um único partido no poder com os espaços de debate bastante reduzidos” (IBID).

1.2. Hip-hop enquanto movimento de resistência sócio-cultural

Nesta abordagem, os autores observam o Hip-hop não apenas nas suas formas de resistência política, como também salientam as acções dos rappers enquanto actores de manutenção das identidades étnicas, culturais e raciais. A proveniência cultural e racial como variáveis que condicionam sua existência. São situações em que os rappers procuram desenvolver acções de auto-estima e resistência cultural e valorização das suas identidades. Neste grupo de autores, começaremos com Veller (2000), que desencadeou uma análise comparativa de dois grupos culturais distintos, os jovens negros de São Paulo e os jovens turcos de Berlim e assume que a partir da assimilação de um estilo musical de um movimento sócio-cultural importado que os jovens das duas cidades capitais e de origens e culturas diferentes, desenvolveram um estilo próprio reinterpretando o rap norte-americano e integrando em suas composições, elementos da música e cultura de origem.

O autor acrescenta que “os jovens desenvolveram suas próprias formas de expressão política e cultural, assumindo a cor e origem de forma positiva e combatendo o racismo e o preconceito” (IBID). A autora entende ainda que, apesar das diferenças históricas, políticas e sociais dos dois grupos de rappers, existem paralelismos entre os estilos e as formas de vida,

pois ambos tomam grupos de estilos jovens norte-americanos como modelo, (...) “a identidade destes grupos está essencialmente na origem da influência global do Hip-hop e na exclusão e discriminação sofridas”. Este movimento produz elementos de expressão política e cultural que actuam para combater a discriminação (VELLER, 2000, p.214). Em seus estudos a autora conclui que:

A partir de uma experiência e participação activa no movimento Hiphop, os rappers desenvolveram uma forma de discurso exclusiva e uma forma específica de argumentar contra a discriminação devido a cor ou descendência e de enfrentar o preconceito devido a origem social (VELLER, 2000, p.228).

Uma outra contribuição nesta linha da estigmatização sofridas como fenómeno construtor de identidades, e no caso identidades de resistência social e cultural, o que de certo modo é considerado como um exercício de cidadania, é a de Silva (2005, p.30) que sugere que “a movimentação dos jovens em torno da cultura Hiphop, em especial o Rap destaca-se pelo facto de ser um veículo cujo discurso possui uma papel central de informação”, um aspecto já referenciado por vários autores. A autora considera que o mesmo representa “um instrumento político de uma juventude excluída e estabelecendo um circuito paralelo ao da indústria cultural”. A autora acrescenta que “é assim que vemos nascer o movimento HIP-HOP, a partir do combate à violência estirpada na prática cotidiana, dessa forma será examinado como manifestação jovem, originada nas ruas da cidade” (SILVA, 2005, P.33), por conseguinte, “a partir desse ponto de vista ele passa a ser entendido como produto da sociabilidade juvenil de apropriação do espaço urbano do agir coletivo, capaz de mobilizar jovens excluídos em torno de uma identidade comum” (SILVA, 2005, P.34). A análise interpretação dos dados neste contexto leva a autora a aferir que:

Em vez de reforçar a imagem de um país ‘democrático e justo’, as representações promovidas pelos rappers sugerem um Brasil hierarquizado, autoritário e racista. Assim, a linguagem expressiva que constitui a música-rap recobre a denúncia da dominação entre as raças, da exclusão social e da marginalização dos jovens, combina em síntese, a condição de ser negro, jovem e excluído (IBID).

Tal como vimos em Veller (2000), embora as situações vividas levem a uma acção por fim política, há no seio dos rappers, um trabalho de manutenção e valorização cultural e racial, no caso específico do negro na luta contra o seu histórico de discriminação, exclusão social, vulnerabilidade económica. Silva (2005, p.34) considera também que:

A questão identidade toma aspecto relevante, no movimento negro, a união dos membros no grupo em comum, direciona sua atenção para o resgate autêntico de uma cultura negra que fora deturpada durante a história social deste povo (IBID).

Há duas grandes metas do Rap identificadas pela autora que compõem a música de grupos de vocação política. A primeira está na “actuação do trabalho de auto-estima, no caso a valorização da identidade negra "orgulho de ser negro", nosso enfoque no subcapítulo em questão. A segunda é “o esforço de informar os jovens para se apropriarem do conhecimento como veículo de comunicação que proporciona uma interpretação alternativa dos acontecimentos” (SILVA, 2005, p.34). Portanto, Veller (2000), e Silva (2005), encontram elementos de expressão política e de cidadania no Hip-hop/Rap no esforço dos rappers em oposição à estigmatização e discriminação racial.

Segue-se Oliveira (2010, p.74), numa análise dos “impactos políticos e territoriais do Hip Hop e os significados que vem imprimindo na (re)construção de sujeitos sociais pobres e negros das ‘periferias sociais’”. A autora considera que “a emergência do Hiphop rompe tanto com a noção essencialista da identidade negra quanto com a ideia de homogeneidade da cultura negra”, portanto, alarga a concepção que pode ter sobre a identidade racial negra no sentido de que :

O Hip.hop é expressão de culturas negras diversas, plurais e múltiplas, criadas a partir de uma complexa troca (inter) cultural que foi a base para a invenção de sujeitos sociais. Logo, a cultura é política, pois busca redefinir o poder social desestabilizando os significados culturais dominantes (ALVAREZ, DAGNINO: ESCOBAR, 2000, apud OLIVEIRA, 2010, P.79).

Contudo, a autora faz referencia a outros perfis ou universos simbólicos no seio dos rappers à semelhança de Bussoti & Chinguai (2020) sobre ausência de engajamento do tipo político ao considerar que “o Hiphop (...) ao mesmo tempo que busca romper com algumas significações dominantes, mantém contraditoriamente e em alguns casos ajuda a reproduzir, representações consumistas, machistas e homofóbicas” (OLIVEIRA, 2010, p.80). A autora também já havia constatado um paralelismo, ou dualidade na acção de grupos de Hip-hop à semelhança do “binômio” descrito por Bussoti & Chinguai (2020) no sentido da existencia de filosofias díspares. Para argumentar esta posição, o autor recorre à Paim (2002), que afirmou que “a juventude virou moda no mundo contemporâneo no qual impera o princípio do mercado como "palavra de ordem". Nesse sentido:

O Hip-hop é apropriado pelo discurso mercadológico como símbolo do consumo e de uma cultura de entretenimento despolitizada, especialmente, para uma juventude de classe média, alta e branca que se apropria do Hip-hop como música tímbrica e homofóbica de padrão *gangster rap* americano (OLIVEIRA, 2010. p.80).

Esta abordagem proclama duas facetas do Hip-hop/Rap e sugere traços identitários que sobressaltam elementos considerados “desviantes” pelo outro grupo com filosofia contrária. Embora uma abordagem não vá ao encontro da outra, ou por outra, enquanto uma vai no engajamento educador e a outra faz apologia ao crime, não deixam de fazer parte do mesmo universo. Isto leva-nos a vislumbrar sobre as contribuições de Berger e Luckmann (2003), no sentido de ocorrem aqui processos de manutenção de universos simbólicos onde ocorre a institucionalização da ordem social, mas isso veremos mais adiante neste trabalho.

Sitoe (2009, pag.3), por sua vez, recorre ao conceito de cultura de Yúdice (2004), que propõe “agregar um registro interpretativo para a cultura, vendo-a como um recurso, ou seja, atentar mais para os seus usos (performáticos, discursivos e instrumentais) do que para seus conteúdos” e é por meio desta definição que o autor acredita conter elementos que lhe permitam perceber como a noção de cultura está imbricada de símbolos e como os indivíduos, grupos, tribos urbanas, ou comunidades do Hip-hop se apropriam dela, criando e atribuindo seus significados tendo em conta o contexto social no qual estão inseridos” YÚDICE (2004, apud SITOIE, 2009 p.3). O autor constata ainda que é possível analisar as comunidades do Hip-hop por duas vias:

Por um lado, a análise sugere-nos ver as Comunidades do Hip-hop como detentoras de identidades colectivas, e como signos de reivindicação que albergam um sentido de pertença, baseado na, e da interacção entre os indivíduos, ou grupos a partir dos projectos construídos como alternativas de apropriação do espaço urbano onde suas práticas, até então, eram proibidas, ou inacessíveis”, e que “por outro lado, sugere-nos ver as identidades a partir dos sinais, ou emblemas que os indivíduos, ou grupos têm ao procurar se identificar dando um sentido subjectivo e igualitário de Comunidade (SITOIE, 2012, p.25-26).

Pelo que se pode compreender Sitoe (2012) não apresenta necessariamente tópicos de um rap de manutenção de identidade racial, mas os seus estudos sobre as comunidades e o seu sentido igualitário e pertença leva-nos a inferir que há contudo mobilizações de resistência cultural como grupos que vêm necessidade em unir-se em prol de projectos humanitários, o que para estes rappers é parte da sua identidade como comunidades Hiphop. Estas comunidades, referidas pelo autor, são colectivos de indivíduos que actuam como

organizações que partilham o consumo e a produção da cultura Hip-hop/Rap e um conjunto de ideias e princípios que funcionam como regras para os seus membros e tem objetivos. Temos em Siteo (2012), o enfoque nos indivíduos enquanto actores sociais que procuram contribuir para o bem da sociedade através da ajuda humanitária e esses indivíduos são construtores e portadores de uma certa identidade que revela a produção cultural, o exercício de cidadania e do activismo social a semelhança da primeira abordagem aqui apresentada.

Segue-se o quinto dos 5(cinco) estudos apresentados nesta revisão cujo objecto é o Rap ou Movimento Hiphop em Maputo. Trata-se de Machaieie (2018, p.1), que numa perspectiva sociológica e com recurso a Bourdieu procura compreender “quais as disposições capitais que influenciam os jovens à prática cultural do Hip-hop na vertente musical rap”. O autor argumenta que “essas práticas e a produção da música rap, existem como fruto de condicionalismo sociais de relações específicas que influenciam a interiorizar disposições próprias da vertente rap da chamada cultura hip hop” (IBID).

O autor fala a seguir, do papel socializador do Hiphop e constata que “as músicas, incluindo os videos, as diferentes relações estabelecidas criam mecanismos de os rappers pertencerem ao campo cultural artístico Hiphop, através da escuta, visualização dos seus artistas favoritos” (MACHAIEIE, 2018, p.32). Acrescenta ainda que “a música constitui um papel preponderante na socialização de diferentes actores que relacionam-se entre si, partilhando e trocando experiências que influencia a conhecer e a pertencer ao complexo campo cultural hip hop na vertente musical” (IBID).

“Podemos constatar que o capital cultural é produzido pelas disputas (...) entre grupos ou actores dentro do campo cultural hip hop sobre o que deve ou não ser considerado ‘bom gosto’ musical rap” (MACHAIEIE, 2018, p.38). Por conseguinte o autor revela duas razões, “primeiro, os agentes próximos uns dos outros no espaço social terão formas relativamente homogêneas de *habitus*”, no sentido que “eles são propensos a experimentar simpatia um pelo outro, porque são propensos a partilhar o gosto, estilo de vida e visão de mundo em geral” (IBID). E “em segundo lugar, agentes da mesma área do espaço social são mais propensos a encontrar-se porque muitas vezes frequentam mesmos espaços e com mesmo gosto musical” (MACHAIEIE, 2018, p.38).

Nas suas considerações resultantes das entrevistas feitas aos *rappers*, Machaieie (2018, p.39) afirma que “o consumo da música rap da prática cultural estilos musicais de género hip hop são vários e rap *underground* é que mais socializa os MCs a ter o gosto musical”, mas esta

posição pode estar descontinuada na medida em que os estudos de Bussoti & Chinguai (2020) revelam-nos a formação do “binômio” *undeground* vs comercial, acompanhados por um certo declínio do *undeground* ou do que chamou “rap mais engajado”. Contudo Machaieie (2018) já havia referido que:

Há que gosta de rap dito ‘comercial ou mainstream’, outros de rap de ‘intervenção, contestação ou underground’, outros ainda de “gangsta rap”. Há rappers que praticam a ‘*punchline*’ cômica e competitiva de batalha lírica, rappers que gostam da escrita mais atropocêntrica e espiritual, e outros que falam da rua, do crime, de mulheres, das crenças religiosas e até do próprio rap, havendo mesmo de tudo e para todos os gostos (GUERRA, 2014, apud MACHAIEIE, 2018, p.29)

Entretanto o que se pode auferir em Machaieie (2018) é que a sua pesquisa faz referencia aos varios grupos identitários e subgeneros hiphop, onde se destaca a manutenção e resistência do *undeground* perante outras vertentes consideradas não verdadeiras, mas não aprofunda sobre estas outras, para além de que em termos espaciais seu objecto limita-se a um estabelecimento de diversão no caso o Café Bar Gil Vicente, o que permite na atualidade colocar em causa as suas conclusões que sobretudo não deixam de ser ponto de partida para novos estudos sobre a construção de identidades e a construção social no seio do Rap ou do Movimento Hiphop.

1.3. Desafios da Mulher enquanto sujeito envolvido na Cultura Hiphop

A terceira e última abordagem aqui apresentada conforme os estudos revisto está ligadas às práticas nos termos em que a mulher é protagonista. Embora os autores usem o conceito de género, notamos que há interesse específico na forma como a mulher é vista, bem como as estratégias que ela usa para contrariar a posição desfavorável em que é colocada. Neste âmbito, Matsunaga (2007, p.109), olha para as representações sociais do género que evidenciam

...um o discurso que comporta formas de significação da realidade ao mesmo tempo em que são produzidas por esta(s) realidade(s), não considerando os sujeitos sociais somente como reprodutores dos significados presentes na cultura, mas também produzindo novos sentidos (IBID).

Mas também recorre a “Teoria das Representações Sociais” de (MOSCOVICI, 2003), no sentido de que:

Os rappers, e mais especificamente as rappers, compartilham representações já arraigadas, mas contribuem na formação de novas representações ao instituir elementos novos, divulgando outras formas de compreensão da mulher, que, além de ser mãe e companheira, também se organiza em grupos e luta, propondo, portanto, referências na construção do mundo e da mulher (MOSCOVICI, 2003, apud MATSUNAGA, 2007, p.110).

Efectivamente o que vislumbra nos estudos de Matsunaga (2007) é que mulher mãe é uma personagem valorizada pelos rappers como protetora, batalhadora, que vai a luta para cuidar do seus filhos, e tem o reconhecimento natural de criadora pelo factor biológico de gerar vida. Por outro lado as mães *rappers* assumem esse amor recebidos pelos filhos, esperando que este não se torne marginal, pois faz de tudo para garantir educação, alimentação, até prostituir-se.

No entanto a autora considera que as letras dos rappers e das rappers exaltam a mulher como santa, craidora, batalhadora, provedora de condições para seus filhos o que leva a ser relacionada como a mulher negra guerreira da favela, mas por outro lado também é vista pela sua sensualidade, e “em relação a esta dimensão identitária ocorre uma idealização da mulher como sendo sensual por natureza e pronta para o sexo”(MATSUNAGA, 2007, p.112).

A autora observa ainda que ser fazedor do Hip-hop “significa a positivação simbólica da periferia, da negritude e, em alguma dimensão, da masculinidade”. Contudo, ela finaliza acrescentando que “as letras de rap, tanto femininas, quanto masculinas, sugerem diferentes sentidos”. Assim, “a mulher presente no discurso do rap ocupa os papéis sociais de mãe e namorada nos quais é valorizada por ser negra e batalhadora, mas é condenada por ser objecto e vulgar” (MATSUNAGA, 2007, p.114).

Para autora, “estas características sugerem uma representação da mulher vinculada à uma ordem moral e social conservadora que ainda opera na distinção entre feminino e masculino, atribuindo, para o primeiro, o espaço privado, e, para o segundo, o espaço público”. Portanto, compreende-se que uma das identidades culturais do rap é a estimacão, a valorização da mulher, assim como sua "penalização" no que se refere à ordem social estabelecida e ao activismo que procura lutar contra discriminação de género (IBID).

Um outro autor, pesquisou o percurso e a construção identitária na cultura Hip-hop em torno de três dimensões interligadas, a saber: a etnicidade, a classe e o género. Trata-se de Simões

(2013), que embora faça referência a estudos que colocam em causa as abordagens históricas que atribuem a formação do Hiphop/Rap apenas aos jovens afro-americanos ou descendentes jamaicanos nos guetos do Bronx e excluem a participam de outros grupos étnicos como os jovens latinos e hispânicos do processo, o que nos interessa é a abordagem da questão do género na qual o autor se assemelha a Matsunaga (2007) ao afirmar que:

... o discurso dominante tende a minorar a importância das mulheres na cultura hip-hop. Na maioria dos casos, a presença feminina apresenta-se como um acessório ou adorno da actividade masculina. Ou ainda, converte-se numa espécie de alvo para o discurso masculino sobre as diferenças de género, cuja principal manifestação pode ser encontrada no machismo e na misoginia que transparecem, sob variadas formas, no primeiro (SIMÕES, 2013, p.110)

Portanto, para além do debate que oculta a participação de outras minorias tanto étnicas, há que ter em conta a posição que a mulher ocupa no Hiphop e as acções por ela desenvolvidas para lidar com essa situação desvantajosa em que é colocada, porque “a adesão ao privilégio patriarcal por alguns artistas masculinos explica parcialmente a marginalização das mulheres entre os artistas hip-hop...” (NEAL, 2004, p.247, apud SIMÕES, 2013, p. 110). Uma marginalização que acontece “particularmente quando estas não se conformam com os papéis normativos que lhes são atribuídos dentro do hip-hop”(IBID).

Todavia, há rappers do sexo feminino que não se preocupam em desafiar o sexismo e misoginia sofridas no movimento Hiphop, mas sim procuram reconhecimento como pares ao lado dos rappers masculinos. Portanto, nem sempre se assumem como porta-vozes de uma perspectiva feminista, mas sim procuram reconhecimento como artistas (NEAL, 2004, apud SIMÕES, 2013, p. 111).

Contudo, “ainda que a presença feminina no hip-hop seja visivelmente minoritária, desde os primórdios (tanto em Portugal como nos EUA e noutros países) que encontramos praticantes do género feminino em todas as vertentes” (VELLER, 2005, apud SIMÕES, 2013, p.117). E ao questionar a razão de ser desta sub-representação feminina o autor responde que:

algumas causas plausíveis podem ser encontradas em factores estruturais, transversais a diversas esferas de actividade, que tendencialmente remetem as mulheres para papéis secundários, subalternos ou simplesmente dando menor visibilidade ao seu protagonismo em determinada área (SIMÕES, 2013, p.117).

Após estas reflexões o autor aprofunda entre várias coisas que a ligação do Hiphop ao género, “principalmente a aparente ausência (ou suposta irrelevância) feminina neste universo cultural, apresenta-se como um elemento adicional e crucial” para que possamos compreender “as desigualdades sociais inerentes tanto aos primeiros grupos de praticantes como àqueles com que nos deparamos actualmente em vários pontos do mundo” (SIMÕES, 2013, p.124).

Por último num artigo apresentado por Zaneti e Souza (2008), em que analisa os desafios e alternativas encontradas pelas jovens mulheres inseridas em dois espaços de militância bastante distintos, as autoras olham em primeiro para a “participação de uma nova geração de mulheres no movimento feminista” (...), cuja a inserção das jovens “é permeada por contradições e conflitos”. Em seguida, passam ao “universo da cultura Hip Hop. Sendo uma das expressões culturais juvenis de maior visibilidade no Brasil e em muitos países do mundo, o lugar das mulheres ainda é reduzido” (ZANETI; SOUZA, 2008, p.2). Entretanto interessa-nos o segundo espaço de militância, sendo o primeiro também fundamental para compreensão do segundo, por isso o nosso foco nessa perspectiva, pelo que longo da sua narrativa as autoras consideram que:

Se pensarmos no Hip Hop como expressão cultural complexa – onde coexistem grupos e coletivos organizados como movimentos sociais, mas também um forte setor vinculado ao mercado e à indústria cultural, sem falar no tangenciamento constante entre esses dois campos– é possível perceber que, nas letras de rap de muitos grupos no Brasil e nos EUA, as mulheres aparecem como símbolos de status e objetos de consumo, ao lado de carros, jóias, armas e apartamentos (ZANETI; SOUZA, 2008, p.6).

Como podemos ver as autoras fazem uma descrição da construção significativa da mulher em colectividades e movimentos sociais e na indústria musical para explicar os contornos de fenómeno mais adiante, e por conseguinte acrescenta que:

No Brasil, um reconhecido grupo de Hip Hop, os Racionais MCs, compôs, em 1994, a música “Mulheres Vulgares” que, de acordo com depoimento de algumas rappers, contribuiu naquele momento para marcar negativamente o espaço das mulheres dentro da cultura Hip Hop (IBID).

Zaneti e Souza (2008, p.6) acrescentam ainda que “outros depoimentos de mulheres revelam outras formas de discriminação ou restrição a sua inserção. Contam elas que já foram vaiadas

durante shows e, não raro, sua capacidade como rappers, DJs, grafiteiras ou b.girls é questionada pelos colegas do sexo oposto”.

Estes autores não revelam só os desafios de inserção que as mulheres enfrentam, mas também demonstram a persistência das jovens na luta por espaço e reconhecimento...”, e questionam “até que ponto é possível alterar relações de poder baseadas nas desigualdades de gênero em contextos concebidos e regidos por uma lógica masculina e adulta que é produzida e percebida como legítima” e sugerem que se multipliquem estudos que buscam entender a forma como as mulheres estão a viver sua juventude e as estratégias que lançam para entrar e permanecer em culturas, espaços e movimentos no qual a lógica dominante as coloca em lugar subordinado. (ZANETI; SOUZA, 2008, 2005, p. 9).

1.4. Formulação do Problema

O Hip-hop/Rap é uma prática internacional fruto da globalização cultural com um estilo sócio-cultural importado e que se adaptada à cultura e aos desafios sócio-políticos locais. Todavia, carências de carácter social e económico têm sido o discurso marcante na sua formação identitária, assim como a auto-estima, o protesto, a cidadania e a militância política com objectivo de melhorar a vida dos indivíduos. Portanto, os rappers actuam geralmente em oposição, ou crítica ao poder, no entanto, em certos casos, esse discurso é repreendido, ou ignorado pelas estruturas governamentais. Apesar disso, há também uma lógica de mercado que faz com que o Hip-hop/Rap também seja um movimento despolitizado e isso faz com que haja uma formação de posicionamentos com filosofias antagónicas entre os rappers sobre as abordagens, quer seja de estética quer discursiva, assim sobre as questões gênero. Não pretendemos nos focar para já nos estudos sobre o tratamento da mulher ou as questões de género no Hiphop/Rap moçambicano, mas pretendemos alargar os estudos numa perspectiva de construções sociais e significações intersubjectivas no contexto da cidade e provincia de Maputo.

Se nos basearmos na “luta de classes” de Marx, para olhar a revisão literária vimos que há uma relação não só entre uma forma de produzir a música rap (intervenção social) em oposição a outra forma (mais comercial) referindo às classes de rappers *underground* versus *mainstream*, assim como as classes no sentido de classes económica e socialmente desfavorecida e em oposição a uma elite económica e política. Contudo, estes estudos revelam que há apenas dois tipos de identidades principais do Hip-hop, mantendo-se a lógica

de luta de classes de Marx no sentido de operários e burgueses, ou pobres e ricos, e não aprofundam sobre os significados mais íntimos e individuais que possam derivar do factor subjectividade de Berger e Luckman (2003), inspirado em Max Weber. Neste sentido, o rapper atribui significado próprio à sua acção na realidade da vida quotidiana. Assim, apesar de haver afinidades com maior parte dos trabalhos revistos, procuramos identificar possíveis significações intermédias que não foram aprofundadas em estudos anteriores. Aliás, Weber já havia nos sugerido a existência de uma terceira classe, desta feita a classe media, diferente da proposta por Marx.

Assim sendo, considera-se relevante ir além das caracterizações existentes e buscar compreender como se processa a construção social da realidade pelos rappers da cidade e provincia de Maputo.

CAPITULO 2. Enquadramento Teórico e Conceptual

Neste capítulo, expomos o quadro teórico para a interpretação do nosso objecto em estudo. A intenção é articular a teoria da Construção Social da Realidade de Berger e Luckmann (2003) ao processo de significação criado pelos rappers da Cidade e Província de Maputo. De seguida, apresentar-se-á a operacionalização dos 3 (três) principais conceitos usados nesta pesquisa.

2.1. Quadro Teórico

A Construção Social da Realidade ocorre no mundo da vida quotidiana. Este mundo apresenta-se como uma realidade interpretada pelos homens e subjectivamente dotada de sentido para eles na medida que se forma um mundo coerente (BERGER; LUCKMANN, 2003, p.35). Assim, objectos diferentes apresentam-se à consciência como constituintes de diferentes esferas da realidade que podem se mover através das mesmas, ou melhor, deve-se ter a consciência de que o mundo consiste em múltiplas realidades. A realidade, por excelência, diz respeito à vida quotidiana que é uma realidade dominante. Assim, à vida quotidiana é imposta a consciencia de maneira urgente e intensa. (BERGER; LUCKMANN, 2003, p.38).

A linguagem da vida quotidiana fornece objectivações e determina a ordem na qual elas adquirem sentido que a vida quotidiana ganha significado para o individuo quando influenciado pelos contextos, a saber: o geográfico; o uso de diversos instrumentos que têm sua designação no vocabulário técnico de sua sociedade; viver dentro de uma teia de relações humanas (BERGER; LUCKMANN, 2003).

A linguagem, na sua qualidade da objectividade, é um facto externo ao indivíduo e exerce efeitos coercitivos sobre ele mesmo. Por conseguinte, “força-o a entrar em seus padrões” (BERGER; LUCKMANN, 2003, p.58-59). Deste modo, “fornece aos individuos a imediata possibilidade de contínua objectivação da sua experiência em desenvolvimento” e “tipifica as experiências, permitindo agrupá-las em amplas categorias em termos das quais têm sentido não somente para o indivíduo, assim como para seus semelhantes”. (BERGER; LUCKMANN, 2003, p.59). A linguagem pode ser considerada simbólica uma vez que qualquer tema significativo abrange esferas da realidade que pode ser definido como um símbolo a maneira linguistica pela qual se realiza esta transcendência que pode ser chamada de linguagem simbólica (BERGER; LUCKMANN, p.60-61).

Estes autores observam ainda que “a linguagem constrói campos semânticos, ou zonas de significação linguisticamente circunscritas. Portanto, o vocabulário, a gramática e a sintaxe estão engrenados na organização desses campos semânticos” (BERGER; LUCKMANN, 2003, p.61). Ademais, “ela constrói esquemas de classificação para diferenciar os objectos em "género"(...), ou em números; formas para realizar enunciados do ser; modos de indicar graus de intimidade social, etc” (IBID). Entretanto, em “campos semânticos já construídos, a experiência, tanto biográfica quanto histórica, pode ser objectivada conservada e acumulada”, e “em virtude desta acumulação constitui-se um acervo social de conhecimento que é transmitido de uma geração a outra e utilizável pelo individuo na vida quotidiana” (BERGER & LUCKMANN, p.61-62).

Para Berger & Luckman (2003, p.62), o acervo social do conhecimento inclui o conhecimento da situação do indivíduo e dos seus limites e “a participação no acervo social permite assim a localização’ dos individuos na sociedade e o ‘manejo’ deles de maneira apropriada”. Todavia, há diferenciação na acumulação de conhecimento nos individuos uma vez que nem sempre o “cabedal de conhecimento” é o mesmo em relação aos outros dado que alguns podem ter um conhecimento por ligação directa aos sectores imediatos da sua vida diária, enquanto outros têm somente um conhecimento muito incompleto dos mundos dos outros (BERGER; LUCKMANN, 2003, p.64). Isto pode ser melhor esclarecido nos termos em que:

Encontro o conhecimento na vida quotidiana socialmente distribuido, isto é, possuido diferentemente por diversos indivíduos e tipos de indivíduos. Não partilho meu conhecimento igualmente com todos os meus semelhantes e pode haver algum conhecimento que não partilho com ninguém (BERGER; LUCKMANN, 2003, p.67)

Os autores levam-nos, de seguida, a entender as causas, que conduzem à `emergência da manutenção e transmissão de uma ordem social, e falam na teoria da institucionalização, no sentido de que esta “ocorre sempre que há uma tipificação recíproca de acções habituais por tipos de actores, (...) e que “qualquer uma dessas tipificações é uma instituição. O que deve ser acentuado é a reciprocidade das tipificações institucionais e o carácter típico não somente das acções, mas também dos actores nas instituições” (BERGER; LUCKMANN, 2003, p.79). Assim, “as tipificações são sempre partilhadas e acessíveis à todos os membros do grupo social particular em questão e a própria instituição tipifica os actores individuais, assim como as acções individuais”. Os autores adicionam que “a instituição processa-se em termos

da sua historicidade, do seu controlo e da sua direcção em oposição às outras direcções que seriam teoricamente possíveis” (BERGER; LUCKMAN, 2003, p.79-80).

Berger e Luckman (2003, p.81) explicam ainda que “as instituições, geralmente, se manifestam em colectividade que contém um número considerável de pessoas”. Além disso, consideram que “é teoricamente significativo acentuar que o processo de institucionalização da tipificação recíproca ocorreria mesmo se dois indivíduos comessem a actuar um sobre o outro de novo” (BERGER; LUCKMANN, 2003, p.81).

Entretanto, “o mundo institucional exige legitimação, isto é, modos pelos quais pode ser ‘explicado’ e justificado”, mas “esta realidade é histórica o que faz chegar à nova geração como tradição e não como memória biográfica” e se toma exemplo paradigmático que (...) “criadores originais do mundo social podem sempre reconstruir as circunstâncias em que seu mundo, e parte dele, foi estabelecido, isto é, podem chegar ao significado de uma instituição pelo exercício da sua capacidade de lembrança”, no entanto, “a geração seguinte, isto é, não criadora original desse mundo social que está em situação diferente” pois “o conhecimento, que tem, foi recebido por ouvir dizer. O significado original das instituições é inacessível à eles em termos de memória, tornando-se, por conseguinte, necessário interpretar para eles este significado em várias fórmulas legitimadoras” (BERGER; LUCKMANN, 2003, p.88). Portanto, “a ordem institucional em expansão cria um correspondente manto de legitimações que estende sobre si uma cobertura protectora de interpretações cognoscitivas e normativas” e que “estas legitimações são aprendidas pelas novas gerações durante o mesmo processo que as socializa na ordem institucional” (BERGER; LUCKMANN, 2003, p.88-89). Ainda que seja “um facto empirico que as instituições tendem a permanecer juntas (...), certos interesses serão comuns à todos os membros de uma colectividade”. Entretanto, “por outro lado, muitas áreas de conduta só terão importância para alguns tipos” (BERGER; LUCKMANN, 2003 p.90).

Em alguns casos, há um carácter ditador da institucionalização no qual um corpo de verdades universalmente válidas sobre a realidade, ou qualquer desvio radical da ordem institucional toma carácter de afastamento da realidade. Portanto, acrescentam esses autores que “este desvio pode ser designado como depravação moral, doença mental, ou simplesmente ignorância crassa” (BERGER; LUCKMANN, 2003, 93).

Segundo Berger e Luckmann (2003, p.98), “a transmissão do significado de uma instituição baseia-se no reconhecimento social dessa instituição como solução ‘permanente’ de um

problema permanente da colectividade dada”, pelo que, “os actores potenciais de acções institucionalizadas devem tomar conhecimento sistematicamente desses significados”. Os autores acrescentam que “toda a transmissão exige alguma espécie de aparelho social no sentido de que “alguns tipos são designados como transmissores e outros como receptores do conhecimento tradicional” e que “o carácter particular deste aparelho variará naturalmente de uma sociedade para outra” (BERGER; LUCKMANN, 2003,p.99).

Entretanto, os autores alertam que, “a institucionalização não é, no entanto, um processo irreversível, tendo em conta que “instituições, uma vez formadas, têm a tendência a perdurar”. Porém, “há uma multiplicidade de razões históricas por de trás da diminuição da extensão das acções institucionalizadas” e, por isso “pode haver desinstitucionalização em certas áreas da vida social”. (BERGER; LUCKMANN, 2003, p.113).

Berger e Luckmann (2003, p.117), consideram também que “outra consequência institucional é a possibilidade de subuniversos de significação socialmente separados” que, por sua vez, “resultam de acentuações da especialidade de papéis levadas à um ponto em que o conhecimento específico de um papel torna-se inteiramente esotérico quando comparado com acervo comum do conhecimento”. Não obstante, é necessário ter em conta que:

Como todos os edificios sociais de significação, os subuniversos devem ser transportados por uma colectividade particular”, ou seja, pelo grupo que produz continuamente os significados em questão e dentro do qual estes significados têm realidade objectiva e pode haver conflito, ou competição entre tais grupos. (BERGER & LUCKMANN, p. 118).

Segundo os autores, “estes conflitos sociais traduzem-se facilmente em conflitos entre escolas de pensamento onde cada qual procura se estabelecer e desacreditar quando não liquidar o corpo do conhecimento competidor”. Assim, “com o estabelecimento de subuniversos de significação, emerge uma multiplicidade de perspectivas sobre a sociedade total, cada qual considerando-a do ângulo de um destes subuniversos” (BERGER; LUCKMANN, 2003, p. 118-119). Portanto, “um corpo de conhecimentos, uma vez que tenha alcançado o nível de um subuniverso de significação relativamente autónomo, tem a capacidade de exercer uma acção de retorno sobre a colectividade que o produziu” (BERGER; LUCKMANN, 2003. p. 119). Entretanto, “isto é feito por meio de várias técnicas de intimidação, de propaganda racional e irracional (apelado para o interesse dos estranhos e para suas emoções), de mistificação e, em geral, de manipulação dos símbolos de prestígio” (IBID).

Acrescenta-se ainda que “para que a ordem institucional seja aceite como certa em sua totalidade, na medida que forma um todo dotado de sentido, precisa de ser legitimada pela localização em um universo simbólico” (BERGER; LUCKMANN, 2003, p.142). Assim, “tornam-se necessários procedimentos específicos de manutenção do universo quando o universo simbólico se torna um problema” (BERGER; LUCKMANN, 2003, p.144). Existe um problema de ordem institucional quando “todo o universo simbólico é insipientemente problemático” (...) pois, “um problema intrínseco (...), se apresenta com o processo de transmissão do universo simbólico de uma geração para outra. A socialização nunca é completamente bem sucedida”, uma vez que “alguns indivíduos habitam no universo transmitido de maneira mais definida do que os outros” (BERGER; LUCKMANN, 2003, p. 144).

Os autores consideram que “este problema intrínseco se acentua quando versões divergentes do universo simbólico começam a ser partilhadas por grupos de habitantes” (...) no sentido que “o grupo que objectivou esta realidade divergente torna-se portador de uma diversa definição da realidade”. Portanto, “não é preciso acentuar que estes grupos heréticos constituem não somente uma ameaça teórica para o universo simbólico, mas também uma ameaça prática para a ordem institucional legitimada pelo universo simbólico em questão.” (BERGER; LUCKMANN, 2003, p.145).

No processo de legitimação, constatata-se que “o universo simbólico não é somente legitimado, mas também modificado pelos mecanismos conceituais construídos para protecção contra o ataque de grupos heréticos numa sociedade” (BERGER; LUCKMANN, p.146).

As razões para a legitimação são de que “o universo distinto apresentado pela outra sociedade tem de ser enfrentado com as melhores razões possíveis para afirmar a superioridade do nosso próprio. Esta necessidade exige uma mecanismo conceptual requintado” (...), pois “o aparecimento de um outro possível universo simbólico representa uma ameaça porque sua simples existência demonstra empiricamente que nosso próprio não é inevitável” (...), uma vez que “indivíduos, ou grupos de nossa própria sociedade podem ser tentados a emigrar do universo tradicional ou, perigo ainda mais a sério, transformar a velha ordem à imagem da nova” (BERGER; LUCKMANN, p. 147).

Há duas aplicações do mecanismo conceptual de conservação do universo no contexto da teoria geral, são elas a terapêutica e a aniquilação. “A terapêutica acarreta a aplicação do

mecanismo conceptual a fim de assegurar que os discordantes actuais, ou potenciais se conservem dentro das definições institucionalizadas da realidade”, ou seja, procura manter todos dentro do universo em questão, enquanto que a aniquilação, por sua vez, usa um mecanismo semelhante para liquidar conceptualmente tudo o que está situado fora deste universo”(...). “A planificação aniquiladora realizada pelo mecanismo conceptual é, em geral, mais usada com indivíduos, ou grupos estranhos à sociedade em questão e, por isso, inelegíveis para a terapêutica” (BERGER; LUCKMANN, p. 153-155).

O mesmo procedimento conceptual pode, sem dúvida, também ser aplicado aos transviados dentro da sociedade, quer passe da aniquilação à terapêutica, ou se empreenda a liquidação física do que se liquidou conceptualmente e isto é uma questão de política prática. O poder material do grupo conceptualmente liquidado, na maioria dos casos, não será um factor insignificante. Às vezes, infelizmente, as circunstâncias nos forçam a manter relações cordiais com bárbaros” (BERGER & LUCKMANN, 2003, p.156). Esta contribuição teórica permite-nos olhar Hip-hop/Rap como um universo de significações cujos indivíduos se tipificam reciprocamente a partir um acervo circunscrito de linguagem, estabelecendo uma ordem social. A ordem social é aceite pela colectividade e é dotada de sentido para os seus membros ao mesmo tempo que estes os concebem de forma subjectiva. A transmissão desta ordem está sujeita à rejeição quando se trata de transmiti-la às novas gerações o que contribui para o surgimento de subuniversos simbólicos, geralmente considerados marginais, ou ameaça à ordem estabelecida.

2.2. Definição e Operacionalização dos Conceitos

É importante definirmos os conceitos de modo a operacionalizarmô-los para orientar o processo de recolha e análise de dados que nos permitirão formular nossa hipótese.

2.2.1. Hip-hop

Uma das contribuições para a sua definição é aquela segundo a qual “ao contrário do que pensam muitos leigos no assunto, o Hip hop não é um género musical, apesar de ter fortes vínculos com a música” (FOCHI, 2007, p.61). O autor considera que a música representa um dos meios de manifestação desta cultura assim como a dança, e que por conta disso, assimila-se o nome Hiphop como sendo um estilo musical e de dança, mas que é mais do que isso (IBID). “O hip hop é muito mais que música e dança, muito mais que pular e requebrar (...).

Ele busca conscientizar, educar, humanizar, promover, instruir e divertir os moradores da periferia, além de reivindicar direitos e o respeito a esse povo (FOCHI, 2007,p.63).

Entretanto, há uma outra contribuição, trata-se de Silva & Silva (2008, p.136), que nos informam que “a tradução aproximada que se pode obter da expressão Hip-hop, é ‘o salto com os quadris’, pelo que, “Hip significa segundo dicionário *Oxford* (embora não especifique o ano de edição), quadril e o ‘Hop’ significa pequeno salto, ou pulo”. Para além disso Além disso, consideram que “a conjugação das duas palavras para designar um conjunto de expressões artísticas compreende ao rap, ao grafite e ao *break* que apareceu, quando em 1981, Africa Bambaata nomeiou o Hip-hop a manifestação” (IBID). Esse conjunto de expressões vai ser descrita nos termos em que:

Através de uma expressão gráfica transgressora constituída pelo grafite, de um estilo musical inovador quanto à proposta rítmica e melódica como o rap, e de um modo de dançar igualmente original, cujos movimentos interpretam a descontinuidade e a velocidade dos beats repetitivos e produzidos pelo disquetei jóquei que é o break, o Hiphop abrange diversas manifestações artísticas que se popularizaram como arte de rua (SILVA & SILVA, 2008, p. 136).

Santos (2017, p.57), assemelha-se a Silva & Silva (2008) ao considerar que “no Hiphop a palavra elementos refere-se aos componentes artísticos que o identificam culturalmente, como por exemplo, o rap, o breaking e os grafitis”. Acrescenta ainda que “nas pesquisas analisadas, as pesquisadoras e os pesquisadores reconhecem suas características principais e suas importâncias para a articulação do universo”(IBID). No entanto, “apesar de certa concordância nos trabalhos (Dj, breaking, grafiti e MC), fundantes do universo em questão, observam-se algumas divergências nas definições trazidas pelas pesquisadoras e pelos pesquisadores” em relação a “quais seriam os elementos básicos do Hip-hop” (SANTOS, 2017, P.57). A autora apresenta um primeiro grupo constituído por 10 (dez) autores entre os quais Andrade (1996), Dyrell (2001) e Silva (1998), só para mencionar alguns, cuja concepção é de que o Hiphop é composto por 3 (três) elementos, neste caso break, rap e grafiti. Um segundo grupo constituído por 11 (onze) autores entre os quais Gustsak (2003), Félix (2005), Siqueira (2004), também para mencionar alguns, considera que “são quatro elementos: break, rap, grafiti e DJ”. Segue o terceiro grupo de 6 (seis) autores: Bastos (2008), Campos (2007), Ferreira (2005), Gustsak (2003), Oliveira (2007), e Silva (2012) que debatem mais um elemento, o 5º elemento do Hip-hop que é o conhecimento (SANTOS, 2017, p.58).

De seguida, a autora leva-nos ao que chamou de “contraposição” de Fontini (2011) “optou pela não divisão de elementos; referiu-se ao Hip-hop como um género musical que utiliza questões quotidianas como cerne de debate das questões afro, negro, americano”, pese embora, conforme escreveu a autora, “não defina, nem justifique sua afirmação” (SANTOS, 2017, p.58).

Entretanto de acordo com Cossa (2019) convém observar que a definição etimológica de Hiphop não é categórica mas, redutora pois, embora nos dê as primeiras pistas sobre a cultura, ela reduz a complexa cultura Hiphop a um simples passo de dança”. O autor afirma que “para uma compreensão plena da cultura Hiphop, precisamos abordar significativamente, cada componente, na cultura Hiphop designados por elementos que são: DJ, MC, Break Dance e Graffiti”. Outro aspecto abordado por este autor é variação da definição do Hip-hop no tempo, no sentido de num momento não passar da tradução literal, e noutra momento passar a designar-se:

Um conjunto de manifestações culturais nomeadamente: um estilo musical, o Rap: uma maneira de apresentar essa música em espectáculos e bailes envolvendo um DJ (disco jockey), e um MC (mestre de cerimónias); uma dança, o Break: e uma forma de expressão plástica, o graffiti (COSSA, 2019, p.19)

O mesmo acrescenta ainda que “dependendo do contexto as definições são múltiplas o que contribui para as múltiplas definições” e exemplifica o Brasil onde está mais ligado às ideologias que ditaram o seu surgimento e facto de ser entendido como manifestação cultural das periferias das grandes cidades que envolve diferentes representações artísticas de cunho contestatório e da autovalorização da juventude de ascendência negra por meio da recusa consciente de estigmas, como violência e marginalidade, e que pretende agir sobre essa realidade e transformá-la (COSSA, 2019, p. 20).

Contudo, olhamos também para a definição do Hip-hop conforme o [dicionário.org/hiphop](https://dicionario.org/hiphop) que nos informa que é uma “forma de cultura popular nas áreas da música, dança e arte” (...) Esta forma de cultura inclui música rap, breakdance e grafites”. Esta abordagem não está muito longe da dos autores anteriormente consultados, no entanto, compreende-se que as definições são diversas e mantêm a definição tradicional básica quando se referem aos elementos do Hip-hop. Ademais, compreende-se ainda que Rap, ou MC, que será tratado neste trabalho, é um dos elementos do Hip-hop enquanto manifestação artística e cultural.

2.2.2. Rap

Rap é como vimos nos estudos anteriores, um dos elementos ou uma das expressões que compõem o Hiphop, entretanto, olhamos para a forma como a referida expressão seria definida especificamente que constitui nosso objecto de estudo. “Rap é a abreviação de *rhythm and poetry* (ritmo e poesia) e significa, basicamente, o ato de rimar em cima de um instrumental, geralmente conduzido por um DJ e criado por este mesmo ou por outro *beatmaker*” (XXVIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2015).

Também temos a contribuição de Santos (2006) que não foge a contribuição anterior e faz referência aos elementos rima, ritmo e batida, assim como o associa ao Hiphop:

...Originalmente, entre os negros americanos, uma maneira de exibição verbal, com réplicas vivazes; sentidos depois desenvolvidos, que passaram ao português do Brasil: 1. maneira de falar usando ritmo e rima, geralmente com um forte beat musical; 2. qualquer tipo de música que usa o rap, especialmente os estilos do Hip-hop (SANTOS, 2006).

Uma outra contribuição, desta feita de Matsunaga (2008, p.109), refere-se ao Hip-hop enquanto “manifestação político-cultural que se sustenta em suas expressões artísticas e em momento de discussão e debates promovidos entre os próprios integrantes, assim como em momento em que reivindicam direitos junto ao poder público”. Contudo a autora vai, com recurso McLaren (2000, p.161), descrever o elemento Rap numa abordagem em termos de suas origens históricas e culturais:

Influenciado pela música de Curtis Mayfield, o *funk* de James Brown, o *be-bop* e o *jazz* rítmico, o rap é uma amálgama impressionante de formações musicais complexas. Alguns etnomusicólogos consideram tais formações como sendo expressões das formas expressivas africanas, como *playing the dozens* e *signifying*, assim como as canções de louvor dos contadores de histórias africanos, ou *griot* (McLAREN, 2000, p.161 apud MATSUNAGA, 2008, p.109).

Para nossos propósitos neste trabalho, usamos os termos Hip-hop/Rap (Hip-hop e Rap) no sentido de que o Rap é uma expressão artística vocal e musical a partir do qual indivíduo emite discursos através de uma fala rítmica que é parte dos elementos do que é designado cultura Hip-hop. Este último por sua vez para além de ser um conjunto de elementos é também definido quer pelo senso comum, pelos rappers e em várias pesquisas como estilo musical. Assim, usaremos os termos Hip-hop/Rap no sentido de Rap como um género musical que é parte da cultura Hiphop, mas também o Rap como uma mera expressão

musical sem compromissos com as ideologias e definições atribuídas ao Hiphop ou ao Movimento. Mas também, longe das definições históricas ou das pesquisas feitas, ambos os termos são definidos como a mesma coisa, um estilo musical.

2.2.3. Identidade

O conceito de identidade é abordado de várias formas por diversos autores. Eles o definem de acordo com Psicologia e Sociologia. Faria & Sousa (2011, p.36), “entendem identidade como metamorfose, ou ser em constante transformação, sendo o resultado provisório da intersecção entre história da pessoa, seu contexto histórico e seus projectos”. Os autores sugerem também o “carácter dinâmico da personagem” no sentido de ele “é a vivência pessoal de um papel previamente padronizado pela cultura” CIAMPA (1987, apud, FARIA; SOUSA, 2011, p.36). Os autores também definem como resultado de um “processo de socialização que compreende o cruzamento dos processos relacionais e biográficos” DUBAR (1997, apud FARIA; SOUSA, 2011, p.36). Entretanto o autores juntam também uma perspectiva sociológica com foco na pós-modernidade que define “identidade como autodeterminação, ou seja o eu postulado”. Os autores consideram que “as identidades, comumente, se referem às comunidades como sendo as entidades que as definem” BAUMAN (2005, apud FARIA; SOUSA, 2011, p.36). Segue-se uma elaboração mais aprofundada dessa teoria:

A essência da identidade constrói-se em referência aos vínculos que conectam as pessoas umas às outras, considerando-se esses vínculos estáveis. O habitat da identidade é o campo de batalha: ela só se apresenta no tumulto. Não se pode evitar sua ambivalência: ela é uma luta contra a dissolução e a fragmentação, uma intenção de devorar e uma recusa a ser devorado. Nessa batalha há um só tempo que une, ou divide, suas intenções de inclusão e segregação misturam-se e complementam-se” (BAUMAN, 2005, apud, FARIA & SOUSA, 2011).

Por último consideremos a contribuição de Ademais, Tílio (2009), que fala em “identidade social” e afirma que “deve ser entendida como a forma pela qual os indivíduos se percebem dentro da sociedade em que vivem e pela qual percebem os outros em relação à eles próprios” (BRADLEY, 1996, apud TÍLIO, 2009, p.110). O mesmo autor faz referência a Weeks (1990), que “define identidade como sendo o sentimento de pertencer à um determinado grupo e acrescenta que é a identidade que define o que o indivíduo tem de comum com algumas pessoas e o que o torna diferente dos outras” (WEEKS, 1990, apud TÍLIO, 2009, p.110). O autor sugere também a contribuição de Norton (2000), que entende identidade

como a forma "como a pessoa entende sua relação com o mundo, como essa relação é construída ao longo do tempo e do espaço, e como a pessoa entende possibilidades para o futuro" (NORTON 2000, p. 5, apud TILIO, 2009, p.110). Contudo, à exceção dos aspectos particulares, a maioria das definições, aqui apresentadas, vão de acordo às várias formas identitárias produzidas no Universo Hip-hop, conforme vimos na revisão da literatura.

CAPITULO 3. METODOLOGIA

Neste capítulo, apresentamos a metodologia que ditou a realização do nosso trabalho. Assim, levando em consideração a natureza do problema, optámos por uma pesquisa qualitativa. De acordo com Lakatos e Marconi (2003), a pesquisa qualitativa tem como objectivo compreender os sujeitos com base nos seus pontos de vista, bem como compreender os valores, as motivações e crenças dentro de um contexto de significações através de ideias previamente analisadas acerca da problemática. Portanto, a pesquisa qualitativa nos serviu à medida que procurámos explorar sentimentos e valores emitidos pelos rappers na sua relação com o género musical. Ademais, foi fundamental na captação de aspectos profundos e significativos do movimento Hip-hop no seio dos rappers.

Entretanto, durante a realização da entrevista foi necessário rever as algumas perguntas e recolocá-las de modo a serem melhor compreendidas por alguns entrevistados uma vez que eles mostravam uma ligação profundamente sentimental com o Hip-hop/Rap o que, à certa altura, contribuía para que ao questionarmos, por exemplo, como é que definiam o Hip-hop, as respostas fossem redundantes em relação ao significado que o estilo musical tem para eles.

3.1. Método de procedimento

O método de procedimento foi o fenomenológico que é considerado o “método de pensamento”. Neste caso, procura-se ir à essência das coisas, furtando-nos à validação do que já conceituado. Desencadeia-se uma reflexão exaustiva sempre e contínua sobre a importância, a validade e afinidade dos processos adoptados (MARTINS, 2000, p.27). Na aplicação deste método, procurámos nos esquivar das ideias estabelecidas sobre o Hip-hop/Rap, incidindo sobre o que está contido na consciência dos rappers. A seguir, vamos aos sentidos atribuídos pelos próprios rappers às suas experiências como tal.

3.2. Técnica de Recolha de dados

Ao longo do processo de recolha de dados para a composição deste trabalho, várias técnicas foram usadas e, por questões de credibilidade das informações que constam do trabalho, são descritas a seguir.

Uma das técnicas de recolha de dados usada foi a pesquisa bibliográfica dado que fomos ao encontro de algumas obras sobre o Hip-hop publicadas em livro. Consta dos manuais que “a

pesquisa bibliográfica fundamenta-se em fontes bibliográficas”, no sentido de que “os dados são obtidos a partir de fontes escritas, portanto, de uma modalidade específica de documentos que são obras escritas, impressas em editoras, comercializadas em livrarias e classificadas em bibliotecas” (GHERARDT et al, 2009, p. 71).

Outra técnica usada foi a pesquisa documental que é realizada a partir de documentos contemporâneos, ou retrospectivos, considerados cientificamente autênticos (...) “ esta técnica tem sido largamente utilizada nas ciências sociais, na investigação histórica a fim de descrever/compradar factos sociais, estabelecendo suas características, ou tendências” (IBID).

A terceira técnica usada foi pesquisa electrónica “constituída por informações extraídas de endereços electrónicos, disponibilizado em páginas de entrada a partir de livros, de manuais, de guias, de artigos de revistas, etc...” (GHERARDT et al, 2009, p.71).

A quarta técnica, a última que foi também usada, é a entrevista, que nos permitiu colectar dados não documentados sobre o tema em análise. Assim, na técnica de entrevista, escolhemos a entrevista semi-estruturada na qual o pesquisador “organiza um conjunto de questões (roteiro) sobre o tema que está sendo estudado, permitindo, e às vezes até incentiva, que o entrevistado fale livremente sobre assuntos que vão surgindo com o desdobramento do tema principal”. (GHERARDT et al, 2009, p. 74).

As entrevistas foram realizadas num período de pouco mais de 2 (dois) meses, tendo iniciado no mês de Julho e terminado no início do mês de Setembro. Para sua realização, recorremos a um guião de entrevista. Apesar de termos usado um guião, os entrevistados não mostraram nenhuma resistência, pelo contrário, mostraram-se entusiasmados em poder participar da pesquisa e partilhar aquilo que sabem acerca do tema em estudo.

As entrevistas foram presenciais e duraram, em média, 45 (quarenta e cinco) minutos à 1 (uma) hora. Usámos um gravador de um telemóvel, dependendo da flexibilidade e da disponibilidade, quer seja do pesquisador, ou do entrevistado. Entretanto, outras entrevistas não presenciais foram feitas também via telemóvel, mas com recurso ao *whatsapp* por meio do texto e do áudio uma vez que as tentativas de algumas entrevistas presenciais acabaram não tendo lugar devido aos imprevistos.

Ao longo da recolha de dados nos entrevistados, destacou-se a abertura e intenção deles em colaborar para que as entrevistas fossem realizadas. Contudo, as entrevistas feitas pelo

whatsapp se apresentaram desvantajosas dado que, nem sempre, o entrevistado respondia com prontidão, pelo que só voltava a responder depois de algumas horas, o que fez com que essas entrevistas virtuais levassem entre 2 à 3 dias de duração.

3.2.1. Técnica de análise de dados

A análise de dados procedeu-se com base na técnica de análise de conteúdo que consiste na análise das mensagens e discursos que permitam obter conhecimentos importantes para a pesquisa. Neste tipo de análise os dados são considerados totalmente brutos e há necessidade de trabalhar com vista a refinar o seu conteúdo e encontrar elementos relevantes para a pesquisa (RICHARDSON apud BARDIN, 2008, p. 223). Esta técnica foi usada para analisar os depoimentos obtidos através da entrevista assim como os significados advindos das mensagens dos participantes, uma vez que as entrevistas estavam em formato áudio, primeiro fez a transcrição das mesmas, depois categorização e por último uma análise.

3.3. População

O conceito de população compreende ao conjunto de indivíduos que apresentam atributos próprios, vivendo em lugar específico. Dentro da população, podemos encontrar a amostra que é concernente à uma parte total dos indivíduos que compõem o universo populacional.

Este estudo buscou homens e mulheres que exercem a actividade de músicos rappers, ou seja, gravam músicas da sua autoria, neste estilo, divulgam e actuam em público

3.3.1. Amostra e amostragem

Seleccionámos 13 (treze) músicos rappers dos quais 3 (três) são do sexo feminino e os restantes 10 (dez) do sexo masculino. As idades dos entrevistados partiam dos 24 (Vinte e quatro) aos 46 (Quarenta e seis) anos. Quanto ao equilíbrio de género a escolha não foi ideal e por isso nos sujeitamos a disparidade conseguida. A escolha desta população para o estudo foi influenciada pelo perfil identitários dos rappers indicado por revisão literária. Para este tipo de pesquisa, no caso qualitativa, recorreremos amostragem intencional. De acordo com Martins (2000, p.41), “é escolhido intencionalmente um grupo de elementos que irão compor a amostra. O investigador dirige-se intencionalmente aos grupos de elementos dos quais deseja saber sua opinião”. Para o nosso trabalho, o investigador foi ao encontro dos rappers entrevistados, sabendo, de antemão, que são artistas rappers e que praticam acções nesse

sentido. Quanto à identificação e localização dos rappers, tivemos acesso aos contactos deles uma vez que o investigador é promotor deste género musical e faz parte do que poderíamos chamar “comunidade Hip-hop” em Maputo, e tem uma aproximação com os rappers. Entretanto, foi feito um contacto directo com eles para a solicitação da sua participação nas entrevistas.

3.3.2. Critérios de Escolha dos Participantes: Inclusão e Exclusão

No que diz respeito à inclusão, cada um dos participantes foi seleccionado segundo os seguintes critérios:

- Ser do sexo masculino, ou feminino; ser residente da cidade ou província de Maputo; ter obras musicais da sua autoria ou exercer atividade de rapper; ter disponibilidade para entrevista; apresentar um diferencial na sua abordagem; e aceitar participar da entrevista sem pagamento monetário em troca.

Quanto à exclusão, na escolha dos participantes para a amostra, excluimos aqueles que não preenchiam os seguintes requisitos:

- Não ser residente na cidade e província de Maputo; não ter obras musicais, ou não exercer atividade como rappers; participar da pesquisa sob a condição de pagamento monetário; não dar o consentimento de participação na pesquisa.

3.4. Princípios éticos observados

Aquando da realização das entrevistas, alguns princípios éticos foram observados ainda que os entrevistados solicitados não tenham manifestado nenhuma oposição. Neste caso, tivemos em conta o consentimento informado, a confidencialidade, o anonimato e a privacidade dos entrevistados. Aos entrevistados, foi antecipadamente informado sobre os propósitos da pesquisa, sua natureza, os problemas levantados, o âmbito da pesquisa, seus direitos e responsabilidades enquanto sujeito de pesquisa. Para garantir a confidencialidade das informações fornecidas pelos entrevistados, os dados recolhidos foram todos reservados num computador cujo acesso é somente do investigador. Ademais, foram acautelados os dados em cópia de segurança num dispositivo externo. Tratando-se de pessoas que têm suas responsabilidades profissionais e familiares como seu espaço de privacidade, foi fundamental informar aos entrevistados o direito que tinham de não conceber nenhuma informação que

considerassem privada, ou que não gostariam de partilhar, podendo eles desistir do estudo à qualquer momento. Entretanto, as perguntas foram previamente apresentadas aos entrevistados para que pudessem compreender o que se pretendia de modo que não pudessem oferecer uma informação inconsciente o que, de alguma forma, constituiria um acto de manipulação por parte do investigador.

O processo quase decorreu sem sobressaltos, exceptuando as desistências, que de certo modo, não permitiram obter dados de todos os entrevistados de forma igual, assim como a limitação em termos do número de rappers do sexo feminino, mulheres entrevistadas. Enquanto alguns desistiam, de seguida, procurávamos um novo entrevistado de modo a não ficarmos muito abaixo do número inicial que nos propomos a entrevistar, que era de 15 pessoas.

3.5. Constrangimentos enfrentados na pesquisa

Neste processo de captação de dados, tivémos vários tipos de constrangimentos, desde a concepção do projecto de pesquisa até a recolha de dados. O primeiro constrangimento deveu-se à fraca existência de literatura sobre Hip-hop em Moçambique, facto que fez com que procurássemos explorar estudos desenvolvidos em outras realidades do mundo. Um outro constrangimento tido, relaciona com a dificuldade de entrevistar alguns rappers que, à princípio, se dispuseram a participar, mas depois foram mostrando indisponibilidade, o que resultou no incumprimento do compromisso. Tínhamos previsto alcançar 15 (quinze) rappers por considerarmos um número significativo para pesquisa da cidade de Maputo conforme inicialmente previsto, no entanto, não tendo alcançado este número no espaço inicialmente delimitado, tivemos que optar por rappers residentes no município da Matola pelo que só chegamos a 13(treze) entrevistados. Ainda sobre esta questão de disponibilidade, ainda que os rappers mostrassem interesse em colaborar na pesquisa, as questões de tempo não facilitavam visto que a maior parte dos rappers exerce profissões que os ocupam mais do que a sua dedicação ao Rap, pelo que a estratégia usada foi continuar a manter contacto a fim de realizarmos a entrevista resultando em entrevistas não encerradas. Contudo, os dados recolhidos foram usados. Ainda na senda dos constrangimentos, um outro enfrentado é de ordem intelectual dado que o investigador teve de ser imparcial no processo de recolha de dados, isso, porque o investigador é simultaneamente um rapper e apresentador de um programa radiofónico de musica Rap na cidade de Maputo e faz parte do grupo-alvo que poderia estar influenciado por algum preconceito em relação ao Hip-hop/Rap. Entretanto, foi adoptada uma posição de neutralidade pelo investigador, tendo apelado aos entrevistados para

encarasse como mero investigador e “outsider” do universo Hip-hop. Contudo, a construção do pensamento dos entrevistados poderia estar sujeito á influência do investigador visto que ele pode ser uma referência para a maior parte dos entrevistados. Embora tenha sido esclarecido antes que se tratava de uma pesquisa científica e que nada tinha a ver com o que investigador pensa, ou sabe sobre o assunto, não faltou quem, no meio da sua locução, dissesse “ - *Como tú sabes Hélder!*”, ou fazer menção do programa radiofónico apresentado pelo investigador.

CAPITULO 4. Análise e Interpretação de Dados

Neste capítulo, apresentamos os dados considerados relevantes que são interpretados e analisados a partir do quadro teórico e conceptual já apresentado. Assim, dividimos este capítulo em 3 subcapítulos. No primeiro, são apresentados os dados sóciodemográficos dos entrevistados, o segundo os traços identitários dele e, por fim, no terceiro, são feitas -as representações e significações do universo Hip-hop na Cidade e Província de Maputo.

4.1. Perfil Sóciodemográficos dos Entrevistados

Foram entrevistados um total de treze (13) rappers da Cidade e Província de Maputo em que 10 (dez) deles são homens os restantes três são (3) mulheres. As idades dos entrevistados partem dos 24 (vinte e quatro) aos 46 (quarenta e seis) anos. Nessa amostra escolhida, alguns dos entrevistados são casados, outros vivem maritalmente (união de facto) e dois são solteiros. Sete (7) dos entrevistados são pais e mães e vivem com seus filhos. Relativamente às suas residências, alguns deles residem no Município de Maputo nos seguintes bairros: Chamanculo D, Mahotas, Polana Cimento A, 25 de Junho (Choupal), Maxaquene B, Malhangalene, Central B, Alto-Maé, Zimpeto. Todavia, outros são residentes no Município da Matola nos bairros de Khongolote e Tchumene. Os níveis de escolaridade variam entre a formação superior, o nível médio e o ensino básico. Quanto às ocupações actuais, nossos entrevistados têm profissões distintas nas seguintes áreas: comunicação, imobiliária, refrigeração, segurança electrónica, advocacia, engenharia civil, finanças, vendas e saúde pública. Entretanto, não procurámos saber sobre afiliação religiosa, proveniência cultural, ou étnica. Assim, para os nossos propósitos são suficientes os dados demográficos colhidos.

Resumindo, podemos dizer que nossos entrevistados são jovens, adultos, maior parte deles, casados, têm níveis médios e superiores de escolaridade e, a maior parte, tem ocupação profissional, para além da música. Não se discutiu qual era actividade principal dos entrevistados, mas pelo que se pode constatar a actividade de rapper é secundária.

4.2. Perfil identitário dos Rappers

Neste capítulo, procura-se reconstruir as condições em que os rappers começaram a ter contacto com o fenómeno Hip-hop/Rap. Entendemos que os contextos, os meios e o tipo de material consumido ajudar-nos-iam a ter uma melhor noção da identidade e dos processos de formação sociocultural de nossos entrevistados, tendo em conta que a realidade social é

construída sob diversos prismas. Embora não tenhamos apresentado depoimentos de todos os entrevistados, seleccionámos aqueles que considerámos representativos de uma perspectiva de discurso, sendo, em simultâneo, os mais abrangentes possíveis. De seguida, segue um conjunto de depoimento que descreve os contextos do início de socialização dos rappers com Hip-hop/rap:

Influenciou-me muito a escutar um género de Hip-hop nessa vertente de intervenção social, ah...falo concretamente de David Machel é a pessoa que me conduziu muito para ouvir pessoas como Talib Kweli, Nas que na aquela altura [...] eu me identifiquei muito, também pela abordagem que traziam [...] acho que o Hip-hop moçambicano naqueles tempos eh, não tinha muito essa consciência interventiva (NAS, 2022).

Eu nasci num prédio por acaso tem lá o régulo que é um Don Mczalin [...] e saí de lá [...] e comecei a acompanhar os primeiros passos do grupo lendário lá estando lá mas acompanhei-a estando na Matola e, através do um tio eu ficava lá a escutar o hip-hop na altura [...] e ouvia também o Ritmo Vivo também tinha algumas tapes na altura curtí também o MC Roger e é de facto uma das pessoas que influenciou também o Eduardo Carimo (J HOVA, 2022).

Como podemos observar, há vários níveis de socialização que permitiram o contacto com o Hip-hop/Rap. Assim, através do contacto familiar, dos meios de comunicação social como a rádio e a TV, alguns rappers desenvolveram interesse pelo Hip-hop/Rap, outros através de músicos rappers estrangeiros e locais. Portanto, há uma influência descrita pelos rappers sua abordagem. Para além de uma socialização de contacto familiar, há espaços da socialização secundária como a escola ou o trabalho como aconteceu com o rapper seguinte:

...no internato conheci jovens, diversos, a virem de diversos pontos e maputentes, eles [...] então eles já curtiam Hip-hop, e os pais mandavam os filhos naquela altura para o internato [...] aos finais de semana fui vendo jovens fazendo rodas, essas rodas chamam-se *freestyle*, a gente fazia esse tipo de rodas, e eu sempre lá participava assistia as pessoas estavam mais diante de mim, adiante né, que estavam em frente na área de música e eles cantavam trocavam *freestyles*, faziam batalhas, e aquilo foi entrando cobicei, experimentei, [...] no internato por ter visto jovens da cidade e Maputo que foram mandados para viver no colégio que eu sempre lá participava (BIG DADDY, 34).

A teoria da Construção Social da Realidade de Berger e Luckmann (2003, p.35), considera que o propósito da análise sociológica da realidade da vida quotidiana, precisamente do conhecimento, dirige-se à uma conduta na vida diária, “e estando apenas tangencialmente

interessados em saber como esta realidade pode aparecer aos intelectuais em várias perspectivas teóricas”, os autores sugerem que “devemos começar por esclarecer essa realidade tal como ela é acessível ao senso comum dos membros ordinários da sociedade” (BERGER; LUCKMANN, 2003, p.35). É, desta forma, que se tornou fundamental descrever as condições nas quais os rappers teriam tido acesso à música Hip-hop/Rap. Nesta senda, o Hip-hop/Rap surge como parte da realidade social, ou do mundo da vida quotidiana, quer pelas médias, quer por contacto familiar, ou por colegas na escola. Ainda nesta senda, os autores prosseguem dizendo que:

O mundo da vida cotidiana não somente é tomado como uma realidade certa pelos membros ordinários da sociedade na conduta subjectivamente dotada de sentido que imprimem nas suas vida, mas é um mundo que se origina no pensamento e na acção dos homens comuns, sendo afirmado como real para eles (BERGER; LUCKMANN, 2003, p.36).

Essencialmente, as relações sociais multi-espaciais permitiram que os entrevistados tivessem contacto com a música Rap. “Entre as múltiplas realidades há uma que se apresenta como sendo a realidade por excelencia. É a realidade da vida cotidiana. Sua posição privilegiada autoriza a dar-lhe a designação de realidade predominante” (BERGER; LUCKMANN, 2003, p. 38). Diante do indivíduo pode, de certa forma, ter sido coerciva nos termos do “facto social” de Durkheim. Portanto, as experiências de convivência, quer em termos de socialização primária, ou secundária em torno de um género musical que estava em voga à nível da comunicação social, são também resultantes do contacto face-a-face que permitiu manter um contacto efectivo dos individuos com o fenómeno Hip-hop/Rap. Por conta disso, “é impossível ignorar e, até mesmo, é difícil diminuir sua presença imperiosa. Consequentemente, ela me força a ser atento à ela de maneira mais completa” (IBID).

4.2.1. As influências para a construção identitária dos rappers

Nesta sessão, incidimos sobre os elementos concretos em termos de obras musicais de referência que teriam levado nossos entrevistados a interessarem-se pelo Hip-hop/Rap. Ademais, falámos também dos artistas musicais, que teriam conduzido os entrevistados a seguirem determinadas perspectivas de acção e de pensamento. Buscámos também descobrir os motivos que os levaram a gostar dos mesmos. Descobrimos que há uma aproximação entre os entrevistados no que diz respeito ao seu primeiro contacto com o Hip-hop/Rap no passado, assim como na actualidade. A seguir, ilustram os depoimentos dos rappers:

Na verdade eu penso que a música “O país da marrabenta” naquele contexto influenciou muito para que eu me identificasse com aquilo que indo ao tchova eu ia ouvindo de alguns, não todos, tínhamos mais *freestyles*, e poucos são os que, digamos, ancoravam-se a essa questão de intervenção social, então quando a GPro lança a musica ‘o país da marrabenta’ eu começo...a encontrar um *link* entre aquilo que eu ah.. escrevia ou pensava que devia ser o Hip-hop e...(NAS, 34).

Eu tenho rappers nacionais assim como estrangeiros que admiro, então eu fui formado por *niggaz* como Ikonoklasta, Gabriel O pensador, (ok) , Valete, Azagaia, Dealema, foram esses que me formaram no sentido de que antes de conhecer estes *rappers* eu não era mais ou menos aquilo que eu sou agora, foram estas pessoas que deram a veia de investigar, a veia de saber se expressar estar e ser (SKYZOO, 32).

Portanto, pode se dizer com alguma firmeza que as preferências e gostos de musicais dos nossos entrevistados começaram por ser estrangeiras e depois locais, com destaque para os países americanos, europeus e africanos. Os entrevistados têm, ou tiveram preferências por esses artistas por diversas razões, como por exemplo, o tipo de mensagem que a música trazia dado que possuía letras “mais conscientes”, no entanto, para outros, a música serviu como forma de despertar uma investigação pessoal. Atinente à identidade, Martins (2013, p.265), entende que “a narrativa identitária na cultura Hip-hop se constrói por meio de uma reflexividade que tem um papel muito importante no processo de (re)construção, (re)significação e compõem as subjectividades dos actores sociais”, deste modo “o sujeito que reflete sobre seu papel social e se torna o protagonista social de sua própria história”.

4.2.2. A diferença entre o Hiphop e o Rap de acordo com os rappers

Nós adoptamos o termos Hiphop/Rap e justificamos no capítulo da definição e operacionalização e conceitos, mas os dados recolhidos nos nossos entrevistados sobre esta matéria justificam de certa forma o caminho por nós seguido.

Diversos estudos sobre o Hip-hop apresentam informações sobre suas origens e definições como estando na junção de vários elementos, incluindo o Rap, mas há também no senso comum, de uma forma geral, o uso de qualquer um dos termos como formas para designar o mesmo género musical. Sem preocuparmo-nos se os entrevistados definissem bem, ou não as diferenças entre os termos, nosso maior interesse na pesquisa foi o conhecimento que eles têm sobre o assunto. Acreditando que a identidade consiste também no conhecimento que a pessoa tem sobre um determinado assunto, nossos entrevistados demonstraram uma

infinidade de possibilidades para definirem os termos habitualmente usados para designar o estilo de música, ou a manifestação cultural. O tratamento deste assunto daria um artigo, apesar disso, nos focámos apenas nas informações que os entrevistados têm acerca das possíveis diferenças entre os dois termos. Observemos os depoimentos a seguir:

Há diferença sim porque estamos a falar do Hip-hop, estamos a falar de um movimento cultural que agrega diferentes manifestações e géneros de música Hip-hop, o rap faz parte do Hip-hop, o *R&B* faz parte do Hip-hop, o Trap faz parte, digamos que pode até ser uma espécie de ramificação do rap mas está lá dentro e isso para dizer que *trap* é rap, então há diferença sim então estamos a falar do Hiphop que é um movimento é uma umbrela em há subgéneros dessa umbrela então é uma espécie de... como é que se diz? família depois tem subfamília (NAS, 34).

Em geral, nota-se uma certa homogeneidade no particular aspecto em que o Hip-hop é um universo total e que, por sua vez, inclui subuniversos conforme os depoimentos que também se diversificam na forma como procuram explicar o mesmo. Seu conhecimento, por um lado, vai de encontro com as definições tradicionais (Hip-hop como cultura mãe, representada por seus elementos) e, por outro, os concebe por caminhos muito próprios do conhecimento particular e das opiniões que se tem acerca do assunto:

Eu acho que Hip-hop, Rap está, está no entanto ou está incluso ou incluído, ou está dentro do Hip-hop, porque o Hip-hop é uma manifestação cultural no seu todo e dentro do Hip-hop temos lá os vários subgéneros que é o Rap, *R&B* e se calhar o *Trap* agora, não sei, então não sei, então o Hip-hop é uma cultura mãe e o *Trap* é uma especialização (J HOVA, nascido entre 80 e 90).

Quando se diz Hip-hop já se sabe que é Rap e até há muita gente que acha que Hip-hop é somente Rap, não sabe que há quem pode ver um grafite e não saber que é Hip-hop, e para ele Hip-hop tem que ouvir um boombap quer dizer umas rimas [...] há esse entendimento, seja por mãos do próprio Hiphop, assim como por pessoas fora do movimento Hip-hop (SKYZOO, 32)

Na minha percepção o hiphop é uma cultura ou um estilo de vida com muitas variantes; fashion, grafite, dança, a própria música (rap) etc. O RAP é o ritmo, arte & poesia. No meu caso, eu me considero um artista de Hip-hop VERSÁTIL; não só coloco a voz em cima de instrumentais de hiphop, mas também de outros géneros (YOUNG THUG, 24).

A diversidade de posicionamentos em relação as diferenças entre o Hip-hop e o Rap demonstra que, embora haja definições histórica e cientificamente estabelecidas, suas

experiências com o Hip-hop/Rap no mundo da vida quotidiana permitem-lhes apresentar um mosaico de significados em contínua transformação. No entanto, não há categorias fixas para fazê-la e, por essa razão, Felix (2005, apud Santos, 2017, p.61), discorda da tentativa de categorização fixa do Hip-hop no sentido de que “o mais importantes são os direccionamentos desta prática na sociedade e nas camadas vigentes”, uma vez que “ao classificarmos como este tipo de movimento, ou aquele outro tipo, poderia resultar em apenas uma perspectiva perante a diversidade das relações possíveis”.

4.2.3. Os Objectivos dos nossos entrevistados enquanto Rappers

Quanto aos objectivos, ou contributos que os rappers gostariam de dar ao Hip-hop, encontramos diversos dentre os quais reconstruir uma sociedade homogénea no que concerne aos valores e costumes. Todavia, alguns almejam lançar obras que sejam referências e sirvam de guia para as futuras gerações, assim como há outros que querem ser um meio de inspiração para a resolução de conflitos sociais, como por exemplo inspirar o amor entre os Homens e há também aqueles que estão focados no sucesso comercial. A seguir, poderemos constatar isso tudo nos seguintes depoimentos:

Defino como objectivo hiphop, é fazer do hiphop uma cultura que possa, a mim em particular do meu objectivo, possa através dele resgatar valores, que no meu bairro já não existem, resgatar alguns hábitos de foram sendo perdidos... (NAS, 34).

O meu objectivo de facto é este porque o meu papel é de orientador eh... é de um professor, é que alguém que quer que algo mude, que eu identifico se calhar um problema e o meu objectivo nas minhas abordagens é de corrigir este problema, orientando e motivando as pessoas que padecem desta crise intelectual e psicológica no final do dia (BUCKSHOT, 38).

Então eu queria que as pessoas olhassem para mim como yah aquele *freak*, aquele artista alí é um exemplo com o que o diz, com o que faz para aquilo que é o bem estar, [...], uma boa convivencia entre irmãos [...] deixar esta mensagem, que todos nós somos irmãos e o importante é andarmos juntos uns com os outros (SKYZOO, 32) .

Embora hajam nos três últimos depoimentos evidências do tipo de mensagem que os rappers pretendem transmitir nas suas música, é em depoimentos futuros que procuramos captar efectivamente essa informação. Por enquanto, eles respondem quanto aos seus objectivos servir de motivação, ou passar valores que ajudem individuos a se superarem. Entre as

respostas, encontram-se desejos de resgatar valores perdidos na sociedade, orientar os indivíduos de forma a resolver possíveis problemas que se possam apresentar à eles e ser um exemplo de coerência bem como de coesão social. Ainda na mesma linha que objectiva a transformação dos indivíduos, os entrevistados, que se seguem têm objectivos simbólicos e patrimoniais no sentido de deixar um legado que possa transcender e transformar gerações, no entanto, percebemos que há quem tenha foco no sucesso comercial e financeiro em termos de carreira artística.

Ok, um dos principais que eu acho que já fiz também que é no entanto lançar mais obras, [...] o Hip-hop agora no geral é uma biblioteca que eu espero que os meus filhos no futuro vejam ali, consigam ter uma obra física que ponham obra do pai, obra do avó para moldar alguma coisa neles, ou que ajuda a transformar a sociedade em alguns aspectos através da música [...] Então esse é o meu objectivo (J HOVA, 34).

Meu objectivo principal é contribuir para o desenvolvimento do Hiphop em Moçambique, sonhando alto e tentando abrir as portas e quebrar barreiras para mais jovens promissores que amam a cultura assim como eu. E se for possível numa fase futura quando eu tiver mais sabedoria e a possibilidade de ajudar alguns talentos à singrarem no mercado (YOUNG THUG, 24).

Portanto, nesta componente há uma intenção dominante que é a de servir de guia e inspiração para superação das dificuldades do dia-a-dia, mas também há uma intenção de se ser bem sucedido como artista. Assim, há uma relação simbólica que se reflecte na transmissão de conhecimento, no servir de alento para a sociedade. Entretanto, há uma relação económica que se reflecte nos objectivos em ganhar sucesso comercial. Conforme considera Berger e Luckmann (2003, p.140), “o universo simbólico também ordena a história e localiza todos os acontecimentos que incluem o passado, o presente e o futuro” [...] e “em relação ao futuro, estabelece-se um quadro de referência com uma projecção das acções individuais. Assim, o universo simbólico liga os homens com seus prodecessores e seus sucessores numa totalidade dotada de sentido”.

4.2.4. As vertentes de Actuação dos Rappers

Ao procuramos saber com que vertentes do Hip-hop/Rap os rappers entrevistados se identificam, vímos que existem, pelo menos, três grupos. O primeiro assume uma identidade que combina as chamadas vertentes *underground* Hip-hop e o Hip-hop de intervenção social.

Segue-se o grupo que assume não se identificar com nenhum tipo específico, e que todos os tipos mencionados fazem parte da sua identidade (*underground*, *mainstream*, intervenção social *Gangsta Rap*, *Trap*) e o terceiro grupo afirmou que se identificava com o *mainstream* Hip-hop. Porém, houve casos nos quais os entrevistados disseram que no passado eram *underground* rappers e que atualmente passaram a praticar o *mainstream* Hiphop, assim como há casos de rappers que se mantêm no *underground* mas que passaram a respeitar o *mainstream*. Nos depoimentos que se seguem, encontra-se o primeiro grupo:

Eu particularmente me identifico com este Rap consciente e naturalmente é algo mesmo como intervenção social e é com ele mesmo que eu me identifico (BUCKSHOT, 38).

Identifico-me mais com intervenção social porque Rap conforme todos sabemos é ritmo e poesia e [...] desde cedo comecei mesmo a gostar de intervenção social e depois [...] ya, eu acredito que, que seja mais da vertente *undeground* porque não apareço muito não dou muito nas caras e o tipo de rap que escuto, perdão não, não se ouve muitos nas televisões não se ouve muito na rádio[...], sendo *undeground* ou não estando muito nas luzes da ribalta, permite-me viver uma vida normal, permite-me estar a vontade em qualquer sitio, é basicamente isso (KILLER MIKE, 42).

Underground pela forma de ser estar independente, uma identidade musical não comercial, e “intervenção social porque reflete a nossa realidade moçambicana, país com vários problemas sociais daí que surge a necessidade de ajudar a abrir as mentes e ilucidar, tentar trazer uma mudança coma nossa música Rap (EMICIDA, 42).

Este primeiro grupo de depoimentos remete-nos à ideia de que há relação significativa entre o *underground* Hip-hop e o Hip-hop de Intervenção Social quando a primeira é vista como uma forma de lidar com a sociedade com independencia criativa e que se relaciona com segunda como uma forma de engajamento político e social, neste caso o Hip-hop na sua função de protexto, educação e exercício de cidadania. Embora não tenhamos aprofundado sobre as percepções que os rappers entrevistados tem das vertentes que foram mencionadas, pelo discurso, ou pela linguagem usada, compreende-se que essas vertentes estão ligadas à determinados universos simbólicos com maneiras específicas de construção da realidade social.

Bradley (1996, apud Tílio, 2009, p.110) diz que a “identidade social deve ser entendida como a forma pela qual os indivíduos se percebem dentro da sociedade na qual vivem e pela qual percebem os outros em relação à eles próprios”. O autor também apresenta a versão de

Weeks (1990), que define identidade como “o sentimento de pertencer à um determinado grupo”; sendo que “é a identidade que define o que você tem em comum com algumas pessoas e o que o torna diferente de outras”. Ainda, de acordo com o mesmo autor a identidade é a “forma como a pessoa entende sua relação com o mundo, como essa relação é construída ao longo do tempo e do espaço e como a pessoa entende possibilidades para o futuro” (NORTON, 2000, p.5, apud TILIO, 2009, p.110).

Os dados obtidos revelam também a mudança de identidade. Assim, de outra forma, poderíamos considerar metamorfose, ou mutabilidade identitária o que, de certa forma, vai trazer identidades “intermédias” entre as que têm tendência a se opôr uma a outra, mas isso é um assunto que será explicado mais adiante. Por agora, destacamos estes elementos de mudança identitária uma vez que parte dos entrevistados reconhecem que, no passado, se identificou mais com o *underground* Hip-hop, conforme disse a entrevistada a seguir:

Sempre gostei do *underground* mas ultimamente o meu estilo é mesmo intervenção social e gosto de ver, presenciar alguns momentos ou algumas histórias de vida, partilhar por escrita né? (TRYNNA, AGOSTO, 37).

Aqui, notámos uma concepção diferente das dos primeiros entrevistados, na forma como os conceitos são expostos. Enquanto há aqueles que nos disseram que eram *underground rappers* no sentido de relação independente e não necessariamente comercial e de intervenção social como engajamento para resolução de problemas sociais, a entrevistada parece conceber, em formas particulares, a definição da sua identidade. Este processo de mudança identitária está patente num outro depoimento que já demonstra abertura para várias outras vertentes.

Eu acho que me identifico com todos eles, porque no início da minha carreira me considerei *underground*, e acho que meu *flow* é mais *mainstream* mas, mas as minhas líricas são também de intervenção social e *gangsta rap*, ok [...] talvez não me identifique com *underground* na atualidade mas no início da minha carreira foi marcado por uma fase muito *underground* (XZIBIT, 42).

Nosso entrevistado evidencia um primeiro relacionamento mais radical com *underground* e depois o abandono, ou ruptura para passar outras vertentes. De acordo com Faria e Sousa (2011, p.36), identidade é “metamorfose, ou ser em constante transformação, sendo o resultado provisório da intersecção entre história da pessoa, seu contexto histórico e social e seus projectos”.

O grupo que segue é dos *rappers* que afirmaram serem *mainstream*. Neste caso, temos também gerações distintas que, no entanto, assumem a mesma vertente musical. O discurso a seguir difere na forma como cada qual vai descrevendo seus elementos identitários:

Eu acho que o *mainstream* está entre duas vertentes, é intervenção social e é aquele que se diz o *Underground*, eeh... é uma linguagem, um estilo de Hip-hop com uma linguagem mais abrangente um estilo também em termos eh... de ritmo que é mais abrangente, então eu entendo o *mainstream* nessa vertente (J HOVA, nascido entre 80 e 90).

Eu me identifico mais com o Rap *mainstream*, neste caso o Hip-hop comercial [...] Em termos de letras a minha preferência está mais para histórias de superação (um artista que vem de baixo pode ser financeiramente ou em termos de reconhecimento e chegar ao auge) e também *floss rap* (ostentação); isso uso como motivação para também um dia chegar a esse nível ou algo semelhante (YOUNG THUG, 24)

Como pudemos observar no primeiro depoimento, o entrevistado concebe o *mainstream* Hip-hop/Rap como resultado da mistura do *underground* Hip-hop e Intervenção Social. Portanto, na sua opinião, mais favorável em termos estéticos, ele afirma que é uma linguagem abrangente. Embora se note uma definição e entendimento subjectivos dos conceitos e que, aparentemente, diferem de outro rapper que se identifica apenas com o *mainstream* e faz questão de explicar o que isso significa em termos concretos e isso mostra a diversidade dos significados que os rappers dão às suas identidades.

4.2.5. Os tipos de mensagem difundidas pelos rappers

As ideias concebidas pelos rappers através das letras das suas músicas são dados não só para questão identitária, mas também emanam de diversos tipos de significações da realidade social. Pudemos compreender dos depoimentos que se seguem indicando que entre os entrevistados há quem procura produzir uma mensagem motivacional, e há que produza uma mensagem de protesto, assim como há também quem contribui com mensagens que edifiquem a sociedade. A seguir, os depoimentos que ilustram esses factos:

Sou um artista motivacional, mensagem de motivação, [...] falo concretamente de mensagem que a pessoa, neste caso o destinatário da mensagem, sinte-se envolvido com aquilo que eu canto como rapper na medida em que esse envolvimento causa algum tipo de transformação do lado positivo na pessoa, [...] uma mensagem interventiva, uma mensagem transformadora, é reabilitação social, acima de tudo (NAS, 34).

É forma de clamar esperança, sim, a gente quando critica, quando a gente critica, quando a gente...faz Rap, aquilo de alguma forma é choro, para que as coisas não sejam como a gente está a cantar, sim queremos mais amor, mais igualdade, irmandade [...] é essa cena que transporta as músicas de intervenção social, clamam pelo bem-estar e igualdade de direitos para todos. (BIG DADDY, 34).

Como se pode notar, nos últimos depoimentos há uma intencionalidade de procurar motivar os indivíduos através de mensagens que tenham um efeito transformador no indivíduo, mensagens que possam mudar a situação do indivíduo para melhor. Portanto, ao olharmos para as teses defendidas na primeira abordagem resultante da revisão literária, os rappers, neste caso, tornam-se activistas em direcção à cidadania e ao exercício sociopolítico enquanto produção musical. Como diria Tilio (2009, p.110), com recurso à Norton (2000, p.5), identidade “é como a pessoa entende sua relação com o mundo, a forma como essa relação é construída ao longo do tempo e do espaço, e como a pessoa entende possibilidades para o futuro”.

A visão e objectividade transformadora e de instrumento de superação dos rappers continua a ser apresentada por outra entrevistada, a última, do grupo. Há uma preocupação especial em relação à mulher, no sentido de necessidade da sua emancipação, embora não questionamos se estaria ligado às experiências particulares, ou se era apenas um posicionamento solidário em prol da mulher. A seguir o depoimento:

Nos meus beats eu falo de mulher, a nível social tipo no geral [...] aliás eu procuro dar força a mulher procuro fazer entender as mulheres principalmente, o meu foco é esse, que nós podemos seguir em frente, que nós podemos cair e levantar seguir fazer as coisas acontecer, apesar do preconceito que existe entre nós somos fortes e podemos fazer as coisas (TRYNNA, 37).

Entretanto, o grupo de depoimentos que se segue foi interpretado como aquele com uma tendência intermédia de rappers que se identificaram com o *undeground* e intervenção social e que faziam, de certa forma, parte da “velha escola” a ver pelas suas idades. Tal como aqueles *rappers* que não se identificaram com nenhuma vertente, ou se identificaram com todas elas, os entrevistados voltaram a mostrar elementos de intermedialidade, ou flexibilidade identitária no tipo de mensagem que procuravam transmitir. Neste aspecto particular, verifica-se a questão das objectivações dos processos (e significações) subjectivas graças as quais é construído o mundo intersubjectivo do senso comum” (BERGER; LUCKMANN, 2003, p. 36):

Eu procuro trazer de forma abrangente, posso falar de amor posso falar das ruas posso falar no entanto do dia a dia, então eu não tenho lá uma vertente única de abordar um assunto...(J HOVA, nascido entre 80 e 90)

Epa não tenho nenhum tipo de mensagem para transmitir, eu prefiro deixar a criatividade, muitas vezes vai me levar a um certo tipo de mensagem, então epa, posso falar qualquer cena desde que esteja inspirado tás a ver mas obviamente obedecendo alguns padrões em termos de linguagem essas coisas (HELLOWEEN, 42).

Eu procuro transmitir uma mensagem de vida, genérica, macro, apatrida, atemporal, [...] me proponho neste sentido a buscar temas, elementos e conversas que edificam, ok, eu não estou preso a nenhum subgénero informativo na música, eu yah eu trago uma mensagem geral...(FUZE, 34).

Os rappers entrevistados têm um perfil aberto em termos de mensagem e procuram transmití-la, mas é notado que a maior parte procura, por último, fortalecer os indivíduos de forma que possam superar aspectos não favoráveis das suas vidas. Assim, o destaque vai para superação e motivação dos indivíduos com ferramentas que os possam ajudar a melhorar a situação. No último caso, o nosso entrevistado não explica com clareza sobre o tipo de mensagem que transmite aos seus ouvintes, sendo que num momento diz que procura buscar “temas distintos”, “coisas mais intelectuais”, “elementos que edificam” e, por fim, vai dizer que traz “uma mensagem geral”. Nesta resposta, focámo-nos apenas no factor edificante na sua mensagem o que, de certa forma, vai ao encontro da intenção transformadora e de melhoria da vida dos indivíduos.

4.3. As significações do Universo Hip-hop/Rap

Neste subcapítulo, pretende-se captar possíveis significações e representações a partir dos valores e dos ideais defendidos dentro do universo Hip-hop/rap da cidade e província de Maputo. Solicitámos, aos entrevistados, para que definissem o Hip-hop, dissessem que significado este movimento cultural tem para eles e respondessem se têm alguma experiência de conflitos geracionais. Todavia, há uma diversidade nas explicações dos nossos entrevistados na busca de definição desta cultura e diversas condições teóricas compõem as explicações do que seria para eles o Hip-hop:

Eu definiria o Hip-hop em três linhas. Hip-hop para mim primeiro [...] é uma cultura, uma forma de ser e estar. Segundo, sendo cultura o Hip-hop é uma representatividade [...] Hip-hop é um meio, é um mecanismo também de reabilitar, portanto reconstruir,

aquilo que nós achamos que não está bem na sociedade [...] Terceiro, Hip-hop é partilha de conhecimento, no capítulo três, é também no capítulo, é esquecer as mazelas da vida, é entretenimento, ok? (NAS, 34).

Prontos, eu Hip-hop defino como uma forma de ser, como uma forma de estar porque Hip-hop para mim é muito mais que música, porque alguma percentagem da pessoa eu sou, 50% ou pouco acima disso é por causa do Hip-hop, então eu defino Hip-hop como forma de ser, forma de estar, é assim que eu defino música Hip-hop (SKYZOO, 32).

Como podemos observar os entrevistados definiram o Hip-hop/Rap nos termos em que “é uma cultura” e “uma forma de ser e de estar”, um mecanismo de transformação, de reabilitação e de transmissão de conhecimento. Verificámos em teoria da construção social da realidade, que Hip-hop é um universo de significados no qual se reproduzem colectividades de rappers que agem sob um conjunto delineado de valores dotados de sentido e aos quais atribuem subjectividade (BERGER; LUCKMANN, 2003). Num grupo de depoimentos que se seguem, procurámos explorar o significado do Hip-hop/rap para os rappers. Basicamente, todos os entrevistados consideram-no uma manifestação cultural, mas este se distingue no facto de atribuir um significado vital à sua relação com o mesmo para além de ser visto como uma fonte de vida que exerce um efeito transformador, quer pessoal, ou social. A seguir os depoimentos:

Para mim o Hip-hop é arte, cultura, verdade, ser leal, encarar essa arte acima de tudo [...] para mim significa vida, eu não vivo e nem me imagino sem Hip-hop (TRYNNA, 37)

O Hip-hop para mim é uma forma de estar e para mim Hip-hop, eu não sei não consigo viver sem Hip-hop porque acredito que eu sou [...] o *rapper* hoje o pai de família e um estudante licenciado em relações internacionais é porque tem a ver com Hip-hop, o Hip-hop deu-me de certa forma esse amor pela leitura pela, pelo saber das coisas [...] Hip-hop é uma escola (J HOVA 80,90).

Sobre esta particular forma quase sagrada de significação, podemos observar que “a construção social da realidade ocorre no mundo da vida quotidiana. Este mundo apresenta-se como uma realidade interpretada pelos homens e subjectivamente dotada de sentido para eles na medida que forma um mundo coerente” (BERGER; LUCKMANN, 2003, p.35). Esta asserção ganha corpo também nos depoimentos que seguem:

É um estilo musical, uma manifestação artística e cultural com a qual me identifico, pré profissão, não fonte de renda, porém não *hobbie*, É uma extensão do meu ser

‘hardcorelogia, [...] eu me identifico com, meu rap com este rap hardcorelogia, *hardcore*, duro e lógico e de ciência né, este rap mais científico (FUZE, 34).

Acho que estaria a exagerar dizer que é uma religião mas é uma coisa muito forte, muito mesmo, muito mas muito mesmo [...] como diz o grandioso KRS One, [...] que se impõem como o pai do *underground*, que é ele conhecedor da matéria de Hip-hop *knowledge*, [...] Hip-hop do jeito que ele diz é carimbar por cima daquilo que ele disse, *Hip is knowledge Hop e the movement, Hip and Hop is intelligent movement*, então Hip-hop é um movimento inteligente (BIG DADDY, 34).

Para mim o Hip-hop significa eh...salvação tá a ver, salvação [...] Hip-hop veio me salvar neste sentido porque [...] então para mim Hip-hop seria para além de me dar esta luz, esta forma de ver as coisas de forma diferente tá a ver [...] foi uma salvação para mim (SKYZOO, 32).

Há recurso à uma linguagem que revela graus e modos de construção da realidade da vida quotidiana. Percebemos como subjectivas as formas como os entrevistados definem Hip-hop/Rap. Os rappers definem-o não só como manifestação cultural, mas também estabelecem relações económica e socialmente determinadas e há uma construção de significados muito próprios. Entretanto, há comparações com níveis sagrados da cultura com referência às figuras que são referidas como legítimas em determinado universo.

Nos depoimentos que se seguem, os rappers entrevistados revelam aspectos com os quais não se identificam no Universo Hip-hop da Província da Maputo dado que estes depoimentos manifestam intolerância em relação aos outros possíveis universos, mais precisamente opiniões pouco favoráveis de uns sobre os outros. Observemos os seguintes posicionamentos:

Hipocrisia, acho que há muita hipocrisia, ainda que fingida em falsas relações de ‘companheirismos’. Todos são bons, muito bons...todos são reis. Todos andam atrás de uma pseudo coroa. Os que reconhecem é porque não tem alternativa, mas não são de bem (FUZE, 34).

O Hip-hop tem parte boa e tem parte má, a parte boa é essa de intervenção e que também tem alguns MCs que são bem-vindos e tem outros que fazem banalização, músicas que promovem prostituição e... e...gangstarismo também, sim eu não me identifico com músicas eh...ya que promovem, que promovem o negativo, (ok) o Rap tem essas duas partes tu podes ser de Deus e também podes ser de Devil...(BIG DADDY, 34).

Não temos em posse os conteúdos de que os entrevistados fazem referência ao se manifestarem contra alguma corrente, ou lógica de pensamento que não vai de encontro ao

que seria supostamente ideal. Nossos entrevistados demonstraram a existência de escolas de pensamento de construções sociais opostas. Aliás Bussoti e Chingua (2020, 95), já haviam afirmado que “a percepção no seio da cena Hip-hop, da diferenciação em dois grupos com objectivos e filosofias opostos é consideravelmente explícita, reproduzindo o binómio engajamento/desempenho, independentes/oficiais, e resistência/adesão ao regime”. O autor acrescenta ainda que “apesar dos condicionalismos do mercado e dos outros como o tipo político, o rap comprometido consegue um espaço próprio e uma identidade suficientemente clara em Moçambique” (IBID).

No que concerne aos possíveis conflitos geracionais, alguns dos nossos entrevistados responderam que não tinham conflitos. Foi o caso de Trynna (37) e Cleo Soul (24), duas jovens de diferentes gerações, mas há casos em que existe entre rappers da mesma geração e entre diferentes gerações como poderemos observar de seguida:

Não tem estilo próprio, isto lhe confusão, portanto ele não tem originalidade [...] ele é talentoso, mas a minha opinião, ainda continuo a dizer que falta humildade, [...] fez a musica “*fuck all rappers*” e eu senti-me incluso nessa lista [...] eu fiz uma música em resposta [...] esta postura dele não faz parte daquilo que são os princípios dentro do Hip-hop. O MC tem que ser original, original como Shakal e como Flash (BIG DADDY, 34).

Este depoimento mostra que embora o rapper procurasse conservar uma ordem simbólica, houve antecipadamente “tipificação recíproca” que significa “institucionalização” de alguma ordem social que, por conseguinte, os leva à sua legitimação. (BERGER e LUCKMANN, 2003, 79).

Os depoimentos seleccionados a seguir levam-nos ao intergeracional do conflito entre subuniversos Hip-hop. Embora não se especifique claramente que acções terão sido levadas à cabo para que haja conflito ele está expresso nos depoimentos dos rappers. Eis os depoimentos:

Em geral tenho tido uma boa relação com os mais velhos no circuito do Hip-hop. Mas também noto o ressentimento de poucos quando nos avistamos pela cidade [...] Não sei ao certo os motivos, porque nem se quer há espaço de eu aproximar para cumprimentar- Já aconteceu umas 2 (duas) ou 3 (três) vezes. Mas repiso num universo de 100, dou-me bem com 90-95 % dos mais velhos da comunidade e muitos deles tem me dado a mão (YOUNG THUG, 24).

Posso afirmar que sim este conflito tem se notado ao longo de vários anos, eh... e grande parte da culpa da existência do tal conflito, é mesmo da nossa parte [...] por parte dos manos velha escola, [...] sempre ofereceram resistência a novas tendências ou nunca quiseram mostrar a abertura a mudanças aos novos ventos que vêm soprando no seio da cultura Hip-hop, mais falando de tendências musicais [...] então nós sempre mostramos resistência nunca quiseram aceitar na forma de estar dos kids da nova geracao... (KILLER MIKE, 41).

Nota-se aqui que há uma atitude de legitimação por parte dos rappers da “velha escola” com recurso aos modos específicos de imposição da ordem social, mas “esta realidade, é histórica o que faz chegar à nova geração como tradição e não como memória biográfica” e toma-se exemplo paradigmático que “...criadores originais do mundo social podem sempre reconstruir as circunstâncias em que seu mundo, e parte dele, foi estabelecido, isto é, podem chegar ao significado de uma instituição, pelo exercício da sua capacidade de lembrança”. Entretanto, “a geração seguinte, ou melhor, não criadora original desse mundo social está em situação diferente” (BERGE; LUCKMANN, 2003, p.88). O factor geracional pode ser a condição para a dificuldade de transmissão da ordem simbólica à uma nova geração, no entanto, ordens simbólicas díspares também acontecem em rappers da mesma geração.

Apesar de uma nova geração de rappers dizer que não tem experiências significáveis de conflito com uma antiga geração, elementos conflituosos não deixam de existir uma vez que há rappers da velha, ou da antiga escola que reconhecem neles próprios o limite em reconhecer, ou se integrar às criações da nova escola. Portanto, há significações e representações da realidade que não vão de encontro com uma geração anterior do mesmo universo e vice-versa, isso, não só de ponto de vista de conteúdo lírico (abordagem temática da letras), mas nas questões estéticas, ou seja, o tipo de linguagem rítmica e sonora terá colocado alguns de nossos entrevistados numa situação de conflito geracional, como podemos ver a seguir:

Na área de produção de instrumentais senti alguma resistência por parte de alguns rappers em aderirem ao estilo de beats que eu fazia por ser algo novo[...]. Estavam habituados a um tipo de instrumental com BPM mais rápido sem muitos sons melódicos. As minhas instrumentais eram muito expressivas em termos sonoros e por vezes achavam um exagero (MACK 10, 36).

Este posicionamento, como muitos outros anteriormente apresentados, demonstra que “os subuniversos de significação podem ser socialmente estruturados de acordo com vários critérios que sexo, idade, ocupação, tendência religiosa, gosto estético, entre outros” (IBID).

4.4. A Construção Social da Realidade pelos Rappers na Cidade e Província de Maputo

Ao longo deste capítulo, fizemos a articulação não só com a teoria da Construção Social da Realidade, como também com o conceito de Identidade e a contribuição dos autores resultantes da revisão de literatura. Ainda nesta senda, analisámos o processo no qual ocorre a Construção Social pelos rappers. Não obstante, ainda neste subcapítulo, faremos uma tentativa de conclusão à que nos levou a pesquisa.

Entendemos que os rappers constroem socialmente a realidade a partir de universos simbólicos nos quais estão inseridos. Objectos diferentes apresentam-se à consciência dos rappers como constituintes de diferentes esferas da realidade (BERGER; LUCKMANN, 2003, p.37). Ademais, perspectivas económicas e sociais estão por detrás da forma como cada subuniverso constrói e actua na realidade social. O mundo da vida quotidiana não somente é tomado como uma realidade certa pelos rappers da sociedade na conduta subjectivamente dotada de sentido que imprimem nas suas vidas, mas “é um mundo que se origina no pensamento e na accção de homens comuns que é afirmado por eles como sendo real (BERGER; LUCKMANN, 2003, p.36). As condições económicas e sociais determinadas se apresentam aos indivíduos e eles, por sua vez, procuram actuar objectivamente sobre elas. Nas (34), começou a ser rapper porque vivia num contexto social no qual foi vendo que podia dar um contributo no sentido de ecoar aquilo que são as dificuldades que o seu bairro Chamanculo passava e o rapper fala delas a seguir:

Dificuldades de vária ordem, dificuldades de inserir se economicamente na sociedade, jovens, falo concretamente do emprego, há muita falta de empregabilidade (NAS, 34).

A estrutura temporal forneceu também a historicidade que determinou a situação do rapper no mundo da vida quotidiana. Esta estrutura não somente impôs sequências predeterminadas à sua agenda, mas se impôs também sua biografia na totalidade:

Lembro-me que foi no ano de 2008, fui muito a plateia dos tchovas nos times [...] ficava na plateia a ouvir os outros e foi felizmente uma fase em que o Hip-hop no meu ponto de vista era muito interventivo porque os jovens diziam o que lhes corria na alma e eu me identificava muito com esse aspecto de intervenção social (NAS, 34).

Vimos também que as colectividades de rappers se circunscrevem em acervos de conhecimento específicos. Assim, a vida quotidiana é sobretudo a vida da linguagem e é por

meio dela que os rappers participam com seus semelhantes. O repositório objectivo de vastas acumulações de significados e experiências que pode se preservar no tempo e, por fim, transmitir às gerações seguintes” (BERGER; LUCKMANN, 2003, p.57). Assim, é a partir da linguagem que os rappers constroem campos semânticos, ou zonas de significação linguisticamente circunscritas. O vocabulário, a gramática e a sintaxe estão engrenadas na organização desses campos semânticos e a linguagem constrói esquemas de classificação para diferenciar formas para enunciados da acção por oposição aos enunciados do ser, aos modos de indicar graus de intimidade social tal como aconteceu com J Hova (nascido entre 80 e 90).

Se notaste aquela época, 2007, 2008, 2009, havia aquela rixa e diziam naquela altura do pandza quem desertou era considerado um traidor ou *Gay Rapper* ou como era usado, então na altura a (X) que era na altura um grupo [...] porque eles apareceram a criticar os (Y) com uma musica que fizeram na altura [...] para depois aparecerem a fazer o mesmo, ok, é um paradoxo, fazem o mesmo e anos depois fazem kizomba [...] o (Z) acho que é House Music and stuff, então aquilo deixou-me constrangido, e foi quando eu chamei- lhes de *Gay Rappers*... (J HOVA, nascido entre 80, 90).

A participação dos rappers num determinado acervo social de conhecimento permite assim a sua localização na sociedade e o manejo deles de maneira apropriada. A acumulação dos significados e a participação destes em grupos identitários específicos levam à formação de subuniversos simbólicos distintos. Ademais, o universo Hip-hop/Rap total é caracterizado por subuniversos distintos entre os quais se destacam o chamado *undeground* Hip-hop, o *mainstream* Hip-hop e um terceiro multifacetado que se identifica com qualquer um dos primeiros, ou tolera o diferente. No entanto, há perspectivas de conhecimento e visão da realidade que entram em choque, enquanto que outros procuram estar em conformidade e conflito surge devido ao processo de institucionalização, pois o universo simbólico que se acha legítimo desenvolve modos pelos quais procura legitimar a ordem simbólica. De outro modo, diríamos que quando os rappers de um determinado universo simbólico identificam um elemento cujos princípios defendidos não vão de acordo com os seus, surge a necessidade de legitimação da ordem simbólica. A seguir o depoimento:

Já testemunhei algumas situações em que mesmo os próprios *undegrounds*, chamarem os outros manos de fofinhos, gajos que falam de festas então já houve esse conflito, já houve lutas em que já testemunhei em alguns espectáculos, de alguns manos que fazem outro tipo de música a serem vaiados no palco tipo epa são fofinhos esses aí fazem comercial, portanto já tivemos essa ignorância no passado,

contudo, essa mentalidade é outra. Manos já se respeitam, mas já houve esse conflito na nova geração versus da velha geração neste caso (BUCKSHOT, 38).

Os rappers recorrem ao que Berger e Luckman (2003, p.142), chamam de “mecanismos conceptuais da manutenção do universo”. Daí, duas aplicações do mecanismo são implementadas: a terapêutica e a aniquilação. O processo de aniquilação tem lugar quando alguns rappers se opõem às novas ordens sociais que surgem dentro do universo Hip.hop na sua totalidade, ou estranha a seu subuniverso, ou seja, quando não se identificam com certo tipo de abordagem, os rappers procuram eliminá-las do seu universo. Podemos observar isso no depoimento do rapper Nas (34). Não obstante, a aplicação terapêutica tem lugar quando algumas colectividades de rappers procuram manter universos simbólicos distintos dentro do seu universo, mas sob certas condições. Entretanto, neste caso não ocorre a aniquilação, mas há uma demonstração de tolerância pela diversidade que acontece numa convivência negociada e depoimento do rapper Buckshot (38) esclarece isso:

Eu acho que chegamos a uma fase em que estamos a confundir entretenimento com banalidade, quer dizer nós estamos a dizer que ahh ok eu bebo na rua, isso não é entretenimento [...] não tem que ser assim, eu acho que estamos a caminhar par aquilo que é um caos de alguma forma, e acho que é preciso desencadearmos como comunidade Hip-hop uma campanha para de alguma forma abatermos esse tipo de coisas (NAS, 34).

Acho que a minha maneira de estar no movimento é de orientador, é de um professor [...], mas há quem fala do *gangsta* rap, faz parte daquilo que é o movimento, o género neste caso do Hip-hop, há que respeitar, eh.. é mais por aí caríssimo, não tenho nada contra os outros estilos, mas desde que seja bem feito, é mais por aí...” (BUCKSHOT, 38).

“A institucionalização não é um processo irreversível. À despeito do facto das instituições, uma vez formadas, terão a tendência a perdurar. Contudo, por uma multiplicidade de razões históricas, a extensão das acções institucionalizadas pode diminuir” (BERGER; LUCKMANN, 2003, p.113). Portanto, aqui, se verifica que há desinstitucionalização, pois os *rappers* tem dificuldades em transmitir a ordem simbólica às novas gerações dado que elas não tiveram experiência biográfica como parte da ordem que se procura legitimar, apenas ouviram dizer, daí que há dificuldades de assimilação de velhas ordens simbólicas. A seguir os depoimentos:

Eu me identifico mais com o Rap *Mainstream*, nesse caso o Hip-hop comercial. Nunca cheguei a escutar estilos *underground* ou intervenção social com muita profundidade (YOUNG THUG, 24).

O *underground* Hip-hop, *gangsta*, *Trap* já fazem parte das minhas frequências, sinto que só sei o básico e tenho muito que explorar (CLEO SOUL, 24).

Um aspecto de que a teoria da Construção Social da Realidade de Berger; Luckman (2003), não discute é a possibilidade de um subuniverso alternativo no sentido específico de se identificar com qualquer um. Assim, quer a teoria, ou a literatura visitada não se focavam em subuniversos de significação alternativa, pois os autores falavam em possibilidades de subuniversos quando há acentuação de papeis, no entanto, se concentravam no conflito, ou na oposição entre subuniversos, quer a revisão da literatura, ou nos dados. Ademais, os autores destacam dois subuniversos principais em conflito que a teoria, nem a revisão de literatura demonstram a possibilidade de existência de um terceiro tipo de subuniverso. Entretanto, a realidade social construída pelos rappers demonstra que há subuniversos intermédios. A seguir o depoimento:

Me identifico com todos esses estilos mencionados [...] porque acho que Hip.hop é um universo diversificado e dinâmico. A vida tem vários cenários e podem ser retratados através da música tendo em conta cada um dos estilos (MACK 10, 36).

Logo, entende-se que o mecanismo terapêutico no processo de legitimação da ordem simbólica é operacionalizado de tal forma que os rappers não só mostrem mudanças de identidade ao longo da sua carreira, como também alguns rappers da velha escola, ainda que não abandonem sua forma identitária, defendam uma abertura na forma como encaram os novos universos de significação. Através destas incursões, podemos considerar que há ocorrência de subuniversos com novas significações que se mostram alternativos à polaridade que caracteriza o Universo Hip-hop na sua totalidade.

Considerações finais

Ao procurarmos compreender as condições nas quais os rappers constroem socialmente a realidade, começamos por constatar que esta construção é feita de diversas perspectivas tal como já tínhamos sido alertados por Berger e Luckmann (2003), e que a construção da realidade não pode ocorrer em formas fixas, ou em moldes tradicionais, pois os rappers tendem a estar num único universo simbólico, todavia, o partilham com outras formas de visão. Para além disso, a ordem social institucionalizada é relativamente subjectiva, ou melhor, para além de ser partilhada por outros membros do universo, ele tem um significado subjectivo e isto nos leva a considerar que o universo simbólico, na sua totalidade, está em constante transformação devido aos seus processos de institucionalização, desinstitucionalização e de surgimento de novos universos.

Ademais, alguns rappers foram influenciados pelo seu contexto social e económico e pelos artistas e músicas de intervenção, o que os levou a não só enveredar por uma abordagem crítica, mas também as abordagens que instigam a investigação. Todavia, houve rappers cujas influências não foram necessariamente no primeiro sentido, tendo seguido uma linha "mais comercial".

Os objectivos dos rappers e os contributos, que desejam dar ao Hip-hop/Rap, estão entre deixar um legado em termos de obras que possam servir as próximas gerações, ou ter um efeito transformador na sociedade e, por consequência, ter sucesso financeiro. Contudo, outra prática homogênea entre os rappers é a actividade de produzir, actuar, divulgar e vender seu produto.

Ao procurarmos também compreender quais as significações que caracterizavam o universo Hip-hop/Rap na cidade e província de Maputo, ambas linhagens e gerações Hip-hop/rap procuraram transmitir uma mensagem transformadora, motivacional, de superação, ou que inspirasse a melhorar a vida das pessoas. Ademais, o modo como os rapper definiam o Hip-hop tinha base nas definições clássicas já estabelecidas, ou seja, obedecem, mais ou menos, às questões históricas de como era definida na sua génese. No entanto, os rappers definem concomitantemente de formas muito particulares, havendo espaço para a legitimação do tipo mitológica do universo simbólico e o relacionando com modo como opera, ou operou na sua vida e personalidade. O Hip-hop é também assumido como o “farol” a partir do qual conseguem sobreviver na sua realidade social e, por isso, é igualado à vida.

Um grupo dos entrevistados mostrou que o histórico do Hip-hop em Maputo é marcado por clivagens entre a “Velha” e “Nova escola” e, no caso, se faz referência aos *rappers* da “Velha Escola” como aqueles que agem contra os da “Nova Escola” quando mostram resistência em relação aos “novos ventos”. Ademais, houve que se opusesse veementemente contra o movimento da “Nova Escola” quando chamou de “adulteração” que ocorreu ao Hip-hop/Rap. Assim, uma crítica recai sobre a abordagem temática, bem como estética. Em resumo, há manifestações de conservação, de abertura, quer diplomáticas, ou de ruptura entre as várias escolas do Hip-hop.

O universo Hip-hop na província de Maputo divide-se em três subuniversos principais, neste caso, o primeiro é chamado por *underground* Hip-hop que inclui *rappers* da Velha Escola que normalmente se opõem ao segundo subuniverso. O segundo subuniverso é o *mainstream* que inclui *rappers* da Nova Escola e um terceiro, o último, subuniverso é uma espécie subuniverso intermédio na medida que os *rappers* são diversificados e mostram abertura para qualquer um dos subuniversos simbólicos.

Com base nos dados colhidos, aventurámo-nos a descrevê-los da seguinte forma: i) um primeiro grupo de *rappers*, por sinal os mais velhos, mantém seus princípios relacionados ao *underground* que é visto como uma forma independente de lidar com a música e o público adoptou Hip-hop de intervenção social que é visto como a actuação responsável sobre a sociedade; ii) um segundo grupo revelou não se identificar com alguma corrente, ou linhagem Hip-hop/Rap específica, mas adoptam as diversas linhagens existentes e, neste grupo, é incluso os que passaram do *underground*, ou o abandonaram de modo a fazerem outros estilos do Hip-hop/Rap. Na verdade, considerámos este subuniverso como sendo um novo subuniverso intermédio entre filosofias de música opostas tais como o *undeground* e *mainstream* Hip-hop. Um grupo que se equilibra e que se gere nos mecanismos de terapia, ou de aniquilação do subuniverso estranho ao seu. Por último, o terceiro subuniverso simbólico está inclinado ao *mainstream* Hip-hop no qual os *rappers* têm compromisso com uma lógica mais comercial e com sentidos de ostentação que se refere de uma musicalidade menos dura e mais dançante. Embora neste grupo haja também subjectividades na forma como os *rappers* entendem seu próprio universo simbólico. Dentro deste grupo não há sinais de oposição em relação ao *undeground* Hip-hop, no entanto, há falta de domínio sobre ele.

Com o exposto, pode ser dito que a análise feita permite corroborar com hipótese segundo a qual os *rappers* constroem socialmente a realidade através de um processo de

institucionalização, de desinstitucionalização e de negociação da ordem simbólica. Entretanto, a construção do mundo da vida cotidiana é feita num processo ditatorial, bem como de tolerância no qual ocorre a legitimação de universos simbólicos entre os vários ângulos de significação e estas conclusões podem ter sofrido influência no contexto do estudo (zona Sul de Moçambique) o que torna relevante realizar o mesmo estudo nas zonas Norte e Centro do país.

Referências Bibliográficas

BERGER, P.; LUCKMANN, T. **A Construção Social da Realidade**: Tratado de Sociologia do Conhecimento, tradução de Floriano de Souza Fernandes, 23a edição, Petrópolis: Vozes. 2003

BLOOMAERT et al. **Hiphop Identity in a Township Reality**: Describing the Social Enviroment of Youngsters in Cape Flets by Refleting in their Rap Music. Universidade de Gent, 2006. Disponível em: < www.poppunt.com >, Acesso em 12 Jul. 2022

BUSSOTI, L; CHINGUAI, J. **O Rap de intervenção Social em Maputo**, Recife, Vol 1. n.26 26, p.75-109, 2020 Disponível em : https://www.researchgate.net/publication/343814571_O_Rap_de_intervencao_social_em_Maputo_Mocambique Acesso em 20 Jul. 2021

COLIMA, L; CABEZAS, D. **Análise do Rap social como discurso político de resistência, Bakhtiniana**, São Paulo, 12 (2): 24-44, Maio/Ago. 2017. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/2176-457327406> > acesso em 25 Jul. 2021

COSSA, E. **Ritmo Alma e Poesia**: Histórias e Estórias do HipHop de Moçambique, Kulera, Maputo, 2019.

FOCHI, M. Hiphop Brasileiro: Tribo urbana ou Movimento social? In **FACOM Nº 17**- 1º semestre, 2017 Disponível em: https://www.fAAP.br/revista_facom_17/fochi.pdf Acesso em 07 Jul. 2021

GHERARDT, T.; SILVEIRA, D. Métodos de pesquisa. 1ª edição, UFRGS, 2009. Disponível em <<https://lume.ufgrs.br/handle/10183/52806>> Acesso em 15 Jul. 2021

GIL, A. **Como elaborar projectos de pesquisa?**, São Paulo, Atlas, 2002. Disponível em: <de <https://wp.ufpel.edu.br/ecb/files/2009/09/Tipos-de-Pesquisa.pdf>> acesso em: 01 Out de 2020.

GUISSEMO, M. Hiphop Activism: Dynamic Tension between the Global and Local in Mozambique, In **Journal of World Popular Music**, Universidade de Estocolmo, 2018.

KITWANA, B. **The HipHop Generation**: Young Blacks and de Crisis in African – American Youth. Basic Civitas Books [S.I.], 2001

MACHAIEIE, O. **Hip hop amor à camisola: o caso de rap *underground* entre jovens no Café e Bar Gil Vicente em Maputo**, Monografia - Universidade Eduardo Mondlane, Departamento de Sociologia, 2018.

MARTINS, G. **Manual para Elaboração de Monografias e Dissertações**, 2ª Edição, São Paulo, Atlas, 2000.

MARTINS, R. **Hip hop, arte e cultura política: expressões culturais e representações da diáspora africana**. Em *Questão*, vol. 19, núm. 2, julho-diciembre, 2013, pp. 260-282. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, Brasil, disponível em Disponível em <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=465645973015>>, Acesso em: 2022

MATSUNAGA, P. **Representações sociais da mulher no movimento Hiphop**, Brasil. Universidade Federal de Goiás, 2007.

OLIVEIRA, D. **Hiphop e territorialidades urbanas: Uma construção social de sujeitos das periferias**, In *Cadernos Penesb – Revista do Programa de Educação sobre o Negro na Sociedade Brasileira*, Faculdade de Educação – UFF. p.71- 113, 2010 Disponível em: https://www.academia.edu/3685541/Hip_Hop_e_Territorialidades_Urbanas Acesso em 06 Maio 2021

RODRIGUES, M. **Jovens mulheres rappers: Reflexões sobre gênero e geração no Movimento Hiphop**, Recife, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/102541/1/Disserta%c3%a7%c3%a3o%20Nat%3%a1lia%20Rodrigues.Vers%3%3ofinalpdf.pdf> Acesso em 15 Ago. 2022

SANTOS, A. **Dicionário de anglicismos e de palavras inglêsas correntes em português** palavras. Editora Campus/Elsevier, 2006. Disponível em <<https://www.teclasap.com.br/rap/>> Acesso em 15 Jul. 2022

SANTOS, M. **O Universo Hiphop e a fúria dos elementos**, São Paulo, 2017. Disponível em <teses.usp.br/teses/osponei/48/4814/tde-19042018.155632/pblu/MARIA_APARECIDA_COSTA_DOS_SANTOS.Pdf> Acesso em: 09 Jun. 2022

SILVA, R.; SILVA L. Paradigma Preventivo e Logicas Identitárias nas abordagens sobre o HipHop, **Fractal Revista de Psicologia**. v. 20- n. 1 p.135-148, Jan/Jun. 2008. Disponível

em: <[Scielo.r/j/fractal/a/Fq9BRP3pkSGQWT3gGShqCR/?format=pdf=pdf&lang=p7](https://scielo.r/j/fractal/a/Fq9BRP3pkSGQWT3gGShqCR/?format=pdf=pdf&lang=p7)>, acesso em: 09 Jun. 2022

SILVA, E. Jovens negros da década de 90: Denúncia, Sociabilidade e Construção de Identidades em torno do Movimento Hiphop. In **Revista de Iniciação Científica da FFC**, v. 5, n. 1/2/3, p. 30-36, 2005. Disponível em <file:///C:/Users/L9/Downloads/adm.+R.I.C-2007-82.pdf> Acesso em 09 Ago. 2020

SIMÕES, J. Entre Percursos e Discursos: etnicidade, classe e género na Cultura Hiphop. Universidade de Lisboa in **Estudos Feministas**, Florianópolis 21(1): 424 janeiro-abril/2013. Disponível em:

<<https://www.scielo.br/j/ref/a/g8h5XcwyiZ8h7Z4hMgc4VBB/?format=pdf&lang=pt>>

Acesso 01 Out. 2022

SITOE, T. **Diálogos ausentes? O Rap de protesto, a censura, a criminalização dos músicos e dos protestos sociais em Moçambique pós colonial**. In Reinventar o discurso e o palco: O Rap entre saberes locais e olhares globais de Tirso Siteo e Paula Guerra, Pag 48-67. Universidade do Porto. 2019

SITOE, T. **Comunidades Hiphop de Maputo**. Universidade Eduardo Mondlane.

Departamento de Arqueologia e Antropologia, Março, 2012. Disponível em:

<https://www.academia.edu/10086430/Comunidades_Hip_hop_na_cidade_de_Maputo?auto=download&email_work_card=download-paper> Acesso em: 22 Set. 2021

TEODÓSIO, M. **O Rap e suas ressignificações**. Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2011. Disponível em <<https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/5736?show=full> > acesso em: 12 Jun 2022

TILIO, R. Reflexões acerca do conceito de identidade. In **Revista Eletrónica do Instituto de humanidades**. Unigranrio, Volume V. III Número XXIX Abr-Jun, 2009, p.109-119

VELLER, V. A Construção de identidades através do Hiphop: uma análise comparativa entre rappers negros em São Paulo e rappers Turco-alemães em Berlim, In **Caderno CRH**, Salvador, n.32, p.213-232, Jan-Jun 2000.

ZANETTI, J.; SOUZA, P. Jovens no Feminismo e no Hiphop a busca de reconhecimento. In **26ª Reunião Brasileira de Antropologia**, 2008, Porto Seguro, Bahia, Brasil, 2008, p.1-10

Disponível em:

[https://www.academia.edu/38839190/2009_Jovens_no_feminismo_e_no_Hip_Hop_busca_p
or_reconhecimento](https://www.academia.edu/38839190/2009_Jovens_no_feminismo_e_no_Hip_Hop_busca_por_reconhecimento)> Acesso em 15 Abr. 2022

XXVIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2015, Florianópolis, Disponível em:

<http://www.snh2015.anpuh.org/> Acesso em 15 de Maio 2022

Glossário

- **Beatmakers** – O que compõem as batidas e sons (instrumentais); produtor musical.
- **Beats** – Batidas musicais; forma simplificada de dizer instrumental para Rap.
- **Beat Tapes** – Album de música instrumental.
- **B. Boys** – Dançarinos de *break* do sexo masculino; rapazes ou homens dançarinos de *break*.
- **B. Girls** – Dançarinas de *break* do sexo feminino; meninas ou mulheres dançarinas do *break*.
- **Be-Bop** – Uma corrente da música *Jazz*, provém da onomatopeia em imitar batidas. martelos que batiam no metal das ferrovias americanas.
- **Black Power** – Poder Negro; termo usado pelo movimento negro nos anos 60 e 70 nos EUA.
- **Block Party** – Festa do Bloco; Festa do bairro; Festa da zona.
- **Boombap** – Estilo de instrumental com bombo e caixa forte típico dos anos 90.
- **Bounce** – Estilo instrumental *disco* dançante típico do final dos anos 90.
- **Civil rights** – Direitos Cívicos; Movimento de cidadania e direitos humanos dos anos 60 e 70 nos EUA.
- **Devil** – Diabo
- **Floss** - Ostentação; Exibição de bens de valor.
- **Gangsta** - Provém da palavra gangster, de gang. Significa bandido ou bandidagem.
- **Gay Rapper** – Rapper homossexual; forma pejorativa literalmente usada pelos rappers para designar falta de originalidade, traidor ou falso.
- **Griot** – Figura africana ocidental portadora do dom da oralidade; Contador de histórias e animador de eventos.
- **Hardcore** – Música Rap de linha dura; Batidas e sons agressivos.
- **Hobbie** – Actividade de tempos livres.
- **House Music** - Estilo de música dançante (disco); Música electrónica.
- **Intelligent Movement** – Movimento Inteligente; Provém da palavra do HipHop *no* sentido de Hip=inteligência e Hop=Movimento.
- **Kizomba** – Estilo de música pop angolana geralmente chamado de música tropical ou passada.
- **Knowledge** – Conhecimento
- **Kuduro** – Estilo de música pop electrónica angolano semelhante ao Rap...
- **Mainstream** – Considera-se como popular, mediático e comercial.
- **Playin the dozens and Signfying-**
- **Punchline** – Construção linguística e poética típica da música rap; Combinação ou jogo de palavras para construir um significado.
- **Ragga** – Estilo musical dançante originário do *reggae*, género musical jamaicano.
- **R&B** – Ritmo e *Blues*; Do inglês *Rhythm and Blues*; Estilo musical influenciado por batidas do Hiphop e o canto *blues* e *soul*.
- **Rock** – Estilo musical norte-americano que identifica-se pelo som de guitarra distorcida.
- **Soul** – Estilo musical norte-americano nascido nas comunidades negras.

- ***Spectrum*** – Visão.
- ***Stuff*** - Material; pessoal de trabalho (no caso foi usado para designar material musical).
- ***Techno*** – Estilo musical disco electrónico, semelhante ao House
- ***Trap*** – Subgénero Hiphop/Rap que surgiu nos anos 2000.
- ***Underground*** – Que está a margem do comércio e da indústria musical; no anonimato; que se considera como verdadeiro Hiphop, oposto ao *mainstream*
- ***Whatsapp*** – Aplicativo de comunicação textual, audio e visual usado no telemóvel (rede social).

Apêndice

Guião de Entrevista

Apresentação

Cordiais saudações, caríssimo/a!

Chamo-me Hélder Leonel Malele, sou estudante do Curso de Sociologia na Universidade Eduardo Mondlane e, neste momento, estou a realizar meu trabalho de final de curso que debruça acerca da *Construção Social da Realidade através da música Hip-hop/rap na Cidade e Província de Maputo*. Como população para estudo, escolhemos músicos rappers que residem em um desses lugares já mencionados durante a apresentação do tema. No entanto, não existe outro critério para a selecção desde que estejam disponíveis e consintam a sua participação.

Desta forma, abordámos o (a) senhor (a) porque temos conhecimento que faz parte do universo indicado antes, pelo que solicitamos a sua disponibilidade para que possamos conversar e responderes algumas questões que lhe colocarei de modo que eu obtenha uma informação relevante para o meu trabalho. Todavia, a sua identidade será conservada em anonimato e a informação que me facultares só será usada para fins da presente pesquisa.

Ao me consentires sua participação, saiba que não é obrigado/a a responder todas as perguntas e que pode desistir da entrevista à qualquer momento, quando entender ser conveniente. Agradecemos com antecedência e pedimos que responda as perguntas colocadas com profundidade e sinceridade.

- Obrigado!

1. Perfil sóciodemográfico

- Data nascimento;
- Residência;
- Estado civil;
- Ocupação actual;
- Número de filhos;
- Nível de escolaridade; e
- Formação Profissional.

2. Traços Identitários dos Rappers

- Quando e como se tornou rapper?
- Tem ídolos (locais e/ou estrangeiros)? Quem são? Porquê o são?
- Dentre as seguintes vertentes do Hip-hop/Rap, com qual se identifica?
 - ❖ *Underground*;
 - ❖ *Gangster Rap*;
 - ❖ *Trap*;
 - ❖ Rap de intervenção social? Porquê?
- Tem alguma forma específica de se vestir, ou se apresentar como rapper? Se tiver, qual é?
- Que tipo de mensagem procura transmitir nas suas músicas?
- Quais têm sido as suas actividades como rapper?

3. Os Universo Hip-hop/rap e suas significações

- Defina o Hip-hop?
- Qual é o significado que tem para si Hip-hop/rap?
- Qual é a diferença entre Hip-hop e o Rap?
- Tem um nome artístico?
- Qual é o significado do seu nome artístico?
- Qual é seu principal objetivo e seu contributo no Hip-hop/rap?
- Tem alguma experiência de conflitos geracionais dentro do Hip-hop/rap na cidade de Maputo?
- Alguma coisa com a qual não se identifica no Hip-hop/rap em Maputo? Qual é e porquê?
- Qual deve ser, para si, a função de um artista Hip-hop/rap na sociedade?