

Música RAP e identidades na cidade de Maputo: buscando pegadas e analisando discursos*

Tirso Siteo

Associação BLOCK4 — Artes e Cultura na Comunidade (Moçambique)

Resumo

Ao procurar olhar para os processos de construção e afirmação de identidades entre praticantes de música RAP na cidade de Maputo, o artigo analisa a forma como é construído o discurso em volta e sobre o MC, que ganha diferentes configurações no tempo e no espaço, em que suas práticas e representações procuram ser legitimadas. No entanto, mais do que negar o argumento de existência de identidades étnicas no discurso, sugere-se, com base na reflexão aqui feita, uma análise sobre como os indivíduos se apropriam, articulam discursivamente, num plano global e local, e sustentam a construção das identidades. Como opção metodológica, seguiram-se a recolha e análise das narrativas musicais, conversas informais e um vídeo-documentário sobre o Hip-hop em Moçambique.

Palavras chave: Identidades — Música RAP — Discurso — Cidade de Maputo.

Rap Music and Identities in Maputo City: Following Footsteps and Analysing Discourses

Abstract

While looking at the processes of shaping and enhancing the diversity of identities among RAP music's participants in Maputo city, the article analyses how the discourse is shaped around and about the MC, which has different configurations according to the time and space in which their practices and representations seem to be legitimized. However, besides denying the existence of the so called ethnical identities in such a *sui generis* discourse, the proposed reflection suggests an analysis on how individuals take into account and discursively articulate and sustain the construction of their identities, in a global and local frame. Therefore, it is worth to mention that the collection and analysis of musical narratives, alongside with informal interviews and a documentary film of Hip-hop in Mozambique, have been methodologically fundamental for the shaping of the present article.

Key words: Identities — RAP Music — Discourse — Maputo City.

* Este artigo é fruto de um projeto de pesquisa apoiado pela Associação Block4 (Artes e Cultura na Comunidade), à qual apresento o meu eterno agradecimento. Agradeço os comentários e sugestões feitas, em particular, por Euclides Gonçalves e Nelson Mugabe, na fase preliminar da presente pesquisa. Reconheço, especialmente, as questões e sugestões de Xénia Carvalho, Tamires Santana, Hélder Siteo e dos revisores anónimos da *Agália. Revista de Estudos na Cultura*.

Receção: 31-03-2013 | Admissão: 19-10-2013 | Publicação: 30-06-2014

SITOE, Tirso: "Música RAP e identidades na cidade de Maputo: buscando pegadas e analisando discursos". *Agália. Revista de Estudos na Cultura*. 107 (2013): 51-65.

1. Introdução

As produções científicas em Moçambique, não muito abundantes, centram-se, na sua maior parte, na problemática de políticas de desenvolvimento. Este aspecto é justificado, por um lado, pela guerra civil entre o Partido FRELIMO/Governo e a RENAMO, que durou cerca de dezasseis anos (1977-1992) e que, com o seu culminar, determinou que as políticas traçadas para sair do fosso deixado pela mesma preconizassem um maior engajamento das comunidades locais, em abordagens participativas de desenvolvimento. Por outro lado, a fraca produção científica explica-se pelo fato de que uma grande parte dos investigadores existentes, até então, se encontrava ligada à prestação de serviços de consultorias ao próprio Estado e a organizações não governamentais (ONG's).

Acontece, porém, que as circunstâncias referidas fazem traduzir a ideia de que a ciência deve estar somente ao serviço do Estado, valorizando as questões ideológicas por este traçadas e ignorando tudo aquilo que esteja fora do mapa político concebido para o “combate à pobreza”, como é comumente referido em discursos políticos. Mas, como resultado das transformações quer económicas quer sócio-políticas, durante a década de 90 e até à data de hoje, tem-se aberto espaço para a reflexão sobre o lugar da juventude, suas práticas e representações, no mapa social e geográfico do país, muito embora estas questões se encontrem num trabalho ainda na forja¹. De fato, houve várias tentativas de produção científica sobre culturas juvenis, de forma particular a respeito da Hip-hop, mas foi pouca a pesquisa empreendida e menos ainda a publicada em Moçambique, apesar de alguns debates terem estado acesos.

O primeiro debate partiu de uma palestra de 2010 sobre a cultura Hip-hop em Moçambique, refletindo em torno da “linguagem e práticas”, sob iniciativa do Departamento de Sociologia da Faculdade de Letras e Ciências Sociais da Universidade Eduardo Mondlane, que dois anos mais tarde, em março de 2012, promoveu uma segunda, sobre o “Papel social do Hip-hop”, analisando e explicando o processo de construção das letras a partir da “oficina do MC”

1. O trabalho intitulado “Um Retorno Necessário ao Campo: De Ganges às Comunidades Hip-hop” faz um mapeamento social e cultural de agrupamentos juvenis que emergiram no espaço urbano a partir da década de 1990 e que vão ganhando novas nuances, nos dias de hoje.

e da projecção do filme *Os 5 elementos*², durante o Festival Internacional de Artes de Rua, celebrado em Maputo. A meu ver, este foi o momento de um primeiro assalto à academia de Ciências Sociais e Humanas e, de certa forma, marcou a abertura de um espaço de interesse para a pesquisa, embora o silêncio das publicações e a prática inexistência de súmulas ou atas dos debates não permitiram que isto viesse à luz impressa, tendo vigorado ainda na oralidade.

Pode afirmar-se que os estudos realizados a respeito da cultura Hip-hop e, no caso particular, da música RAP³ costumam apresentar dois enfoques de análise:

- 1) O primeiro adverte que a música RAP deve ser entendida como um canal de produção de novos elementos e símbolos culturais da população negra, os quais, muitas vezes, são conflituantes com os elementos aceitos pela população branca, constituindo-se num instrumento de contestação e questionamento da realidade social (Tella, 2000). Ainda sob o mesmo prisma, Dayrell (2005: 61) refere que a música RAP possibilita aos jovens reflectirem sobre si mesmos, sobre seu lugar social, contribuindo para a (re) significação das identidades do jovem como pobre e negro e, ao mesmo tempo, criando uma forma própria de o jovem intervir na sociedade, por meio das suas práticas culturais. Neste cenário, a música RAP, é pensada a partir das relações sociais existentes entre os seus praticantes e a sociedade em si, buscando questões ligadas a “racismo”, “pobreza” ou “marginalidade” como elementos que configuram ou estruturam e definem o discurso de seus praticantes, o qual pode ser justificado pelo “ritmo do estilo musical, que por si só expressa a sua origem”, conforme afirma Andrade (1999: 90).
- 2) O segundo enfoque aponta que a música RAP deve ser analisada como um género musical do Hip-hop que vai adquirindo feições próprias em cada lugar em que é produzido, sincronizando-se com outras matrizes de

2. O filme do video-documentarista Madjer Rachid (2009) procura absorver o pensamento social dos 5 elementos (mc, dj, b.boy, graffiti, consciencialização) do Hip-hop e contribuir para a compreensão social e política do sujeito periférico na cidade de Maputo.

3. RAP é um discurso rítmico com rimas e poesias, que surgiu no final do século XX entre as comunidades negras dos Estados Unidos, e é considerado um dos cinco pilares fundamentais da cultura Hip-hop.

culturas marginalizadas pela indústria cultural. Isso dá ao Hip-hop uma identidade que é ao mesmo tempo global e local, podendo-se identificar alguns traços que são ecos da herança cultural local combinados dentro da estética do Hip-hop (Dutra, 2006: 179).

Neste sentido, com este artigo pretende-se chamar a atenção para o fato de que é necessário ir além do discurso produzido pelos praticantes de música RAP, enquanto processo de construção de uma identidade étnica, e enfatizar as distintas formas que o discurso ganha no espaço-tempo a partir de projetos individuais e coletivos que são influenciados pelos diferentes campos de possibilidade a nível local e global (Velho, 1994; Castells, 1999). Sublinho que, antes de se descrever a forma como o discurso constrói e afirma identidades entre praticantes de música RAP, é necessário descrever como o próprio discurso faz emergir o MC⁴ e compreender como ele legitima as suas práticas e representações.

Durante a explanação, abordo a noção de “discurso” adotada para os efeitos da presente pesquisa pois, na verdade, ela é o meu escopo teórico. Discurso pode ser entendido a partir da construção discursiva social, ou seja, seguindo Foucault (1986: 135), “chamaremos de discurso um conjunto de enunciados que se apoiem na mesma formação discursiva”. No entanto, tratando o discurso como um conjunto de enunciados, resulta que o “enunciado”, por sua vez, é um “acontecimento” que nem a língua nem o sentido podem esgotar inteiramente. Trata-se de uma função que cruza um domínio de estruturas e de unidades possíveis e que faz com que [estas] apareçam, com conteúdos concretos, no tempo e no espaço (Foucault, 1986: 99). O autor refere ainda que:

Não há enunciado que não esteja apoiado em um conjunto de signos, mas o que importa é o fato de essa função caracterizar-se por quatro elementos básicos: um referente (ou seja, um princípio de diferenciação),

4. O MC analisado neste estudo é um sujeito que reside entre o espaço urbano e suburbano da cidade de Maputo. Muitas das categorias que lhe são atribuídas relacionam-se a um ser “marginal”, mas há não há um consenso unívoco em relação a este ponto, pois é um sujeito multifacetado e, no caso moçambicano, em sua grande parte se encontra entre as classes média alta, média e média baixa da sociedade.

um sujeito (no sentido deposição a ser ocupada), um campo associado (isto é, coexistir com outros enunciados) e uma materialidade específica, por tratar de coisas efectivamente ditas, escritas, gravadas em algum tipo de material, passíveis de repetição ou reprodução, activadas através de técnicas, práticas e relações sociais (Foucault, 1986:133).

No cenário em que o discurso se interliga à construção e afirmação de identidades, pelo princípio de diferenciação, e à posição que ocupam os praticantes de música RAP, na cidade de Maputo, a noção do “discurso” ensina-nos a questionar sobre as condições de existência de um determinado discurso, enunciado ou conjunto de enunciados na compreensão das práticas e representações concretas na capital de Moçambique.

Olhando para o espaço e para o tempo, sugerimos pensarmos em identidades que são construídas e afirmadas a partir de uma “construção social, dinâmica e que se produz nos contextos sociais” (Barth *apud* Cuche, 1998), o que faz diferir de uma visão essencialista, que contempla as identidades como sendo estáveis ou fixas. O uso do conceito identidade é pensado, portanto, como sendo o resultado do encontro de “trajetórias socialmente condicionadas por campos socialmente estruturados” em que estes dois elementos (as trajetórias e os campos) se mostram como não necessariamente homogêneos e as categorias significativas das trajetórias não são necessariamente as mesmas do que aquela que estrutura o campo da prática social, como aponta Dubar (1992: 55).

2. Do Familiar ao Exótico ou Vice-versa: Possíveis Avenidas da Pesquisa

Ao aproximar-me dos sujeitos sociais que deram corpo à pesquisa, houve um intenso conflito entre a identidade do pesquisador e a do praticante de música RAP. Este conflito refletia-se, particularmente, no fato de eu, na qualidade de pesquisador, ter também partilhado, muitas vezes, algumas práticas e percepções relativas à própria cultura Hip-hop. Alguns dos exemplos típicos de questões vividas no processo de pesquisa foram aspectos que iam sendo levantados pelos informantes, tais como: *Por que fazes essas questões, se já tens ou deves ter a resposta? Você é um MC como eu, man. Não brinques comigo. Não goze comigo, man. Alguns dos momentos vivemos juntos ou ouviste falar com a malta, man. What's up, what's up man? Não vejo nada de novo que irás descobrir. Você é parte disto tam-*

bém. Na realidade, estes momentos meio constrangedores (para mim na qualidade de investigador) fizeram com que eu refletisse melhor sobre a forma como devia (re) direccionar a pesquisa. Em alguns casos, levou-me a rever o projeto de pesquisa ou a forma como devia chegar aos informantes e às informações, seguindo um guião de questões que apenas apresentava tópicos, de modo a dar um campo maior de recolha de informação.

Isto aconteceu não só como um intervencionista através da música, mas também através de alguma bagagem trazida de certos *workshops* destinados a trabalhar a forma como podemos, através da cultura Hip-hop, desenvolver projetos sociais juvenis que promovam a inclusão, cada vez mais acentuada, de uma camada juvenil mediocrizada na esfera social.

Assim, tal situação exigiu de mim a adopção de uma atitude tendente àquilo que no domínio da Sociologia recebe a designação de *neutralidade axiológica*, portanto, uma atitude tendente a tornar o que era familiar ou “normal” em estranho ou “exótico” (Velho, 1978). Diante disso, vivi numa espécie de *tictac* de manipulação de identidades: um momento era a voz de um MC e outro era a voz de um pesquisador.

Pode-se até pensar, em algum momento, que foi fácil a inserção, mas o conjunto de questões que os informantes levantava limitava, de certo modo, o meu campo de acção. A pesar de tudo, a pesquisa centrou-se basicamente em conversas informais com MC's, para além de fazer recolha e análise de narrativas musicais. Integrou-se, ainda, o vídeo-documentário sobre o Hip-hop em Moçambique, a partir do filme *Os 5 elementos* acima referenciado, num processo em que a tarefa do investigador foi dialogar com a imagem e obter os possíveis resultados ou respostas para os objetivos traçados na pesquisa; contudo, isso trouxe à luz algumas dificuldades na captação dos dados e na análise de conteúdo, devido ao desconhecimento da linguagem cinematográfica, que se tornou mais um obstáculo para quem, de forma objetiva, procura analisar e captar dados para uma pesquisa. De tal modo, foi preciso começar a apreender o máximo e o mais rápido possível da linguagem cinematográfica, para poder, a partir do processo observado, fazer o registo e o exame da imagem e do que era proferido pelos atores envolvidos, assim como do que o próprio realizador pretendia transmitir com o filme. Neste sentido, entende-se, com o que ensina-nos Piault (1994: 63) a partir das experiências audiovisuais, que “para a antropologia, o ci-

nema e os diversos métodos audiovisuais são tanto instrumentos de observação, instrumentos de transcrição e interpretação de realidades sociais diferentes quanto instrumentos para ilustração e difusão das pesquisas”.

Portanto, a importância da parte que comportou o diálogo com o audiovisual está na capacidade de registar os aspetos da emoção, das formas de comportamento e da comunicação existente entre os atores envolvidos no filme, cuja imagem fotográfica ou bloco de campo não estariam em condições de mostrar no seu detalhe.

O levantamento das narrativas musicais e a participação em eventos levaram-me a pensar o quão são importantes as “afirmações verbais e as expressões emitidas por meio de gestos e acções, visto que nos indica que os indivíduos tendem a se apresentar sob uma luz favorável nas situações em que se envolvem. Assim, as duas formas de expressividade são significativas, pois, na primeira, os indivíduos podem dispor de amplo controlo e, na segunda, demonstram aparentemente pouco interesse de controlo e, por isso, tendem a ser consideradas mais espontâneas e constituem formas válidas de se confirmar a veracidade do que é afirmado verbalmente”, como nos ensina Goffman (2004: 54).

2.1. Explorando o Espaço Urbano e as Trajetórias dos Praticantes de Música RAP

Mais do que a música RAP, a cultura Hip-hop surge na cidade de Maputo nos finais dos anos 1980 e início da década de 1990 (Siteo, 2012: 2). Neste período, assiste-se a uma grande eclosão de praticantes e amantes da cultura Hip-hop, numa parte significativa da camada juvenil que se encontrava geograficamente no perímetro urbano. Estes buscam na cultura Hip-hop, num primeiro momento, o *Breakdance*, num segundo momento, a música RAP, e por último, a grafite, elementos através dos quais passaram a construir e a afirmar suas identidades. Com efeito, as trajetórias dos praticantes de música RAP têm o seu marco nas relações de sociabilidade desenvolvidas a partir dos lugares onde residem — *a kaya*⁵, *minha côna*⁶, *minha rua*, *meu bloco*, *minha hood*⁷ —, a partir

5. O termo é uma derivação de uma língua local, denominada *Ci-Changana*, falada na zona Sul de Moçambique.

6. O termo é uma derivação local do *slang* dos EUA *my corner*.

7. O termo traduzido de inglês para português no presente trabalho se refere a bairro.

das festas, no ouvir e partilhar materiais ligados ao estilo musical RAP, e, ao mesmo tempo, nas relações de sociabilidade desenvolvidas nas escolas que estes praticantes frequentavam.

Os espaços de encontro dados como “a rua”, muitas vezes caracterizados por rodas de *Freestyle*, permitiam que as disputas fossem realizadas, dando asas à imaginação e intervindo num plano local. Neste cenário, os campos de atuação dos praticantes da música RAP iam se alargando, permitindo uma troca significativa de relações entre praticantes dos subúrbios e do perímetro urbano, quer através de programas radiofónicos, quer por meio de eventos virados à prática dessa modalidade. Porém, uma forma de reivindicar os direitos e o acesso aos mais diversos espaços, por parte dos praticantes, tornou-se mais forte e evidente por parte de aqueles que residiam nos subúrbios, ganhando maior mobilidade nas suas comunidades ou bairros, donde buscam afirmar cada vez mais o “eu” do subúrbio em relação ao “tu” do perímetro urbano. Como resultado disso, os comumente chamados “suburbanos” ou “marginais” passam a unir-se, com o propósito de romper com a exclusão social que viviam no seio da própria cultura Hip-hop.

O estilo musical RAP, sendo a subcultura do Hip-hop que mais se evidenciou, tornou-se um instrumento importante na articulação entre a realidade social em que se circunscrevem os seus praticantes e o discurso decorrente das narrativas musicais. Neste sentido, pode-se pensar que esta música ou este género musical passou a constituir uma estratégia política de aglutinação e nomeação, com o objetivo de se estabelecer um lugar de fala e de ação para grupos sociais minoritários (Rajagopalan, 2002).

2.2. Olhando as Transformações: Da Moda ao Estilo de Vida

Vivido como moda (“é o que está a bater, estou lá, então sou MC”), o estilo musical RAP, ao se fazer sentir em Moçambique, no caso particular da cidade de Maputo, foi moldando as relações entre os seus fazedores e o público em geral. Daí, nasce também uma forma de pensar que olha para o RAP feito na parte urbana da cidade de Maputo como não sendo dos designados “marginais”. Porém, contrariamente ao subúrbio, pesavam conotações pejorativas, ligadas à própria música e seus praticantes, e, esse olhar partia de dentro das próprias casas dos praticantes da música RAP e não somente entre os praticantes da cultura

Hip-hop, como referi anteriormente. O cenário é vivido de tal forma que poucos pais queriam ver seus filhos metidos no que eram as denominadas *gangs* dos anos 90. E isso, por um lado, manifesta-se pela agressividade ou lutas travadas e, por outro lado, por um despertar da consciência de que a própria música RAP e a cultura Hip-hop traziam em suas mensagens, como nos faz pensar Siteo (2012: 10).

Neste contexto, abriram-se novos espaços da construção de categorias do ser MC. Este processo respeitou (4) quatro fases:

- Numa primeira fase o ser MC manifestava-se pelo subir ao palco e fazer mímicas das músicas de rappers norte-americanos que se faziam sentir nessa altura. A título de exemplo encontramos; 2pac, Snoop Doggy Dogy, Dr.dre, Wu tang entre outros; e esta fase foi também acompanhada pelo uso de roupas largas e a autonomização dos próprios MC'S. Um dos exemplos que se pode citar é a atribuição de alcunhas ou heterónimos, conhecidos por a.k.a⁸, que persistem até hoje: nomes/alcunhas como Luizinho MC, Digital MC e MC Roger eram inspirados no MC Hammer ou o de Zito Dogstyle inspirado de Snoop Doggy Dogg, entre outros;
- A segunda fase esteve ligada à própria produção do liricismo-rítmico, a partir do *free-style* em que as letras reflectiam as suas próprias aspirações, mas o desempenho ainda estava ligado aos ídolos, ou seja, ainda não havia um estilo próprio. O exemplo disso são as músicas de Zito Dogstyle em que o desempenho, o esquema temático e de rima seguiam de perto os de Snoop Doggy Dog. Vivia-se por imitação aos ídolos;
- A terceira esteve ligada à própria busca do “eu”, em que o MC alia o seu desempenho à instrumental que originariamente não era produzida a nível local, pois eram partes de músicas de rappers norte-americanos. Esta fase, assim como os antecedentes, também foi caracterizada pelo fraco poderio económico e o escasso acesso às tecnologias de gravação musical. Daí que se tenha designado como “o tempo das cassetes”;
- A quarta e última fase esteve ligada à consolidação entre o desempenho do MC, o discurso e o contexto social em que o liricismo-rítmico é produzi-

8. A sigla “a.k.a” procede do inglês *also known as* (também conhecido/a como) de uso comum nas fichas policiais.

do. A produção de instrumentais passa a ser feita a nível local, pois já se verifica um salto qualitativo, com a passagem “de cassetes para *maketes*”⁹. O MC nesta fase define-se pelo domínio do discurso na relação com sua realidade social. Neste cenário, já não basta vestir roupas largas e afirmar-se MC, pois antes disso é preciso adoptar a música RAP como um estilo de vida, que comporta regras próprias e carrega consigo uma lógica de significação, partilhado entre seus praticantes e importante vector de intervenção social em que a temática é mais do que um simples corte de cabelo, o uso de gíria e gestos.

No entanto, a tentativa de estabelecimento de fases no processo de documentação das histórias sobre as experiências vividas pelos praticantes de música RAP apresenta-se como forma de mostrar a relação de (des) continuidade a que estão interligados pela questão da temática em suas músicas e pelo consumo de certo acervo musical (ídolos) que marca a época, assim como pelos marcadores identitários comuns que são partilhados gradualmente em espaços distintos (subúrbio e centro da cidade), mas que paralelamente simbolizam o sentido de coesão, ao mesmo tempo em que os diferenciam e colocam sempre na relação uns com os outros.

2.3. Tecendo Alguns Elementos Fundamentais nas Narrativas Musicais

Como referimos anteriormente, o discurso no seio dos praticantes de música RAP é o que mais domina nas relações entre estes e a sociedade no seu todo e faz com que se estabeleçam cenários heterogéneos, porém conflituosos. Fazendo alusão às afirmações verbais nas músicas, algumas delas limitam-se a abordar questões relativas ao lazer e o bem-estar, enquanto outras buscam fazer referência aos “subúrbios” “pobres” ou “negros”, que já não são motivos de depreciação do cidadão, mas de orgulho, pois servem para a denúncia das desigualdades sociais existentes no contexto social em que o MC reside. O extracto de algumas músicas ajudam a pensar melhor sobre estes aspectos. O primeiro exemplo assim o diz:

9. As *Maketes* são muitas vezes usadas no processo de distribuição e vendas das músicas, pois, depara-se ainda, no contexto moçambicano, com a falta de discográficas para a edição de albúms, especificamente de música RAP. Muitas das vezes as músicas são gravadas em casa com recurso a computador, como auto-edições.

Se eu dissesse que neste país os estrangeiros é que mandam/ Seu salário, seu emprego o que querem eles ainda mandam/ Meia dúzia de funcionários para rua, é o neocolonialismo da maneira mais crua/ Se eu dissesse que a cor de sua pele conta muito/ Quanto mais clara, são mais portas que se abrem, que absurdo! / Os critérios de selecção para o emprego/ Vai para empresas tipo banco não encontram nem um negro... (Azagaia, Mentiras da Verdade, faixa 7).

Ainda sobre o mesmo prisma, uma música de Duas Caras faz referência ao seguinte:

Em tempos de crise, há uma luz que se aproxima e liberta os homens da cegueira e da psicopatia/ utopia, não, chamem-na metamorfose, abre os olhos um coche e tu não precisais ir muito longe/ que essa luz já cá chegou faz tempo/ toma, toma o Chiveve só a título de exemplo/ cheguei a pensar que o Lourenço ia vencer/ mas a beira surpreendeu-me e pôs a Daviz no poder/ logo me lembrei do Obama/ quem imaginou que um preto um dia fosse chegar à Casa Branca/ dois dias antes também se fez história no/ desporto mais racista do mundo um preto chegar, em número um/ Yes we can! Yes we can! Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades também/ e nada vai durar para sempre, crer é poder, eu posso, tu podes, todos podemos, man... (Duas Caras, Sinais de novos tempos, faixa 15).

A dimensão do discurso produzido pelo MC, designadamente sobre a diferenciação social ligada à cor da pele que se repercute na valorização e respeito um pelo outro, dentro dos problemas sociais que enfermam o quotidiano dos praticantes de música RAP, tem sido um componente fundamental e indispensável para voltarmos a pensar na relação entre o plano global e o plano local. A analogia de todo um processo desencadeado na construção e no pensar o “eu” e o “tu” se traduz em todo um processo histórico e social que faz fluir aspectos identitários num espaço e tempo em que o MC faz parte, em que o discurso está intimamente ligado à questão da constituição do sujeito social. Se o social é significado, os indivíduos envolvidos no processo de significação também o são

e isto resulta em uma consideração fundamental: os sujeitos sociais não são causas, não são origem do discurso, mas efeitos discursivos (Pinto, 1989:25).

2.4. Alguns Desafios de Definir o Hip-hop entre os Praticantes da Música RAP

Na cidade de Maputo, os praticantes de música RAP, ao definirem-na, confundem-na ou incorporam elementos que, por sua vez, definem a cultura Hip-hop. Contudo, essas definições, aparentemente homogêneas traduzem o olhar individual do MC sobre o RAP ou a cultura Hip-hop. Isso passa a ser um instrumento que lhes permite serem olhados e, ao mesmo tempo em que se definem, são definidas suas posições dentro de um campo discursivo. Neste âmbito, passamos a fazer uma leitura no seguinte extracto musical:

Por vezes sinto-me tão sozinho/ tão pequenino/ como um passarinho/
sem asas sem um ninho/ sem alguém para conversar/ alguém para desa-
bafar e aí encontro a ti e começo a me expressar/ há mais de 12 anos que
assumi esse amor por ti/ logo assumi a cara marginal, nesta sociedade
que não quer Julietas e Romeus/ e o nosso amor viverá até a ida para os
céus/ com troféus ou sem troféus/ com brilhantes ou sem brilhantes/ o
nosso Love Hip, por si só é um diamante/ quando me entrego a ti cha-
mam-me demente/ olham-me diferente/ simplesmente/ claramente não
me levam a sério/ mas o Love que prevalece no coração não é um misté-
rio por quê? / Por quê? (-2x Le shaduf, Sistema aliado, Faixa 9).

Com a mesma ideia, fazemos referência também ao seguinte extracto musical:

Muitos não sabem quem és/ Não sabem quanto linda tu és/ Só estão
contigo por kesh/ Não sabem que és mais de quatro rebentos/ Não sa-
bem que tu/ deste a origem a quatro elementos/ O MC, o B.boy, O Dj e
o grafiteiro/ Dizem que te amam, mas não te conhecem por inteiro/ Mal
investigam sua vida/ Só querem andar com suas roupas e desfilar em
plena avenida/ Muitos, em tempos atrás diziam que o Hip-hop é para
marginais/ Querem ganhar fama e vem a todo gás/ Querem estar na roda
como quem diz/ Que o RAP esta na moda e querem ser real MC'S/ Não

te investigaram no começo/ Não te conhecem do jeito que eu conheço/
Não sei se te mereço/ mas o meu amor por ti não tem preço/ Sem ti en-
louqueço e tudo vira ao avesso... (Sick Brain, Love of my life, faixa 1).

Por um lado, a leitura que se faz destes discursos traduz-se na relação que se estabelece entre o MC e o Hip-hop, em que este último é o responsável pela passagem do estado de anónimo às luzes da ribalta, ou seja, do estado invisível ao visível. Por outro lado, chama a atenção para um desinteresse pela história da própria cultura Hip-hop e, por conseguinte, dos seus elementos constitutivos por parte de alguns dos que a praticam e se identificam através dela. O “amor expressado pela arte”, como refere Sick Brain (2009), não é tão verdadeiro e puro como parece, pois, em sua opinião, só ama-se o que realmente “conhecem por inteiro”. Todo esse processo é justificado pela busca de visibilidade ou aparição ao nível da imprensa radiofónica, televisiva, impressa e electrónica, por um lado, e, por outro lado, pela procura insaciável de lucro que acompanha a industrialização da própria música e faz com que vá perdendo o seu valor próprio, em detrimento de outros.

3. Conclusão

Procurei neste artigo mostrar, a partir do escopo teórico empreendido por Foucault sobre o discurso, de que modo o próprio discurso constrói e afirma as identidades entre praticantes de música RAP na cidade de Maputo, ao mesmo tempo em que se constrói o próprio MC. Diante disso, percebe-se que, ao se criar um discurso sobre e em volta do MC, emergem novas categorias de análise para a compreensão da legitimidade de suas práticas e representações num jogo de relações sociais em que o MC, ao mesmo tempo em que é criado pelo discurso, cria discursos sobre sua própria existência, que o identificam e criam diferenciação, conferindo-lhe uma posição associada à realidade social envolvente, em suas diferentes fases que são manipuladas entre um plano global e local.

Se assim preferirmos, podemos afirmar que o discurso cria identidades. Essas identidades são fluidas, são obtidas na base do reconhecimento (musical, práticas, marcadores identitários) de um ou uns pelos outros, em decorrência das práticas e do constante diálogo entre os praticantes de música RAP, suas trajetórias individuais ou colectivas que não são necessariamente as mesmas.

Neste contexto, tal como referi a dado momento, a pesquisa é uma tentativa que faço, através da análise do discurso, defrontar as várias histórias sobre as experiências vividas, no passado e no presente, entre os praticantes de música RAP, com o intuito de estabelecer um ponto de partida para o questionamento não só das práticas e representações, mas também das categorias criadas sobre e em volta do MC, abrindo-nos espaço para futuras discussões sobre a temática.

Bibliografia

- 2X, LE SHADUF. “Hip-hop”. In Sistema Aliado. *Reciclagem*. Maputo. 2CD, 2010.
- ANDRADE, Elaine Nunes de. *RAP e educação, RAP é educação*. São Paulo: Summus, 1999.
- AZAGAIA. “Mentiras da Verdade”. In *Babalaze*. Maputo. 1CD. Cotonete records, 2010.
- CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 1998.
- DAYRELL, Juarez. *A música entra em cena: o funk e o rap na socialização da juventude*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- DUAS, Caras. “Jet7”. In Single *Tondje Mcee*. Maputo. 1CD, 2011.
- “Sinais de novos tempos”. in GPRO, *Linha da Frente*. Maputo. 2CD. GPRO, 2010.
- DUBAR, C. *La Socialisation. Construction des identités sociales et professionnelles*. Paris: Armand Colin Éditeur, 1992.
- DUTRA, Julinha Noronha. *Rap e Identidade Cultural*. Brasília: XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANP-POM), 2006.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense, 1986.
- *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida quotidiana*. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.
- MATSINHE, C. “Biografias e heróis no imaginário nacionalista moçambicano”. In FRY, Peter (org.) *Moçambique Ensaios*. Editora UFRJ: Rio de Janeiro, 2001.

- MADJER, Rachid. *Os 5 elementos*. Moçambique. 20', 2009.
- PIAULT, Marc-Henri. "Antropologia e Cinema". In *Catálogo II Mostra Internacional do Filme Etnográfico*. Rio de Janeiro: Interior Produções, 1994.
- PINTO, J. *Com a palavra o senhor Presidente Sarney: ou como entender os meandros da linguagem do poder*. São Paulo: Hucitec, 1989.
- RAJAGOPALAN, K. "A construção de identidades e a política de representação". In FERREIRA, L.M. A; ORRICO, E.G.D. (Orgs.) *Linguagem, identidade e memória social*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- SICK BRAIN. *Love of my life*. Maputo. 1CD, 2009.
- SITOE, Tirso Hilário. *Comunidades Hip-hop na Cidade de Maputo*. [Trabalho de licenciatura em Antropologia não publicado]. Maputo: UEM/ FLCS/ DAA, 2012.
- TELLA, Marco Aurélio Paz. *Atitude, arte, cultura e auto-conhecimento: o rap como voz da periferia*. [Dissertação Mestrado em Ciências Sociais não publicadas]. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2000.
- VELHO, Gilberto. "Observando o familiar". In NUNES, Edson de Oliveira (org.). *A aventura sociológica: objectividade, paixão, improviso e método na pesquisa social*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- "Metrópole, cultura e conflito". In Gilberto Velho (org), Rio de Janeiro: *Cultura, política e conflito*, Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2008.

Nota curricular

Tirso Siteo é Licenciado em Antropologia pela Universidade Eduardo Mondlane, Maputo — Moçambique. É pesquisador na KALEIDOSCOPIO, Lda (Pesquisa em Políticas Públicas e Cultura).

Contacto

t.siteo@kaleidoscopio.co.mz, tirsohilariositoe@gmail.com