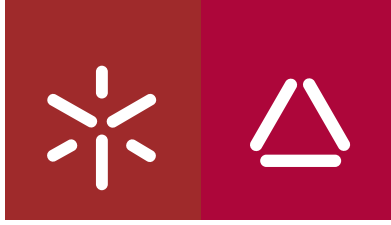


Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Davide Miguel de Jesus Fernandes Gravato

Rap em Portugal: comunidades *online*, lógicas de comunicação e posicionamentos identitários na internet

outubro de 2017



Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Davide Miguel de Jesus Fernandes Gravato

Rap em Portugal: comunidades *online*, lógicas de comunicação e posicionamentos identitários na internet

Dissertação de Mestrado
Mestrado em Comunicação, Arte e Cultura

Trabalho efetuado sob a orientação da
Professora Doutora Rosa Cabecinhas

outubro de 2017

DECLARAÇÃO

Nome: Davide Miguel de Jesus Fernandes Gravato

Endereço electrónico: davidegravato@gmail.com

Título dissertação: Rap em Portugal: comunidades *online*, lógicas de comunicação e posicionamentos identitários na internet

Designação do Mestrado: Mestrado em Comunicação, Arte e Cultura

Orientador: Professora Doutora Rosa Cabecinhas

Ano de conclusão: 2017

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO INTEGRAL DESTA DISSERTAÇÃO APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE;

Universidade do Minho, ____/____/____

Assinatura: _____

Agradecimentos

O processo de escrever uma dissertação é uma experiência enriquecedora. Além da óbvia imersão num tema, e as suas questões e problemáticas, iniciamos um percurso de aprendizagem sobre nossas motivações pessoais e o alargamento de uma mundividência própria. Aprendemos que poucas coisas são duais, que muitos dos assuntos pelos quais nos interessamos são ainda mais complexos do que imaginamos, e que precisamos de possuir espírito crítico para chegar a conclusões consistentes. O nosso sentido de disciplina aumenta, assim como a exigência sobre aquilo que passamos a conhecer melhor depois de terminar a dissertação.

A iniciativa de estudar o hip-hop começou a fazer sentido no momento em que ingressei na licenciatura de Estudos Culturais na UMinho, em 2011. Conduzi todos os trabalhos que pude para a temática, tendo apresentado até artigos em congressos e seminários. Porém, a minha história com este movimento cultural é mais antiga. Ouvir rap faz parte da minha rotina desde que tinha 11 anos. Lembro ainda das escapadelas para *tentar* fazer grafitis anos depois, altura em que também dançava. Ainda assim, o elemento que mais reverberou em mim foi o rap, em 2005, o que também serviu de ponto de partida para explorar a música até aos dias de hoje. Provavelmente não teria iniciado esta caminhada de perceber a configuração do rap português na internet se, no passado, não tivesse me interessado pelo hip-hop. Por isso preciso de agradecer a quem fez parte desse estágio da minha vida, desde os artistas e amigos envolvidos no movimento de Vila Praia de Âncora, Viana do Castelo e Valença, a todos com quem interagi pela internet durante esses anos. Um agradecimento em particular ao Cigas (Nuno Rodrigues), amigo, influência musical e quem mais me motivava naquelas andanças.

Voltando do passado, este processo não teria sido possível sem o apoio da Universidade do Minho como um todo. Preciso obviamente destacar a minha orientadora Dra. Rosa Cabecinhas, que não só me auxiliou nesta pesquisa como foi extremamente paciente e compreensiva no processo. Pela sabedoria e sensibilidade, para sempre grato. Ainda no contexto do Mestrado em Comunicação, Arte e Cultura, agradeço também aos colegas, professores e à Dra. Helena Pires pela direção do curso.

Esta pesquisa foi um processo de três anos, sendo que um deles se passou no Brasil através do programa Erasmus. Quero então expressar a minha gratidão ao acolhimento que me foi dado na Universidade Federal do Espírito Santo, em especial à Dra. Daniela Zanetti que

também me orientou enquanto lá estive. Aproveito para agradecer ainda ao Grupo de Estudos Cultura Audiovisual e Tecnologia (CAT), a Fábio Malini e ao Labic pelas dicas e apoio.

Não poderia esquecer de agradecer às pessoas que, através de discussões e conversas na universidade, trabalho e no dia-a-dia, me ajudaram direta ou indiretamente nos diversos episódios da dissertação. Um obrigado ao Luiz Moura e Julia Furtado pela troca de ideias nos corredores da UMinho, ao Adriano Monteiro e à Rafaela Belo pelo equivalente na UFES, e à Pâmela Vieira, Paula Falcão, Penha Saviatto, Shadi Firouzi e Carla Gomes pelos interessantes pontos de vista durante as dezenas de conversas que tivemos. Preciso lembrar inclusive de amigos como André Carvalho, Gabriel de Araújo e Ricardo Lima que ouviram meus devaneios sobre a dissertação mais do que uma vez. Queria agradecer especialmente a Sergio Denicoli, que além de suportar meus repetidos questionamentos sobre a pesquisa, me ajudou transversalmente na sua realização.

Por fim, agradeço à minha mãe, irmã e à Catarina Passos, a família que sempre me ampara e tem estado presente.

Resumo

Rap em Portugal: comunidades *online*, lógicas de comunicação e posicionamentos identitários na internet

Este estudo procura identificar posicionamentos identitários do rap português, e perceber como estes se transpuseram para a internet, assim como se configuram as comunidades *online* relacionadas ao movimento cultural na rede. Utilizamos as músicas de rappers para, através do seu discurso, traçar as temáticas abordadas e entender seus contextos. Mais tarde procuramos mapear as páginas e grupos generalistas de Facebook sobre hip-hop português, para que pudéssemos compreender o enquadramento e a formação das comunidades *online*.

A dissertação está dividida em seis capítulos. O primeiro traça a criação e popularização da internet, expondo o conceito de Sociedade em Rede no processo. No capítulo dois caracterizamos a noção de comunidade imaginada e comunidade *online*. O terceiro capítulo contextualiza a formação do movimento cultural hip-hop, os seus principais elementos e atributos. No capítulo quatro passamos para a compreensão desta corrente urbana em Portugal, definindo os aspetos que a nacionalizam e os atributos identitários num momento anterior à popularização e da migração em massa para a internet. O quinto capítulo analisa as características do rap português na internet, enquanto o sexto estende essa pesquisa para mapear e perceber a formação de comunidades *online* nas páginas e grupos generalistas de Facebook sobre hip-hop.

Abstract

Rap in Portugal: online communities, communication logics and identity positionings on the internet

This study aims to identify the identity positioning of Portuguese rap, and to understand how they have transposed themselves to the internet, as well as the configuration of the online communities related to the cultural movement on the web. We use the songs of rappers to, through their discourse, draw up the themes addressed and to understand their contexts. Later we try to map the generalist pages and groups on Facebook about Portuguese hip-hop, so that we can understand the framing and the formation of online communities.

The dissertation is divided into six chapters. The first traces the creation and popularization of the internet, exposing the concept of Network Society in the process. In chapter two we characterize the notion of imagined community and online community. The third chapter contextualizes the formation of the hip-hop cultural movement, its main elements and attributes. In chapter four we move on to the understanding of this urban current in Portugal, defining the aspects that nationalize it and the identity attributes in a moment prior to popularization and mass migration to the internet. The fifth chapter analyzes the characteristics of Portuguese rap on the internet, while the sixth one extends this research to map and perceive the formation of online communities in Facebook's generalist pages and groups on hip-hop.

Índice Geral

Introdução	1
Metodologia.....	6
Capítulo 1 – Internet e sociedade	8
1.1 - Contextualização da internet e a sociedade em rede	8
1.1.1 – A criação da internet	8
1.1.2 - Internet: cultura da liberdade.....	11
1.1.3 – A sociedade em rede.....	13
1.1.3.2 – A internet como um meio na sociedade em rede.....	14
1.1.3.3 - A comunicação mediada pelo computador e a virtualidade	17
1.2 - Evolução da internet: da <i>web</i> 1.0 à 4.0.....	20
1.2.1 - A <i>web</i> 1.0	20
1.2.2 - A <i>web</i> 2.0	21
1.2.3 - A <i>web</i> 3.0	23
1.2.4 – Comparando as gerações da <i>web</i> e a <i>web</i> 4.0	24
1.3 - Big data e extração de dados para pesquisa	25
Capítulo 2 – Comunidade imaginada na rede	27
2.1 - Comunidade imaginada por Benedict Anderson	27
2.2 - Comunidades <i>online</i>	29
2.2.1 - Conversações em rede e a criação de comunidades <i>online</i>	29
2.2.1.1 - Formação das comunidades online: contexto nas conversações em rede	29
2.2.1.2 - Formação das comunidades online: laços	31
2.2.1.3 - Formação das comunidades online: topologias	33
2.2.1.4 - Formação das comunidades online: outros atributos	39
Capítulo 3 – O Hip-Hop e a sua difusão global	47
3.1 – Origens socioeconómicas e territoriais da cultura hip-hop	47
3.1.1 – Bronx – musicalmente criativo.....	47
3.1.2 – Hip-Hop e os anos 60	49
3.1.3 – Hip-Hop e os anos 70	53
3.1.4 – O Hip-Hop e os anos 80.....	54
3.2 – Importantes agentes no hip-hop	55
3.3 – As vertentes do Hip-Hop	59

3.4 – Difusão global do hip-hop	65
Capítulo 4 – O rap em Portugal.....	67
4.1 – Contextualização social e difusão do rap em Portugal	67
4.2 – Os primeiros passos e atores nacionais	68
4.3 – Território, margens norte e sul	72
4.4 – A disseminação dos “códigos de conduta” nos álbuns e a “expressão do real”	76
4.5 – O purismo antiamericano e a relação underground <i>versus</i> mainstream	79
Capítulo 5 – Das ruas para a rede: A transição do rap português para o meio <i>online</i>	89
5.1 – Transformações dos variados contextos sociais no século XXI.....	89
5.2 – O rap português do século XXI	90
5.2.1 – Alterações no rap português devido à democratização do espaço e informação.....	93
5.2.1.1 – Acesso à internet e aos sítios de redes sociais	94
5.2.1.2 – O rapper comunicador	95
5.2.1.3 – Compressão espaço-tempo e o Algarve como terceiro epicentro	96
Capítulo 6 - Atributos e disposição da comunidade imaginada do rap nacional na rede	101
6.1 – Mapeamentos de grupos de Facebook generalistas	141
6.2 - Métricas e outras considerações sobre as redes de nós	149
Conclusão.....	157
Referências bibliográficas	165
Anexos.....	175

Índice de tabelas

Tabela 1 - As quatro vertentes culturais da internet segundo M. Castells (2001, pp. 51-77).	11
Tabela 2 - Gerações da web e suas características.....	24
Tabela 3 - Páginas generalistas sobre hip-hop português no Facebook.....	102
Tabela 4 - Grupos generalistas sobre hip-hop português no Facebook	141
Tabela 5 - Estatísticas e métricas sobre as interações nas páginas generalistas de hip-hop português no Facebook	150
Tabela 6 - Estatísticas e métricas sobre os relacionamentos nas páginas generalistas sobre hip-hop português no Facebook.....	152
Tabela 7 - Estatísticas e métricas sobre as interações nos grupos generalistas sobre hip-hop português no Facebook	154

Índice de figuras

Figura 1 - O browser NCSA Mosaic 1.0.....	10
Figura 2 - O sítio da Câmara Municipal de Braga (notícia sobre a Braga Romana 2016)	21
Figura 3 - O sítio do Yahoo respostas (página inicial)	23
Figura 4 - Diagrama sobre laços fracos de Granovetter.....	32
Figura 5 - Exemplos de clusters de comunidades emergentes.....	36
Figura 6 - Exemplo de fechamento triádico.....	37
Figura 7 - Exemplo de clusters numa comunidade por associação/afiliação.....	37
Figura 8 - Exemplo de comunidades híbridas.....	38
Figura 9 - Tupac Shakur com o “punho fechado”	52
Figura 10 - Graffiti nos murais do Palácio de Merneptah.....	60
Figura 11 - Amostras da influência da pintura no elefante de Cornbread	62
Figura 12 - Bambino improvisando em inglês numa sessão no Miratejo	69
Figura 13 - Segunda publicação com mais repercussão da página Gang do Moinho.....	106
Figura 14 - Terceira publicação com mais repercussão da página Gang do Moinho	106
Figura 15 - Cartaz de evento apoiado pela página Hip Hop Com Sentido	109
Figura 16 - Terceira publicação com mais repercussão da página Hip Hop Com Sentido.....	113
Figura 17 - Publicação com mais repercussão na página Hip-Hop em Português.....	115
Figura 18 - Segunda publicação com mais repercussão na página Hip-Hop em Português	116
Figura 19 - Publicação com mais repercussão na página Hip Hop Radio	119
Figura 20 - Segunda publicação com mais repercussão na página Hip Hop Radio.....	120

Figura 21 - Terceira publicação com mais repercussão na página Hip Hop Radio	120
Figura 22 - Terceira publicação com mais repercussão na página Hip Hop Sou Eu	122
Figura 23 - Segunda publicação com mais repercussão na página Hip Hop Tuga (org)	125
Figura 24 - Publicação com mais repercussão na página Hip Hop Web	129
Figura 25 - Segunda publicação com mais repercussão na página Hip Hop Web.....	130
Figura 26 - Terceira publicação com mais repercussão na página Hip Hop Web	130
Figura 27 - Publicação com mais repercussão na página H2Tuga.....	133
Figura 28 - Segunda (esquerda) e terceira (direita) publicações com mais repercussão na página H2Tuga	134
Figura 29 - Publicação com mais repercussão na página Rap Notícias.....	137
Figura 30 - Segunda publicação com mais repercussão na página Rap Notícias	137
Figura 31 - Comentários na publicação com mais repercussão no grupo Cultura Hip Hop Tuga! ...	144
Figura 32 - Publicação com mais repercussão no grupo Hip hop tuga.....	148

Índice de gráficos

Gráfico 1 - Número de utilizadores da internet entre 1993 e 2014	15
Gráfico 2 - Faturação áudio físico versus áudio digital	90
Gráfico 3 - Rede de relacionamentos da página Aristoteles491	103
Gráfico 4 - Rede de interações da página Gang do Moinho	104
Gráfico 5 - Rede de relacionamentos da página Gang do Moinho	108
Gráfico 6 - Rede de interações da página Hip Hop Com Sentido.....	110
Gráfico 7 - Rede de relacionamentos da página Hip Hop Com Sentido	114
Gráfico 8 - Rede de interações da página Hip-Hop em Português.....	115
Gráfico 9 - Rede de relacionamentos da página Hip-Hop em Português.....	117
Gráfico 10 - Rede de interações da página Hip Hop Radio	118
Gráfico 11 - Rede de relacionamentos da página Hip Hop Radio	120
Gráfico 12 - Rede de interações da página Hip Hop Sou Eu	121
Gráfico 13 - Rede de relacionamentos da página Hip Hop Sou Eu	123
Gráfico 14 - Rede de interações da página Hip Hop Tuga (org).....	124
Gráfico 15 - Rede de relacionamentos da página Hip Hop Tuga (org).....	126
Gráfico 16 - Rede de interações da página Hip Hop Tuga.....	127
Gráfico 17 - Rede de relacionamentos da página Hip Hop Tuga.....	128
Gráfico 18 - Rede de interações da página Hip Hop Web	129
Gráfico 19 - Rede de relacionamentos da página Hip Hop Web	131
Gráfico 20 - Rede de interações da página H2Tuga.....	132

Gráfico 21 - Rede de relacionamentos da página H2Tuga.....	135
Gráfico 22 - Rede de interações da página Rap Notícias.....	136
Gráfico 23 - Rede de relacionamentos da página Rap Notícias.....	138
Gráfico 24 - Rede de interações da página Rimas e Batidas.....	139
Gráfico 25 - Rede de relacionamentos da página Rimas e Batidas.....	140
Gráfico 26 - Rede de interações do grupo Cultura Hip Hop.....	142
Gráfico 27 - Rede de interações do grupo Cultura Hip Hop Tuga!	145
Gráfico 28 - Rede de relacionamentos do grupo Divulga o te Hip Hop	146
Gráfico 29 - Rede de interações do grupo Hip Hop Tuga.....	147
Gráfico 30 - Rede de interações do grupo Hip hop tuga.....	147
Gráfico 31 - Rede de interações do grupo Mostra-te a todos (HipHop)	149
Gráfico 32 - Fusão das redes de interações das páginas generalistas sobre hip-hop português no Facebook.....	151
Gráfico 33 - Fusão das redes de relacionamentos das páginas generalistas sobre hip-hop português no Facebook.....	153

Índice de esquemas

Esquema 1 - Exemplo de vantagem dos laços fracos	33
Esquema 2 - Estrutura simples de um caminho	34
Esquema 3 - Ciclo simples versus ciclo complexo.....	34
Esquema 4 - Exemplo de gráfico conectado.....	35
Esquema 5 - Exemplo de gráfico desconectado.....	35
Esquema 6 - Exemplo de laço não-direcional.....	40
Esquema 7 - Exemplo de laço direcionado.....	40
Esquema 8 - Exemplos de laços direcionais mútuos	40
Esquema 9 - Exemplo de rede de nós com diferentes graus.....	41
Esquema 10 - Exemplo de rede de nós com grau de entrada e saída.....	41
Esquema 11 - Exemplo de closeness centrality	42
Esquema 12 - Exemplo de betweenness centrality	43
Esquema 13 - Exemplo de eigenvector centrality.....	44
Esquema 14 - Exemplo de degree centrality.....	45

Índice de siglas

ARPA - *Advances Research Projects Agency*

ARPANET - *Advanced Research Projects Agency Network*

BPM – Batidas por minuto

CERN - *European Organization for Nuclear Research*

CD – *Compact Disc*

CMC – Comunicação mediada por computador

DARPA - *Defense Advanced Reserach Projects Agency*

DNS – *Domain Name System*

ERC - Entidade Reguladora para a Comunicação Social

GUI – *Graphical User Interface*

LP – *Long Play*

MIT - *Massachusetts Institute of Technology*

NCSA - *National Center for Supercomputing Applications*

NPL - *National Physical Laboratory*

RSS - *Really Simple Syndication*

TCP/IP - *Transmission Control Protocol/ Internet Protocol*

URL - *Uniform Resource Locator*

Introdução

O hip-hop é um movimento cultural originário em Bronx – New York. Nasceu a partir de um conjunto de especificidades, que representavam a condição social das comunidades da região. As mesmas eram compostas por afrodescendentes, latinos, e migrantes jamaicanos, sendo que estes últimos trouxeram várias das influências musicais que iriam dar corpo ao hip-hop. Este é composto por mais do que uma vertente artística. O rap, um destes elementos, é facilmente reconhecível nas rádios, filmes, entre outras produções culturais dos dias de hoje.

Com os movimentos de uma ocidentalização, o rap chegou a Portugal e difundiu-se principalmente pelo Porto e Lisboa. Os anos 90 são hoje considerados uma época marcante e repleta de álbuns clássicos que definiram o movimento cultural em Portugal. No entanto, sempre houve diferentes níveis de assimilação da cultura americana. Essas características podem ser observadas pelo uso de estrangeirismos, na complementaridade da música feita no norte e centro/sul do país, entre outras especificidades como o facto de o movimento underground¹ se ter enraizado como padrão e criticado o mainstream regularmente.

Na primeira década dos anos 2000, o rap português vai assistir ao seu auge, mas também a algumas mudanças estruturais. Com a influência da velha escola, e enquanto estes artistas solidificavam seus trabalhos contribuindo para o movimento, novas caras subiram ao palco para formar a nova escola. Ao mesmo tempo que novos contributos culturais e artísticos apareciam na comunidade hip-hop, o rap português começou a atravessar uma fase de mutação. Novos géneros musicais entraram em cena, e uma mistura destes foi mudando a sonoridade, que era até à data, menos híbrido musicalmente. Neo-soul, R&B e reggae são só alguns exemplos de estilos que foram fundidos com o rap em vários projetos musicais. Vimos também que nesta altura os rappers se tornaram mais completos artisticamente, onde as produções musicais, as letras e vocalização ganharam mais variedade e complexidade.

Outra mudança, que não contemplou apenas o rap, foi a massificação do acesso à internet. A migração das ruas para a rede não foi imediata nem coordenada, pois a velha escola demorou um pouco mais que a nova para o fazer. O primeiro passo foi a comunicação via Messenger e a exposição de trabalhos no Myspace. Nos dias de hoje as plataformas são outras, sendo que Facebook e Soundcloud detêm o estatuto de redes sociais prediletas. Ainda assim,

¹ Todos as palavras inerentes ao vocabulário do hip-hop em Portugal serão apresentadas sem a formatação a itálico.

desde o início da migração que se observou a compressão do espaço-tempo, e o território perdeu algum sentido, na dualidade de rap da margem sul ou margem norte. A internet proporcionou ainda colaborações além-fronteiras, e facultou a possibilidade de rappers fazerem música em conjunto sem se conhecerem pessoalmente. De um certo modo alargou e possibilitou a consciência da existência de uma comunidade imaginada.

Este estudo de mestrado iniciou-se em 2014 com o objetivo de averiguar a existência de comunidades virtuais em torno do rap português, e as suas mais marcantes características. Não menos importante era a pretensão de entender a transição do movimento sociocultural para a rede, e o que isto significou para a configuração identitária do mesmo.

Percebemos então que estes temas eram afunilamentos de áreas de saber mais gerais, como a internet e a sua evolução; a sociedade em rede; os movimentos socioculturais na internet; conceitos de identidade, espaço e tempo na rede; conceitos que consideram a existência de uma suposta pós-modernidade; o aparecimento e globalização da cultura hip-hop; a difusão do rap em Portugal; e finalmente, aspetos identitários do rap nacional português. Para estes desafios foram abordados autores como Manuel Castells, Benedict Anderson, Raquel Recuero, Tricia Rose, Teresa Fradique, Pierre Lévi, Stuart Hall, Zygmunt Bauman, Fábio Malini, Rosa Cabecinhas, entre muitos outros.

Outro aspeto inicialmente tido em conta debruçou-se sobre as várias questões que poderiam ser colocadas a um tema com esta dimensão. No entanto, e por motivos de tempo e espaço, tivemos de afunilar os focos. As pergunta-mãe e hipóteses da dissertação tornavam-se então: Manteve o rap português a mesma configuração, no que diz respeito a bandeiras e valores disseminados, ou a transição deste para a internet alterou as temáticas abordadas pelos rappers, o sentido de comunidade, e a sua identidade? Terá a comunidade do rap português apenas migrado das ruas para as redes, ou terá ela se transformado? Que diferenças e similaridades podemos encontrar, e que implicações essas mudanças trouxeram para o movimento rap e a cultura hip-hop portuguesa? A internet traz supostamente uma estrutura mais horizontal e pretensamente democrática, onde tanto o apoiante como público crítico ficam mais próximos dos artistas, à distância de um clique. Pode essa característica ser considerada uma aproximação da própria comunidade, ou será que os artistas não interagem com o público, mantendo-se numa lógica de comunicação de massas, tornando-se uma relação unidirecional?

Quando estabelecemos o nosso ponto de partida, o rap português já estava na rede há vários anos. Então, recorreremos a bibliografia e ao discurso dos rappers, através de suas

músicas, para traçar as características nacionais do rap português na era *off-line*. Novos objetivos e tarefas surgiram após iniciarmos a análise do mundo do *hip-hop tuga* na internet. Para tal, recorreremos à análise de páginas e grupos de Facebook que possuíam o maior número de interações e seguidores, sem comprometer a neutralidade de seu conteúdo. Como mostramos no decorrer da dissertação, acreditamos que estas páginas e grupos generalistas sobre hip-hop representam a ágora da comunidade deste movimento cultural. Assim, decidimos excluir páginas de artistas relevantes, uma vez que estes refletiriam o rap português a partir de sua própria mundividência e públicos.

No capítulo 1 e tendo em conta a importância e centralidade da internet e os sítios de redes sociais, decidimos explicar conceitos base que contextualizam o ambiente *online*, mais tarde abordado noutros capítulos. Iniciamos por descrever o processo de criação da internet, e que características este compreendeu no decorrer do tempo. Um dos aspetos que pensamos estar entre os mais interessantes no seu desenvolvimento reserva-se ao que Castells cunha de “cultura da liberdade”. O conceito de sociedade em rede do mesmo autor, é na verdade o ponto de partida da dissertação, uma vez que nos ajuda a compreender as particularidades essenciais do que significa estar na rede. No decorrer do texto explicamos como o ciberespaço foi moldado tecnologicamente e como este se trata de um instrumento de comunicação e interação em rede. Em sequência, iremos comparar os diferentes atributos nas diferentes versões da web. Atendendo ao facto de que coletamos dados da internet no capítulo cinco, introduzimos o conceito de *big data* para contextualizar a metodologia utilizada adiante.

No capítulo 2 focamos em definir conceitos como: comunidade imaginada e comunidade virtual/*online*. Este inicia com a descrição da comunidade imaginada de Benedict Anderson, sendo que é de nosso interesse apurar os aspetos de comunidade e identidade nacionais do rap português. Posteriormente mostramos como a comunicação mediada por computador está no centro da formação de comunidades *online*, e que estas dependem de um contexto, seja ele micro ou macro, normalmente negociado pelos utilizadores envolvidos. Abordamos ainda a importância dos laços fracos entre *clusters*, uma vez que estes possuem a capacidade de trazer o “novo” para um grupo fechado de utilizadores. Fechamos o capítulo explicando as diferentes características das comunidades *online*, desde topologias a tipos de centralidade, o significado de nós e conexões em gráficos de rede, e outros conceitos como *homophily* e densidade.

O terceiro capítulo terá a função de introduzir outro aspeto relevante desta dissertação, o hip-hop. Nele trataremos de traçar as origens do movimento de um ponto de vista sociohistórico. Iremos referir o panorama de Bronx no que diz respeito à sua cena musical, mas também acerca das questões socioeconómicas das comunidades de imigrantes, fulcrais para a criação e desenvolvimento do hip-hop. Desta forma, iremos avançar para a análise do percurso do movimento cultural nas diferentes décadas, com mais detalhe entre os anos 1960 e 1990, identificando ainda a influência de movimentos como os Panteras Negras nesta cultura urbana. Não esquecemos de apontar o contributo de vários dos mais importantes nomes do rap, assim como de explicar a formação das diferentes vertentes que funcionam, até aos dias de hoje, como pilares estruturais do hip-hop. O capítulo encerra com um ponto sobre a difusão global do movimento para que possamos, mais tarde, abordar o caso português.

O quarto capítulo está focado no aparecimento do movimento hip-hop em Portugal, e na caracterização do rap nacional. Contextualizamos a difusão do rap em território nacional do ponto de vista socioeconómico, uma vez que este foi impulsionado por imigrantes de classe económica baixa, em semelhança ao que sucedeu nos Estados Unidos. Depois de uma pequena explicação do panorama português após a revolução de abril, introduzimos os primeiros passos e atores no rap. Entre os improvisos de rua, a cultura da praça e o enaltecimento territorial, apontamos também outras características responsáveis por nacionalizar o movimento, recorrendo regularmente ao discurso dos rappers através de suas criações. Este capítulo define então, um ponto de situação do rap antes da internet, para posteriormente servir como caso comparativo face ao seu momento pós-internet.

O capítulo 5 trata a transposição do rap português para o espaço *online*. Decidimos continuar a análise da nacionalização do rap, e das mudanças que o ciberespaço trouxe para o movimento. Este processo continuou a ser suportado pela análise de letras de músicas. Tratamos ainda o advento dos sítios de rede sociais utilizados pela comunidade hip-hop, como é o caso de Myspace, Facebook e Youtube, e das possibilidades que estas plataformas abriram. Embora que muito brevemente, explicamos como o rapper passa a ter que lidar com o seu público de uma forma mais direta face, claro, ao período pré-internet. Fechamos o capítulo explicando as consequências da compressão espaço-tempo, não esquecendo de situar o fator território no discurso dos rappers.

No sexto e último capítulo elaboramos uma análise individualizada a um conjunto de páginas e grupos generalistas de Facebook sobre hip-hop português. Esta análise contempla a

captação, manipulação, análise e visualização dos dados destas páginas. Estes serão expostos em gráficos de nós, os quais servirão para dois propósitos: o primeiro passa pela identificação dos temas mais populares e comunidades em torno da página; enquanto o segundo observa a disposição das suas redes de relacionamentos com outras páginas. Aplicamos um exercício similar aos grupos, habitados por fãs e artistas do movimento cultural. O capítulo encerra com um diagnóstico e conclusões apuradas a partir destes mapeamentos.

Uma das maiores motivações para a realização deste estudo debruça-se no facto da minha participação neste movimento, essencialmente entre 2005 e 2008, onde escrevi e gravei mais de 50 faixas e participei em mais de uma dezena de projetos, CDs e Mixtapes, nacionais e internacionais. A cultura hip-hop fala-me ao ouvido desde o início dos anos 2000, após ouvir Rimar Contra a Maré de Boss AC, e Educação Visual de Valete, ambos álbuns de 2002. A premissa de realizar a dissertação marca ainda uma ambição pessoal de retornar ao movimento hip-hop.

Metodologia

A metodologia de pesquisa pela qual optamos para a elaboração desta dissertação teve como propósito possibilitar a análise dos aspetos identitários do movimento rap português, a sua transposição para a internet e a configuração de possíveis comunidades *online* em torno deste. Utilizámos métodos qualitativos e quantitativos num estudo descritivo, mas com considerações exploratórias (Mattar, 2001; Cervo, Bervian & Silva, 2007).

Diante disto, recorremos à análise bibliográfica de dezenas de livros e artigos científicos. Consultamos ainda blogs e sítios *online* que abordavam direta ou indiretamente assuntos referentes ao rap e hip-hop. Examinamos ainda dezenas de músicas dos rappers portugueses e estrangeiros, que nos serviram num processo de análise de discurso dos artistas que mencionamos. Uma vez que tivemos de examinar a atividade e conteúdo *online* em grupos e páginas generalistas de Facebook, extraíndo ainda estes dados para análise posterior, aproximamo-nos do que alguns autores classificam como “netnografia”:

A etnografia é um método de investigação oriundo da antropologia, que reúne técnicas que munem o pesquisador para o trabalho de observação, a partir da inserção em comunidades para pesquisa. (...) A transposição dessa metodologia para o estudo de práticas comunicacionais mediadas por computador recebe o nome de netnografia, ou etnografia virtual. (Amaral, Natal e Viana, 2008, p. 35).

Isto resultou ainda na procura de integrar os contextos *online* e *offline* do rap português, conjugando suas realidades:

(...) apesar da evidente interligação entre os contextos offline e online, confrontámo-nos, desde o início, com o problema de avaliar até que ponto o hip-hop online coincidia com o hip-hop offline. (...)do ponto de vista metodológico, procurou-se tirar partido da interdependência entre os dois contextos, definindo-se uma estratégia de observação que se desdobrou offline e online ou, dito de outro modo, que se procurou insinuar num vaivém entre a rua e a internet. (Simões, 2012, pp. 805-806)

Para a realização dos gráficos finais utilizamos as ferramentas Netvizz e Gephi. O primeiro possibilitou a recolha de dados das páginas e grupos, anonimizando os utilizadores e gerando um ficheiro de extensão .gdf (Rieder, 2013). Este foi aberto no programa Gephi para ser “manipulado” ao ponto de se tornar legível. Neste processo foram utilizados os algoritmos de

Avg. Weighted Degree e *Modularity*. Resumidamente, o primeiro atribui peso aos nós consoante o seu grau de entrada e saída, neste caso, isto traduz-se em quantas interações partiram de um utilizador para uma publicação, incluindo os sub-comentários e reações em comentários existentes (Bastian, Heymann & Jacomy, 2009). *Modularity*, neste caso, calcula o padrão de comportamento destes utilizadores, agrupando-os em comunidades caso exista similaridade entre si (Blondel, Guillaume, Lambiotte & Lefebvre, 2008). Por fim, os *layouts OpenOrd* e *Force Atlas 2* são aplicados para que os clusters se organizem e se disponham em relação aos demais (Bastian, Heymann & Jacomy, 2009).

Capítulo 1 – Internet e sociedade

Para que possamos entender o *rap* português na internet, assim como qualquer outro movimento de carácter cultural no meio *online*, precisamos de retroceder até à origem da relação entre o humano e a própria internet. Este capítulo pretende isso mesmo. Dividido em dois pontos centrais, o capítulo irá contextualizar a criação da internet, e a forma como esta foi primeiramente utilizada. O primeiro servirá para entendermos em que circunstâncias a internet teve sua origem, enquanto o segundo ponto tem o propósito de estabelecer um padrão relativamente ao comportamento do humano perante tal inovação.

É-nos igualmente interessante explorar a configuração de uma sociedade em rede (Castells, 2000), interligada e mediada através de um computador, ou outro dispositivo que permita a conexão à internet. Acreditamos que as tecnologias que proporcionam esta configuração resultam em agentes transformadores, nos mais variados segmentos da vida humana: social, cultura, político, etc (Macedo, Macedo & Cabecinhas, 2014). Este capítulo servirá, por fim, para analisarmos as diferenças entre os diferentes tipos de *web*, para contextualizar o leque de possibilidades que os sítios de redes sociais proporcionam aos utilizadores.

1.1 - Contextualização da internet e a sociedade em rede

Tanto a internet quanto o conceito de sociedade em rede são bases principais deste estudo. A internet é a porta de entrada para o ambiente *online*, e este é moldado por nós, a sociedade em rede. A internet e as redes sociais que hoje conhecemos também foram resultado de um processo de mutação. Iremos começar por abordar os processos da formação da internet, e a ideia de uma sociedade em rede (Castells, 2000), para posteriormente analisar o contexto português.

1.1.1 – A criação da internet

Manuel Castells disse que a internet “*es un medio de comunicación que permite, por primera vez, la comunicación de muchos a muchos*” (Castells, 2001, p. 16). A internet possibilita então a formação de uma grande rede de comunicação. Não queremos aqui dizer que redes de comunicação não existiam antes da internet, mas que esta base tecnológica da era da informação (Castells, 2001, p.15) impulsionou e organizou essas redes, numa nova dinâmica através da comunicação mediada por computador (CMC). O autor faz ainda uma comparação

de importância entre a internet e a rede elétrica na era industrial, equiparando-as. Analisemos então a criação desta ferramenta tecnológica e cultural.

Se retrocedermos no tempo em busca de evidências sobre o conceito de interação social através de uma rede informatizada, chegaremos às anotações de J. C. R. Licklider em 1962. Licklider, do MIT, imaginou a conexão de computadores de todo o mundo acedendo a dados e sítios remotamente: *Galactic Network*. Ainda no mesmo ano ele assumiria o cargo de chefia do primeiro programa de pesquisa computacional da DARPA (*Defense Advanced Research Projects Agency*), criada em 1958 sob o nome ARPA (*Advances Research Projects Agency*). A ideia desta rede galáctica foi herdada por seus sucessores na ARPA, entre eles o pesquisador do MIT Lawrence G. Roberts. (Leiner et al., 2009, p. 23)

Segundo Elton e Carey (2013), a criação da ARPA foi possível graças a investimentos do governo dos Estados Unidos na ciência. Estes investimentos foram motivados pelo lançamento soviético do satélite Sputnik, em 1957, que segundo os autores, mostrou aos EUA que estes não estavam tão à frente da União Soviética quanto pensavam. A ARPANET – precursora da internet - surgiu no final dos anos 60, e tornou real a ligação de computadores em rede. Roberts iria melhorar essa ligação (de 2.4 kbps para 50 kbps) através do *pack switching*, um conceito de vários autores, entre eles, Leonard Kleinrock também do MIT. Na verdade, o *pack switching* estava a ser desenvolvido e testado paralelamente por outras pessoas em outros lugares, como é o caso de Donald Davies e Roger Scantlebury do NPL (National Physical Laboratory) no Reino Unido, e Paul Baran da Rand Corporation na Califórnia. A tecnologia foi desenvolvida por estas duas entidades, enquanto a palavra “*packet*” foi adaptada especificamente do trabalho do NPL (Leiner et al., 2009, p. 23).

Voltando para a ARPANET, a configuração de uma rede descentralizada e flexível foi proposta pela Rand Corporation ao Departamento de Defesa dos Estados Unidos. A ideia sustentava-se na possibilidade do sistema continuar operacional no caso de uma guerra nuclear. Esta proposta transformou-se posteriormente num rumor de que a ARPA teria sido criada, especificamente, para capacitar os norte-americanos de uma comunicação inquebrável face ao perigo nuclear soviético (Leiner et al., 2009, p.23). No entanto, é verdade que, inicialmente, a ARPANET foi usada para fins militares e por cientistas da computação, e que apenas no início dos anos 70 se começava a transformar no que hoje conhecemos por internet. Penso que podemos contar três passos importantes desde o estabelecimento da ARPANET, até à configuração atual:

1. No início dos anos 70 o TCP/IP (*Transmission Control Protocol/ Internet Protocol*) foi desenvolvido por Vinton Cerf e Bob Kahn, o que permitiu a conexão entre computadores com sistemas operativos distintos, através do *pack switching*.
2. Já nos anos 80, Tim Berners-Lee e seus colegas do CERN (European Organization for Nuclear Research) criaram a *World Wide Web*. Este sistema facultava aos seus utilizadores a possibilidade de uma navegação entre sítios, através do hipertexto. Além disso, esta foi a altura em que se tornou possível escrever um URL e aceder a uma página (DNS – *Domain Name System*).
3. Na década de 90 veríamos a introdução da interface gráfica (GUI) que facilitaria o uso da internet, tornando-o mais amigável para o utilizador. Uma das grandes contribuições foi o navegador Mosaic, desenvolvido no *National Center for Supercomputing Applications* da *University of Illinois-Urbana* (não foi o primeiro navegador).

Assim estava o cenário preparado para que o público em geral conhecesse a internet. Através do TCP/IP qualquer computador poderia ser conectado à rede. Esse acesso e navegação seriam agora mais simples que o processo de escrever grandes linhas de código para aceder a páginas, através do hipertexto e a inserção de URLs. A interface gráfica ajudaria qualquer leigo em informática a familiarizar-se com o sistema, pois seguia uma referência e orientação visual.

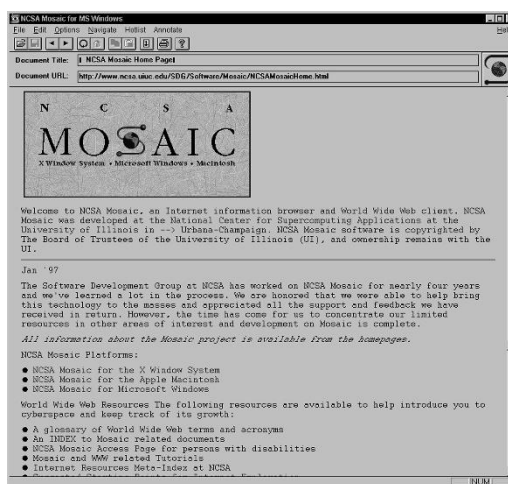


Figura 1 - O browser NCSA Mosaic 1.0

Fonte - Sítio do *National Center for Supercomputing Applications* (NCSA)

O famoso navegador “*Internet Explorer*” iria aparecer em 1995 com o lançamento do Windows 95, pela Microsoft. Segundo Castells, este foi o ano em que a internet nasceu para a sociedade em geral, embora o conceito dessa rede de computadores estivesse no imaginário de *hackers* e das comunidades científicas (2001, p. 30).

1.1.2 - Internet: cultura da liberdade

No livro *A Galáxia da Internet* (2001), Manuel Castells fala da cultura livre da internet e da influência que seus criadores exerceram sobre a mesma. Atualmente, a ideia de liberdade da rede do autor pode ser contestada², mas uma vez que estamos a contextualizar a criação e formação da internet, penso que é relevante perceber por que razão o autor dedicou uma secção do seu livro ao assunto. Usaremos, apenas para este ponto, a definição de cultura que Castells utiliza no seu texto:

Por cultura entiendo un conjunto de valores y creencias que conforman el comportamiento. Los esquemas repetitivos de comportamiento generan costumbres que se imponen mediante las instituciones así como por las organizaciones sociales informales. La cultura se diferencia tanto de la ideología como de la psicología o las representaciones individuales. Si bien si manifiesta de forma explícita, la cultura es una construcción colectiva que trasciende a las preferencias individuales e influye en las actividades de las personas a dicha cultura, en este caso, los usuarios/productores de Internet. (Castells, 2001, p.51)

O autor explica que a cultura da liberdade individual aliada a uma vontade de conexão informática em rede foram, nas universidades, uma faceta importante da internet, e prossegue sua explanação sobre a cultura desta fragmentando-a em:

Cultura tecnocrática	Vertente com características iluministas onde o progresso científico e tecnológico estão a <i>pari passu</i> com o progresso da humanidade.
Cultura hacker³	Vertente autónoma onde avanços tecnológicos que promovem o espírito livre da internet são desenvolvidos; Ponte entre a cultura tecnocrática e a sociedade através do mundo empresarial.
Cultura comunitária	Vertente que se caracteriza pela formação de comunidades virtuais; Estrutura horizontal que conecta comunidades no meio <i>online</i> e dão forma à internet.
Cultura empresarial	Vertente que faz a ponte entre a tecnologia e a sociedade comercializando um serviço/produto.

Tabela 1 - As quatro vertentes culturais da internet segundo M. Castells (2001, pp. 51-77)

² Como exemplo dessas contestações 33 mil pessoas cometeram “Facebookcídio” em protesto face a falta de privacidade na rede social Facebook. Angeli, G. & Leitóles, F. (2010, 31 de Maio). Falta de privacidade leva 33 mil pessoas a cometerem “Facebookcídio”. *Gazeta do Povo*. <http://www.gazetadopovo.com.br/tecnologia/falta-de-privacidade-leva-33-mil-pessoas-a-cometerem-facebookcidio-3xjxea4s8zqmzgja64gerb8lq> Última vez acedido em 07/01/2016.

³ *Hackers* são confundidos com *crackers*, ou seja, utilizadores que tenta encontrar lacunas em códigos e aceder a sistemas informáticos sem autorização.

Em suma, a internet, assim como serviços e produtos a ela relacionados, chegam à sociedade através de uma mediação comercial focada numa nova configuração económica (cultura empresarial). Essa tecnologia é experienciada antes, e após, pelas comunidades que naturalmente dão forma ao uso desse serviço/produto (cultura comunitária). Tudo isto é possível devido a uma comunidade que usa a criatividade para produzir inovações tecnológicas (cultura *hacker*), com base numa crença tecnocrática no progresso do ser humano por meio da tecnologia (cultura tecnocrática).

Atualmente, a cultura *hacker* é provavelmente a mais contestável, uma vez que várias inovações tecnológicas são já desenvolvidas com fins económicos, porém, precisamos de lembrar que Castells referia-se às vertentes culturais da internet, na sua fase de criação/divulgação inicial. Independentemente da (ir)realidade de total adaptação desta configuração aos dias de hoje, é notório que Castells acentua uma característica em particular quando se refere à cultura da internet – a liberdade.

Segundo o autor, os *hackers* estão inseridos numa cultura criativa e tecnológica que se baseia na cooperação e liberdade. A própria cultura tecnocrática em que estão inseridos tem como uma de suas características a difusão do conhecimento. A partilha dessa informação promove o sentimento de pertença a uma comunidade que trabalha, em conjunto, para descobrir algo que trará êxito a si mesmo e para os demais. Assim, como a própria rede, os conhecimentos e descobertas devem ser abertos e livres. A ideia de internet sem dono e de todos proporciona autonomia aos utilizadores que em comunidade, participam de uma nova cultura de convergência entre humanos e computadores sem impedimentos. Estas comunidades *online* são também sustentadas numa estrutura horizontal e livre. A livre difusão de conteúdo dá lugar ao que Pierre Lévi chamou de “inteligência coletiva”, conceito que assume o partilhamento de informação, sem hierarquia, de conhecimento pelos distintos caminhos virtuais numa comunidade *online* (Zanetti, 2011, p.63). Se o cibernauta não encontrar lugar entre as comunidades existentes, este tem a liberdade para criar uma que se adeque à sua identidade, ou pelo menos que lhe dê o suporte que não encontrou. Castells refere que este comportamento se insere na conectividade autodirigida, pois é uma forma que a “internet” possui de autonomamente se manter e configurar através das comunidades *online* existentes. Ao mesmo tempo que promove a socialização, abre também portas para o individualismo – questão que iremos tratar mais adiante no capítulo 5. (Castells, 2001, pp. 51-77)

(...) apesar do papel decisivo do financiamento militar e dos mercados nos primeiros estágios da indústria eletrónica, da década de 1940 à de 1960, o grande progresso

tecnológico que se deu no início dos anos 70 pode, de certa forma, ser relacionado à cultura da liberdade, inovação individual e iniciativa empreendedora oriunda da cultura dos *campi* norte-americanos da década de 1960. (Castells, 2005, p. 43)

1.1.3 – A sociedade em rede

A teoria de sociedade em rede de Manuel Castells (1996-2000), apesar de ser pré sítios de redes sociais de massa como Facebook e Twitter, é ainda uma base sólida para introduzir o que significa estar *online*. Esta teoria serve também para fundamentar um contexto mais amplo e global em que a internet se insere, ou seja, uma realidade e quotidiano tecnológico que avança(va) rapidamente.

1.1.3.1 - O progresso tecnológico, sociedade e a internet

Embora o termo “tecnologia” possa estar, pelo senso comum, diretamente associado a qualquer aparelho eletrónico, é preciso entender o seu sentido mais abrangente. A tecnologia é todo e qualquer objeto/instrumento concebido para algum fim, através de procedimentos e recursos técnicos. Este objeto/instrumento não precisa ser necessariamente atual ou recente. A roda tem milhares de anos, a máquina a vapor várias centenas, o computador algumas décadas, mas nenhuma destas coisas deixa de ser tecnologia devido ao tempo que passou desde sua conceção. A tecnologia também não é exclusiva da espécie humana.

O que merece ser aqui citado, é o facto de que a tecnologia acompanhou a humanidade desde muito cedo, e que esta vem transformando-se gradualmente assim como o cenário social envolvente. Note-se que não estamos afirmando que a tecnologia muda a sociedade. Concordamos com Castells (2005) quando este refere que “a tecnologia não determina a sociedade: incorpora-a”, e que “a sociedade também não determina a inovação tecnológica: utiliza-a” (p. 62). Com isto queremos dizer que “as redes interativas de computadores”, aqui como exemplo de tecnologia, “estão (...) criando novas formas e canais de comunicação, moldando a vida e, ao mesmo tempo, sendo moldadas por ela. As mudanças sociais são tão drásticas quanto os processos de transformação tecnológicos (...) (Castells, 2005, p. 40). Lévy também explicou que a técnica é produzida culturalmente e que esta irá condicionar a sociedade (Lévy, 1999, p.25).

Os seres humanos recorrem consecutivamente à tecnologia para mudar a sociedade, e esta acaba por ajudar a transformação de uma mundividência que ela promoveu anteriormente (Castells, 2005, p. 58). Assim, os seus utilizadores apropriam-se da tecnologia para amplificar

uma nova mundividência. A internet trouxe uma nova visão perante a interação humana e consumo de mídia, pois a comunicação mediada por computador (CMC) trouxe a ideia do virtual que, por si só, traz questionamentos quanto à possível variação de uma identidade coletiva ou individual e suas consequências. Assim como outras tecnologias decisivas no passado (roda, máquina a vapor, rede elétrica, etc.), a internet tem sido importante para a recente configuração social em que vivemos.

Este alicerce digital e virtual é a base da sociedade em rede de Castells. Esta sociedade usa recentes tecnologias que a capacita de meios para se comunicar e informar, transcendendo o espaço e tempo. Através da internet podemos dialogar com pessoas de qualquer parte do mundo, trabalhar remotamente, mantermo-nos atualizados das últimas notícias sobre um local do outro lado do globo, entre muitas opções em rede que nos mantêm interconectados. No entanto, este modelo requer que os indivíduos na sociedade a acompanhem e moldem, mesmo que implique uma mudança, adaptação ou abandono.

1.1.3.2 – A internet como um meio na sociedade em rede

A internet trouxe, entre outras coisas, várias mudanças para a sociabilidade humana. Outros meios de comunicação e informação vão gradualmente perdendo espaço, e a rede vai substituindo-os trazendo uma diferente e mais horizontal estrutura. A televisão, embora ainda seja uma mídia relevante, não consegue acompanhar o fluxo de informação da internet e oferece uma interatividade bastante limitada, por funcionar binariamente – estando ou não em frente a uma (Castells, 2005, p. 421).

Os canais temáticos da televisão também não conseguem acompanhar a fragmentação tópica das redes em fóruns e redes sociais. Enquanto surge um “septingentésimo” canal sobre a música de um certo país ou região, seguramente já existe um conjunto de páginas com conteúdo relacionado na internet. Existem mais produtores de conteúdo na rede, visto que qualquer um o pode ser, do que canais de TV.

Se consultarmos o sítio *Internet Live Stats*⁴, que coleta dados da internet a partir da União Internacional de Comunicações, Banco Mundial e da Divisão da População das Nações Unidas, poderemos consultar várias métricas e estatísticas sobre a internet (e o seu uso).

⁴ www.internetlivesites.com Última vez acedido em 02/03/2016.

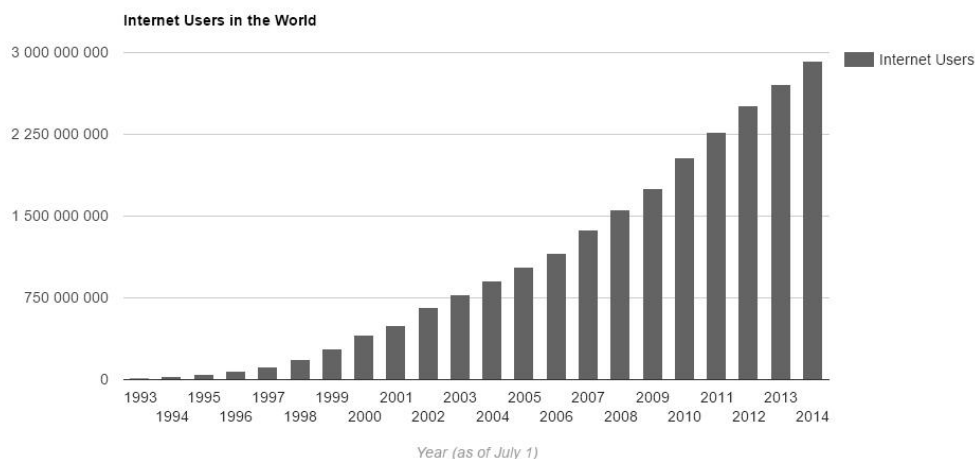


Gráfico 1 - Número de utilizadores da internet entre 1993 e 2014

Fonte - *Internet Live Stats*, 2016

O gráfico acima identifica a curva crescente dos utilizadores da rede, e podemos ver que em 2014, cerca de 40% da população mundial possuía conexão à rede. O primeiro bilhão foi atingido em 2005, o segundo bilhão foi alcançado cinco anos depois em 2010, e o terceiro chegou quatro após o segundo, em 2014⁵. No momento em que escrevo esta frase (11/01/2016) a contagem ultrapassa o 3.284.001.260 utilizador.

O facto de que, em 2013, o continente africano representava apenas 9.8% de utilizadores mundiais precisa ser ressaltado como um valor preocupante. Embora a internet tenha tido o mais rápido índice de penetração face a qualquer outro meio de comunicação, existem variáveis culturais, sociais e económicas que condicionam o acesso à rede (Castells, 2005, pp. 433 – 439). Enquanto revia os números do *Internet Live Stats* percebi que quando tive pela primeira vez acesso à internet (algures em 2000) fazia parte dos 6.7% da população mundial. Mais estranho ainda, foi pensar que quatro anos mais tarde (2004) quando o meu acesso à internet se tornou praticamente diário devido à contratação de um serviço de quatro megas, fazia parte de 14.1% da população mundial com acesso à rede. Ainda que pessoais, estes pontos de vista realçam as estatísticas de uma internet ainda elitizada, em uma sociedade em rede limitada.

Apesar das condicionantes financeiras, por sua vez ligadas a variantes raciais e sociais, a arquitetura da rede é aberta, em boa parte pela imposição dos primeiros *hackers* e utilizadores

⁵ O gráfico equaciona os anos a partir/até 1 de julho, daí não estar representado o terceiro bilhão em 2014.

da rede em geral (Castells, 2005, p.442).⁶ A ideia de que os utilizadores podem produzir conteúdo também é um forte indicador de diferenciação face às anteriores mídias. Qualquer utilizador com uma conta de Youtube e uma câmara (a maior parte dos computadores portáteis já possuem uma integrada) pode iniciar um canal sobre qualquer tema. Abre então espaço para que determinadas pessoas, que se interessam pelo tema, se juntem à conversação formando assim uma comunidade virtual. As comunidades virtuais ligadas ao rap nasceram a partir de um procedimento semelhante. Alguém publicou sobre o assunto, alguém interagiu com ele. O conjunto de todas estas comunidades irá levar-nos ao imaginário da sociedade em rede. Contudo, esta produção de conteúdo na internet, supostamente aberta, gera por vezes atrito com o mundo *offline*. Este é o caso de certas comunidades virtuais ligadas ao *fan fiction*, como por exemplo, o caso das “guerras de Harry Potter”.

Tentarei resumir a história por detrás deste exemplo. A série de livros de Harry Potter escritos pela autora J. K. Rowling (primeiro livro foi lançado em 1997) influenciou uma geração de novos leitores/escritores. Grande parte destes leitores eram, na altura, crianças e adolescentes, que facilmente se viram imersos num mundo de fantasia. Devido à profundidade e complexidade deste mundo, alguns fãs começaram a escrever histórias (*fan fiction*) alternativas ao cânone, outras que aprofundavam personagens mais secundários, ou simplesmente histórias com novas personagens usando o mundo de Rowling como referência. Estas novas narrativas começaram a ser publicadas posteriormente na internet, e rapidamente a Warner Bros, que conseguira os direitos da franquia no momento em que começou a produzir as adaptações para o cinema, iniciou a caça aos sítios que continham estas histórias, pois estavam a infringir os direitos de autor. Assim se iniciaram as “guerras de Harry Potter” entre os fãs da série, que alegavam que a série não seria nada sem eles, portanto, pertencendo-lhes também, e a Warner Bros que via seus direitos sobre a marca sendo violados.

No final, depois de muita mediatização e atrito, os fãs levaram a melhor. Para um melhor entendimento do caso recomendo o capítulo cinco do livro *Cultura da Convergência* de Henry Jenkins (2006), onde o autor descreve o processo destas “guerras” acompanhando casos específicos. O que vemos como mais relevante é o facto de que a) os fãs se sentiram em posse da ficção ao ponto de a alterarem e publicarem na rede, possibilitando a contínua construção da história e da própria comunidade virtual; b) estas comunidades virtuais munem-se de informação sobre a série mesmo após o lançamento do último livro (2007) e filme (2011),

⁶ As condicionantes podem também ser governamentais, como em casos de países onde redes sociais como Facebook estão bloqueadas (Irão, Coreia do Norte, etc.).

criando novo conteúdo, ou explorando o existente, com o intuito de continuar a sustentar o tema, mesmo quando os média tradicionais não o fazem; e c) a Warner Bros ter cedido perante a pressão dos fãs, mudando a dinâmica com que os “*gatekeepers* tradicionais procuram agarrar-se ao controlo do conteúdo cultural” (Jenkins, 2006, p.283). Este exemplo leva ao extremo a nova configuração social em rede, pois além de contemplar toda a formação de uma comunidade virtual em torno de um interesse, a produção de conteúdo *online* de pessoas comuns, que corresponde a uma nova faceta do processo de emissão de informação, ainda conseguiu levantar questionamentos sobre direitos autorais, que na internet, parecem ganhar novas interpretações. Na verdade, a regulação da internet ainda está a dar os seus primeiros passos, como é o caso do Marco Civil no Brasil, que ainda se apresenta contraditório e pouco claro (Denicoli, 2015, p. 21), mesmo sendo o primeiro. A internet é o palco de apresentação de pessoas comuns, regida por lógicas alternativas ao *offline*, que configuram uma nova sociedade em rede através do que acontece tanto no real, quanto no virtual. No fim do dia, a internet consegue ser um instrumento de libertação e dominação em simultâneo:

Esta “sociedade em rede”, construída em torno das redes de comunicação, constitui assim um espaço de libertação e, em simultâneo, de dominação. De dominação, porque o acesso à mesma pode ser controlado e os seus usos “influenciados ou mesmo monopolizados por interesses comerciais ideológicos e políticos”. Além disso, a infoexclusão, que se produz através de vários mecanismos, por exemplo, obstáculos económicos que impedem o acesso a infraestrutura tecnológica e insuficientes conhecimentos para a utilização da internet, persiste ainda em várias partes do globo. (Macedo, Macedo & Cabecinhas, 2014, pp. 19-20)

1.1.3.3 - A comunicação mediada pelo computador e a virtualidade

A comunicação mediada pelo computador (CMC) estabelece-se no momento em que duas, ou mais, pessoas se comunicam utilizando um computador ligado à internet. Como o acesso à internet, a CMC é economicamente restritiva uma vez que depende de uma ligação à rede. Precisamos ainda lembrar que esta forma de comunicação acontece por intermédio do virtual, que por si só, já diferencia certos procedimentos e opções durante o ato de conversação, como a realização de uma videochamada, ou a utilização de *memes* ou *emojis*.⁷

⁷ Meme - In their basic form, Internet memes propagate among people by means of email, instant messaging, forums, blogs, or social networking sites. Content-wise, they usually consist of offbeat news, websites, catch phrases, images, or video clips. (Bauckhage, 2011, p.42)

Segundo Freixo (2006), este tipo de comunicação representa a quarta fase/episódio da comunicação. A primeira fase deu-se quando o ser humano conseguiu exteriorizar suas vivências, desejos e necessidades corporalmente. Nesta fase apenas a comunicação interpessoal era possível. Sendo o ser humano o único emissor e recetor da mensagem, este tornou-se também o único *medium*. A forma que a linguagem assumiu era tanto visual quanto auditiva, e assim nasceriam os primeiros mensageiros que, devido ao baixo alcance desta comunicação, precisavam levar uma mensagem para um possível recetor distante, e reproduzi-la. Certas pessoas retinham “informação” funcionando como preservadores de memória, uma vez que a duração da comunicação, embora pudesse ser repetida, era limitada à vida do ser humano. (Freixo, 2006, pp. 25-28)

A segunda fase é conhecida como a comunicação de elite, pois o domínio de certas técnicas estava em posse de alguns privilegiados. Estas técnicas irão dispensar o gesto, e através da alfabetização, a mensagem poderá ser transposta para desenhos, música, escrita, etc., perpetuando a comunicação/mensagem, e vencendo o tempo e o espaço. Os livros irão se tornar ícones de conhecimento e muito se deve a Johannes Gutenberg (1394 – 1468), tipógrafo, e à sua invenção de impressão por caracteres móveis. (Freixo, 2006, pp. 28 – 30) Resumindo, o emissor ganhou mais autonomia e ferramentas para se comunicar e registar essa comunicação.

A terceira fase inicia-se com a implementação da imprensa e é comumente chamada de comunicação de massas. A ideia central deste estágio é amplificar a comunicação, divulgando-a através dos média. A imagem irá ganhar um destaque pela sua função ilustrativa em livros, no aparecimento das enciclopédias, cinema, cartazes, etc. Iremos então assistir ao nascimento da fotografia (álbuns familiares; segmento artístico; concepção que o ser humano possuía sobre si mesmo), a imagem animada (projeção cinematográfica; som e cor) a radiodifusão (*médium* que oferece/consagra a mensagem sonora) e a televisão (utilização da imagem e som para entretenimento, informação, etc.). (Freixo, 2006, pp. 30 - 44) O ser humano viu-se capacitado de registar sua comunicação em imagem, vídeo e som, podendo misturar as três formas. Os meios de comunicação de massa amplificam determinados conteúdos, enquanto os recetores, com algumas exceções⁸, se limitavam a recebe-los.

Emoji - [Os Emoticons] Foram desenvolvidos em plataformas dialógicas em que o texto escrito é a única possibilidade, procurando compensar a ausência da pessoa física no momento do diálogo, adicionando alguma emotividade à conversa – alegria, tristeza, espanto, decepção, cansaço etc. (Pompeu & Sato, 2015, p.4 em Paiva & Bispo, 2017, p. 3)

⁸ Um ouvinte de uma determinada rádio, ou um espetador de um certo canal televisivo, pode interagir com o emissor, no entanto, apenas quando este abre o canal para tal efeito. Por outro lado, um simples “piscar de olho”, ou um cumprimento matinal representam uma interação com o público, mesmo que unilateralmente. (Tourinho, 2015, p. 265)

A quarta fase de comunicação pode ser chamada de *self-media* ou *media* individuais. É aqui que o recetor pode também tornar-se um emissor, e tornar-se livre para personalizar o conteúdo que deseja receber (Freixo, 2006, pp. 44 – 48). A CMC insere-se neste quarto momento da comunicação porque oferece exatamente essa liberdade, e personalização.

A CMC integrou a escrita, oral, imagem/vídeo e som pela primeira vez na história, alterando a dinâmica da comunicação humana (Castells, 2005, p. 414). Acresce ainda a ideia de que o texto possa conter conceções (*links*) para outros conteúdos (hipertexto).

Castells (2005) refere que a experiência não-codificada nunca aconteceu, e que desta maneira, toda a comunicação humana é feita através de símbolos. Como a realidade sempre foi entendida através de símbolos, que por sua vez estão “deslocados em relação ao sentido semântico que lhes é atribuído” (p.459) ela sempre foi virtual. Para Lévy (1999) existem pelo menos três sentidos para o termo:

1. Sentido filosófico: o real se opõe ao atual; virtual é aquilo que apenas existe potencialmente, e não em ato.
2. Sentido técnico: qualquer entidade sem uma referência espácio-temporal.
3. Sentido informático: virtual está ligado à digitalização da informação, e à comunicação interativa, sem barreiras geográficas, no ciberespaço.

Estes sentidos da palavra virtual (pp. 49 -51) podem facilmente nos confundir quando empregamos o termo no quotidiano. Podíamos discutir se, por exemplo, o *rap* ou o fado são reais ou não, uma vez que sua característica metafísica não os torna visíveis ou localizáveis no espaço e tempo. Ao mesmo tempo podíamos argumentar que os artistas relacionados com esta música são a sua personificação, tornando o rap e o fado reais nas suas criações e performances. O facto de algo metafísico, como a música, estar no ciberespaço também pode ajudar a defender a sua virtualidade (dupla), mas com ou sem referência espácio-temporal, o som existe e é evocado constantemente por todo o mundo. O facto de a música poder ser experienciada torna-a real, mesmo que também seja virtual em outros sentidos. Podemos assumir então que a CMC é algo real, porque existe uma experiência e a factualidade, por exemplo, de uma conversa *online*. É também virtual porque se encontra codificada por símbolos e mediada pelo espaço virtual. É a toda esta dualidade que chamamos de realidade virtual.

1.2 - Evolução da internet: da *web 1.0* à 4.0

Este ponto sobre a evolução da internet servirá como referência em análises de futuros capítulos, mas também como ponto de partida para o entendimento das transformações da *web*, e o que estas significaram na prática. Assim, iremos introduzir o conceito de *web 1.0* e percorrer o caminho até à *web 4.0*.

1.2.1 - A *web 1.0*

A *web 1.0* configurava-se por uma internet estática e unidirecional. Os sítios eram desenhados unicamente para servirem de fonte informativa sobre determinado assunto (pessoa, empresa, etc.). O objetivo destas páginas era, em grande parte, estabelecer e solidificar uma presença *online*. Assim, o usuário não tinha na prática um meio de intervir ou interagir com a página. (Aghaei, Nematbakhsh e Farsani, 2012). Historicamente a *web 1.0* começou a ser pensada em finais dos anos 80, por Tim Burners-Lee. A sugestão de Burners-Lee foi a unificação espacial de um hipertexto, onde as pessoas poderiam comunicar e partilhar informação na rede. (Aghaei et al., 2012)

Nos dias de hoje, ainda existem sítios 1.0, especialmente quando falamos de páginas institucionais. Como exemplo, trazemos o sítio da Câmara Municipal de Braga. Depois de uma visita algo demorada pela página, não conseguimos encontrar forma de interagir com o sítio. As notícias e publicações são meramente informativas, não possibilitando que o utilizador a comente ou interaja de qualquer outra forma. Não existe uma *newsletter*, e a página de contactos, onde pensávamos que encontraríamos um espaço para introdução de informação, ainda que relacionada a algo pessoal, dispõe de uma lista de e-mails e contactos apenas. Pensamos que podemos concluir que esta página é meramente informativa, logo podemos categoriza-la como fazendo parte da *web 1.0*.



Figura 2 - O sítio da Câmara Municipal de Braga (notícia sobre a Braga Romana 2016)

Fonte - Print screen/edição pelo autor

1.2.2 - A web 2.0

Uma nova transformação aconteceria tornando a *web* colaborativa. Agora numa lógica bidimensional, utilizadores da rede podem também inserir (escrever – *write*) conteúdo, participando em sítios, cooperando em rede, socializando em sítios de redes sociais, etc. No momento em que os utilizadores participam nestes espaços, perde-se o controle, pelo menos até certo ponto, sobre que dados estão na rede. Assim a rede se transformou num ambiente mais plural e livre. O termo *web 2.0* foi cunhado durante uma conferência de Dale Dougherty, vice-presidente da O'Reilly Media, em 2004. (Aghaei et al., 2012)

Esta versão da *web* é reconhecida pela introdução de blogues, wikis e RSS. No entanto, os sítios de rede social deverão ser a entrada mais emblemática, pois ainda hoje mantém uma grande influência no nosso quotidiano. Eis um pequeno reflexo do que significam estes serviços *web 2.0*:

- Blogue – O termo *blog* foi proposto por Jorn Barger em 1997. Resumidamente, um blogue é um conjunto publicações, onde cada uma representa uma página web, e está cronologicamente ordenada na página inicial do sítio. Estes sítios (blogues) podem possuir texto, fotos, vídeos, áudio, etc. Existe uma ramificação de subgéneros de blogues como os *photoblogs* / *photologs* – dedicados a publicações com imagens e fotos; os *videoblogs* / *vlogs* – dedicados a publicações em formato vídeo; e os blogues de *podcasts* – dedicados à publicação de arquivos áudio. As etiquetas (*tags*) surgiram para categorizar as publicações. Desta maneira era possível aceder rapidamente a antigas entradas. É preciso ainda destacar a possibilidade do utilizador poder interagir

com a publicação, comentando o conteúdo, o que poderia gerar uma discussão entre usuários. (Boulos & Wheeler, 2007, pp. 5-6)

- Wiki – O caso mais famoso de uma *wiki* será a Wikipédia. Pouco similar a um blogue, a *wiki* é um conjunto de páginas de um sítio, facilmente editáveis por qualquer um que tenha acesso à internet. As *wiki* podem debruçar-se sobre qualquer assunto que possua alguma profundidade. Nos dias de hoje existem *wikis* de videojogos, listando personagens, lugares, histórias, etc., de séries de TV, de áreas científicas, entre muitos outros tipos, sempre usando a lógica comunitária de criação em conjunto, e sempre listando conteúdo em páginas. Também diferente de um blogue, a *wiki* faculta ao utilizador a possibilidade de conferir versões antigas de um texto. A *wiki* é na rede, a essência da categorização de um conteúdo específico, etiquetado (artigos com *tags*), aberto e informativo, criado numa lógica de comunidade. (Boulos & Wheeler, 2007, pp. 6-10)
- RSS – Uma RSS (*Really Simple Syndication*) é um sistema de *feed* que sumariza o conteúdo de um blogue ou sítio, e atualiza o usuário de novos *updates*. (Aghaei et al., 2012)
- Sítios de Rede Social – Uma rede social é um sítio que oferece um conjunto de serviços e ferramentas *online*, onde através de um registo, o utilizador pode criar um perfil e conectar-se a outros. Muitos dos sítios que conhecemos focam a socialização, ou seja, o ato de interagir e formar uma relação com outro utilizador. O Facebook, Twitter e Instagram são algumas dessas plataformas. (Boyd & Ellison, 2007, pp. 210- 212)

Agora que o utilizador comum está capacitado de ferramentas de interação e produção de conteúdo, um grande volume de dados acabaria por ser criado. Embora existam sítios 2.0 desde o final dos anos 90, como é o exemplo de *Six Degrees* (1997), as redes sociais que se focavam na interação dos utilizadores foram, em grande parte, o ponto alto da segunda era de sítios. Para o ocidente, as redes sociais de interação começaram a receber mais atenção depois de 2002. Foi em 2002/2003 que vimos o aparecimento do Fotolog, Myspace, Hi5, entre outras plataformas. Até 2006 iriam aparecer vários sítios 2.0 relevantes como Flickr, Youtube, Facebook e Twitter. (Boyd & Ellison, 2007, p. 212)

Escolhemos o Yahoo Respostas como exemplo de sítio 2.0, pois ele traz um conceito que contempla uma das grandes diferenças entre os sítios 1.0 e 2.0 – a inserção de conteúdo por parte do utilizador. Não se trata de apenas inserir perguntas, para que outros utilizadores respondam, mas sim a ideia de que estes utilizadores humanizaram a interação digital ao fazê-lo, prezaram pela cooperação, e fizeram daquele espaço da internet algo sobre si mesmos. Tornou-se um mundo *online* onde os utilizadores também são autoridades, lugar antes ocupado por empresas e instituições:



Figura 3 - O sítio do Yahoo respostas (página inicial)

Fonte - Print screen/edição pelo autor

1.2.3 - A web 3.0

A *web 3.0* é conhecida como a *web* semântica. A ideia central pretendia fazer com que os computadores analisassem a rede, estruturando os dados e padronizando o sistema. O resultado seria um melhoramento na gestão desses dados, que consequentemente melhoraria a cooperação *online*, uma vez que a *web* estaria mais inteligente. (Aghaei et al., 2012) Até agora encontrávamo-nos numa *web* de documentos criados pelos utilizadores, mas com a *web 3.0* essa rede está a ser transformada numa *web* de dados. É importante ressaltar que a máquina ganha prioridade sobre o utilizador, apesar de o propósito ser melhorar o próprio serviço *web* como um todo.

Esta terceira fase da *web* tentará corrigir, ou pelo menos melhorar, os problemas da *web* atual, funcionando como uma base de dados global. Embora ela tenha sido comentada anteriormente, como por exemplo por Berners-Lee, a noção de que teríamos entrado na terceira geração da *web* foi sugerida em 2006, pelo jornalista do *New York Times*, John Markoff. (Aghaei et al., 2012)

1.2.4 – Comparando as gerações da *web* e a *web* 4.0

Estes subpontos sobre as gerações da *web* servem, como referimos inicialmente, de ponto de partida para a compreensão da constante transformação do mundo *online*, mas também para ressaltar a mutação da percepção do humano perante este. Justifico assim a superficialidade da minha abordagem, pois bem sei que poderia ter estendido suas descrições, assim como definido tecnologias implementadas em cada geração, aberto a discussão sobre suas características com mais detalhe, entre outras opções. O começo e término de cada geração, e até a existência das mesmas, também não são consensos no mundo acadêmico, e o meu objetivo nunca foi aprofundar este tema. Essa foi também a razão por que não especificámos um sítio para a geração 3.0, pois abriria uma discussão numa temática que não pretendemos focar. Procedemos agora para a comparação, em termos gerais, das três gerações da *web*. Finalizaremos o subponto com um breve comentário sobre a chamada *web* 4.0.

Pensamos que a forma mais fácil de entender as diferentes gerações será através de uma tabela. Eis algumas características que consideramos relevantes:

Web 1.0	Web 2.0	Web 3.0
Leitura apenas	Leitura e/ou escrita	Leitura, Escrita e portabilidade
Focado em empresas e instituições	Focado em comunidades	Focado no indivíduo e na máquina
Dados estáticos e maior controle sobre publicações de conteúdo	Dados partilhados e espírito livre de publicação de conteúdo	Consolidação e estruturação de dados dinâmicos
Formulários <i>web</i>	Aplicações <i>web</i>	Aplicações <i>web</i> inteligentes
Netscape	Google	iGoogle
Professor – Aluno	Professor – Aluno e Aluno – Professor	Professor – Aluno, Aluno – Aluno, e Aluno – Professor
Sítios	Blogues	<i>Lifestream</i>
Diretórios	Etiquetas (<i>tags</i>)	Segmentado a partir do comportamento do utilizador

Tabela 2 - Gerações da *web* e suas características

Estas diferenças ajudam-nos a ter em perspetiva a direção que a *web* está supostamente a tomar. Apesar da geração 3.0 ainda não ser um consenso, e também não ser uma realidade transversal à rede, há quem mencione o conceito de *web* 4.0. Mas se a *web* 3.0 já está

alegadamente a tornar a rede mais inteligente, a estruturar toda a informação e a personalizar a experiência do utilizador, o que irá o ser humano almejar com a 4.0?

A quarta geração irá, segundo alguns autores, ser o ambiente de uma rede simbiótica. A interação entre utilizador e a máquina se elevaria a um novo patamar, onde a última seria inteligente ao ponto de cumprimentar o utilizador tendo em conta a hora do dia, ou simplesmente sugerir que ele vista um casaco devido à diferença da temperatura entre sua casa e o exterior. A *web 4.0* seria mais parecida com um sistema operativo (como o Windows), do que uma aplicação (navegador) dentro de um deles. Embora isto aparente um filme de ficção científica, a ideia é sim, a convivência diária com inteligência artificial. Através de interfaces mais avançadas, o utilizador poderia ter ao seu dispor uma navegação controlada a partir de comandos mentais. (Aghaei et al., 2012; Van Looy, 2016; Rajendra Prasad et al., 2013)

Estando nós supostamente numa geração 2.0, convergindo na 3.0 ou não, é clara a evolução da rede como um serviço. Arriscariamos dizer que, além de um serviço, nos encontramos em um ambiente próprio em constante mutação.

1.3 - Big data e extração de dados para pesquisa

Neste pequeno ponto irei abordar dois temas diretamente ligados a esta pesquisa. O primeiro sendo *big data*, seguido do ato de extração de dados para pesquisa. Tentarei introduzir as duas ideias, assim como listar a sua utilidade para pesquisas como esta.

Não será difícil ver o termo ser usado significando diferentes conceitos. Não querendo entrar numa discussão do seu verdadeiro sentido, irei introduzir uma abordagem algo conservadora e genérica sobre *big data*, com o intuito de o tornar familiar para futuras referências.

Segundo Stonebraker (2012), o termo *big data* pode configurar-se por uma grande quantidade de dados. Podemos entender facilmente esta característica se lembrarmos que a partir da *web 2.0*, ou seja, sensivelmente a partir do início dos anos 2000, os utilizadores passaram a criar conteúdo *online*. Este conteúdo começou a ser alojado em servidores por todo mundo, criando uma grande massa de dados. O mesmo autor refere que *big data* pode ser caracterizado pela sua velocidade. Vimos anteriormente que o fluxo de dados na internet é veloz, sendo que por minuto são carregados milhares de vídeos no Youtube, enviados milhões de e-mails, etc. Não só existe uma grande massa de dados, como também cresce rapidamente. A terceira característica que Stonebraker menciona é a variedade. Este atributo diz respeito aos diferentes

tipos de dados que podem ser coletados e armazenados na rede. Será fácil perceber que um *like* numa publicação no Facebook, e a própria publicação, são tipos de dados diferenciados. O primeiro trata-se de uma interação, o segundo representa o conteúdo. Este último que pode ser em formato de vídeo, texto, imagem, entre outras opções. Poderíamos ter usado outras plataformas para exemplificar variedade, o que só aumentaria as diferenças de dados.

Unidos, os três atributos formam os três “Vs” – volume, velocidade e variedade. Como referimos, introduziria apenas uma abordagem básica ao termo. Podemos encontrar interpretações que incluem um quarto “V” – veracidade (IBM, 2016), ou que incluem um quinto – valor (Marr, 2015). A veracidade refere-se à qualidade dos dados coletados, e valor à sua utilidade para resolver questões.

Por outras palavras, *big data* é um conjunto de dados imenso, rapidamente gerado, proveniente de várias fontes da rede, que através de análise se mostram confiáveis e úteis para serem aplicados a uma questão. Para compreendermos as configurações identitárias do rap português iremos recorrer à coleta de dados a partir das páginas e grupos generalistas no Facebook. Processos como estes ajudam um pesquisador a entender contextos *online*. Numa aula aberta (2015), Fábio Malini descreveu o conteúdo nas redes como “memória a ser coletada”. Partilho a perspectiva de que as conversações nas redes precisam de ser analisadas, e que refletem configurações e posicionamentos identitários.

Capítulo 2 – Comunidade imaginada na rede

A ideia de comunidade virtual já foi abordada por vários autores nos mais distintos contextos desde Rheingold (1993). O conceito é um claro produto da internet, e só é possível devido às ferramentas por ela facultadas. Já vimos anteriormente que, após a popularização dos ambientes *web 2.0*, os utilizadores passam para o papel de criadores de conteúdo. Uma vez na rede, o conteúdo será partilhado e discutido por outros.

Neste capítulo iremos tratar dos conceitos de comunidade imaginada e comunidade virtual. Iniciaremos por abordar a formulação de comunidade imaginada de Benedict Anderson, dado que pretendemos entender a identidade da comunidade rap em Portugal. Posteriormente abordaremos as distintas tipologias de comunidades imaginadas na rede. Através deste capítulo buscámos o entendimento sobre as possíveis características de uma comunidade imaginada, para que pudessemos avaliar as comunidades rap posteriormente.

2.1 - Comunidade imaginada por Benedict Anderson

Como é já perceptível, por intermédio do próprio título do capítulo, defendemos um conceito de comunidade imaginada da rede, tirando partido da ideia de “comunidade *online*”. Frisamos a inserção do termo “imaginada”, pois não parece-nos difícil contextualizar e imaginar as comunidades *online*, sem ter em conta, e atribuir crédito, à teoria de Benedict Anderson. Este autor escreveu em 1983 um livro intitulado “*Imagined Communities – Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*”, e é sobre sua teoria que nos iremos debruçar agora.

O título do livro já sugere que a discussão se dedica ao nacionalismo. Embora nos interesse até certo ponto, pois mais à frente tentaremos listar as características do rap português, o nosso objetivo central é desenhar o que é uma comunidade imaginada.

Definindo uma nação, Anderson explica que esta é imaginada, limitada, soberana e uma comunidade (2006, pp.5-7). Seguindo suas definições (2006, pp.5-7) a nação é:

- Imaginada, pois mesmo no caso das mais pequenas nações, um cidadão nunca irá conhecer todos os seus compatriotas. Mesmo assim este *imagina-se* (Seton-Watson, 1977, p.5) integrante da nação, assim como *imagina* que os compatriotas também façam parte.

- Limitada, pois toda a nação possui fronteiras finitas, ainda que elásticas. Mesmo os nacionalistas mais messiânicos não imaginam sua nação abarcando a espécie humana.
- Soberana, pois apareceu na época iluminista que rompia com o reino hierárquico, apoiado pelo direito divino. Face a esta situação, e a um pluralismo religioso, até os mais adeptos religiosos viram que a única forma das nações serem livres passava pela soberania sobre um território.
- É também uma comunidade pois o nacionalismo propaga uma ideia de irmandade e fraternidade, independentemente das diferenças entre os integrantes. Foi essa fraternidade que possibilitou a luta em guerras em nome dessa criação imaginária (nação).

O imaginário do coletivo mostra-se aqui como um elemento central. Se aceitarmos as definições de Anderson, temos de pressupor que todas as características da nação/comunidade estão centradas no ato de imaginar – não no sentido de inventar. Usando Portugal como exemplo, imaginamos que tal conceito de nação existe (nação imaginada); imaginamos que esta é limitada por fronteiras delimitadas num mapa, e simbolizadas por sinais de trânsito, placas e postos de controlo internacionais, etc. (nação limitada); imaginamos Portugal como nação independente, com suas leis e controlo sobre seu território delimitado (nação soberana); e por fim, imaginamos que fazemos parte de toda essa ideia de nação, compartilhando-a com a maioria dos outros cidadãos que nela vivem, a mesma que é reconhecida (em diferenciação) por cidadãos de outras nações... todos estes, que não conhecemos pessoalmente (comunidade(s) imaginada(s) na nação e fora dela). Existe então um sentimento de pertença fundamentado pelo imaginário “unindo” portugueses.

Em sequência, podemos fazer o exercício de substituir a “nação” pelo “hip-hop”. Ele também é formada por comunidades imaginadas que giram em torno de certos limites (as próprias vertentes, idiomas, localização geográfica, entre outros), e que é soberana pois também nasceu a partir de um contexto socio-cultural onde se define e rege, sobre um leque de atributos proporcionados pela sua comunidade imaginada.

No entanto, o ambiente *online* muda esta configuração, fazendo com que os princípios da teoria de Anderson não sejam suficientes para explicar a atual forma do rap e hip-hop português. Assim, iremos agora abordar algumas alternativas para, mais tarde, explicar o rap português na rede.

2.2 - Comunidades *online*

A existência das conversações em rede já faz parte do senso comum, mas nem todos entenderão a formação das comunidades *online* em torno dessas conversações. Precisamos de planificar o que é uma comunidade *online*, dando igualmente atenção ao seu processo de criação e tipologias.

2.2.1 - Conversações em rede e a criação de comunidades *online*

Já mencionamos a CMC (comunicação mediada pelo computador) e como ela pode ser comparada à conversação pessoal, mas precisamos de elaborar mais sobre as especificidades comunitárias que esta ajuda a criar. Se tomarmos em consideração o conceito de Herring (1996), a CMC não é apenas uma ferramenta técnica ao alcance dos seres humanos, mas sim um canal por onde aspetos sociais e culturais são transmitidos. Quando este canal é usado como meio de propagação sociocultural pelas comunidades, podemos afirmar que estas se apropriam do mesmo para essa transmissão de conteúdo. Mesmo nos casos mais pessoais, a conversação virtual dos utilizadores irá possuir um contexto, que influenciará e produzirá laços, pavimentando o terreno para a formação de uma comunidade *online*.

Queremos ressaltar que quando usamos a expressão “conversações em rede”, ou similar⁹, estamos a ter em conta a plenitude de possibilidades de uma CMC, como referido no primeiro capítulo. Isto é, a conversação não precisa ser necessariamente por intermédio de um *chat*, podendo ser uma chamada de voz, vídeo, discussões geradas nos comentários de uma publicação em qualquer sítio de rede social, entre outros. É essa apropriação plena que constrói os ambientes conversacionais. Mas para que a conversação, criação (ou não) de laços, que culminará numa comunidade *online*, aconteça, precisamos de um contexto.

2.2.1.1 - Formação das comunidades *online*: contexto nas conversações em rede

Segundo Raquel Recuero:

Um dos elementos fundamentais para compreender aquilo que é dito nas conversações no ciberespaço é o contexto. Todo ator envolvido em uma conversação precisa ser capaz de negociar, construir e recuperar o contexto, que vai formar o pano de fundo sobre o qual as conversações acontecem. Sem esse contexto, é impossível compreender toda a dimensão da conversação no ciberespaço. (Recuero, 2014, p.95)

⁹ “Conversações *online*” e sinónimos.

É no ciberespaço que a negociação acontece e é aceite pelo grupo, estabelecendo assim um ponto de *situação da interação*, fazendo com que os participantes se situem e identifiquem o contexto da mesma (Goffman, 2001, p.18, citado por Recuero, 2014, pp.96-97). A negociação pode acontecer no que Recuero (2012) chama de microcontexto ou macrocontexto, podendo compreender-se como sugestões ou mudanças de conversações. Um exemplo simples de uma *situação*, e determinação de um contexto:

- Sujeito A é músico e terminou mais uma de suas faixas. A sua intenção, ou melhor, a sua sugestão, é fazer com que os seus contactos¹⁰ descarreguem e comentem a música.
- Deste modo, tentando estabelecer um contexto, Sujeito A faz uma publicação no Facebook notificando seus contactos, e pedindo um retorno.
- Sujeito B, conectado a A no Facebook, comentada e congratula-o. Sujeito A agradece.
- Sujeito C, também conectado a A, depois de ouvir a música decide questionar o porquê da faixa ser gratuita para *download*.
- O Sujeito C não está a comentar o conteúdo da música, ou a fazer qualquer apreciação. Podemos interpretar que C está a mudar o foco do contexto inicial de A, que era o descarregamento e *feedback* de sua música.

Neste momento a negociação de contexto está a decorrer. Existe uma imensidão de possibilidades: o Sujeito A pode iniciar uma discussão sobre o conteúdo do comentário de C, ou tentar recuperar o contexto inicial; um Sujeito D pode emergir e recuperar o contexto original comentando sobre a música, ou continuar a discussão do argumento estabelecido por C, ou ainda iniciar um terceiro argumento. As possibilidades são imensuráveis para que possamos tentar esgotá-las. De qualquer forma fica explícito que a negociação do contexto, consequentemente da conversação, é estabelecida e aceite (ou não) pelos envolvidos.

O microcontexto acontece quando o Sujeito B aceita a premissa de A, desenvolvendo o assunto inicial. O macrocontexto inicia quando o Sujeito C sugere, mesmo que este não tenha essa intenção, uma mudança na *situação de interação*. Sua interação faz referência a um contexto mais amplo que o inaugural. Raquel Recuero exemplifica esta mudança com uma *situação* mais pessoal. Em seu exemplo, A afirma estar doente, ao que B pergunta em que estado A se encontra. Então A responde que “é aquela dor daquele dia” (Recuero, 2014, p. 101). Neste momento C entra na conversa dizendo que “Tá todo mundo mal :-O” (Recuero,

¹⁰ Não utilizo a palavra “amigo” por precaução, pois as redes de utilizadores podem conter pessoas que não são necessariamente “amigas”, mas sim conhecidos, colegas de trabalho, estranhos, etc.

2014, p.101). A resposta de C remete igualmente para um contexto mais abrangente, e deixa-nos em dúvida se conhece a dor de que A mencionou. Resumindo:

Um determinado evento comunicativo, assim, pode fazer referência direta a conversas anteriores e a um contexto muito mais amplo de sentidos que são divididos por um determinado grupo. Ao mesmo tempo, o macrocontexto depende de uma sensibilidade que necessita ser desenvolvida pelos interagentes, seja através da experiência, seja através da construção de *backgrounds* coletivos e culturalmente compartilhados pelos atores. (Recuero, 2014, pp. 100-101)

É importante notar que, tanto os micro quanto os macrocontextos abrem espaço para a criação de uma comunidade, pois nenhum tipo de contexto poderia ter sido criado sem que os envolvidos partilhassem o mínimo de interesse por ele. Por outras palavras, o contexto será o palco de utilizadores, cientes do interesse em comum, que formulará um ambiente agregador propício o suficiente para criar uma comunidade. Embora não nos interesse conotar estes espaços positiva ou negativamente, é relevante lembrar que, de facto, há autores que os entendem como locais de ampliação social, e outros como um sinal de decadência (Gohn, 2008 pp. 113-114). De qualquer forma, as *situações* acima exemplificadas não deixam de mostrar como contextos iniciam a criação de *clusters* (conjunto de nós/ comunidades virtuais isoladas). Prosseguimos agora para uma análise sobre a criação, topologia e características desses *clusters*.

2.2.1.2 - Formação das comunidades online: laços

Já vimos que é necessário existirem contextos e conversações para a formação de comunidades *online*. No entanto, a formação de uma comunidade implica qualquer tipo de relação entre os prováveis integrantes. Mark Granovetter, embora não se tenha posicionado como analista de rede¹¹, desenvolveu uma tese sobre laços fortes e laços fracos que nos ajudam a entender as comunidades *online*. Analisemos seu diagrama:

¹¹ Conferência: The Myth of Social Network Analysis as a Special Method in the Social Sciences, *Sunbelt Social Network Conference*, San Diego, 15 de Fevereiro de 1990. <https://www.insna.org/PDF/Keynote/1990.pdf> Última vez acedido em 15/02/2016.

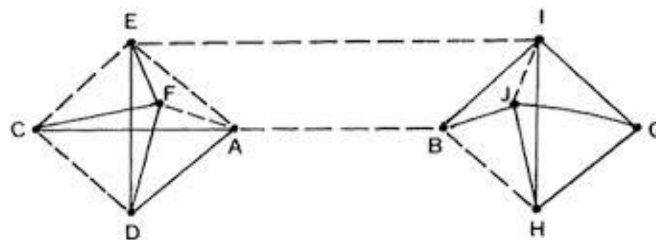


Figura 4 - Diagrama sobre laços fracos de Granovetter

Fonte – Granovetter (1973, p.1365)

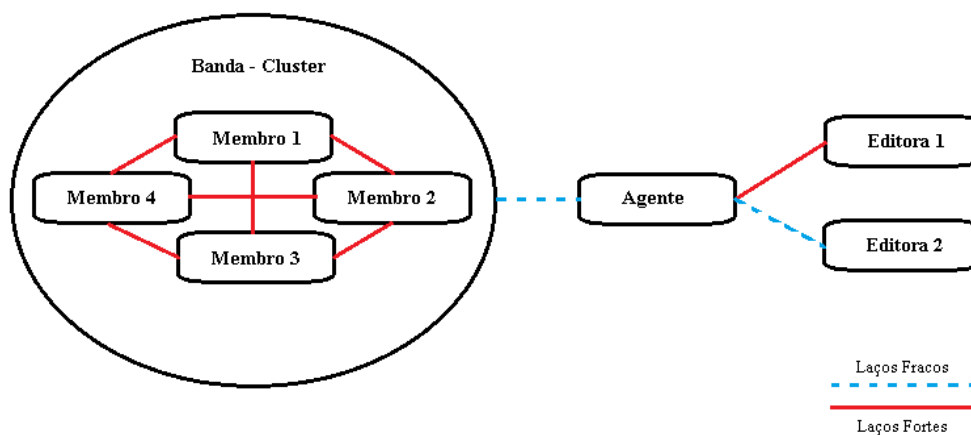
Possuímos dois *clusters* formados por laços fortes. Indivíduos que possuem laços fortes facilmente pertencem ao mesmo contexto social, e tendem a formar comunidades em rede no ciberespaço (Kaufman, 2012). Em seguida podemos ver que as relações AB e EI conectam os dois *clusters*. Estes são os laços fracos que servem de pontes entre as comunidades (Granovetter, 1983, pp. 201-233). Granovetter escreve sobre a importância dos laços fracos, pois defende que estes trazem o fator “novo” para um grupo isolado composto de apenas laços fortes. Ou seja, grupos compostos unicamente por laços fortes estão menos propensos a receber influência exterior. Como vimos no caso dos micro e macrocontexto, a conversação abre seu espectro no momento que alguém rompe com a conversação entre utilizadores com laços fortes. Assim, segundo Granovetter, *clusters* de laços fortes estão privados de informação exterior ao grupo, e só irão iniciar uma agregação de laços fracos após uma relação de confiança (negociação de contexto?) (Granovetter, 1983, pp. 201-233). Podemos supor que esta aceitação de entrada dos laços fracos num *cluster*, significa a possível iniciação de conversão de um estranho laço fraco, para um reconhecível laço forte.

Os sítios de redes sociais proporcionaram um crescimento considerável dos laços fracos, através das comunidades *online*:

Observando os perfis dos membros das principais comunidades, encontramos participantes com mais de mil “amigos” sem, no entanto, aparentemente, apresentar qualquer tipo de interação social entre os envolvidos. Assemelham-se mais a uma “coleção de perfis”, gerados por uma relação puramente aditiva, já que basta aceitar a inclusão da rede social em seu perfil sem qualquer relacionamento prévio. Trata-se de um vínculo que não demanda interações para ser mantido, é uma relação mais fluida e menos conectada, na qual não há intimidade, reciprocidade ou mesmo confiança. Essas conexões ou “coleções de perfis” guardam semelhança com a definição de “Laços Fracos” de Granovetter, ao desempenharem o papel de propagadores de inovações, difundindo referências e experiências, facilitadas pela tecnologia que amplia o

acesso e acelera as interações com um número maior de pontos de contato. (Kaufman, 2012, p. 209)

Parece evidente que existem vantagens para *clusters* que não sejam resistentes a criar laços fracos. Penso que estas vantagens possam acontecer até na situação mais corriqueira, mas por enquanto vamos nos manter dentro do tema. Imaginemos que uma banda, isto é, um *cluster* de laços fortes, procura lançar seu novo álbum. Em um de seus concertos, um agente aborda a banda, e estes iniciam uma conversação. Este ato por si só, já demonstra que o grupo (*cluster*) está aberto a receber informações de terceiros, que culminará numa relação sustentada por um inicial laço fraco. Depois de um entendimento, o agente entendeu o desejo da banda em publicar o novo álbum. Este poderá servir-se de seus laços fortes ou fracos para levar o álbum a uma editora. É óbvio que existem pontas soltas neste exemplo, pois o agente pode indicar uma editora de um laço forte sobre a editora de um laço fraco, mesmo que esta última possua as melhores condições para a banda, entre muitas outras possíveis situações. No entanto, o importante é reter que a banda aceitou nova informação, tentando tirar vantagem de laços fracos recentemente formados. Uma situação similar poderia acontecer num posto de combustível ou turismo, quiosque, entre muitos outros. Vejamos o diagrama formado a partir de esta possível situação, onde nos influenciámos na teoria de Granovetter:



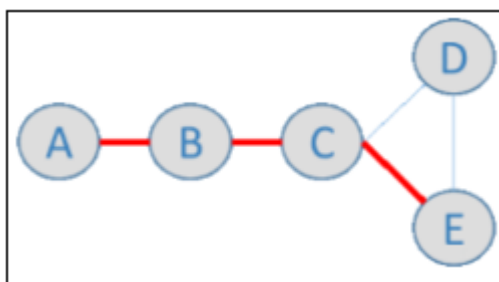
Esquema 1 - Exemplo de vantagem dos laços fracos

2.2.1.3 - Formação das comunidades online: topologias

O conjunto simples de nós ligados, ou seja, um *cluster*, é a conjuntura mais simples numa comunidade *online*. Porém, a comunidade pode ser constituída por uma série de *clusters*

com diferentes estruturas, formando diferentes topologias. Iremos apenas listar os tipos de *clusters* mais comuns, e abertamente aceites por analistas de rede.

Antecedendo a listagem vamos explicar alguns conceitos básicos sobre estrutura de rede. Um “caminho” é, na sua forma mais simples, uma conexão entre dois nós. Dependendo do número de nós poderá existir um caminho simples ou complexo. Caminhos simples são aqueles que não passam duas vezes pelo mesmo nó. De modo geral, caminhos servem para entender o quão próximos ou distantes os nós se encontram uns dos outros. Uma forma mais simples para entender o “caminho” é interpretá-lo como uma ligação. Vejamos o exemplo:

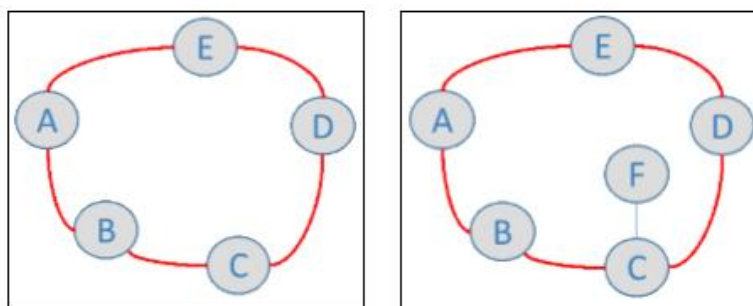


Esquema 2 - Estrutura simples de um caminho

Fonte - (Cherven, 2015, p.11)

Podemos ver as ligações a vermelho formarem o caminho mais curto entre AE, ou seja o caminho geodésico (Cherven, 2015, p.11). Caminhos menos eficientes também são possíveis, mesmo em estruturas básicas como o esquema acima. Para tal, A traçaria um caminho através de D para alcançar E – ABCDE.

Um ciclo pode compor complexidade necessária para entender um caminho complexo:



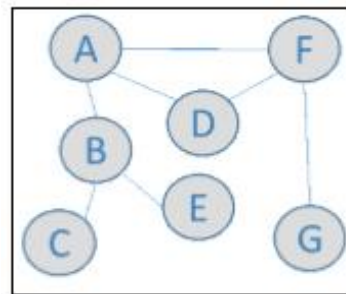
Esquema 3 - Ciclo simples versus ciclo complexo

Fonte - (Cherven, 2015, p.12)

Apesar de possuir uma forma cíclica, o esquema 3 (ciclo simples) compõe um caminho geodésico similar ao caminho da primeira estrutura (esquema 2). Supondo que iniciamos em

A, podemos fazer todo o caminho percorrendo os nós uma única vez, mesmo que o façamos no sentido horário – AEDCBA. Contudo, no momento em que adicionamos um nó ao ciclo (esquema 4), que apenas se relaciona com um dos nós existentes (caminho C-F), iremos precisar de fazer um caminho mais complexo. Seguindo a ordem AF, para percorrer o caminho mais curto teremos de passar por ABC novamente, ou seja ABCDEABCF. A única forma de esta estrutura possuir um caminho simplificado, seria se a rede iniciasse em F, ou seja, F fosse na verdade A, C fosse B, etc. (Cherven, 2015, p.12).

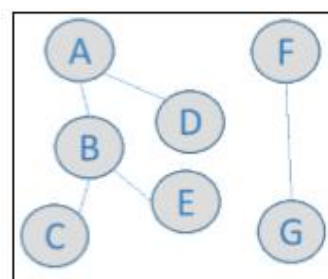
Gráficos de rede irão mostrar estruturas conectadas, mas também desconectadas. Um gráfico conectado, como o nome indica, contém todos os nós ligados, não necessariamente entre si, mas pelo menos a um outro nó que integra a rede:



Esquema 4 - Exemplo de gráfico conectado

Fonte - (Cherven, 2015, p.17)

Entretanto existem redes que contêm estruturas desconectadas. Os gráficos desconectados dispõem assim, pequenas ou grandes estruturas independentes, por vezes chamadas de ilhas. Dependendo do contexto, um gráfico que apresente estruturas desconectadas pode indicar rompimento dentro um *cluster*, várias comunidades em torno de um tema, entre outros motivos. Vejamos o exemplo do esquema 5, após o rompimento total de caminhos com F:



Esquema 5 - Exemplo de gráfico desconectado

Fonte - (Cherven, 2015, p.17)

Uma das possíveis estruturas de comunidades *online* é a comunidade emergente. Esta configuração é caracterizada por um núcleo bastante conectado, que é cercado por nós com laços mais fracos, que podem ou não estar a se fortalecer (Recuero, 2009, p. 154). Como podemos ver na seguinte figura, uma comunidade emergente é composta por um *cluster* com alta densidade, e mutualidade. Trata-se de um tipo de estrutura comumente assente em trocas sociais estabelecidas através de confiança, e “observa-se que a estrutura é aproximada a uma rede igualitária, onde há uma maior distribuição das conexões entre os nós.” (Recuero, 2009, p.155).

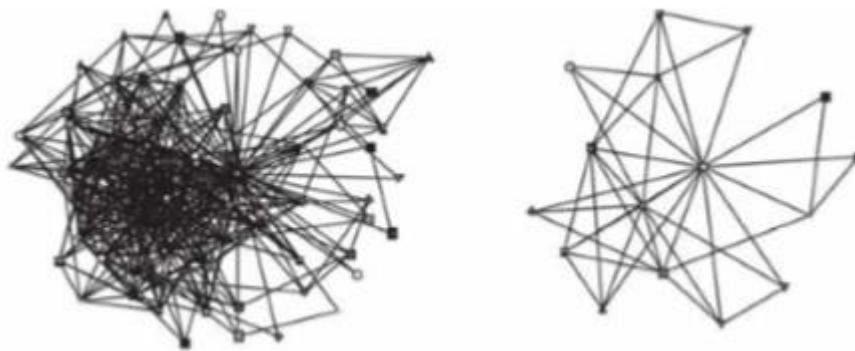


Figura 5 - Exemplos de clusters de comunidades emergentes

Fonte – (Recuero, 2012)

Em contraste às redes emergentes encontramos as comunidades por associação/afiliação. Como o próprio nome sugere, os atores desta rede tentam se afiliar a um *cluster*, provavelmente de acordo com seu posicionamento/escolha. O vínculo de pertencimento ganha destaque, o que afeta a interação. É mais importante pertencer à comunidade do que discutir o(s) assunto(s) nela contida. Enquanto as redes emergentes possuem um *cluster* com uma maior densidade de nós, um centro e periferia visivelmente mais definidos, o mesmo não acontece com as redes por associação/afiliação. Devido à sua natureza de agregação por pertencimento, existe uma maior fragmentação de relações. Assim, podemos constatar a existência de vários *clusters*, mesmo quando analisando apenas o núcleo. Diferente das comunidades emergentes, será comum encontrar estruturas fechadas em tríades. (Recuero, 2009, p.156)

Antes de apresentar um exemplo de uma comunidade por associação/filiação, iremos clarificar as estruturas fechadas em tríade. Já sugerido pelo nome, este processo inclui três nós. Analisemos a seguinte figura:

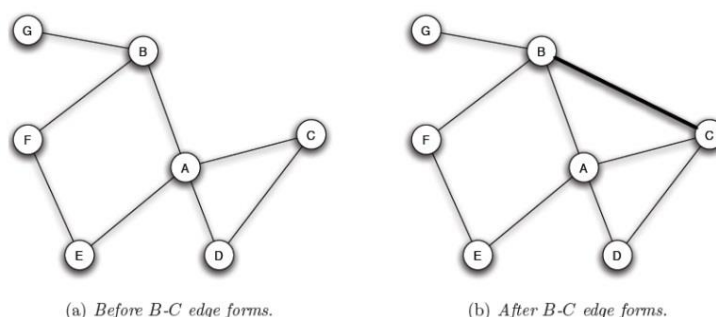


Figura 6 - Exemplo de fechamento triádico

Fonte – (Vignatti, 2013)

A ideia do fechamento triádico explica como três nós podem formar um triângulo relacional. Na figura 6 vemos a rede (gráfico a), onde B e C estão ligados a A, mas não entre si. O fechamento triádico acontece no momento em que B e C se conectam (gráfico b) – B e C “literalmente” fecharam um triângulo. Uma vez ligados a A, amigo em comum, os nós B e C possuem mais probabilidade de se ligarem. (Vignatti, 2013)

Como as comunidades por associação/afiliação possuem foco nas relações e pertencimento, em vez de interações, estas tríades são comuns. Todos os estes aspetos promovem uma clusterização com baixa densidade e mais ramificações que a comunidade anteriormente apresentada, como podemos constatar na próxima figura:

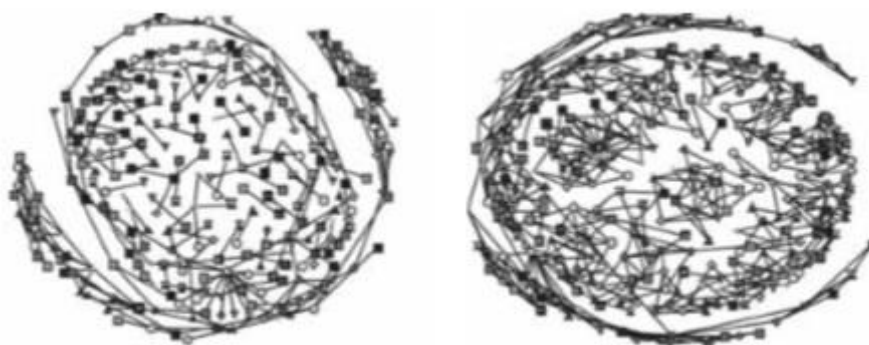


Figura 7 - Exemplo de clusters numa comunidade por associação/afiliação

Fonte – (Recuero, 2009)

Por fim, Recuero (2009) cita as comunidades híbridas. (pp. 158-163) Segundo a autora, estas comunidades possuem características e estruturas de ambas as comunidades citadas acima. Da mesma forma que é possível encontrar um *cluster* com laços fortes (típico de comunidades emergentes), sua periferia contém diversas conexões associativas (presentes nas comunidades por associação/afiliação). Serão encontradas conexões baseadas em interação mútua, assim como interações sociais reativas (p. 159).

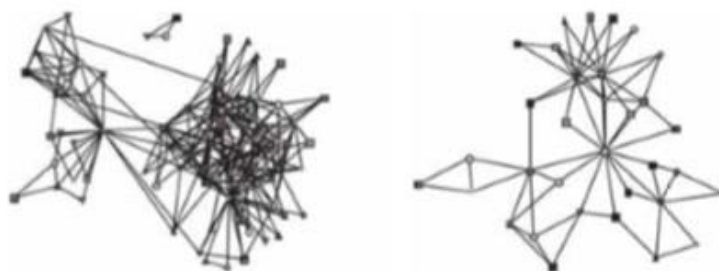


Figura 8 - Exemplo de comunidades híbridas

Fonte – (Recuero, 2009)

Será fácil identificar uma densidade menor que as comunidades emergentes, mas algo semelhante às associativas. Identificamos ainda ilhas isoladas, e embora Recuero não o cite desta forma, podemos entender que o(s) *cluster(s)* podem possuir vários núcleos. Recuero completa ainda, quase no final da sua análise sobre a estrutura destas comunidades, apontando semelhanças às comunidades anteriores, e sugerindo que as comunidades híbridas possam estar numa instância intermediária:

Como se vê, nessas redes há semelhanças estruturais com as comunidades associativas. Há conectores que aparecem em várias listas, bem como altos números de conexões associados a esses atores. É possível que essas comunidades contenham, em sua parte associativa, uma quantidade de conectores (Barabási, 2003; Barabási e Albert, 1999), que podem atuar de forma a reduzir a distância entre várias comunidades emergentes (Watts e Strogatz, 1998; Watts, 2003). Esses grupos pouco conectados parecem possuir, ao mesmo tempo, uma estrutura emergente e uma estrutura associativa. A estrutura das comunidades híbridas, assim, aparece novamente como diferenciada dos grupos anteriores, com diversos tipos e, possivelmente, constituindo-se em uma instância intermediária entre a comunidade emergente e a associativa. (Recuero, 2009, p.160)

2.2.1.4 - Formação das comunidades online: outros atributos

As interações e relacionamentos na rede traçam padrões de comportamento e associação. É o padrão que nos permite averiguar se a rede é emergente, associativa ou híbrida. No entanto, os padrões dão-nos mais informação do que a topologia de uma comunidade. Enquanto podemos cruzar dados estatísticos para tirar conclusões, podemos também nos servir da estrutura do gráfico de rede para extrair outro tipo de conteúdo.

Nós e conexões

Vimos alguns exemplos de comunidades *online*, e já percebemos o que um nó e conexão/ligação são. Mesmo assim, precisamos de contextualizar estes conceitos para poder aplicá-los a uma situação real. Dependendo da captação de dados, um nó e uma conexão podem ser diferentes itens. Vamos usar o exemplo do Facebook.

No Facebook um nó e uma conexão podem significar:

1. Amizades entre perfis – Se perfil A possui amizade com perfil B, A e B serão nós ligados entre si. Cada perfil é um nó, cada amizade torna-se uma ligação.
2. Gostos entre páginas – Esta situação será exemplificada da mesma forma que as amizades entre perfis. A única diferença está no facto de serem páginas que gostam umas das outras, em vez de perfis ligados por amizades. Cada página será um nó, cada gosto entre páginas será uma ligação.
3. Reações, comentários e partilhas de uma publicação – Se fizermos a extração de interações de uma página ou grupo, isto é, o mapeamento das reações¹², comentários e partilhas de uma determinada publicação (ou várias), precisamos representar essas interações e com quem elas estão relacionadas. Cada interação será uma ligação. Cada publicação um nó. As conexões identificarão que interações estão relacionadas a determinadas publicações.

¹² O Facebook alterou o botão “gosto” para um conjunto de seis “reações”. Utilizadores podem, desde fevereiro de 2016, reagir a publicações de diferentes formas, especificando como se sentem sobre o mesmo. Assim, o utilizador pode “gostar”, “adorar”, “rir” (equivalente a achar engraçado), “surpreender-se”, “ficar triste” e “ficar zangado” (botão Ira) com uma publicação. Esta era uma demanda dos utilizadores de Facebook, que não viam o botão “gostar” como suficiente para exprimirem seus posicionamentos perante as publicações. <http://www.telegraph.co.uk/technology/2016/02/24/facebook-has-changed-the-like-button-to-six-different-emotions/> e <http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2015/09/facebook-tera-botao-nao-curti-afirma-mark-zuckerberg.html> Última vez acedidos em 04/05/2016.

Nós e conexões irão alterar conforme o contexto. Se usarmos o Twitter, por exemplo, deixamos de ter reações para ter “favoritos”, comentários para ter “retweets” ou “menções”, e assim sucessivamente.

Laços direcionados e não-direcionados

Os laços (conexões) entre nós podem ainda ser direcionados, ou não-direcionados, o que pode influenciar o tipo de métricas a ser utilizada num gráfico de rede (IBPAD, 2016).

Os laços não-direcionados remetem para relações entre nós que sejam transversais entre os integrantes de uma rede. Trata-se de uma lógica de mutualidade implícita. Se A é amigo de B, então B é amigo de A. Não existe direção de conexão:



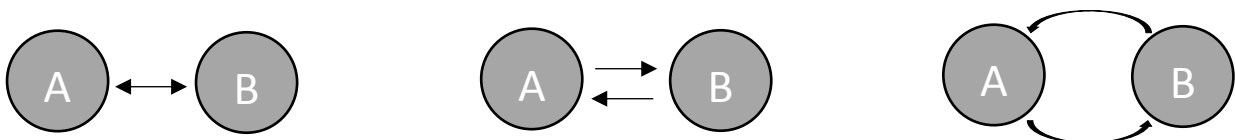
Esquema 6 - Exemplo de laço não-direcional

Laços direcionais remetem para uma ordem, isto é, a mutualidade da interação/relação não está subentendida. Trata-se de uma lógica de hierarquização. Se A comenta B (uma publicação), então A está ligado a B. Existe uma direção de conexão provocada por uma ação pontual:



Esquema 7 - Exemplo de laço direcionado

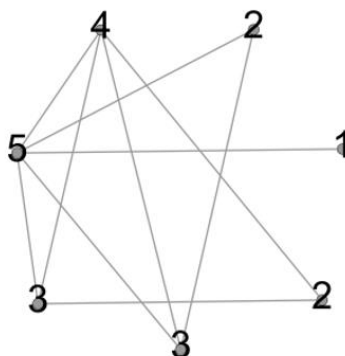
Laços direcionados podem indicar mutualidade entre dois (ou mais) nós, o que pode ser representado das seguintes formas dependendo do contexto (IBPAD, 2016):



Esquema 8 - Exemplos de laços direcionais mútuos

Grau de entrada e grau de saída

O grau é a uma métrica básica que representa a quantidade de ligações que um nó possui. No exemplo seguinte vemos uma pequena rede onde todos os nós possuem diferentes graus:

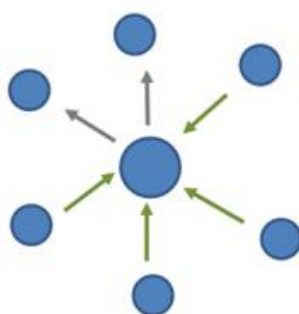


Esquema 9 - Exemplo de rede de nós com diferentes graus

Fonte – (IBPAD, 2016, p.90)

No entanto, em caso de laços direcionados, os graus poderão ser de entrada ou saída. Um nó que possua uma conexão, quando o laço é direcionado a si, possuirá o valor de “um” de grau de entrada. Se esse nó possuir um laço direcionado com outro, partindo de si mesmo, possuirá então “um” de grau de saída. Por outras palavras, grau de entrada representa o número de conexões recebidas, e o grau de saída, o número de conexões enviadas. (IBPAD, 2016)

Examinemos o seguinte esquema:



Esquema 10 - Exemplo de rede de nós com grau de entrada e saída

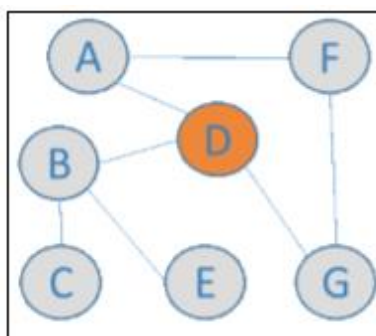
Fonte – (IBPAD, 2016, p.91)

A partir do esquema somos capazes de identificar uma rede ego-centrada, que contém um nó enviando duas conexões (setas cinza) e recebendo quatro (setas verdes). Assim, seu valor *indegree* é de quatro, e seu valor *outdegree* é de dois. Estas estatísticas afetarão a disposição de um gráfico maior, dependendo das métricas utilizadas para o dispor visualmente.

Centralidade

A ideia centralidade é um dos atributos mais importantes para analisar uma rede, pois nos ajudará a responder a questões como: Quem é o nó mais influente? E o mais isolado? (Cherven, 2015, p. 14). Porém, nem todas as redes vão possuir a mesma configuração, o que levará a diferentes tipos de centralidade. Iremos analisar quatro modelos distintos de centralidade: *closeness centrality*, *betweenness centrality*, *eigenvector centrality* e *degree centrality*.

Closeness centrality traduz-se em uma medida que avalia a proximidade de um específico nó, em relação aos demais no gráfico. Quanto mais curto for o caminho entre o nó central e os demais, mais forte será a *closeness centrality*:

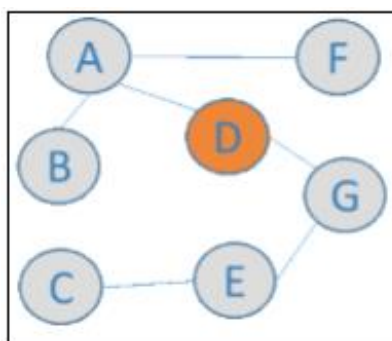


Esquema 11 - Exemplo de closeness centrality

Fonte – (Cherven, 2015, p.14)

A média de passos de um caminho é aqui o nosso foco. O nó D está conectado a apenas três outros nós (um passo), mas está posicionado de tal forma, que apenas precisa de dar dois passos para chegar aos outros nós. Qual é então a média de passos de D? No momento em que necessita de um passo para atingir três dos seis nós (A, B e G), e de dois passos para atingir os outros três (C, E e F), sua média é de 1,5 (3×1 (passo) + 3×2 (passos) = $3 + 6 = 9 / 6$ (nº de nós) = 1,5). Se fizermos o mesmo cálculo para os demais veremos que nenhum outro nó possui melhor média. Os nós menos centrais são C, E e F. De facto, C e E estão a quatro passos de F e vice-versa, formando assim o caminho mais longo da rede. Pelo nível de centralidade, D é o nó com mais influência.

Betweenness centrality destacará nós que atuem como pontes entre partes da rede, diminuindo assim a distância quando criando um caminho transversal ao gráfico (Cherven, 2015, p.15). Analisemos o seguinte esquema:

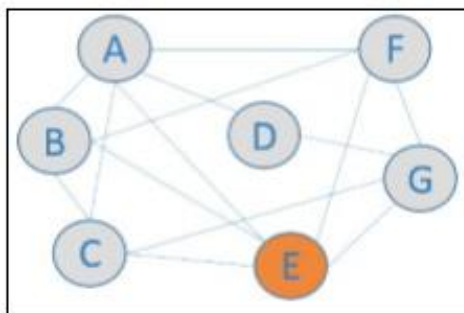


Esquema 12 - Exemplo de betweenness centrality

Fonte – (Cherven, 2015, p.15)

Repare-se que o nó com maior influência nesta pequena rede é D. Diferente das outras métricas de centralidade, o *betweenness centrality* irá favorecer quem ligue pontas diferentes num gráfico de rede. Se não fosse por D, ABF e CEG ficariam isolados. Embora Cherven não o cite, pensamos que é importante dar ainda alguma relevância a A e G. Estes são os nós que se conseguiram ligar a D, ligando outros nós a si dependentes. Isto é, mesmo que D seja a ponte entre os dois conjuntos de três nós, foi preciso que A e G se juntassem a ele. Analisando o simples exemplo do esquema 12, podemos ainda recuperar outra informação importante sobre A e G. Note-se que A e G possuem diferenças. Enquanto A possui dois dependentes (B e F), G possui apenas E como dependente, que por sua vez abriga C no mesmo caminho. O nó G pode ser então caracterizado por formar um caminho mais débil até D, pois não existem laços fortes nem fechamento triádico. Por sua vez, a rede dependente de A assemelha-se a um formato ego-centrado, mobilizando mais nós de uma só vez.

A *eigenvector centrality* prima pela conectividade de seus vizinhos. Cherven (2015) explica que esta centralidade pode ser pensada como “quem conhece quem”, onde um individuo pode até não ser muito influente, mas tira partido das redes bem conectadas de suas relações (p. 15). Examinemos o exemplo simplificado:



Esquema 13 - Exemplo de eigenvector centrality

Fonte – (Cherven, 2015, p.16)

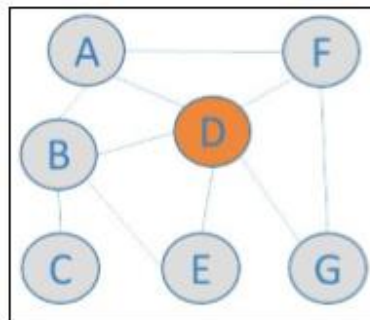
Assinalado a laranja temos o nó E, o melhor relacionado, pois possui cinco ligações com os nós mais conectados. O nó A também possui cinco conexões, mas D é uma delas, o que faz com que tenha um caminho de pelo menos dois, para atingir G, que é um nó mais influente que D. No entanto é D quem iria lucrar nesta rede. O nó possui apenas duas ligações, servindo como ponte entre AG, que por sua vez estão conectados a todos os outros nós. Ou seja, D está, no máximo, a dois passos de todos os nós. Pela avaliação de sua vizinhança, D acaba centrado no gráfico.

Finalmente, temos a quarta e última medida primária de centralidade – *degree centrality*. Como vimos anteriormente, os nós possuem um valor de *indegree* e *outdegree*, e é a partir dessas estatísticas que serão examinados, entendendo com quem é que estão ligados. Um nó que acabe centrado a partir desta métrica poderá não ser a fonte direta de uma informação, mas desempenhará um papel importante na difusão da informação. (Cherven, 2015, p.16) Lembramos, a partir de análises práticas anteriores, que estes são os típicos casos de pronunciamentos de celebridades e figuras públicas. Utilizemos por exemplo, o caso de Luaty Beirão, músico e ativista luso-angolano.

Muito resumidamente, Luaty e seus catorze companheiros foram detidos em Angola por suposta tentativa de golpe de estado (BBC, 2015). O rapper, conhecido como Ikonoklasta, entrou em greve de fome e todo o processo entrou rapidamente no circuito jornalístico (Expresso, 2016; Rede Hip-Hop, 2015). Logo após os primeiros incidentes criaram-se páginas/grupos de apoio nas redes sociais¹³, e várias entidades, artistas e figuras públicas se

¹³ O grupo de Facebook “Abaixo corrupção Angola” é um exemplo. O grupo possui 2.479 membros (05/05/2016) e ainda o seguinte título: Nós somos todos Luaty Beirão+15. <https://www.facebook.com/groups/abaixocorrupcaoangola/> Última vez acedido em 05/05/2016.

pronunciaram em apoio a Luaty (Globo, 2015). Em termos práticos, todos estes canais (artistas, entidades, etc.) por onde a informação fluiu não foram a fonte original da informação da detenção de Luaty e dos acontecimentos relacionados. Assim, estes servem como *hubs* difundindo informação e opinando sobre o assunto, mas mantêm-se reativos, esperando novos desdobramentos. Neste caso, a *degree centrality* forma-se assim, quando o utilizador com influência se posiciona sobre o tema, e seus seguidores replicam a informação. Examinemos o esquema abaixo:



Esquema 14 - Exemplo de degree centrality

Fonte – (Cherven, 2015, p.16)

O nó D é claramente o centro (*hub*) da rede, e é provável que a informação passe por ele. Se aplicarmos o exemplo do Luaty, acima mencionado, D poderia ser um artista difundindo sua opinião sobre o assunto, enquanto os restantes interagem com o conteúdo.

Homophily

Este é um conceito-chave para entender redes com *clusters* significativos (Cherven, 2015). M. McPherson, L. Simth-Lovin e J. Cook (2001) explicam como *homophily* é um princípio básico organizacional, que se pode traduzir num padrão de relacionamento entre sujeitos. No seu texto, os autores explicam como já cientistas sociais dos anos 20 e 30 (Bott, Wellman e Hubbard) notaram em suas observações que sujeitos dentro de similares características demográficas possuem facilidade em criar amizade (pp. 416- 417). Este é o núcleo da ideia de *homophily*- pessoas com *backgrounds* similares tendem a congregar facilmente, criando *clusters* intrincados (“*birds of a feather stick together*”). *Homophily* pode ser dirigida por uma série de fatores facilmente encontrados em um gráfico de rede. Esses fatores podem ser: idade, ocupação, estatuto social, nível de escolaridade, entre muitos outros. Apesar desta análise ser possível posteriormente à criação do gráfico, há quem trabalhe em modelos de formação de redes, tentando criar padrões que fundamentem as propriedades das

mesmas com base em micro-alicerces dos *clusters*. Porém, este não é o nosso foco, e para uma breve introdução ao assunto matemático recomendo Tarbush e Teytelboym (2005).

Densidade

Embora já tenhamos mencionado o termo “densidade”, não devemos esquecer que é, por si só, uma medida válida para analisar um gráfico de rede. De um modo algo simplificado, e sem entrar por caminhos matemáticos, a densidade será calculada a partir da proporção do número de ligações existentes relativamente ao número possível de conexões (Cherven, 2015). Por outras palavras, será feita uma medição de quão interligados estão os nós. Quantas mais ligações existirem, maior será a densidade. Duas redes com o mesmo número de nós não necessariamente terão a mesma densidade, pois uma delas pode sofrer alterações com o tempo, mudando sua estrutura.

Existem outras características relacionadas com gráficos de redes/comunidades imaginárias *online*. Iremos abordar esses atributos no momento em que analisarmos as redes das páginas e grupos generalistas incluídos neste estudo.

Capítulo 3 – O Hip-Hop e a sua difusão global

O hip-hop é um movimento cultural que já solidificou seu espaço entre os média e a sociedade. O rap comumente marca presença em festivais, já há filmes dedicados unicamente ao breakdance, já há circuitos mundiais de campeonatos de *scratch* e só os mais desatentos não repararam nos grafitis nas ruas. A exposição e indústria em torno desta cultura causou a natural divisão entre o conteúdo comercial e o underground, mas obviamente que nem sempre foi assim.

Não poderíamos abordar a cultura hip-hop em Portugal sem entender as origens do movimento cultural. Neste capítulo iremos explicar as suas origens a partir de uma perspectiva sociohistórica. Explicaremos, em seguida, suas diferentes vertentes, desambiguando também a recorrente confusão sobre o que é rap e o que é hip-hop. Trataremos ainda de demonstrar como a cultura hip-hop se globalizou, no final do capítulo.

Seguindo ainda uma lógica ontológica similar aos capítulos anteriores, este servirá de introdução a uma temática chave da dissertação, fechando assim a prefácio da tríade de assuntos-mãe da pesquisa – internet, comunidade *online* e hip-hop.

3.1 – Origens socioeconómicas e territoriais da cultura hip-hop

Para contextualizar a cultura hip-hop seguiremos uma lógica cronológica. Nesta primeira fase focaremos igualmente nas suas origens socioeconómicas e territoriais.

3.1.1 – Bronx – musicalmente criativo

Não parecem existir grandes dissonâncias em como Nova Iorque é o local berço do hip-hop. Bronx é altamente citado como um dos eixos de criação e desenvolvimento da cultura urbana, e nos tempos em que o hip-hop dava os seus primeiros sinais vitais, o condado já possuía um forte historial musical. Mark Naison (2010) escreveu um artigo onde conectou os movimentos migratórios à música em Bronx. Ele explica que a migração de pessoas com diferentes *backgrounds* culturais estimulou a criatividade musical da área (Naison, 2010, p.219).

Segundo autor, nas décadas de 1940 e 50, grupos de afro-americanos, afro-caribenhos e porto-riquenhos migraram para a periferia de Bronx. Nela já se encontravam irlandeses, italianos e judeus, tornando-se num clima onde jazz, *rhythm and blues* e música afro-cubana

eram bastante consumidos. Entre a década de 1940 a 1960, os afrodescendentes que se tinham mudado de Harlem para o Sul de Bronx, não viram a sua locomoção para os bairros de Harlem dificultada, mantendo assim suas práticas culturais e tradições musicais. Isso acontecia devido à proximidade de menos de 40 minutos a pé, 20 de transporte público. (Naison, 2010, p. 218) Tanto a busca de uma vida melhor, quanto a constante locomoção destes grupos étnico-culturais, se tornaram responsáveis pela transferência e manutenção de tradições culturais de Harlem para Bronx. Assim, as duas zonas desenvolveram uma forte ligação. (Naison, 2010, p.219)

Entre as décadas de 1930 e 1950, a combinação musical, e cultural em geral, gerada pelos diferentes grupos no Sul de Bronx foi acontecendo. Mais perto da década de 1950, escolas básicas e secundárias possuíam programas musicais que eram visivelmente ricos no que diz respeito à diversidade racial. A promoção da música não era exclusiva às escolas, pois chegava às zonas comerciais adjacentes aos bairros em questão (Boston Road, Prospect Avenue, Westchester Avenue e Southern Avenue). (Naison, 2010, pp. 219 – 220) A convivência entre os diversos grupos continuou viva:

Os músicos originários destes bairros cruzaram fronteiras étnicas e raciais sem problema. O grande salsero Eddie Palmieri, que cresceu em Hunts Point de pai italiano e mãe portoriquenha, recebeu os seus primeiros estudos musicais na Junior High School 52, formou a sua primeira banda, La Perfecta, com quase tantos músicos negros e brancos como porto-riquenhos, um dos quais, Barry Rodgers, era um miúdo judeu do Sul do Bronx tido por muitos como o maior trombonista da história da música latina. (Naison, 2010, p. 220)

Independentemente do bairro, entre as décadas de 1950 e 1960, as comunidades locais tinham como espaço a rua quando participavam nas tradições culturais e musicais (2010, p.218). Foi também a partir dos anos 1960 que as habitações sociais no Sul de Bronx se tornavam em núcleos de troca cultura entre negros e latinos (2010, p.222). Estas habitações sociais serviam também de locais onde se realizavam concursos de dança e bandas. Da década de 1960 até aos anos 80, o pátio da escola PS 18, situada na entrada das *Patterson Houses*, foi o palco de várias performances, inclusive das lendas de hip-hop Grandmaster Flash e Pete DJ Jones. *Patterson Houses* trata-se de um alojamento público onde, a título de curiosidade, viveram rappers renomados como Percee P (Stones Throw). Afrika Bambaataa, um dos pais do hip-hop, também fazia parte destes movimentos culturais nos centros comunitários de Bronx. (Naison, 2010, pp. 222-223) O *Hart-Celler Act* iria em 1965 acabar com as cotas migratórias de origem nacional, em vigor desde os anos 1920. Por outras palavras, antes do

Hart-Celler Act ser aprovado, existia uma fórmula que limitava o número de imigrantes por área¹⁴. (Fair, 2008) Este foi outro empurrão para a solidificação de uma atmosfera multicultural, ajudando também a expandir a música além de Sul de Bronx (2010, p.223). Este cenário irá fomentar a criação do hip-hop, e tornar-se um de seus aspetos culturalmente ricos.

3.1.2 – Hip-Hop e os anos 60

Antes de continuarmos a cronologia da cultura hip-hop, é importante lembrar que esta emergiu diante de vários fatores, não só sociais, como também económicos, culturais e políticos. Embora o nosso objetivo aqui não seja esgotarmos todo o processo histórico, citando todas as variantes, achamos importante planificar mais do que um fator. Seria até contraditório tentar explicar um movimento altamente diverso como o hip-hop uni-disciplinarmente.

Outra nota que queremos deixar faz referência a este ponto – hip-hop e os anos 60. Facilmente seremos contestados sobre se um conceito de hip-hop existiu nos anos 1960, ou se esta década produziu atores conscientes de um pré-estágio desta cultura. Como visto na nossa contextualização musical de Bronx, no último ponto, referimos datas e décadas anteriores a esta. Queremos com isto dizer que utilizaremos os anos 1960 para contextualizar a cultura e suas influências, e não para defender uma tese de sua origem neste período.

Não poderíamos introduzir o hip-hop sem falar da herança de personalidades como Martin Luther King, Malcolm X ou o Partido dos Panteras Negras, e dos movimentos que estes representavam.

Martin Luther King Jr., Nobel da Paz ativista norte-americano pelos direitos civis dos negros, dispensa grandes apresentações. Peça fulcral para a emancipação dos negros e pelo fim da segregação racial nos Estados Unidos, foi usado desde os primórdios do hip-hop como influência. Luther King foi assassinado em 1968, logo seus discursos e posicionamentos estariam em evidência na década seguinte, que, sem coincidência, é tida como a década da origem do hip-hop. Luther King serviria então de suporte e diretriz para movimentos, arte, como aconteceu no hip-hop, pois a situação dos negros foi bastante similar na década de 1970, e palavras de libertação e revolução encontravam espaço para ressoar. Eis algumas referências diretas ao ativista em letras de rap:

¹⁴ De forma alguma foi concedida total liberdade de entrada para emigrantes. Continuaram a existir limites gerais, e vistos foram dados com mais facilidade a profissionais qualificados e familiares de cidadãos.

DJ Run, and I run these things
You can hear it loud and clear like when the schoolbell rings
Like Martin Luther King, I will do my thing
I'll say it in a rap cause I do not sing

(Run-D.M.C., 1986, Proud to be black)

Nesta música de Run-D.M.C., podemos identificar várias referências a defensores do movimento negro. O último verso da música cita o hino (*We shall overcome*) do movimento de direitos civis dos negros – “*Like Dr. King said, we shall overcome*”.

I'm singin' 'bout a king
They don't like it
When I decide to mike it
Wait I'm waitin' for the date

(Public Enemy, 1991, By the time I get to Arizona)

Esta faixa dos Public Enemy é sobre a resistência do governador de Arizona, Evan Mecham, em estabelecer o feriado de Martin Luther King Jr.. O evento tornou-se controverso pois Bruce Babbitt, o governador anterior a Evan Mecham, já tinha estabelecido o feriado no seu governo. Uma nova admissão do feriado seria submetida a votação, mas visto que a população negra representava apenas 3% da população, esta decisão só reforçou a imagem racista do governador. (Lee, 2012) Podemos ver uma dramatização deste episódio no início do videoclipe de *By the time I get to Arizona*, dos Public Enemy.

Martin Luther, the martyr, the trooper, hate killed him
Nobel Peace Prize winner, they duplicate your feelin'
As a kid I ain't relate really
I would say your dream speech jokingly, 'til your world awoke in me

(The Game feat. Nas, 2008, Letter to the King)

Os versos acima são de Nas e não de The Game, mas ambos fazem referências diretas a Luther King. A ideia central da música pode ser identificada no próprio nome da faixa – *Letter to the King*. “A carta para o King (rei)” trata-se de uma dedicatória ao ativista, mas escrita de uma maneira algo crítica (versos de The Game):

If Dr. King marched today would Bill Gates march?
I know Obama would but would Hilary take part?

(The Game feat Nas, 2008, Letter to the King)

O racismo, uma das bandeiras centrais de combate de Luther King, pode ser facilmente identificado nestas três músicas de distintas décadas (1980, 1990, 2000). Podemos então constatar que a influência do ativista estará presente no hip-hop, desde sua criação, e até aos dias de hoje.

Não será difícil de aplicar o mesmo exercício para Malcolm X e os Panteras Negras. Sem os querer diminuir, e por pensar que o nosso ponto já se esclareceu, iremos usar apenas um exemplo para cada um.

O álbum *By all means necessary* do rapper KRS-One, é uma referência direta à mensagem de Malcom X de que era preciso defender a vida dos negros, “por todos os meios necessários”¹⁵ (Harriot, 2016). A expressão “por todos os meios necessários”, utilizada por Malcolm em um de seus discursos em 1964, pode ainda ser ligada a uma peça do francês Jean-Paul Satre (Rhym, 2016, p. 102).

Para terminar de expor as influências desta década, usaremos o “punho fechado” dos Panteras Negras. O gesto pode ser referenciado em músicas e imagens, mas mais do que isso, pode ser feito a qualquer momento, ultrapassando as barreiras do registo gráfico e sonoro. Muito resumidamente, o *Black Panthers Party* foi um partido criado no fim dos anos 1960 que combateu a opressão face à população negra nos Estados Unidos. O partido definiu uma série (10) de objetivos em seu programa, que vão desde a luta pela liberdade da comunidade negra, à exigência de trabalho, educação e paz para a mesma. Embora pudéssemos repetir o exercício de encontrar apenas músicas sobre os Panteras Negras, como a faixa *Panthers*¹⁶ (2004), penso que o gesto do “punho fechado” expande a transversalidade da influência dos movimentos sociais dos anos 1960 no hip-hop. O “punho fechado” é um dos símbolos do partido, que identifica resistência e militância do grupo face à opressão racial (Smith, 1999, pp. 31 – 64). O gesto foi utilizado não só no contexto hip-hop, mas por vários artistas de outros estilos

¹⁵ Tradução livre de “*by all means necessary*”.

¹⁶ A música *Panthers* de Dead Prez featuring Common & Last Poets, de 2004, é um tributo aos Panteras Negras. Na faixa podemos identificar dezenas de referências, como o programa que facultava pequeno-almoço nas escolas, criado pelo partido: “*If it wasn’t for the Panthers... There wouldn’t be no free school lunches*” (M1).

musicais, por atletas no famoso episódio dos jogos olímpicos de 1968, por políticos e líderes mundiais como Nelson Mandela, entre muitos outros contextos.

O rapper Tupac Shakur (ou 2Pac), provavelmente o maior símbolo mundial da cultura hip-hop, teve influência direta dos *Black Panthers*, uma vez que sua mãe, padrasto e tia eram membros do movimento. Shakur falou várias vezes dos BBP em discursos, TV ou entrevistas (Rolling Stones), registrando ainda um hino dedicado a sua mãe e ao partido, intitulado de “*Panther Power*”:

Cause lady liberty is a hypocrite she lied to me
Promised me freedom, education, equality
Never gave me nothing but slavery.
And now look at how dangerous you made me

(...)

My mother never let me forget my history
Hoping I was set free chains never put on me

(Tupac, 2000¹⁷, *Panther Power*)



Figura 9 - Tupac Shakur com o “punho fechado”

Fonte – Pinterest “Tupac Legacy”

¹⁷ A música *Panther Power* não foi lançada oficialmente por Tupac. No entanto, fez parte da banda sonora de *Tupac: The Resurrection* e da coletânea *Beginnings: The Lost Tapes 1988-1991*. Pelo que tudo indica, esta foi uma de suas primeiras músicas a ser gravada.

Parece então evidente que, apesar de ainda não existir como hip-hop, a cultura alimentou-se de vários movimentos culturais e sociais dos anos 1960. Estes moldariam vários artistas como Tupac, que por sua vez influenciariam outros nas seguintes décadas.

3.1.3 – Hip-Hop e os anos 70

Embora sejam muitas vezes vistos em segundo plano, aspetos económicos foram bastante determinantes para a mobilização das comunidades que formariam o hip-hop. Sabemos de antemão que o local-mãe da cultura (Bronx) era formado por comunidades de imigrantes, muitos em busca de uma vida melhor. Nos anos 1970, o mundo ainda recuperava economicamente (não só) da Segunda Guerra Mundial e uma nova forma de liberalismo ganhava força para reestruturar efeitos de uma crise (Santos, 2010, pp. 16-17). Rosenverck Santos contextualiza a história do hip-hop com este panorama económico. O desemprego e reurbanização conduziam as comunidades mais pobres e periféricas para um ambiente de acrescida violência. Tricia Rose disse o seguinte enquanto planificava o contexto urbano:

In the 1970s, cities across the country were gradually losing federal funding for social services, information service corporations were beginning to replace industrial factories, and corporate developers were buying up real estate to be converted into luxury housing, leaving working-class residents with limited affordable housing, a shrinking job-market and diminishing social services. The poorest neighborhoods and the least powerful groups were the least protected and had the smallest safety nets. (Rose & Ross, 1994, pp. 73-74)

Tricia escreve ainda que, num contexto de grande crise em Nova Iorque, as autoridades municipais realocavam e destruíam comunidades em South Bronx num processo não gradual (1994, p.76). A autora cita Robert Moses como um dos atores principais neste processo. Robert Moses foi um engenheiro norte-americano com um cargo público em Nova Iorque, responsável por inúmeras modificações na cidade. Tricia culpabiliza-o até certo ponto, pela degradação social da região de Bronx, assim como pelo geral desfavorecimento das classes mais baixas (1994, pp. 76 – 78). Toda esta reestruturação económica era também caracterizada por um forte fordismo, que não só tinha Nova Iorque como alvo, como enviava uma mensagem nacional. A famosa manchete do *New York Daily News* resume o estado de falência da cidade/estado – *Ford to New York – Drop Dead*. Dentro de um modelo económico que tenta superar a crise, instalar-se-ia o que Harvey chama de “acumulação flexível do capital”. Resumidamente, foi o início de uma reestruturação neoliberal que tentava responder à crise, modificando conceitos industriais e produção, pelas transformações tecnológicas, pela terceirização e pela substituição

da produção em massa pela produção variável (Santos, 2010; Harvey, 1989; Ramos, 1997). Hobsbawn (1999) contextualiza a situação da população negra neste período:

Os setores pobres da população negra urbana nativa dos EUA, ou seja, a maioria dos negros americanos, tornaram-se o exemplo típico dessa ‘sub-classe’, um corpo de cidadãos praticamente fora da sociedade oficial, não fazendo parte real dela – no caso de muitos de seus jovens – do mercado de trabalho. Na verdade, muitos de seus jovens, sobretudo os homens, praticamente se consideravam uma sociedade proscrita, ou anti-sociedade.

Juntamente com os hispânicos, a população negra sofreu estas mudanças em primeira mão. O neoliberalismo não aparentava ter trazido para estas comunidades, o respeito às liberdades humanas tão publicitadas por si. O hip-hop iria questionar este conceito de cidadania e declarar “guerra” a seus inimigos num tom revolucionário e consciente (Lawson, 2006, pp. 164 – 169 em Santos, 2010, p. 22). As novas comunidades de Bronx iriam então responder às ações dos líderes de sua cidade, estabelecendo novas conexões culturais e criando novas identidades.

3.1.4 – O Hip-Hop e os anos 80

Os anos 80 viram o crescimento de desigualdade social e económica das comunidades negras e hispânicas, assim como o desenvolvimento e cimentação da cultura hip-hop. Embora iremos tratar da questão mais adiante, os anos 1980 serão o período onde o hip-hop começará a globalizar-se.

Em primeiro lugar precisamos lembrar do contexto urbano e económico dos anos 1970. As práticas neoliberais e suas consequências, comentadas no ponto anterior, continuaram com administrações como a de Ronald Reagan. Para Santos (2010, p.23), foi precisamente o governo de Reagan que afetou a vida das comunidades negras, retirando seus direitos, aumentando uma tensão de cunho racial.

Precisamos agora entender outro fator decisivo para o hip-hop - a evolução tecnológica dos anos 1980. A febre do consumismo faria com que as classes mais altas quisessem se atualizar com cassetes, e posteriormente CDs (*compact discs*), fazendo com o disco de vinil começasse a cair em desuso. Os gira-discos e os seus LPs se tornariam em tecnologias recicláveis, aproveitadas pelos DJs de hip-hop (Sousa, 2010, p.31). Shusterman explica que:

O hip hop apresenta intensamente esta síndrome, quando acolhe com entusiasmo a tecnologia da mídia, mas permanece, no entanto, oprimido e dominado pelo mesmo sistema tecnológico e pela mesma sociedade que o sustenta. O rap nasceu da tecnologia comercial da mídia: discos e

toca-discos, amplificadores e aparelhos de mixagem. Seu carácter tecnológico permite que seus artistas criem uma música que não poderiam produzir de outra forma, seja porque não poderiam arcar com os custos dos instrumentos necessários, seja porque não teriam a formação musical para tocá-los. A tecnologia faz dos DJs verdadeiros artistas, e não consumidores ou simples técnicos. (Shusterman, 1998, pp. 154-155)

O hip-hop viria a tornar-se ainda mais relevante nesta década, devido à continuação do declínio das condições de vida da população negra. O rap encontrava eco enquanto a violência e o consumo de drogas aumentavam, acompanhando a formação de gangues. (Kellner, 2001, p. 231) Um dos últimos pilares que completariam as fundações base do hip-hop mostrar-se-ia útil neste contexto – Universal Zulu Nation. Embora tenha sido criado em 1973, por Afrika Bambaataa, considerado por muitos o padrinho do hip-hop, o movimento Zulu Nation teria uma influência mais palpável nos anos 1980. A difusão do hip-hop e o conjunto de fatores socioeconómicos e culturais, em bairros como Bronx, faria o movimento Zulu Nation se expandir. Este levaria mensagens de paz, união, amor e diversão para as comunidades em dificuldade, fazendo ainda com que gangues deixassem de lutar entre si, resolvendo conflitos através da dança, graffiti, e das famosas batalhas entre rappers. (Chang, 2007, pp 61- 62)

No momento alto da Zulu Nation, o hip-hop já se mostrava como algo bastante concreto face às suas origens, objetivos, e características identitárias. A partir dos anos 1980 em diante já não existiram dúvidas quanto à existência/importância da cultura, que só se intensificará nos anos seguintes.

Até agora resumimos as raízes socioeconómicas e territoriais do hip-hop, e também um pouco das influências gerais do mesmo. No entanto, poderíamos estender este texto quase que indefinidamente sobre vários dos atores mencionados (Tupac, Afrika Bambaataa, etc.).

3.2 – Importantes agentes no hip-hop

Antes de mencionarmos qualquer nome precisamos esclarecer três pontos importantes. Primeiro, os nomes que iremos apresentar são apenas referências relevantes na construção e solidificação da cultura hip-hop. Assim, não queremos por nenhum meio afirmar que estes serão os nomes mais importantes em toda a história do movimento, mas apenas alguns nomes que facilmente serão citados quando falamos dele. Em segundo lugar, iremos afunilar um pouco a quantidade de personalidades. Apesar de não termos espaço ou tempo para analisar todos os nomes que desejaríamos, iremos também ressaltar um maior número de pessoas ligadas ao rap, por ser a vertente em foco desta dissertação. Isto significa ainda que não estamos

a fazer juízo de valor, sobrepondo MCs a DJs, Writers ou B-Boys/Girls – os elementos do hip-hop serão apresentados brevemente. Por fim, em terceiro lugar, precisamos destacar que existe uma certa obscuridade na origem de questões como “quem realmente nomeou a cultura de hip-hop?”; “quem realmente inventou o *sampling*, DJing,...?”; entre muitas outras. Autores como Jeff Chang, renomados no meio hip-hop, são também criticados de favorecer certos lados da história. Se olharmos para seu livro *Can't Stop, Won't Stop*, podemos ler a introdução feita pelo próprio DJ Kool Herc. É natural que a versão de Kool Herc (sem querer descredibilizá-lo) seja uma forte influência na visão do hip-hop de Chang. Dito isto, iremos utilizar informações de conhecimento geral, o que pode deixar bastantes pontas em aberto, intercalando ao mesmo tempo com referências de Chang, entre outros autores. Resumidamente, iremos citar nomes relevantes, maioritariamente MCs (rappers), e tendo em conta que nem tudo no hip-hop foi provado e documentado em detalhe.

Um nome que podemos citar sem receios, como sendo altamente influente para o hip-hop é DJ Kool Herc. O DJ Kool Herc trouxe consigo de Kingston (Jamaica) os famosos *sound system* (Vianna, 1997, p.47 em Coutinho & Araújo, 2010, p.49). Os sistemas de som¹⁸ fazem parte da cultura popular da Jamaica, e eram constituídos por um conjunto de colunas de som, material para os DJs, entre outros aparelhos necessários para reproduzir música. Eram populares nas áreas menos favorecidas da Jamaica, oferecendo entretenimento musical às classes mais baixas. Segundo Chang (2005), Herc terá realizado a sua primeira *block party*, uma festa que envolvia a comunidade local, em 1973. As *block parties* seriam o lugar de onde o movimento se tornaria em algo concreto, e através dos *sound system*, uma meca para a original comunidade hip-hop. Kool Herc será (é) considerado por várias personalidades do movimento original do hip-hop, como um pai para o movimento (Perkins, 1996).

Afrika Bambaataa, previamente introduzido, fazia parte de um dos “mais perigosos gangues em Bronx” – os Black Spades¹⁹. No documentário *The Hip-Hop Years*, Bambaataa afirma ter mudado o rumo dos Black Spades após a morte de um amigo. Assim nasceu a Zulu Nation, que promovia amor, união, paz e diversão. A nova organização incorporou as *block parties* como forma pacífica de resolver diferenças. A transformação dos Black Spades em Zulu Nation viria então acompanhada das bases do hip-hop, que nesta altura ainda não possuía um nome:

¹⁸ Tradução livre de *sound system*.

¹⁹ “Espadas negras” – Tradução livre.

There was no name to what was happening in The Bronx. The culture was coming off the backs of what was happening in The Bronx from the early to the late '60s. There were a lot of bands playing in the community playing popular songs by artists such as Sly and the Family Stone and James Brown. You also had DJs at the early radio stations like Frankie Crocker and Gary Bryd, which elevated into DJs from The Bronx playing music on their sound systems at parties. Eventually, the bands died out, and the DJs became the stars. (Afrika Bambaataa em entrevista para The Huffington Post, 2014)

Bambaataa viria a ser afastado da Zulu Nation devido a acusações de pedofilia, em 2016. A polémica estende-se diariamente, envolvendo reconhecidas personalidades do hip-hop como KRS-One, que em julho de 2016 referiu-se a Bambaataa como liderança “infalível” e “intocável” (Josephs, 2016).

Outro nome que facilmente será citado numa conversa sobre a origem do hip-hop trata-se de DJ Grandmaster Flash. Inventor de várias técnicas de DJing, em destaque, o *scratch*²⁰, Flash é também considerado um dos inventores do hip-hop (Sousa, 2010). Inicialmente, DJs como Grandmaster Flash falavam para seu público utilizando um microfone, papel que seria ocupado mais tarde pelos MCs (Postali, 2010).

Run-D.M.C. será um nome facilmente reconhecido por ter sido um dos grupos pioneiros da cultura, altamente influente, e também por conseguir sucesso comercial (Riesch, 2005). O grupo teve suporte de um dos primeiros, se não o primeiro, agentes do mundo hip-hop Russel Simmons. Russel viria a administrar a *Def Jam Recordings*, a lendária editora discográfica de hip-hop e música urbana (2005). Por esta editora passariam outros nomes facilmente reconhecíveis como o LL Cool J, Beastie Boys, Method Man, Nas, Redman, entre outros.

Também tendo assinado com a Def Jam, temos os Public Enemy como um nome igualmente relevante. O grupo da década de 1980 se fazia notar pelas composições dirigidas às comunidades afro-americanas, difundindo consciência sobre o estado político americano, assim como sobre questões raciais. Chuck D, um dos integrantes, foi claramente determinante para a difusão dessa mensagem e pelo sucesso dos Public Enemy, que traçavam um novo caminho para a nova geração hip hop. (Riesch, 2005)

²⁰ Resumidamente, é uma técnica de DJing que produz efeito sonoro quando o DJ combina, o giro do disco (acelerando-o e atrasando-o rapidamente), com a manipulação do *crossfader*. O *crossfader* é um mecanismo que permite ao DJ misturar mais do que uma fonte de som/música, de maneira gradual.

N.W.A. foi outro grupo da década de 1980 a influenciar futuros MCs. O grupo denunciou a violência policial dos Los Angeles, e no final da década de 1980 já eram abertamente reconhecidos pelo seu segundo lançamento *Straight Outta Compton*. Músicas sobre violência e gangues viriam mais tarde a ser conhecidas como Gangsta Rap. Embora não seja uma invenção dos N.W.A., grupos como este ajudaram a segmentar o estilo. (Riesch, 2005) Ainda de constatar que figuras como Ice Cube e Dr. Dre, ex-integrantes do grupo, se conseguiram manter relevantes na indústria musical, e do entretenimento em geral. O segundo é creditado como tendo lançado Eminem.

Embora já tenha mencionado Tupac Shakur, penso que preciso de nomeá-lo novamente, não só pelo seu contributo em geral, mas também pelo famoso conflito com outro relevante MC, Notorious B.I.G., que marcaria o hip-hop nas seguintes gerações. Na verdade, a morte de Tupac Shakur continua um mistério por resolver. O conflito entre estes dois MCs contribuiu para a cimentação de uma ideia de luta por território, *West Coast* contra *East Coast*.

Como disse anteriormente, são demasiados nomes para pouco espaço. Além das menções que aqui fiz, poderíamos facilmente analisar o trajeto de outros MCs e DJs que adicionaram algo ao hip-hop. Apenas para destacar alguns: Rakim, Lauryn Hill, KRS-One, Lil' Kim, Mobb Deep, Dead Prez, Common, Missy Elliott, Eminem, Jay-Z, Mos Def, Queen Latifah, Scarface, Snoop Dog, Wu-Tang, Andre 3000, Jay Master Jay, Pete DJ Jones, entre muitos outros. Preciso ainda lembrar que a cultura hip-hop foi também impulsionada por Writers (graffiti) e B-Boys/Girls (Bboying/Breakdance). Alguns nomes como Rock Steady Crew, Style Elements Crew, Mighty Zulu Kingz, Guerrilla Girls, Ron English, Jean-Michel Basquiat (Samo), etc., são facilmente reconhecidos nas vertentes mencionadas.

Esta é também uma das faces da moeda, pois existe quem defenda o nascimento do hip-hop noutros locais, assim como a influência de outros nomes. Se assistirmos ao documentário *Founding Fathers: The Untold Story of Hip-Hop*, iremos nos aperceber de uma tentativa de resgate da história da cultura urbana. Vemos vários testemunhos de artistas que defendem o nascimento do hip-hop em Brooklyn, alegando que o Grandmaster Flowers inspirou Gardmaster Flash, que existem panfletos de eventos anteriores à atividade em Bronx, entre outros argumentos. Nomes como Pete DJ Jones e DJ Hollywood, considerados importantes pioneiros do movimento, também marcam presença neste documentário, apoiando alguns dos argumentos. (Agyekum) Testemunhos como estes, obscura documentação, e a própria natureza de um movimento orgânico como o hip-hop, fizeram com que apenas resumíssemos a versão

convencional da história da cultura. Curiosamente, estas questões sobre a autoria e crédito da criação do hip-hop despertaram-nos uma vontade de aprofundar sobre o tema, estudo que provavelmente iniciaremos no futuro.

3.3 – As vertentes do Hip-Hop

Estamos agora em um ambiente menos estável, considerando que os conceitos sobre o hip-hop diferem, e tendo em conta que não estamos a tratar um acontecimento histórico e altamente documentado. As vertentes, ou elementos²¹, do hip-hop são a base de um movimento complexo e orgânico, que por si só renderiam uma longa discussão. Em vez de tentarmos afirmar com afinco quais as definitivas vertentes do movimento cultural, iremos antes analisar as que são indiscutíveis. Este ponto servirá também para elucidar algumas considerações imprecisas do senso comum, por exemplo, a distinção entre, o que é hip-hop e o que é rap.

Em primeiro lugar, devemos ressaltar e lembrar que o hip-hop é fruto de todos os processos históricos, culturais e socioeconómicos atrás mencionados. Isto é, as próprias vertentes do movimento não foram projetadas como um todo, mas são sim, o resultado natural de circunstâncias existentes no meio envolvido. Existem então quatro elementos centrais e praticamente admitidos pela esmagadora maioria: o Graffiti, o DJing, o MCing e o B-boying/B-girling. Estes termos já foram citados anteriormente, e apesar de serem sugestivos, precisamos de entender melhor o que cada um representa.

A ordem dos elementos acima não é aleatória. Entre as quatro vertentes, o Graffiti é o elemento que possui as raízes mais distantes. Para melhor entender suas raízes, precisamos de entender as ligações entre a “arte de graffiti” com o “graffiti moderno”²². As origens da arte de graffiti podem ser consideradas milenares, sendo que alguns teóricos consideram as pinturas e gravuras rupestres como a forma mais arcaica do graffiti moderno (White, 2014). O ato de pintar e gravar nas paredes destas cavernas, pode ser facilmente comparado aos graffitis modernos em muros e paredes. As realidades e utensílios dos indivíduos envolvidos são incontestavelmente diferentes, mas a prática artística é similar. Existe ainda quem defenda que a arte rupestre era criada por indivíduos de todas as idades e sexos (Guthrie, 2006 em White, 2014), e não apenas por xamãs sénior do sexo masculino. Este argumento aproxima ainda mais a arte rupestre do graffiti moderno, pois mostra uma arte de graffiti democrática e diversa, também concebida por jovens.

²¹ Tradução direta e livre de “elements”.

²² Em nenhum momento estou a considerar “graffiti moderno” como não-arte, não-artístico, e definições similares.

Também conseguimos encontrar elementos de graffiti no Antigo Egito. Num momento em que a religião egípcia ainda era relevante, os “primeiros” cristãos chegaram a gravar símbolos do cristianismo em murais. O Palácio de Merneptah, erguido pelos egípcios em celebração dos faraós e filhos de Rá, viu seus murais serem “vandalizados”²³ por imagens como um peixe – símbolo de Jesus Cristo. (White, 2014) Esta é uma prática conhecida no graffiti moderno conhecida como – *slash* (ouviremos diferentes termos em diferentes locais ao redor do mundo). Também referida como *crossing out*²⁴, esta é uma prática que consiste em pintar, seja o que for, sobre um graffiti que já foi terminado (@149, 2009). *Crossing out* é considerada uma prática desrespeitosa. De certa forma, os símbolos cristãos gravados sobre os murais egípcios são um “*cross out*” (De Melker, 2011 em White, 2014).



Figura 10 - Graffiti nos murais do Palácio de Merneptah

Fonte – White, 2014

Segundo Olmert (1996, em White, 2014), graffiti possuía variados fins na antiguidade: sinalização de bordéis secretos, proclamações de amor ou para reivindicação política, para citar alguns exemplos.

Alguns graffiti nas culturas Viking e Maia também sobreviveram a prova do tempo (White, 2014). Como nos dias de hoje, foram encontradas poemas, frases e texto gravado em superfícies. Eis o exemplo de uma quadra encontrada numa parede de uma taverna, em protesto da qualidade do vinho nela servida:

Landlord, may your lies malign
Bring destruction on your head!

²³ A palavra encontra-se entre aspas pois o termo não existia nesta época, e tampouco quero justificar ou fazer juízo de valor sobre os argumentos que ligam o graffiti moderno ao simples vandalismo.

²⁴ Em Portugal será fácil ouvir o termo aporuguesado “crossar”.

You yourself drink unmixed wine,
Water [do you] sell [to] your guests instead.

(Olmert, p. 48-49 em White, 2014)

Darryl McCray seria considerado o primeiro *writer* – nome na cultura hip-hop para alguém que faz graffiti – intitulando-se de Cornbread em 1962 (White, 2014; Cornbread, 2009). Cornbread viria a tornar-se popular nas décadas seguintes entre os *writers*, não só por ter iniciado o movimento de graffiti moderno, mas por também protestar contra a brutalidade policial entre, ou contra, as minorias, posicionamento comum entre os membros da comunidade hip-hop original. Um dos seus mais famosos atos foi a pintura em um elefante:

In 1971, McCray saw his own obituary. “Cornbread Is Dead,” the headline read. A young man named Cornelius had been shot to death and the newspaper incorrectly identified him as Cornbread. McCray fought hard to show that the story was wrong and that Cornbread the tagger was still alive and well. He tagged all over the city, but people assumed that these were just copycat Cornbreads. Finally, he devised an unorthodox way to get the media’s attention. For three days, McCray observed a zookeeper working with one of the elephants at the Philadelphia Zoo. He saw the way the elephant trusted the zookeeper and did not seem bothered by having a human around him. When the employees were gone, McCray hopped the fence into the elephant’s enclosure. He walked up to the elephant, using the same moves and gestures that he had observed the trainer making. When he felt confident that the elephant trusted him, McCray tagged “Cornbread Lives” on the elephant’s sides. The stunt earned him a jail sentence and a reputation as the most elite tagger in the world. (Sitio Cornbread the Legend)

White (2014) explica que a pintura no elefante influenciou não só o mundo do graffiti, mas também instalações:



Figura 11 - Amostras da influência da pintura no elefante de Cornbread

Fonte – White, 2010

Elementos da conduta de Cornbread tornar-se-iam então modelo para o movimento que surgiria com a cultura hip-hop. O graffiti moderno viria ser sinónimo de protesto e revolução, ousado e radical. Invadir propriedade privada/restrita significaria questionar o poder estabelecido, pintar uma parede seria a forma de expressão. Já conhecemos o contexto socioeconómico dos anos 1970 e 1980 em Nova Iorque, apresentado anteriormente, o que fez com que o movimento graffiti florescesse entre o que se iria chamar hip-hop.

Young urbanites sought to carve their space in the world; they yearned to express themselves in a post-Civil Rights nation that represented the mainstream suburban culture. The form created a deep tension between private expression and public space (Phillip, 2006, p. 153). Newer graffiti artists followed in the footsteps of Cornbread, breaking laws and making simple words artistic with vibrant colors, varying lettering, and placement. Buildings, bridges, and walls remained the canvas of choice but other elements were introduced to demonstrate the changing landscape of the urban environment (Chang, 2006, p. 116-118). (White, 2014)

O graffiti é então um dos quatro principais elementos do hip-hop, e como vimos, com antecedentes que vão até ao período paleolítico. Define-se essencialmente por “*concrete manifestations of personal and communal ideologies which are visually striking, insistent, and provocative*” (Phillips, 2006), comumente realizadas através de latas de *spray*, e normalmente associadas a um movimento de contestação social.

O DJing já foi mencionado nos pontos anteriores, e como o nome indica, é a vertente que inclui os DJs (Disc Jockeys). O termo não foi inventado pela comunidade hip-hop, pois este já existia pelo menos desde da década de 1940 (Rast, 1946), no entanto, os DJs desta cultura iriam contribuir largamente para o conceito atual do termo. Os DJs Kool Herc, Grandmaster Flash, Afrika Bambaataa e GrandWizard Theodore são considerados os pais do DJing no hip-hop (Katz, 2012). Como vimos anteriormente, existem discórdias quanto a este tema, mas para não alongar a descrição e evitar a redundância, iremos nos manter na versão dos factos mais convencional e aceite pela maioria. Segundo vários autores, incluindo Katz e Chang, o DJ Kool Herc foi o primeiro DJ de hip-hop, realizando a sua primeira *block party* em 1973, utilizando os famosos *sound systems* (Watkins, 2005). Grandmaster Flash notou, no entanto, que Herc nem sempre respeitava o ritmo entre a passagem de suas músicas²⁵. Flash construiria equipamentos e desenvolveria técnicas que ajudariam os DJs com este problema. Apesar das supostas contribuições, nenhuma técnica é mais emblemática que o *scratch*, que se caracteriza pela movimentação forçada pelo humano do vinil, para a frente e para trás, criando um som “cortante” e hoje, indissociável do hip-hop. Ainda que Flash tente levar crédito por esta técnica (Batey, 2011), o mito aponta que foi seu primeiro aluno, Grand Wizard Theodore, quem acidentalmente inventou a técnica (Katz, 2012).

Como vimos na cronologia que explanamos nos pontos anteriores, os DJs foram centrais para a criação e difusão do hip-hop. Eram estes que canalizavam as músicas nas *block parties*, que utilizaram seus *skillz*²⁶ no microfone antes dos rappers (Blanchard, 1999), que desenvolveram os *break-beats*²⁷, e acima de tudo ajudaram o hip-hop a se tornar algo concreto ao mesmo tempo que promoviam entretenimento para as classes oprimidas.

MCing, vertente ligada aos MCs (rappers), começou a se tornar algo mais concreto quando DJs se focaram nas *turntables* e delegavam o microfone a outros (Reisch, 2005). Assim, a tarefa de comunicar com o público se tornaria uma tarefa de específicos indivíduos, que rapidamente começariam a citar frases em rimas, criando o rap (*rythm and poetry*²⁸). Este ato de anfitrião da festa está impregnado no próprio termo MCing, pois MC significa “mestre de

²⁵ Tentar misturar duas músicas, ou realizar uma passagem entre música A e B sem que os BPMs coincidam, faz com que a mistura, ou passagem, fique na maioria das vezes, “fora de tempo”. BPM – Batidas por minuto: quantifica a velocidade rítmica em uma música.

²⁶ DJs comentavam suas próprias atuações, interagindo com o público. Estes *skillz* (habilidades) no microfone, foram uma forma rudimentar do rap.

²⁷ Os DJs utilizariam partes únicas da música em loop, estendendo batidas, refrões, ou partes específicas da mesma (Katz, 2012)

²⁸ Ritmo e poesia.

cerimónias”²⁹ (Watkins, 2005, p.13), e a *-ing form* em inglês remete para a continuidade da ação. O grupo Sugarhill Gang’s gravaria em 1979 a primeira música rap a ter exposição comercial – *Rapper’s Delight* (George, 1985 em Reisch, 2005). Embora esta música tivesse sido gravada por MCs, até então, sem credibilidade nas ruas, se tornaria um ponto de partida e padrão para anos seguintes, e pela primeira vez, faria com que aquele estilo de música fosse dirigido não por DJs, mas pelos MCs (Miyakawa & Schloss, 2015).

As gravações das músicas formulariam um tipo de trabalho/obra ainda hoje utilizado – a *mixtape*. Uma *mixtape* era basicamente um conjunto de canções gravadas e compiladas numa cassete de fita, que poderiam conter mais do que um grupo ou MC, e tipicamente organizadas pelos DJs, que também produziam os instrumentais da mesma (Watkins, 2005). Claro que atualmente, um trabalho em cassete está praticamente extinto, mas o termo *mixtape* ainda é utilizado caso uma coletânea seja feita em formato CD, MP3, etc. Note-se *download* de *mixtapes* na descrição do sítio GangdoMoinho – “Novidades do **Hip Hop Tuga**, vídeos, downloads de álbuns e **mixtapes**, concertos, notícias, beefs e Desporto em Directo (Sportv Directo)”³⁰.

Outro aspeto que gostávamos de esclarecer sobre o MCing debruça-se sobre a confusão entre rap e hip-hop. Esta pode-se identificar desde nas conversas de café, estações de rádio e TV, internet em geral e até em textos académicos. Já introduzimos o hip-hop anteriormente, definindo-o como cultura (por vezes como movimento). O MCing, ou seja, o rap, era o ato de ser anfitrião em festas de hip-hop, que se transformou em poesia e ritmo, evoluindo como estilo musical e um dos pilares centrais da cultura hip-hop. Assim, hip-hop não é um estilo musical “cantado”³¹ por MCs, mas a cultura que envolve o rap.

Falta-nos então um dos pilares centrais do hip-hop – o B-Boying/B-Girling. Mais conhecido pelo senso comum como breakdance, esta é a vertente que inclui a expressão corporal e dança no hip-hop. É difícil situar exatamente a origem do b-boyin/girling, pois este parece provir de vários estilos de dança, e existem ainda rumores de que DJ Kool Herc chamava *breakers* (*breaker boy* e *breaker girl*) àqueles que dançavam os seus *break beats*³². A mesma dificuldade irá acontecer se tentarmos definir o momento em que o termo passou de conceito vago, a ser utilizado com recorrência como nos dias de hoje. No entanto, Sally Banes, jornalista

²⁹ Tradução livre de *master of ceremonies*.

³⁰ Texto descritivo do sítio GangdoMoinho retirada do Google. O sítio GangdoMoinho é um dos principais canais de informação sobre rap underground em Portugal.

³¹ A generalidade dos MCs e teóricos irão dizer que não fazer rap não é cantar.

³² Break beats eram loops e instrumentais criados por DJs de hip-hop. (Miyakawa & Schloss, 2015)

que relatou várias vezes a cultura durante a sua criação e solidificação, define *breaking* como “*a style of competitive, acrobatic, and pantomimic dancing*” (2004, p.13), que começou como uma disputa amigável³³, onde dançarinos faziam todo o tipo de contorções, piruetas, “mortais”, entre outras habilidades físicas. Murray Forman resumiu o *breaking* segundo a caracterização de Sally Banes:

(...) *breaking* began as an articulation of physical presence featuring equal doses of competition and visual display. It was—and remains—an expression of style, which, among its young B-boy leaders, is clearly related to status and social profile. From its beginning, *breaking* formed a link between the street and the nightclub, and it was a crucial factor in hip-hop’s transition from the underground environment, including subway platforms and neighborhood parks, to the mass-mediated realm of mainstream culture. (Forman, 2004, p.10)

Banes vai ainda destacar que, apesar do *breaking* ser o último pilar original do hip-hop a se formar, e tornar-se concreto, foi este que inicialmente atraiu a atenção dos média para a cultura, levando-a muito além de Bronx (Banes, 2004, p.13).

Esta foi uma definição extremamente reduzida das vertentes do hip-hop. Existem vários lados da história, MCs, DJs, Writers, e B-boys/B-Girls para serem introduzidos que foram cruciais para o progresso destas vertentes. Destacamos que estes movimentos culturais, artísticos e socioeconómicos são orgânicos, e que os mesmos estão em constante transformação desde a sua origem.

3.4 – Difusão global do hip-hop

Constatamos, em pontos anteriores, que a cultura hip-hop possui não só influências de vários contextos culturais, como os próprios integrantes provém de diferentes países e cenários socioeconómicos. Estes contextos culturais e socioeconómicos trouxeram diversidade para a cultura, que só irá aumentar quando o movimento encontrar novos contextos e indivíduos (Neto, 2013). Foi apenas uma questão de tempo até esta ficar debaixo de olho da imprensa, de outros artistas e investidores, e iniciar seu caminho no “processo de exportação” para outros países.

O processo de difusão do hip-hop pode ser explicado através das correntes da globalização/ocidentalização. O conceito de “Aldeia Global” de McLuhan explica que a

³³ Como vimos anteriormente, as *block parties* também serviram para as *crews* (grupo de b-boys/girls) resolverem suas diferenças pacificamente.

descoberta e implementação de novas tecnologias aproximam as pessoas de todo mundo, reduzindo o espaço global ao tamanho de uma “aldeia” (McLuhan, 1967, em Georgiadou, 1995). Este é um dos princípios clássicos das teorias de globalização, que nos traz uma ideia muito simples – o desenvolvimento de novas tecnologias, destacando aqui as de informação e comunicação, ajudam a interligar o planeta. A televisão e o cinema, por exemplo, foram as principais vias para a difusão do hip-hop na Alemanha durante os anos 1980 (Pennay, 2001). Por outro lado, na Bulgária, um exemplo de um país sem grande acesso à música ocidental³⁴, a população faria o primeiro contacto através das discotecas/bares locais, onde DJs traziam as novas tendências mundiais (Levi, 2001). O rap, e o modo de vida promovido pelo hip-hop, que incluía desde corte de cabelo e vestuário à própria forma de falar e andar, invadiriam o globo no início dos anos 1980, e influenciariam tanto o pop quanto o rock (Wermuth, 2001; Osumare, 2001 em Motley & Henderson, 2008).

De uma certa maneira, e à semelhança do que aconteceu nos bairros de Bronx, o hip-hop congregou “excluídos do mundo inteiro” (Rocha, Domenich e Casseano, 2001, em Neto, 2013, p.5). Neto (2013) completou este pensamento afirmando que este movimento cultural transterritorial permitiu a identificação e reconhecimento de diferentes contextos urbanos e nacionais, mas também da legitimidade de experiências similares.

A internet também viria ajudar a cultura hip-hop a difundir-se. Lembremo-nos que a internet começou a ficar disponível para os cidadãos comuns nos anos 1990, ainda uma forte década do hip-hop.

³⁴ Durante os anos 1980 não existiam canais de comunicação privados na Bulgária. Os média públicos dedicavam apenas 30% de tempo de antena para música ocidental, que se resumia a pop ou rock. (Levy, 2001, pp. 138 – 139)

Capítulo 4 – O rap em Portugal

Uma vez que já contextualizamos a cultura hip-hop iremos agora abordar o panorama nacional português. Embora que não exclusivamente, iremos focar na vertente rap e estabelecer o primeiro ponto de comparação entre as configurações *offline* e *online* do movimento underground. Assim, este capítulo servirá de espaço para a explanação das características do rap português. Por outras palavras, serão analisados vários dos aspetos identitários do rap nacional. Esta observação irá recorrer fortemente às letras das músicas, ou seja, à análise de discurso, de alguns dos principais MCs dos anos 1990 e início dos anos 2000, o período de ouro do movimento nacional. A análise da transposição e configurações identitárias do rap para a internet ficará para o próximo capítulo.

Outros destaques irão salientar várias questões relevantes do movimento português. As diferenças entre a música produzida na margem sul e margem norte e a utilização de referência ao próprio território são exemplo dessas questões. Para dar início à análise da identidade do rap nacional, vamos agora proceder à contextualização da cultura hip-hop em Portugal.

4.1 – Contextualização social e difusão do rap em Portugal

Portugal passou por diversas mudanças na segunda metade do século XX que afetaram diretamente a população e que trouxeram novas dinâmicas sociais e culturais. A nação tornou-se, nas últimas décadas desse século, um país de imigração e não só de emigrantes (Machado & Matias, 2006). O país já se caracterizou, durante muito tempo, pelo seu auto-centrismo e pela sua homogeneidade relativamente a aspetos linguísticos, culturais e religiosos (Dias, 1950/1990 em Cabecinhas, 2002). A cultura hip-hop chegou a Portugal no final dos anos 1980, ou seja, pouco mais de uma década após a Revolução dos Cravos de 1974 aproximadamente. A queda do Estado Novo não significou a interrupção da proliferação dos posicionamentos hegemónicos, que a ideia do império português e o mito do luso-tropicalismo tinham até então difundido, pois o nacionalismo promovido nesse período já residia na mentalidade portuguesa a longo prazo (Alexandre, 1999, em Cabecinhas, 2002). Ao mesmo tempo, um maior fluxo de cruzamento de culturas era inevitável, e a sociedade portuguesa poderia até responder, mas não travar.

A Revolução de Abril de 74 iniciaria o processo de consolidação da democracia que se traduziu no aumento da imigração (Cabecinhas, 2002, p.99). Enquanto o hip-hop chegava ao país, o número de estrangeiros legalmente em território nacional tinha mais que triplicado

relativamente a 1975, ultrapassando as 107 mil pessoas. A livre circulação para cidadãos da União Europeia projetada a partir dos Acordos de Schengen seria outro importante fator para o aumento da imigração a partir de 1986, data de adesão de Portugal na Comunidade Económica Europeia (CEE). Aqueles que vinham das ex-colónias encontraram-se numa situação dificultada:

Os homens trabalham predominantemente por conta de outrem, na construção e obras públicas e nos serviços, dedicando-se as mulheres basicamente aos serviços domésticos e ao comércio. Trata-se de imigrantes que, em geral, não possuem habilitações profissionais adequadas às sociedades de tipo urbano e industrial e que apresentam dificuldades linguísticas que dificultam a sua integração profissional e social e que, em resultado desses factores, são impelidos para situações profissionais de carácter precário e mal remuneradas. (Cabecinhas, 2002, p.102)

O hip-hop em Portugal viria a canalizar-se sobretudo a partir dos filhos da primeira geração de imigrantes. Podemos encontrar um ponto de comparação imediato a partir do contexto socioeconómico. Enquanto vimos que Bronx era um dos principais epicentros do movimento cultural entre os jovens de classes baixas, habitualmente migrantes, e que se deslocavam de várias zonas, em Portugal temos o Miratejo como ambiente embrionário.

Anteriormente citamos dissonâncias sobre o local de origem da cultura nos Estados Unidos, e em Portugal a história não é diferente. A convenção geográfica indica o Miratejo, mas alguns pioneiros, como General D, apontam para Almada como o local de origem, tendo sido levado posteriormente para a outra margem (Fradique, 2003, Mister, 2016). Iremos agora tratar da progressão do movimento cultural em Portugal, para tentarmos depois entender a transformação do mesmo no momento que migra para o espaço *online*.

4.2 – Os primeiros passos e atores nacionais

Falar em primeiro rapper ou primeira música é um erro que não queremos cometer. Além de não haver documentação explícita que o pudesse provar, cairíamos numa problemática da estética da arte em que teríamos de estabelecer sob que condições iríamos considerar um músico/artista um rapper, ou um rap. Além disso, poderíamos estender a discussão para a dimensão da consciência dos artistas quanto ao movimento, ou seja, a partir de que momento estes sentiram que faziam *rap tuga*³⁵ conscientemente. Contudo, não pretendemos listar personagens ordenadamente como se buscássemos uma génese absolutamente cronológica. Nossa intenção resume-se a citar relevantes primeiros atores e passos do movimento cultural.

³⁵ Denominação casual para Rap Português.

Por isto não queremos tirar crédito ou diminuir nomes e/ou episódios que não citaremos. Tendo optado por contar uma versão mais convencional do desenvolvimento do rap português, iremos utilizar o documentário de Mister (2016), *Raiz do Rap Tuga*, que acompanha vários pioneiros do movimento no Miratejo, como um dos principais meios para compor a sequência de eventos.

Bambino, também conhecido como Mad Nigga, é um nome facilmente reconhecível no meio hip-hop tuga, especialmente pelo seu percurso no grupo Black Company. O rapper defende o Miratejo como berço geográfico da cultura hip-hop e refere-se a esta como altamente influenciada pela cena norte-americana (Mister, 2016). Segundo o rapper, inglês era o idioma de eleição nos improvisos de rua. Pump G, um dos idealizadores do MiraSquad (PSK em Mister, 2016), coletivo movido e criado a partir do gosto pelo hip-hop, refere que “ninguém queria cantar em português porque soava mal”. Na verdade, se analisarmos a primeira coletânea portuguesa de rap, o Rapública (1994), vemos que alguns MCs influentes como Boss AC rimavam recorrentemente em inglês.



Figura 12 - Bambino improvisando em inglês numa sessão no Miratejo

Fonte - Programa Pop Off na TV2 (RTP)

Outra referência dos EUA era a moda, que funcionava como símbolo identificador que demonstrava quem estava ligado à cultura e se configurava não só pela roupa larga, como pelos penteados (General D em Mister, 2016).

Bambino comenta no documentário que os recursos eram bastante limitados, sendo que muitos dos improvisos eram feitos sobre músicas que já continham voz. Mas instrumentais não eram as únicas coisas em falta. General D comenta no mesmo documentário que as referências musicais chegavam através de pessoas que estavam fora do núcleo do Miratejo. O rapper destaca “Acid Music” e House como estilos musicais recorrentes nos finais dos anos 1980,

estilos esses que já vimos serem comuns ao pano de fundo do hip-hop no Estados Unidos. General D descreve ainda como amigos traziam fitas cassete de França, e adiciona ainda que existiam trocas das mesmas. É transversal aos envolvidos no trabalho de Mister, todos eles relevantes para a história do rap português, que existiu um período onde a influência americana imperava na criação de suas músicas durante os primeiros anos de desenvolvimento do movimento – “Imitávamos o que se fazia na América” (General D em Mister, 2016). General D descreve, por exemplo, que KRS-One e Public Enemy, ambos referenciados na contextualização que fizemos sobre o hip-hop nos EUA, eram suas maiores influências. O rapper mencionou ainda nomes como Malcolm X, que além de estar relacionado com a própria história dos EUA e ser uma referência extra musical, foi uma influência dos próprios precursores do hip hop como cultura, o que também já tínhamos relatado anteriormente. Este paralelismo não está apenas conectado pela cultura hip-hop, como pode ser explicado pela similaridade dos contextos dos indivíduos envolvidos. Sabemos que o movimento cultural teve a contribuição maioritária de imigrantes nos Estados Unidos, e coincidentemente algo semelhante aconteceria em Portugal. As condições coincidentes entre as comunidades de Bronx e a região do Miratejo estenderiam o tapete para que este facilmente se desenrolasse. Tratamos aqui condições como requisitos, ou o estado de alguma situação. Ser imigrante era uma condição coincidente, o fluxo das comunidades em busca de uma vida financeiramente melhor era uma condição coincidente, várias das referências musicais eram coincidentes, e até a insatisfação com o racismo era uma condição coincidente – “Percebi o que era ser negro fora de África” (General D em Mister, 2016). A associação e identificação de ambos os cenários (o que aconteceu em Bronx, e no Miratejo) eram demasiado evidentes, o que facilitou a assimilação do rap e da cultura hip-hop na região:

De facto, a margem sul do rio Tejo, no prolongamento suburbano da cidade de Lisboa, ocupada por uma população jovem e maioritariamente migradora, tornou-se num dos maiores palcos das novas formas de sociabilidade urbana. Aqui a abordagem da música rap tem sido feita através da partilha e da contaminação de gostos e de identificações entre grupos de amigos, encontrando-se dependente de itinerários de acesso a bens culturais assentes nas redes de sociabilidade onde a vizinhança, a escola e a família surgem como ancoradouros fundamentais. (Fradique, 1999, p. 125)

Fradique coloca o rap como uma estrutura de significação para aqueles que enfrentavam a experiência da diáspora, utilizando-o como instrumento para legitimar suas posições, ultrapassando o sentido uni-facetado de estilo musical (1999, p.125). Já vimos anteriormente,

quando abordamos o hip-hop nos Estados Unidos, que este se configura como uma cultura e estilo de vida, e que as respetivas vertentes funcionam como canalizador da expressão dessa mundividência. O quotidiano dos emigrantes servia então de matéria-prima para a expressão artística. Estes grupos e comunidades ocupavam o espaço público para exercer seu direito de expressão, através dos conhecidos improvisos de rua, conotados por Pump G como “cultura da praça” que reunia pessoas de diferentes zonas do país (Mister, 2016).

Analiticamente, parece-nos relevante salientar a vontade de afirmação destas comunidades e a sua ânsia de transformar, enquanto coletivo, o contexto socioeconómico em que se viam inseridos. Precisamos de insistir no tema da etnicidade e racismo para entender a instrumentalização do rap por estes indivíduos. Alguns percussores do movimento, como General D e Pump G, afirmam que Almada era tida como território de *skinheads*³⁶ e que vários coletivos de rap se agruparam em resposta ao perigo dos conflitos que eventualmente ocorriam (Mister, 2016). Esta era uma força contrária que só fortaleceu o discurso de afirmação dos rappers, pois ameaçava os processos identitários que vinham a traçar:

Como alternativa à experiência que dizem ser a dos seus pais - ainda demasiadamente marcados pelos valores e condutas impostas pelo colonialismo, optando por se refugiarem em redes de relações fechadas - estes jovens procuram no rap os instrumentos necessários para lidar com as novas regras e novos espaços criados pela sociedade pós-colonial em emergência. A experiência da multiculturalidade juvenil e da criação de redes de sociabilidade e lazer regidas por fluxos completamente diferentes daqueles que caracterizavam a época do regime do Estado Novo (e que marcam os jovens urbanos portugueses na sua totalidade) implicou a criação de novas formas de expressão e a definição de novos contextos, dos quais os seus protagonistas têm uma clara consciência. (Fradique, 1999, p. 125)

Tendo em conta esta realidade social, o contexto da história portuguesa, e de quem assumiu os primeiros passos do rap português, podemos partir do princípio que, em similaridade aos processos de desenvolvimento da cultura hip-hop nos EUA, o movimento se iniciou em sequência de uma nova configuração social e cultural, num espaço recentemente ocupado por comunidades, em grande parte, migrantes e em busca de uma adaptação. É preciso salientar que o movimento hip-hop não foi apenas construído por estes nomes. Efetivamente, e como outro pioneiro do rap português, Sanryse, o declarou no documentário de Mister, existia todo um enredo de pessoas envolvidas. Estas pessoas, das quais algumas nem deverão ser mais identificáveis, faziam igualmente parte do movimento, e segundo a opinião de Sanryse, eram

³⁶ No sentido xenófobo popularizado na década de 1980. (Fangen, 1998)

tão importantes quanto os rappers que apenas serviam como relatores da cultura – “Esse *people*³⁷ era hip-hop” (Sanryse em Mister, 2016).

Este seria o conceito base da primeira geração de rappers em Portugal. Não é claro, nem parece existir bibliografia sobre quando iniciam ou terminam as gerações e fases do hip-hop português, assunto a qual deveremos dedicar um artigo no futuro, mas a primeira fase deverá compreender finais de anos 1980 até ao lançamento da primeira coletânea de rap pela Sony - Rapública. Este período é algo arbitrário da nossa parte, mas também é baseado nos posicionamentos de rappers como Sanryse, que dizem fazer parte do grupo de pessoas que fez a ponte entre a primeira geração e a fundação sólida do movimento, assim como em afirmações de Bambino que considera o conteúdo pré-Rapública como a primeira geração. É de notar ainda que a imprensa trata o início do movimento com uma “abrangência restrita” por abordá-lo com foco nas comunidades de migrantes, colocando em segundo plano ou até ignorando o aspeto musical do mesmo (Líderes da Nova Mensagem³⁸ em Mister, 2016).

Bdjoy, músico que chegaria ao “Mira” em 1996 e que estaria envolvido no movimento, relata que as famílias continuaram a mudar-se para a região por razões económicas, uma vez que os arrendamentos eram mais baratos (Mister, 2016). Apesar de algumas similaridades no contexto socioeconómico, algumas mudanças iniciarão após estes primeiros passos. Makas, integrante dos Black Company, menciona que o movimento começou a adaptar-se à realidade dos envolvidos e que o número de rappers que cantava em Português aumentou significativamente. Sanryse fala ainda que a terceira geração trouxe a “africanidade”, incluindo rap em crioulo numa “*bridge* com a terra-mãe” (Mister, 2016). Estas duas fragmentações não só parecem ser a tentativa de aportuguesar o rap, para o caso do crescimento do rappers em português, como mostram um movimento cultural sendo movido por forças externas, como uma sociedade que é descentrada sem delineamentos constantes (Hall, 1991).

4.3 – Território, margens norte e sul

Este ponto servirá apenas para mostrar a relevância do território no movimento hip-hop, e de que maneira este promove o desenvolvimento, ou está envolvido, nas características identitárias do mesmo.

Nécio Neto (2013) afirma que o hip-hop “é uma forma que os jovens negros encontraram de expressar a experiência da segregação socioespacial e de construção de uma

³⁷ Referindo-se às pessoas que acompanhavam, e faziam parte, do MiraSquad.

³⁸ Grupo relevante de rap português que nasceu no final dos anos 1980.

identidade alternativa...”. Parece-nos importante lembrar que foram imigrantes nos EUA a dar os primeiros passos para a criação do hip-hop, e que, como já vimos anteriormente, eram estes que se locomoviam nos espaços públicos organizando *block parties* entre outros eventos relacionados. A rua serviu então de território para a construção dessa alternativa à realidade americana, e como resposta às conotações e condições impostas pela sociedade. Vimos também que os rappers portugueses também utilizaram praças, e a rua em geral, para se reunirem e expressarem artisticamente. Um segundo aspeto importante, também apontado por Neto (2013), resume-se ao facto de que o hip-hop, enquanto fenómeno urbano, trata regularmente a relação centro *versus* periferia, a representação do bairro em que o rapper vive e as demarcações territoriais que normalmente envolvem uma certa tensão:

Cada dia a situação está pior,
Cada dia se sente um pouco mais uma dor
Uma dor da miséria,
Seja na cidade, seja na periferia
E nos bairros de lata
a fome cada vez mais mata.
Alguns ainda não acreditam nisto tudo
Mas lá estão os factos espalhados por todo o lado...
da urbanização, e não... o governo não quer dar a sua mão.

(Zona Dred – Putos da rua, 1994)

A vida do bairro e a discussão do espaço urbano não foram assuntos exclusivos aos anos 1990, como também não foram evocados apenas por imigrantes:

Aqui encontras profetas, poetas, pensadores
Revolucionários, como o Mário Viegas
(...)
Aqui encontras tudo e não encontras nada
Branca, castanha, b-boys, gois e speedboys
Pitbuls, rotweilers e redskins
Ei, gunas, carros quitados, grandes colunas
(...)
Vejo políticos no jogo, no roubo, vejo o meu povo...
Mas nunca vi ruas pavimentadas a ouro
(...)
A frustração, a raiva, a mente entorpecida

A adolescência com tendência suicida
A mãe que chora, o pai que foi embora, a família dividida,
A dor, essa não demora.

(Expeão – Bairro, 2006)

Embora os factos apontem para os arredores de Lisboa como local de origem do hip-hop português, é impossível descartar os contributos do movimento nortenho, mais especificamente no Porto. Os Mind da Gap, que anunciaram seu fim (Blitz, 2016), são um clássico exemplo de um grupo que desde 1993 moldou e direccionou o movimento rap a partir do norte do país. Segundo alguns artistas do movimento, entrevistados por Bárbara Neves (2004), iniciou-se uma disputa entre os polos onde o rap se popularizou em Portugal (Lisboa e Porto), que parece ter origens pessoais, mas que declinou para um espectro mais generalista encaixando nos:

(...) antagonismos político-culturais que existe entre Norte/Sul, e que basicamente se reflectem entre as cidades do Porto e Lisboa, estão patentes na postura artística de quem faz rap mas não de quem ouve. Passo a explicar, o “enaltecimento do ego” é uma das disciplinas mais comuns do rap. Sendo assim, para além de te auto-elogiares também proclamas e elevas o sítio onde vives. No Hip Hop esta situação é perfeitamente natural. (DJ Dee-Vine em Neves, 2004, p. 104)

Acima mostramos um trecho de uma música da Zona Dred, influente e importante grupo no início dos anos 1990, e uma segunda parte de uma faixa de Expeão, membro dos Dealema, grupo ainda relevante no movimento nacional e originário do Porto em 1996. Os exemplos provam que o espaço urbano é discutido nas duas zonas, mas também regista uma similaridade temática, que une estes polos apesar de aparentes disputas. No entanto, existe discórdia quanto ao estilo e recorrência dos temas abordados:

No norte existe uma predisposição para falar de determinados assuntos que no sul não existe. Se calhar por uma questão de influência, no Norte generalizou-se mais o rap metafórico, e as pessoas seguiram essa linha por uma questão de integração, de influência dos amigos. No sul, a música é mais do quotidiano, mais real, não é tanto filosófico. É claramente diferente, e não estou a fazer nenhum juízo de valor. (Shaheen em Neves, 2004, p. 105)

(...)

É diferente no flow, na pronúncia, mas não no conteúdo. Ouvia-se que no Porto o Hip Hop era muito ideológico, metafórico e Lisboa era um rap de gueto, mas não é bem assim, em ambos os lados se fazem as duas coisas. (Chullage em Neves, 2004, pp. 104-105)

Independentemente dos posicionamentos que possam existir sobre estas questões, parece-nos importante destacar a relevância do espaço urbano nas letras dos MCs. Sem ordenação propositada, e apenas para mostrar a transversalidade do tema entre artistas, eis aqui alguns exemplos:

Cuidado bro, a rua não é um jogo.
Quantas vidas já caíram com essas drogas nocivas?
Quantos manos já partiram com essas balas perdidas?
Tu tens que saber, na rua não há saídas!
(...)
Vida é uma puta e na rua tu vais ter que teme-la.
Tu tens tomates mas não tens o essencial pa fode-la.
Rua também tem lei mas duvido que irás conhece-la,
porque é o ruído do estômago vazio que vai redigi-la.
Por isso não sejas atrevido de um mano faminto,
podes estar a 9mm de perder os sentidos.

(Sam the Kid e Valete – Presta atenção, 2006)

Este trecho da música “Presta atenção” do álbum *Pratica(mente)* de Sam the Kid contextualiza as perigosas ruas, abordando a criminalidade em geral e a romantização que algumas pessoas possam idealizar desse modo de vida. Aqui a rua é destacada como um lugar difícil e espaço de sobrevivência para alguns.

A rua foi a escola, vida foi disciplina.
Sobrevivência foi a matéria, sala d’aula foi a esquina.
Gramática de MC, matemática de dealer.
Trabalhos manuais, semiautomática 9 miller³⁹.

(Kacetado com Chullage e DJ Link – Escola de rua, 2002)

Esta faixa do álbum *Ontem, Hoje & Amanhã* de Kacetado pode ser vista como um reforço da ideia de que a rua é frequentemente conotada como um espaço de conflito. No entanto, enquanto a música de Sam the Kid e Valete parece tentar quebrar o romantismo da “*thug life*”, a faixa de Kacetado e Chullage parece querer apenas descrever as diferentes questões que fazem da rua um lugar perigoso, e alertar os demais para a realidade deste espaço.

³⁹ Referência à arma 9mm; Milímetros.

O trecho acima mostra a metáfora de Chullage ao associar o universo escolar ao contexto urbano conflituoso.

Mãos aos alto, esta merda é um assalto!
Traz o povo e todo o resto e junta-te ao manifesto,
clínico, poder psíquico, forte d'espírito.
Vives o que eu vivo? Sentes o que eu digo?
Varejo o perigo. Faço dele um amigo.
E quando faz frio, sinto-me mais sombrio.

(Terrorismo Sónico⁴⁰ com Rey e Cali – Lei das ruas, 1º assalto, 2001)

Este trecho serve para mostrar que a rua é tratada de forma similar no norte do país. Existindo ou não um leque de temas e estilos que diferenciam o norte do sul, é evidente que a transversalidade da evocação do espaço urbano é presente nos seus discursos.

Se tás na *street life* controla o panorama,
Pa depois não teres que vir a sofrer com o *fucking* drama.
E esta aqui vai pa todos que tão de cana.
Do Lumiar pra vocês mantém-se sempre a chama.

(Dj Kronic e Bónus – Do Lumiar para vocês, 2004)

Para terminar os exemplos sobre rap e territorialidade destacamos este som de Bónus, uma rapper com poucas faixas lançadas mas altamente reconhecido pelas suas colaborações com Valete e Adamastor.⁴¹ Neste trecho podemos analisar que Bónus escreve e canta o local, isto é, Lumiar, uma freguesia lisboeta. O MC retratou questões sociais e económicas da altura, um exemplo claro da utilização da cultura hip-hop para chamar a atenção dos ouvintes para uma localização específica, independentemente da temática.

4.4 – A disseminação dos “códigos de conduta” nos álbuns e a “expressão do real”

Queremos agora começar a focar nos álbuns dos anos 1990, principalmente da segunda metade da década, e do início dos anos 2000, para demonstrarmos o que já chamei de “códigos de conduta dos primeiros álbuns de rap” (Gravato, 2014). Resumidamente queremos aqui mostrar como os rappers utilizam suas músicas para estabelecer o que é um comportamento aceitável, e o oposto disso, dentro do movimento hip-hop tuga, mas também expandindo estes

⁴⁰ Terrorismo Sónico é composto por Mundo e Ex-Peão, integrantes do grupo Dealema.

⁴¹ Os três formaram um grupo intitulado de Canal 115, mas apenas Valete se mantém visivelmente ativo.

“conselhos” e “regras” para a indústria musical e sociedade em geral. Tentaremos desta forma demonstrar uma das mais fortes características do conteúdo do rap português.

Antes de partirmos para os álbuns dos últimos anos da década de 90 e início dos anos 2000, é preciso realçar que este posicionamento dos rappers não é exclusivo desta época, mas sim transversal à história do rap português. No entanto, e como já vimos anteriormente, os assuntos proeminentes no período pré-Rapública abordavam questões sociais. Ao mesmo tempo parece-nos natural que o movimento ainda não olhasse para si uma vez que, antes da primeira coletânea nacional, este não existia há tempo suficiente para que se tivesse estabelecido uma consciência do mesmo. Ainda assim, podemos encontrar vestígios de tais conselhos:

Sê tu mesmo e serás tu.
O que nem sempre é possível neste mundo.
Então não esperes o queres, fazas o que fizeres
Luta sempre pelo que queres e vais ver que assim preferes
Viver, cantar, trabalhar ou sonhar
Sentes a mudança e como tal não vais parar.
LNM – a prova do que foi dito
Tentar o que pensar, mas nunca ser um mito.
Não te suba à cabeça a publicidade
Mais importante é a maturidade
Sê tu mesmo!

(Líderes da Nova Mensagem – Sê tu mesmo, 1994)

É bastante visível que os LNM estão a dirigir-se ao seu público, aconselhando o mesmo a procurar ser verdadeiro consigo em todas as ocasiões de sua vida (viver, cantar, trabalhar ou sonhar). O grupo usa-se como exemplo dessa pregação mas sugere, e aqui dirigindo-se provavelmente a outros músicos ou rappers, que não deixem a publicidade “subir à cabeça”, apelando ao crescimento pessoal e sobrepondo-o ao sucesso profissional/financeiro posteriormente.

Vejamos agora as similaridades, mas também a demarcação e solidificação, desta prática no período mencionado:

Tenta perceber a tua identidade
Procura no teu íntimo a verdade

Não és apenas mais uma pessoa
Que aparece neste mundo à toa
Tenta encontrar as tuas raízes
Senão pode ser que algum dia as pises
Só assim perceberás quem tu és
No sangue que te corre da cabeça aos pés
Talvez daí tires uma lição
Sobre o que se passa neste mundo cão
Muitas vezes é preciso saber ouvir
Ir em frente quando apetece desistir

É mais forte o homem que sabe criar um filho
Do que aquele que apenas prime um gatilho
É mais fácil matar que ler um livro, verdade?
Mas a bala é a prisão, educação é liberdade

(Da Weasel – Educação (É a liberdade), 1995)

É impossível não notar a semelhança entre este discurso com o dos LNM. Enquanto os LNM dizem “sê tu mesmo” os Da Weasel aconselham “tenta perceber a tua identidade”. Por outras palavras, ambos apelam à busca do autoconhecimento. Este tipo de conselho está impregnado no que chamei de “expressão do real” (Gravato, 2014) e mostra-se como uma das bandeiras iniciais do rap português. A expressão do real consiste na vontade dos MCs escreverem e exporem a sua realidade, aconselhando o ouvinte a fazer o mesmo, e por vezes criticando quem retrata o irreal.

Queres a receita? Eu não ta dou!
Procura no interior porque no interior é onde eu estou.
Tás acordado boy? Abre a pestana.
Descobre a tua própria essência humana.
(...)
O que escrevo é reflexo daquilo que faço
O que escrevo é reflexo daquilo que passo
O que escrevo é reflexo daquilo que digo
Sam aqui o puto, real e agressivo.

(Sam The Kid – Reflexo, 1999)

Esta faixa de Sam The Kid, do seu álbum de estreia no final da década de 90, demonstra a existência dos pontos acima abordados. A primeira quadra fala de uma “receita”, a qual Sam aconselha o ouvinte a procurá-la no seu interior. Logo em seguida o MC reforça esta ideia ao dizer ao seu público para “descobrir a sua própria essência humana”, defendendo que cada um deve procurar a sua originalidade e ser honesto consigo. A segunda quadra, o refrão da música, mostra a “expressão do real” mencionada anteriormente, pois o autor sublinha que o que escreve é reflexo do que faz, vive e diz. A sua música reverbera então o que o Sam the Kid, enquanto indivíduo, experiencia tornando as suas criações “reais” e não fakes⁴².

Chega de abuso! Temos direito
É hora de tratar a mulher com respeito

(Djamal – Revolução (Agora!), 1997)

O grupo Djamal, um dos poucos coletivos femininos a se destacar no movimento, mostra que a elaboração destes “códigos de conduta” pode estender-se a assuntos da sociedade. Acima podemos ler o simples e direto refrão da música Revolução (Agora!)⁴³, que resume a faixa que reclama pela equidade entre géneros na sociedade. De uma forma resumida, estes “códigos de conduta”, normalmente acompanhados de conselhos ou demandas, estabelecem princípios éticos e morais dentro do movimento hip-hop português, onde os MCs são os importantes porta-vozes. A frequência desta prática oscila desde o início dos primeiros álbuns e músicas, não é transversal a todos os rappers, e depende de outros fatores. Esta será uma questão a discutir em trabalhos posteriores, mas representa, sem dúvida, um aspeto nacional do rap em Portugal.

4.5 – O purismo antiamericano e a relação underground versus mainstream

Já vimos exemplos de como o rap em inglês foi utilizado nos primeiros anos do movimento hip-hop em Portugal e como a cultura norte americana possuía forte influência. Segundo Stuart Hall, aspetos identitários podem sofrer três possíveis consequências face à globalização. A primeira ressalta a tendência na qual as identidades se estão desintegrando, dando lugar ao crescimento da homogeneização cultural e do “pós-moderno global”. A segunda consequência é o reforço de uma identidade nacional, local ou particular, que resiste à força da

⁴² Termo emprestado do inglês “falso” para conotar todos, MCs ou não, que cantam, divulgam ou falam de coisas sobre si que não são verdade (reais).

⁴³ Retirado do EP “Abram Espaço”. (BMG, 1997)

globalização. O terceiro resultado é a formação de uma identidade híbrida, como uma nova configuração. (Hall, 1991, p. 69)

As anteriores direções servem de base para a explicação das ramificações do rap português. Num primeiro instante, a assimilação dos padrões americanos no movimento hip-hop nacional português pode ser vista como a primeira consequência da globalização citada por Stuart Hall. Embora que, no seu início, o movimento cultural não possuísse uma “identidade”, este facilmente reproduziu as práticas americanas: moda, cantar em inglês, influências, etc. Esta característica não era exclusiva dos MCs, mas de todo o movimento hip-hop:

No início, o hip hop nacional tendia a mimetizar o hip hop americano, procurando referências no soul ou no jazz como os rappers norte-americanos faziam. Rui Miguel Abreu recorda inclusive que, nos tempos primordiais do rap nacional, havia muitos produtores (um desses Rui Miguel Abreu recorda ser o DJ Bomberjack) que se dirigiam à loja de discos que deteve no Bairro Alto entre 1993/4 e 1998 à procura de soul e funk americanos para samplar. (Santos, 2013, p.73)

A segunda consequência fala-nos de resistência à globalização. Os artistas que rejeitaram ou tentaram desconstruir os padrões americanos podem ser colocados neste grupo. Por definição, esta consequência remete para um reforço de identidade (Hall, 1991), o que, no caso do rap português, acaba por contribuir para mensagens mais puristas sobre a essência do movimento:

O movimento cresce a *pari passu*
Mas navegamos num rio que está manchado
(...)
No fundo sinto medo e desgosto ao mesmo tempo
Porque o sentimento da velha escola se evapora com o tempo
(...)
Há que tentar perceber e alcançar o espírito
Dos verdadeiros fundadores deste movimento.
Recuperar o sentimento e a postura
Dos clássicos pioneiros desta cultura.
(Fuse – A outra face, 2003)

Estes excertos da faixa “A outra face” ilustram a intenção do Fuse em recuperar uma identidade supostamente perdida. Ele aponta que apesar do crescimento do movimento hip-

hop, este se encontra “manchado”, referindo-se às práticas dos seus integrantes. A harmonia musical desta faixa ajuda-nos a entender o “medo e desgosto” do artista, que se deve à perda do sentimento da velha escola. Os códigos de conduta são bastantes recorrentes entre os MCs mais puristas, conservadores ou defensores do underground nacional (Gravato, 2014), o que também se reflete na parte final da letra de Fuse, quando este afirma que é necessário “perceber e alcançar o espírito dos verdadeiros fundadores do movimento”, “recuperando o sentimento e a postura dos clássicos pioneiros da cultura”.

O hip-hop estabeleceu-se em Portugal de uma forma underground⁴⁴ (Contador e Ferreira, 1997, p. 165), e daqui provém outra característica identitária dos MCs “resistentes” – o desprezo pelo comercial/mainstream. Analisemos os seguintes trechos:

E este é o universo da verdade,
Onde os falsos tropeçam na insignificância do seu próprio ser,
E os verdadeiros viajam no seu espaço mediático
Espalhando as profecias.
Agora que entraste no expresso Dealemático
Vais conhecer o nível ideal de elevação espiritual.
O segundo piso⁴⁵.
A tua vida nunca mais vai ser a mesma,
Sê bem-vindo ao submundo... Dealema.
(...)
Falsos MCs são impiedosos,
Espalhados como cogulemos venenosos
Que difamam o hip-hop e sua cultura
(...)
Abstinência à concorrência leva os fracos à tendência
de serem comerciais para terem mais... audiência.
(Dealema e Ace – Coalizão, 1996)

Estes trechos da faixa “Coalizão” retratam, ainda nos anos 90, o desprezo pelo rap (e música em geral) comercial. Os primeiros versos são declamados e não “cantados”, estabelecendo uma introdução mais acentuada que parece querer destacar o purismo da música que está prestes a ser ouvida. Afinal, os Dealema avisam-nos que ao ouvir a sua música estamos a entrar no “universo da verdade” onde os “verdadeiros espalham profecias” e onde conheceremos o “nível

⁴⁴ Termo utilizado para contrapor o movimento comercial/mainstream.

⁴⁵ Segundo Piso é o nome do local onde os Dealema costumam produzir e gravar suas músicas.

ideal de elevação espiritual”. No mesmo trecho somos remetidos para dois locais: o segundo piso e o submundo. O primeiro acaba por funcionar como uma autoafirmação, onde os artistas dão autoridade a si mesmos para falar do seu meio. O segundo aponta para o que estes MCs consideram ser a prática mais sensata ao fazer rap, isto é, produzir música no meio underground.

Mais de dez anos depois, em 2008, os Dealema lançariam o álbum *V Império*, e com ele a música “Escola dos 90”. Analisemos o seguinte discurso:

Nós estamos cansados de toda esta teia que nos envolve
E mais do que nunca está na altura de assumirmos controle.
Vimos da escola dos 90 onde tudo era em câmara lenta.
Tu não precisas de mais promoção, mano tu precisas de uma sebenta.
Metade do hip-hop de hoje em dia depende da imagem ou da fachada,
Muitas bases orelhudas mas com letras cheias de nada
Porque esses putos são fantoches na mão de grandes empresários
Que os exploram noite e dia na busca de montantes extraordinários.

(Dealema – Escola dos 90, 2008)

Este refrão resume a faixa que se configura em uma crítica à indústria musical, mas também aos MCs “que se vendem”. O sucesso mediático é rejeitado e a dada altura chegamos a ouvir “não queremos ser famosos”, justificando que a “estupidificação” preenche quem o é.

Outro posicionamento habitual de mensagens mais puristas é a identificação e crítica dos chamados MCs falsos, por vezes mencionados como fake MCs, ou apenas fakes. A categorização de indivíduos como falsos resulta na tentativa de fortificação da identidade de quem os categoriza, que os reforça como MCs reais/verdadeiros/puros, e traça uma linha entre si e os que não seguem suas linhas de pensamento e práticas, sejam estas partilhadas pelo próprio movimento hip-hop ou não. Por um lado, o enaltecimento do ego é tido como uma das disciplinas mais comuns no rap (Neves, 2004, p. 104). Porém, diferentes MCs poderão considerar diferentes razões para qualificar o “outro” de falso. Por exemplo, em “Coalizão” podemos ouvir “Não fico com remorsos dos palhaços, fracos, falsos gangsters e posers/ Que têm calças largas e autodenominam-se rappers/ Mas só estão nisto pelo estilo, pelo aparato e *apparel*”. De uma forma geral, estas ações também assistem a criação de padrões morais e de práticas a serem seguidas dentro do que chamei de códigos de conduta.

O terceiro trecho selecionado exemplifica o desprezo do underground pela música comercial. A música é até dedicada a canais de TV, rádios, editoras, revistas, ..., como um manifesto de contestação. No entanto, é importante não confundirmos a vontade dos MCs em espalharem a sua mensagem com a vontade de fazer música por dinheiro. Seria até contraditório alguém criar uma música de intervenção para não a expor. De facto, e ainda nos anos 90, podemos encontrar registos da autoconsciência desta vontade de propagar o rap, como é o caso da música “Rap é uma potência” dos Líderes da Nova Mensagem. Ao cantarem “queremos implantar este estilo em Portugal”, os LNM mostram a vontade de tornar o género reconhecível no panorama musical português (Santos, 2013, p. 35).

Muitos MCs iriam então atacar o *modus operandi* destes “falsos” e de todos os que seguissem o americanismo ou caminho mais comercial. Embora discutível, uma das faixas mais “antiamericanas” da história do rap português pertence a Valete com o título “Fim da ditadura”. Esta faixa fez parte de seu primeiro álbum, Educação Visual de 2002, considerado pela maioria como um clássico do percurso do movimento tuga.⁴⁶ A “Fim da ditadura” dramatiza uma viagem de Valete ao México, onde se encontra com várias personalidades como Saramago, Fidel Castro e Yasser Arafat, liderados por Bin Laden que preparou um “K.O. definitivo à América”. Neste *storytelling* Valete é escolhido para “vingar o mundo” de George Bush na “Missão: Invasão à Casa Branca”, que termina com o assassinato do último pelas mãos do MC. Esta obra não retrata a questão musical, mas mostra um claro “antiamericanismo” que provém de uma das autoridades do rap underground português. Valete não perdeu a oportunidade de lançar sua mensagem contra os “falsos” MCs neste álbum, mas vejamos os seguintes trechos de um trabalho posterior com Bónus e Adamastor, retirada do seu álbum Serviço Público:

Canal 115: R.A.P em estado sublime.
Liricismo Horizontal⁴⁷ que aterroriza o mainstream,
Dinamite verbal que a vossa rádio oprime,
Poesia magistral tipo Nas e Rakim,
Para todos consensual Rap Tuga *Dream Team*,
Ditadura underground, baza se não curtes o regime
É o fluxo de luz que ofusca o vosso *bling bling*
Se quiseses que confirme, liga o *mic* e entra no ringue.

⁴⁶ A título de curiosidade, este foi um dos trabalhos que mais influenciou o autor desta dissertação a fazer rap três anos mais tarde.

⁴⁷ Editora/produtora de Valete.

(...)

Não te vês, não é por sermos underground a mais

É a tua TV que só tem 114 canais

(...)

A gente faz isto é só por amor

Valete, Bónus e Adamastor.

(Valete com Bónus e Adamastor – Canal 115, 2006)

Podemos perceber o posicionamento do grupo Canal 115 logo após as primeiras linhas de Bónus, quando este refere que o grupo “aterroriza o mainstream” e é “oprimido pela rádio”. Bónus ainda crítica o aparato (bling bling)⁴⁸ e “convida” os MCs para tentarem por em causa o que acabou de referir. A divisão entre o underground e mainstream é bastante clara, sempre segundo o exercício da auto-autoridade que os MCs se conferem, em um exercício, muitas vezes, de enaltecimento do ego. Valete diz mais tarde que, se um MC “não se rever” nestes padrões, a razão deve-se à sua TV possuir apenas 114 canais, o que se configura numa clara alusão ao nome do grupo Canal 115, e estabelece uma linha de corte entre os MCs comerciais e os anónimos segundo seus próprios padrões. O último trecho selecionado, que pertence já ao fim da faixa, tenta mostrar que estes MCs fazem rap pelas “razões certas”, isto é, por amor e não por dinheiro.

O hibridismo é a terceira consequência da globalização, onde novas identidades se misturam com a atual (Hall, 1991, p. 69). Se partirmos do princípio que a identidade do sujeito pós-moderno não é fixa ou permanente, e que este possui identidades contraditórias que tendem a se adaptar a cada momento (Hall, 1991, pp. 12-13), então o hibridismo parece-me uma resposta viável ao comportamento de vários MCs.

Existem vários pontos onde podemos localizar estes sinais de uma identidade contraditória e/ou híbrida no hip-hop nacional português. Um desses casos será o nome de MC. Praticamente com o mesmo significado de um nome artístico, os MCs normalmente escolhem ou são chamados por um diferente do seu nome próprio. Já vimos vários destes ao longo da dissertação, o que já nos dá um suporte para exemplificar a existência do hibridismo:

- Fuse – Embora o MC se chame por vezes de “Fusível” a pronúncia de seu nome é em inglês. Nós utilizamos este artista anteriormente para demonstrar um certo purismo

⁴⁸ Termo criado e popularizado nos EUA que remete para a utilização de muitas joias, ou para um subgênero de rap que contém referências ao que o dinheiro pode comprar.

e defesa das bases do movimento. Assim, seria facilmente espectável um nome mais português ou abstrato, o que não aconteceu, dando-nos a entender a existência de um certo hibridismo.

- Sam The Kid – Este MC já defendeu a realização de música em português, no entanto, possui um nome em inglês⁴⁹. O próprio artista já abordou esta contradição na sua música Poetas de Karaoke (2006), a mesma que crítica portugueses que cantam inglês.

Ainda sobre o segundo e a sua música “Poetas de Karaoke”, e depois de uma dramatização onde ouvimos um grupo de pessoas a “acusá-lo” de ser contraditório quanto a este caso, Sam parece achar que o facto de mostrar que canta e pensa em português é o suficiente para justificar a escolha de seu nome:

(Duas pessoas conversam)

Pessoa 1 – E só o nome dele é contraditório...

Pessoa 2 – Pois... Sam The Kid, o que é aquilo pá?

Pessoa 1 – Aquilo é inglês, é americano. E quem é ele para me criticar? Não é ninguém pá!

(...)

(Sam the Kid interrompe a conversa)

Oh pessoal... pessoal, pessoal. É assim, vocês tão aí a falar à toa mas eu digo-vos já, olhem... o meu português:

Não é correto e eu sou mais poeta que vocês.

Todos vós do rock, pop, hip-hop é escrito em inglês

Com a desculpa que foi a música que ouviram a crescer

Eu nunca precisei de ouvir hip-hop tuga para o fazer!

Isso é que dá mais prazer, o meu idioma exploração,

Vocês tentam outra língua para tentar exportação

Querem ser os Moonspell, querem novos horizontes,

Mas aqui o Samuel é Madreus, é Dulce Pontes.

Porque há uma identidade, vocês são todos idênticos

São... autênticos mendigos vendidos por cêntimos

Não... compreendem o meu sentimento e mentem

Tentem jornalismo mas não comentem.

Vocês fazem turismo de emoções que os outros sentem

Eu faço culturismo de expressões que todos sentem

E eu tou sempre a par, não paro com novo repertório

⁴⁹ Por vezes também se intitula de “Sam o puto”, o que seria uma tradução direta.

O vosso não é atual é revista num consultório.
E é notório que a história não quer a vossa presença,
No relatório de Apolo a rejeição foi a sentença.
(...)
(Sam the Kid e G.Q. – Poetas de Karaoke, 2006)

É notória a crítica aos artistas comerciais, e também a sua defesa enquanto poeta português, mas em nenhum momento foi justificada, em concreto, a escolha de seu nome.

A apropriação de termos estrangeiros também se pode configurar em casos de hibridismo identitário. Enquanto alguns termos são inevitáveis, como os próprios “hip-hop” ou “rap”, outros fazem parte da nomenclatura agregada à cultura. Vocábulos como “underground”, “mainstream”, “fakes”, “beat⁵⁰” ou “flow⁵¹” fazem parte do dia-a-dia da maioria dos MCs, mas nada os impede de os substituir por “submundo”, “comercial”, “falsos”, “base/instrumental” ou “fluidez”. Por fim, existem termos que estão mais distantes dos vocábulos agregados à cultura hip-hop, mas que, ainda em inglês, são utilizados por vários MCs:

Matei uns quantos rappers só que ninguém dizia, *thanks*
Não fiquem *fucked ups*, porque eu compenso-vos com uns *drinks*.
(Tekilla e SP – Contra Factos, 2013)

Dá-nos só um microfone, te deixamos *stoned*
Com o nosso som que te conquista o corpo
Sejas tuga ou camone, africano ou *Asian*
Sabes que não consegues resistir ao nosso ritmo
(...)
Não estou aqui para ser mais um,
Mas sim para ser o *number one doing*.
(SP e Wilson – Arrebenta, 2006)

O meu *dice* contamina, *boost* tipo adrenalina
rush o teu *set* o meu *cap* MS é a *clica*

⁵⁰ “Beat” em inglês, ou “base” em português, é um termo comum que designa um instrumental de rap.

⁵¹ O “flow” é um conceito que resume a fluidez com que o MC faz rap. Isto envolve vários aspetos da escrita e canto: jogo de palavras; entonação do MC; pronunciamiento das palavras; a forma como o MC utiliza a métrica e o tempo do instrumental; entre outros. MCs possuem diferentes flows porque escrevem, cantam e fundem-se com o instrumental de diferentes formas.

meu rap é *hood snatching niggaz* comó Robin tá certo
Põe esta *rhyme* no *play* e ouve-o em *stereo*.
(Easy B com Bambino – Show me what you got, 2013)

Rappers como Tekilla, SP e Bambino são alguns exemplos de artistas que facilmente utilizam estrangeirismos nas suas músicas. Seja resultado estético, porque a palavra rimava foneticamente, ou qualquer outra razão, as palavras em *itálico* acima não são vocábulos inerentes à cultura hip-hop, pelo menos no mesmo nível dos termos que mencionei anteriormente.

De uma forma geral, o rap português foi marcado por um início similar ao que sucedeu em Bronx. Não só foi impulsionado por imigrantes, como os pontos de situação e condições em que estas comunidades viviam possuem semelhanças do ponto de vista socioeconómico. Como vimos, os recursos para fazer música desta emergente comunidade também eram restritos. Como Fradique referiu (1999), Bronx está para os Estados Unidos como o Miratejo está para Portugal. O movimento foi se formando com as participações dos MCs em álbuns e coletâneas, dando corpo e autoconsciência ao mesmo. Uma forma de nacionalizar o rap em Portugal passou pela “expressão do real” e a afirmação dos problemas locais. Os rappers definiram assim códigos de conduta baseados na ética e moralidade, do ponto de vista pessoal, para estabelecer o quê e quais eram as boas práticas na música e no movimento. No entanto, e visto que todo o movimento global, como é o caso do hip-hop, causa diferentes reações nos países em que incide (Hall, 1991), o processo de aportuguesamento não foi uniforme. Vimos como diferentes rappers se autodenominaram, criaram suas músicas e defenderam posicionamentos no movimento, sempre com variação entre mais ou menos conservadorismo e com diferentes níveis de influência americana. O movimento também se separou entre o underground e o mainstream, na maior parte das vezes contrastes e divergentes. Embora não sejam inexistentes, e como se deve ter reparado, tivemos dificuldades em encontrar projetos de rap femininos com a mesma relevância nacional que os MCs citados. Neste estágio parece-nos evidente que o movimento rap português possui maioritariamente MCs masculinos.

Embora não pretendamos aprofundar o contributo dos produtores de instrumentais (*beatmakers*), não nos podemos esquecer de que estes, além da óbvia importância que possuem no desenvolvimento do rap/hip-hop em Portugal, também ajudaram a aportuguesar o rap nacional. Isto acontece, principalmente, quando são utilizados *samples* de reconhecíveis instrumentos ou músicas portuguesas nos instrumentais. Ainda assim, o próximo capítulo, que

trata a transição do rap para a internet, também tratará outros aspetos do movimento português que se desenvolveram a partir da década de 2000 em diante.

Capítulo 5 – Das ruas para a rede: A transição do rap português para o meio *online*

Após termos analisado vários aspetos identitários do rap nacional português, veremos agora a sua transição para o *online*, e quais as alterações que viu nesse processo. Aqui será importante rever não só o papel da internet no movimento musical, como os posicionamentos das páginas generalistas de hip-hop que se foram criando, e atuando como centros de informação e agentes que tendem a agregar os simpatizantes e fãs desta cultura.

5.1 – Transformações dos variados contextos sociais no século XXI

Naturalmente, o contexto social, a música e o rap em Portugal irão mudar face suas configurações nas décadas de 1980 e 90. No final dos anos 1990 a população era cada vez mais envelhecida e a esperança média de vida aumentara de 73 para 79 anos. A população continuara uma forte migração para o litoral, com foco no Porto e Lisboa, os conhecidos polos de difusão de hip-hop em Portugal. O país possuía a quarta menor taxa de desemprego face aos valores da União Europeia, e a população a frequentar o ensino superior aumentara de 26 mil para 400 mil nos últimos 40 anos. (Barreto, 2002)

Desde a entrada na EU, Portugal tentava aproximar-se aos padrões do resto da Europa. Uma ideia de Portugal isolado, portador de uma sociedade fechada, homogénea e tradicionalista era cada vez mais algo pertencente ao passado. A influência da globalização, da cultura de massas e até da internet parecem exercer cada vez mais força no dia-a-dia da sociedade, conectando o país ao resto do mundo. (Barreto, 2002)

A indústria musical também verá uma forte mudança com o advento do mercado digital, principalmente a partir de 2006 com os serviços de *streaming*. Abaixo podemos ver um gráfico que compara as vendas globais de áudio físico com as de áudio digital, a partir de 2006:

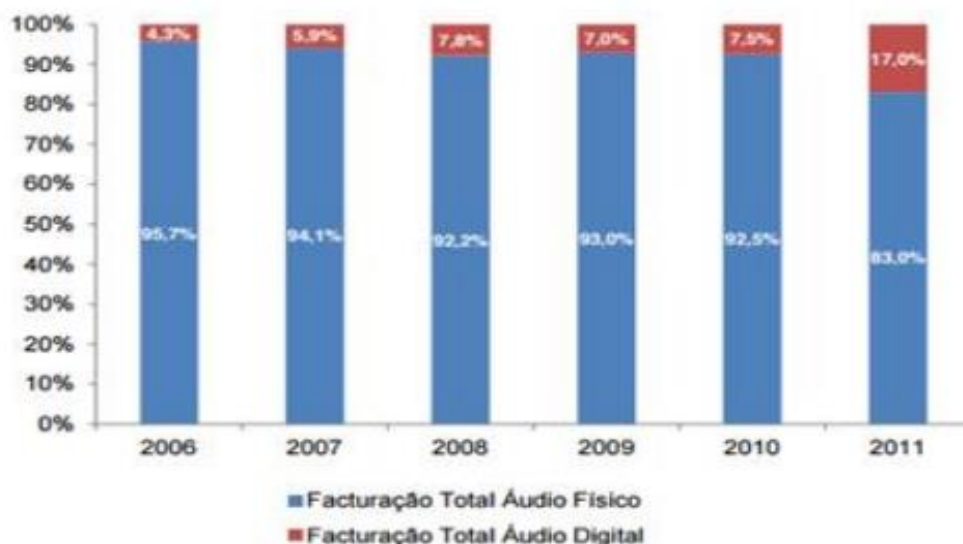


Gráfico 2 - Faturação áudio físico versus áudio digital

Fonte – Associação Fonográfica Portuguesa

Parece claro que as vendas de áudio digitais começaram a se tornar uma realidade nesta altura, e que o movimento foi crescente. É de lembrar que plataformas como o Youtube (2005) e Spotify (2006) ofereciam a possibilidade de ouvir as músicas gratuitamente. A popularização do ficheiro MP3 mudou os hábitos de consumo da população, uma vez que sendo leves e altamente portáteis, facilitou o acesso e difusão dos mesmos na rede (Aksoy, 2008 e Bockstedt, 2004 em Oliveira, 2012, p.5). Em Portugal a tendência é bastante similar, onde as vendas de áudio digital começam a ganhar espaço no mercado (Oliveira, 2012, p.7).

5.2 – O rap português do século XXI

Como já vimos anteriormente, o rap é um género musical de reflexão e crítica sobre a sociedade. Assim, o conteúdo gerado pelos rappers regularmente acompanha as mudanças sociais, analisando-as e emitindo opinião sobre o assunto. A música “Nossos tempos” (Educação Visual, 2002) de Valete serve de um pequeno resumo de suas opiniões sobre as mais diversas áreas, que compreendem questões sociais, posicionamentos sobre a indústria musical, sistema prisional, racismo, media das massas, DSTs, ou outros assuntos menos categorizáveis como amizade:

Sem cautela, olhos lanterna de sentinela.
 Para fazer esta reportagem só preciso de uma janela
 Mais balelas, mais religiões, mais crenças
 Multinacional catolicista está a dois passos da falência.

Dá-se a sentença aos criminosos, mas não lhes tiram do crime
e é nas prisões que eles garantem o diploma do crime
Cá fora a busca do prazer faz-me ouvir estranhos relatos,
mulheres brancas racistas agora só fazem filhos mulatos.
Aos que chamas de intelectuais, eu chamo malabaristas do plagiado
Os verdadeiros génios... só podes ver em retratos.

(Valete – Nossos tempos, Educação Visual, 2002)

Enquanto alguns rappers como o Valete ou Sam The Kid se firmaram como referências nos anos 2000, outros nomes surgiram e trouxeram diferentes temáticas. Os Força Suprema são, discutivelmente, o primeiro grupo a trazer o gangsta rap para os leitores de MP3 e a serem aceites por isso. O subgénero de rap teve origem nos Estados Unidos e sumariamente foca a vivência na rua, violência entre gangs ou não (Riesch, 2005), e mais recentemente, sobre dinheiro, ostentação e supérfluos. Eis um exemplo de uma música do grupo Força Suprema:

Onde a guita domina e a droga contamina
E a rua ensina que é matar ou morrer
Vivemos um estilo de vida, aqui é nada a perder
Onde muitos acabam mortos,
(...)
Eu tenho o corpo na rua e o coração com vocês,
Miúdas criam barrigas com os pais no xadrez
E provavelmente quando saíres o puto tem dez
Recordações vossas...é esses crescidos bebés.

(Força Suprema – Das ruas para a prisão, De corpo & alma, 2006)

Allen Halloween mostrou que existem muitos subgéneros para serem explorados em Portugal, mas que também não se precisa continuar a seguir uma linha mais convencional do rap. O seu álbum “O Projeto Mary Witch” trouxe uma nova sonoridade e características para o panorama nacional, desde os instrumentais sombrios e flows entre o melancólico e o misterioso até aos seus storytellings e parábolas. Outro dos seus traços originais centra-se na temática obscura, que além da sua música invade outros campos de sua identidade. O seu nome pode tanto fazer lembrar o assassino em série dos filmes de terror ou o dia das bruxas, embora não esteja intencionalmente relacionado com estes⁵², enquanto o nome do seu primeiro álbum, que

⁵² Numa entrevista para o canal 2008radikal, o MC disse que o nome provém da mistura de Allen com “as coisas do mundo”, dando a entender que estas “coisas” são negativas.

é caracterizado por uma sonoridade suja (Allen Halloween, Madkutz TV), faz clara alusão ao mesmo universo⁵³. Eis um excerto da primeira faixa de seu álbum, intitulada de “Mary Bu”⁵⁴:

Geração de interesseiros mentirosos idiotas
Vocês vendem tudo a vossa língua é uma nota
Mic check tuga rap no deck one two
Merda weck não me gramam o meu style é único
Não brinques com o rebelde da Kriminals crew
A bruxa é mais forte do que tu

(Allen Halloween – Mary Bu, O Projeto Mary Witch, 2006)

A influência dos Estados Unidos irá diminuir, visto que o movimento português já se conseguia sustentar com suficientes referências e com o estabelecimento de seus padrões e “códigos de conduta” fomentados na década de 1990. Ainda assim, e principalmente na segunda metade da primeira década dos anos 2000, veremos cada vez mais fusões entre o rap e outros géneros musicais, o que já estava a acontecer nos Estados Unidos. De certa forma, a fusão trouxe musicalidade ao rap que deixava aos poucos de ser monocórdico. Os artistas também se adaptam e a maturidade musical acaba sempre por mostrar evoluções de suas primeiras versões. Kelly Rowland, Pharrell Williams, Ciara, Akon e Usher são apenas alguns dos muitos nomes conhecidos que fizeram parcerias com rappers americanos nesta década. Em Portugal vimos algo semelhante. Inicialmente o Nu-Soul e o R&B foram os estilos que mais se fundiram com o rap, sendo que o primeiro se mostrou um claro protagonista. Nomes como Tamin ou Dino são reconhecíveis para quem esteve atento ao rap português na primeira década deste século. Alguns MCs mostraram que conseguiam ser versáteis e misturar outras influências. Embora pudéssemos comentar o trabalho de artistas como Caminhante ou Dmaziado, MCs como o SP, já mencionado aqui anteriormente, é provavelmente o exemplo mais gritante de versatilidade musical, misturando o rap com outros géneros, ou participando em músicas trazendo essa fusão para o rap:

Tento resistir a esta tentação
Por mais que eu queira tenho que dizer que não
Entre nós não pode haver uma relação
Não passa mais do que uma forte atração.

⁵³ É também similar ao famoso filme de terror que popularizou o género “found footage” intitulado de “O projeto de Blair Witch”.

⁵⁴ Mary é também um nome popular na temática do terror/mitos/lendas, principalmente pela lenda da “Bloody Mary”.

(Sam The Kid com SP e Carlão, O crime do padre Amaro, 2005)

Outros grupos apareceram a fazer da mistura de géneros a sua marca. Não que a fusão fosse um movimento exclusivo desta década, pois os Da Weasel já o tinham mostrado anteriormente ao misturar rock com rap. No entanto, temas como o “Retratamento” (2004) relançaram a banda para o mainstream. Expensive Soul é outro projeto não-necessariamente-hip-hop, mas que contém rap à mistura e também chegou às massas. Esta é também a altura em que alguns MCs procuram parcerias com artistas portugueses estabelecidos, como é o caso do *single* “É só malucos” dos Black Company com Adelaide Ferreira (2007), ou a reedição do tema “Mantém-te firme” de Boss AC com Mariza (2009). Esta tendência mostra que o rap estava finalmente inserido nas agendas culturais mainstream, e que ganhou aceitação social, ainda que limitado a alguns artistas e segmentos do género.

Rap em crioulo também ganhou espaço no movimento português nos anos 2000, ainda que não acolhido da mesma forma que o rap em português pelas editoras, como Sam the Kid deu a entender na música “Talvez” em parceria com Beto (este último escrevia tanto em português quanto crioulo):

Porquê? Porque é que só vejo merda na TV?
Porquê? Porque é que o Beto não tem um CD?
Por causa de um mercado acostumado a lucrar,
ou duma sociedade sem vontade de mudar?

(Sam The Kid com Beto – Talvez, Sobre(tudo), 2002)

Beto não foi⁵⁵ o único a rimar em crioulo, na verdade, nomes como Da Blazz, TWA e Nigga Poison são considerados responsáveis por ajudar esta música a dar os primeiros passos em Portugal (Farinha, 2017).

5.2.1 – Alterações no rap português devido à democratização do espaço e informação

Como a própria indústria musical, o movimento rap precisou se adaptar ao aparecimento e popularização da internet. Já vimos nos primeiros dois capítulos que o facto de vivermos numa sociedade em rede, leva-nos a criar comunidades *online* sob contextos. Existe uma motivação para nos integrarmos nestes *clusters*, pois a situação de interação funciona por associação (Goffman, 1975, em Recuero, p. 38, 2009), foi negociada e aceite pelos membros

⁵⁵ O artista faleceu no primeiro trimestre de 2017. <http://www.rimasebatidas.pt/morreu-rapper-beto-di-ghetto/> Última vez acedido em 15/09/2017.

destes grupos, e cada indivíduo faz-se parte integrante devido à partilha desse interesse e objetivo (Rheingold, 1993). Enquanto o rap é um contexto, os sítios e redes sociais serão a plataforma de abertura à criação de *clusters*.

5.2.1.1 – Acesso à internet e aos sítios de redes sociais

O sítio Myspace⁵⁶, lançado em 2003, foi uma das primeiras redes sociais focada em música e explorada pelos rappers portugueses. O Hi5 e o Facebook também funcionaram como canalizadores de tráfego. De um modo geral, estas plataformas foram elementos-chave (algumas ainda o são) para oferecer, aos interessados, uma “maior capacidade para exercitarem a autonomia individual, para produzirem e divulgarem conteúdos, para solidificarem redes sociais, para estabelecerem uma agenda própria e architectarem identidades colectivas.” (Campos & Simões, 2011, p.125).

O Myspace permitia que os seus utilizadores se etiquetassem, de modo a categorizar seu perfil (exemplo: Rap; Rock; Soul). Estes perfis podiam ser customizados, e permitiam a organização de uma secção de amigos, onde os utilizadores escolhiam as ligações que desejavam destacar na página inicial. Plataformas como o Myspace funcionam essencialmente como “sites de descoberta de música ora enquanto sistemas híbridos de descoberta, recomendação e visualização musical” (Turbnull, Barrington e Lanckriet, 2008, em Amaral, 2009, p.159).

Os MCs, produtores e DJs possuíam assim mais ferramentas para disponibilizar a sua música, e não necessariamente apenas em Portugal:

[Com o aparecimento do MySpace] há muita diferença porque depois de meteres o vídeo no YouTube e no MySpace também, são consultas mesmo... são consultas boas mesmo. A diferença antes e depois..., por exemplo, porque antes eu divulgava através do CD. Se queria divulgar para a Holanda, Cabo Verde, Luxemburgo só se eu tivesse lá alguém conhecido, mandava pelo correio, que era para depois dizer: “, yah, espalhem lá pelo pessoal”. Com a internet não há essa barreira, estás a perceber?, chega a qualquer lado do mundo, seja na França, seja no Japão. – Entrevista a Kromo di Gueto

(Campos e Simões, 2011, p. 127)

Como já foi mencionado nos primeiros capítulos, a internet e a CMC abrem portas à apropriação de conteúdo e a novos modos de consumo. A portabilidade do conteúdo, neste

⁵⁶ www.myspace.com

caso, das músicas, também faz com que os seus autores percam o controlo dos mesmos. Um exemplo conhecido é a introdução que Valete faz na sua música “10 anos”:

Este som é a versão oficial da faixa que se chama 10 anos. Dez anos. Saiu uma versão pra net que era apenas um esboço man... um gajo gravou com a voz toda fudida, nem sei como é que essa merda foi parar à net. Se tiverem esse som deitem fora, ou quem fez o upload do som no Youtube, ou noutro sítio qualquer, apaguem a cena. A cena tá bosta man... era só uma demo. Esta é a versão oficial. Dez anos.

(Valete – 10 anos, 2008)

Os primeiros segundos da faixa, que facilmente se encontra na internet com a descrição “(versão oficial)”, mostram como o artista não tem conhecimento de como o áudio vazou, quem o carregou na rede, e a preocupação deste em assegurar o ouvinte de que esta é a versão que deve consumir.

O Youtube não só trouxe a popularização dos vídeos para a internet, fazendo com que os utilizadores pudessem ver e rever videoclips conhecidos, ou até os que não passavam na televisão, como facultava a oportunidade de carregar os clips para qualquer um:

Montei o meu primeiro vídeo no Movie Maker. A música foi feita no dia e o instrumental foi feito na hora e depois meti-me a filmar, coloquei umas fotos e misturei tudo. Mostrei ao pessoal e os meus amigos disseram logo ‘yeah, vamos colocar no Youtube’ e a partir daí já foi aquela conexão. Meti no Youtube, no MySpace, criei um para mim e coloquei outras músicas e fotos minhas. Vemos vídeos no Youtube do que o pessoal está a produzir aqui em Portugal. Vídeos em francês, inglês, norte-americano, belgas. Vou procurar os vídeos que não vemos na MTV, cenas da rua.

(Campos e Simões, 2011, pp. 129 – 130)

5.2.1.2 – O rapper comunicador

A internet pode ter estabelecido a possibilidade aos artistas de aumentarem a sua visibilidade, ou simplesmente aberto as portas à democratização da informação e espaço relacionado ao rap e hip-hop em geral, no entanto, estes fenómenos trouxeram uma nova dinâmica para os autores: a necessidade de gerir o seu espaço *online* e/ou a comunicação com o seu público. Todo o MC que decidir carregar seu conteúdo na internet, seja ele um vídeo, música, fotografia ou participar de uma simples discussão, será confrontado com variados tipos de repostas dos outros utilizadores. Desabilitar a possibilidade de uma pessoa comentar um

vídeo no Youtube, ou simplesmente ignorar o retorno dos ouvintes no Facebook podem ser vistas como opções válidas para os MCs, porém, estas práticas não anularam o início de uma conversa entre utilizadores num outro espaço. Não queremos aqui enfatizar o *feedback* negativo, uma vez que o artista pode decidir ignorar qualquer tipo de comentário. As alternativas serão: interagir com um comentário, ignorá-lo⁵⁷ ou apagá-lo. Lembramos também que a) o conteúdo pode ser carregado na internet por outrem, isto é, os MCs não possuem pleno controlo da difusão de suas criações, e b) nada impede os utilizadores de discutirem sobre algo que não está *online*, pois nem todas as músicas ou concertos foram documentados e/ou carregados na nuvem.

Antes da internet o MC não precisava lidar com o retorno dos seus ouvintes de uma forma tão pública. Este podia ignorar quem o interpelasse na rua, uma mensagem de texto, uma carta, etc. Um crítico, um depoimento através de uma entrevista, ou qualquer outra forma de conteúdo nos média tradicionais podiam resultar em juízo de valor público sobre o trabalho do artista, contudo, estes não configuram o arquétipo de um ouvinte comum. Com o advento da internet e dos espaços de discussão, sítios de redes sociais e fóruns principalmente, o artista ficaria totalmente exposto a qualquer um com acesso à rede. Por outro lado, a comunidade hip-hop podia agora concentrar-se num só espaço. Esta nova dinâmica obrigou o MC a gerenciar o seu perfil e a sua comunicação publicamente, o que, na teoria, o aproxima mais de seus ouvintes. A internet também trouxe as páginas generalistas que difundiam projetos e traziam recentes notícias, assim como a criação de grupos de discussão no Facebook.

5.2.1.3 – Compressão espaço-tempo e o Algarve como terceiro epicentro

O conceito de espaço e tempo são mais flexíveis e abrangentes do que o senso comum possa equacionar numa primeira interpretação. O tempo pode ser medido em segundos ou minutos, o espaço em metros ou quilómetros, mas estes também são construções simbólicas elaboradas a partir de experiências que os incluem (Frezza, Grisci e Kessler, 2009, pp. 489-490). Servimo-nos do tempo e espaço para delimitarmos nossos atos, para gerir variados aspetos da nossa vida social, para formarmos a nossa mundividência, entre muitas outras configurações pessoais. No entanto, o modo como utilizamos a internet altera a nossa percepção de espaço e tempo. Isto deve-se à instantaneidade da CMC e à velocidade com que a informação viaja na rede:

⁵⁷ Com “ignorar” quero dizer não interagir, o que não significa que o artista não leu o comentário.

Dentre todos os fatores técnicos da mobilidade, um papel particularmente importante foi desempenhado pelo transporte da informação — o tipo de comunicação que não envolve o movimento de corpos físicos ou só o faz secundária e marginalmente. Desenvolveram-se de forma consistente meios técnicos que também permitiram à informação viajar independente dos seus portadores físicos — e independente também dos objetos sobre os quais informava: meios que libertaram os “significantes” do controle dos “significados”. A separação dos movimentos da informação em relação aos movimentos dos seus portadores e objetos permitiu por sua vez a diferenciação de suas velocidades; o movimento da informação ganhava velocidade num ritmo muito mais rápido que a viagem dos corpos ou a mudança da situação sobre a qual se informava. Afinal, o aparecimento da rede mundial de computadores pôs fim — no que diz respeito à informação — à própria noção de “viagem” (e de “distância” a ser percorrida), tornando a informação instantaneamente disponível em todo o planeta, tanto na teoria como na prática. (Bauman, 1999, pp. 20-21)

A mensagem que Bauman acaba por passar aqui é de que as configurações espaciais são mutáveis, e que as barreiras geográficas e o conceito de distância do dia-a-dia não se aplicam no esquema de troca de informação via computador. Assim, a música que antes viajava num CD está agora, com a instantaneidade da internet, à distância de um clique. Não só as obras dos rappers passaram a possuir a mobilidade e portabilidade já mencionada, como os ouvintes também não precisaram se dirigir a uma loja física para as obter. Este é um claro exemplo da alteração de um comportamento humano e de sua percepção acerca da realidade, ambos influenciados pela nova estrutura e disposição do espaço e tempo. Ao mesmo tempo, não queremos cair no erro de assumir que as novas estruturas de espaço e tempo facultadas pelas características da internet irão necessariamente eliminar as anteriores. Uma expressão mais acertada seria “dar alternativa a”. A realidade da internet não elimina a possibilidade de enviar uma música em um CD pelos correios. Na verdade, as lojas físicas como a Godzilla e a Kingsize, ou até a revista Hip-Hop Nation, continuaram a ser referências durante algum tempo, mesmo após a popularização da internet em Portugal.

E entretanto apareceu a Godzilla

E o mc ganhou a hipótese de ser dealer, então vou eu dealar.

(Sam the Kid, Retrospectiva de um amor profundo, 2006)

Este trecho pertence a uma música do último álbum a solo de Sam the Kid, onde o MC nos leva atrás no tempo para nos mostrar a sua visão do crescimento do rap em Portugal, ao mesmo tempo que acompanhamos partes essenciais do seu trajeto enquanto artista.

Fizz, um outro rapper português, fez uma publicação⁵⁸ no Facebook onde criticou o rap atual (2013), e mencionou que o trocava pela música de variados artistas e álbuns lançada por MCs como Sam the Kid, Chullage, General D e Boss AC.⁵⁹ Além das alusões musicais, Fizz não se esqueceu de citar as lojas já referidas:

Eu trocava os clássicos dos Da Blaze, a loja da Kingsize, a revista da Hip-Hop Nation pelo rap de hoje. (Fizz, 2013)

O advento da internet também não anulou a componente territorial do rap. Vejamos o exemplo abaixo:

Tagarelas, cobardolas, só balelas, só artolas,
Gaia – Chelas, não controlas (porque tu não sabes)

Aquilo que tu procuras encontra-se aqui,
Do Segundo até ao sétimo da zona I.

(Mundo Segundo e Sam the Kid – Tu não sabes, 2015)

Nestes primeiros versos da música podemos identificar várias alusões a localizações reais. As mais fáceis de reconhecer são a cidade de Gaia, casa de Mundo Segundo, mas também Chelas, casa de Sam the Kid. “Segundo” e “sétimo da zona I” são as outras duas referências geográficas. A primeira refere-se à gravadora dos Dealema, grupo do qual Mundo Segundo faz parte, enquanto a segunda diz respeito ao emblemático local de residência de Sam the Kid. Estas quatro referências geográficas são um simples exemplo de como o território está presente no rap português, num cenário onde as características da internet estendem o tapete à ocultação do mesmo. Isto acontece porque o local de origem de um rapper constitui um atributo biográfico, que os define e estabelece o seu contexto sócio-espacial (Simões, 2008, p.7), e que, quando mencionado no corpo da música, funciona como uma etiqueta informativa para o ouvinte. Assim, o espaço urbano também passa a existir na web, e embora este possa ser descontextualizado ou preservado pelas características da internet, ele será certamente ampliado (Simões, 2008, p. 8).

Uma lógica de estrutura horizontal e instantaneidade da rede foi utilizada por diversos MCs de diferentes polos geográficos no país, que quebraram o quase-monopólio da zona do Porto e Lisboa. Uma região que passou a ficar nos radares do rap tuga foi o Algarve. A editora

⁵⁸ <https://www.facebook.com/FizzMBK/posts/475378872534049> Última vez acedido em 16/09/2017.

⁵⁹ Os exemplos de artistas utilizados no post fazem referência a MCs geralmente considerados de “velha escola” e/ou clássicos.

Kimahera, administrada pelo algarvio Reflect, ficou conhecida por reunir e impulsionar nomes da região sulista. A criação de sítios regionais também fez a sua parte na difusão de música que não pertencia aos circuitos convencionais estabelecidos:

De facto, ao funcionar como canal de divulgação das primeiras obras de artistas (como acontece com as maquetes musicais), acaba por ter a importância de um circuito artístico próprio e alternativo, onde se incluem tanto obras de aspirantes como de artistas já iniciados e com uma produção comercial. (Simões, 2008, p. 10)

Numa entrevista ao canal de Youtube Hip-Hop Sou Eu, Realpunch, um dos rappers mais reconhecíveis do Algarve e da editora Kimahera, disse que para tentar causar impacto a nível nacional, um MC algarvio precisa trabalhar três vezes mais que um do Porto ou Lisboa (Hip-Hop Sou Eu, 2014). Este tipo de afirmação sugere que, mesmo após o advento da internet, a visibilidade do rap nacional ainda está centralizada nos dois grandes centros portugueses. No entanto, será difícil argumentar contra a presença e o reconhecimento do trabalho de MCs como Realpunch e Reflect fora do Algarve.

De uma maneira geral, a popularização da internet trouxe algumas mudanças na configuração do movimento, porém, algumas características continuaram as mesmas. Partindo do princípio que a internet, principalmente devido aos blogues e sítios de redes sociais, trouxe uma maior horizontalidade, vimos a adesão de novos MCs em sítios como o Myspace, Facebook e Youtube. A popularização de novos sub-géneros como aqueles que foram difundidos por Força Suprema e Allen Halloween também foi possível, encontrando depois seus públicos e formando suas comunidades *online*. Os rappers ficaram então mais próximos dos seus ouvintes, mesmo que decidissem não interagir com estes. Esta fase do movimento rap também foi marcada pela fusão com outros estilos musicais. Apareceram então novas páginas generalistas e grupos de discussão sobre hip-hop, os quais analisaremos no próximo capítulo. Por fim, não podemos esquecer que, embora o território tenha perdido alguma relevância com a compressão de espaço-tempo, os MCs não abandonaram a prática de mencionar suas origens geográficas, assim como não abandonaram a dissiminação dos códigos de conduta.

Capítulo 6 - Atributos e disposição da comunidade imaginada do rap nacional na rede

Este último capítulo tem o intuito de analisar as redes de páginas e grupos generalistas sobre hip-hop, para assim complementar a caracterização destas comunidades *online*. Fizemos o levantamento das páginas de Facebook generalistas que se encontram ativas, ou que detêm um número elevado de seguidores. A linha de corte foi de 10 mil likes, salvo a exceção da página HipHopWeb, visto que o sítio de divulgação é considerado um dos mais icónicos e antigos do género. É importante referir que desconsideramos qualquer referência geográfica local no nome das páginas, para que se possamos manter o mínimo de influência possível no conteúdo partilhado por estas páginas, tratando-as como as mais generalistas da rede. Aqui surge também um aspeto bastante relevante. Embora as páginas sejam abertas aos demais, as mesmas servem como mediadoras e curadoras de informação uma vez que o mural possuirá apenas publicações suas. Se algum destes canais disponibilizar aos utilizadores a opção de publicar, seus posts irão aparecer cronologicamente numa barra lateral, e não no corpo central da página. Mais tarde abordaremos também os grupos generalistas com a mesma finalidade de identificar as comunidades *online*, mas reduzindo ainda mais a mediação humana, visto que qualquer membro pode publicar num grupo de Facebook.

O Facebook foi o sítio de rede social de eleição para esta análise visto ser o mais utilizado pelos portugueses, segundo o estudo “Os portugueses e as redes sociais 2017” da Marktest. Embora tenhamos encontrado atividade na secção de comentários de vídeos no Youtube, é notório que a discussão é diretamente influenciada pelo conteúdo do vídeo. Assim, selecionando páginas e grupos de Facebook que abordem o hip-hop nacional de uma forma geral, acabamos por eliminar a interferência que um objeto específico realizaria, visto que um vídeo no Youtube precisa conter sempre algum assunto como ponto de partida. Uma página que se intitule, por exemplo, de “Hip-Hop Tuga”, estabelece já uma premissa mais generalizada. É ainda comum que os sítios/páginas generalistas sejam administrados por mais que uma pessoa, o que também confere mais pluralidade nas publicações. Eis a lista das páginas selecionadas:

Nome	Seguidores (likes)
Aristoteles491HipHopPortuguesOfficialPage	38322
Gang do Moinho	59030
Hip Hop Com Sentido	25412
Hip-Hop em Português	17891
Hip Hop Radio	11600
HipHopSouEu	52223
Hip Hop Tuga (Org) ⁶⁰	27730
Hip Hop Tuga	26271
HipHopWeb	7032
H2Tuga	20566
Rap Notícias	37644
Rimas e Batidas	123382

Tabela 3 - Páginas generalistas sobre hip-hop português no Facebook

Iremos agora analisar cada página na seguinte ordem:

1. Primeiramente iremos identificar a missão da página, que normalmente se pode encontrar na secção “Sobre” do Facebook, ou de forma similar nos sítios, caso se tratem de projetos que atuam fora do sítio de rede social.
2. Em seguida iremos aferir se a página de Facebook (e os sítios a ela agregados) reflete a missão a que se propôs. Isto será possível através da análise do conteúdo publicado. Destacaremos os três posts com mais interações em cada página para entender quais assuntos interessaram mais aos utilizadores.
3. A última etapa de análise individual inclina-se na elaboração de dois gráficos. O primeiro facultará a difusão das interações das publicações das páginas, enquanto o segundo nos revelará um mapa de relacionamentos com outras páginas. Estes dados serão coletados a partir do Netvizz e processados posteriormente no Gephi como mencionado na nossa metodologia.⁶¹ Destacaremos as três páginas mais influentes em cada rede, ou seja, com mais ligações *indegree*.

⁶⁰ Visto que existem duas páginas de Facebook com o título “Hip Hop Tuga”, colocaremos a denominação (Org), que se refere ao domínio do sítio em questão, para as diferenciar.

⁶¹ Para a análise destes gráficos iremos utilizar os conceitos apresentados no capítulo dois desta dissertação.

Decidimos analisar a atividade entre junho e agosto de 2017, o que constitui um período de três meses (90 dias) de conteúdo e interações.

A página Aristoteles491HipHopPortuguesOfficialPage possui 38322 likes e a seguinte descrição:

O canal é o resultado de uma constante pesquisa, e empenho quotidiano na procura de material (Audio/Audiovisual) que respeitem o padrão de qualidade que marcam a diferença nas mais diversas vertentes do hip hop nacional.

Inscribam-se no canal, porque só com a adesão de todos, podemos realmente apoiar e divulgar os artistas que merecem destaque pelo seu contributo a cultura.

Na realidade, esta página de Facebook espelha o conteúdo de seu canal de Youtube, que já conta com mais vinte milhões de visualizações e 44338 subscritores. A página está inativa desde novembro de 2014, mas foi inserida nesta lista por ser uma referência na contribuição de videoclips de rap português, mas também devido ao elevado número de seguidores. Ainda assim, e porque se encontra inativa, não nos é possível criar um mapa de interações durante o período mencionado, o que não deixa de ser um dado válido para análise. O administrador da página não publicou sobre a sua ausência nem emitiu um comunicado sobre o encerramento de sua atividade, logo, e independentemente das razões para tal situação, conclui-se que o maior canal generalista de divulgação de vídeos sobre rap português não está atualmente ativo.

A sua rede de relacionamentos também é inexistente, isto é, a página não se conectou a outras através da rede social:

Aristoteles491HipHopPortuguesOfficialPage

Gráfico 3 - Rede de relacionamentos da página Aristoteles491

A página Gang do Moinho possui 59030 likes e a seguinte descrição:

Hip Hop Tuga e Crioulo, downloads, videoclips, albuns, mixtapes, entrevistas, concertos, beefs/battles, novidades e desporto online (Sportv)

No momento de extração de dados da página (setembro 2017) reparamos que o Gang do Moinho encontra-se mais ativo no Facebook que em seu sítio oficial. Este partilha essencialmente vídeos de músicas com letra, novas faixas e videoclipes. As publicações no sítio Gang do Moinho são espelhadas no mural do Facebook, mas devido à inconsistência da periodicidade destas, a página acaba inserir conteúdo que não foi disponibilizado no sítio. Gang do Moinho comumente partilha publicações de outras páginas, pertençam estas aos artistas ou a outras páginas de divulgação. Não parece existir uma tendência de artistas a divulgar, uma vez que facilmente encontramos faixas de MCs estabelecidos e novas caras, recentes ou antigas, e de variados subgéneros de rap. Após a análise do conteúdo na sua página concluímos que a página cumpre o que propôs. Durante os 90 dias analisados, Gang do Moinho fez 153 posts, o que resultou em 1094 interações provenientes de 734 utilizadores. A média de interações por publicação é de 7.15, enquanto a média de engajamento por utilizador atingiu 1.49 interações. Vejamos estes valores traduzidos em um gráfico:



Gráfico 4 - Rede de interações da página Gang do Moinho

A reduzida média de interações por publicação nota-se de imediato. Várias das 153 publicações tiveram de ser eliminadas da visualização pois não estavam conectadas à rede principal⁶². Devido ao baixo e fragmentado engajamento, foram encontradas 59 comunidades, o que contribuiu para a baixa densidade do gráfico. Assim, podemos perceber que dois posts se destacaram em relação aos restantes. Com 196 interações, a amarelo no gráfico, a partilha do vídeo⁶³ da música “Rap Consciente” de Valete foi a publicação com mais engajamento durante o período mencionado. A partilha foi realizada a partir da página oficial do artista. Esta música marca o regresso do MC ao ativo:

Mas estou de volta, para dar a reviravolta
De volta ao rap de revolta, pronto para qualquer embate
(...)
De volta à nudez, ye de volta à rudez,
Outra vez de volta para acabar com tanta mudez,
Outra vez de volta com o feeling do rap português,
Sem porquês, morte ao rap burguês.

(Valet – Rap Consciente, 2017)

Os comentários revelam a satisfação dos utilizadores face ao regresso das músicas de Valet a solo.

A outra publicação⁶⁴ em destaque trata-se de um vídeo de Conhaque a rimar. Conhaque é um rapper bracarense que aparentemente faz parte do leque de MCs do sítio Gang do Moinho. A publicação conseguiu 195 interações, apenas menos uma que o post anterior, e o vídeo atingiu 11 mil visualizações na página. Os utilizadores receberam bem o vídeo, e além de elogios pontuais, alguns marcaram seus amigos na publicação. Este ato pode ser lembrado pelo processo explicado no segundo capítulo da dissertação acerca do fluxo de informação através dos laços fracos.

⁶² Este processo foi realizado em mais do que um gráfico através dos filtros: Giant Component >Union >Neighbors Network. O procedimento nunca escondeu mais de 4% da rede total, e este conteúdo foi levado em conta nas análises.

⁶³ <https://youtu.be/nB7FGHP9-L4> Última vez acedido em 15/09/2017.

⁶⁴ <https://www.facebook.com/GangdoMoinho.HipHopTuga/videos/1482023788521764/> Última vez acedido em 15/09/2017.



Figura 13 - Segunda publicação com mais repercussão da página Gang do Moinho

Fonte - Print screen/edição pelo autor

A terceira publicação⁶⁵ com mais engajamento está representada no gráfico a cinza escuro, entre os dois posts já mencionados. Trata-se do videoclipe da segunda faixa que marca o regresso de Valete, “Poder”. Foram 96 interações, todas elas com conotação positiva.



Figura 14 - Terceira publicação com mais repercussão da página Gang do Moinho

Fonte - Print screen/edição pelo autor

A música em questão faz alusão à evolução humana do ponto de vista intelectual e espiritual, fazendo referência a episódios históricos como a invenção do fogo e a lâmpada incandescente, mas também à aprendizagem e ensinamentos gerais da mais variadas ciências e correntes de

⁶⁵ https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=DcSI2K3zl_E Última vez visitado em 15/09/2017.

pensamento. Valete utiliza a palavra “luz” e o conceito de ser iluminado para explicar que é aqui que reside o verdadeiro poder:

Quanto mais luz mais atractividade,
As pessoas querem estar perto da luminosidade.
Normal querer luxo e querer enriquecer,
Mas só quando tens luz é que tens Poder.
Poder para guiar multidões e iluminar,
O obscurantismo com a arte de iluminar.

(Valete – Poder, 2017)

A rede de relacionamentos da página é composta por 110 páginas e 736 ligações, o que resulta na média de 6.69 ligações por nó. A página também está ligada a outras que não fazem parte da cultura hip-hop, como o jogador de futebol Iker Casillas, o café Sical ou a série Direitos dos Animais Portugal. Apesar disso, a maioria das páginas nas comunidades desta rede são MCs/grupos/projetos relacionados com o rap português. A página do Valete encabeça a lista de nós com o maior valor *indegree* (23), isto é, com mais ligações direcionadas a si. O Gang do Moinho vem em segundo com 21. Landim KSJ, um rapper de Cascais, fecha o top três com 19 ligações *indegree*. Desta forma, temos dois MCs e a própria página de Facebook como os canais mais influentes nesta rede.

Foram encontradas quatro comunidades, o que mostra alguma unidade, mesmo que páginas influentes como a de Valete não se tenha ligado a qualquer das páginas (*outdegree* de 0). Como curiosidade, reparamos que a comunidade a roxo possui uma maior percentagem de MCs nortenhos do que as restantes:

A página Hip Hop Com Sentido possui 25.394 likes e a seguinte descrição:

“Esta página tem como fundamento a divulgação do movimento hip hop, desde o trabalho dos artistas a eventos.”



Figura 15 - Cartaz de evento apoiado pela página Hip Hop Com Sentido

Fonte – Hip Hop Com Sentido (2017)

Após a análise do conteúdo na sua página concluímos que a página cumpre o que propôs. Durante os 90 dias analisados, Hip Hop Com Sentido fez 88 posts, o que resultou em 4259 interações provenientes de 1523 utilizadores. A média de interações por publicação é de 48.39, enquanto a média de engajamento por utilizador atingiu 2.79 interações. Vejamos agora o resultado do mapeamento de interações:

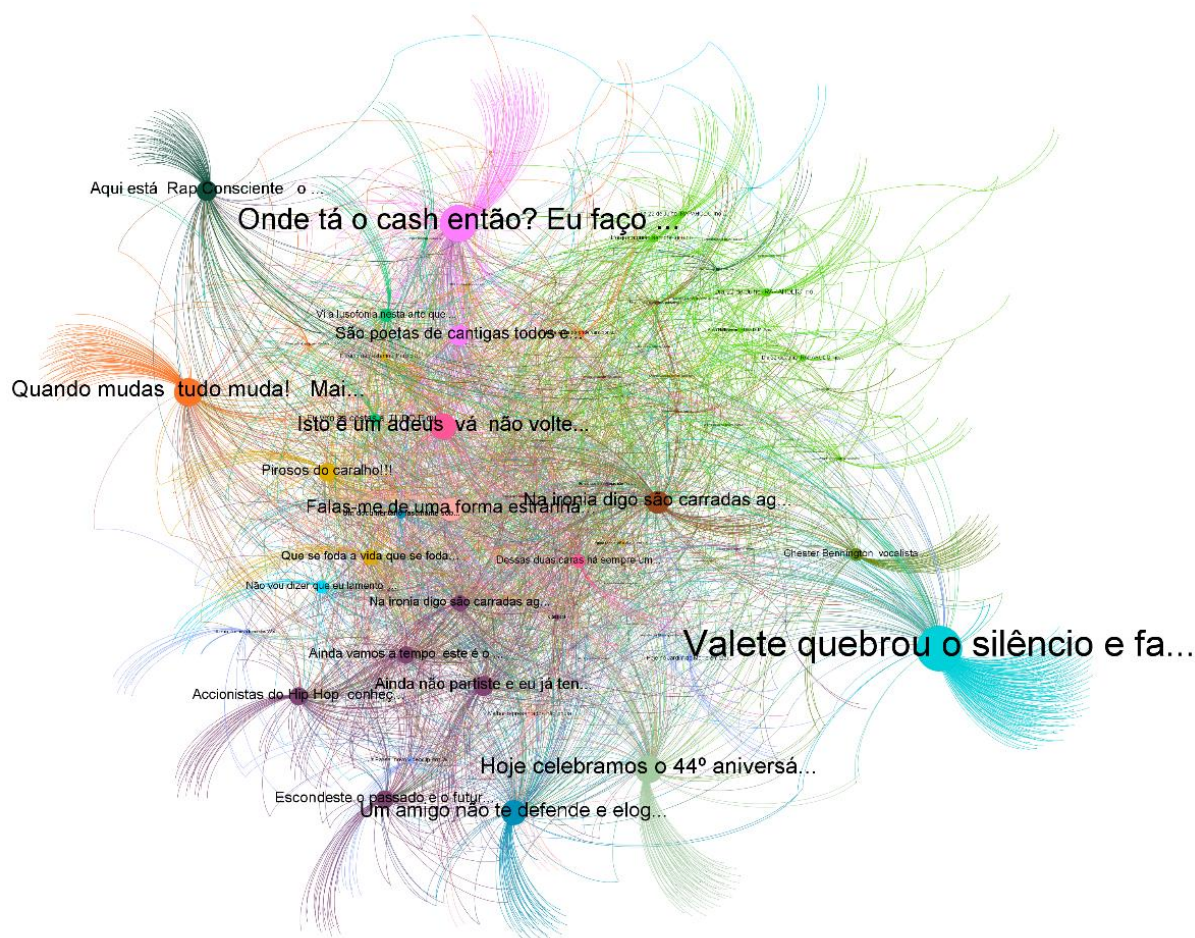


Gráfico 6 - Rede de interações da página Hip Hop Com Sentido

Este mapeamento de interações resultou numa rede com uma densidade mediana. É perceptível que existe ruído central, resultante das comunidades inter-post, mas também que são vários os posts que conseguiram um público individual. Dissemelhante da rede do Gang do Moinho que estava fragmentada em 59 comunidades, os três meses de atividade da página Hip Hop com Sentido foi dividida em 16 comunidades.

A publicação que mais gerou interesse está, novamente, ligada ao Valete (351 interações). O post em questão formou uma comunidade que representa 10.46% de todo o tráfego exibido no gráfico acima. No entanto, em vez de esta se tratar da música ou videoclipe “Rap consciente”, refere-se a uma entrevista do MC à revista Blitz⁶⁷ onde Valete afirma que suas críticas não individualizam um único rapper. Cabe aqui dizer que, neste tema, o liricista

⁶⁷ Disponível em <http://blitz.sapo.pt/principal/update/2017-06-06-Valete-lanca-forte-ataque-aos-pirosos-vendidos-e-azeiteiros-do-hip-hop-em-Portugal.-E-o-alvo-nao-e-Piruka> Última vez visitado em 20/09/2017.

criticou várias práticas de outros MCs, como a plastificação e junção de elementos Pop no rap, o exagero de músicas “de amor”, o exibicionismo, a aspiração ao estrelato, entre outras:

Eu vi a vossa caminhada para o universo Pop,
E vi como emporcalharam o Hip Hop,
Bué sons de brisas e primaveras,
Até curto sons de amor mas bro tu exageras,
Com jeitinho faz beicinho, exhibe autoestima,
E acaba esse videoclipe com um beijinho na menina.
Piroso do caralho,
Prodigioso para eles, para nós mais um paspalho.
Crónica ânsia para ser a estrela propalada,
Queres ser a estrela mais falada, com a música mais badalada,
Queres ir da calada, até à ascensão supersónica,
Com essa salada sinfónica de baladas radiofónicas.
Piroso do caralho,
És mesmo o tipo de MC excrementoso que eu estraçalho.
Como se a cultura tivesse sido subornada,
Estamos sem voz há muito tempo, nação desgovernada.

(Valete – Rap Consciente, 2017)

Independentemente de concordarmos ou não do ponto de vista pessoal, este posicionamento encaixa perfeitamente no seguimento dos já mencionados “códigos de conduta”. Numa tentativa de preservar o rap à sua imagem ou entendimento, Valete critica quem não atua perante os padrões que ajudou a construir. A repercussão da publicação foi maioritariamente positiva. No entanto, encontramos dois comentários algo dissonantes, sendo que um deles defende a livre criação sem mediação e julgamento:

Cada um devia fazer a música que quisesse...sem apontarem o dedo, mas parece que esta música é só isso. Apontar o dedo...não se esqueçam é que estão 3 na direção oposta (Utilizadora anonimizada)

Na zona norte no gráfico encontramos a segunda publicação com mais relevância, com 252 interações e representando 7.18% de toda a rede. Trata-se de uma música intitulada “Os mais pesados da capital”, faixa retirada da Mixtape Egotripping de Xeg⁶⁸. Nela participam o último, Sam the Kid, Regula e Valete. O conteúdo faz jus ao nome do projeto, uma vez que os

⁶⁸ https://youtu.be/deEI4nr3_50 Última vez visitado em 20/09/2017.

MCs a utilizaram para se afirmarem como os mais habilidosos e destemidos, entre outras mensagens no ego:

(Sam the Kid)

Vou abrir a discussão... Quantos rimam como os rappers que querem ser
e não rimam como os rappers que são?
Queres ultrapassar o que o Sam foi, tenta!
Mas tu tás no passado, tu és M80.

(Xeg)

Onde tá o cash então?
Eu faço cash com versos
Tu vens em segunda mão
Tipo cash convert

(Regula)

Não imaginas a quantidade de querias que eu ponho a fazer carinhos na pila
Tou a falar de mais mulheres que o Martinho da Vila

(Valete)

Foram estas ruelas que me deram a literatura mais bela
Eu amo o hip hop, sou puro, vocês só seguram vela.

(Sam the Kid com Xeg, Regula e Valete – Mais pesados da capital, 2010)

A publicação sobre a música foi bem recebida pelos seguidores da página.

A terceira maior comunidade interagiu com o texto do sítio Rimas e Batidas sobre a homenagem do Google ao 44º aniversário da cultura hip-hop. Esta pode ser identificada na zona sul no gráfico a verde jade, e compreende 209 interações.

.



Figura 16 - Terceira publicação com mais repercussão da página Hip Hop Com Sentido

Fonte - Print screen/edição pelo autor

Vale ainda ressaltar que o conjunto de publicações a verde, no canto superior direito do gráfico, engloba a maior parte de posts sobre o evento no Porto com Allen Halloween. Apesar das tentativas da página, estes não receberam engajamento suficiente para se destacarem.

A rede de relacionamentos da página é composta por 113 páginas e 676 ligações, o que resulta na média de 5.98 ligações por nó. Parece-nos óbvia a grande ligação entre projetos maioritariamente nortenhos. Praticamente todas as páginas estão ligadas, direta ou indiretamente, à música e/ou à cultura hip-hop.

A página do grupo Dealema encabeça a lista de nós com o maior valor *indegree* (27), isto é, com mais ligações direcionadas a si. O Hip Hop com Sentido vem em segundo com 21. Valete fecha o top três também com 23 ligações *indegree*⁶⁹. Desta forma, temos dois MCs e a própria página de Facebook como os canais mais influentes nesta rede.

Foram encontradas seis comunidades, o que sugere alguma unidade. Continuamos a identificar que páginas influentes como a de Valete, Barrako 27 e Dillaz não se ligaram a qualquer das outras (*outdegree* de 0).

⁶⁹ Fator de desempate foi o número de ligações out-degree, que também conferem unidade a uma rede. Valete não se ligou a nenhuma das páginas da rede de Hip Hop Com Sentido, enquanto esta está ligada a todas as outras.



Figura 17 - Publicação com mais repercussão na página Hip-Hop em Português

Fonte - Print screen/edição pelo autor

Durante os 90 dias analisados, Hip-Hop em Português fez 207 posts, o que resultou em 4064 interações provenientes de 875 utilizadores. A média de interações por publicação é de 19.63, enquanto a média de engajamento por utilizador atingiu 4.64 interações. Vejamos agora o resultado do mapeamento de interações:

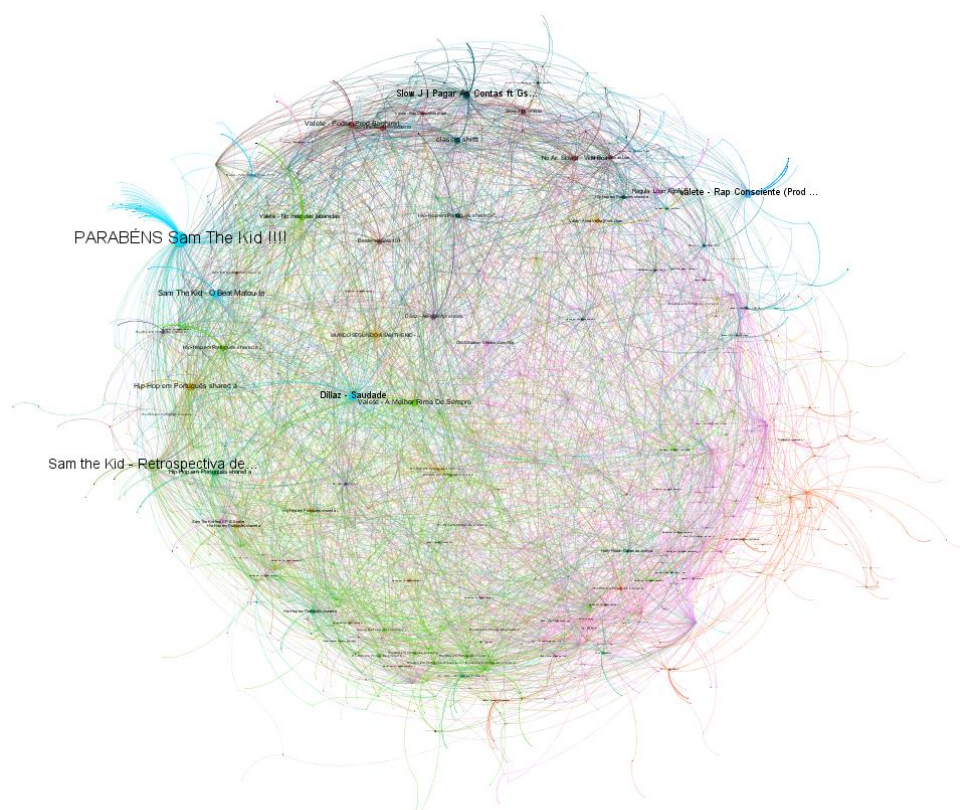


Gráfico 8 - Rede de interações da página Hip-Hop em Português

Reparamos que a página fez vários posts repetidos, estes sobre músicas e vídeos. Durante o período mencionado, músicas como a “Rap Consciente” de Valete, e outras de projetos como Wet Bed Gang, foram postadas no mural mais do que uma vez.

Este mapeamento de interações revelou ainda que o elevado número de interações por utilizador foi constante, equiparando os posts. As publicações que se destacam são bastante pontuais. Como mostramos no anexo 1, apenas quatro das 16 comunidades encontradas estão no fora do conjunto de *clusters* entre 40 e 100 nós. O ruído central, resultante das comunidades inter-post, é notório, porém, este fenómeno não se evidenciou entre publicações específicas.

Atingindo as 153 interações, a segunda publicação com mais repercussão trata-se da faixa “Retrospectiva de um amor profundo” de Sam the Kid, música⁷⁰ pertencente ao álbum *Pratica(mente)* de 2006. A composição do rapper de Chelas mostra a sua história no rap, e como este evoluiu no país. A partilha gerou engajamento positivo, no entanto, nenhum comentário ou discussão.



Figura 18 - Segunda publicação com mais repercussão na página Hip-Hop em Português

Fonte - Print screen/edição pelo autor

Para fechar a lista dos três posts que atraíram mais atenção dos utilizadores, com 95 interações, está uma das várias partilhas da música “Rap consciente” de Valete. O engajamento foi positivo. Este pode ser identificado a nordeste no gráfico, na cor azul.

A rede de relacionamentos da página é composta por 86 páginas e 372 ligações, o que resulta na média de 4.32 ligações por nó. Com cinco comunidades representadas, podemos ver a separação algo definida dos rappers nortenhos, a laranja, dos sulistas, divididos entre as comunidades verde, azul e roxa. Praticamente todas as páginas estão ligadas, direta ou indiretamente, à música e/ou à cultura hip-hop.

⁷⁰ https://www.youtube.com/watch?v=3_wyxwyh5jU Última vez acedido em 20/09/2017.

percurso dentro do panorama do Hip-Hop nacional e ajustar o conteúdo disponibilizado aos gostos e interesses de quem nos acompanha. Desse modo, consideramos a Hip Hop Rádio um espaço inclusivo, democrático, onde todos os amantes e apoiantes da cultura Hip-Hop em Portugal podem participar.

Este recente projeto atraiu alguma atenção dos média⁷² pelo facto de ser a primeira rádio portuguesa exclusivamente de hip-hop a ser legalizada na ERC. A página tende a publicar um variado leque de tipos de conteúdo. Podemos encontrar artigos sobre festivais e concertos, comunicados sobre a emissora, videoclipes, entrevistas, entre outros. Após a análise do conteúdo na sua página concluímos que a página cumpre o que propôs. Durante os 90 dias analisados, Hip Hop Radio fez 69 posts, o que resultou em 6996 interações provenientes de 2838 utilizadores. A média de interações por publicação é de 101.39, enquanto a média de engajamento por utilizador atingiu 2.46 interações.

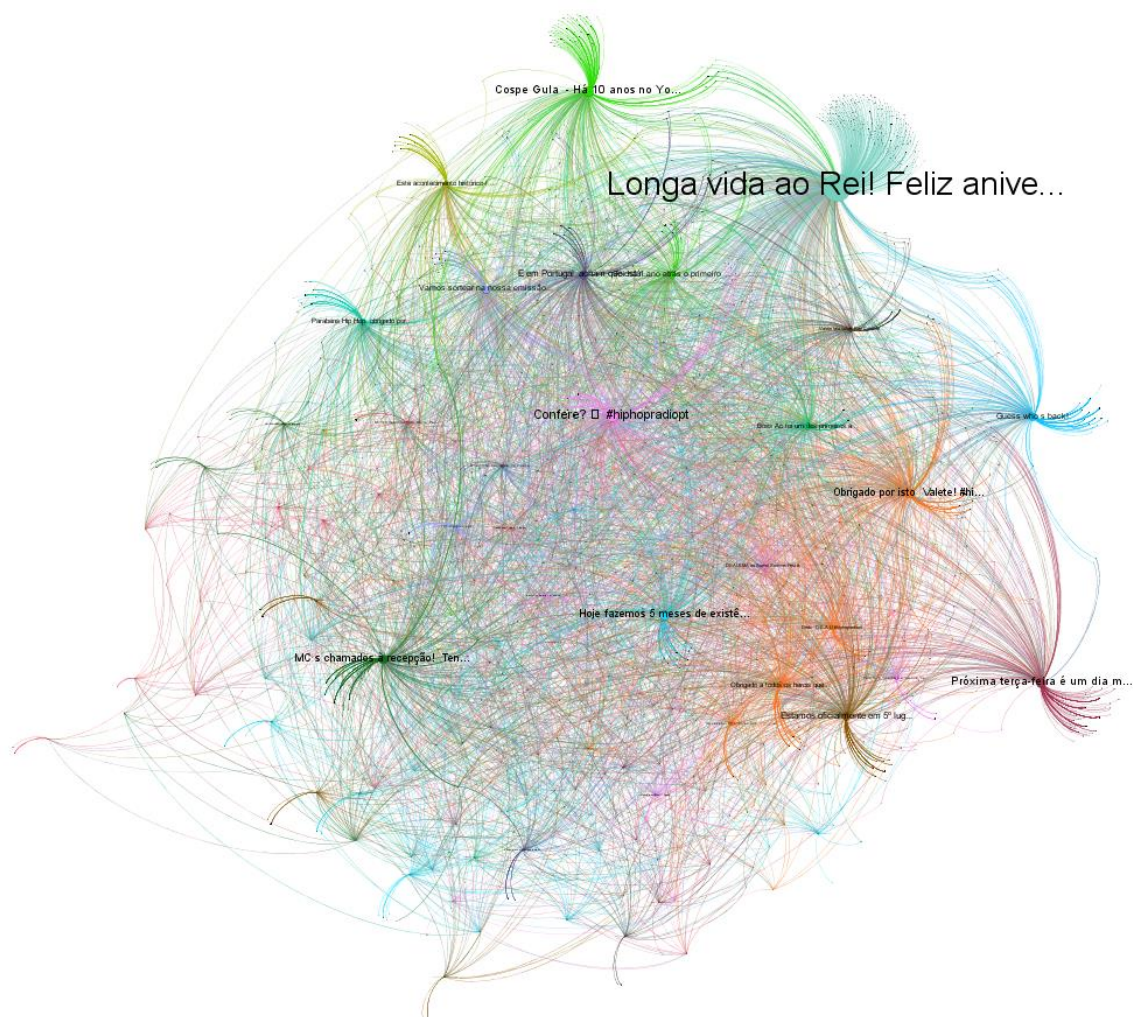


Gráfico 10 -Rede de interações da página Hip Hop Radio

⁷² <http://24.sapo.pt/vida/artigos/nasceu-ao-som-de-dealema-a-primeira-radio-de-hip-hop-nacional> Última vez acedido em 02/10/2017.

O gráfico de nós acima mostra como a página acaba por gerar pequenas comunidades em torno de vários posts, mas também consegue com que utilizadores interajam com mais do que um. Formaram-se assim 22 comunidades, onde as maiores estão ligadas a publicações específicas.

Um post sobre o aniversário de Sam The Kid atraiu o maior engajamento, chegando às expressivas 1203 interações. Vários utilizadores desejaram os parabéns ao artista, tanto nos comentários quanto através de partilhas. Podemos comprovar no gráfico acima que existe uma grande massa de ligações direcionadas a este post (verde-água), que provêm do centro do gráfico. Este facto revela que a grande parte das interações são geradas a partir de utilizadores que se interessaram por outro conteúdo, tornando a publicação valiosa para a página. Seja porque este foi uma porta de entrada para os seguidores interagirem com as restantes publicações, ou se trate de um post secundário de sucesso, nada elimina o facto de o aniversário de Sam the Kid estar no centro da união entre estes nós.



Figura 19 - Publicação com mais repercussão na página Hip Hop Radio

Fonte - *Print screen/edição pelo autor*

A segunda publicação com mais engajamento trata-se de um meme que faz alusão ao preconceito social sobre a comunidade hip-hop. Foram 424 interações, e a comunidade pode ser encontrada bem no centro do gráfico a roxo, partilhando a maior parte de seu público com outros posts.

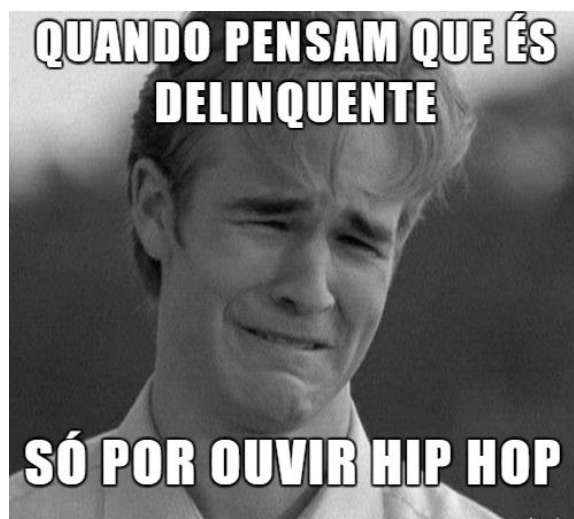


Figura 20 - Segunda publicação com mais repercussão na página Hip Hop Radio

Fonte - *Print screen*/edição pelo autor

Por fim, e com 363 interações, esta o post que marca o regresso da rádio às transmissões ao vivo, com a presença de Fuse dos Dealema. As reações ao anúncio foram positivas, e o post pode ser identificado a vermelho-vinho a este do centro do gráfico de nós.

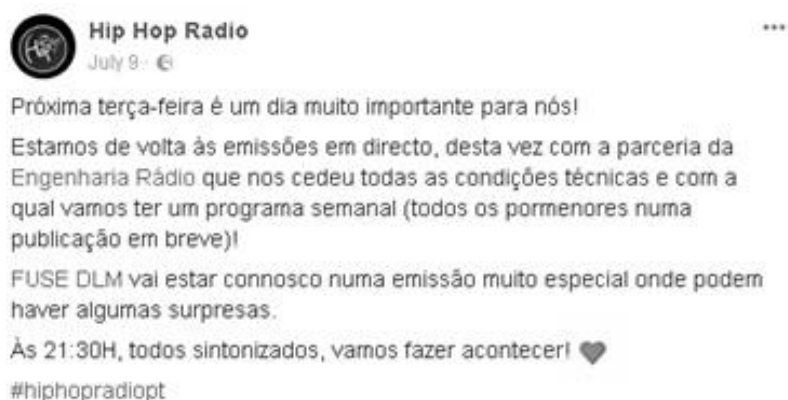


Figura 21 - Terceira publicação com mais repercussão na página Hip Hop Radio

Fonte – *Print screen*/edição pelo autor

A página não retribuiu qualquer like que lhe foi feito por uma outra página, logo, não está ligada a outros projetos da cultura em que está inserida.

Hip Hop Radio

Gráfico 11 - Rede de relacionamentos da página Hip Hop Radio

A página Hip Hop Sou Eu possui 11.679 likes e a seguinte descrição:

O movimento Hip Hop tem estado nos últimos anos em pleno crescimento e tendo vindo a atrair cada vez mais seguidores em Portugal. De forma a responder às exigências dos que fazem do Hip Hop um estilo de vida e com o objectivo de consolidar a posição deste movimento, houve a necessidade de criar um projecto. Este projecto, Hip Hop Sou Eu, nasceu à cerca de 5 anos e meio em Lisboa e tem assumido um papel importante e de crescente responsabilidade no que concerne à difusão dos componentes abrangidos por esta cultura. Zelamos pelos interesses de quem nos acompanha e trabalhamos de forma a dar continuidade a este projecto e fomentar o interesse pelo Hip Hop que se faz em Portugal através do site, rádio e TV.

É comum encontrarmos publicações de músicas, videoclipes, fotos de concertos entre outros tipos de posts. Este projeto também difunde músicas e álbuns de rap estrangeiro com regularidade. Após a análise do conteúdo na sua página concluímos que a página cumpre o que propôs.

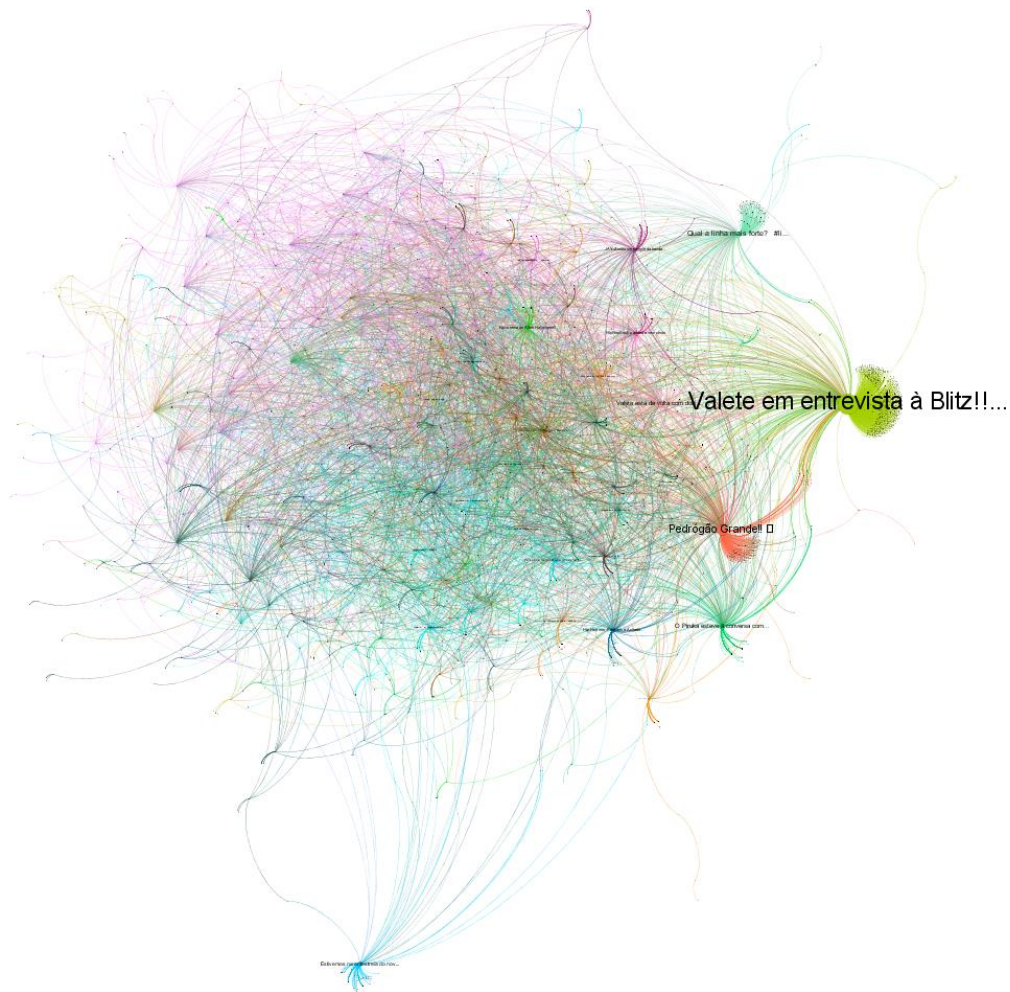


Gráfico 12 - Rede de interações da página Hip Hop Sou Eu

Durante os 90 dias analisados, Hip Hop Sou Eu fez 294 posts, o que resultou em 7287 interações provenientes de 3858 utilizadores. A média de interações por publicação é de 24,78, enquanto a média de engajamento por utilizador atingiu 1,88 interações. Foram encontradas 42 comunidades de utilizadores. A baixa média de interações por utilizador, que também contribuiu para a fragmentação dos *clusters* no gráfico, sugere que estamos na presença de uma rede com bastantes laços fracos.

Com 1283 interações, a matéria da Blitz sobre a polémica da música de Valete foi o post com mais repercussão.

A segunda publicação mais relevante durante os três meses, que pode ser avistada a laranja no gráfico logo abaixo da entrevista com o Valete, foi a partilha do videoclipe “Homem da sirene” de Dillaz. Esta música faz uma homenagem aos bombeiros voluntários, e foi partilhada pela página no contexto do grande incêndio em Pedrógão Grande, as únicas palavras no post.

Há muitas almas perdidas, matas ardidas e muito pra arder
Mas há mais pra pensar, há mais para amar, e mais pra viver
Por todo aquele que combateu com toda a raça sem baixar a mão
Pelo que luta com gana, se levanta da cama pra proteger a nação.

(Dillaz – Homem da Sirene, 2014⁷³)

Por último, com 347 interações, está uma imagem que incentiva os utilizadores a decidirem qual a região com os melhores rappers entre a Linha C, Linha da Azambuja ou a Linha de Sintra.



Figura 22 - Terceira publicação com mais repercussão na página Hip Hop Sou Eu

Fonte – Print Screen/edição pelo autor

⁷³ Ano refere-se ao lançamento do videoclipe no canal oficial de Dillaz.

A maioria dos utilizadores não pareceu se impressionar com a publicação, e afirmou que uma cultura unida não precisa deste tipo de distinções. Vários dos que não fizeram um comentário nesta linha mencionaram regiões do país não listadas em protesto. Ainda assim, alguns utilizadores ainda responderam à questão.

A rede de relacionamentos da página é composta por 425 páginas e 4096 ligações, o que resulta na média de 9.63 ligações por nó. Com seis comunidades representadas, esta rede reflete o conteúdo da página, visto que já identificámos a difusão de rap estrangeiro principalmente norte-americano. O mapeamento também acabou por dividir, embora não exclusivamente, os artistas portugueses (zona sul do gráfico) dos restantes (zona norte do gráfico). A página do sítio de difusão de hip-hop H2Tuga encabeça a lista de nós com o maior valor *indegree* (54), isto é, com mais ligações direcionadas a si. A própria página Hip Hop Sou Eu ficou em segundo lugar com 50 ligações *indegree*. A fechar as três páginas mais influentes está o grupo norte-americano Wu-Tang Clan (48).

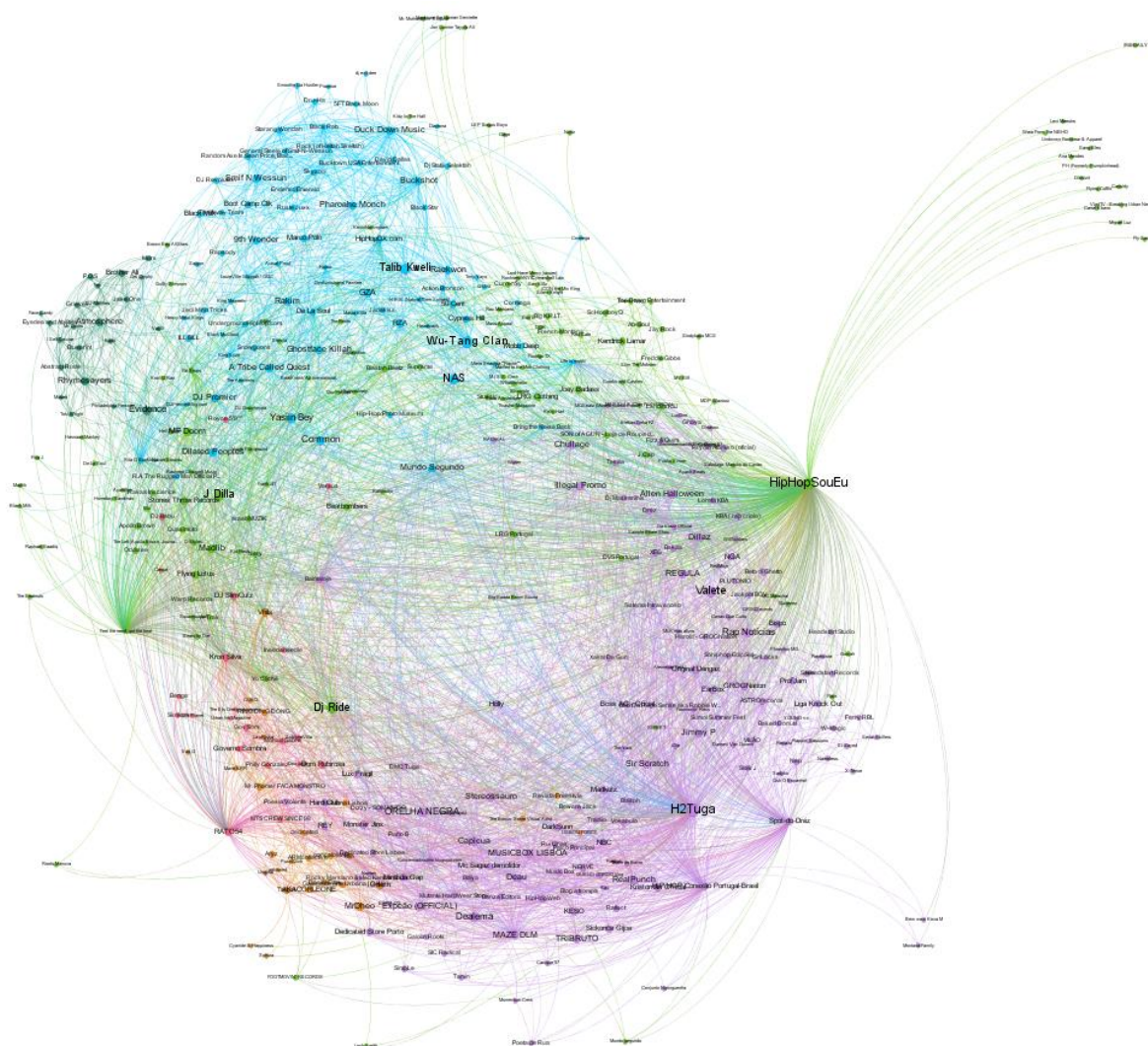


Gráfico 13 - Rede de relacionamentos da página Hip Hop Sou Eu

A página Hip Hop Tuga (Org) possui 27696 likes e a seguinte descrição:

Hip Hop Tuga é um site/blog que tem como objectivo a divulgação de notícias e novidades de hip hop nacional. Somos imparciais e divulgamos todos os géneros de rap e artes de qualidade em Portugal. As faixas de "rap" que se encontram no site estão hospedadas no Youtube e são faixas gratuitas ou de divulgação, enviadas pelos autores ou editoras.

A página está ligada a um sítio com o mesmo nome, onde costuma publicar sobre músicas de rap nacional partilhando-as posteriormente na página. Durante os meses analisados o projeto esteve bastante inativo, o que refletiu no gráfico de interações. Após a análise do conteúdo na sua página concluímos que a página cumpre parcialmente com o que propôs. Isto deve-se à inconsistência da periodicidade de publicações. A média de publicação é menor do que um post por cada três dias.

Durante os 90 dias analisados, Hip Hop Tuga (org) fez 26 posts, o que resultou em 185 interações provenientes de 145 utilizadores. A média de interações por publicação é de 7.11, enquanto a média de engajamento por utilizador atingiu 1.27 interações.



Gráfico 14 - Rede de interações da página Hip Hop Tuga (org)

Foram identificadas 21 comunidades, o que resulta do espaçamento temporal entre as publicações, que diretamente influencia na fragmentação do público da página.

Antes de identificarmos o conteúdo que mais despertou o interesse dos seguidores, queremos apontar que, no centro do gráfico a laranja, está o post que comunica a inatividade da página, prometendo o seu regresso no dia 1 de setembro. A publicação em destaque possui 69 interações e já foi referida mais do que uma vez: Valete – Rap Consciente.

A segunda diz respeito a uma das músicas do último álbum de Fuse, com a participação de Allen Halloween, e atingiu 54 interações.



Figura 23 - Segunda publicação com mais repercussão na página Hip Hop Tuga (org)

Fonte – *Print Screen*/edição pelo autor

O tema do post que fecha o top três também dispensa grande descrição, visto que se tratou da homenagem do Google ao 44º aniversário do hip-hop, mencionado anteriormente. A atividade registada foi reduzida, sendo que conseguiu apenas 20 interações.

A rede de relacionamentos da página é composta por 68 páginas e 356 ligações, o que resulta na média de 5.23 ligações por nó. Com quatro comunidades representadas, esta rede também não traz grandes novidades. O mapeamento também acabou por dividir, com uma rácio equilibrado, os artistas nortenhos dos sulistas.

A página do grupo Dealema encabeça a lista de nós com o maior valor *indegree* (15). Deau, um MC da cidade invicta, ficou em segundo lugar com o mesmo valor de ligações *indegree*⁷⁴. A fechar as três páginas mais influentes está, mais uma vez, Valete (14).

⁷⁴ Desempate com base no valor *degree* total. Os Dealema possuem 6 de *out-degree*, enquanto Deau apenas possui 4.

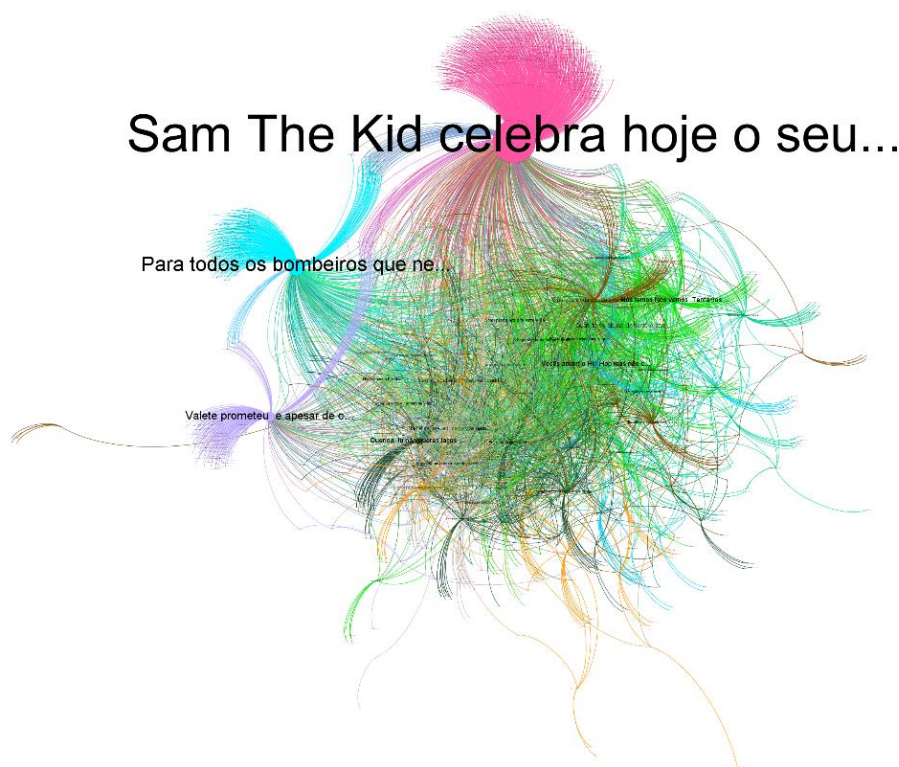


Gráfico 16 - Rede de interações da página Hip Hop Tuga

Podemos perceber que a rede acima, disposta em 37 comunidades de utilizadores, dispõe de uma densidade considerável, fruto das comunidades inter-post. As publicações a rosa e azul partilham a maior entre os gráficos analisados até agora. Será igualmente fácil notar que o post a rosa relaciona-se com um vasto leque de outras publicações. Tal situação já aconteceu anteriormente, e compreendendo o mesmo tema: o aniversário de Sam The Kid.

Os posts em destaque são já temas abordados. Em primeiro lugar, com 1222 interações e a rosa no gráfico, o aniversário de Sam the Kid. Podemos ver ao seu lado esquerdo uma comunidade azul. Este foi o segundo post com mais repercussão e, novamente, trata-se da homenagem aos bombeiros voluntários de Dillaz, com o tema “Homem da Sirene”. O post da página também faz referência ao incêndio em Pedrógão Grande. A terceira, e última comunidade que conseguiu ficar de fora do ruído central, consiste no videoclipe “Rap Consciente” de Valete.

A rede de relações da página Hip Hop Tuga possui 125 nós e 1173 ligações, gerando uma média de 9.3 de ligações por nó. Foram identificadas quatro comunidades apenas, consequência da presença de um leque de páginas repetitivo. O sítio H2Tuga está com a maior relevância nesta rede, pois recebeu likes de 42 das páginas no gráfico (*indegree*), e ligou-se

ainda a 90 (*outdegree*). Dealema e Mundo Segundo fecham os primeiros lugares com 35 e 26 ligações *indegree* respetivamente.

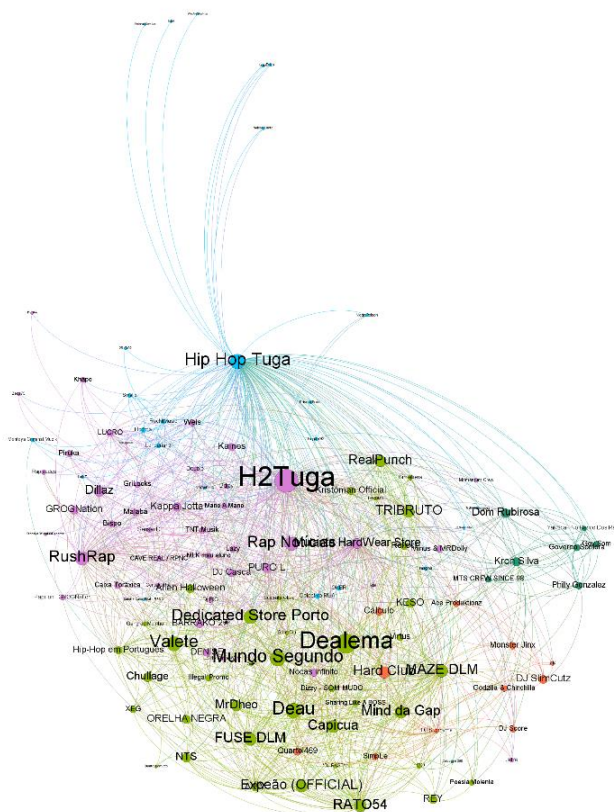


Gráfico 17 - Rede de relacionamentos da página Hip Hop Tuga

A página Hip Hop Web possui 7.017 likes e a seguinte descrição:

HipHopWeb - A Representar Hip Hop Tuga desde 2002

Sendo um dos mais antigos, se não o mais antigo sítio sobre hip hop português, é curioso observar que não utiliza a página de Facebook como espelho de sua atividade. Durante os três meses analisados, a página recorreu a outros canais de informação, tanto de artistas como Mundo Segundo, quanto outros sítios como HipHopDX.com ou até SIC Notícias e a revista Blitz. Após a análise do conteúdo na sua página concluímos que a página cumpre parcialmente com o que propôs. Isto deve-se à baixa periodicidade de publicações, que influencia também a falta de diversidade e representatividade do hip hop português na página.

Durante os 90 dias analisados, Hip Hop Web fez 21 posts, o que resultou em 308 interações provenientes de 225 utilizadores. A média de interações por publicação é de 14.66, enquanto a média de engajamento por utilizador atingiu 1.36 interações.

A segunda publicação mais popular dá-se a partir de uma partilha da página de Mundo Segundo, marcando fotograficamente o momento em que o artista foi reconhecido pela Câmara Municipal de Gaia pelo seu contributo na área da cultura. O post acumulou 48 interações.



Figura 25 - Segunda publicação com mais repercussão na página Hip Hop Web

Fonte – *Print Screen*/edição pelo autor

Por fim, e com 36 interações, identificamos uma partilha de um vídeo sobre a caracterização de 13 tipos de rappers, uma paródia, como o terceiro post mais relevante no Hip Hop Web durante o período mencionado.



Figura 26 - Terceira publicação com mais repercussão na página Hip Hop Web

Fonte – *Print Screen*/edição pelo autor

A rede de relações da página Hip Hop Web possui 81 nós e 337 ligações, gerando uma média de 4.6 de ligações por nó. Foram identificadas seis comunidades, e como já aconteceu noutras redes de relacionamentos, o H2Tuga acabou por obter mais relevância, logo, centrado no gráfico. Um diferencial desta rede é a presença de projetos Algarvios como RealPunch e Tributo, no gráfico a azul a oeste de HipHopWeb, pois conseguiram um destaque maior do que aquele identificado nas outras páginas.

O sítio H2Tuga encabeça então o top três com 16 ligações *indegree*. Um segundo sítio *online* sobre hip-hop ocupou a segunda posição com 10 ligações – Hip Hop Sou Eu. Valete fica em terceiro, também com 10 ligações *indegree*.⁷⁵

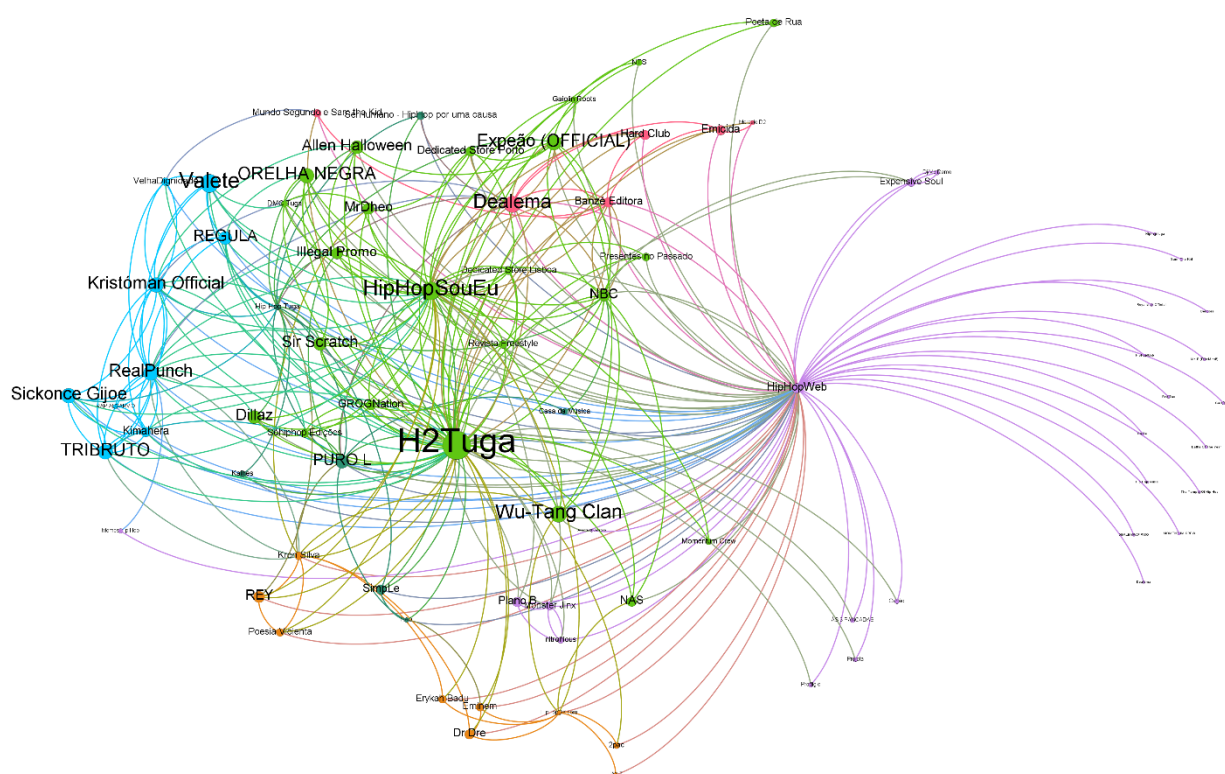


Gráfico 19 - Rede de relacionamentos da página Hip Hop Web

A página H2Tuga possui 20565 likes e a seguinte descrição:

O H2T - www.h2tuga.pt - é um site que procura arquivar, organizar, informar, interagir e motivar todas as vertentes em que se desdobra a cultura Hip Hop. Online desde 28 de Julho de 2003, o H2T tem já uma história activa no movimento, bem como uma extensa lista de projectos e eventos. Expressa no Graffiti, Djing, MCing, BBoying, Beatbox e Produção; em cada um que ouve, aprecia e apoia. O H2T resulta de toda esta

⁷⁵ Critério de desempate foi o valor de *degree* total. Valete não se ligou a qualquer página, enquanto Hip Hop Sou Eu possui 37.

claramente três publicações, e mostrou a proliferação de pequenas comunidades ao longo dos três meses. Foram criadas 39, o que, dado o número de publicações, se traduziu numa rede com baixa densidade.

O post em destaque pertence à promoção de um evento com DJ sets, b-boying e grafiti. A publicação conseguiu 163 interações e pode ser localizada na rede pela cor laranja. Os utilizadores reagiram positivamente ao anúncio, e marcaram seus amigos na publicação.

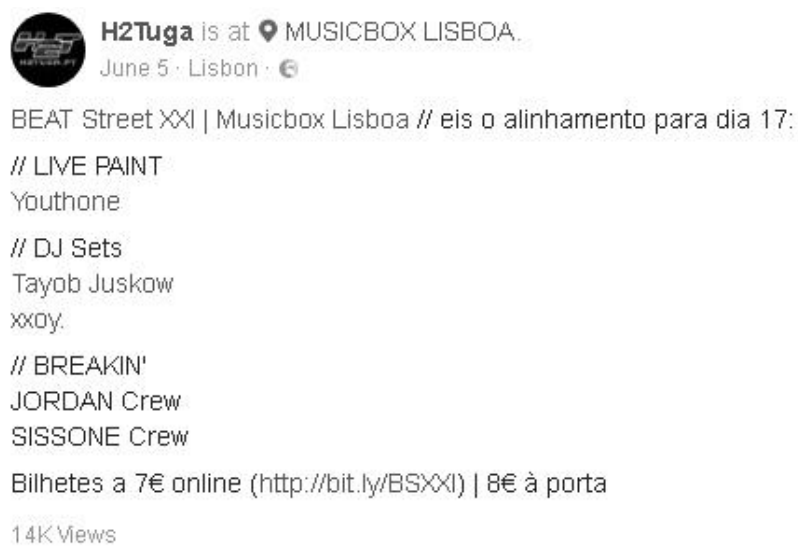


Figura 27 - Publicação com mais repercussão na página H2Tuga

Fonte – *Print Screen*/edição pelo autor

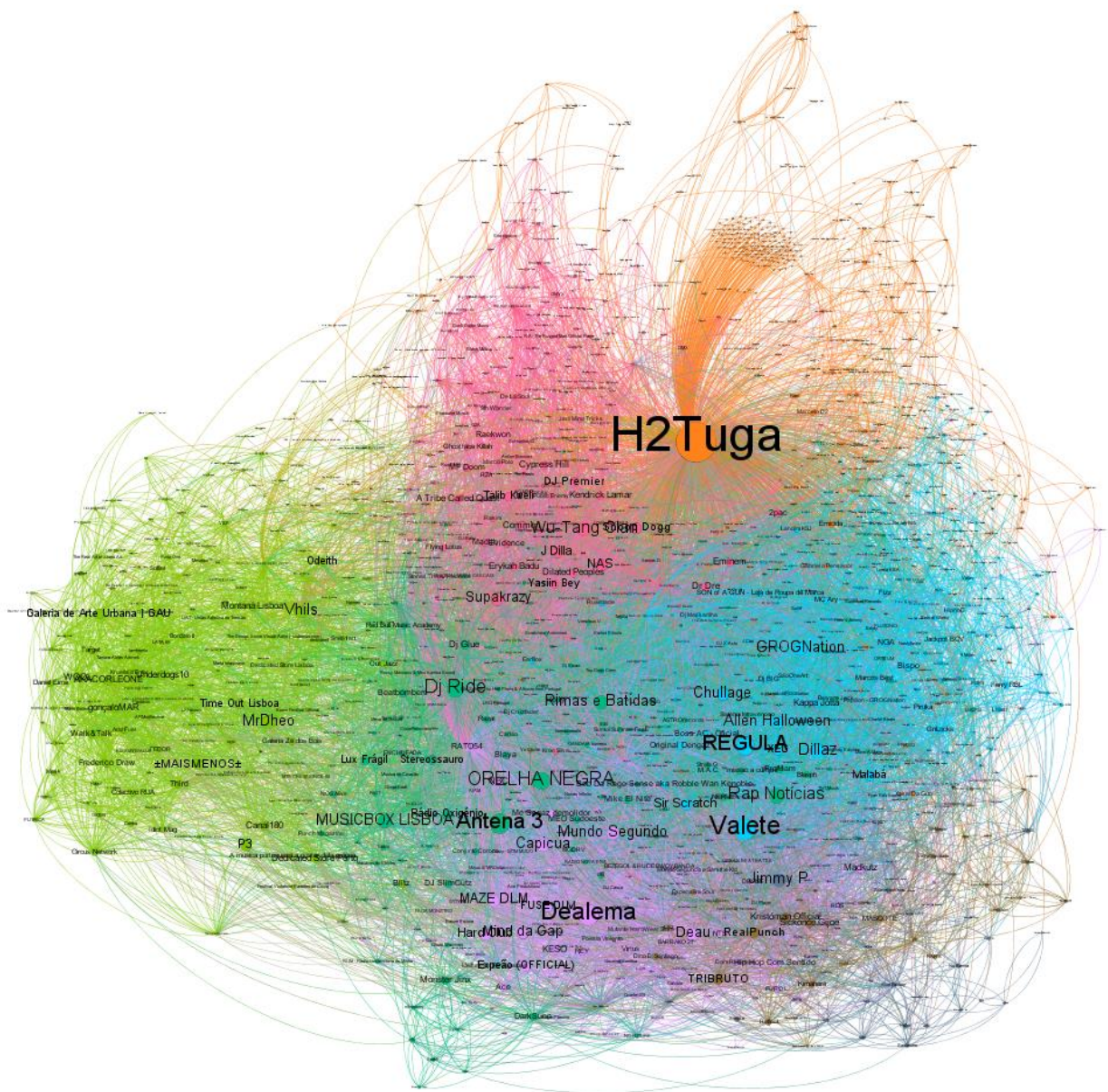
Do lado direito do gráfico podemos identificar dois posts a roxo com a palavra MrDheo. Estas publicações foram duas fotografias de grafitis do *writer*, atingindo 127 e 118 interações. Apesar do considerável número de reações, ninguém abriu uma discussão sobre o trabalho apresentado:



Figura 28 - Segunda (esquerda) e terceira (direita) publicações com mais repercussão na página H2Tuga

Fonte – Print Screen/edição pelo autor

A rede de relacionamentos da página é composta por 1385 páginas e 14607 ligações, o que resulta na média de 10.54 ligações por nó. Esta elevada quantidade de ligações por nó fez com que as mais de mil páginas pudessem encaixar em apenas oito comunidades. No que diz respeito à densidade, é-nos bastante claro que esta rede ultrapassa qualquer outra analisada até agora. A página de Facebook do sítio em questão encabeça então o top três com as expressivas 238 ligações *indegree*. Valete prova-se mais uma vez popular nas redes das outras páginas, atingindo 123 ligações. O grupo nortenho Dealema não fica atrás por muito, chegando às 119 ligações *indegree*.



A página Rap Notícias possui 38034 mil likes e a seguinte descrição:

Site português que promove e noticia novidades de Rap nacional e Internacional diariamente.

O sítio Rap Notícias utiliza o Facebook para espelhar suas publicações, geralmente novas músicas ou clipes, futuros concertos e passatempos. Após a análise do conteúdo na sua página concluímos que a página cumpre com o que propôs. Durante os 90 dias analisados, Rap Notícias fez 295 posts, o que resultou em 9309 interações provenientes de 3200 utilizadores. A média de interações por publicação é de 31.55, enquanto a média de engajamento por utilizador atingiu 2.90 interações.

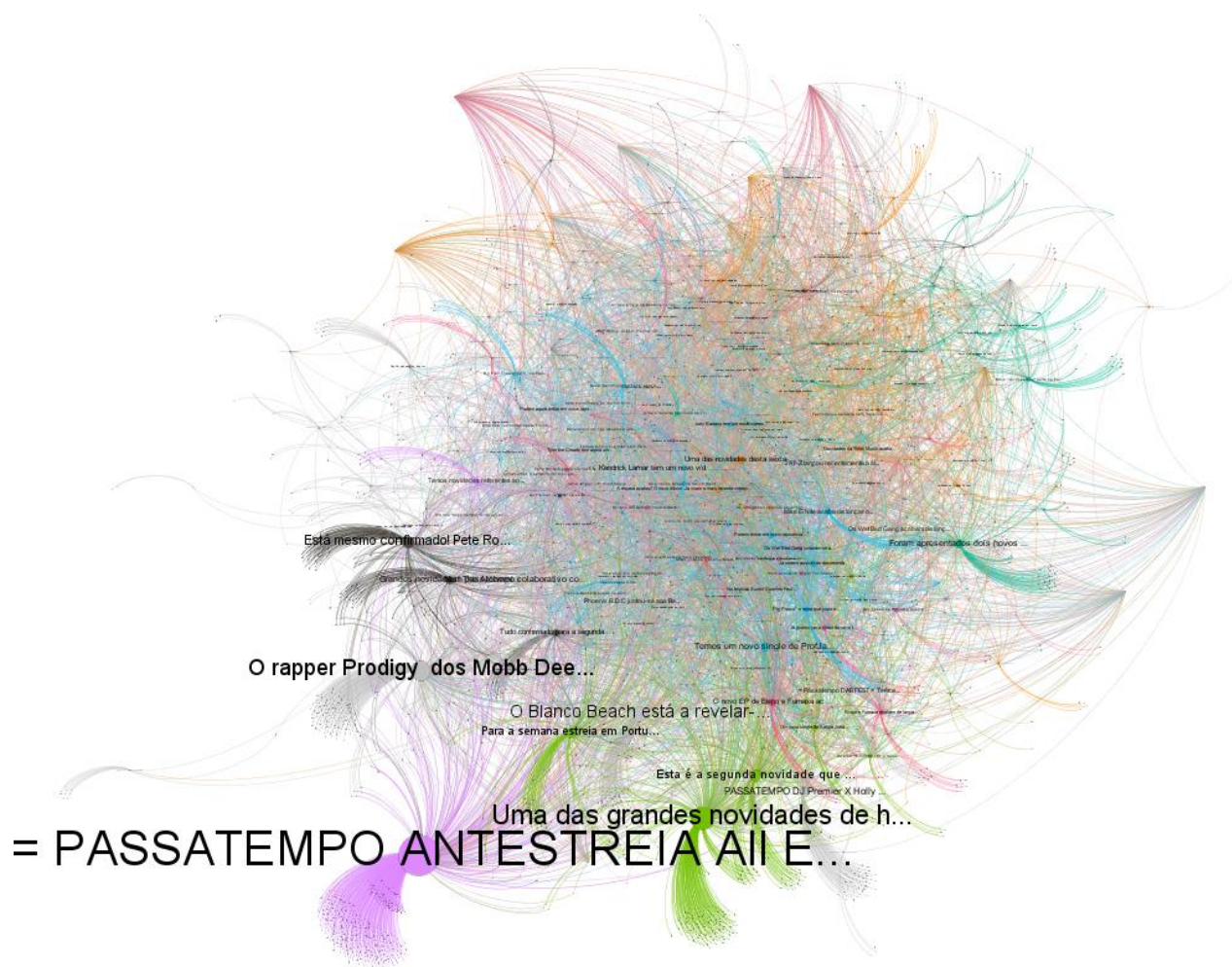


Gráfico 22 - Rede de interações da página Rap Notícias

As médias de interação por post e de interação por utilizador certamente se fazem notar neste gráfico. Ainda assim, foram encontradas 76 comunidades de utilizadores, o que sugere uma considerável fragmentação.

Um passatempo para a antestreia de *All Eyes on Me*, um filme sobre a vida de 2Pac (1092 interações – a roxo no gráfico) foi o conteúdo que mais despertou o interesse dos utilizadores. Visto que para entrar no passatempo os utilizadores precisavam de comentar a cidade onde queriam assistir ao filme, caso vencessem, grande parte dos comentários contém apenas as palavras “Lisboa” ou “Porto”. A publicação também motivou alguns utilizadores a marcarem seus amigos.

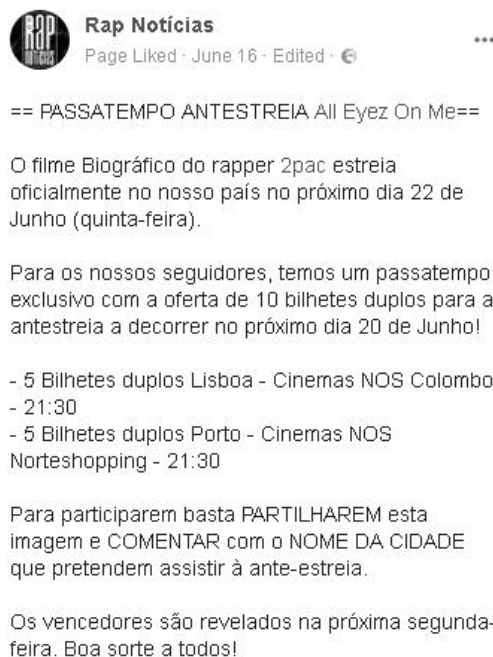


Figura 29 - Publicação com mais repercussão na página Rap Notícias

Fonte – *Print Screen*/edição pelo autor

A confirmação da morte de um dos vocalistas do lendário grupo americano Mobb Deep (460 interações – a cinza escuro no gráfico) foi a segunda publicação com mais engajamento. Foram vários os utilizadores a mostrarem respeito ao MC. Muitos marcaram seus amigos no post, enquanto alguns se mostraram incrédulos com o sucedido.



Figura 30 - Segunda publicação com mais repercussão na página Rap Notícias

Fonte – *Print Screen*/edição pelo autor

O videoclipe da música “Rap Consciente” de Valete (431 interações – a verde no gráfico) fechou o top três

A página Rap Notícias, à semelhança de algumas já citadas, não se conectou a outras páginas.

Rap Notícias

Gráfico 23 - Rede de relacionamentos da página Rap Notícias

A página Rimas e Batidas possui 123889 likes e a seguinte descrição:

Rimas e Batidas é uma publicação online dedicada à cultura hip hop e às produções musicais nos territórios da electrónica emergentes em Portugal e além-fronteiras. Diariamente partilhamos as estórias de criativos, colectivos e movimentos que desafiaram as regras e seguiram o seu próprio caminho, ideais e influências numa construção musical e artística livre, progressiva e aventureira. Publicamos críticas, entrevistas, reportagens, ensaios, lançamentos exclusivos e produções vídeo, sonoras e fotográficas - um mosaico de conteúdos que abre as portas a apreciadores e curiosos de todo o universo do hip hop e da música electrónica - das zonas mais remotas da cultura bass à tradição techno; dos abismos mais deep da new age às derivas sintetizadas que orbitam no espaço; da pop à não pop; do silêncio ao ruído. Queremos dançar tudo.

Como as páginas que já analisamos que possuíam sítio, Rimas e Batidas também usa o Facebook para espelhar sua atividade publicando artigos, entrevistas, reportagens, lançamentos, entre muitos outros tipos de conteúdo. É importante destacar que, ao contrário das outras páginas analisadas, Rimas e Batidas não se identifica como um canal de informação exclusivamente dedicado ao hip-hop nacional português. No entanto, não a poderíamos excluir desta lista tendo em conta o seu envolvimento com a cultura. Outra das razões para termos inserido esta página deve-se ao facto de Rui Miguel Abreu, um dos padrinhos da cena tuga, mencionado anteriormente no quarto capítulo, fazer parte da equipa que produz conteúdo sobre hip-hop. Após a análise do conteúdo na sua página concluímos que a página cumpre com o que propôs. Durante os 90 dias analisados, Rap Notícias fez 231 posts, o que resultou em 19633 interações provenientes de 10188 utilizadores. A média de interações por publicação é de 84.99, enquanto a média de engajamento por utilizador atingiu 1.92 interações.

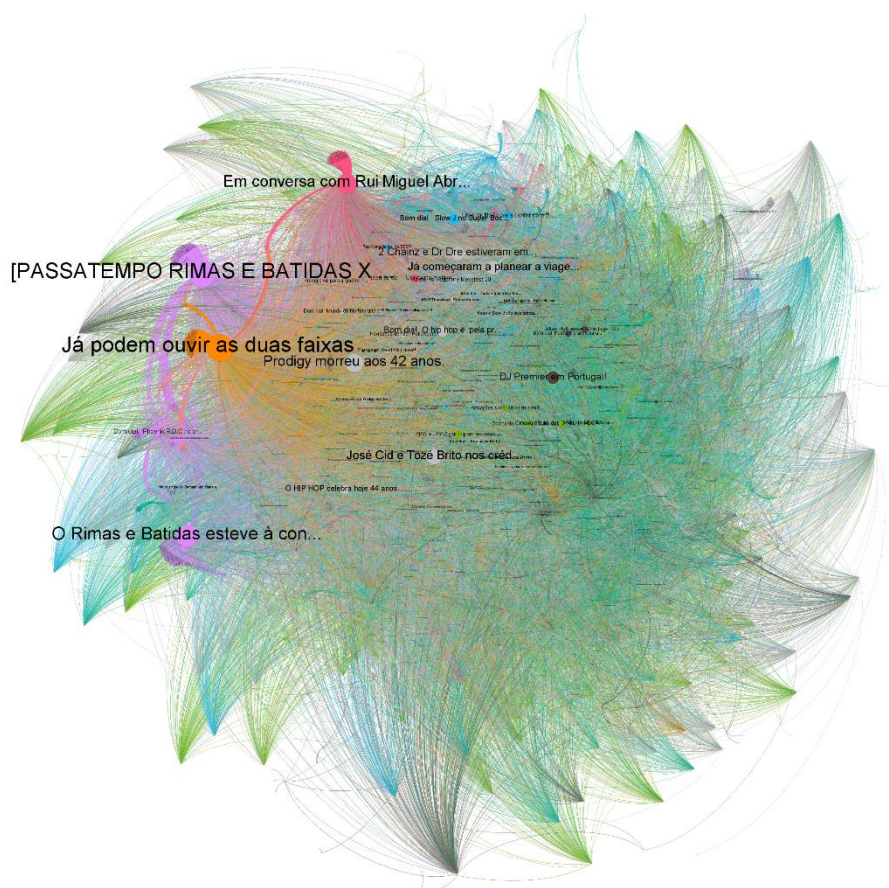


Gráfico 24 - Rede de interações da página Rimas e Batidas

Apesar da média de interações por utilizador estar abaixo de dois, e do elevado número de publicações, a rede acima ficou dividida em apenas 22 comunidades. Podemos notar nos contornos do gráfico que as comunidades imergem em direção ao centro, dando-nos a entender que o público desta página naturalmente se interessa em interagir com mais do que um post.

As primeiras duas publicações com mais destaque abordam temas já conhecidos. A primeira, com 2463 interações trata-se de um passatempo em que os utilizadores podem ganhar um *poster* de *All Eyes On Me*, assinado por MCs nacionais (comunidade roxa em cima do lado esquerdo). A secção de comentários ficou repleta de marcações de amigos. A segunda publicação (2404 interações) refere-se às duas recentes faixas do Valete, “Rap Consciente” e “Poder” (comunidade laranja). A maioria dos comentários foi positiva.

O terceiro post mais popular deste período atingiu 1839 interações. Por alguma razão não encontramos o conteúdo no mural da página, mas sabemos que está relacionado com o *single* “Bofas da cara” de Beatoven.⁷⁶

⁷⁶ <http://www.rimasebatidas.pt/beatoven-sobre-bofas-da-cara-quis-trazer-uma-competicao-saudavel-de-barras-com-um-refrao-orelhudo/> Última vez visitado em 25/09/2017.

6.1 – Mapeamentos de grupos de Facebook generalistas

Os grupos de Facebook permitem que todos os seus membros publiquem no mural do mesmo, tornando-os mediadores da informação diretamente. Consideramos que esta especificidade justifica a análise de alguns grupos para complementação na procura pela compreensão da configuração nacional da comunidade hip-hop/rap *online*.

O processo de captação e manipulação de dados utiliza as mesmas ferramentas. Foram selecionados seis grupos, todos eles precisavam de estar ativos e possuir pelo menos cinco mil membros.⁷⁷ Eis a lista de grupos selecionados:

Nome	Número de membros
Cultura Hip Hop	5696
Cultura Hip Hop Tuga!	15014
Divulga o teu Hip Hop	5913
Hip Hop Tuga	5087
Hip hop tuga	5157
Mostra-te a todos (HipHop)	5134

Tabela 4 - Grupos generalistas sobre hip-hop português no Facebook

A análise para os grupos irá diferir um pouco face ao método utilizado para as páginas. Este relaciona-se com o facto de que os grupos geram pouca ou nenhuma discussão na maior parte dos posts, logo, o gráfico de nós ficaria demasiado disperso e inconclusivo. Assim, e aplicando o conjunto de filtros que esconde os nós isolados anteriormente mencionados (*Giant Component – Union – Neighbours Network*), iremos averiguar a unidade destes grupos, adicionalmente, pela percentagem de nós visíveis. Os nós visíveis irão representar a quantidade de utilizadores que interagiram com alguma regularidade ao longo dos três meses, ou aqueles que simplesmente interagiram. Considerando que grupos de Facebook pressupõem o contributo de seus membros, destacaremos apenas as publicações que gerarem uma discussão sobre a mesma.

O grupo Cultura Hip Hop possui 5696 membros e a seguinte descrição:

Este Grupo foi criado com o intuito de partilhar o conhecimento da Cultura Hip Hop. Tens a liberdade de postar Videos, Documentarios, Entrevistas, Shows, etc.....desde que esteja relacionado com o movimento. Não importa se for Oldskool ou Newskool, o importante é

⁷⁷ Os grupos sobre hip-hop possuem bastante menos pessoas envolvidas quando comparado ao número de seguidores das páginas.

compartilhar-mos uns com os outros toda a Informacao e Conhecimento que temos sobre esta Cultura. Tambem tens a oportunidade de promover trabalhos teus,para que o pessoal do movimento possa criticar o teu trabalho. Faz deste espaco o teu espaco,respeita para que sejas respeitado,porque a razao deste grupo existir e so uma...o AMOR pelo HIP HOP!!

Será curioso notar que a esmagadora maioria das publicações trata-se de músicas e videoclipes de rap. Apesar da descrição do grupo, posts de documentários, entrevistas, shows, e conteúdo sobre DJing, Bboying e Grafiti são raros ou inexistentes durante longos períodos de tempo.

Durante junho e agosto foram realizadas 571 publicações, resultando em 135 interações provenientes de 99 utilizadores. A média de interação por post é de 0.23, enquanto a média de interação por utilizador chegou a 1.36. Uma vez que um grupo de Facebook traz a possibilidade de livre publicação aos seus membros, decidimos introduzir uma terceira média para análise posterior: a média de publicação por utilizador. Neste caso, o rácio de publicação por membro atingiu 5.76. Estes resultados formam uma rede de 556 comunidades. Depois de esconder os nós isolados, encontramos apenas 28, interligados por 30 ligações *indegree*. Aplicando uma regra de três simples⁷⁸ acabamos por perceber que apenas 4.08% da rede de nós está presente:

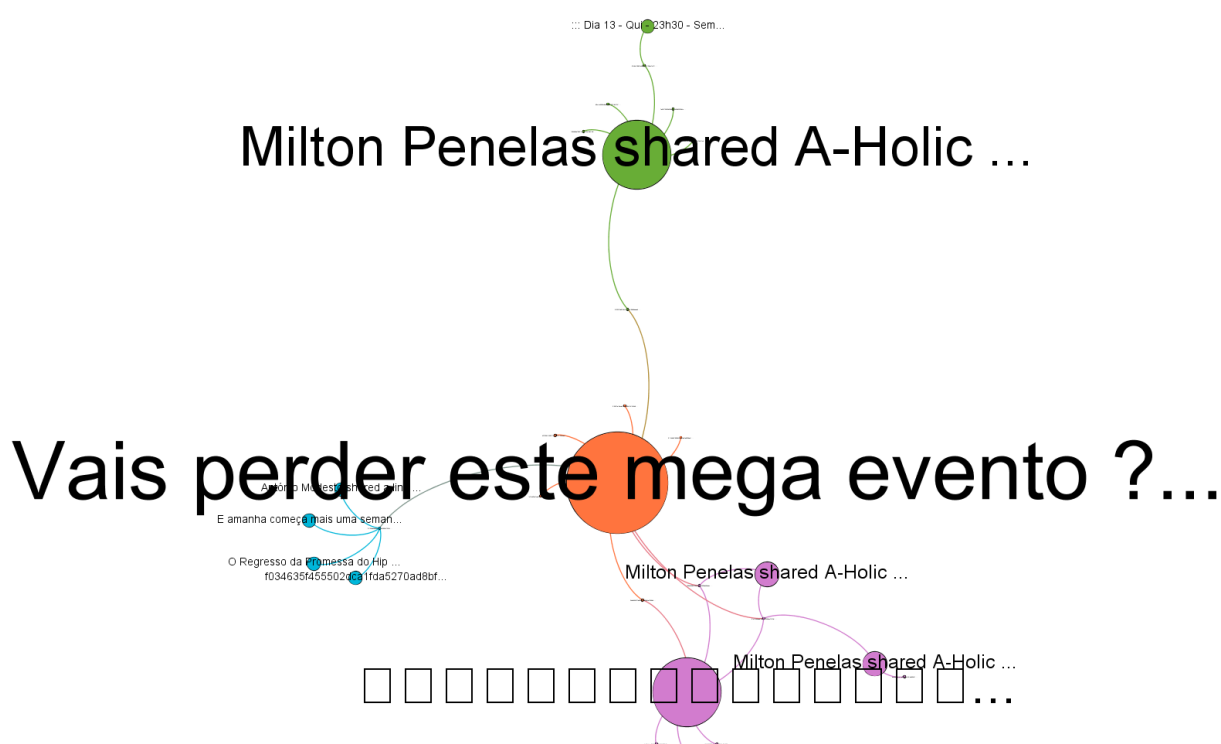


Gráfico 26 - Rede de interações do grupo Cultura Hip Hop

⁷⁸ Se número total de nós está para 100%, número de nós conectados está para X.

O núcleo de utilizadores que forma esta rede divide-se agora em quatro comunidades. O post com mais engajamento (9 interações), relacionado com o já referido concerto de Allen Halloween no Porto, não gerou qualquer discussão.

O grupo Cultura Hip Hop Tuga! possui 15014 membros e a seguinte descrição:

O hip hop como movimento cultural é composto por quatro manifestações artísticas principais: MCing, que anima a festa com suas rimas improvisadas, a instrumentação dos DJs, a dança do breakdance e a pintura do grafite. Tendo começado em Bronx, a cultura hip hop emergiu rapidamente para o mundo todo. O hip hop chegou a Portugal e infiltrou-se nos subúrbios da cidade de Lisboa e do Porto. Zonas como Chelas, Amadora, Cacém, e Margem Sul do Tejo foram consideradas o berço deste movimento. Da América, o hip hop trouxe a moda da streetwear, usada em Portugal pelos mais novos e os quatro elementos fundamentais: o MC'ing, o DJ'ing, breakdance e o graffiti. Foi com o álbum República dos Black Company lançado em 1994 que o hip hop se afirmou de vez entre os portugueses. O refrão “Não sabe nadar, yo” chegou às bocas do povo rapidamente. Até o Presidente da República na época, Mário Soares, o usou num dos seus discursos polémicos: “As gravuras não sabem nadar, yo!” Apesar do boom, o hip hop acabou em desuso entre a população jovem, perdendo o compasso do estrangeiro, embora continuasse a sentir nos arredores da capital. Começaram a despertar álbuns marginais, mais alternativos e caseiros, sem quaisquer preocupações comerciais.

À semelhança do grupo anterior, Cultura Hip Hop Tuga! também é alimentado por membros que publicam suas músicas e videoclipes. Mesmo tendo mais de 15 mil membros, e apesar de existir um pouco mais de diversidade face ao grupo anterior, nota-se que os MCs utilizam a mesma estratégia de publicar conteúdo pessoal repetidamente para tentar aumentar a exposição de seu trabalho.

Durante junho e agosto foram realizadas 599 publicações, resultando em 177 interações provenientes de 121 utilizadores. A média de interação por post é de 0.29, enquanto a média de interação por utilizador chegou a 1.46. O rácio de publicação por membro atingiu 4.95. Estes resultados formam uma rede com 552 comunidades.

A publicação com mais engajamento (4 interações) está ligada a uma música de Piruka. Nos comentários, um utilizador pediu que os membros do grupo o apoiassem entrando na sua página e clicando “like”. Isto é, não iniciou uma discussão sobre a publicação em questão.



Figura 31 - Comentários na publicação com mais repercussão no grupo Cultura Hip Hop Tuga!

Fonte – *Print Screen*/edição pelo autor

Depois de esconder os nós isolados, encontramos apenas 25, interligados por 24 ligações in-degree. Aplicando uma regra de três simples acabamos por perceber que apenas 3.47% da rede está presente. O núcleo de utilizadores que forma esta rede divide-se agora em seis comunidades.

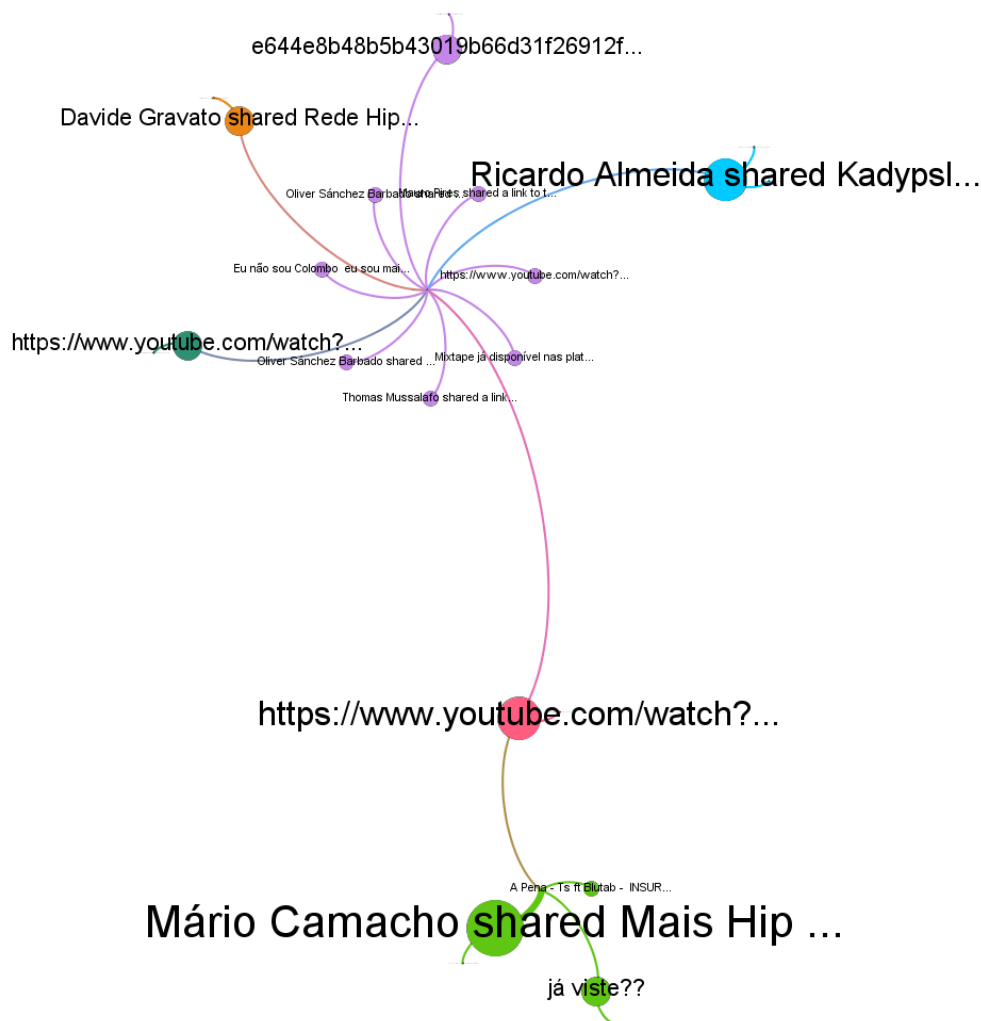


Gráfico 27 - Rede de interações do grupo Cultura Hip Hop Tuga!

O grupo Divulga o teu Hip Hop possui 5912 membros e a seguinte descrição:

Bem-vindo ao grupo Divulga o teu Hip Hop ! Partilha o teus Projectos : Musicas, video clips, Albúns / EP's / Mixtapes

O grupo pode, à semelhança dos dois anteriores, resumir-se a um local onde os membros partilham suas músicas e videoclipes. Por vezes, é possível encontrar álbuns/mixtapes completas pra *download*.

Durante junho e agosto foram realizadas 295 publicações, resultando em 85 interações provenientes de 76 utilizadores. A média de interação por post é de 0.28, enquanto a média de interação por utilizador chegou a 1.11. O rácio de publicação por membro atingiu 3.88. Estes resultados formam uma rede com 288 comunidades.

Depois de esconder os nós isolados, encontramos apenas 7, interligados por 7 ligações in-degree. Aplicando uma regra de três simples acabamos por perceber que apenas 1.89% da rede está presente. O núcleo de utilizadores que forma esta rede divide-se agora em três comunidades. Nenhuma publicação nesta rede gerou uma discussão entre os membros.

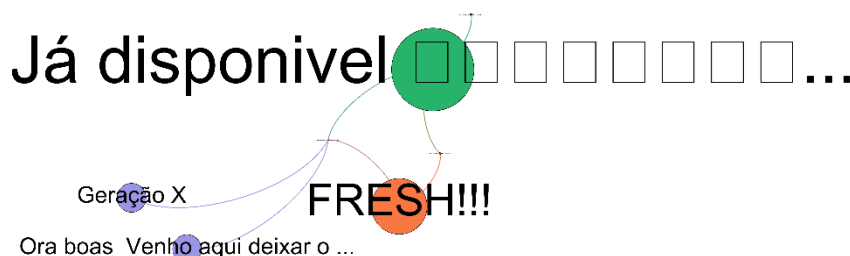


Gráfico 28 - Rede de relacionamentos do grupo Divulga o te Hip Hop

O grupo Hip Hop Tuga possui 5087 membros e a seguinte descrição:

Hip Hop Tuga é um grupo com o objectivo de divulgar notícias e novidades de Hip Hop nacional. Somos imparciais e divulgamos todos os géneros de rap e artes de qualidade em Portugal.

Embora o grupo não veja uma intensa atividade, e ainda se partilhem músicas e videoclipes, é possível encontrar alguns artigos e textos relacionados ao mundo do hip-hop.

Durante junho e agosto foram realizados 58 publicações, resultando em 59 interações provenientes de 6 utilizadores. A média de interação por post é de 1.01, enquanto a média de interação por utilizador chegou a 9.83. O rácio de publicação por membro atingiu 9.66. Estes resultados formam uma rede com 9 comunidades.

Depois de esconder os nós isolados, encontramos 60, interligados por 59 ligações *indegree*. Aplicando uma regra de três simples acabamos por perceber que 93.75% da rede está presente. O núcleo de utilizadores que forma esta rede divide-se agora em cinco comunidades. Nenhuma publicação nesta rede gerou uma discussão entre os membros. Vale a pena destacar que estas médias, e até mesmo o resultado após a aplicação dos filtros, se diferenciam bastante dos primeiros três grupos que analisados. A resposta para esta dissonância recai no facto de que apenas seis utilizadores interagiram com publicações durante o período mencionado. Pelo gráfico abaixo tornar-se evidente que existe um utilizador a dar like de forma consistente em todas as publicações:

Depois de esconder os nós isolados, encontramos 152, interligados por 156 ligações *indegree*. Aplicando uma regra de três simples acabamos por perceber que apenas 13.63% da rede está presente. O núcleo de utilizadores que forma esta rede divide-se agora em treze comunidades. A rede acima está ligada apenas devido à força dos laços fracos. O caminho diogésico é frágil e contém 17 ligações. A publicação no centro é sobre o esclarecimento de Valete quanto às críticas lançadas no som “Rap Consciente”. Os fãs ficaram com a ideia de que o verso “Prodigioso para eles, para nós mais um paspalho” se dirigia a Prodígio, do grupo Força Suprema. Segundo o artista a rima não tenciona individualizar um MC. Apesar das 71 interações, apenas um membro comentou, sugerindo que a crítica se dirigisse a Piruka.



Figura 32 - Publicação com mais repercussão no grupo Hip hop tuga

Fonte – *Print Screen*/edição pelo autor

O grupo Mostra-te a todos (HipHop) possui 5134 membros e a seguinte descrição:

Este é um grupo cujo único intuito é divulgar a música PORTUGUESA em geral. tenho como objectivo criar uma comunidade em que cada um dos membros, se contribuir adicionando os seus contactos e assim sucessivamente, poderemos fazer a nossa música a muitas mais pessoas!

O grupo apresenta uma atividade similar aos grupos já analisados, onde os membros partilham suas músicas e videoclipes. É ainda possível encontrar alguns artigos e textos sobre rap internacional.

Durante junho e agosto foram realizados 418 publicações, resultando em 156 interações provenientes de 62 utilizadores. A média de interação por post é de 0.37, enquanto a média de

interação por utilizador chegou a 2.51. O rácio de publicação por membro atingiu 6.74. Estes resultados formam uma rede com 341 comunidades.

Depois de esconder os nós isolados, encontramos 74, interligados por 77 ligações *indegree*. Aplicando uma regra de três simples acabamos por perceber que apenas 15.42% da rede está presente. O núcleo de utilizadores que forma esta rede divide-se agora em seis comunidades. O nó central, a roxo, trata-se de um utilizador que interagiu com 57 publicações, sustentando assim a rede.

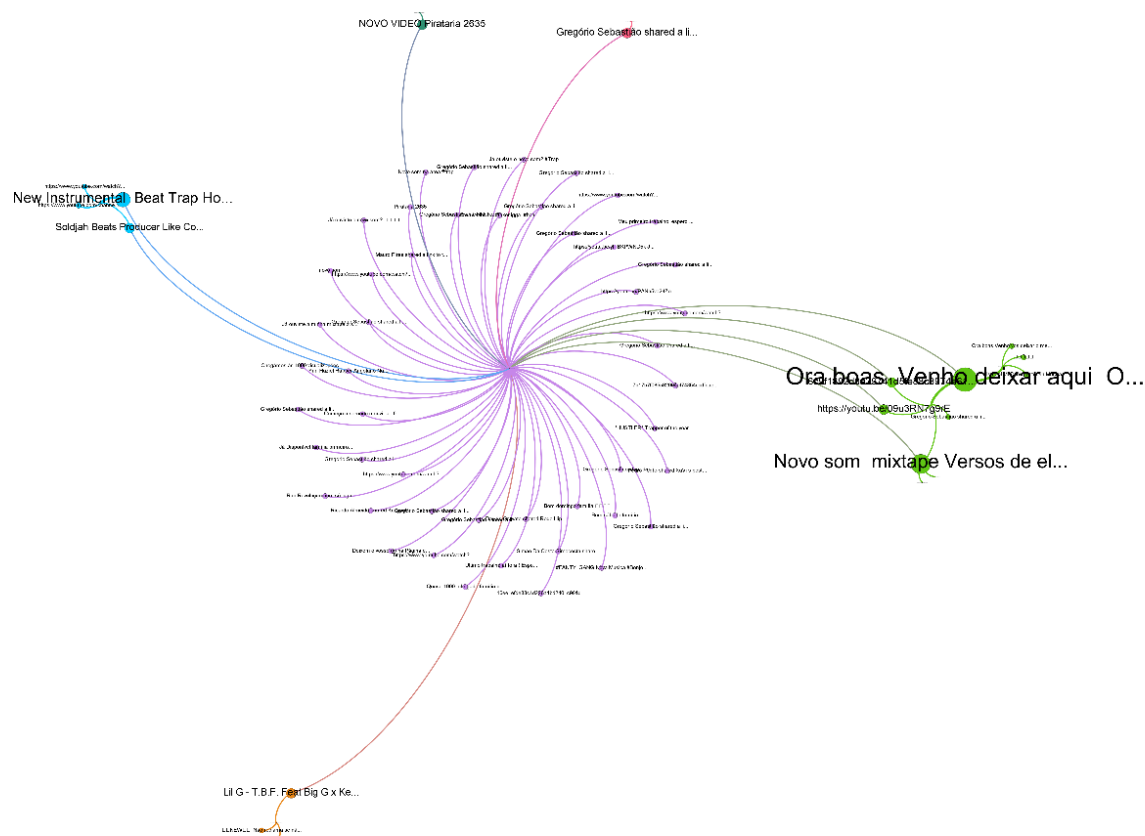


Gráfico 31 - Rede de interações do grupo Mostra-te a todos (HipHop)

6.2 - Métricas e outras considerações sobre as redes de nós

Cabe-nos agora organizar e tabelar os dados recolhidos para uma segunda análise. Voltaremos a dividir as páginas dos grupos, levando em consideração que estes ambientes acabam por funcionar como uma extensão um do outro, mas não representam o mesmo.

Abaixo dispusemos os diversos valores relacionados às páginas generalistas. A página Aristóteles491 foi a única página que não realizou qualquer post, logo, podemos simplesmente concluir que esta esteve inativa apesar de seu prestígio e ignorá-la das seguintes considerações.

Página	Posts	Interações	Utilizadores	IP	IU	CF
Aristóteles491	0	0	0	0	0	0
Gang do Moinho	153	1094	734	7.15	1.49	59
Hip Hop Com Sentido	88	4259	1523	48.39	2.79	16
Hip-Hop em Português	207	4064	875	19.63	4.64	16
Hip Hop Radio	69	6996	2838	101.39	2.46	22
Hip Hop Sou Eu	294	7287	3858	24.78	1.88	42
Hip Hop Tuga (Org)	26	185	145	7.11	1.27	21
Hip Hop Tuga	102	4657	2182	45.65	2.13	37
Hip Hop Web	21	308	225	14.66	1.36	13
H2Tuga	164	1840	968	11.21	1.90	39
Rap Notícias	295	9309	3200	31.55	2.90	76
Rimas e Batidas	231	19633	10188	84.99	1.92	22

Tabela 5 - Estatísticas e métricas sobre as interações nas páginas generalistas de hip-hop português no Facebook

Legenda: IP – Interações por post; IU – Interações por utilizador; CF – Comunidades formadas

A página mais ativa durante o período analisado foi a Rap Notícias com 295 posts. Cabe lembrar que este projeto possui um sítio *online*, que também dispõe de uma atividade regular. Na verdade, a maioria das páginas de Facebook visitadas está ligada a sítios externos, todos eles com a missão de promover o hip-hop português e de atualizar os utilizadores. Este parece ser o único modelo de página generalista com atividade e seguidores relevantes. Rap Notícias é ainda a página com a maior fragmentação de público.

Rimas e Batidas lidera como a página que gerou mais interações durante os três meses – 19633. Este valor não nos surpreende, tendo em conta que esta é a página com mais likes (123382). Não podemos esquecer que este projeto conta com uma das maiores autoridades na história do hip-hop português, Rui Miguel Abreu, que seguramente contribui para o sucesso do mesmo. Em consequência deste cenário, Rimas e Batidas conseguiu ainda agregar o maior número absoluto de utilizadores na sua página, atingindo a marca dos 10188.

Números absolutos não nos revelam tudo, e prova disso é o facto de que foi a página da emissora Hip Hop Radio que conseguiu a melhor média de interações por publicação – 101.39. Devemos interpretar este valor como uma junção de indicador de popularidade da página à sua capacidade de cativar os seus seguidores através das publicações.

A página Hip-Hop em Português conseguiu a melhor média de interações por utilizador. Este valor foi alcançado mesmo com uma atividade superior a 200 publicações, número apenas alcançado por quatro páginas. Devemo-nos ainda lembrar que Hip-Hop em Português é das poucas páginas que não apresenta um sítio *online*, ou seja, rege-se a partir de conteúdo de terceiros. Esta média está definitivamente relacionada com a anterior, no entanto, interações

por utilizador também se deve interpretar como lealdade do seguidor à página. A reincidência do utilizador auxiliará na construção de comunidades mais extensas e menos fragmentadas, mesmo que unidas por laços fracos. Prova disso é o facto de que Hip-Hop em Português possui a menor número de comunidades em relação ao maior número de publicações.

O conceituado Hip Hop Web hospeda a comunidade de utilizadores mais fragmentada. Isto deve-se principalmente à falta de atividade da página, e sítio *online*, que leva à dispersão de interações pela inconsistente regularidade de publicação.

Fizemos ainda o exercício de fundir todas as redes de interações num só gráfico. Descobrimos que 7785 utilizadores são partilhados por pelo menos duas páginas. Porém, este número não foi suficiente para evitar a formação de 17 comunidades. Este valor revela que não existe um padrão regular de comportamento nas redes ligadas ao hip-hop português.

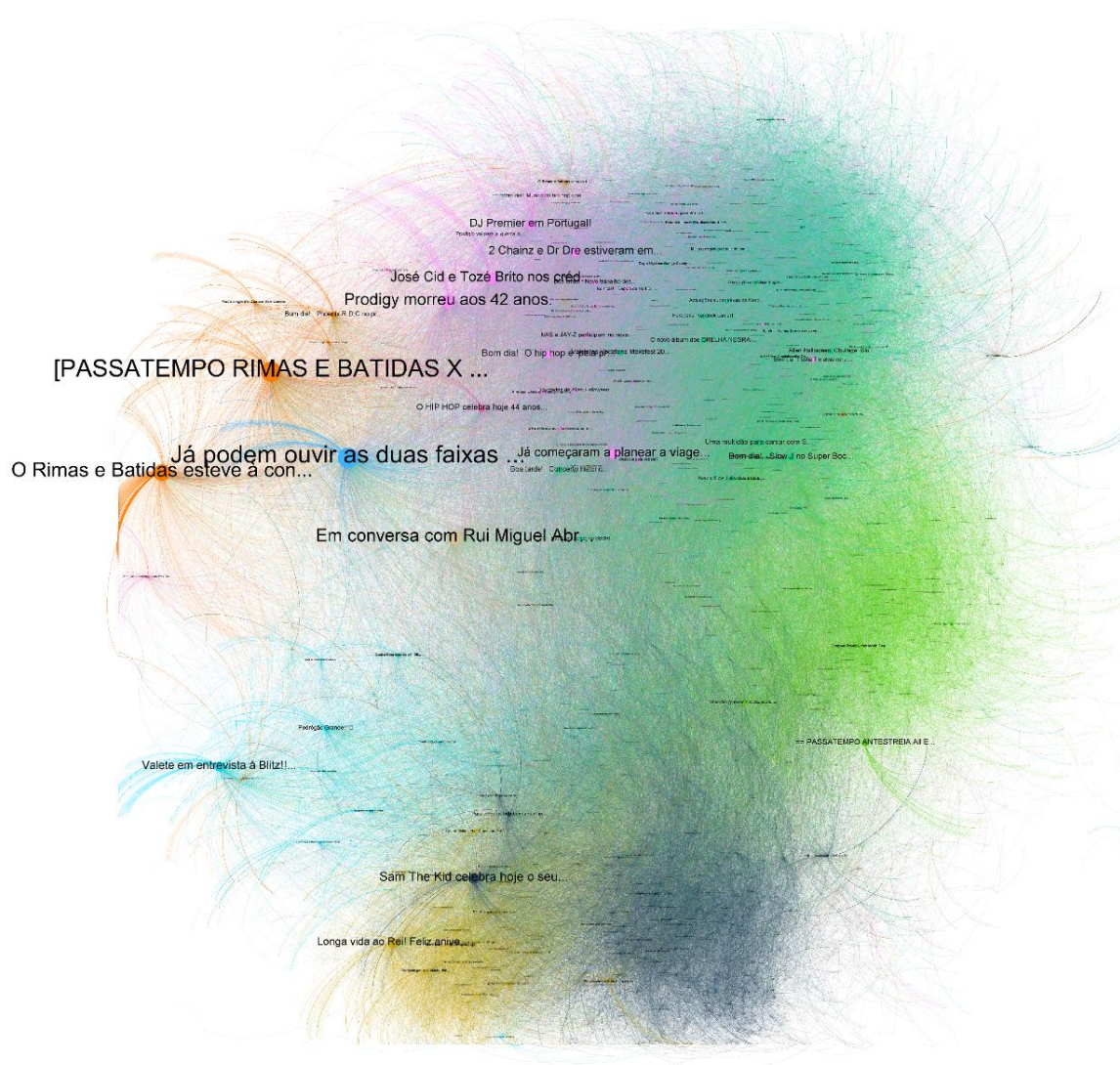


Gráfico 32 - Fusão das redes de inetrações das páginas generalistas sobre hip-hop português no Facebook

Abaixo podemos observar as páginas mencionadas de acordo com as suas relações no Facebook.

Página	Páginas na rede	Ligações na rede	LN	CF
Aristóteles491	0	0	0	0
Gang do Moinho	110	736	6.69	4
Hip Hop Com Sentido	113	676	5.98	6
Hip-Hop em Português	86	372	4.32	5
Hip Hop Radio	0	0	0	0
Hip Hop Sou Eu	425	4096	9.63	6
Hip Hop Tuga (Org)	68	356	5.32	4
Hip Hop Tuga	125	1173	9.31	4
Hip Hop Web	81	377	4.61	6
H2Tuga	1385	140607	10.54	8
Rap Notícias	0	0	0	0
Rimas e Batidas	139	706	5.07	5

Tabela 6 - Estatísticas e métricas sobre os relacionamentos nas páginas generalistas sobre hip-hop português no Facebook

Legenda: LN –Ligações por nó; CF – Comunidades formadas;

As páginas Aristóteles491, Hip Hop Radio e Rap Notícias não se ligaram a qualquer outra página. Isto não significa que não pertencem à rede de outras páginas, mas que decidiram não retribuir ou fazer like nos demais projetos e artistas.

H2Tuga retém o maior número de páginas e ligações na sua rede, assim como a maior densidade e quantidade de comunidades.

A relevância dos nomes vão-se alterando de *network* para *network*, mas acabam sendo essencialmente os mesmos. No entanto, é interessante ver como a página da Rádio Hip Hop não aparece em vários destes mapeamentos, mas a Antena 3 o faz. Já vimos anteriormente que a última teve um papel importante na difusão do rap em Portugal, mas depois de vários meses em atividade, e da boa aceitação dos utilizadores, seria de esperar que existisse uma ligação pública entre as páginas de divulgação de hip-hop nacional e a Hip Hop Radio. Uma das causas poderá ser a inexistência de ligações desta página, incluindo a falta de retribuição.

Resta-nos avaliar os grupos de Facebook generalistas. Adicionamos a coluna Núcleo para fazer referência à proporção de posts que receberam interação de utilizadores ativos.

Grupo	Posts	Interações	Utilizadores	IP	IU	PU	CF	Núcleo
Cultura Hip Hop	571	135	99	0.23	1.36	5.76	556	28 nós (4.08%)
Cultura Hip Hop Tuga!	599	177	121	0.29	1.46	4.95	552	25 (3.47%)
Divulga o teu Hip Hop	295	85	76	0.28	1.11	3.88	288	7 (1.89%)
Hip Hop Tuga	58	59	6	1.01	4.83	9.66	9	60 (93.75%)
Hip hop tuga	889	341	223	0.38	1.52	3.98	797	152 (13.63%)
Mostra-te a todos	418	156	62	0.37	2.51	6.74	341	74 (15.42%)

Tabela 7 - Estatísticas e métricas sobre as interações nos grupos generalistas sobre hip-hop português no Facebook

Legenda: IP – interações por post; IU – Interações por utilizador; PU – publicações por utilizador; CF – Comunidades formadas

Todos os grupos possuem a mesma função, promover a cultura hip-hop, dar espaço aos artistas para divulgarem seus trabalhos, e discussão destes conteúdos. Na prática, os membros atuam isoladamente e não têm por hábito discutir ou sequer interagir com as publicações.

O grupo Hip hop tuga recebeu o maior número de publicações, interações e envolveu mais utilizadores que os restantes. No entanto, este e todos os outros grupos não conseguem atingir métricas que indicam uma atividade regular. A métrica de publicação por utilizador revela que existem mais membros a postar seu conteúdo do que a contribuir com comentários, likes ou partilhas. Como consequência, o número de comunidades formadas está sempre perto do número de publicações.

O grupo Hip Hop Tuga é o único que dispõe de uma média acima de 1 em interações por publicação, e também a maior média de interações por utilizador, porém, já conferimos pelo gráfico de nós que estes valores se devem a um utilizador que interagiu com praticamente todos os posts do grupo. O núcleo de utilizadores participantes também foi afetado pelo

comportamento deste utilizador. Os restantes grupos oscilam entre 1% e 15% aproximadamente.

Todos os gráficos de nós que analisamos neste capítulo são formados por caminhos e estruturas complexas, onde os nós centrais são estabelecidos por *degree centrality* (Cherven, 2015). Estamos na presença de redes emergentes (Recuero, 2009) quando falamos das páginas Hip Hop Com Sentido, Hip Hop Radio, Hip Hop Tuga e Rimas e Batidas, dado a sua topologia densa e *clusters* formados por laços fracos nas periferias. Devido ao baixo número de interações por post, provavelmente consequência da inconstante periodicidade das páginas em postar o que fosse, Hip Hop Tuga (Org) e Hip Hop Web possuem redes associativas (Recuero, 2009), visto que os utilizadores se dividiram em comunidades isoladas, normalmente ligadas a uma única publicação. Por fim, as restantes páginas aparentam possuir comunidades híbridas (Recuero, 2009), visto que é comum encontrarmos ilhas isoladas e/ou apenas conectadas por laços fracos, mas ao mesmo tempo, encontrarmos um ou mais núcleos de utilizadores interligados. A página Rap Notícias é um dos melhores exemplos disso. No que diz respeito aos gráficos de nós sobre grupos, e ao contrário do que esperávamos visto serem ambientes propícios à discussão, logo, as comunidades emergentes e/ou híbridas, todos eles nos revelaram redes associativas. Isto denota o comportamento individualista dos utilizadores, normalmente artistas, que polarizaram a prática de publicar o seu conteúdo e não interagir com qualquer outro. Os grupos funcionam assim como uma espécie de vitrina, onde os produtores de conteúdo esperam que outros “comprem” seu trabalho e, uma vez “donos da loja”, não saem para interagir com a concorrência. Até um certo ponto, esta individualidade lembra-nos o que Bauman intitulou de comunidades estéticas:

Bauman (2003) sugere que na modernidade líquida tem emergido um novo tipo de comunidade em substituição às comunidades de conteúdo ético, essas são chamadas por ele de comunidades estéticas. As comunidades estéticas são comunidades voláteis, passageiras, destinadas a um ou alguns poucos aspectos, são comunidades voltadas a interesses específicos. Normalmente são formadas em torno de eventos ou espetáculos, e raramente se fundem em interesses de grupo, servem apenas para demonstrar um interesse individual a respeito de algo. São comunidades flexíveis, para as identidades flexíveis do mundo moderno-líquido. São comunidades que não trazem consigo compromissos de longo prazo; *cloakroom communities* que são vestidas para expressar algo, porém como roupas, podem ser penduradas no cabide, ou esquecidas, quando se deseja. (Bauman, 2003 em Mocellim, 2007)

Embora o foco dos grupos seja a discussão, e os sítios de redes sociais permitam o fácil acesso a tal, este posicionamento das comunidades nos grupos generalistas sobre hip-hop mostra o quanto fácil nos podemos desconectar (Baumam, 2014 em Colunas Tortas, 2014). Em contraste vimos que, em dois dos casos nos grupos generalistas de Facebook, existem utilizadores que interagiram com a maioria dos posts, tornando-se assim exemplos da existência de um interesse menos fluído.

Outro ponto importante para ser analisado refere-se ao facto de que, nas redes de relacionamentos das páginas generalistas várias das conexões não eram retribuídas e que, no caso de artistas icónicos como Valete, o valor *outdegree* era zero. Estas ligações entre páginas não podem ser desconsideradas pois revelam-nos intenção e interesse por parte das mesmas. Precisamos lembrar que, se pontos de vista são parte constituinte do sujeito (Deleuze, 1996 em Malini, 2016, p.2), então seus perfis *online* refletem sua consciência individual, atuando como uma extensão deste:

Vivemos um momento da vida em que nossas predileções, nossa mobilização, nosso gosto, nosso afeto, nosso posicionamento crítico, são reunidos em interfaces virtuais de relacionamento que nos transformam em actantes, cuja forma subjetiva é materializada na figura do perfil, configurado para ser mais uma rede de seguidores e seguidos do que uma consciência individual, operando assim uma antropologia cujo sujeito se constitui como uma “pessoa plana”, se arranjando lado a lado com outras pessoas, formando assim processos onde estão “pessoas dentro de pessoas” (Viveiros de Castro, 2007, p.102). (Malini, 2016)

Seja intencional ou não, a não retribuição de like a uma página generalista da cultura que apoia os artistas que nela se inserem, mostra um claro posicionamento de dissassociação. O mesmo acontece com a falta/inexistência de interações dos artistas mais renomados no underground nestas páginas e grupos. Estabelece-se assim um código de conduta que preza pelo individualismo, e que é imitado pelos artistas em ascensão nos grupos de Facebook.

Conclusão

Neste estudo tentamos perceber quais as características que fazem do rap tuga um movimento português, e como estas se transpuseram para o meio *online*. A identidade, tanto pessoal quanto coletiva, está sempre sujeita à mudança, e a cultura hip-hop tem vindo a sofrer mudanças desde a sua origem. Bronx, o seu berço, estava repleto de comunidades étnico-culturais diversas e ricos movimentos musicais (Naison, 2010). Podemos dizer que o movimento cultural iniciou com uma forte inclinação na temática da mudança, pois as marcantes *block parties* eram organizadas por imigrantes em busca de uma vida melhor, como o jamaicano DJ Kool Herc, e por sujeitos que procuravam mudar o rumo de sua comunidade como Afrika Bambaata. O mesmo aconteceu em território português, pois Bronx está para os Estados Unidos como o Miratejo está para Portugal (Fradique, 1999, 2003, Mister, 2016). O rap, vertente cantada da cultura, significou a verbalização e a possibilidade de espalhar uma mensagem de contestação, facilmente acompanhada de temas políticos e sociais, abordando questões como o racismo.

O hip-hop norte-americano foi vastamente influenciado por movimentos como os Panteras Negras e personalidades como Martin Luther King Jr. e Malcom X, como vimos pelas músicas de MCs como Tupac Shakur. Essencialmente, estes lutavam por melhores condições de vida e o fim da segregação racial, através da reivindicação de determinados direitos cívicos e humanos. Do ponto de vista económico, as comunidades envolvidas no movimento viram-se inicialmente bastante limitadas (Rose, 1994), e avanços tecnológicos como a cassete e o CD tornaram outros recursos, como o gira-discos e o LP, recicláveis e alcançáveis a estes (Sousa, 2010). Seguindo o pressuposto de que as mudanças tecnológicas são tão significantes quanto as mudanças sociais que provocam (Castells, 2005), parece-nos certo concluir que o hip-hop em geral beneficiou e evoluiu com as estas alterações. Consequentemente este processo refletiu em Portugal, onde a movimento também acolheu avanços tecnológicos como o MP3, e claro, o advento da internet.

O hip-hop fazia então sentido nos Estados Unidos, mas que processos identitários o adaptaram ao contexto português? O reconhecimento destes atributos foi bastante importante para estabelecer um ponto de partida para a caracterização identitária do rap português, e compará-los aquando da transposição deste para a internet.

Já mencionamos acima que o Miratejo possuía comunidades étnico-culturais diversas, estabelecendo assim um paralelismo entre este e Bronx. Como vimos no capítulo quatro, esta configuração é resultante dos fluxos migratórios que se seguiram após a revolução de abril de 1974 (Cabecinhas, 2002). Um pouco mais tarde, quando o hip-hop iniciou sua difusão global através da moda, cinema, entre outros (Motley & Henderson, 2008), percebemos como indivíduos das comunidades de migrantes do Miratejo se identificaram com a mensagem das músicas de vários MCs, que relatavam episódios de vida semelhantes à deles. Este eco é uma das particularidades transversais ao hip-hop, que congrega “excluídos do mundo inteiro” (Neto, 2013). Esta é a especificidade que permite o início da aporuguesamento do rap, e que levará indivíduos do Miratejo e Almada a iniciar o movimento nacional.

Em muitos aspetos, o rumo do hip-hop português se assemelhou ao norteamericano, como no caso dos improvisos de rua, a “cultura da praça”, a moda e os penteados (Mister, 2016). No entanto, uma das características identitárias que se diferenciaram foi a discussão que se estabeleceu pelos rappers rimarem em inglês. Como vimos pelo documentário de Mister (2016), considerava-se que cantar em português “soava mal”, o que levou ao começo de um processo de auto-definição do rap em português. Afinal, não existiam referências de projetos de rap em português, e os primeiros MCs eram influenciados por norteamericanos como KRS-One ou Public Enemy.

No que diz respeito ao conteúdo das primeiras músicas, essencialmente até à gravação de Rapública em 1994, os rappers tentaram fortalecer um discurso de afirmação em alternativa à experiência dos seus pais, marcados pelos valores colonialistas (Fradique, 1999). O território, enaltecido e referenciado em várias músicas, vislumbrado pela relação centro-periferia (Neto, 2013), ou ainda pela rivalidade entre margens do Miratejo e Almada (Fradique, 2003, Mister, 2016), também se estabeleceu como um aspeto identitário que ajudaria o rap a se tornar português, pela sua singularidade e representatividade. Lisboa e Porto também partilhavam uma acentuada polaridade, assim como desenvolveram, segundo alguns (Neves, 2004), temáticas e estilos diferenciados de fazer rap. A referência da rua e bairro também se tornaram comuns, como revimos nas letras de vários MCs. Adicionalmente, rappers escreveram sobre episódios reais/pessoais, sem esquecer as recorrentes abordagens a temas de carácter político, social e económico. Todo este aglomerado de temas foi marcado, como identificamos em várias das músicas criadas na década de 1990 e início dos anos 2000, pelo que chamamos de “expressão do real”.

A “expressão do real” consiste no ato insistente dos MCs escreverem sobre a sua realidade, de aconselhar os outros MCs a fazer o mesmo, julgando ainda quem mente ou exagera factos nos seus relatos musicais. Um dos casos citados no quarto capítulo trata uma música de Sam the Kid onde este redige que o que escreve é reflexo daquilo que faz, vivencia e diz. A “expressão do real” está presente enquanto prática sempre que os rappers sublinham que estão a falar a verdade (Dealema e Ace, 1996). Este posicionamento está diretamente conectado ao que intitulamos de “códigos de conduta” (Gravato, 2014), outra característica do rap em Portugal. Como mostramos no capítulo quatro, estes “códigos de conduta” resumem a necessidade que os rappers tiveram em definir quais os comportamentos aceitáveis no movimento hip-hop, e por vezes, até na sociedade. Se lembrarmos que o rap inicialmente não tinha como se influenciar por um movimento que ainda não existia, a delimitação das regras éticas e morais acabou por ser um caminho orgânico a ser traçado pelos primeiros rappers. Como comprovamos a partir da exposição de diferentes letras pertencentes a distintas épocas e décadas, estes “códigos de conduta” continuaram a ser pregados, explorados e contestados até aos dias de hoje. Esta prática pode transformar-se em aconselhamentos, como quando os LNM (1994) sugeriram aos ouvintes que “fossem eles mesmos”, ou quando os Da Weasel (1995) orientaram os seus fãs a “tentarem perceber a sua identidade”.

Outro atributo transversal ao rap português parece ser o declarado “purismo antiamericano” e a divisão clara entre o que, segundo os códigos de conduta estabelecidos, separa o underground do mainstream.

O purismo antiamericano surgiu como uma reação ao rap feito em inglês e ao facto de os artistas não representarem de acordo com o “real”, e tentarem incorporar aspetos norteamericanos no seu rap. O processo de globalização pode, como vimos, desencadear várias consequências ao nível cultural: provocar uma corrente de pensamento baseada numa tendência homogeneizadora, numa tendência que resiste à influência, ou numa tendência que busca conjugar aspetos identitários inerentes ao processo globalizador e à identidade já estabelecida (Hall, 1991). O purismo antiamericano aparenta se tratar de mais uma faceta da dessiminação dos códigos de conduta mediado pelos rappers. MCs que incorporam um alto nível de estrangeirismos e aceitam a influência americana, como Bambino dos Black Company, podem ser entendidos como indivíduos abertos à tendência que carrega a homogeneidade (Easy B com Bambino, 2013). A tentativa de resgate do rap e/ou a rejeição às influências estrangeiras podem ser vistos como posicionamentos adeptos da corrente que oferece resistência a estas referências

externas (Fuse, 2003). Outros MCs que, como vimos no quarto capítulo, se posicionem a um meio-termo, representam aspetos identitários híbridos (Sam the Kid, 2006).

A dicotomia *underground versus mainstream* mostra-se um tema que igualmente se enquadra num posicionamento relacionado com os códigos de conduta. Foi-nos fácil encontrar referências sonoras em que os MCs criticassem quem tentasse tirar partido financeiro da prática de fazer rap, sublinhando que, de acordo com seus parâmetros, um artista de boas intenções faz música “por amor” (Valete com Bónus e Adamastor, 2006).

Seja com mais ou menos intensidade, estas temáticas aparecem nas várias décadas de existência do rap português. No entanto, vimos que os anos 2000 trouxeram novos sub-géneros de rap para o movimento (Força Suprema, 2006; Allen Halloween, 2006). Apesar de termos visto como a influência norte-americana aparentemente perdeu espaço, tendo em conta a produção e expansão do rap português, não podemos deixar de citar que a fusão entre este e outros géneros musicais aconteceu em semelhança à tendência da indústria musical estrangeira. Parcerias entre os Black Company e Adelaide Ferreira (2007) e de Boss AC com Mariza (2009) foram faixas que utilizamos para o exemplificar.

Uma alteração decisiva nesta década, e um dos objetos de estudo desta dissertação, verificou-se com a popularização da internet em Portugal e o advento dos sítios de redes sociais como Facebook e Myspace. Uma vez mais, a tecnologia evoluiu de forma a impactar o dia-a-dia dos seres humanos, e claro, do movimento rap. Estas plataformas, e a internet em geral a partir da CMC, serviram essencialmente para que os rappers conseguissem adquirir mais independência e estabelecerem uma agenda própria de comunicação (Campos & Santos, 2009). Estas plataformas *online* permitiram a difusão das músicas e vídeos, assim como possibilitaram o rapper de criar laços diretos com seu público e outros artistas, independentemente da sua localização geográfica ou fuso horário. Portanto, as configurações espaciais tornam-se assim mutáveis (Bauman, 1999), embora continuem a servir de construções simbólicas pertencentes às experiências dos utilizadores (Frezza, Grisci e Kessler, 2009). Tendo em conta este novo ambiente, e suas características, procedemos à análise de páginas e grupos generalistas de Facebook, para averiguar a atual conjuntura das comunidades rap portuguesas na internet, visto que o conteúdo e bandeiras do rap português aparentam se manter similares.

Foi preciso entender que o ser humano se foi descentrando desde a era Iluminista, onde se afirmava uno, para se tornar um sujeito sociológico refletindo e levando em conta que o outro também o influencia culturalmente, para mais tarde se tornar no sujeito pós-moderno,

onde a identidade é “um celebração móvel” e está diretamente exposta aos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 1991). Depois de selecionar as páginas e grupos generalistas de Facebook mais relevantes, iniciamos nossa análise partindo do princípio que estávamos perante a ágora nacional do rap português na internet. Os fãs das páginas e os membros dos grupos representam as supostas comunidades *online* interessadas na cultura como um todo, e não apenas num dos artistas.

Percebemos que dez das doze páginas possuem sítios ou contas de Youtube, e que tendem a utilizar a página de Facebook como espelho de suas publicações nestas plataformas, embora que não exclusivamente. Todas as páginas partilham uma missão central em comum, isto é, de divulgar o hip-hop português. As publicações resumem-se a partilhas de músicas e videoclipes na maior parte das vezes. Apesar de algumas páginas publicarem artigos, memes entre outros tipos de conteúdo, esta não é uma prática transversal ou recorrente. Após a coleta de dados e mapeamento de nós, reparamos que as páginas possuem comunidades *online* fragmentadas. Devido à baixa densidade, provocada pelos baixos resultados das métricas de interações por utilizador, as páginas que fizeram publicações durante os 90 dias analisados obtiveram entre 13 a 76 comunidades. Embora fosse necessário realizar uma sondagem para averiguar as preferências destes utilizadores quanto ao conteúdo difundido pelas páginas, é-nos claro de que existe apenas um modelo de projeto. Nenhuma página generalista possui foco em, por exemplo, memes humorísticos, divulgação de festas ou novas caras no movimento rap. Estas páginas propõem divulgar o hip-hop, mas falham na humanização de suas publicações e aproximação com o seu público, uma vez que, como verificamos, a esmagadora maioria dos posts são partilhas sem qualquer texto ou apenas com o nome da música.

Algo similar sucedeu quando decidimos mapear as relações destas páginas. Após fundirmos as redes de todas elas, percebemos que 707 dos 2534 nós tinham desaparecido, o que significa que estavam repetidos na base de dados. O resultado obtido traduziu-se em encontrarmos os mesmos artistas e páginas nestas redes. Páginas como Hip Hop Radio, Rap Notícias e Arístoteles491 não retribuíram qualquer like, mas também não possuem qualquer relação com outras páginas. A página H2Tuga destaca-se pelo maior número de ligações *indegree*, mas, como vimos, a sua rede é uma excepção.

A atividade nos grupos de Facebook é quase inexistente. Excluindo o grupo Hip Hop Tuga, que possui um utilizador ativo que interagiu com todos os posts, os restantes não conseguiram atingir uma média de uma interação por utilizador. Após eliminarmos os nós

desconectados, isto significa, as publicações sem interações, nenhuma rede de utilizadores representava mais de 15.42% do número de nós original. Os rappers que nestes grupos publicam as suas músicas, não interagem com as restantes postagens, e utilizam um grupo destinado à discussão como uma vitrina. Repetir a mesma publicação mostrou-se uma prática comum. Os gráficos de nós revelaram esta fragmentação e a formação de *clusters* isolados. Por sua vez, estes fenómenos resultantes da falta de interação entre utilizadores, sugere ainda o desinteresse em tirar partido dos laços fracos, isto é, o novo (Kaufman, 2012; Granovetter, 1973). Tudo isto representa um sub aproveitamento das lógicas e funcionalidades da *web 2.0*.

De uma forma generalizada, observamos que os utilizadores nos espaços de discussão neutros, não iniciam uma negociação destes com frequência, nem estabelecem macro contextos, visto que o nível de interação se resume maioritariamente a *likes* (Recuero, 2009 - 2014). Independentemente de estes utilizadores se sentirem parte integrante da comunidade *online* relacionada com o rap português ou não, parece-nos óbvio que existe uma desassociação prática e individualismo recorrente. Assim como Castells (2003, em Recuero, 2009) apontou, “o individualismo em rede é um padrão social, não um acúmulo de indivíduos isolados. O que ocorre é que indivíduos montam suas redes, on-line e off-line, com base em seus interesses, valores, afinidades e projetos.”. Basta saber que valores e afinidades precisam ser explorados, e que mudanças as páginas e grupos precisam implementar para funcionarem como agregadores.

Já vimos que o rap se expandiu nos últimos anos, fundindo-se com outros géneros musicais, desenvolvendo novos sub-géneros, etc. No entanto, também reparamos que as temáticas das letras continuam a focar-se estruturalmente nos códigos de conduta e expressão do real, independentemente do tema da música. No que diz respeito à pergunta que nos propusemos a explorar que englobava a transformação da comunidade rap para o mundo *online*, já compreendemos que se mantém dispersa entre grupos e páginas. Mesmo que num futuro analisemos páginas de MCs relevantes, e a não ser que consideremos estes maiores que o próprio movimento, a comunidade rap portuguesa continuará a estar fragmentada. Percebemos ainda que a individualidade proporcionada pela rede não contribuiu para um movimento agregador, mas sim para um conjunto de micro comunidades que, na maior parte das vezes fala consigo mesma, não explorando os laços fracos, ou utiliza estas plataformas para se auto-promover.

Foram várias as questões que emergiram a partir das análises realizadas nesta dissertação, que poderiam ser exploradas em futuras pesquisas. Estudar e categorizar as diferentes fases e gerações do rap português parece-nos uma premissa válida para investigação. Neste trabalho constatámos que o rap português é representado na internet maioritariamente por MCs de sexo masculino. Seria importante analisar esta questão do ponto de vista interseccional (Crenshaw, 1991), tendo em conta como as assimetrias de género se cruzam com outras assimetrias.

A metodologia de análise de conteúdo *online* que usamos, através da extração de dados da internet, possibilitaria um estudo sobre outros elementos do hip-hop e até de outros movimentos culturais. Assim, uma comparação entre os movimentos e públicos do rap/hip-hop dos países lusófonos na internet mostra-se como um possível caminho de investigação.

De um modo geral, e devido à complexidade dos temas envolvidos, o estudo que realizamos poderá ser continuado num projeto de doutoramento, explorando os diferentes aspetos do rap português levantados por esta dissertação.

Referências bibliográficas

- Aghaei, S.; Nematbakhsh, M. A.; Farsani, H. K. (2012). Evolution of the World Wide Web: From Web 1.0 to Web 4.0. Vol 3. *International Journal of Web & Semantic Technology* (IJWesT) DOI : 10.5121/ijwest.2012.3101.
- Amaral, A. (2009). Plataformas de músicas online: Práticas de comunicação e consumo através dos perfis. *Contracampo – Brazilian Journal of Communication*. Nº 20.
- Amaral, A.; Natal, G.; Viana, L. (2008). Netnografia como aporte metodológico da pesquisa em comunicação digital. *Revista Sessões do Imaginário*, 20. Pp.34-40
- Anderson, B. (2006). *Imagined Communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. Revised Edition, Verso. London.
- Banes, S. (1994). *Writing dancing in the age of postmodernism*. Wesleyan University Press, London.
- Banes, S. (2004). *Breaking. That's the join! The Hip-Hop studies reader*. Routledge.
- Barreto, A. (2002). *Mudança Social em Portugal, 1960/2000*. Universidade de Lisboa
- Bastian M., Heymann S., Jacomy M. (2009). Gephi: an open source software for exploring and manipulating networks. *International AAAI Conference on Weblogs and Social Media*.
- Bauman, Z. (1999). *Globalização: As consequências humanas*. Blackwell Publishers
- Blanchard, B. (1999). The social significance of Rap & Hip Hop culture. *EDGE – Ethics of Development in a Global Environment. Poverty & Prejudice: Media and Race*. Stanford University.
- Blondel, V. D.; Guillaume, J.L.; Lambiotte, R.; Lefebvre, E. (2008). Fast unfolding of communities in large networks. *Journal of Statistical Mechanics: Theory and Experiment*
- Bouckhage, C. (2011). Insights into Internet Memes. *Proceedings of the Fifth International AAAI Conference on Weblogs and Social Media*. Fraunhofer IAIS. Bonn, Germany.
- Boulos, M. N. K. & Wheeler, S. (2007). The emerging Web 2.0 social software: an enabling suite of sociable technologies in health and health care education. *Health Information and Libraries Journal*, Pp. 2 - 23
- Boyd, d. & Ellison, N. (2007). Social Networks Sites: definition, history and scholarship. *Journal of Computer-Mediated Communication* Vol. 13, Blackwell.
- Cabecinhas, R. (2002). *Racismo e Etnicidade em Portugal: Uma análise psicossociológica da homogeneização das minorias*. ICS – Universidade do Minho, Braga.
- Campos, R. & Simões, J. A. (2011). Participação e inclusão social nas margens: Uma abordagem exploratória das práticas culturais de jovens afro-descendentes. O caso do rap negro. *Media&Jornalismo*, nº 19
- Castells, M. (2001). *La Galaxia Internet*. Areté.
- Castells, M. (2005). *A sociedade em rede*. vol. 1, Trad. Roneide Venancio Majer com a colaboração de Klauss Brandini Gerhardt. 8 ed. São Paulo: Paz e Terra.

- Cervo, A. L.; Bervian, P. A.; Silva, R. (2007). *Metodologia científica*. 6. ed. São Paulo: Pearson Prentice Hall.
- Chang, J. (2007). It's a hip-hop world. *Foreign Policy*, nº 163. Washington Post News Week Interactive, LCC.
- Chang, J. (2005). *Can't Stop Won't Stop*. Picador
- Cherven, K. (2015). *Mastering Gephi Network Visualization*. Packt Publishing, Bermingham – Mumbai.
- Coutinho, E. G. & Araújo, M. (2010). Hip-Hop: uma fala histórica contra-hemogênica. *Cultura Cri-ti-ca, Revista Cultura da Apropuc-SP*.
- Contador, A. C. & Ferreira, E. L. (1997). *Ritmo e Poesia. Os caminhos do rap*. Assírio & Alvim. Lisboa.
- Crenshaw, K. (1991). "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color." *Stanford Law Review*, 43 (6), 1241-99.
- Denicoli, S. (2015). *A regulação da internet: políticas da era da comunicação digital*. Universidade Federal Fluminense
- Elton, M. C. J. & Carey, J. (2013). The Prehistory of the Internet and its Trances in the Present: Implications for Defining the Field. In Dutton, W. H. (Eds), *The Oxford Handbook of Internet Studies* (pp. 27-47). Oxford University Press.
- Fangen, K. (1998). Right-wing skinheads – Nostalgia and binary oppositions. *Young*. Vol. 6
- Forman, M. (2004). Hip-hop ya don't stop: Hip-hop history and histeriography. *That's the join! The Hip-Hop studies reader*. Routledge.
- Fradique, T. (2003). *Fixar o movimento nas margens do rio: duas experiências de construção de um objeto de estudo em terreno urbano em Portugal*. Pesquisas Urbanas organizado por Gilberto Velho e Karina Kuschnir.
- Fradique, T. (1999). *Nas margens... do rio: retóricas e performances do rap em Portugal*. Antropologia Urbana – Cultura e Sociedade no Brasil e em Portugal organizado por Gilberto Velho.
- Freixo, M. J. V. (2006). *Teorias e modelos de comunicação*. Instituto Piaget. Epistemologia e Sociedade.
- Frezza, M.; Grisci, C. L. I. & Kessler, C. K. (2009). *Tempo e espaço na contemporaneidade: uma análise a partir de uma revista popular de negócios*. ANPAD. RAC, Curitiba.
- Georgiadou, E. (1995.) *Marshal McLuhan's "global village" na the internet*. University of Kent at Caterbury.
- Gohn, D. (2008). Um breve olhar sobre a música nas comunidades virtuais. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 19.
- Granovetter, M. (1983). *The strength of weak ties: a network theory revisited*. (pp. 201-233) Wiley – Blackwell.

- Granovetter, M. (1973). The strength of weak ties. Vol. 78 (pp. 1360-1380). *American Journal of Sociology*, University of Chicago Press. JSTOR.
- Gravato, D. (2014). Hip-Hop português e sua identidade: Uma leitura a partir do álbum Entre(tanto) de Sam the Kid. *Comunicação ibero-americana: os desafios da internacionalização. II Congresso Mundial de Comunicação ibero-americana (Confibercom)*.
- Hall, S. (1991). *A identidade cultural da Pós-Modernidade*. DP&A Editora, 10ª Edição.
- Harvey, D. (1989). *The condition of postmodernity: An enquiry into the origins of cultural change*. Blackwell
- Herring, S. C. (1996). *Computer-Mediated Communication: Linguistic, Social and Cross-Cultural Perspectives*. Amsterdam
- Hobsbawm, E. (1999). *A era dos extremos: O breve século XX 1914-1991*. (pp. 333- 334) 2ª edição, tradução por Marcos Santarrita. Companhia das Letras.
- Jenkins, H. (2006). *Cultura da Convergência*. Editora Aleph
- Kaufman, D. (2012). *A força dos “laços fracos” de Mark Granovetter no ambiente do ciberespaço*. Galáxia – São Paulo.
- Katz, M. (2012). *Groove music: the art and culture of hip hop DJ*. Oxford University Press.
- Kellner, D. (2001). *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. (pp. 203- 252) EDUSC
- Leiner, B. M.; Cerf, V. G.; Clark, D. D.; Kahn, R. E.; Kleinrock, L.; Lynch, D. C.; Postel, P.; Roberts, L. G. & Wolff, S. (2009). A brief history of the internet. Vol. 39, *ACM SIGCOMM Computer Communication Review*.
- Lévy, P. (1999). *Cibercultura*. Editora 34. São Paulo.
- Levy, C. (2001). *Rap in Bulgaria*. Global Noise: Rap and Hip Hop Outside the USA. Wesleyan University Press.
- Macedo, I.; Macedo, L. & Cabecinhas, R. (2014). Redes de sociabilidade no ciberespaço lusófono. *Prisma*, nº 24.
- Machado, F.L. & Matias, A. R. (2006). *Jovens descendentes de imigrantes nas sociedades de acolhimento: linhas de identificação sociológica*. CIES – ISCTE, Lisboa.
- Mattar, F. N. (2001) *Pesquisa de marketing*. 3.ed. São Paulo: Atlas.
- McPherson, M.; Smith-Lovin, L. e Cook, J. M. (2001). *Birds of a feather: Homophily in social networks*.
- Miyakawa, F. M. & Schloss, J. G. (2015). *Groove Music Essentials: Hip-Hop and Hip-Hop Dance*. Oxford University Press
- Mocellim, A. (2007). Internet e identidade: um estudo sobre o website Orkut. *Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC*

- Motley, C. M. & Henderson, G. R. (2008). The global hip- hop Diaspora: Understanding the culture. *Journal of Business Research* 61 – March. Elsevier.
- Naison, M. (2010). Migração e criatividade musical nos bairros do Bronx. *Revista Migrações – Música e imigração*. Observatória da imigração, ACIDI I.P.
- Neto, N. T. (2013). Movimento Hip-Hop do mundo ao lugar: Difusão e territorialização. *Revista de Geografia*, N° Especial, V1.
- Neves, B. B. (2004). *A cultura hip hop em Portugal: Abordagem sociológica dos processos de integração e contestação social do rap*. Universidade Técnica de Lisboa
- Oliveira, M. M. M. (2012). *Do CD ao MP3: A sociedade da informação, os novos media e a indústria musical*. Instituto Universitário de Lisboa
- Paiva, A. L. N. & Bispo, R. (2017). Emojis, as emoções representadas graficamente no ciberespaço. *Intercom - XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste*. Fortaleza - CE
- Perkins, W. E. (1996). *Droppin' Science: Critical essays on Rap Music and Hip-Hop Culture*. Temple University Press.
- Pennay, M. (2001). *Rap in Germany. Global Noise: Rap and Hip Hop Outside the USA*. Wesleyan University Press.
- Phillips, S. A. (1996). *Graffiti art. The dictionary of art*. London: Macmillan.
- Postali, T. (2010). O Hip-Hop estadunidense e a tradução cultural brasileira. *Revista Cultura Cri-Ti-Ca, revista cultural da Apropuc-sp*.
- Rajendra Prasad, M.; Manjula, B. & Bapuji, V. (2013). *A novel overview and evolution of world wide web: comparinon from web 1.0 to web 3.0*. Vol. 4, IJCST.
- Ramos, A. L. (1997). Acumulação flexível & Direito do trabalho. (pp, 80- 83) *Revista de Ciências Humanas* V.15, N° 22.
- Recuero, R. (2014). *A conversação em rede: comunicação mediada pelo computador e redes sociais na internet*. 2 ed. Sulina, Porto Alegre
- Recuero, R. (2009). *Redes sociais na internet*. Coleção Cibercultura, Sulina. Porto Alegre.
- Rheingold, H. (1993). *The virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier*. Addison - Wesley
- Rhym, D. (2016). *Recontextualized: A Framework for Teaching English with Music*. (pp. 93-112) Sense Publishers. Editado por Johson, L. & Goering, C. Z., Amesterdão.
- Riesch, RJ. (2005). *Hip Hop Culture: History and trajectory*. Southern Illinois University Carbondale
- Rieder, B. (2013). Studying Facebook via Data Extraction: The Netvizz Application. *WebSci'13*. Paris, França.
- Rose, T. & Ross, A. (1994). *Microphone fiends: Youth Music & Youth Culture*. Routledge

- Santos, R. E. (2010). A história do Hip-Hop: Resistência da juventude negra no contexto neoliberal. *Revista Migrações – Música e imigração*. Observatória da imigração, ACIDI I.P.
- Santos, I. M. (2013). *A apropriação cultural como ferramenta de criação artística. Um estudo sobre a utilização do sampling no contexto do hip hop nacional*. Universidade do Porto
- Seton-Watson, H. (1977). *Nations and states. An inquire into the origins of nations and of politics of nationalism*. Boudler, Colo: Westview Press.
- Shusterman, R. (1998). *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. (pp. 143 – 194) Editora 34 Ltda.
- Simões, J. A. V. (2008). *Redes, internet e hip-hop: redefinindo os espaços dos fluxos*
- Simões, J. A. (2012). Investigando a rua através da internet (e vice-versa): considerações teórico-metodológicas sobre um itinerário etnográfico. *Análise Social*, 205, xlvii.
- Smith, J. B. (1999). *An international History of the Black Panther Party*. (pp. 31- 64) A Garland Series, Garland Publishing, Inc. Editado por Graham Russel Hodges, Colgate University. New York.
- Sousa, R. L. (2010). As vozes de Africa: o gueto forja sua cultura. *Revista Migrações – Música e imigração*. Observatória da imigração, ACIDI I.P.
- Tarbush, B. & Teytelboym, A. (2005). *Homiphily in online social networks*. Oxford.
- Tourinho, C. (2015). *Uma porta nova para a televisão. Telejornalismo interativo: entre a promessa e a realidade*. Lisboa. Chiado Editora.
- Van Looy, A. (2016). *Social media management: Technologies and strategies for creating business value*, Springer, Ghent University, Bélgica
- Watkins, S. C. (2005). *Hip Hop Matters: Politics, Pop Culture, and the Struggle for the soul of movement*. Beacon Press, Boston.
- White, A. (2014). From primitive to integral: The evolution of graffiti art. *Journal of Conscious Evolution*, Issue 11. California Institute of Integral Studies

Referências online

- @149St. *The Cyber Bench: Documenting New York Graffiti*
<http://www.at149st.com/glossary.html> Última vez acedido em 19/09/2016
- Agyekum, S. K. D. A history of hip-hop in perspetive. Acedido em
https://www.academia.edu/12545353/A_History_of_Hip_Hop_in_Perspective
- Angeli, G. & Leitóles, F. (2010, 31 de Maio). Falta de privacidade leva 33 mil pessoas a cometerem “Facebookcídio”. *Gazeta do Povo*. Acedido em
<http://www.gazetadopovo.com.br/tecnologia/falta-de-privacidade-leva-33-mil-pessoas-a-cometerem-facebookcidio-3xjxea4s8zqmzgja64gerb8lq>

Batey, A. (2011, 13 de junho). Grand Wizard Theodore accidentally invents scratching (or does he?). A history of R&B and hip-hop music. *The Guardian*. Acedido em <http://www.theguardian.com/music/2011/jun/13/grand-wizard-invents-scratching>

Câmara Municipal de Braga (Website official). <http://www.cm-braga.pt/> Última vez acedido em 02/02/2016

Colunas Tortas (2014). On-line/off-line: as relações sociais na internet. Acedido em <http://colunastortas.com.br/2014/09/01/on-lineoff-line-as-relacoes-sociais-e-a-internet/>

Cornbread the Legend (website official). 1967 – 1975: *The elephant* <http://cornbreadthelegend.com/pages/1967-1975-the-elephant> Última vez acedido em 19/09/2016

Fair – Federation for American immigration reform (2008) *History of U.S. immigration laws*. http://www.fairus.org/facts/us_laws Última vez acedido em 01/07/2016

Farinha, R. (2017). 20 músicas de rap crioulo para o arranque do ano. *Rimas e Batidas*. Acedido em <http://www.rimasebatidas.pt/20-musicas-rap-crioulo-arranque-2017/>

Fellet, J. (2015, 9 de Outubro). Após 19 dias em greve de fome, rapper angolano preso está em ‘estado grave’. *BBC*. Acedido em http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/10/151008_angola_greve_fome_jf_rb

Filgueiras, M. (2015, 22 de Outubro). Artistas brasileiros se manifestam a favor de Luaty: Rappers como Emicida, Marechal e Kamau divulgam apoio. *O Globo*. Acedido em <http://oglobo.globo.com/cultura/musica/artistas-brasileiros-se-manifestam-favor-de-luaty-17842914>

G1 (2015, 15 de Agosto). Facebook terá botão ‘não curti’, afirma Mark Zuckerberg . *G1 – Globo*, São Paulo. Acedido em <http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2015/09/facebook-tera-botao-nao-curti-afirma-mark-zuckerberg.html>

Gravato, D. (2015). Ikonoklasta é hip-hop: Transformando o rap em atos. *Rede Hip-Hop*. Acedido em <https://redehiphop.com/2015/10/20/ikonoklasta-e-hip-hop-transformando-o-rap-em-atos/>

Gravato, D. (2015). Primeiro Ikonoklasta, agora MCK. *Rede Hip-Hop*. Acedido em <https://redehiphop.com/2015/11/24/primeiro-ikonoklasta-agora-mck/>

Harriot, M. (2016, 14 de junho). For black americans, gun reform is a civil rights issue. *Ebony*. Acedido em <http://www.ebony.com/news-views/gun-control-debate#axzz4Hb7yxQXZ>

IBM. Four Vs of Big Data - <http://www.ibmbigdatahub.com/infographic/four-vs-big-data> Última vez acedido em 16/04/2016

Internet live stats (website) - <http://www.internetlivestats.com> Última vez acedido em 11/01/2016

Josephs, B. (2016, 20 de julho). KRS-One says Afrika Bambaataa detractors should ‘quit hip-hop’. *Spin*. Acedido em <http://www.spin.com/2016/07/krs-one-afrika-bambaataa-quit-hip-hop/>

Lee, M. Y. H. (2012, 15 de Janeiro). Recalling Arizona's struggle for MLK holiday. *The Arizona Republic*. Acedido em <http://archive.azcentral.com/arizonarepublic/news/articles/20120112martin-luther-king-holiday-dilemma.html>

Marktest (2017). *Os portugueses e as redes sociais 2017* http://www.marktest.com/wap/private/images/Logos/Folheto_Portugueses_Redes_Sociais_2017.pdf Última vez acedido em 10/10/2017

Marr, B. (2015). Why only one of the 5 Vs of big data really matters. *IBM*. Acedido em <http://www.ibmbigdatahub.com/blog/why-only-one-5-vs-big-data-really-matters>

NCSA (website oficial) <http://www.ncsa.illinois.edu/enabling/mosaic> Última vez acedido em 11/12/2015

Orange, K. (2014, 23 de janeiro). Afrika Bambaataa: The history of the Universal Zulu Nation, Hip-Hop, Culture and Electro Funk. *Huffington Post*. Acedido em http://www.huffingtonpost.com/karim-orange/afrika-bambaataa-the-history-b_4214189.html

Pina, J. (2016, 28 de Março). Luaty Beirão, o herói insolente. *Expresso*. Acedido em <http://expresso.sapo.pt/sociedade/2016-03-28-Luaty-Beirao-o-heroi-insolente>

Rast, J. M. (1946, 29 de dezembro). Walter Winchell on Broadway, Reported Lehman Offered World Bank Post. Memos of a girl Friday. *Herald- Journal*. Acedido em <https://news.google.com/newspapers?id=v08sAAAAIBAJ&sjid=HMSEAAAAIBAJ&pg=5243,5732548&dq=walter-winchell+jockey&hl=en>

Rimas e Batidas (2017). Morreu o rapper Beto di Gheto. *Rimas e Batidas*. Acedido em <http://www.rimasebatidas.pt/20-musicas-rap-crioulo-arranque-2017/>

Stone Throw – Percee P <https://www.stonethrow.com/perceep> Última vez acedido em 01/07/2016

Stonebraker, M. (2012). What does 'Big data' mean? *Communication of the ACM*. Acedido em <http://cacm.acm.org/blogs/blog-cacm/155468-what-does-big-data-mean/fulltext>

The Myth of Social Network Analysis as a Special Method in the Social Sciences, *Sunbelt Social Network Conference*, San Diego, 15 de Fevereiro de 1990. <https://www.insna.org/PDF/Keynote/1990.pdf> Última vez acedido em 12/05/2017

Titcomb, J. (2016, 24 de Fevereiro). Facebook changed the 'like' button to six different emotions. *The Telegraph*. Acedido em <http://www.telegraph.co.uk/technology/2016/02/24/facebook-has-changed-the-like-button-to-six-different-emotions/>

Vignatti, A. (2013). *Laços fortes e laços fracos: Redes sociais e econômicas*. Dlnf – Universidade Federal do Paraná. <http://www.inf.ufpr.br/vignatti/courses/ci305/03a.pdf>

Grupos de Facebook

Grupo “Abaixo corrupção Angola” – “Nós somos todos Luaty Beirão+15”. Acedido em <https://www.facebook.com/groups/abaixocorruptaoangola/>

Grupo “Cultura Hip Hop”. Acedido em <https://www.facebook.com/groups/118794848251733>

Grupo “Cultura Hip Hop Tuga!”. Acedido em <https://www.facebook.com/groups/amorpelacultura>

Grupo “Divulga o teu Hip Hop”. Acedido em <https://www.facebook.com/groups/Divulgaoteuhiphop>

Grupo “Hip Hop Tuga”. Acedido em <https://www.facebook.com/groups/hiphoptuga2012/>

Grupo “Hip hop tuga”. Acedido em <https://www.facebook.com/groups/141711929280204>

Grupo “Mostra-te a todos (HipHop)”. Acedido em <https://www.facebook.com/groups/mostraatodos>

Páginas e posts de Facebook:

Fizz (2013). Publicação disponível em <https://www.facebook.com/FizzMBK/posts/475378872534049>

Página “Aristoteles491HipHopPortuguesOfficialPage”. Acedido em <https://www.facebook.com/Aristoteles491HipHopPortugues/>

Página “Gang do Moinho”. Acedido em <https://www.facebook.com/GangdoMoinho.HipHopTuga>

Página “Hip Hop Com Sentido”. Acedido em <https://www.facebook.com/HipHopComSentido>

Página “Hip-Hop em Português”. Acedido em <https://www.facebook.com/HIPHOPPORTUGUESOFICIAL>

Página “Hip Hop Radio”. Acedido em <https://www.facebook.com/hiphopradio.pt/>

Página “HipHopSouEu”. Acedido em <https://www.facebook.com/HipHopSouEuLx>

Página “Hip Hop Tuga” (Org). Acedido em <https://www.facebook.com/hiphoptugasite>

Página “Hip Hop Tuga”. Acedido em <https://www.facebook.com/hiphoptugaa/>

Página “HipHopWeb”. Acedido em <https://www.facebook.com/HipHopWeb/>

Página “H2Tuga”. Acedido em <https://www.facebook.com/h2tugapt/>

Página “Rap Notícias”. Acedido em <https://www.facebook.com/rapnoticiasptus/>

Página “Rimas e Batidas”. Acedido em <https://www.facebook.com/rimasebatidas/>

Conferências, aulas, cursos e apresentações

IBPAD (2016) *Curso de Análise de redes para mídias sociais*. Instituto Brasileiro de Pesquisa e Análise de Dados. Lecionado por Max Stabile e Tarcízio Silva.

Malini, F. (2015) *Extração e visualização de dados de Redes Sociais*. Sala de atos do ICS, 22 de maio. <http://www.lasics.uminho.pt/estudosdecomunicacao/?p=351>

Referências audiovisuais

2Pac (2000). *Panther Power*. (Gravada entre 1988 e 1991)

Allen Halloween (2006). *Mary Bu*.

Black Company com Adelaide Ferreira (2007). *É só malucos*.

Boss AC com Mariza (2009). *Mantém-te firme*.

Corn Bread World's First Writer. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=WvDlGGSsof8>

Da Weasel (1995). *Educação (É a liberdade)*.

Da Weasel (2004). *Retratamento*.

Dead Prez feat. Common & Last Poets (2004). *Panthers*.

Dealema (2008). *Escola dos 90*.

Dealema e Ace (1996). *Coalizão*.

DJ Kronic e Bónus (2004). *Do Lumiar para vocês*.

Djamal (1997). *Revolução (Agora!)*.

Easy B com Bambino (2013). *Show me what you got*.

Entrevista a Allen Halloween pela Madkutz TV
<https://www.youtube.com/watch?v=xT3GDj1eupM> Última vez acedido em 23/06/2017

Entrevista a Real Punch pelo Hip Hop Sou Eu
<https://www.youtube.com/watch?v=RQS7DCWc1cs> Última vez acedido em 10/10/2017

Entrevista a Tupac Shakur em 1993 – Rolling Stones.
<https://www.youtube.com/watch?v=n4DpzY5nF-M> Última vez acedido em 15/02/2017

Expeão (2006). *Bairro*.

Fuse (2003). *A outra face*.

Força Suprema (2006). *Das ruas para a prisão*.

Founding Fathers: The untold story of hip-hop, por Ron Lawrence e Hassan Pore, DVS Filmeworks. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=x2xR-mc-lkw>

Kacetado com Chullage e DJ Link (2002). *Escola de rua*.

Líderes da Nova Mensagem (1994). *Sê tu mesmo*.

Mister (2016). *Raíz do Rap Tuga*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=0weMhlYQpHU>

Mundo Segundo e Sam the Kid (2015) *Tu não sabes*.

Public Enemy (1991). *By the time I get to Arizona*.

Run-D.M.C. (1986). *Proud to be black*.

Sam the Kid (1999). *Reflexo*.

Sam the Kid (2006). *Poetas de Karaoke*.

Sam the Kid (2006). *Retrospectiva de um amor profundo*.

Sam the Kid e Beto (2002). *Talvez*.

Sam the Kid e Valete (2006). *Presta atenção*.

Sam the Kid com SP e Carlão (2005). *O crime do padre Amaro*.

Sam the Kid com Xeg, Regula e Valete (2010). *Mais pesados da capital*.

SP e Wilson (2006) *Arrebenta*.

Valete (2002). *Fim da ditadura*.

Valete (2002). *Nossos tempos*.

Valete (2008). *10 anos*.

Valete com Bónus e Adamastor (2006). *Canal 115*.

Valete (2017). *Rap Consciente*.

Valete (2017). *Poder*.

Tekila e SP (2013). *Contra factos*.

Terrorismo Sónico com Rey e Cali (2001). *Lei das ruas*.

The Game feat. Nas (2008). *Letter to the King*.

The Hip-Hop Years: A history of Rap, por Alex Ogg e David Upshal. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LhrSlOa2bsA> , <https://www.youtube.com/watch?v=9Qjs771lWnE> e https://www.youtube.com/watch?v=E_46ig2V74I

TV2 Portugal (Pop Off) (2015). *Sessão de Rap em Miratejo*. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=3VPWYImVz_k

Zona Dred (1994). *Putos da rua*.

Anexos

Anexo 1 – Gráfico da distribuição de comunidades quanto ao mapeamento de interações da página Hip-Hop em Português.

