

O “Rap AM” interseccionando gerações: práticas político-musicais diversas no circuito manauara

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: ETNOMUSICOLOGIA

Rafael Branquinho Abdala Norberto

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) – rbanviolao@gmail.com

Resumo: Meu objetivo nesta comunicação é situar, a partir do trabalho de campo etnográfico, práticas político-musicais diversas no âmbito do circuito de Rap manauara reconhecido por seus agentes como “Rap AM”. Pretendo realçar como o “rap político” é trabalhado pelas gerações mais velhas com diferentes ênfases quanto às questões de raça/etnicidade, localismos/regionalismos, e como essas preocupações são (re)direcionadas pelas novas gerações através de práticas distintas que enfatizam uma outra realidade mais relacionada às dinâmicas de “globalização”.

Palavras-chave: Etnomusicologia. “Rap AM”. Fricções geracionais. Raça/etnicidade. Globalização/localismos.

“Rap AM” Featuring Distinct Generations: Diverse Political-Musical Practices in the Rap Circuit from Manaus City

Abstract: My aim in this communication is to reflect, from ethnographic fieldwork, about diverse political-musical practices in the Rap circuit from Manaus city - Brazilian Amazon region -, recognized by its agents as "Rap AM". I will emphasize how older generations develop "political rap" features differently regarding race/ethnicity, localisms/regionalism, and how those features are reshaped by new generations through distinct political-musical practices that emphasize another reality more related to the dynamics of "globalization".

Keywords: Ethnomusicology. Rap in Manaus city (Brazilian Amazon region). Generational frictions. Race/ethnicity. Globalization/localisms.

1. Introdução

Proponho para esta comunicação situar, a partir do trabalho de campo etnográfico, práticas político-musicais diversas no âmbito do circuito¹ de Rap reconhecido em Manaus, capital do Estado do Amazonas, por “Rap AM”. Isso inclui explicar acerca de como as gerações mais velhas, ora reconhecidas por “velha escola” ou “*old school*”, e as gerações mais novas (“nova escola” ou “*new school*”) têm se apropriado do Rap norte-americano e do Rap brasileiro situado principalmente em São Paulo e Brasília de maneira singular, ressignificando códigos “globais” através de práticas político-musicais locais/regionais distintas que ora revelam práticas conflitivas via “fricções geracionais” (MASON; MARGARET, 2017), ora impulsionam, dentro dessas mesmas fricções, práticas colaborativas entre diferentes gerações.

Ressalto o amparo teórico a partir dos *Latin American Cultural Studies* (DENNIS, 2014; MARTINEZ-MORISON, 2014; entre outros que compõem este número especial da revista *Alternativas* dedicado ao Hip Hop na América Latina) no sentido de evidenciar as práticas do Rap em Manaus com suas especificidades locais/regionais. Como salientam os

estudos citados, é comum na América Latina (DENNIS, 2014) e no Hip Hop feito por latinos em território norte-americano (MARTINEZ-MORISON, 2014) a prática de apropriação cultural do que é compreendido atualmente como uma cultura juvenil globalizada (Hip Hop norte-americano), mas ao mesmo tempo, quando apropriada por um contexto local/regional e/ou étnico específico, essa cultura passa a ser (re)formulada ou (re)direcionada distintamente. Podemos salientar e situar fenômenos similares em outros muitos contextos, como por exemplo no leste Europeu (MISZCZYNSKI; HELBIG, 2017), onde apesar de (re)direcionarem o Hip Hop “global” em práticas singulares a partir de contextos locais/regionais específicos, continuam discutindo e ressignificando em alguma esfera a ligação com um Hip Hop primeiramente e predominantemente ligado à cultura negra norte-americana, como discorrem autoras como Tricia Rose (1994), e mais recentemente, Lakeyta Bonnette (2015).

Dito isso, saliento que, diferentemente da maioria dos autores que arguem sobre o Hip Hop e/ou fazem trabalho de campo etnográfico entre grupos envolvidos com essa cultura, venho me esforçando para compreender a mesma a partir de propostas teórico-conceituais que não seccionem o marcador geração, como os estudos da interseccionalidade (CHO; CRENSHAW; McCALL, 2013), por exemplo, mas que além de não seccionar esses marcadores priorizem o fator geracional como ponto de partida e que, a partir deste, outros “sistemas de poder” possam ser agregados aos conflitos político-geracionais, principalmente classe, raça/etnia, pertencimentos/identidades locais/regionais e gênero, levando em conta o que diferencia a linha de trabalhos da interseccionalidade de outras frentes que seccionam esses marcadores.

Desta forma, diferentemente de trabalhos que ressaltam o Hip Hop como uma cultura juvenil - como nas linhas conhecidas por Antropologia e Sociologia da Juventude, através de obras como, por exemplo, a coletânea *Global Youth? Hybrid identities, plural worlds* (FEIXA; NILAN, 2006) -, pretendo enfatizar suas práticas político-musicais intergeracionais. Ou seja, o “Rap AM” como uma parte do Hip Hop manauara em que a interseccionalidade geracional ou, em outras palavras, as práticas político-musicais intergeracionais foram se mostrando ao longo do campo etnográfico como sendo especificidades locais imprescindíveis tanto do ponto de vista da performance musical etnomusicológica (BÉHAGUE, 1984; SEEGER, 2008) - incluindo a compreensão da relação entre *performers*, especificidades performáticas, audiência, organização dos eventos musicais e as logísticas de poder nessas relações -, como das produções musicais.

2. Práticas político-musicais diversas no circuito do “Rap AM”

Iniciando pelas gerações mais velhas ou “velha escola”, experienciei que há (em maior grau) práticas político-musicais preocupadas em afirmar uma identidade/pertencimento “do Norte” e ao que Derek Pardue (2008, p. 59-90) conceituou como “dinâmicas sócio geográficas de periferia”, sendo que inerente ao “ser do Norte” estão práticas ligadas às questões étnico-raciais (identidade negra, discursos de mestiçagem, etc.), de gênero, entre outras, mas que são diminuídas ou minimizadas em detrimento a uma preocupação maior em evidenciar o “Rap do Norte” ou as “quebradas”² de Manaus. Muitos desses grupos, formados principalmente por jovens-adultos e adultos, como o Nativos MC’s, o Código da Rua MC’s e o Baixada Norte³, se mostraram mais preocupados em denunciar as mazelas da periferia em um viés do Rap brasileiro “de quebrada”, “político” ou “politizado”⁴ muito semelhante a outros grupos paulistas (Racionais MC’s, RZO, Realidade Cruel, Fação Central, Sabotage, entre outros) e de Brasília (GOG, Câmbio Negro, Baseados nas Ruas, entre outros) conhecidos em âmbito nacional. No entanto, no caso manauara, o contexto da “quebrada”, ou em outras palavras, as “dinâmicas sócio geográficas de periferia”, são manifestadas através de conteúdos semânticos que ressaltam as especificidades locais das mesmas (Redenção, Campo Dourado 2 e Mutirão, respectivamente). Por outro lado, esses grupos minimizam uma das principais ligações com o “Rap político” norte-americano e com os grupos brasileiros citados acima, a discussão sobre temas ligados à identidade negra no Rap, a denúncia do racismo e dos conflitos étnico-raciais enfrentados no dia a dia das periferias.

Uma camada de prática político-musical diferenciada no *circuito* do “Rap AM” foi representada pelo grupo Cabanos, formado em janeiro de 1999⁵ na Zona Leste de Manaus, mais especificamente no bairro São José Operário, onde alguns membros e admiradores do grupo residiam e se encontravam para ensaiar desde o início da década de 1990, quando ainda eram mais envolvidos com o *breakdance*. No final da década houve uma consolidação da “cena Rap” emergente que culminou na formação oficial do grupo, como ressaltaram Guila (47 anos), S Preto (46) e DJ Tubarão (48) em nossos diálogos. Mesmo fazendo parte do contexto de grupos de “Rap politizado” que denunciavam as mazelas da periferia, o Cabanos buscava evidenciar outras especificidades “do Norte”, não somente no âmbito local através do espaço geográfico (uma periferia muito semelhante se formos levar em consideração os bairros favelizados em toda a América Latina), mas enquanto seguidores de uma “linhagem de guerreiros” politizados “do Norte”. Nesse sentido, no âmbito sonoro-musical, o Cabanos se preocupava, em algumas composições, com uma espécie de “regionalização” do Rap brasileiro politizado, se diferenciando dos grupos manauaras citados acima. Nessa direção,

alguns recursos compositivos utilizados pelo Cabanos foram: 1. na elaboração dos *beats*, o emprego de *samples* extraídos de artistas provenientes da região Norte, principalmente do Amazonas; 2. em alguns *beats*, o emprego de efeitos sonoros remetendo a “sons amazônicos”, como por exemplo, o uso de chocalhos e flautas indígenas empregadas via melodias e percussões rítmicas nos *beats*, efeitos que remetiam aos sons da “floresta amazônica”, entre outros. Nesse sentido, ressalto em especial a faixa 12 (Guardiões) do CD *A idéia não morre* (2008).

Esse grupo foi um dos principais responsáveis por um agenciamento do rap manauara enquanto “Rap AM”, instituindo em Manaus, e talvez, em toda a região Norte, uma preocupação em denunciar as mazelas sociais das periferias e as desigualdades em diferentes níveis contextualizadas nas realidades do espaço amazônico. O grupo também enfatizava a problematização de um sistema político altamente hierarquizado envolvendo Estado, grandes empresários, latifundiários, entre outros entes/entidades hegemônicas que promoviam/promovem esse desnivelamento socioeconômico/sociocultural em grande escala. Desta forma, o grupo Cabanos se propunha a seguir uma tradição histórica de prática política “do Norte” que, segundo o grupo, vinha de uma linhagem desde Eduardo Angelim, “Irmãos Vinagre” (Francisco, Antonio e Manoel Vinagre), entre outros que lideraram a “Revolta dos Cabanos” (Cabanagem, Província do Grão-Pará, 1835-40).

Nesse sentido, ressalto que as faixas 8 (*A idéia não morre*), 10 (*Cabanagem*) e 11 (*Revolta dos Cabanos*) do álbum *Cabanos – A idéia não morre* (2008) trazem as interpretações do grupo sobre o que foi a revolta inicial ocorrida na primeira metade do século XIX e advogam por uma continuação dessa revolta no século XXI. Entretanto, esta “nova fase” da Revolta dos Cabanos deveria ser liderada pela “[...] metralhadora feita de carne cuspidando bala na tua cara chamada língua” (trecho da letra *Revolta dos Cabanos* em alusão metafórica ao novo tipo de consciência Cabanos advogada pelo grupo). Ou seja, em contraposição ao uso da violência física como foi na revolta inicial, o Cabanos advogava um novo viés de prática político-musical no Rap manauara a partir de uma combinação do que já vinha sendo feito por outros grupos de Rap no Brasil, porém, com enfoque em denunciar as mazelas das periferias locais propondo novas soluções para esses problemas antigos, além de evidenciar e valorizar questões socioculturais específicas da região Norte do país, não somente nas letras, mas também nos *beats* através da construção sonoro-musical de um “Rap do Norte Politizado” em sua plenitude.

Em outro momento, explanei com maiores detalhes acerca de uma das produções musicais (*O Rap é poder*) do *rapper* Igor Muniz (32 anos), um dos representantes de uma

geração intermediária, também reconhecida hoje por “velha escola”. Salientei que, diferentemente do “Rap político” advogado por Malhado Monstro (32 anos; líder do Nativos MC’s), Igor Muniz, principalmente no CD *Rap de raiz* (lançado em outubro de 2013), inicia outro estilo dentro do “Rap político” manauara, por sua vez preocupado em salientar não somente as mazelas das periferias, mas também outros aspectos mais gerais do que o mesmo compreende enquanto “ser manauara” e “ser do Norte”. Em geral, o estilo de Igor é mais subjetivo mesclando letras acerca dos seus próprios sentimentos/aflições, questões de seu cotidiano e afirmações de pertencimento local/regional enquanto amazonense, manauara, caboclo, entre outras categorias utilizadas em seus raps.

Diferentemente do Cabanos, as produções musicais de Igor, do ponto de vista sonoro-musical, mantêm recortes sampleados a partir de uma infinidade de outros gêneros e estilos musicais, seguindo uma linha do “Rap globalizado” sem se ater a especificidades sonoro-musicais da Amazônia, do Estado do Amazonas e, mais especificamente, de Manaus, como o Cabanos havia levado a cabo. Entretanto, assim como o Cabanos, Igor produz os seus próprios *beats*, o que diferencia suas produções de grupos como o Baixada Norte, o Código da Rua MC’s e o Nativos MC’s. O último está preparando um novo projeto que será lançado ainda este ano, desta vez contando com a parceria de um *beatmaker* local na produção instrumental dos *beats* e com a produção musical geral do DJ Carapanã (42 anos).

Em um outro viés, S Preto (46), ex-integrante do grupo Cabanos, vem direcionando os seus raps em um estilo de “Rap político”, porém, tendo implicitamente no conteúdo semântico uma preocupação primária em salientar não somente as especificidades regionais/locais, mas também questões envolvendo o racismo, a identidade negra, bem como as dinâmicas geracionais, conflitivas ou não, acompanhadas por ele desde o seu início no “Rap AM”, sendo atualmente o *rapper* mais velho ainda em atividade neste circuito. Apesar dessas especificidades, S Preto não se preocupou em assumir explicitamente nos nossos diálogos uma ligação em qualquer nível com os movimentos negros em Manaus ou à nível nacional, sendo sua resistência fundada em práticas político-musicais ressaltadas nos seus raps através de letras que “[...] contam a [sua] própria história de luta enquanto preto e proletário”, conforme salientou em nosso diálogo registrado no dia 18.02.2017. Esses detalhes salientados por S Preto em nossos diálogos e em suas composições me levaram a refletir acerca de como algumas “atitudes políticas negras” (BONNETTE, 2015, p. 6-29) inerentes ao “Rap político” são minimizadas em um âmbito mais geral do “Rap AM”, até mesmo em grupos como foi o Cabanos, dentre outros citados. Isso se deve, em geral, a um imaginário coletivo de afirmação étnico-racial enquanto “caboclos”, ou seja, predominantemente

referente às políticas de branqueamento e ao discurso de miscigenação muito comum no Brasil principalmente em regiões e estados, como no Amazonas por exemplo, em que mais de 70% da população se declarou pardo no último censo do IBGE.

Referente às gerações mais novas ou “nova escola”, em geral, a maioria dos *rappers* se inserem no “Rap AM” através das batalhas de MC’s e, posteriormente, iniciam suas produções musicais de forma independente divulgando as mesmas nas plataformas digitais, assim como muitos da “velha escola” também passaram a fazer. No entanto, no que diz respeito as respectivas práticas político-musicais, os *rappers* da nova escola aderem predominantemente a uma base de *trap* em que a levada do “*flow* saturado de fala” (LENA, 2006, p. 482) e das rimas rápidas cheias de trocadilhos e metáforas internas concernentes ao próprio circuito do “Rap AM” ocupam o lugar dos *boom baps* a partir dos quais a “velha escola” enfatizava/enfatiza as mensagens políticas através de um “*flow* cantado” (LENA, 2006, p. 482). Neste sentido, as práticas político-musicais da nova escola se concentram no esforço em apresentar o “Rap AM” enquanto um rap “globalizado” a partir de especificidades quanto ao uso de timbres, efeitos vocais, variação nos andamentos, nos *loops* e nos *samples* de uma forma geral baseadas no estilo *trap*, conhecido mundialmente a partir das produções da cidade de Atlanta (EUA).

Alguns desses raps, fugindo do estilo político, enfatizam em seus conteúdos semânticos questões ligadas a um certo endeusamento do capitalismo através de letras que falam sobre dinheiro, festas, luxúria etc. Exemplos dessas produções podem ser encontrados no *YouTube*, como por exemplo, no canal do DJ/produtor W-KILLA. Outros, por sua vez, apesar de adotarem as especificidades sonoro-musicais do *trap* norte-americano, tratam em seus conteúdos semânticos especificamente de questões como os próprios conflitos internos presentes no circuito do “Rap AM”, como por exemplo, em *Visão ampliada* (Matheus Jay) e *Julgamento de quem não é réu* (ARKAICa’), ambas disponíveis no *YouTube*. Por fim, “bancas” como o Coletivo 333, por exemplo, flutuam em produções de *trap* que salientam tanto questões mais voltadas ao capitalismo como conflitos internos do “Rap AM”, mas em alguns momentos, mesmo sem trabalhar em profundidade tais questões, citam tópicos normalmente ligados ao “Rap político”, como o racismo, por exemplo, como salientado no início de *Elevados*, lançada no respectivo canal do *YouTube* em janeiro deste ano.

Algumas exceções proeminentes são Gabriel DaLuz (21 anos) e Victor Xamã, que possuem trajetórias de vida e de inserção no “Rap AM” bastante singulares, bem como de produções musicais extremamente variadas fugindo à norma vigente da nova escola. Outra exceção é o “Rap feminino” advogado por Cida Aripória (36 anos) desde os anos 2000, que

atualmente vem crescendo e conquistando bastante espaço com nomes como a dupla Lary Go (23) & Strela (21). Esta se apresentou pela segunda vez no tão aclamado Teatro Amazonas, considerado um espaço *mainstream* completamente fora do padrão do circuito do “Rap AM”, mas que abriu as suas portas na XI Edição da Mostra SESC de Música Manaus em 2018.

3. Considerações finais

Destaco a complexidade e a quantidade de práticas político-musicais no circuito do “Rap AM” ora apontadas, sendo que me ative ao enfoque do “Rap político” feito por alguns dos principais colaboradores desta pesquisa, ainda não adentrando em práticas como o “Rap regional”, por exemplo, como advogado pelo *rapper* Jander Manauara (38 anos).

Enfatizo mais uma vez a importância de uma lente interseccional que priorize o fator geracional em detrimento de uma análise teórico-conceitual que priorize somente o “Rap AM” enquanto produção ligada às “culturas juvenis”, já que além das especificidades salientadas nas produções musicais da “velha escola” e da “nova escola”, presenciei uma intergeracionalidade bastante acentuada em diversos eventos musicais constituintes deste circuito. Neste sentido, saliento que alguns *rappers* de diferentes gerações estão se unindo em produções que ultrapassam algumas barreiras das “fricções geracionais” (MASON; MARGARET, 2017), como em *O monstro que chamam de Norte* (<<https://www.youtube.com/watch?v=VMYEUwnt0aQ>> Acesso em: 03 abr. 2019), por exemplo. Esta “*cypher*” reúne dois *rappers* da “velha escola” (S Preto e Igor Muniz) e três *rappers* da “nova escola” (Matheus Jay, Gordon e TicoOri), além do *beat* produzido pelo *rapper* e *beatmaker* citado anteriormente, Gabriel DaLuz. Neste caso, as fricções geracionais são salientadas em alguma esfera através do uso de metáforas específicas internas e inerentes ao “Rap AM”, no entanto também cedem espaço a uma colaboração intergeracional mais preocupada em unir forças para lançar o “Rap AM” a nível nacional. Especificidades sonoro-musicais e práticas político-musicais distintas são salientadas nesse encontro intergeracional de modo que mesmo sendo um *trap*, mais comum nas produções da nova escola, é guiado por um conteúdo semântico que flutua entre preocupações políticas e internas do próprio “Rap AM” através de um “*flow cantado*” (LENA, 2006, p. 482), mais comum entre a velha escola.

Por fim, saliento que estou aprofundando as reflexões aqui iniciadas na escrita da tese de doutorado, principalmente trazendo outras ênfases no âmbito das “fricções geracionais”, das “atitudes políticas negras”, dos conflitos envolvendo questões de raça/etnicidade e das relações entre localismos/regionalismos/globalização, entre outras ideias conceituais e interpretações trabalhadas de maneira introdutória nesta comunicação.

Referências

- BÉHAGUE, Gerard. Introduction. In: _____ (Ed.). *Performance practice: ethnomusicological perspectives*. London: Greenwood Press, 1984, p. 3-12.
- BONNETTE, Lakeyta M. *Pulse of the people: political rap music and black politics*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2015.
- CHO, Sumi; CRENSHAW, Kimberlé Williams; McCALL, Leslie. Toward a field of Intersectionality Studies: theory, applications and praxis. *Signs*, v. 38, n. 4, p. 785-810, 2013.
- DENNIS, Christopher. Introduction: Locating Hip Hop's Place within Latin American Cultural Studies. *Alter/nativas: Latin American Cultural Studies Journal*, n. 2, p. 1-20, 2014.
- FEIXA, Carles (Ed.); NILAN, Pam (Ed.). *Global Youth? Hybrid identities, plural worlds*. London/New York: Routledge, 2006.
- LENA, Jennifer C. Social context and musical content of Rap music, 1979-1995. *Social Forces*, v. 85, n. 1, p. 479-96, 2006.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. Introdução: circuitos de jovens. In: _____ (Org.); SOUZA, Bruna Mantese de (Org.). *Jovens na metrópole: etnografias de circuito de lazer, encontro e sociabilidade*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2007, p. 15-22.
- MARTINEZ-MORRISON, Amanda. Black and Tan Realities: Chicanos in the Borderlands of the Hip-Hop Nation. *Alter/nativas: Latin American Cultural Studies Journal*, n. 2, p. 1-24, 2014.
- MASON, Kaley; WALKER, Margaret. Situating Generational Frictions in Musical Ethnography of South Asia. *MUSICultures*, v. 44, n. 1, p. 1-17, 2017.
- MISZCZYNSKI, Milosz; HELBIG, Adriana. *Hip Hop at Europe's Edge: Music, Agency, and Social Change*. Bloomington: Indiana University Press, 2017.
- PARDUE, Derek. *Ideologies of marginality in Brazilian Hip Hop*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- ROSE, Tricia. *Black noise: rap music and black culture in contemporary America*. Hanover: Wesleyan University, 1994.
- SEEGER, Anthony. Etnografia da música. *Cadernos de Campo: revista dos alunos de pós-graduação em antropologia social da USP*, São Paulo, vol. 17, n. 17, p. 237-259, 2008 [1992].

Notas

¹ Sobre a noção de circuito, Magnani (2007, p. 21) explica: “[...] Trata-se de uma categoria que descreve o exercício de uma prática ou a oferta de determinado serviço por meio de estabelecimentos, equipamentos e espaços que não mantêm entre si uma relação de contiguidade espacial, sendo reconhecido em seu conjunto pelos seus usuários habituais. A noção de circuito também designa um uso do espaço e de equipamentos urbanos - possibilitando, por conseguinte, o exercício da sociabilidade por meio de encontros, comunicação, manejo de códigos -, porém de forma mais independente com relação ao espaço, sem se ater à contiguidade, como ocorre na mancha ou no pedaço”.

² A “quebrada” é uma categoria amplamente difundida entre os *rappers* brasileiros para designar os territórios mais favelizados de um bairro ou uma comunidade e o pertencimento aos mesmos. No caso manauara, alguns *rappers* também utilizam a categoria “Rap de quebrada” fazendo alusão ao “Rap político”.

³ Disponibilizo as composições citadas neste texto, bem como outras produções musicais dos *rappers* e grupos aqui referenciados através do seguinte link: <https://1drv.ms/f/s!AscpdH9JOInjuVdRwRf1IEPKAITk>

⁴ Lakeyta Bonnette (2015, p. 8, tradução minha) compreende, no contexto norte-americano, o “Rap político” como um subgênero do Rap que “[...] segue o modelo de unir afro-americanos através da música, discutindo questões relevantes para a comunidade negra e fornecendo informações sobre as injustiças que os membros da comunidade enfrentam”. No Brasil, o “Rap político”, “politizado” ou “de quebrada” ganha proporções um pouco mais amplas, não necessariamente tendo a discussão étnico-racial como única ou primeira pauta, mas sim as dinâmicas de periferia (PARDUE, 2008, p. 59-90), o que também varia de acordo com o contexto específico.



⁵ A idealização do grupo começou em 1993 quando Guila (líder) ainda fazia parte de outro grupo nominado DMD, mas sedimentou-se somente em 1999. O grupo encerrou oficialmente as suas atividades em 2013.