



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
LICENCIATURA EM SOCIOLOGIA

WESLEY VAZ OLIVEIRA

**“SOMOS A NOVA MPA”:
A autoafirmação da identidade periférica do rap amapaense como gênero musical**

MACAPÁ
2019

WESLEY VAZ OLIVEIRA

**“SOMOS A NOVA MPA”:
A autoafirmação da identidade periférica do rap amapaense como gênero musical**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Sociologia da Universidade Federal do Amapá, como requisito para a obtenção do título de Licenciado em Sociologia.

Orientador (a): Prof^ª. Dra. Gláucia Maria Tinoco Barbosa

MACAPÁ
2019

WESLEY VAZ OLIVEIRA

**“SOMOS A NOVA MPA”:
A autoafirmação da identidade periférica do rap amapaense como gênero musical**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Curso de Licenciatura em Sociologia da Universidade
Federal do Amapá, como requisito para a obtenção do
título de Licenciado em Sociologia.

Macapá, ____ de _____ de ____

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dra. Gláucia Maria Tinoco Barbosa (UNIFAP/Orientadora)

Prof^a. Dra. Adriana Tenório da Silva (UNIFAP/Avaliadora)

Prof. Dr. David Júnior de Souza Silva (UNIFAP/Avaliador)

MACAPÁ
2019

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente à minha família, especialmente à minha Mãe, pela compreensão e o amor incondicional. O maior exemplo de vida que carrego comigo; fonte de coragem, determinação e força.

Agradeço cordialmente à prof^a Dra. Gláucia Tinoco, pela orientação deste trabalho e as palavras positivas tão importantes para a minha trajetória acadêmica e pessoal.

Agradeço à prof^a. Dra. Piedade Videira, pelas valorosas e enriquecedoras discussões realizadas na experiência de Iniciação Científica.

Sou grato aos meus amigos e amigas pelas partilhas no decorrer da Graduação e pelo companheirismo que ultrapassaram o âmbito acadêmico. Agradeço ao João Almeida, Neuton Coutinho, Juliana Rocha, Acelino Luz, Elane Sousa, Jorge Lucas, Rayllana Pantoja e Tayrine Batista.

Por fim e não menos importante, agradeço grandemente aos integrantes do Movimento Hip Hop no estado do Amapá, pela disponibilidade e por aceitarem participar desta pesquisa.

RESUMO

Tendo como *locus* de pesquisa o município de Macapá, capital do estado do Amapá, o presente trabalho propõe-se a discutir o universo social, estético e político do Rap - o elemento musical da cultura Hip Hop. Na contemporaneidade, o Rap amapaense está se autointitulando “Somos a Nova MPA”, posicionamento este que tensiona a cena musical e cultural do estado, em consequência da sigla MPA ser amplamente aceita, valorizada e conhecida pelo pensamento social por Música Popular Amapaense, ao passo que a “Nova MPA” defendida pelos rappers designa Música Periférica Amapaense. O problema de pesquisa, portanto, consiste em saber qual o lugar que o Rap pretende ocupar no cenário musical e cultural local. Diante disso, o objetivo geral consiste em averiguar qual o lugar almejado pelo Rap no cenário artístico e cultural amapaense, tendo como objetivos específicos analisar as características de sua identidade, a sua relação com a esfera musical e a sociedade, a partir da perspectiva dos integrantes do gênero musical. Para tanto, adotou-se o referencial teórico com base no campo da Sociologia da Cultura e as abordagens da Escola de Frankfurt e os Estudos Culturais. Utilizou-se a metodologia de pesquisa bibliográfica e qualitativa com a técnica de entrevista através de perguntas abertas como instrumento de coleta de dados, além disso, a teoria da semiótica foi utilizada para a análise de músicas e imagens. Constatou-se que a MPA capitaneada pelos rappers expressa uma nova categoria musical e cultural, que reivindica sua identidade periférica enquanto gênero musical e ativismo social, pretendendo alcançar, dessa forma, a inserção e o reconhecimento social no cenário artístico amapaense.

Palavras-chave: Identidade Periférica. Rap. Gênero musical. Ativismo social.

ABSTRACT

Which locus of research is the municipality of Macapá, capital of the state of Amapá, this paper aims to discuss the social, aesthetic and political universe of Rap – the musical element of Hip Hop culture. Currently, the Amapá Rap is calling itself “We are the New MPA”, a position that tenses the state's musical and cultural scene, as a result of the acronym MPA being widely accepted, valued and known social thinking as Amapá Popular Music, while whereas the “New MPA” defended by the rappers calls Amapá Peripheral Music. The research problem, therefore, is to know which place that the rap intends to occupy in the local musical and cultural scene. In view of this, the general objective is to find out what the place desired by Rap in the artistic and cultural scene of Amapá, having as specific objectives to analyze the characteristics of its identity, its relationship with the musical sphere and society, from the perspective of the members of the musical genre. To this end, we adopted the theoretical framework based on the field of Sociology of Culture and the approaches of the Frankfurt School and Cultural Studies. The bibliographic and qualitative research methodology was used with the interview technique through open questions as an instrument for data collection. In addition, the semiotics theory was used for the analysis of music and images. It was realized that the MPA captained by local rappers expresses a new category of music and cultural, which claims its peripheral identity as a musical genre and social activism, thus seeking to achieve insertion and social recognition in the artistic scene of Amapá.

Keywords: Peripheral Identity. Rap. Musical Genre. Social Activism.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	8
2	SITUANDO E DELIMITANDO O OBJETO DE ESTUDO.....	12
2.1	Os Griots do Terceiro Milênio: Fusões culturais em novas conexões.....	12
2.2	Antecedentes Históricos do Rap no Amapá: da “ <i>Pororoca Sonora</i> ” à “ <i>Macapá Quebrada</i> ”.....	16
2.3	O Cenário Musical e Cultural Amapaense: o Rap e a MPA.....	22
3	APORTE TEÓRICO	29
3.1	“Se não tem produtor, torna-se um produtor”: a abordagem Teórico- Metodológica dos Estudos Culturais.....	29
3.2	“Discutir com ignorante é concordar com que ele fala”: estigmatização e fragmentação do Rap amapaense.....	35
3.3	“O campo cultural ainda pode ser um laboratório”: estratégias engendradas pelo Rap.....	40
4	METODOLOGIA	44
4.1	Percurso da Pesquisa: procedimentos metodológicos.....	44
4.2	Entre o Gênero Musical e o Ativismo Social: musicalidade e militância no Rap.....	47
4.3	“Somos a Nova MPA”: a Música Periférica Amapaense.....	51
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	56
	REFERÊNCIAS.....	59
	APÊNDICE A – ROTEIRO DE PERGUNTAS.....	61

1 INTRODUÇÃO

“*Se Maomé não vai a Montanha
Leva incentivo pros moleques, satisfação, autoestima
Ei juventude, não abaixa a cabeça
É isso que eles querem, ver sua fraqueza*”

Música: Se Maomé não vai até a Montanha. Grupo: Relatos de Rua.

A interpretação de uma expressão musical, assim como a arte em sentido lato, condiz mais ao olhar de quem lançou o comentário do que a obra em si, e não foi por acaso iniciarmos com a música intitulada “Se Maomé não vai a Montanha”. É certo que os gêneros musicais hoje são consumidos mundialmente, mas é válido considerar que nem todos ambicionam ser somente uma trilha sonora. Alguns pretendem içar a montanha, caminhar em solos íngremes e mudar o mundo, como é o caso do Rap, na qual não espera por Moamé, ou talvez, nem precise.

A inclinação em realizar esta pesquisa surgiu das andanças do autor pelas praças, espaços culturais e eventos realizados na cidade de Macapá, capital do estado do Amapá. Entre conversas despreziosas, observações e o prestígio em presenciar os jovens expondo suas angústias, esperanças, anseios, sonhos, aprendizados e entre outros valores presentes no seu universo, impulsionaram o desejo no âmbito pessoal e acadêmico em elaborar um estudo sobre o *rap* – o elemento musical da cultura Hip Hop.

De acordo com Souza (2011), a gênese do movimento Hip Hop se configura nos guetos de Nova York, tendo como *locus* de seu surgimento o bairro do Bronx. Absortos em um contexto histórico e político de segregação social, pobreza e preconceito racial, os jovens negros e hispânicos, na ânsia de vislumbrar novas possibilidades de existir e enfrentar as mazelas sociais, almejavam ressignificar suas práticas sociais, ocupando as ruas por intermédio das manifestações artísticas¹ do *Break*, *Grafite*, *Dj* e o *Mc*. Sendo essas práticas culturais produzidas, em grande medida, por jovens negros e pobres, a aproximação com a indústria fonográfica americana bem como a relação com o grande público, inicialmente, apresentava-se entre distanciamento e tensões.

No Brasil, o cenário do Hip Hop manifesta-se na década de 80, em São Paulo. No mesmo período, ocorre a sua disseminação para outros estados brasileiros, dentre eles, o Amapá. No município de Macapá, segundo Quaresma (2016), o *Break* é a primeira expressão

¹No Hip Hop, as linguagens artísticas – Dj, Mc, Break e Grafite, também são denominados de “elementos”. Este trabalho, portanto, adotará essas denominações.

a surgir no território, que somente na década 90 e de maneira organizada - dividido nos quatro elementos - surge o primeiro grupo de rap amapaense, o C.R.G.V (Clã Revolucionário Guerrilha Verbal). Posteriormente, surgiram outros grupos, tais como Máfia Nortista, Relatos de Rua, Função Real, entre outros.

O *locus* desta pesquisa é no município de Macapá, capital do estado do Amapá. O eixo central da análise consiste no gênero musical do Hip Hop - o Rap, que é formado pela junção do *Mc*² e o *Dj*³. Hodiernamente, grande parte da produção do Rap amapaense é realizada por gravadoras independentes sendo divulgada e difundida via internet, pelos canais do Youtube, redes sociais e sites. Cabe salientar, que alguns grupos divulgam seu trabalho tanto pelo meio comunicação da internet, quanto pelo disco físico, como, por exemplo, o grupo Máfia Nortista, o *Mc Pretogonista*, dentre outros.

Tratando-se da identidade desse gênero musical, a mesma apresenta-se em múltiplas facetas na contemporaneidade, imersa no hibridismo cultural, visto que conforme Canclini (2008, p.19), “são processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. Nessa perspectiva, o Rap recria-se e adquire novas formas, em diferentes tempos e espaços, podendo conservar atributos constitutivos presentes na sua gênese, bem como agregar novos traços identitários.

Tendo como exemplo, podemos citar as músicas *Flow Marabaixo* do rapper Pretogonista e a *Macapá Quebrada* do grupo Máfia Nortista, ambas produzidas pela produtora *Nóis pur Nóis Records*. Na referidas músicas é possível detectar elementos da cultura amapaense, tais como o Marabaixo⁴ e o Batuque - grandes símbolos culturais do povo negro no Amapá, que são incorporados na sua estrutura temática e estética.

Dado isso, a presente pesquisa tem o recorte temporal o ano de 2015 a 2019, período em que o Rap amapaense, em específico, o estúdio *Nóis pur Nóis Records*, o grupo Máfia Nortista e o *Mc Pretogonista*, têm usado como forma de divulgação e disseminação de suas músicas em sites, eventos e as redes sociais, a autodenominação “Somos a nova MPA”. Esse posicionamento é sintomático para o cenário musical e cultural local⁵, pois a MPA conhecida pela sociedade amapaense é a Música Popular Amapaense; interpretada, aceita e valorizada em

² É o responsável por declamar a poesia e cantar o Rap.

³ O *Dj* é o responsável pela sonoridade; a batida tocada para o *Mc* declamar sua poesia.

⁴ Autêntica manifestação cultural afro-amapaense, que consiste em homenagear o divino espírito Santo e a santíssima Trindade. É símbolo de resistência, identidade e tradição da cultura negra.

⁵ Neste trabalho a palavra “local” refere-se ao estado do Amapá.

larga escala pelo público, como a identidade do povo local, tendo como seus grandes expoentes Zé Miguel, Amadeu Cavalcante, dentre outros.

A inquietação decorrente da autointitulação “Somos a Nova MPA”, introduz algumas indagações, tais como: Como se constitui essa “Nova MPA”? Quem faz parte dela? O que se almeja com tal postura? Destarte, a junção dessas perguntas nos direciona para a problemática de pesquisa relacionada a identidade do gênero musical, a saber: qual é o lugar que o Rap amapaense pretende ocupar no cenário musical e cultural amapaense?

Pretende-se nesta pesquisa, portanto, investigar o lugar que o Rap amapaense almeja atingir no cenário musical amapaense. Para tal, os objetivos específicos consistem, em primeiro lugar, em averiguar as características da identidade cultural e musical do Rap local na contemporaneidade, em seguida, analisar a sua relação com a esfera musical e, por fim, identificar a relação do Rap com a sociedade amapaense, a partir da perspectiva dos integrantes do gênero musical.

Há poucos estudos que tratam da questão do Rap e do Hip Hop no Amapá. Constatamos algumas produções acadêmicas, tais como MOIA, MORAES E AMORIM (2010), QUARESMA (2016); SANTANA (2019). Respectivamente, o primeiro discorre sobre a relação do Hip Hop com a escola pública no Amapá; o segundo, por sua vez, aborda a atuação do movimento Hip Hop e sua relação com a prevenção e o resgate de jovens que vivem em vulnerabilidade social. O terceiro, versa, numa perspectiva autobiográfica, sobre a história do *Break* no Amapá.

Conforme o levantamento supracitado, observa-se uma lacuna de produções científicas que tratam sobre a identidade do Rap amapaense. Diante disso, identificou-se a relevância de se desenvolver produções acadêmicas elencando a identidade desses grupos, contribuindo para a Sociologia da Cultura, criando, também, possibilidades para posteriores pesquisas na área de Ciências Humanas sobre o Rap no Amapá. Não obstante, essa investigação também é importante no sentido de fornecer um material sobre o gênero musical, que certamente poderá ser acessado pelos rappers ou quem se interessar pela temática.

Adotamos como aporte teórico os Estudos Culturais, em razão da sua versatilidade teórica, pois essa abordagem busca apreender, conforme afirma Escosteguy (1998, p. 88), “as relações entre a cultura contemporânea e a sociedade, isto é, suas formas culturais, instituições e práticas culturais, assim como, suas relações com a sociedade e mudanças sociais”. Dessa

maneira, compreendemos que esse campo de estudos expressa melhor a complexidade e a riqueza do universo do Rap na atualidade.

Adotou-se como metodologia, a pesquisa bibliográfica com base nas produções científicas e o levantamento de informações em sites, canais de Youtube e redes sociais pertinente ao Hip Hop e o Rap. Em seguida, elencou a pesquisa qualitativa, em função desta trabalhar com o universo de significados, motivos e crenças dos sujeitos sociais, neste sentido, selecionamos como instrumento de coleta de dados, a entrevista com o roteiro de perguntas abertas. Foram entrevistados cinco integrantes da cultura Hip Hop em Macapá, ao passo que garantimos o anonimato dos interlocutores, denominando-os com os seguintes nomes, a saber: Entrevistado 01; Entrevistado 02; Entrevistado 03; Entrevistado 04; Entrevistado 05.

Ademais, utilizou-se a teoria da semiótica⁶ francesa para a análise de letras de rap e imagens relacionadas ao rap amapaense, visto que, de acordo com Fiorin (1995), a semiótica dá ênfase ao conceito de texto como objeto de significação, sendo uma teoria geral dos textos, que se manifesta verbalmente ou visualmente, por uma combinação de planos de expressão visual e verbal.

Por fim, a presente pesquisa divide-se em uma introdução, três capítulos e uma conclusão. O primeiro capítulo trata do itinerário do Rap desde a sua construção como elemento da cultura Hip Hop nos Estados Unidos até a sua imersão ao Amapá, abordando seus principais elementos. O segundo capítulo elenca a abordagem teórica-metodológica do campo dos Estudos Culturais, elaborando as discussões referentes a cultura, a obra de arte na contemporaneidade, o estigma e a questão da identidade. O terceiro menciona os procedimentos metodológicos adotados neste trabalho, bem como o Rap enquanto gênero musical e ativismo social.

⁶ É importante frisar, que este trabalho não tem por objetivo aprofunda-se em todos os componentes da teoria semiótica. Dessa forma, nesta pesquisa a semiótica foi utilizada somente como estímulo para a interpretação das músicas e imagens.

2 SITUANDO E DELIMITANDO O OBJETO DE ESTUDO

2.1 Os Griots do Terceiro Milênio: fusões culturais em novas conexões

Neste capítulo será delineado o percurso histórico do Hip Hop, destacando os aspectos sociais, culturais e políticos presentes desde a sua gênese. De igual maneira, torna-se imperioso estabelecer uma abordagem conceitual pertinente aos seus elementos artísticos e culturais para, feito isso, direcionar a análise para a identidade do Rap e sua atuação no contexto da cidade de Macapá, no estado do Amapá.

Como passo inicial, ressalta-se que ainda não é possível traçar com exatidão o surgimento da cultura Hip Hop somente por uma única versão, visto que, conforme afirma Souza (2011, p.58), “autores como Gilhoy (2001), Hall (2003) e Canclini (2005), concordam com a ideia de que não existe apenas uma única história do hip hop”. Entretanto, uma das correntes mais expressivas assinala o bairro do Bronx como o *locus* do seu surgimento, visto que o movimento consolida-se como cultura e obtém reconhecimento social e político nos anos 1980.

Entre o período de 1930 até 1960, numa dinâmica social fincada em reformas urbanas, como fruto das mudanças na sociedade pós-industrial, a reestruturação urbana no bairro do Bronx gerou uma acentuada segregação social a qual várias famílias, principalmente os despossuídos no distrito nova-iorquino - jovens negros, hispânicos e imigrantes de origem italiana e irlandesa, foram atingidas pelo descaso social e negligenciadas no universo do “desgosto humano”⁷. Com efeito, inúmeros problemas sociais, como, por exemplo, a desigualdade social, o racismo, o tráfico, a pobreza etc., ditavam o cotidiano em que esses jovens estavam imersos.

No final de 1960, as mazelas sociais se intensificam juntamente com os confrontos no âmbito das questões inter-raciais.

O Hip Hop é um movimento originário de uma época em que proliferaram grandes discussões sobre os direitos humanos e, na ordem dos fatos, os marginalizados nos guetos norte americanos se articulavam para fazer valer o espírito da luta social que se estabelece naquele contexto; a luta pelo reconhecimento. (ALVES, 2011, p. 117).

⁷ Naquele período, essa era a denominação que a população nacional designava para o bairro do Bronx.

Assim, as questões de ordem humanitária, bem como a luta social pela cidadania, ganharam cores acentuadas nos discursos e pautas de enftretamento dos movimentos sociais, sobretudo, com o surgimento de lideranças expressivas do movimento negro, tais como: Martin Luther King, Malcom X, Angela Davis, Rose Parks, e grupos como os Black Panthers⁸. Logo, indissociavelmente, a consciência política gestada pela luta dos movimentos sociais na luta civil exerceu forte influência na formação sócio-política nos primeiros integrantes do movimento Hip Hop.

Neste sentido, em face das problemáticas sociais, os jovens negros e imigrantes buscaram ressignificar as práticas sociais que ditavam negativamente o seu cotidiano. Para além do lazer e o entretenimento, os mesmos começaram a ocupar as ruas do Bronx, promovendo festas e, por intermédio da música, a pintura e a dança, buscaram contestar e denunciar as repressões sociais a qual estavam submetidos.

Tendo como proposta contar a violência praticada no e contra o gueto, o hip hop toma como meios de expressão a própria linguagem daquilo que combate, como forma de contestação. [...] É a cultura organizando-se em movimento político e se estabelecendo como instrumento de mudança social. É a pontuação de um processo de motivação, autoafirmação de sua existência, como forma de enftretamento às dificuldades que os desafiam no cotidiano do gueto. (ALVES, 2011, p. 121).

O acesso ao universo cultural do Hip Hop, para os jovens pobres dos guetos nova-iorquinos, criou possibilidades para um novo sentido existencial. Por exemplo, nesse tempo e espaço, existiam constantes confrontos por território, o que impulsionava os indivíduos a se organizarem em gangues, o que, por sua vez, fomentava a violência e o medo social. Dessa forma, o que antes eram combatidos com violência, agora, na órbita do Hip Hop, era canalizado em disputas de dança, poesia e música, conforme afirma Andrade (1999, p. 26), “O Hip Hop foi criado e continua com o propósito de canalizar as energias que poderiam estar voltadas a criminalidade centralizando-se nas produções artísticas”.

Impressionado com o potencial catalizador que o canto e a dança poderiam ser incorporados como meios fecundo de resistência e luta contra as mazelas sociais, Afrika

⁸ Conhecido como o Partido dos Panteras Negras, tratavam, em suas pautas, sobre a necessidade da organização grupal e da necessidade dos estudos para combater o preconceito e o racismo.

Bambatta observa essas movimentações e, além de criar a Zulu Nation⁹, formula o termo Hip Hop¹⁰.

Considerado o “papa do rap”, em meados de 1978, associando as artes do mc, do dj, do dançarino e do grafiteiro, cunha o termo hip hop. Ele foi influenciado por experiências jamaicanas, que lhe serviram de base para organizar grandes festas, encontros entre os jovens, nos quais a rivalidade foi deslocada do plano do enftamento físico para o enftamento artístico. Nessas festas, importava cultivar o desafio ancorado na ideia de que a competição, na qual a destreza no uso do corpo ganha centralidade, era o propósito dos encontros. (SOUZA, 2011, p. 64).

Dado isso, o movimento Hip Hop é composto por quatro elementos: o *Dj* (disk-jockey), *Mc* (o mestre de cerimônia), *Break* (dança de rua) e o Grafite (Artes plásticas). Sumariamente, o *Break*, em inglês, significa “quebrar”, é a dança na cultura, “alguns se assemelham a movimentos robóticos, e outros desafiam a capacidade do corpo humano e as leis da física, em abusados giros de costas e de cabeça, saltos mortais e outras façanhas” (YOSHINAGA, 2001, p.12). O Grafite, por sua vez, é a expressão plástica essencialmente urbana, na qual o artista por meio de desenhos e mensagens, expressa seus sentimentos, denuncia e protesta etc., revitalizando a cidade através da arte. O *Dj* é o responsável pela sonoridade; a batida tocada para o *Mc* declamar sua poesia e pela música tocada para o *b-boy*¹¹.

O *Mc* é o que canta o Rap, ele expõe nas rimas seus sentimentos, suas angústias, as mazelas sociais e o cotidiano a qual habita.

Em suas narrativas, eles tematizam o cotidiano, aconselham, denunciam, ensinam, tomando como referências aspectos do meio social, político, econômico e cultural em que vivem. [...]. A narrativa oral, uma das bases do rap, é herança dos africanos que, escravizados e espalhados pelo mundo, sustentaram suas vidas recriando, produzindo, apropriando-se da musicalidade dos novos lugares. (SOUZA, 2011, p.61).

O Rap, acrônimo de *rhythm and poetry*, é formado pela junção do *Mc* e o *Dj*, constituindo o elemento musical do Hip Hop, expressando-se através do canto musicalizado. Sua função é usar a voz para relatar o cotidiano, utilizando a poesia como veículo de mensagem.

⁹ Organização de Hip Hop fundada por Bambatta com o intuito de preservar o espírito da cultura, com base em princípios como o conhecimento, paz, amor, liberdade, justiça, igualdade, palestras, entre outros.

¹⁰ Em termos gerais, o termo Hip Hop significa movimentar os quadris (to hip, em inglês) e saltar (to hop).

¹¹ Nome designado ao praticante do *Break* (dança), que dança ao som da batida tocada pelo DJ. Para o gênero feminino, denomina-se *b.girl*.

Cada *Mc* imprime seu estilo na palavra cantada, abordando diversos temas, como o racismo, a discriminação, a denúncia social, a diversão, dentre outros.

De origem africana, este elemento teve uma significativa influência dos *Griots*, os contadores de história que, através da oralidade, perpetuam e preservam a memória na tradição africana. Nessa lógica, podemos conceber os *Mcs* como os *Griots* do terceiro milênio, pois, conforme afirma Souza (2011, p. 61), “Mestres da arte de narrar, eles e elas são educadores, contadores de histórias, artistas, poetas e musicistas, cujo papel na comunidade é recriar e fazer circular no cotidiano os costumes e as memórias ancestrais”.

Ademais, Afrika Bambaataa passou a defender o “quinto elemento” da cultura - o conhecimento - da mesma maneira que alguns integrantes o reivindicam atualmente. A ideia é fortalecer sua capacidade de reivindicação social e instrumento político. No que tange a relação do Hip Hop com a *mass media*¹², nos anos de 1980, a grande mídia não dava espaço para o movimento, sendo que o preconceito racial e a própria estética da música caracterizada por apresentar um tom áspero, de protesto e com batidas literalmente diferente do que via nesse período, tornaram-se os principais empecilhos para uma aproximação da mídia e o Rap.

A partir do momento em que o gênero musical não interessava somente aos negros, mas sim, ao grande público, a mídia sucumbiu para a música vindo dos guetos. No final da década de 1980, ocorre as primeiras aproximações e negociações entre o Hip Hop e a grande mídia, sendo que o mesmo, gradativamente, começa a ganhar espaço na tv norte-americana.

Em 1988 A MTV inclui em sua grade de programação o Yo! MTV Rap. Em poucos meses ele se torna o programa de maior audiência da tv americana e a emissora se rende ao rap, passando a dar espaço a vários artistas do gênero, divulgando também o movimento hip hop. Apesar disto, ela não exhibe o clip de um grande sucesso do Public Enemy à época, “Rebel without a pause”, do álbum *It takes a nation of millions to hold us back*, um trabalho elogiado pela crítica, que considerou a proposta de conscientização do grupo bastante avançada para a época. (GOMES, 2009, p. 32).

Com isto, a indústria fonográfica logo reconheceu que seria rentável manter uma relação com o Rap, visto que em meados da década de 1990, o estilo musical ganha o *mainstream* no cenário musical dos Estados Unidos. Nos anos de 1980, o Hip Hop ganha novos rumos e ultrapassa espaços geográficos, expandindo-se para diversos países, dentre eles, o Brasil. Em São Paulo, a cultura vincula-se às experiências dos bailes Black, com a disseminação do *break*, fortemente influenciado pelo sucesso de Michael Jackson (SOUZA 2011).

¹² Todos os meios de comunicação e informação existentes, tais como a televisão, o rádio, o jornal, dentre outros.

2.2 Antecedentes Históricos do Rap em Macapá: Da “*Pororoca Sonora*” à “*Macapá Quebrada*”

Nesta seção objetiva-se delimitar brevemente, as primeiras expressões do Hip Hop na cidade de Macapá para, posteriormente, centrar a investigação nas dimensões identitárias do Rap. É cabível salientar que, haja vista a escassez de trabalhos científicos disponíveis sobre a temática, foi necessário colher dados através da entrevista com alguns precursores do movimento no estado do Amapá, bem como realizar o levantamento de informações via internet; em sites, redes sociais e canais de Youtube. Não obstante, a análise das letras dos *Mcs*¹³ amapaense, também se apresentou em um método frutífero para apreender características da sua identidade.

As primeiras rotas aproximativas da cultura Hip Hop no município de Macapá manifesta-se na década de 1980, período a qual o território da juventude transitava tanto nas praças centrais, tais como nas Praça Izaac Zagury¹⁴ e a Bandeira¹⁵, bem como nas sedes e clubes da cidade, tal como a Star Night Club, o Círculo Militar, o Trem Desportivo, Macapá Esporte Club etc. As tertúlias, denominação atribuída aos encontros estabelecidos nesses lugares sobreditos, eram espaços atrativos para os grupos de jovens que buscavam curtir as experiências que a época possibilitava, como a dança.

No período supracitado, os jovens tinham como principais influencias para dançar, o vídeo clip do Michael Jackson “Thriller”, o filme “Breakdance” e os embalos da novela “Dancin Days”.

Meu primeiro contato: eu assistir um filme chamado “Breakdance” no natal de 89 pra 90. Mesmo já vendo “Os Cobras Verdes”, assistir ao filme despertou muito mais. Quando a gente iniciou o movimento do hip hop em Macapá, foi por acaso, pois o que a gente queria mesmo era dançar, ninguém tinha uma consciência política que o movimento tem hoje, pelo menos eu dançava break porque não tinha menudo preto. O movimento não tinha divisão como: rap, grafite, dj, era só moda e a vontade de dançar. (Informação Verbal¹⁶).

¹³ Cabe lembrar, a existência de diversas denominações utilizadas para indicar o indivíduo que canta Rap, tais como: “Rappers”, “Rimadores”, “Repeiros”, “Mcs”. No decorrer desse trabalho serão utilizados o termo “*Mc*” e “*Rapper*”.

¹⁴ Atual Praça do Côco, localizada no bairro central da cidade de Macapá.

¹⁵ Praça localizada no bairro central da cidade de Macapá.

¹⁶ Entrevista realizada pelo autor com o Entrevistado 01, integrante do movimento hip hop desde o final da década de 80, no dia 06/02/2019, em Macapá-Ap.

Nota-se, que o entretenimento, a diversão e os laços de sociabilidade proporcionados nos encontros para dançar, eram praticados sem a consciência social, política e cultural de ser um dos elementos da cultura. Assim, tampouco existia a divisão dos quatro elementos, pois de acordo com Quaresma (2016, p. 12), “o elemento break foi a primeira expressão artística do hip hop a surgir no município de Macapá, porém, os próprios praticantes do break não sabiam que ele fazia parte desta cultura de rua, era apenas uma questão de dança mesmo”.

Em meados da década de 80, surge o primeiro grupo de dança de rua em Macapá denominado “Os Cobras Verdes”. Composto basicamente por jovens negros do bairro Laguinho, eles foram os pioneiros no estilo, passando a fazer apresentações em várias festas da cidade, sendo a praça da Bandeira o ponto de encontro principal do grupo (JACKSON, 2014). Em seguida, surgiram outros grupos de *break*, a título de exemplo, os “Demônios do Break”.

O primeiro grupo de rap surge no final da década de 90, o Clã Revolucionário Guerrilha Verbal – CRGV, que influenciou o aparecimento de outros grupos no estado tal como criou características próprias para o Rap produzido no Amapá.

O que me inspirou mesmo foi ouvir “Pororoca Sonora”, a partir do momento que eu vi o C.R.G.V cantando foi outra fita, porque eles contavam do nosso jeito, e pra gente que absorvia muita coisa de fora como o Racionais e tudo mais e que também influenciou, era tudo muito original. Tu via, pow, os caras tão fazendo um rap regional mesmo, com as nossas gírias, falando da cultura local e tudo mais, por isso o C.R.G.V foi um divisor de águas. Os caras fizeram revolução tanto na música como nas atividades sociais que eles proporcionavam nos encontros da época, essa galera que mobilizava, seja em Santana, seja aqui. Tinha muita troca de ideia. Aí pensei comigo, pow, no dia que eu fizer um som vai ser meio nessa ideia, entendeu, da gente falar do nosso jeito e que cause impacto. (Informação Verbal¹⁷).

A “Pororoca Sonora” mencionada no título dessa seção, refere-se a uma das primeiras músicas do grupo e no estado do Amapá. O termo “Pororoca” é empregado em alusão a um dos fenômenos naturais mais conhecidos que acontecia estado, a Pororoca, produzido pelo encontro das águas do rio Araguari com a do Oceano Atlântico, ocasionando estrondosas ondas que chamavam atenção do mundo, especialmente, dos surfistas.

No universo de significados da música, a “Pororoca” configura-se em uma outra semântica, evidenciando diversos elementos que ditavam a tônica do cotidiano e da interpretação de mundo dos *Mcs*:

¹⁷ Entrevista realizada pelo autor com o Entrevistado 02, um do cofundadores do grupo Máfia Nortista, no dia 17/04/2019, em Macapá-Ap.

*É isso aí é a Pororoca, é o som que apavora
 é a cultura nortista, que vem chegando agora
 pra mostrar, pra falar a real desse lugar
 Que faz a estrutura do sistema abalar
 [...]
 Destruindo o preconceito trazendo o respeito
 Que faz morrer a dor, que faz nascer o amor
 É a voz do oprimido mostrando o seu valor
 É a ira do povo contra o povo opressor
 [...]
 Poroca sonora é o som que apavora
 é o clamor do ribeirinho que não está sozinho
 é a guerreira vó Venina entoando o seu ladrão
 tem Sacaca tradição[...]¹⁸*

Como é possível notar, na lógica da canção, a “Pororoca” é canalizada nas contundências dos protestos e denúncias sociais, protagonizado por jovens periféricos, que resistem às mazelas sociais na qual estão imersos e utilizam o rap como veículo de inconformismo social e, ao mesmo tempo, se autoafirmando e valorizando o seu lugar de fala: a cultura nortista e a periferia. Torna-se imperioso atentar para o impacto almejado pelo grupo ao dizer que sua música “faz a estrutura abalar”, pois expressa, a potencialidade artística e transformadora que a mesma pode alcançar no cenário social.

Na letra acima, também se observa o regionalismo incorporado na estrutura da música, ao citar, por exemplo, a “Vó Venina entoando o seu ladrão”. Nesse trecho, a referência central é a cultura do Marabaixo¹⁹, interpretado e incorporado como um majestoso elemento de resistência contra a escravidão; possuindo uma dança, um ritmo e uma sonoridade singular, é a mais autêntica manifestação negra do Amapá, que se realiza a partir do domingo de Páscoa. Vó Venina foi uma das grandes expoentes da cultura, reverenciada até hoje, ao passo que o “ladrão” diz respeito ao Ladrão do Marabaixo, visto que, de acordo com Jackson (2014, p.86), “é o canto improvisado e rimado pelo contador, que aborda um tema geralmente relacionado ao seu cotidiano”.

Além de mencionar elementos da cultural local, nota-se na narrativa do rap, também, uma dimensão central constituinte da matéria prima para a criação de sua música, o lugar.

¹⁸ Música intitulada “Pororoca Sonora” do grupo de Rap amapaense C.R.G.V (Clã Revolucionário Guerrilha Verbal), no final da década de 90. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LSNTTrTyPKY>. Acesso em Mar. 2019.

¹⁹ No dia 08/11/18, o Marabaixo foi registrado como Patrimônio Cultural do Amapá pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

A fonte que alimenta a criação cultural e artística dos integrantes do movimento é o lugar em que moram, são as “comunidades” que frequentam e onde estão seus amigos, é a cidade desigual e contraditória em que vivem. O manancial artístico e cultural é alimentado pelas experiências do cotidiano: o lugar de moradia, a vizinhança, o encontro com os amigos, o futebol no fim de semana. (SOUZA; RODRIGUES, 2004, p. 101).

Dessa maneira, a linguagem do lugar evidencia uma íntima relação do processo artístico, cultural e político onde o rap se desenvolve. Se nos Estados Unidos esse lugar eram os guetos munidos de problemáticas sociais; no Brasil, são as periferias, os conjuntos habitacionais e as favelas. O localismo, portanto, demarca uma característica crucial de inspiração para a elaboração do questionamento político, como é possível notar, a saber:

Eu não acho que o rap amapaense tenha uma característica única, ele é um rap diversificado, por exemplo, eu não sei como é que tá agora o rap dos Cóngós, mas na minha época, o rap do congos ela era um rap do Congós. Um rap amapaense dos Congós, eles tinham esse apelo muito grande nas rimas, “é os loucos da ponte é nós mesmos, é os loucos das pontes chegando de peso, demoro é nós das pontes dos Congós”. (Informação verbal²⁰).

O bairro do Congós fica localizado na região sul de Macapá, dado que as músicas produzidas nesse local denotam suas características peculiares, ou seja, os discursos contidos nas letras expressam o que é observado e experienciado naquele espaço social, em razão disso pode-se encontrar narrativas tanto semelhantes quanto destoantes. De todo modo, este fato elucidada o caráter plural das produções musicais e culturais no rap amapaense.

Visto isso, o protesto social acentuado seria uma linhagem central do rap produzido pela “Velha Escola”, enquanto que a “Nova Escola” surge no fim dos anos 2000, principalmente vinculada a Batalha de Mcs²¹, e teria como uma característica singular a flexibilidade a relação com a grande mídia, assim como maior acesso a bens de consumo e o trato com a indústria fonográfica. A “Velha Escola” data de 1980 a 1990, à medida que a partir do início dos anos 2000, a “Nova Escola.” (TEPERMAN, 2015).

Uma geração do Rap não substitui a outra, e não há dúvidas que em Macapá essas duas grandes fases do rap se entrecruzam e atuam no cenário local, seja nas batalhas de Mcs ou promovendo shows. Podemos citar alguns estúdios, selos e coletivos, que produzem músicas e

²⁰ Entrevista realizada pelo autor com o Entrevistado 03, Mc e integrante do movimento hip hop na cidade de Macapá, no dia 13/03/2019, em Macapá-Ap.

²¹ Também conhecida por Duelo de Mcs, a Batalha de Mcs consiste, em termos gerais, na disputa entre dois Mcs a qual ambos batalham entre si com rimas improvisadas, com um beat (base musical) ou na capela (sem som).

trabalhos audiovisuais sobre o rap amapaense, são estes: *Nóis Pur Noís rec*, *Ocorre*, *Sanatorium Rap Music*, *VoltsBeats*, *MiniClínica*, *Area 51 Rec* e *CTC rec*.

Entretanto, o que importa, nessa pesquisa, são as produções do estúdio *Nóis pur Noís rec* e alguns grupos e Mcs que tem seus trabalhos musicais elaborados e divulgados pela produtora, tais como o grupo *Máfia Nortista* e o *Mc Pretogonista*. Esta escolha justifica-se²² pelo fato deles, no cenário musical e cultural amapaense - especialmente no recorte dessa pesquisa (de 2015 a 2019), se autodenominarem “Somos a Nova MPA”, em múltiplas esferas de atuação, seja em espaços sociais, como em eventos e shows, assim como no processo de divulgação de seus trabalhos, através da arte plástica dos discos, redes de sociais e canais de Youtube.

A *Nóis pur Noís rec*, é um estúdio de Underground Rap, fundado em 2005. De acordo com o seu canal do Youtube²³, no mesmo ano, teve um dos seus primeiros discos gravado, o do rapper Sid intitulado “2005 D.C” (Cd Demo). Essa produção, por sua vez, data o primeiro disco de rap gravado no estado do Amapá, dado que, antes do disco, ocorreram somente a gravação de alguns singles de estúdio e em fitas de K7. O primeiro trabalho de audiovisual sobre o Rap amapaense, em 2012, também foi orquestrado pela gravadora - o vídeo clip “Minha Vida, Meu Problema”, do grupo *Máfia Nortista*.

Entre o período de 2015 a 2019, o estúdio amplificou-se em termos de produção musical, lançando projetos de poesias, bem como produzindo músicas tanto no âmbito local quanto para outros estados da região norte. Podemos citar, na cidade de Macapá, por exemplo, três discos que foram disseminados tanto nas plataformas digitais, como no formato físico, a saber: “Du Norte, Pru Norte” (2016), do grupo da *Máfia Nortista*; “Visão Periférica” (2017) do *Mc Pretogonista*; e “Lições” de Nata VL. Em 2016, o estúdio transformou-se em Selo, produzindo, de forma independente, indumentárias e acessórios como bonés e camisas, específicos do universo do Hip Hop.

Desde 2007, com o intuito de expandir o rap amapaense tanto via disco físico e digital, o selo *Nóis pur Noís rec* criou a Coletânea musical “AMAPÁ RAP”. Focalizaremos, agora, na arte plástica da Coletânea lançada em 2018, intitulada “MPA – Música Periférica Amapaense Vol. 2”:

²² Esse recorte será desenvolvido posteriormente.

²³ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6S_1fWzCm6I. Acesso em Mar. 2019.

Figura 1 – Capa do disco “MPA – Música Periférica Amapaense”



Fonte: Página da *NÓIS PUR NÓIS REC* no Facebook, em 2018²⁴.

Diante do exposto, observa-se uma teia de códigos culturais da qual podemos extrair elementos importantes tanto do processo de divulgação quanto do conteúdo inerente a Música Periférica Amapaense, do ponto de vista dos Mcs e Grupos. A imagem central da capa expressa um cenário peculiar; uma família cozinhando no fogão de lenha, o que inclina para a interpretação de que os mesmos pertencem a uma condição menos favorecida economicamente.

Figura 2 – Contracapa do disco “MPA-Música Periférica Amapaense Vol.2”



Fonte: Página da *NÓIS PUR NÓIS Rec* no Facebook, em 2018²⁵.

²⁴Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/amaparap/photos>. Acesso em Mar. 2019.

²⁵ Disponível em: <https://www.facebook.com/noispuinoisrec/photos>. Acesso em Mar. 2019.

Quanto ao teor das músicas, não podemos considerar em absoluto que a pobreza seja a tônica central do cotidiano periférico mencionado pelos *Mcs*, pois temáticas como o autoconhecimento, amor e reflexões existências são abordadas, bem como o protesto social, a valorização da cultura local e o inconformismo social. A música “*Flow Marabaixo*” do *Mc Pretogonista*, por exemplo, trata na sua essência sobre a cultura negra no estado do Amapá.

*Meu verso é tipo pororoca sonora
 Meu verso é tipo pororoca sonora
 Muita onda MPA o som que apavora
 Muita onda MPA o som que apavora
 [...]
 A bomba que estoura crime do raciocínio
 Quilombola, periférico, ribeirinho
 Chegando, rimando, roubando a cena de assalto
 Compondo rap com ladrão de Marabaixo
 [...]
 Mantendo vivo o passado de cada antepassado
 Saiba que somos raiz mas não tamo enterrando
 Meu ver verso, meu verso, meu verso
 Meu verso, meu verso, meu verso, meu verso
 Somos a nova Mpa [...]*

Esta música foi lançada em 2018. É notório uma associação com a música mencionada anteriormente do grupo C.R.G.V, a “Pororoca Sonora”. Observa-se que a ancestralidade a constitui e a narrativa se desenvolve com referência ao Marabaixo, ao mesmo tempo, chama atenção a qualidade sonora da música, pois o instrumental e a estética também são compostas por elementos da cultura local. Agora, não é somente a Pororoca que “apavora”, mas sim, segundo o rap, o som da MPA.

Por fim, “Somos a nova MPA” também está colocado na capa do disco, através do uso da hashtag. Estas constituem-se em palavras-chave que marcam publicações na internet, principalmente nas mídias sociais, indexando-as e linkando-as a determinado assunto, utilizadas frequentemente nas redes sociais, tais como o Facebook, Instagram, Twitter.

2.3 O Cenário Musical e Cultural Amapaense: o Rap e a Música Popular Amapaense

Nesse momento, faz-se necessário apontarmos o que a sociedade amapaense, majoritariamente, entende por MPA (Música Popular Amapaense), da mesma forma, situando-a no cenário musical amapaense. Feito isso, o ponto analítico da investigação percorrerá a

atuação dos *Mcs* na esfera artística local, bem como as diferenças discursivas e sociais da MPA predominante no pensamento social amapaense e a MPA defendida pelo Rap.

Os estudos sobre a definição do que seria a “música popular” não se apresentam de forma consensual, pelo contrário, é permeado de tensões e contradições, principalmente na área da musicologia. Deter-se nessa discussão ultrapassaria os limites dessa pesquisa, o que tenderia para uma abordagem interna no campo da “música popular” e não na perspectiva comparativa e relacional (com o outro, no caso, o rap), que é o nosso foco.

Comumente se entende por “música popular” aquela que vem do “povo”, tendo como características, por exemplo, a “identidade” de uma pais ou região e a “autenticidade”. Os modos de vida, o mundo que se deseja viver e as condições de vida, seriam os critérios centrais que esse tipo de música pretende expressar.

O fato é que todos os sentidos são social e historicamente marcados (o que uma pessoa defende ser popular pode não ser contestado por outra pessoa ou outro tempo) ressalta que o uso do termo “música popular” nunca será desinteressado, portanto “objetivo”. Este nome será usado de maneira diferente dependendo da pessoa que o proferiu, em cada momento, em cada local; e seu caráter e características serão definidos e construídos com referência a seus outros in absentia, notadamente a música erudita e a música tradicional. (NEDER, 2010, p. 183).

Diante do exposto, pode-se extrair que em cada lugar e tempo a “música popular” irá se configurar de maneira singular, ligada as particularidades daquele contexto social e histórico. Esse dinamismo do termo, além de descortinar qualquer essencialismo que venha a ser empregado para o definir, tende a exprimir que em cada sociedade haverá um grupo de artistas e músicas selecionadas para representar essa tradição musical, o que pode ser severamente contestado.

Para fomentar a compreensão do conceito adotado para a nossa análise, cabe elencar as quatro definições de música popular, que, conforme Birrer (1983 apud NEED, 2010) são: a definição normativa, a qual presume-se, de maneira apriorística, que a música popular seja uma expressão da cultura inferior. Em segundo, tem-se as definições negativas, fincada da ideia que a música popular é a música que não é de outro tipo (geralmente música “erudita” ou “folclórica”. A terceira definição é a sociológica, a qual defende que a música popular é aquela associada com (produzida por ou para) um grupo ou classe social particular. Por fim, tem-se a definição tecnológica-econômica, a qual argumenta-se que a música popular é aquela disseminada por meios de comunicação de massa e/ou em um mercado massificado.

A concepção que nos interessa é a sociológica, fundamentada no critério que a música popular é produzida para uma classe; aquela música que relata os costumes, as percepções e formas de viver de um determinado grupo social. Visto isso, a “música popular” nesse trabalho será definida como a música que busca a afirmação regional de um povo e representa uma classe.

No cenário amapaense, tanto do ponto de vista musical quanto cultural, as duas grandes expressões incorporadas como a Música Popular local são o Marabaixo e alguns músicos popularmente conhecidos como os representantes da MPA (Música Popular Amapaense). O primeiro, como já foi citado na secção anterior, é uma autêntica manifestação cultural afro-amapaense, sendo símbolo de resistência, identidade e tradição da cultura negra.

A MPA, por sua vez, é caracterizada por apresentar, na sua narrativas e sons, os modos de vida do povo amapaense, sendo reconhecida como uma música de qualidade, representando, de maneira poética, as especificidades da cultura local.

A mensagem é: somos assim, vivemos dessa forma e temos essa postura diante da vida, e daí? Mostrando o lugar do Amapá no Brasil e as especificidades locais, chamando atenção para as características indígenas e africanas, a música feita aqui parece que responde objetivamente a pergunta: o que significa ser amapaense?. (PINTO, 2016, p.104).

Essa interpretação da música popular amapaense é a predominante e a que prevalece no pensamento local, tendo como os seus representantes o Zé Miguel, Nivito Guedes, Amadeu Calvalcante, Osmar Júnior, Val Milhomen etc., também tem os denominados como a “nova geração” da MPA, como é o caso do João Amorim, que lançou o clip da música “Passa Tchonga”, repercutindo no âmbito local e internacional. Esses artistas mantêm um certo prestígio pela sociedade amapaense e são aceitos como os representantes da cultura local, o que corrobora para uma maior abertura para a participação nos grandes eventos artísticos na cidade.

A enquete organizada pelo G1 Amapá para o aniversário de 258 anos de Macapá²⁶ consubstancia essa identificação com os artistas sobreditos. Na referida reportagem, concorreram cinco canções que retratam a cidade de Macapá, a saber: “Meu Endereço”, na voz de Zé Miguel; “Minha Cidade” na voz de Banca Placa; “Coração Tropical” na voz de Amadeu Cavalcante; “Vem conhecer Macapá” na voz de Finéias Nelluty; e “Tô em Macapá” de Nivito Guedes. Aqui, é possível constatar a ausência da música do gênero rap, o que nos impulsiona

²⁶ Disponível em: <http://g1.globo.com/ap/amapa/noticia/2016/02/em-macapá-e-eleita-musica-que-representa-capital-amapaense.html>. Acesso em Mar. 2019.

para uma indagação inquietante e pertinente: para quais públicos essas músicas são destinadas e por que o rap não foi incluso como uma possibilidade de representação de Macapá?

A música “Tô em Macapá” foi eleita como a representante do povo amapaense, obtendo 32% dos votos.

*Quer saber
Onde eu tô?
Tô no norte do Brasil
Eu tô em Macapá*

*Dançando marabaixo
Tomando gengibirra
Coisas da nossa origem
Tô falando do curiaú
Tô no trapiche fortaleza e no quebra mar
Saboreando um sorvete de cupuaçu
Eu tô no meio do mundo
Do norte para o sul
Indo pra fazendinha comer camarão no bafó
Na volta rampa santa inês ou praça Zagury
Comer um charque com farinha e açáí*

*É um paraíso na terra
E nada igual aqui
Tenho um amor do lado
Tô apaixonado por ti
Arrepiado quando vejo este lugar
Alucinado com as ondas desse rio-mar
Sentido o sol raiando no antigo garapé
A sua benção meu querido São José[...]²⁷*

Na letra acima, entende-se um olhar sobre a cidade que valoriza os pontos turísticos (conhecidos por cartões-postais), como o Trapiche Fortaleza, a Fazendinha, o meio do mundo (Monumento Marco Zero – Linha do Equador), o Rio Amazonas, bem como as expressões culturais locais. A vida se desenvolve sob a ótica contemplativa, representada pelo sujeito que se orgulha de estar na região norte, participando das expressões culturais e desfrutando da alimentação típica da região, ao passo que os aspectos da natureza ganham cores reluzentes quando se misturam com os pontos turísticos, o que torna a vida mais “leve” e tonifica o amor pelo lugar, transformando a cidade de Macapá em “um paraíso na terra”.

Alguns aspectos constituintes da dinâmica social e política do povo amapaense não são elencados na canção, tais como a pobreza, a criminalidade e a realidade da população que

²⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mpdqwe47ps8>. Acesso em Mar. 2019.

mora em bairros periféricos. De acordo com essa lógica interpretativa, a “Macapá” representada pela MPA confere valores as “coisas boas”, do “bom gosto”, usufruindo de lugares encantadores, interpretando a realidade pelo viés romântico e brando. E essa foi a narrativa que mais definiu o povo amapaense, conforme a pesquisa da fonte citada.

A partir de agora deter-nos-emos na análise da narrativa defendida pelo Rap, ou seja, qual é a “Macapá” retratada pelos Mcs em suas composições e porquê eles se afirmam como a “Somos a Nova MPA”. A priori, se partimos do pressuposto de que a “música popular” é aquela feita pelo povo seria um posicionamento diletante não considerar o rap como representante dessa vertente musical, pois os integrantes do gênero fazem parte da população. Entretanto, o nosso enfoque é a identificação do povo com a música, o que sobressai uma abordagem unicamente conceitual.

Um dos grupos que vem se destacando no cenário musical amapaense, principalmente na chamada cena independente, é o grupo Máfia Nortista, composto por cinco Mc’s - Pretogonista (Mc), Chicão (Mc), Mano cito (Mc), Nata VL (Mc), Branco Rima Nortista (Mc) e RJ (Mc/Produtor). O grupo tem a *Nóis Pur Nóis Record’s* como gravadora e em suas músicas, em geral, tratam de assuntos como o anti-racismo, lazer, amor, anticonsumismo, amizade, autoestima, valorização regional, independência. As suas produções tendem a mesclar o Rap com o Soul, Funk, Marabaixo, Reggae, Bolero e o Reggaeton.

O vídeo clip da música “Macapá Quebrada” não só projetou como popularizou o grupo no cenário musical local e regional. Divulgado em 2016, o trabalho audiovisual ficou conhecido pela forma que foi produzida, de maneira independente, com a filmagem do aparelho celular Samsung galaxy J7 e pelo direcionamento temático e representativo que propôs em sua narrativa e produção musical - o inverso dos cartões-postais de Macapá²⁸. No mesmo ano, o videoclipe ganhou o Prêmio Gengibirra de Audiovisual da Mostra Fôlego promovido pelo FIM²⁹ (Festival Imagem-Movimento).

Em 2017, o grupo foi citado na matéria no site G1 intitulada “Rio Amazonas, Pontos Turísticos e Periferia de Macapá inspiram Músicas”³⁰, que buscou evidenciar músicas já consagradas no âmbito local e apresentar, também, a novas produções. Torna-se fecundo, para

²⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FwcskDMybZA>. Acesso em Mar. 2019.

²⁹ Festival independente de audiovisual realizado anualmente desde 2004 em Macapá-AP.

³⁰ Disponível em: <http://g1.globo.com/ap/amapa/noticia/2017/02/rio-amazonas-pontos-turisticos-e-periferia-de-macapá-inspiram-musicas.html>. Acesso em Mar. 2019.

se compreender o que os integrantes da cultura expõem como Música Periférica Amapaense, analisar a letra da música da música em questão.

*É Macapá Quebrada vem conhecer o meio do mundo
Foco principal pra mudar de assunto
Do que acontece, as notícias, os jornais
Um filme de terror baseado em fatos reais*

*O cenário é baixada, becos e pontes
Lugares onde a paz cada vez fica mais distante
Constante a luta diária pela sobrevivência
Semblante, tristeza, pobreza, carência*

*Convivência no meio de tudo que não presta
Criminalidade versus gente honesta
Pra nós é o que resta sufoco, desespero
A faca na cintura é ferramenta de gangueiro*

*Governo resume a cidade em cartão postal
Vai vendo os moleques tão na vida criminal
Pipoca, paulada, facada, assalto rola por aqui
Macapá Quebrada infelizmente é assim*

*Ponte, baixada, Macapá Quebrada
Bregoso na alta, Macapá Quebrada
Igreja e bocada, Macapá, Macapá Quebrada
O que o RAP relata, Macapá Quebrada
Sofrida, mas viva, Macapá Quebrada
Josés e Marias, Macapá Quebrada
Esperança na lida, Macapá Quebrada
O que o RAP assina, Macapá Quebrada[...]³¹*

A música inicia harmonicamente com elementos do batuque (tambor) em sua base musical, sendo seguida pela voz que entoa, enfaticamente, “Macapá Quebrada”, antecedendo o primeiro verso. Se na música de Nivito Guedes Macapá é apresentada e incorporada como um “paraíso”, no rap ela é vista como “Quebrada”, é a periferia na sua particularidade intrínseca, munida de mazelas sociais. Na primeira estrofe o Mc convida o ouvinte para conhecer a lógica social que paira a “Quebrada”; o seu lugar, a periferia. Em contrapartida aos modos de vida contemplativo da MPA, na linguagem da música a população está imersa na pobreza, violência e criminalidade, na qual o objetivo de quem mora nesse lugar transita entre resistir e sobreviver.

Na letra ecoa uma premissa que descontrói um recorte absorvido, isolado e místico, mostrado para o público ouvinte da MPA: os cartões postais de maneira branda. O panorama

³¹ Disponível em: <http://g1.globo.com/ap/amapa/noticia/2017/02/rio-amazonas-pontos-turisticos-e-periferia-de-macapá-inspiram-musicas.html>. Acesso em Mar. 2019.

relatado é o clamor de uma população desamparada pelos órgãos estatais e mesmo assim sobrevive, tendo o rap como instrumento que assume essa responsabilidade social: denunciar as injustiças para com os seus e demonstrar a história e o cotidiano de uma parcela da população que, na ótica do governo e da MPA, é escamoteada.

Entre aproximações e distanciamentos, a relação dos artistas da MPA (Música Popular Amapaense) reconhecidos pela sociedade como os artistas representantes da “terra” e da identidade local para com Rap é configurada entre aproximações e tensões. Se por um lado, os atributos do Marabaixo estão presente tanto no instrumento quanto no plano discursivo de ambos os artistas, entretanto, quando o assunto são os códigos de identificação com a MPA tem-se majoritariamente uma música elitizada representada para um grupo privilegiado.

Seria desonesto e errôneo desconsiderar as movimentações de sujeitos que transitam em diversos grupos sociais sem necessariamente pertencer à um, estaríamos negando uma característica expressiva da contemporaneidade (BAUMAN, 2000). Logo, é provável que um ouvinte e adepto do Rap ouça e goste da MPA, e assim vice-versa. Por fim, é possível compreender que a Música Periférica Amapaense propagada e produzida pelo Rap é conhecida, em grande medida, somente pelos próprios Mc/grupos e adeptos da cultura, ou por quem minimamente acompanha pela internet ou em eventos o desenvolvimento desses artistas.

3 APORTE TEÓRICO

3.1 “Se não tem produtor, torna-se um produtor”: a abordagem Teórico-Metodológica dos Estudos Culturais

A partir deste capítulo fincaremos nossa análise no campo teórico selecionado para esta pesquisa, alinhando-os com os dados apreendidos na pesquisa de campo, bem como alguns mencionados no capítulo anterior. A título de situar o debate sobre a teoria cultural, o itinerário desta seção caminhará, brevemente, nos trilhos da Sociologia da Cultura e sua fecundidade para analisar as manifestações culturais contemporâneas, logo após, a abordagem será à luz dos teóricos da chamada Escola de Frankfurt. Em seguida e como o aporte teórico-metodológico adotado nesta pesquisa, percorremos as contribuições teórica dos Estudos Culturais.

É oportuno situar, antes de adentrarmos na perspectiva dos teóricos Frankfurtianos, um breve histórico da ideia de cultura. De acordo com Eagleton (2011), a palavra cultura³², do ponto de vista etimológico, é um conceito derivado da natureza, significando “lavoura” ou “cultivo agrícola”; o cultivo do que cresce naturalmente. A cultura era caracterizada como uma atividade e, somente no decorrer do tempo, tornou-se uma entidade. Neste sentido, ocorre o deslocamento de um processo natural que, metaforicamente, foi transferido para questões de espírito/mente.

A sociologia da cultura, embora abarque a abordagem sobredita, é uma área que deve ser vista como uma convergência de interesses e métodos muitos diversos, atuando como um campo que busca reelaborar determinadas ideias sociais e sociológicas nas quais foi possível conceber a comunicação, a linguagem e a arte como processos marginais e periféricos ou, quando muito, como secundários e derivados (WILLIAMS, 1992). Na contemporaneidade, a convergência teórica apoia-se na ampliação e o entrelaçamento dos sentidos de cultura, formatando uma sociologia que coloca sua ênfase em todos os sistemas de significações, preocupada com as práticas e as produções culturais manifestas.

É nesse sentido a perspectiva dos Estudos Culturais³³. Esta abordagem propõe o deslocamento da forma de pensar a cultura na modernidade; rompendo em certa medida com a

³² Conforme afirma Eagleton (2011, p. 10), “A raiz latina da palavra ‘cultura’ é *colere*, o que pode significar qualquer coisa, desde cultivar e habitar a adorar e proteger.

³³ A fundação dos Estudos Culturais, de forma organizada, ocorreu através do Center For Contemporary Cultural Studies (CCCS), na Universidade de Birmingham, em 1964.

polarização alta/baixa³⁴ da cultura presente na Escola de Frankfurt. Por sua vez, defende a extensão do significado de cultura, destacando as práticas culturais como uma rede de cultura viva, tais como: as análises das sociabilidades operárias, condutas de des-viantes, as subculturas, bem como as subjetividades e identidades na atualidade (ESCOSTEGURY, 1998).

Preocupado com os desdobramentos e problemáticas dos processos culturais na contemporaneidade, a natureza dos Estudos Culturais é marcada pela sua abertura e versatilidade teórica, em função disso não podemos defini-lo como uma disciplina, mas sim, um campo interdisciplinar. O relevante para a análise dos processos culturais é o conhecimento útil alcançado pela capacidade da crítica, que atua como um filtro metodológico, isto é, absorvendo o que convém para a explicação de determinado fenômeno social em um contexto social singular.

Este movimento intelectual não buscou somente desenvolver uma perspectiva teórica, e sim, sobretudo, constitui-se como projeto político que ultrapassasse os muros acadêmicos, uma vez que o seu surgimento está intimamente ligado ao marxismo não ortodoxo, a *New Left* (Nova Esquerda), aos movimentos sociais e as publicações da *New Left Review*. Os Estudos Culturais, portanto, configurou-se no sentido de elaborar chaves analíticas para compreender as relações entre a cultura contemporânea e a sociedade, atuando também por um viés militante, visando mudanças sociais radicais.

No âmbito metodológico, a pesquisa qualitativa ganhou destaque na abordagem teórica-política deste campo de estudos, haja vista a sua operacionalização no universo dos significados, almejando apreender as aspirações, valores e crenças dos sujeitos sociais, bem como a maneira em que se definem. As atividades e significados produzidos e geradores de identificação social são de interesse dos Estudos Culturais, desta forma, descortinando olhares elitistas presentes no debate cultural, rearticulando-o ao evidenciar e fomentar os estudos concernentes aos anseios e vozes historicamente silenciadas dos processos socioculturais.

Ficou claro que ambas manifestações culturais do Rap e a Mpa possuem uma recepção distinta por parte da sociedade amapaense, como constatamos no capítulo anterior. O primeiro é consumido, grande medida, pelos integrantes e os adeptos do movimento, apesar da sua gradativa projeção para outras classes e espaços sociais. O segundo, por sua vez, é absorvido

³⁴ Este trabalho não objetiva adentrar com afinco na abordagem dos teóricos frankfurtianos. Além disso, é relevante ressaltar o redimensionamento elaborado no campo teórico da Escola de Frankfurt para a análise do Rap e da MPA. Pois, ao analisar a cultura, os frankfurtianos a tratavam por um viés elitista e dicotômico (cultura erudita e popular), o que ultrapassaria a explicação no nosso *locus* de pesquisa. Assim, buscou-se extrair alguns conceitos e aplicá-los de acordo com os critérios das manifestações culturais no estado do Amapá.

por um público mais ampliado no cenário musical local, fato este elucidado pela aceitação e presença na indústria fonográfica local. Em suma, tanto o Rap como a MPA estão na seara das investigações da Sociologia da Cultura contemporânea, visto que, conforme afirma Williams (1992), as instituições, as formações da produção cultural, bem como as relações sociais de seus meios específicos de produção, são partes interessadas para o campo da sociologia cultural.

Partindo do contexto histórico e social pós revolução industrial, caracterizada pelo capitalismo liberal e por uma sociedade de consumo, a teoria crítica da Escola de Frankfurt fornece relevantes análises referentes aos processos culturais e as produções artísticas em face da industrialização. A ênfase da nossa abordagem, cabe frisar, é no conceito de indústria cultural e a discussão sobre a obra de arte no período da técnica, ainda que as produções científicas destes teóricos englobem diversas áreas, tais como a crítica literária, a teoria do conhecimento e outras perspectivas epistemológicas.

O nome “Escola de Frankfurt”, em conformidade com Barbara Freitag (2004, p. 9) “refere-se simultaneamente a um grupo de intelectuais e a uma teoria social”. O nome expressa uma denominação informal destinada aos teóricos residentes do Instituto de Pesquisa Social, que foi criado oficialmente em 3 de fevereiro de 1923, na Universidade de Frankfurt. Entre os autores mais expressivos do pensamento frankfurtiano, pode-se elencar o Horkheimer, Adorno, Marcuse, Benjamim e Habermas.

Com o termo “Escola de Frankfurt” procura-se designar a institucionalização dos trabalhos de um grupo de intelectuais marxistas, não ortodoxos, que na década 20 permaneceram à margem de uma marxismo-leninismo “clássico”, seja em sua versão teórico-ideológica, seja em sua linha militante e partidária. (FREITAG, 2004, p.10).

Diante do exposto, compreende-se que a inclinação intelectual dessa escola converge para o marxismo, o que põe em debate o pensamento sociológico ancorado na “teoria tradicional”, tendo em vista a sua fundamentação no pensamento cartesiano e positivista. Posicionamento este que é contestado pelo Horkheimer; que o denomina como conservador e sistêmico. Em contrapartida, propõe e se apoia no pensamento marxista – a “teoria crítica”, argumentando seu atributo humanístico e histórico.

Neste sentido, o entendimento substancial que permeia a perspectiva teórica dos frankfurtianos é a dialética da razão. Para eles, a razão determinada no iluminismo e incorporada como um processo emancipatório diante do mito e a religião, que conduziria o ser humano a uma autonomia enquanto sujeito histórico; na sociedade pós-industrial, a mesma

canalizou-se no controle social tanto quanto o mito ou a religião. Controle este articulado pela moderna técnica e a ciência, resultando na dominação social através da razão instrumental.

A moderna sociedade capitalista, destarte, está assentada na razão instrumental, que por intermédio da técnica não visa mais a independência do ser humano, e sim, o seu inverso, a perda da consciência de si mesmo, visto que, de acordo com Adorno (2002, p. 6), “a racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação, é o caráter repressivo da sociedade que se auto-aliena”. Esse processo é sintomático para todos os âmbitos do meio social, sobretudo na esfera cultural que, estando no contexto das relações capitalistas, passa a ser organizada nos ditames de uma mercadoria.

Assim sendo, a forma de produção artística e cultural formatada na lógica capitalista, lançada no mercado e por este consumida, foi denominada de Indústria Cultural por Theodor Adorno e Max Horkheimer (FREITAG, 2004). Com o conceito, ambos autores almejavam evidenciar que a cultura, na órbita capitalista, não atua como um instrumento de conhecimento e crítica, mas sim, como um produto, trocável como qualquer outro na qual o desejo de consumo é ditado pela lucratividade.

A cultura produzida por essa indústria é caracterizada pelo valor de uso (consumidor) e valor de troca (produtor), e não mais pelo seu caráter único e genial. O posicionamento dos autores supracitados levou-os ao pessimismo cultural, uma vez que para estes, quando a indústria (capitalismo) adentra o terreno da cultura, ela desempenha o mesmo papel do estado fascista, conduzindo a sociedade para uma “barbárie cultural”.

Uma das consequências da indústria cultural é o surgimento da cultura de massa, contudo, para esta existir é necessário a presença dos meios de comunicação de massa, tais como a Tv, rádio, fotografia.

[...] a cultura de massa aliena, forçando o indivíduo a perder ou a não formar uma imagem de si mesmo diante da sociedade, uma das primeiras funções por ela exercidas seria a narcotizante, obtida através da ênfase no divertimento em seus produtos. Procurando a diversão, a indústria cultural estaria mascarando realidades intoleráveis e fornecendo ocasiões de fuga de realidade. (COELHO, 1986, p. 24).

A análise da cultura em Adorno e Horkheimer, como é possível notar, tem um aspecto dicotômico, desencadeando no pessimismo cultural já elencado, pois a cultura superior ou da elite, para eles, são as formas culturais da crítica erudita e unicamente dessa classe. Quando esses códigos culturais se expandem para outras classes sociais através dos meios de

comunicação, desemboca a cultura de massa. Com efeito, interpretada como inferior, perdendo toda a aura da obra de arte, como será posteriormente demonstrado.

A esta altura, cabe seguinte indagação: Qual a relação do Rap amapaense com a Indústria Cultural? Para elucidar essa questão, cabe constatar como ocorre a produção das músicas do grupo Máfia Nortista e a sua recepção pelo público de acordo com a perspectiva dos músicos.

A Máfia tem um lado político e a outra curtição [...]. A gente não faz todo som só de desgraça, um som gangster, de quebrada. Também fazemos som pra curtição, a gente é independente de qualquer coisa governamental e a gente bota pro doze, cara, com uma produção independente e não estamos nem aí. Se tu vê o estúdio não é lá aquele de Nova York. É um simples, mas é o que a gente faz para alegrar o público. (Informação Verbal³⁵)

Diante do exposto, quando o Mc aponta a produção de suas músicas de maneira independente, evidencia-se que os aspectos constitutivos da música (base musical, letra, conteúdo) é fabricada pelo grupo e disseminada visando uma reação do público, ora com o intuito de despertar uma consciência crítica, ora visando a alegria e sensações correlatas. A independência também recai quanto a divulgação das músicas que, como foi demonstrado anteriormente, é feita em grande medida pela internet e em alguns casos por via do disco físico. Em relação aos grandes meios comunicação, as influências são mínimas, pois esporadicamente gênero musical é convidado ou difundido pela rádio e os canais de Tv local.

Ainda sobre o processo de produção musical, argumenta outro Mc: “Se não tem produtor? Torna-se um produtor” (ENTREVISTADO03). Essa fala implica entender que um dos condicionantes para a criação independente, é o de que na ausência de produtores (seja por motivos financeiros ou políticos) que valorizem o Rap, os próprios Mcs se articulam para progredir e enriquecer sua música, tornando-se eles próprios os produtores.

Esse processo expressa autonomia e autenticidade ao gênero musical, que relata a periferia e outros temas, canta para ela e também almeja expandir-se para outros públicos, mesmo tendo uma recepção reduzida em comparação com a MPA. Assim sendo, é pertinente a seguinte pergunta: a expansão do Rap para outros públicos (classes sociais), assim como a Mpa, gera uma fragilização da sua identidade? Para essa questão, Walter Benjamin, teórico também associado à Escola de Frankfurt, traça importantes contribuições sobre o estatuto da arte.

³⁵ Entrevista realizada pelo autor, com o Entrevistado 04, integrante do grupo Máfia Nortista, no dia 18/04/2019, na cidade de Macapá.

Na perspectiva de Benjamin, a obra de arte possui uma dimensão única e singular que o denominou de “aura”.

As circunstancias que poderão afetar o produto da reprodução técnica da obra de arte pode deixar intacta a obra em sí – mas desvalorizam sempre o seu aqui e agora. Se é certo que isto não é válido apenas para a obra de arte, mas também, por exemplo, para uma paisagem que o expectador vê num filme, também é verdade que através deste processo se toca num ponto extremamente sensível do objeto da arte, mais vulnerável que em qualquer objeto da natureza. (BARRENTO, 2017, p. 14).

A “aura” é fragilizada, conforme o exposto, quando a moderna técnica adentra no campo cultural e, por consequência, torna a arte acessível a outros públicos. Divergindo da concepção de Adorno, Benjamin não compreende a expansão da obra arte por um viés pessimista; ele reconhece a perda da unicidade da obra, entretanto, defende esse processo como a democratização da cultura e a politização de outras classes sociais.

Uma linha interpretativa quando elencamos a “aura” de manifestações artísticas e culturais na contemporaneidade - considerando a peculiaridade tempo-espaço da qual se apresenta - é entender suas características únicas antes e depois de adentar nos grandes meios de comunicação de massa. Por exemplo, caso o Rap se modifique ao apropriar-se ou ser apropriado pelos grandes meios de comunicação, a sua “aura” tende a enfraquecer, sua identidade periférica estaria sendo modificada, de acordo com Benjamin.

Quando observamos a disseminação do gênero musical acontecendo principalmente pela internet e sendo realizada acima de tudo pelos Mcs, evidencia-se a autonomia e a possibilidade de criar estratégias e articulações da difusão da cultura. Assim compreendido, a “aura” é configurada de acordo com os interesses dos rappers, dado que o mesmo não ocorre nas mesmas proporções com a MPA, que é propagada sobretudo pelos grandes meios de comunicação e por quem não a produziu.

De maneira geral, a Música Popular Amapaense é incorporada acima de tudo pela temática elitista, configurando-se em um certo purismo, pelo fato de ser uma música que não pauta as problemáticas vigentes na sociedade e relata a vida um povo feliz. Dado isso, é válido a seguinte indagação: Por que esse gênero musical tende a um menor prestígio no cenário musical e cultural amapaense? O itinerário para essa resposta nos direciona para um outro fator constituinte da identidade do Rap, o estigma.

3.2 “Discutir com ignorante é concordar com o que ele fala”: estigmatização e fragmentação do Rap amapaense

Em nível nacional é sabido que uma parcela do rap – principalmente a denominada “Nova Escola” - já tenha ingressado na indústria da música e do entretenimento, obtendo prêmios musicais e adquirindo destaque em grandes emissoras de TV. Nesse contexto, podemos citar o Emicida e Criolo como grandes MCs em destaque no mundo da música. Este fato possibilitou, junto com a apropriação da internet, a popularização do gênero musical para outras classes sociais e seu consumo por quem não é da periferia, porém, julgamentos pejorativos que historicamente permeiam o Rap e a cultura Hip Hop em geral ainda persistem e influem para uma percepção distorcida do mesmo.

Na cidade de Macapá não é diferente. O grupo Máfia Nortista e o Mc Pretogonista estão em destaque no cenário musical amapaense, produzindo discos, videoclipes, ganhando prêmios regionais na cena independentemente e com forte atuação na internet. Apesar disso, ainda há entendimentos equivocados sobre o Rap amapaense. Para um dos Mcs do grupo Máfia Nortista, apesar do empenho dos rappers e grupos em produzir músicas de alta qualidade, o estereótipo ainda opera nas relações profissionais, o que torna um empecilho para a participação do gênero em grandes eventos na cidade.

A gente já chega como os intrusos do bagulho, por exemplo, na primeira vez que a gente foi se inscrever, eu falei o nome do grupo no evento, a moça tomou um susto: “Poxa, Máfia Nortista...Máfia Nortista, por que?” Ela deu um pulo, eu disse: “sim, é Máfia Nortista o nome do meu grupo”. Eu falei olha se tu for ver o nome de umas bandas aí, são nomes bem sugestivos e acho que você não teria a mesma reação, por exemplo, a banda de brega AR-15 é o nome de uma metralhadora, você teria a mesma reação? Ela disse “Ah, não, Máfia é pesado”, eu disse e tu não acha pesado Ar-15? “ah, não, não sei o que”. Daí tu já vê o quanto seria dificultoso a gente participar desse bagulho. (ENTREVISTADO04).

Segundo o Mc, quando o evento ocorre na periferia, a aceitação e a recepção pelo público é acolhedora, todavia, quando trata-se de grandes programações culturais na cidade, a tônica não é a mesma. Conforme o exposto, nota-se a indignação do Mc em função do nome de seu grupo ser estranhado pela organização do evento, que interpretou de forma pejorativa o “Máfia”. Em contrapartida, o Mc hesitou indagando o fato da Banda Ar-15 do ritmo musical Tecnomelody (também conhecido por Melody Batidão) - que expressa o nome de uma

metralhadora, não ser contestado e, além disso, ser tratado com normalidade, atitude esta que, para ele, também deveria servir para o Rap.

A resistência da organização do evento em não aceitar a identidade do Rap desencadeou numa avaliação depreciativa do mesmo, e é nesse sentido que apresenta o estigma. Distante de ser um fenômeno social manifesto unicamente na contemporaneidade, desde a Grécia Antiga os gregos já o utilizava como uma forma de demarcar e evidenciar, através de aspectos corporais, uma característica do status moral da pessoa. Deste modo, historicamente a sociedade buscou maneiras de estabelecer atributos e categorizações com intuito de confirmar a normalidade para um determinado grupo, ao passo que ao diferente, confinou-se o estigma.

Assim, ao esperar determinados atributos de alguém em certos lugares; essa expectativa perante o outro é denominada por Goffman (1981), como a identidade social virtual, à medida que, os atributos reais do indivíduo, é chamada de identidade social real. Quando ocorre uma dissonância entre essas duas identidades, o sujeito passa a ser desacreditado, como foi o caso do grupo Máfia Nortista.

Assim, deixamos de considerá-lo criatura comum e total, reduzindo-o a uma pessoa estragada e diminuída. Tal característica é um estigma, especialmente quando o seu efeito de descrédito é muito grande - algumas vezes ele também é considerado um defeito, uma fraqueza, uma desvantagem - e constitui uma discrepância específica entre a identidade social virtual e a identidade social real. (GOFFMAN, 1981, p.6).

Diante do exposto, compreende-se que a identidade social virtual estabelecida pelos organizadores do evento foi para os gêneros predominantes ou os mais aceitos pelo público no estado, como é o caso da Tecnomelody. Isto é, o nome “AR-15” não foi interpelado, pois já era uma participação musical esperada pela programação. O descrédito com o Rap, por sua vez, justifica-se em razão de sua identidade real não compatibilizar com as atrações que se esperavam para o evento (identidade social virtual).

É importante ressaltar uma circunstância fundamental para constituição do estigma: as relações sociais da qual se apresenta. Por exemplo, a identidade periférica do Rap não é desprestigiada quando o evento é na periferia, isto é justificado pelo fato de ambos possuírem atributos em comum. Portanto, os atributos em tese, não pressupõem juízos depreciativos em si, dado que estes podem designar a normalidade de outrem.

Para outro integrante do grupo, o seu modo de ser e vestir (atributos), quando manifestas fora de seu convívio habitual, também são interpretados por uma conotação negativa pela sociedade.

A sociedade em si é a que mais crítica, tem gente que vê o cara vestido com a roupa e o traje que ele gosta, uma camisa e calça larga, se não chamarem de bandido vão dizer que é maconheiro, e tem gente que gosta de usar isso pra afetar as pessoas, mas como o Ramon diz: “Discutir com ignorante é concordar com o que ele fala”. (ENTREVISTADO04).

Constata-se, que além da indumentária, aspectos morais foram direcionado ao Mc, no sentido de associarem os integrantes da cultura como criminosos ou percepções correlatas. A existência do estigma e suas consequências, como foi supracitado, não é visto como uma barreira inquebrantável; pelo contrário, é um atributo histórico presente na cultura que, em certa medida, alimenta o senso de justiça e estimula Mcs a ensejarem o seu espaço na cena musical amapaense.

Eu nunca baixei a cabeça, eu vou lá até eles abrirem a porta, porque no rap sempre foi isso, de tu enfrentar, não é só tu pedir se não tu tá ralado, os caras não vão abrir nada, entente! A partir do momento que eles veem tu exigindo o direito de participar, os caras já ficam: “pow o cara é conhecedor do direito dele”. Por mais que não aceite, dane-se, vocês estão ali pra fazer um bagulho cultural de diversidade, e vocês não praticam a diversidade? Vocês estão sendo mentirosos. [...] Ou tu baixa a cabeça ou tu enfrenta, sistema nenhum vai te dar nada, não vão apoiar, principalmente quando tu fala em abrir a mente da galera. (ENTREVISTADO03)

Outra questão merecedora de atenção sobre o rap é a sua fragmentação em relação ao movimento Hip Hop. Na pergunta do roteiro de entrevista intitulada "Como você analisa o movimento Hip Hop e a cena Rap em Macapá na atualidade? ", o objetivo foi apreender a percepção dos Mcs quanto a si mesmos, enquanto ativistas – por estarem fazendo parte do Hip Hop, e enquanto músicos, por atuarem no elemento musical do movimento – o Rap. Destarte, essa pergunta evidenciou a complexidade da qual este gênero musical está sujeito no dimensão espaço-tempo da globalização.

Como foi mencionado no primeiro capítulo, o Rap constitui-se da união de dois elementos, o Dj e o Mc, que juntos com o Break e o Grafite, compõem o movimento Hip Hop. Se é certo que Afrika Bambaataa criou a denominação “Hip Hop” para designar as festas compostas pelas manifestações artísticas e culturais sobreditas que ocorriam nos guetos nova

iorquinos como uma forma de resistência e ferramenta de transformação social; as mudanças advindas da modernidade tardia³⁶, produziram tensões e contradição no seio da cultura.

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça, nacionalidade, que, no passado tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. (HALL, 2006, p.9).

Este caráter de mudança constante ligado com as numerosas informações que ultrapassam as fronteiras nacionais, interconectando comunidades e modificando o que antes era “sólido”³⁷, tende, na contemporaneidade, a tornar-se descontínuo, fragmentado e “líquido”. As identidades centradas e bem localizadas que ditavam a linhagem dos indivíduos e culturas de outrora, agora multiplicaram-se em inúmeras identidades, ora impermanentes, ora descentralizadas.

E o Hip Hop amapaense inextricavelmente está imersos nessas transformações, por exemplo, é comum presenciarmos hoje eventos protagonizados por um elemento somente, embora ainda aconteça poucas vezes programações reunindo as quatro manifestações artísticas.

Muitas vezes a gente tem essa coisa de dizer que é da cultura e não acabar mantendo uma conexão com os outros elementos, por exemplo, as vezes a gente não consegue manter um trampo com a galera do Break, mas por que? Porque os caras tão fazendo os tramos deles. Quando dá pra fazer junto, é bacana, mas hoje em dia não é porque estamos fazendo o trabalho separado que vamos deixar de ser um movimento. A gente sempre vai tá unido pela mesma causa, apesar de muita gente dizer que o movimento hip hop só acontece quando os elementos caminham juntos. Esse não é meu ponto de vista, acredito que cada um na sua não quer dizer desunião, porque o objetivo permanece o mesmo: a nossa luta pela paz, de conscientização do nosso povo. O que vale pra mim é deixar a mensagem. (ENTREVISTADO03)

O fato que se instaura e gera os pontos discordantes, é a seguinte: Quando se organiza eventos somente de Rap, ele perde a dimensão (teor crítico e cultural) do Hip Hop? Para o Mc supracitado, não. Ao contrário, ele entende que esse processo é movido por outros fatores, como a questão financeira, e devido a isso, compreende que apesar da separação dos elementos e de

³⁶ Para Hall (2006), o grande marco da modernidade tardia está associado ao ano de 1968, período em que emergiram as revoltas estudantis, os movimentos contraculturais, as lutas pelos direitos civis, os movimentos revolucionários do “Terceiro Mundo”, entre outros.

³⁷ Utilizou-se, aqui, a metáfora elaborada por Zygmunt Bauman (2000), que emprega o termo “líquido” e o “sólido” para expressar as transformações sociais da modernidade para a pós-modernidade, ou, na sua linguagem, a modernidade líquida.

sua atuação de maneira independente, os códigos culturais e ativistas permanecem na identidade e no espírito das expressões artísticas.

O posicionamento do Mc mencionado é político, portanto, apoiar-se nele seria conduzir a análise por um cunho ideológico único, o que escamotaria outros posicionamentos e resultaria numa perspectiva consensual da cultura, visto que não é verdade. A título de exemplo, se a colocação do Mc acima expressa um certo otimismo acerca da fragmentação do Hip Hop a qual na ausência de estrutura e incentivo estatal o que vale é a atuação das expressões artísticas, o mesmo não ocorre com o Mc a seguir.

Tu chega no baile de rap, tem um bolinho aqui, um bolinho ali, e se cumprimentam por protocolo, não é uma coisa verdadeira. Em Macapá não existe união, sabe, são discursos diferentes, cabeças diferentes, hoje eu vejo uma aproximação maior, algumas coligações, mas é pouco. Em relação a esse distanciamento, ele é quase inexistente. (ENTREVISTADO02).

O ponto de vista deste Mc entende a fragmentação como um processo que rompe com alguns princípios fundamentais do Hip Hop, como a união. Para ele, o que prevalece, apesar de ainda manter alguns traços da cultura, é o interesse individuais junto com o fechamento em grupos no interior do movimento. Em linhas gerais, em ambas as perspectivas nota-se a identidade do Rap permeada de tensão: enquanto uns defende as discontinuidades e os novos contornos identitários como uma estratégia fecunda para expandir a cultura; outros a compreendem como uma fragilização termos culturais, “do espírito do Hip Hop”.

A fragmentação da identidade, conforme o exposto, expressa a “crise de identidade” a qual a cultura e os rappers estão sujeitos, uma vez que é ocasionada pelo deslocamento ou descentralização do sujeito (HALL, 2006). Isto torna-se comum ao falar ou ouvir, por exemplo: “Haverá um evento de hip hop tal dia”, e na realidade ter a presença só de uma manifestação, seja o rap, ou outro elemento. A fragmentação também influi na percepção que a sociedade amapaense tem do rap, como é possível observar em seguida.

Apesar da gente saber que estava fazendo música tinha muito aquela parada que a gente acabou abraçando, da gente segmentar e eles falaram os “meninos do Hip Hop” e a gente tudo velho, e a galera continua fazendo isso, sempre ouvia eles falar, chama “Os meninos do Hip Hop” pra cantar aqui. (ENTREVISTADO03).

Quando o Mc utiliza o “eles”, o mesmo refere-se aos organizadores de eventos e os outros gêneros musicais na cidade de Macapá, que compreende o Rap, logo - os Mcs e grupos

- por um viés mais cultural e ativista tratando-o como “meninos do Hip Hop” e não como um gênero musical, isto é, jovens músicos. Esse pressuposto nos conduzirá para a problemática da pesquisa, que será abordada especificamente no capítulo seguinte.

Vale frisar, nesse sentido, que no processo de globalização e rupturas das identidades, emergem novas identidades, não vistas como puras, mas sim, apresentando-se como um produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencendo a uma cultura e, ao mesmo tempo, a várias culturais (HALL, 2006). O grupo Máfia Nortista assim como o Mc Pretogonista, apresentam-se trajados dessas novas identidades ao incorporarem códigos da cultura do Marabaixo e do Batuque em suas músicas, assim como a dimensão social (aspectos culturais desde a gênese) da periferia, compondo assim o valor estético e cultural da mesma. Isto também evidencia o quão o hibridismo está presente nesse gênero musical.

3.3 “O Campo Cultural ainda pode ser um Laboratório”: estratégias engendradas pelo Rap.

Iniciou-se o título desta seção com a perspectiva do Antropólogo Nestor Canclini (2008) a qual entende o campo da cultura na contemporaneidade como um espaço de estratégias para se inserir produtivamente em determinados contextos e lugares. Partiremos para a análise, portanto, dos meios estratégicos produzidos pelo Rap para demarcar o seu lugar no cenário musical amapaense, especificamente quando o mesmo se intitula “Somos a Nova MPA”.

A forte atuação desse gênero musical – não só o amapaense, mas em escala nacional - tem a plataforma da internet como a grande aliada, tornando-se a principal ferramenta para a propagação e demarcação do lugar do Rap. Cabe ressaltar que, de acordo com Teperman (2015, p.96), “o mundo virtual não é independente do mundo real, que shows e festas de rap seguem acontecendo e movimentando multidões – mas tampouco esse mundo ‘real’ pode existir sem o apoio da rede”.

É nestes trilhos férteis que a Máfia Nortista e o Mc Pretogonista estão se dominando “Somos a Nova MPA”, seja pela internet, seja nos eventos, dado que, atuação no mundo virtual é predominante, haja vista que as festas não acontecem com frequência. É notório que o posicionamento traga no seu bojo um marketing para chamar atenção para a gênero musical. Podemos citar, a título de exemplo, que para o sujeito não adepto da cultura, a hesitação seria a seguinte: Se já existe a consagrada MPA, quem e como é essa “nova MPA”? Esta inquietação,

de alguma maneira iria direcionar o ouvinte para a produção artística do Rap, ao menos por um momento.

Não obstante, segundo os Mcs essa posição é sobretudo política, no sentido de se contrapor a tradição musical consolidada na cidade; retratando outra realidade (a da periferia), “cutucando” dessa forma o estatuto da música hegemônica – a MPA.

A gente criou uma perspectiva nossa, o nosso olhar do que seria a MPA pra gente, apesar da gente respeitar a galera que já faz a MPA há um tempo, a gente também faz a nossa MPA, do nosso jeito, do nosso modo e a galera faz um trampo de qualidade [...]. A gente é MPA, independente de quem goste ou não, a galera tem que ser respeitada. Também é no sentido de provocar, mas não é provocar briga, é provocar uma discussão realmente. Poxa, e os cara do rap? Uma galera que tá na periferia e apesar de muitos não considerarem como música, eles estão desenvolvendo cultura mas muitas vezes não tem espaço para mostrar o seu trabalho, seu trampo. (ENTREVISTADO03).

Diante do exposto, percebe-se a contundência do contra discurso do rapper, demonstrando que a sua MPA se refere ao sistema de códigos significantes fincados na identidade periférica, construindo, assim, a Música Periférica Amapaense – MPA. Outro quesito importante citar e contido na fala do Mc, é o respeito e o entendimento do espaço do outro, pois não se pretende anular ou menosprezar os artistas e a produção cultural da Música Popular Amapaense³⁸ ou de outros gêneros musicais.

Essa estratégia elaborada pelo Rap não é atípica no contexto de processos culturais plasmados pela hibridação. Para alcançar determinado lugar social no tempo-espaço em que atua, a cultura cria e se recria, elaborando novas formas de agir, pensar e sentir, o que nos distancia do apego em tratar as identidades culturais, étnicas e de gênero de forma essencialistas. Pelo contrário, no contexto de processos híbridos, as identidades se interseccionam e são atravessadas por variados códigos identitários, e os polos conflitivos que marcaram ferrenhas oposições conceituais, tais como tradição-modernidade, local-global etc., agora são rearticulados e interpretados como alianças ricas em termos de elementos culturais.

Visto isso, diante da necessidade de se inserir em novas condições de produção e mercado, busca-se reconverter determinado patrimônio ou saberes. Esta reconversão tem um sentido cultural, conforme afirma Canclini (2008, p.22), “este termo é utilizado para explicar as estratégias mediante as quais um pintor se converte em designer [...].

³⁸ Este argumento será desenvolvido especificamente no terceiro capítulo.

Lugar onde se joga e se ensaia. Frente à “eficiência” produtivista, reivindica o lúdico, frente à obsessão do lucro, a liberdade de retratar as heranças sem réditos que permanecem na memória, as expectativas não capitalizáveis que podem livrar-nos da monotonia e da inercia. (CANCLINI, 2008, p.113).

Observa-se, desse modo, que são métodos utilizados para alcançar determinados interesses entre quem produz e consome determinados bens, assim como a reestruturação de si perante a demanda do mercado. Nesse contexto, para ser reconhecido e se inserir no cenário musical amapaense, os Mcs estão, estrategicamente, utilizando um símbolo/sigla conhecido e consolidado no estado (MPA) para afirmar a sua produção musical, a periférica, que tem as mesmas letras iniciais da Música Popular Amapaense. Não obstante, o trocadilho com as siglas é válido, mas insuficiente para expressar os propósitos do Rap.

É importante esclarecer que a opção em trabalhar pela ótica da hibridação não condiz em demonstrar a fusão de atributos culturais sem contradição. Pois, conforme salienta Canclini (2008), este conceito propõe ajudar a dar conta de formas particulares de conflitos gerados na interculturalidade recente em meio a decadência de projetos nacionais de modernização na América Latina. E função disso, ao adotar a categoria dos processos híbridos não é convincente limitar em descrever apenas misturas interculturais, mas sim, situá-los em relações estruturais de causalidade ao mesmo tempo elencando sua capacidade hermenêutica para interpretar os sentidos que se reconstróem nas misturas.

É nessa estratégia com o intuito de vislumbrar o reconhecimento de suas produções artísticas, que o rap está atribuindo novos atributos para a sua identidade, a qualidade da música – o “trampo de qualidade”, como nos disse o Mc. Percebe-se a existência de uma incongruência referente entre os Mcs (Máfia Nortista, Pretogonista) e o receptor (sociedade amapaense), pois os rappers hoje se reconhecem como artistas e músicos, e não somente como ativistas do movimento Hip Hop.

Hoje a gente se considera da música não é que a gente não se considerava antes, é que hoje a gente já consegue ter mais elementos para defender o nosso gênero. (ENTREVISTADO03).

A qualidade da música produzida pelos rappers atua como um respaldo para justificar que hoje eles são artistas. O reconhecimento, desse modo, apresenta-se como o critério não somente para a expansão do gênero, mas também, como um catalisador para abrir novas avenidas artísticas, seja em eventos, editais ou auxílios estatais.

Quando o Rap toma a internet como o veículo fecundo para a sua articulação enquanto gênero musical e ativismo social, bem como o enfrentamento para a valorização de sua identidade, o território atrelado historicamente a cultura não é mais o terreno exclusivamente ocupado pelo gênero, no caso, a periferia. Esta movimentação denomina-se desterritorialização, pois agora a cultura não necessariamente precisa estar em um determinado lugar para existir e atuar (CANCLINI, 2008). Embora possa transparecer em algum sentido, esse deslocamento não expressa a fragilização do gênero, pois a internet e a comunicação cria possibilidades para a expansão do mesmo, assim como abre vias para diálogos e intercâmbios com outros gêneros e culturas.

Assim compreendido, hoje quem desejar escutar Rap não o encontra unicamente em shows na periferia e também não precisa ir a esse lugar para consumi-lo. Portando um computador ou dispositivo celular, o indivíduo pode acessar qualquer plataforma na internet e acessar as músicas, vídeos e documentários sobre o gênero. Em suas redes sociais, por exemplo, poderá comentar, compartilhar e opinar sobre determinada música, assim como criar o debate sobre a narrativa da mesma, entre outros. Este mesmo indivíduo perscrutando o universo do Rap amapaense irá deparar-se com a “Nova MPA”: uma perspectiva estratégica, criativa, cultural, política e musical, que será o palco central da discussão do próximo capítulo.

4 METODOLOGIA

4.1 O Percurso da Pesquisa: procedimentos metodológicos

O desenvolvimento deste capítulo percorrerá o seguinte itinerário; a princípio, iremos nos deter sobre o caminho da pesquisa, o que envolve a incursão ao campo, a aproximação dos colaboradores da investigação e os procedimentos metodológicos selecionados para clarificar o lugar que o Rap pretende ocupar no cenário musical amapaense. Em seguida, a questão abordada consiste na discussão sobre o universo da música e como o Rap é interpretado enquanto um gênero musical. Por fim, a última seção terá como enfoque analítico a exposição e a interpretação da pergunta central apreendida através da entrevista com os rappers intitulada “O que você entende por “Somos a Nova MPA”?”

Como foi afirmado na introdução do trabalho, a trajetória desta pesquisa desencadeou-se de 2015 a 2019. As primeiras aproximações do autor com o Rap amapaense partiram de caminhadas pelos espaços culturais na cidade de Macapá, mais especificamente, em praças e eventos onde acontecessem alguma programação relacionado ao Hip Hop. Nessas ocasiões, as observações eram despreziosas; o interesse consistia em presenciar as músicas, a cultura amapaense e as ações sociais dos militantes. E entre essas andanças, observar, ouvir e conversar com os rappers sempre foi uma tarefa agradável e interessante, visto o fácil acesso aos locais do evento e a disponibilidade em confabular sobre a história da cultura, bem como a sua produção musical e entre outros assuntos que giravam em torno do gênero musical.

Dado isso, podemos dividir o processo dessa pesquisa em dois momentos. De 2015 a 2017, ocorreram as observações in loco e conversas - sem necessariamente pautadas no rigor científico - com os participantes dessa pesquisa. Essa etapa foi de suma importância, pois possibilitou a aproximação com os rappers e, com efeito, a viabilização do segundo momento da investigação. A seguir, na medida em que o interesse em realizar o estudo foi se adensando, pensou-se em uma metodologia adequada, o que nos inclinou a optar pela pesquisa bibliográfica e, sobretudo, a qualitativa.

Como passo inicial, realizou-se o levantamento das produções científicas referentes a história do Hip Hop e o Rap, bem como a retirada de informações de matérias de jornais, sites e redes sociais. Ao analisar as imagens e músicas dos grupos de rap, adotamos como referências as contribuições metodológicas da semiótica francesa, pelo fato desta teoria - embora não ignorar o texto como objeto histórico - dá ênfase ao conceito de texto como objeto de

significação e, por conseguinte, preocupa-se em estudar os mecanismos que o engendram, constituindo-se como uma totalidade de sentido, que vai do mais simples até o mais complexo. Em geral, a semiótica é uma teoria geral dos textos, que se manifesta verbalmente e visualmente, por uma combinação de planos de expressão visual ou verbal (FIORIN, 1995).

Cabe ressaltar, que utilizamos a semiótica tão somente como motivação para a apreensão dos sistemas de sentidos e significados inerentes as imagens e músicas do rap amapaense. Assim, este trabalho não teve como objetivo dedicar-se a uma análise intensa elencando todos os pressupostos da teoria.

Além disso e como enfoque metodológico fundamental, utilizou-se a pesquisa qualitativa, na qual a interação do pesquisador com os sujeitos sociais estudados é crucial. Neste sentido, esse é foi o caminho que estipulamos, principalmente, quando enfatizamos no segundo capítulo a relação harmoniosa da abordagem dos Estudos Culturais com a pesquisa qualitativa, dado que o viés qualitativo se dedica a trabalhar com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis (SILVERA; CÓRDOVA; apud MINAYO, 2009).

Para Godoy (1995), os pesquisadores qualitativos tentam compreender os fenômenos que estão sendo estudados a partir da perspectiva dos participantes, considerando todos os pontos de vista como relevantes. Este tipo de pesquisa “ilumina”, esclarece o dinamismo interno das situações, frequentemente invisível para observadores externos. Conforme o mesmo autor, a palavra escrita ocupa lugar de destaque nessa abordagem, desempenhando um papel fundamental tanto no processo de obtenção dos dados quanto na disseminação dos resultados. Rejeitando a expressão quantitativa, numérica, os dados coletados aparecem sob a forma de transcrições de entrevistas, anotações de campo, fotografias e vários tipos de documentos.

Optou-se, como instrumento de coleta de dados a entrevista com perguntas abertas, em função da possibilidade de o entrevistado falar sobre o tema sem ser prender à indagação formulada. De acordo com o Minayo (2016), a entrevista tem como a matéria-prima a fala de alguns interlocutores, que é realizada por iniciativa do entrevistador e sempre dentro de uma finalidade, objetivando construir informações pertinentes para o objeto de pesquisa.

É importante frisarmos que os dados coletados na entrevista devem ser incorporados no contexto da sua produção, bem como ser complementada com as informações decorrentes da observação participante. Não obstante, também é necessário recorrer aos instrumentos

adequados para o registro das falas dos interlocutores, o que necessita, em termos éticos e relacionais do universo da pesquisa, do consentimento dos interlocutores para gravar as conversas.

Diante disso, adotou-se nessa pesquisa os procedimentos éticos previstos na Resolução 466/12, na qual regula o desenvolvimento de pesquisas envolvendo seres humanos. Foi determinado, portanto, o anonimato dos entrevistados. A entrevista foi realizada com cinco integrantes da cultura Hip Hop em Macapá, sendo que os denominamos com os seguintes nomes: Entrevistado 01; Entrevistado 02; Entrevistado 03; Entrevistado 04; Entrevistado 05. Todos os interlocutores permitiram que a conversa fosse registrada pelo gravador de voz no aparelho celular.

As entrevistas ocorreram em locais determinados pelos interlocutores, a saber, um optou pela praça Veiga Cabral (Entrevistado 05), localizada no perímetro central da cidade de Macapá, enquanto dois optaram em praças situadas na região sul; um na praça Caixa D'água (Entrevistado 03) e outro na praça Novo Buritizal (Entrevistado 04). Um interlocutor escolheu a Universidade Federal do Amapá (Entrevistado 02) como o espaço para a entrevista, pelo fato de mesmo estudar na instituição. A entrevista com o Entrevistado 01, em razão das suas ocupações trabalhistas em outros municípios do estado do Amapá o que demandava constantes viagens, foi viabilizada pela internet via rede social Facebook.

A escolha da praça para a realização da conversa foi salutar, por dois motivos centrais. O primeiro, em função de ser o local definido pelos rappers em razão do fácil acesso e agilidade em estar no local, o que não demandou um deslocamento exaustivo. O segundo e mais importante, refere-se a atmosfera amistosa do lugar, proporcionando tanto para o entrevistado quanto para o pesquisador, uma considerável disponibilidade em responder as perguntas, fato este que não seria possível caso a entrevista ocorresse no ambiente de trabalho ou em eventos de rap, visto a possibilidade de interferência do interlocutor e, com efeito, na possibilidade em perder o sentido da conversa.

Dado isso, elaboramos nove perguntas abertas para o roteiro de entrevista, dado que a sua formulação foi norteadas pelos três objetivos específicos, criando, dessa forma, três perguntas para cada objetivo (Apêndice A). Foi realizado pré-testes com vistas a elaborar um roteiro de perguntas não cansativo, detectando possíveis indagações incoerentes, assim como dimensionar o tempo necessário para a entrevista, que foi estipulado na média de vinte e cinco a trinta minutos. Em algumas entrevistas no campo o tempo foi ultrapassado, porém, não

prejudicou a apreensão dos dados, pois o prolongamento ocorreu por parte do interlocutor e sua vontade em responder profundamente à questão.

4.2 Entre o Gênero Musical e o Ativismo Social: musicalidade e militância no Rap

Conforme ficou notável no segundo capítulo, a concepção sobre o Rap ser ou não música paira no universo cultural e musical, o que não se limita somente ao contexto amapaense. Com base nisso, a presente seção terá como eixo norteador a perspectiva do Rap ser questionado enquanto gênero musical, bem como as suas particularidades enquanto gênero musical e as diferenças em relação aos outros estilos musicais. Para tanto, a condução da argumentação será desenvolvida sobretudo pelas contribuições da musicologia e a etnomusicologia.

Em determinados tempo-espaço específicos, é fato que inúmeros grupos sociais produziram alguma manifestação a qual, na ótica de algum estudioso da música, poderia ser denominado de música, mas para o grupo analisado, sequer o termo era conhecido e existia em sua cosmologia. Isto nos conduz a compreender a música como um conceito histórico construído socialmente e, dessa forma, ausente de validade universal. Neste sentido, a definição do que é ou não música são configuradas de acordo com o tempo e o espaço.

Por exemplo, podemos citar que se em 1980 (período de afirmação do Rap enquanto gênero musical nos Estados Unidos) um indivíduo ao presenciar a manifestação musical elaborada por jovens dos guetos nova iorquinos afirmou “rap não é música”, é muito provável que o mesmo ao analisar o gênero musical na contemporaneidade tenha mudado a sua percepção. Isso é justificado pela inserção do Rap nos grandes círculos da indústria fonográfica, bem como o seu consumo em massa. Podemos estender, também, esse exemplo para outros gêneros musicais, como o rock e o funk, cada um na sua particularidade histórica.

Desse modo, de acordo Teperman (2015), podemos entender os gêneros musicais como constructos, e não valores em si, na qual não devemos tratá-los como categoria autônoma e cheia de sentido, mas sim como categorias relacionais – algo que em si não tem coerência, mas sim, em relação a outra coisa. Para os jovens integrantes da cena Rap no amapá, é notório que hoje eles se reconheçam como músicos e compreendem a qualidade de suas músicas, como fica visível na fala a seguir.

A galera tá pesquisando, tá produzindo, o Preto Jorge Antagonista lançou uma música que tinha que ser estudada dentro das universidades. A letra tem uma questão da ancestralidade, ele cita a Vó Venina e outros expoentes da cultura do Marabaixo, e ao mesmo tempo, tá agregando essa coisa nova aos toques dos tambores, misturando o Marabaixo e o Rap, pra história da música amapaense ele tá fazendo um grande legado. (ENTREVISTADO 03).

O Mc está se referindo a música intitulada “*Flow Marabaixo*”, já citado no primeiro capítulo. É intrigante e ao mesmo tempo expressivo, quando o interlocutor aponta que a música deveria ser estudada na universidade, dando assim, uma tonalidade em dizer que nela exista algo “além da música”, que deve ser escutada e analisada de forma minuciosa e atenta. Fica evidente, nesse contexto, duas dimensões presentes no Rap mencionado e que, vale ressaltar, não constituem somente esse gênero musical: a dimensão estética e a sociológica.

Ainda com base nas reflexões vigorosas de Tepermen (2015), o autor defende a existências de duas abordagens que marcam a crítica da cultura; a “internalista”, pautada por um viés formalista ou musicológica, na qual o enfoque central consiste no objeto estético, sendo que as condições de produção da obra e do artista, tais como o contexto histórico, sua recepção, a biografia do autor etc., não são pontos relevantes. Por outro lado, Tepermen também elenca a abordagem “externalista”, caracterizada pelo cunho sociológico, que tende de fazer o contrário, retirando a ênfase do objeto estético.

Não é o nosso objetivo apoiar-se metodologicamente em um desses polos, ou incorporá-los como um nó teórico-metodológico que deverá ser resolvido. Pelo contrário, essas duas abordagens fundamentam o posicionamento do Rap ao se intitular como a Música Periférica Amapaense, pois as duas abordagens não são, para o gênero, vistas como extremos independentes a qual a junção de ambos se torna uma problemática. A aliança do estético e o social é fecunda, é a rica imbricação que produz um novo tipo de música feita no Amapá, como posteriormente será demonstrado.

O nosso foco agora é na fala do interlocutor, realizando a análise tanto no âmbito estético como o social. Quando o Mc diz que as letras contêm aspectos da ancestralidade e da cultura do Marabaixo, ele evidencia a estrutura “externa” da música, constituída pela narrativa e o conteúdo, que não apenas valoriza, mas incorpora o sistema de valores da expoente manifestação cultural afro-amapaense, calcada em atributos que conferem autenticidade e originalidade ao Rap amapaense, como a questão da resistência, localismo, identidade, regionalismo, memória, gírias locais e o discurso crítico.

No tocante das características “internas”, cabe alguns apontamentos estritamente musicais antes de adentrarmos na análise da referida música. O processo de criação do Rap é composto por duas figuras centrais, o Mc e o Dj, que dividem a construção da música. Ao Mc cabe a tarefa de fazer a letra, a rima, ao passo que o Dj é o responsável por tocar a música ao vivo e produzir a base musical (ou beat) em que o rapper irá rimar. Em muitos casos e esse é o fato do grupo Máfia Nortista, o próprio Mc se torna o produtor de suas bases e, em geral, pela produção do rap.

O som “Pororoça Sonora” do grupo C.R.G.V citado no primeiro capítulo, em relação a sua base musical, ela foi retirada do disco do grupo DMN (grupo de Rap de São Paulo). No Rap é comum presenciar-se músicas produzidas com bases musicais retiradas da internet, de outros sons internacionais ou nacionais. A música “*Flow Marabaixo*”, por sua vez, foi gravada pelo estúdio *Nóis pur Nóis rec* com a produção de Malária, ambos do estado do Amapá.

Assim como é frequente em outros estilos musicais, a criação de uma base nasce muitas vezes sob a inspiração de outra. Especificamente, retira-se um trecho da música, seja uma parte melódica ou algum instrumento – isso se constitui o *sample*. O trecho já pode ser marcado por saxofone, piano, baixo, violino etc., que é sujeito a modificações, como o acréscimo de outro instrumento, de acordo com o interesse do produtor. Nesse contexto, esse trecho será repetido até o final da música ou em grande parte dela, ao menos.

Outro aspecto importante de apontar é o padrão rítmico na base a qual a letra será cantada, conhecido por “Bum-Clap”, caracterizado pela forma com que os versos são calcados na levada dos breakbeats (no geral tiradas de disco de funk e soul) e construída pelo bumbo (“bum”) no primeiro e terceiro tempo e caixa (“clap”) no segundo e quarto tempo do compasso (TEPERMAN, 2015). Tem-se também o Flow (também conhecido por levada), termo utilizado para denominar o modo pelo qual o Mc pronuncia as palavras. A título de exemplo, pode-se citar um trecho da música em questão, para demonstrar esse processo.

1	2	3	4
Chegando	Rimando	Roubando a	Cena de assalto
Compondo	Rap com	Ladrão de	Marabaixo

Em face do exposto, o compasso é composto por quatro tempos, ao passo que cada um corresponde a um verso. Um aspecto central da composição é a rima, que geralmente ocorre no final de cada verso. A rima é tão importante, na qual não é por acaso encontrarmos Mc que se

intitulam “rimadores” e, por vezes, cantar torna-se sinônimo de rimar. Ressalta-se que esses elementos puramente musicais do Rap consistem em aspectos formais, o que não se limita exclusivamente ao modelo apresentado. Na contemporaneidade, é perceptível arranjos e articulações mais densos que o modelo supramencionado.

Constantemente encontra-se na estrutura do Rap o procedimento da tematização; o rapper geralmente retrata o que viveu e vive na letra que, pode ou não, vir acompanhado de um refrão. Em razão disso, dificilmente encontramos a figura do intérprete nesse estilo musical, diferentemente de outros gêneros, tais como o sertanejo, o forró, dentre outros. A duração de uma música de Rap normalmente se estende mais que uma de outro estilo musical, tendo em média três ou quatro minutos.

Visto isso, o caráter estético da música elencada anteriormente é enunciado quando o interlocutor fala que o Mc está “agregando essa coisa nova aos toques dos tambores, misturando o Marabaixo e o Rap”. A base musical é constituída por um dos instrumentos do Marabaixo, o tambor, também conhecido como a “caixa do Marabaixo”. Salienta-se, que na música “Macapá Quebrada” do grupo Máfia Nortista também há a presença desse instrumento na base. Em ambos os casos, a fusão contida na produção gera uma qualidade original e identitária ao Rap, por conferir ao gênero musical uma estética não somente fincada em influências norte-americanas, mas também, nos atributos amapaenses.

Diante do que foi sobredito, cabe a seguinte indagação: não seria limitador designar o Rap unicamente como um gênero musical focalizando tão somente nos seus aspectos “internos”? Para esclarecer essa questão, basta lembrar que ao organizar os “quatro elementos” da cultura Hip Hop, o músico Afrika Bambaataa também defendia o “quinto elemento”, o conhecimento. A concepção era reforçar a potencialidade do Rap como instrumento de transformação social, assim como um contraponto na redução do gênero musical como produto do mercado. Todo esse processo evidencia que a tradição musical do Rap surge reivindicando “algo além de música” que, certamente, não é o único estilo de música a atuar “para além da música” (TEPERMAN, 2015).

Neste sentido, pensar o Rap somente como gênero musical seria reduzi-lo apenas em uma de suas dimensões, o mesmo ocorre quando encaramos tão somente como ferramenta de mudança social. Essas duas dimensões estão presentes nas músicas do grupo Máfia Nortista e do Mc Pretogonista, entretanto, o quesito musical é ponto nodal da intitulação “Nova MPA”, não implicando em querer dizer que a dimensão sociológica foi secundarizada, mas sim, de

entender que historicamente eles receberam o rótulo de “os meninos do hip hop” e não de músicos.

4.3 “Somos a Nova MPA”: a Música Periférica Amapaense

Nesta seção, o enfoque central consiste nos apontamentos necessários para elucidar a nossa problemática. Inicialmente, iremos expor e analisar a indagação pertencente ao roteiro de perguntas “O que você entende por Somos a Nova MPA? ”. Feito isso, vamos realizar uma síntese para cada objetivo específico e para o geral, com base nos dados expostos no decorrer no trabalho.

Embora as falas dos interlocutores apresentadas até então constituem procedimentos e etapas que irão clarificar o nosso problema de pesquisa, a pergunta supracitada trata de forma específica sobre o porquê da “Somos a Nova MPA”, encabeçada pelo estúdio *Noís pur Noís Record's*, o grupo Máfia Nortista e o Mc Pretogonista. Começaremos pela fala a seguir.

Hoje em dia a galera adotou a MPA que é a Música Periférica Amapaense, fazendo uma alusão à música popular amapaense, a MPA. A gente criou isso justamente pra gente ver o quanto foi importante a nossa aceitação de militante social, mas também não deixar de lado a nossa atuação como artista, a gente faz as duas coisas, nossos somos artistas e ativistas, uma coisa puxa a outra. Quando tu é do movimento hip hop, tu faz o trampo social, tu ensina o molequinho a rimar também, faz questão de ajudar de alguma forma. (ENTREVISTADO03).

Percebe-se duas vertentes acima; a primeira, referente a uma questão interna dos rappers, o fato deles incorporarem historicamente a postura, acima de tudo, de militantes sociais e não de artísticas. É válido considerar, conforme o que foi visto até agora, a ideia de que atualmente a lógica não é a mesma, pois eles se aceitam como músicos, bem como os artistas da MPA, porém, com a identidade e propósitos diferentes. A segunda perspectiva relaciona-se a identidade dos músicos, fincada com o compromisso de preservar valores e o espírito do Hip Hop, fato este que, segundo o rapper, não é modificado pelo fato deles de reconhecerem hoje como artistas.

O que me trouxe pra música foi o rap, hoje eu me considero da música, hoje em diz se tu me perguntar: Tu faz rap?” Também, eu faço música, hoje eu tento não me rotular [...]. Todo mundo que faz rap aqui em Macapá que eu conheço, faz um trampo de qualidade, apesar disso, não tem o merecido reconhecimento da galera, entende. Por que essa galera não é valorizada? A galera tá fazendo trampo, estudando e pesquisando, e tá desenvolvendo coisas

que não tinha sido visto na cidade, entende? É desde a letra e a batida, por trás disso tem um trabalho musical, essa é a nova MPA. (ENTREVISTADO03).

Ainda de acordo com o ponto de vista do Mc supracitado, nota-se que os trabalhos desenvolvidos pelos rappers são merecedores de reconhecimento de um público o mais amplo, por isso a palavra “galera”. Ele aponta a música como algo inédito tanto para o gênero musical quanto para o cenário musical amapaense, que, mesmo diante disso, o prestígio social é diminuto. Encetar a “nova MPA”, neste sentido, tem como motivação evidenciar para a sociedade amapaense e reivindicar para o Rap, a valorização como um estilo musical como qualquer outro, digno de reconhecimento.

Não é transformar o rap em MPA. Assim como a gente criou o selo *Nóis pur Nóis*, a gente quer criar a música periférica amapaense pra Máfia. Quando me pergunto por que MPA? Eu falo: tu já escutou MPB? Música Popular Brasileira? Pois é, não é por isso, é porque a nossa MPA, dizem que a gente da Máfia é maloqueiro como diz o Cito, mas não, nós somos um ritmo de música diferente, não agressivo para os seus ouvidos, é uma mistura de ritmos, que tem a parte dançante também, se tu vê tem algumas músicas nossas, que tem trecho de bolero. (ENTREVISTADO04).

Acima, constata-se o aspecto da representação musical, uma vez que em relação análoga a sigla amplamente conhecida por MPB (Música Popular Brasileira), o Rap amapaense adotou a MPA, no sentido de conceber uma categoria musical e cultural para a sua música. Fica notório também que a categoria inclui um vasto repertório de ritmos musicais e de conteúdo; assim como tem a vertente crítica e reflexiva, também existe o lado do entretenimento e de lazer. A proposta da MPA, nesta perspectiva, parte de um processo de reformulação e inovação das rappers amapaenses, objetivando um termo que exprima a sua roupagem, que simbolize a sua identidade e produza a adesão do público, para além da comunidade periférica.

Buscamos o reconhecimento da nossa cultura, nos autoafirmando, com autoestima, mostrando que nós também merecemos respeito. Gostam de falar que nós somos os meninos do rap, mas não, assim como eles, também trabalhamos, temos filhos e fazemos o nosso corre, fazemos batidas, gravamos em estúdio e tudo igual a eles. (Informação Verbal³⁹).

Fazer música e ser reconhecido como músico implica profissionalismo com o que se faz, esse é o eixo analítico que podemos extrair da fala exposta. Dessa forma, evidencia-se que

³⁹ Entrevista realizada pelo autor com o Entrevistado 05, rapper e integrante do Movimento Hip Hop, no dia 26/07/2018, em Macapá-Ap.

no pensamento social amapaense (tanto de outros gêneros musicais como da sociedade em sentido lato), o Rap é, de acordo com o interlocutor, visto por um viés pejorativo. Isto é, a designação “menino”, nesse contexto, é interpretado como um predicado de inferioridade e, em certa medida, de desresponsabilização no ato do fazer artístico, premissa na qual é descortinada veementemente pelo rapper. A palavra elencada autoafirmação é merecedora de atenção também, pois para o gênero musical, é uma forma de valorizar sua cultura, história e experiências.

Isso é uma ideia da cabeça do Rj e eu nunca pedi pra ele me explicar. Mas vejo que a Nova MPA subverte o símbolo mainstream dentro do Amapá, por que a música popular amapaense é feita por artistas amapaenses que atingiram o que seria até hoje o auge do que se pode atingir de público e funcionamento da estrutura musical. Resumindo bem e depois tu coloca nas tuas palavras, a música popular amapaense é música de playboy, o governo investe e as vezes ainda empurra pela nossa goela, enfim, se tem uma coisa que o rap amapaense é, é música periférica realmente. (ENTREVISTADO02).

O Rj é Mc do grupo Máfia Nortista desde a sua formação inicial, sendo também, o produtor musical do grupo - o responsável pelo estúdio *Nóis pur Nóis rec.* Além disso, ele também tem carreira solo e produz beat e músicas para outros estados. Com páginas nas redes sociais, tais como o Facebook e Instagram, bem como na plataforma do youtube, a proposta da “Somos a Nova MPA”, segundo o depoente acima, foi capitaneada pelo rapper, que encontrou na esfera da internet um meio de comunicação fértil para atuar enquanto integrante da cultura Hip Hop, promovendo estratégias para se inserir no cenário musical amapaense.

É relevante nos determos no entendimento concernente a MPA, pois na fala acima, apresenta-se de forma expressiva e evidencia a carga valorativa e representativa da sigla, no entendimento do Mc. Estes artísticas são vistos como músicos que alcançaram a sofisticação musical no estado do Amapá e, por consequência, foram e são aceitos pelo público em larga escala. O prestígio em massa é reconhecido pelo governo, pois o mesmo auxilia financeiramente. É intrigante quando o Mc cita que “as vezes ainda empurra pela nossa goela”, expressando a ideia de que existe uma “força”, que tende fazer a sociedade local consumir massivamente a Música Popular Amapaense.

Dado isso, de acordo com o levantamento realizado e análise dos dados fundamentados no nosso referencial teórico, podemos inferir as seguintes considerações. Pertinente ao período fincado nas hibridações culturais e as implicações da globalização - cenário histórico e social a qual surgem novas identidades, a identidade do Rap na contemporaneidade é atravessada por

múltiplos atributos, expressando características desde a sua gênese tal como novos traços identitários, que juntos reinventam o gênero musical, em termos estéticos e sociais.

As particularidades regionais do estado do Amapá, os elementos das manifestações culturais, os artistas locais e seus personagens ilustres, a questão do localismo, tais como o território, o bairro e o lugar, bem como os conteúdos das letras pautadas em temáticas diversificadas, que retratam o cotidiano da periferia e seus anseios, representam a dimensão social do Rap amapaense, dimensão esta entendida pelo viés militante.

Na esfera musical no contexto amapaense, o Rap é produzido majoritariamente pelos próprios integrantes do gênero musical. Na ausência de produtores e auxílios governamentais, as produções musicais são independentes e a divulgação dos eventos, músicas e videoclipes, também ocorrem pelos rappers. Com pouco espaço na mídia local e eventuais aparições em matérias jornalísticas e na rádio, o estilo musical encontrou no meio da comunicação da internet um espaço fecundo para atuar, mobilizar e divulgar seus trabalhos.

A inexistência de apoio estatal, a produção de forma independente e o fato de ser um gênero musical estigmatizado no cenário artístico e pelo pensamento social amapaense, não são incorporados por uma negatividade ou viés inferiorizante atualmente. Pelo contrário, são fundamentos da autoafirmação dos rappers enquanto gênero musical, a lógica é esta: “fazemos dessa forma, temos orgulho, merecemos respeito e reconhecimento”.

No âmbito da relação do Rap com a sociedade amapaense, constatou-se que julgamentos pejorativos são sintomáticos para o reconhecimento e pela valorização do gênero musical, em quesitos relacionais e profissionais, como a participação em eventos e grandes programações locais. Pelo fato de ser um gênero musical vinculado ao Movimento Hip Hop, a sociedade interpreta o Rap mais como uma militância social do que um estilo musical, logo, não trata os jovens músicos como artistas.

Em vista disso, o lugar que o Rap amapaense pretender atingir no cenário musical amapaense é a sua autoafirmação como gênero musical periférico que produz sofisticação musical, mas que também atua como ferramenta de transformação social. Para alcançar tal lugar, eles se autointitularam “Somos a Nova MPA”, como estratégia política e buscaram tensionar os artistas, o discurso e o prestígio que Música Popular Amapaense abarca na sociedade amapaense.

Todavia, o intento central da referida denominação foi proclamar para a cena musical e para a sociedade local, uma nova categoria musical e cultural, na qual produz música de

qualidade, marcada pela crítica social e a identidade periférica que, mesmo sendo estigmatizada, busca o enfrentamento e o reconhecimento dos seus. Por conseguinte, a confluência destes pilares estéticos, sociais e políticos, ditam a tônica da nova música feita no amapá: a Música Periférica Amapaense.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos concluir, a princípio, que o Rap enquanto objeto de estudo promove ricas discussões e contribuições substanciais para o universo científico. Abordagens referentes aos processos de letramentos, artísticos, educacionais, ativistas, políticos, culturais, juvenis, a cultura em face das novas tecnologias, bem como perspectivas musicológicas e da etnomusicologia, são apenas alguns dos inúmeros recortes temáticos possíveis de realizar.

Foi possível apreender, na pesquisa de campo, o fato de muitos grupos de rap se constituírem e depois de um tempo se desfazerem, e poucas pessoas ficam sabendo, ou seja, existem poucos registros documentados sobre o gênero musical no estado. Para comunidade do Rap, neste sentido, torna-se relevante a elaboração de estudos sobre a sua cultura e seus artísticas/ativistas, com objetivo de documentar sua história em determinados períodos e fornecer um material para quem se interessar sobre o estilo musical.

A produção científica sobre a temática do Rap no estado do Amapá ainda é incipiente, existindo poucos materiais disponíveis, áreas poucas exploradas e lacunas existentes. Assim sendo, esta presente pesquisa é de suma importância por registrar um período específico da identidade do Rap no município de Macapá, da mesma maneira que versa, no decorrer do trabalho, sobre questões relacionadas a história, a política, o cenário musical amapaense, o que fornece um material para o desenvolvimento de pesquisas posteriores.

Ao elencarmos a identidade do gênero musical sobredito, contribuimos para a área da Sociologia da Cultura, haja vista a ausência dessa abordagem no *locus* de nossa pesquisa. Apesar de ser constatada a inserção gradual do Rap na mídia e na cena musical amapaense, a relevância desse trabalho também consiste na viabilização de material que possa gerar implicações formais no cenário musical local, como a valorização do gênero musical por parte dos organizadores de eventos, seja estatal ou não, assim como políticas públicas relacionadas a cultura.

Visto isso, a empreitada que teve por objetivo elucidar o espaço almejado pelo Rap na cena local, nos conduziu, inicialmente, a compreender o período da sua afirmação como gênero musical e enquanto elemento da cultura Hip Hop nos guetos nova iorquinos. A música feita com fortes influências africanas e em grande medida por negros e hispânicos entoava discursos críticos e era estigmatizada, ganhando espaço gradualmente na indústria da música

estadunidense. Essa etapa foi importante por proporcionar um panorama geral das características da gênese do Rap que se reverberam até a contemporaneidade.

Ao aportar em solos amapaenses, o Rap, enquanto cultura imersa no contexto da globalização e no hibridismo cultural, se reinventa e agrega novos traços em sua identidade, como os códigos culturais da cultura amapaense, tais como o Marabaixo e o Batuque. Ademais, o cotidiano da periferia e seu sistema de valores, são a matéria prima do qual o estilo musical se alimenta e se reconhece como música.

Identificamos que a avaliação depreciativa do gênero musical opera na sua identidade, ofuscando o seu reconhecimento e valorização social, resultando em pouca abertura nos meios midiáticos. Mas, cabe assinalar o seu gradativo progresso alcançado no cenário local, conquistando prêmios regionais e locais na cena independente de Macapá, assim como entrevistas e citações em matérias jornalísticas.

O meio de comunicação da internet apresentou-se como um grande companheiro dos rappers, dado que por intermédio dela passaram a divulgar suas músicas, seus shows tal como mobilizações concernentes ao seu lado artístico e de ativistas. As produções musicais ocorrem de forma independente e, de 2015 a 2019, evidenciou-se a evolução estética do gênero, propondo arranjos técnicos de suas bases musicais e a produção de videoclipes, ambos expressando um novo estágio de sua música.

Concluimos que esse novo momento do Rap foi motivado por dois fatores. O primeiro vinculado a questão interna do gênero musical, isto é, o fato do mesmo pertencer a um movimento maior, o Hip Hop, o que inclinou os rappers para uma postura mais de militante social, secundarizando a vertente musical. Todavia, atualmente eles se aceitam como os dois, músicos e ativistas, mas reivindicam sobretudo sua postura artística.

Outro fator apreendido, consiste no entendimento presente na sociedade amapaense que o compreende por qualitativos inferiorizantes, tais como “os meninos do hip hop” e “os meninos do rap”, e não os reconhecem como músicos. Diante disso, o estúdio *Nóis pur Nóis Rec*, nas divulgações de suas músicas e eventos locais, principalmente, do grupo Máfia Nortista e do Mc Pretagonista, começaram a se autointitular “Somos a Nova MPA”. Neste sentido, elaboramos seguinte a problemática de pesquisa: Qual é o lugar que o Rap amapaense pretende ocupar no cenário musical e cultural amapaense?

Para alcançar tal resposta, reformulamos o problema transformando-o no objetivo geral do trabalho, a saber: averiguar qual é lugar que o Rap amapaense pretende ocupar no

cenário musical e cultural amapaense. Deste modo, depreendemos que mediante as estratégias que a cultura promove para obter e ocupar determinados espaços na contemporaneidade - processo este que culmina na criação e recriação da sua identidade, o gênero musical se apropriou da carga valorativa que a MPA mantém no cenário local, para demonstrar e reivindicar a sua identidade periférica como gênero musical.

Destarte, o lugar cobiçado pelo Rap é o seu reconhecimento como gênero musical e ativismo social, propondo, através da “Nova MPA”, uma nova categoria musical e cultural para o universo do Rap: a Música Periférica Amapaense; aplicado como um meio de expressar sua musicalidade, seu inconformismo social e o embate para se inserir no cenário musical local. Ora, tal posicionamento não pretende menosprezar a Música Popular Amapaense e nem outros estilos musicais, no entanto, não seria pretencioso afirmarmos o seu impacto tão quão a “Pororoca Sonora”.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Elaine Nunes de. **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999.
- ADORNO, Theodor W. **Indústria Cultural e Sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ALVES, Adjair. **Treinando a observação participante: juventude, linguagem e cotidiano**. Recife: Editora Universitária UFPE, 2011.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2000.
- BARRENTO, João. **Estética e sociologia da arte/Walter Benjamin**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. São Paulo: Edusp, 2008.
- COELHO, Teixeira. **O que é Indústria Cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- EAGLETON, Terry. **A ideia de Cultura**. São Paulo: Editora Unesp, 2011
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Uma introdução aos Estudos Culturais. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n.9, p. 87-97, 1998.
- FIORIN, José Luiz. A noção de texto na semiótica. **Revista do instituto de letras da UFRGS**. Porto Alegre, v. 9, n. 23, p.165-176, 1995.
- FREITAG, Barbara. **A teoria crítica: ontem e hoje**. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- GODOY, Arilda Schmidt. Pesquisas qualitativas: tipos fundamentais. **Revista de administração de empresas**. São Paulo, n.3, p.20-29, 1995.
- GOMES, Jacimar Silva. **Paixão em estado bruto, Movimento hip-hop: palco e projeto de uma juventude**. Dissertação de mestrado (Programa de Pós-Graduação em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp109499.pdf>. Acesso em: 24 de mar. 2009.
- GOFFMAN, Erving. **Estigma: Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. Rio de Janeiro: Editora LCT, 1981.
- HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- JACKSON, A. **A Cultura Negra no Amapá: História, Tradição e Políticas Públicas**. Macapá, 2014.
- MINAYO, Maria C. S (org.); DESLANDES, Maria F.; GOMES, Romeu. **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Rio de Janeiro: Vozes, 2016.

MOIA, Ana; MORAES, Erika; AMORIM, Valéria. **O Movimento Hip Hop na Escola Pública:** uma análise relacional entre o movimento Hip Hop e a educação no programa Amapá Jovem. Trabalho de Conclusão de Curso (Ciências Sociais) – Universidade Federal do Amapá, Macapá, 2010.

NEDER, Álvaro. O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma contribuição. **Revista Acadêmica de Música**, n.22, p. 181-195, 2010.

PINTO, M. de J. de S. **Conhecendo o Amapá.** Belém: Cultural Brasil, 2016.

QUARESMA, Jomar. **HIP HOP TUCUJU:** Um breve estudo do movimento cultural urbano como instrumento de prevenção e resgate de jovens em vulnerabilidade social no município de Macapá. Trabalho de Conclusão de Curso (Ciências Sociais) – Universidade Federal do Amapá, Macapá, 2016. Disponível em: <https://docs.com/jomar-quaresma/4993/hip-hop-tucuju>. Acesso em: 8 de mar. 2018.

RESOLUÇÃO Nº 466, DE 12 DE DEZEMBRO DE 2012. Disponível em: http://bvsmms.saude.gov.br/bvs/saudelegis/cns/2013/res0466_12_12_2012.html. Acesso em: 06 de jun. 2019.

SANTANA, João Ataíde. **Os Bastidores do Hip Hop no Amapá.** Macapá, 2019. No prelo.

SILVEIRA, D; Córdova, F. In: GERHARD, T. E.; SILVEIRA, D. T. (Org.). **Métodos de pesquisa.** Porto Alegre: UFRGS, 2009.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Letramentos de Reexistência – poesia, grafite, música, dança: hip-hop.** São Paulo: Parábola, 2011.

SOUZA, M; RODRIGUES, G. **Planejamento urbano e Ativismos sociais.** São Paulo: Editora Unesp, 2004.

TEPERMAN, Ricardo. **Se liga no som:** as transformações do rap no Brasil. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

YOSHINAGA, Gilberto Kurita. **Resistência, Arte e Política:** registro histórico do Rap no Brasil. Unesp: Bauru/SP, 2001.

APÊNDICE A - ROTEIRO DE PERGUNTAS

*Nome: _____

- 1 - Como você define a identidade do rap amapaense? Quais as características do rap feito no Amapá?
- 2 – Você observa que, no decorrer da história do rap amapaense, ocorreram mudanças na sua forma de ser?
- 3 – Como você entende a relação do rap e os temas abordados em suas letras? Como você analisa a relação do movimento com o público?
- 4 - Como ocorre a produção de seus sons e como você encara esse processo?
- 5 – Qual a tua opinião sobre o rap e as produtoras?
- 6 – Para você, existe alguma relação dos jornais, da televisão e da rádio local com o rap?
- 7 – Como você observa que o rap é visto pela sociedade? E em relação ao cenário musical amapaense, de qual maneira você acredita que ele é visto pelos outros gêneros musicais?
- 8 - Observa-se que algumas músicas, produzidas pela *Noíis Pur Noíis Record's*, são divulgadas com a expressão “Somos a Nova MPA”. O que você entende por isso?
- 9 – Como você analisa o movimento Hip Hop e a cena rap em Macapá na atualidade?