



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas

Programa de pós-Graduação em Sociologia

Wesley Vaz Oliveira

CULTURA E MERCADO NO RAP TUCUJU:
uma análise da Máfia Nortista e *Nóis pur Nóis Rec*

Belo Horizonte

2023

Wesley Vaz Oliveira

CULTURA E MERCADO NO RAP TUCUJU:
uma análise da Máfia Nortista e *Nóis pur Nóis Rec*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Linha de Pesquisa: Sociologia Econômica e das Organizações.

Orientador: Dr. Dimitri Fazito de Almeida Rezende.

Belo Horizonte
2023

301	Oliveira, Wesley Vaz.
O48c	Cultura e mercado no Rap Tucuju [manuscrito] : uma análise da Máfia Nortista e Nós Pur Nós Rec / Wesley Vaz
2023	Oliveira. - 2023. 138 f. Orientador: Dimitri Fazito de Almeida Rezende. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Inclui bibliografia. 1.Sociologia – Teses. 2. Hip-hop (Cultura popular) - Teses. 3.Rap (Música) - Teses. 4. Nós Pur Nós Rec (Gravadora) - Teses . I. Rezende, Dimitri Fazito de Almeida. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Aos 04 (oito) dias do mês de setembro de 2023 (dois mil e vinte e três), reuniu-se a Banca Examinadora de Defesa de Dissertação de Mestrado do discente *Wesley Vaz Oliveira*, intitulada: "CULTURA E MERCADO NO RAP TUCUJU: uma análise da Máfia Nortista e Nós pur Nós Rec". A banca foi composta pelos (as) professores (as) doutores (as): Dimitri Fazito de Almeida Rezende (Orientador - DSO/UFMG), Yumi Garcia dos Santos (DSO/UFMG), Daniela Vieira dos Santos (UEL) e Piedade Lino Videira (UNIFAP). Procedeu-se a arguição, finda a qual os membros da Banca Examinadora reuniram-se para deliberar, decidindo por unanimidade pela:

Aprovação da Defesa (x)

Reprovação da Defesa()

Belo Horizonte, 04 de setembro de 2023.



Documento assinado eletronicamente por Yumi Garcia dos Santos, Professora do Magistério Superior, em 04/09/2023, às 17:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Dimitri Fazito de Almeida Rezende, Chefe de departamento, em 05/09/2023, às 07:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Daniela Vieira dos Santos, Usuário Externo, em 20/09/2023, às 13:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Piedade Lino Videira, Usuária Externa, em 14/10/2023, às 15:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador 2540889 e o código CRC 5918DC71.

Dedico esta pesquisa a todos artífices que edificam a comunidade do hip-hop amapaense, nortista e amazônida.

AGRADECIMENTOS

O transcurso deste ciclo acadêmico, atravessado pela crise humanitária do COVID-19, imputou intempéries e desafios hercúleos no âmbito pessoal, acadêmico e profissional. Graças ao companheirismo, cordialidade e palavras positivas das pessoas a seguir, pude (re)existir e atenuar os dissabores da caminhada, por vezes, solitária e densa.

À Alzilene Silva, minha querida Mãe, sou grato pelo amor desmedido materializado pelo cuidado atencioso, afetivo, conselhos e por querer sempre o melhor para mim. Seu exemplo e legado são pontos norteadores. Agradeço pelo esforço e por possibilitar o necessário para que eu pudesse ter uma trajetória acadêmica-profissional exitosa, e me tornar o “intelectual de primeira geração”, como nos diz a professora e pesquisadora Nilma Gomes.

Ao meu irmão Aihan Kirchhoff, pelo jeito idiossincrásico de demonstrar preocupação e afetos, pelas conversas ácidas que, ao fundo, expressam ensinamentos reflexões e reposicionamentos existenciais.

Ao professor e orientador Dimitri Fazito, agradeço pelo aceite de orientação e cordialidade desde o primeiro dia em que conversamos presencialmente em sua sala na FAFICH-UFMG sobre meu interesse de pesquisa. Suas aulas na disciplina Sociologia Econômica e das Organizações foram substanciais para compreender novas perspectivas sociológicas.

À professora e ex-orientadora de Iniciação Científica Profa. Dra. Piedade Lino Videira, obrigado pelo companheirismo, estímulo fortificante e ideias propositivas. Suas palavras regidas de axé sempre despertam nossa esperança na trajetória acadêmica, pessoal, na educação e pela luta contra o racismo antinegro no nosso país e no Amapá.

À professora e ex-orientadora de TCC Gláucia Tinoco, pelas palavras cordiais, estimuladoras e propositivas desde a graduação, que foram essenciais para seguir a carreira acadêmica.

À professora Daniela Vieira, pela amizade construída – ainda que virtualmente – durante o mestrado e período pandêmico, pelas contribuições e trocas acadêmicas substantivas em eventos e congressos, como no 44º Encontro Anual da ANPOCS, em 2020, no GT – Música e Processos Sociais: reflexão sobre métodos, conceitos e fronteiras. Tê-la como integrante na banca de qualificação foi essencial para repensar questões da minha pesquisa.

Agradeço grandemente à Rosana Pereira e ao Brenno Demarchi, amigos que compartilharam trocas, afetos e projetos acadêmicos no decorrer do mestrado. Cada

comentário, desabafo, orientação e debate foram enriquecedores para a minha trajetória acadêmica.

Ao meu amigo Phillipe Pessoa, pelas trocas afetuosas, acolhedoras e cuidado mútuo partilhado durante parte do período pandêmico. És um “grande achado” em Belo Horizonte, de espírito leve, complacente e atencioso.

Aos amigos Gabriel Bueno, João Almeida, Laércio Rodrigues, Welligton, Othon, Miquéias Serrão, Juliana Rocha, Danilo Camelo e Kleber Oliveira, pelas conversas estimuladoras e trocas enriquecedoras.

Ao Jorge Alberto, mais conhecido por “Poca”, um dos precursores do hip-hop amapaense, do movimento negro e arte local, por ter me apresentado grupos e passagens relevantes da história do rap, em 2013. Certamente as nossas trocas de ideias sobre o hip-hop foram cruciais para minha aproximação a cultura. De igual maneira, agradeço Aminadab, João Ataíde, Tatiana Resky, Jomar Quaresma e Sid Castilho, por compartilharem comigo seus relatos pessoais e experiências no hip-hop amapaense.

Em especial, agradeço ao coletivo e grupo Máfia Nortista, na figura de Pretogonista, Mano Cito, Chicão, Ramon “RJ”, Nata VL e Branks, pela amizade, disponibilidade e aceite em participar da pesquisa.

À Renata e Daiane, e aos demais membros da secretaria do curso de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Minas Gerais, pela atenção e agilidade nos processos burocráticos. Ademais, também agradeço aos docentes com quem tive aula durante o desenvolvimento do mestrado, bem como a Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais pelo financiamento que viabilizou a pesquisa.

“Tudo bem ter medo quando
há tempestade no teu coração
Rema, às vezes a bússola desnorteia
e a vida fica à deriva,
mas se você não mergulha
não aprende a nadar.
Sem rumo os dias chovem demais
e um pequeno vento
torna-se um grande temporal.
Se você foge vai passar a vida sorrindo
por fora mesmo quando
o peito garoa por dentro.
Viver é isso, cada um no seu barco procurando
um cais para sua embarcação.
Eu rimo, quando me lê,
é você quem estende a mão.
Segura a respiração.
O final é quando você desiste”

Sergio Vaz

RESUMO

Esta dissertação tem como sujeito de estudo o coletivo de rap Máfia Nortista, considerado um dos precursores e mais relevantes da cultura hip-hop do estado do Amapá e região Norte do Brasil. Atuantes na cena musical desde 2005, o coletivo forjou diversas vertentes no mundo social do rap, como o primeiro a produzir um disco, videoclipe, Selo e gravadora própria, a *Nóis pur Nóis rec*, carregando como princípio de suas intervenções políticas e produções culturais a *Macapá Quebrada*, denominação imputada pelo grupo às comunidades de área de ressaca, conjuntos habitacionais e periféricas. Partindo desse contexto, essa pesquisa tem como objetivo geral investigar a trajetória da Máfia Nortista para compreender as dinâmicas do rap na cidade de Macapá, ao passo que os objetivos específicos consistem em delinear um panorama sócio-histórico do hip-hop na capital amapaense, analisar as práticas discursivas e políticas da *Nóis pur Nóis rec* e, por último, averiguar as intervenções tecnológicas do rap e sua relação com as tradições culturais afro-amapaenses. Como cabedal teórico-metodológico utilizou-se a categoria *nova condição do rap*, da socióloga Daniela Vieira, além de contribuições do campo da Sociologia da Arte. Para a consecução desses objetivos, metodologicamente utilizou-se a abordagem qualitativa com o método Relatos de Vida, tendo como instrumentos para coleta de dados as entrevistas semiestruturadas e a pesquisa documental através de levantamento de dados primários em websites, redes sociais e plataformas relacionadas a música. Depreendeu-se que autoafirmação regional, periférica, crítica social, diversão, cultura negra e insurgência são princípios materializados nas produções musicais e ações políticas do coletivo que, em face do rearranjo de forças advinda da mudança na produção, distribuição e consumo da música independente, reivindicam seu lugar e reconhecimento como gênero musical autêntico do Amapá, à medida que revisam as precedências culturais negras locais através do uso da tecnologia do rap, como o Marabaixo.

Palavras-chave: Hip-hop. Rap. Mercado. Marabaixo. Amapá.

ABSTRACT

This dissertation focuses on the rap collective “Máfia Nortista”, considered one of the pioneers and most relevant representatives of hip-hop culture in the state of Amapá and the Northern region of Brazil. Active in the music scene since 2005, the collective has forged several aspects within the rap social world, such as being the first to produce an album, music videos, their own label, and record company, “Nóis pur Nóis rec”, carrying as the principle of their political interventions and cultural productions the concept of “Macapá Quebrada”, a term used by the group to refer to communities in low-lying areas, housing projects, and peripheral areas. Based on this context, the main objective of this research is to investigate the trajectory of “Máfia Nortista” in order to comprehend the dynamics of rap music in the city of Macapá. The specific objectives consist of outlining a socio-historical panorama of hip-hop in the capital of Amapá, analyzing the discursive and political practices of “Nóis pur Nóis rec”, and finally, examining the technological interventions of rap and its relation to Afro-Amapá cultural traditions. The theoretical and methodological framework employed includes the category “new condition of rap”, proposed by the sociologist Daniela Vieira, as well as contributions from the field of Sociology of Art. To achieve these objectives, a qualitative approach was used, with the method of Life Stories, using semi-structured interviews and documentary research through the collection of primary data from websites, social networks, and music-related platforms. It was found that regional and peripheral self-affirmation, social critique, entertainment, black culture, and insurgency are principles materialized in the musical productions and political actions of the collective, which, faced with the rearrangement of forces resulting from changes in the production, distribution, and consumption of independent music, claim their place and recognition as an authentic musical genre from Amapá, while revising local black cultural precedents through the use of rap technology, such as Marabaixo.

Keywords: Hip-hop. Rap. Market. Marabaixo. Amapá.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1 - Batalhas de Rima no estado do Amapá.....	101
Figura 1 - Capa do livro <i>Os Bastidores do Hip Hop no Amapá</i>	19
Figura 2 - Localização do estado do Amapá	25
Figura 3 - Áreas de ressaca na 10ª Avenida do Bairro Congós.....	31
Figura 4 - Terminologias para a zona periférica 01.....	31
Figura 5 - Terminologias para a zona periférica 02.....	32
Figura 6 - Centro de Atividades da Periferia (CASP)	39
Figura 7 - 7ª Marcha da Periferia, no Bairro Congós	45
Figura 8 - Break no projeto “Hip-hop no São José”	52
Figura 9 - Grafite na 7ª Marcha da Periferia em Macapá.....	55
Figura 10 - Clã Revolucionário de Guerrilha Verbal (CRGV)	57
Figura 11 - Fahhnzine Ideia Forte 01	61
Figura 12 - Fahhnzine Ideia Forte 02	62
Figura 13 - Apresentação de Yanna Mc	63
Figura 14 - Formação do coletivo e grupo Máfia Nortista, respectivamente, da esquerda para direita: Malária, Chicão, Mano Cito, Branks, Nata VL, Pretogonista.....	69
Figura 15 - Estúdio e selo Nós Pur Nós rec	72
Figura 16 - Capa do disco “2005 D.C.”, do reperi Sid.....	73
Figura 17 - Capa do disco “INTRO”	80
Figura 18 - Capa do disco “2º ATO – Sem medo de encarar a batalha”	84
Figura 19 - Contracapa disco “2º ATO – Sem medo de encarar a batalha”.....	85
Figura 20 - Bloco de notas “Anuncie”.....	87
Figura 21 - Capa do disco “Minha vida, Meu problema”	89
Figura 22 - Lançamento do disco “Minha Vida, Meu Problema”.....	91
Figura 23 - Lançamento do videoclipe “Minha Vida, Meu Problema”.....	94
Figura 24 - Capa do álbum “Du Norte Pru Norte”	96
Figura 25 - Produtos da Nós pur Nós rec	98
Figura 26 - Mudança na produção, distribuição e consumo do rap amapaense nos últimos vinte anos.....	100
Figura 27 - Capa do disco “MPA – Música Periférica Amapaense”.....	102
Figura 28 - “Somos a Nova MPA” no jornal amapaense Sales Nafes	109
Figura 29 - Cartaz de divulgação do evento Raízes do Hip-Hop	115
Figura 30 - Premiação do Festival Imagem-Movimento.....	116
Figura 31 - Cachês artísticos	117
Figura 32 - 1ª Batalha de Rap de Macapá-AP.....	119
Figura 33 - Caixa do Marabaixo.....	122
Figura 34 - Dança no Marabaixo na União dos Negros do Amapá – UNA	124
Figura 35 - Arte da capa da música Flow Marabaixo.....	126

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- ALCMS – Área de Livre Comércio de Macapá e Santana
- ACIAP – Associação de Cultura Independente do Amapá
- AMCAP – Associação dos Músicos e Compositores do Amapá
- CRGV – Clã Revolucionário de Guerrilha Verbal
- CASP – Centro de Atividades da Periferia
- COBAL – Companhia Brasileira de Alimentos
- CUFA – Central Única das Favelas
- FAHH – Força Amapaense de Hip-Hop
- FAHHP – Federação Amapaense de Hip-Hop
- IMENA – Instituto de Mulheres Negras do Amapá
- NRP – Núcleo de Resistência Periférica
- MHCA – Movimento Hip-Hop Cultural do Amapá
- MHEOCE – Movimento Hip-Hop Organizado Ceará
- MPA – Música Popular Amapaense
- MPB – Música Popular Brasileira
- UNA – União dos Negros do Amapá
- RDP – Raciocínio da Ponte
- PDDDUAM – Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano e Ambiental
- SINDUFAP – Sindicato dos Docentes da Universidade Federal do Amapá
- ZEEU – Zoneamento Ecológico Econômico de Urbano de Macapá e Santana

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
2 HIP-HOP AMAPAENSE EM PERSPECTIVA	24
2.1 “Macapá Quebrada”: situando a periferia amapaense	30
2.2 O fenômeno do break nas Tertúlias	47
2.3 Arte urbana do Grafite	53
2.4 A “Pororoca Sonora” invade a cena.....	56
3 <i>NÓIS PUR NÓIS REC</i> E A MÁFIA NORTISTA	65
3.1 “Máfia Nortista, Minha Família”: de coletivo a grupo musical	66
3.2 “É sem muita produção, mas é de coração”: o início da caminhada	71
3.3 “ <i>Du Norte pru Norte</i> ”: Práticas e políticas discursivas.....	78
4 A NOVA CONDIÇÃO DO RAP TUCUJU.....	99
4.1 “Somos a Nova MPA”: A Nova Música Periférica Amapaense	99
4.2 Financiamento governamental e o rap	112
4.3 Do “ <i>Ladrão</i> ” ao “ <i>Flow Marabaixo</i> ”: oralidade pós-letrada na prática cultural negra.....	119
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	128
REFERÊNCIAS.....	131
APÊNDICE A - Roteiro de entrevista.....	136
APÊNDICE B - Termo de consentimento livre e esclarecido.....	138

1 INTRODUÇÃO

*Eu sou mais um que clama por justiça
 protesta, reivindica, critica
 luta por melhores dias
 por isso eu tô aqui valorizando a cultura regional
 cultura nortista, então se liga
 Pororoca Sonora, o som que apavora¹
 Música: Pororoca Sonora. Grupo de rap: CRGV.*

No final da década de 1990 ecoava pelas quebradas *tucujus*² a sonoridade estrondosa e contundente do ritmo e poesia capitaneado pelo grupo de rap amapaense Clã Revolucionário de Guerrilha Verbal (CRGV). O grupo emergiu na cena musical com a intenção de “apavorar” o sistema, reivindicando direitos negados e denunciando as problemáticas sociais em comunidades de área de ressaca e conjuntos habitacionais, habitados em sua grande maioria por pessoas pobres, negras e imigrantes.

Seu projeto artístico e cultural pode ser flagrado na epígrafe acima, na qual a matéria-prima para a produção musical é a junção da cultura nortista com a crítica social. A alusão à “Pororoca”³ refere-se ao impacto e fúria das ondas provenientes do fenômeno natural do Amapá que, no universo do rap, condensaria as múltiplas realidades afro-amapaenses, ribeirinhas, caboclas e amazônidas, em coro contra as estruturas sociais opressoras. Assim, embora a narrativa periférica e de autoestima negra dos Racionais Mc’s pairasse na periferia local, é com o Clã que emerge o sinal mais expressivo de rap amapaense: o regionalismo.

O rap é um gênero musical radicado no movimento cultural hip-hop, que desponta em meados de 1970, tendo como lócus do seu surgimento os guetos de Nova York, especialmente no bairro do Bronx (SOUZA, 2011). Além do rap, que é caracterizado pela junção do disk-jockey (DJ) e o mestre de cerimônia (Mc), o hip-hop constitui-se por meio das manifestações sociopolíticas e artísticas do break (dança de rua) e o grafite (artes plásticas), de forma que o

¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LSNTTrTyPKY>. Acesso em: 5 fev. 2023.

² O termo *tucuju* possui origem diversa e variados significados, conforme assevera Oliveira, Vasconcelos e Sanches, na obra *Tucuju: uma palavra e vários significados* (2023). De acordo com os pesquisadores, é possível compreender tal termo mediante três significados, a saber: (i) um povo indígena extinto da Amazônia Colonial que habitava a região compreendida entre o rio Vila Nova, no Amapá, e o rio Tueré, no Pará; (ii) termo toponímico referente a uma ilha no braço norte do Amazonas, que ora aparece nas fontes históricas como a ilha de Gurupá (PA), ora aparece identificada como a ilha de Santana (AP); (iii) palavra utilizada para se referir à identidade cultural do povo amapaense. Neste trabalho, adota-se este último significado referente ao termo para designar a prática cultural do hip-hop oriunda e presente no território amapaense, em especial na cidade de Macapá, capital do Amapá.

³ Fenômeno natural popularmente conhecido no Amapá, a Pororoca é formada a partir do encontro das águas do rio de água doce com as do oceano, ocasionando fortes ondas e correntes de rio. Sumariamente, o processo ocorre quando uma corrente avança sob a outra no período de luas novas e cheias, resultando em ondas expressivas, que chamam atenção da comunidade local, turistas e surfistas.

núcleo de suas expressões é o protesto social em face das desigualdades na sociedade contemporânea, além de formas de resistir e experimentar o cotidiano de maneiras diversas.

O CRGV encetou algo comum na qual a identidade do hip-hop está profundamente alicerçada – a experiência do território (ROSE, 2021). A linguagem contrária ao estrangeirismo, por exemplo, pode ser notada ao se autointitular “repeiros”, ao invés de rappers, como comumente acontece no mundo social do rap. O “repeiro” é aquele sujeito que faz “rep”, que transmite uma mensagem de consciência, resistência e protesto; o verbo, neste particular, se sobrepunha à dimensão técnica para atender interesses do mercado da música ou das classes hegemônicas.

Além da revolução na linguagem musical e estética ao aventar o regionalismo como raio discursivo da sua produção cultural, o grupo proporcionou atividades sociais e oficinas sobre o hip-hop em escolas, centros culturais e comunidades em áreas de ressaca, como regionalmente denomina-se a zona periférica em Macapá. Socializar o “quinto elemento”⁴ defendido por Afrika Bambaata no processo gestativo do hip-hop, o conhecimento, era o imperativo maior para suas ações, as quais eram fortalecidas política e ideologicamente através de diálogos com outros grupos e *posses*⁵ do Norte e Nordeste, como o Núcleo de Resistência Periférica e o Quilombo Urbano, assim como os eventos promovidos por tais, a exemplo dos Encontros Norte e Nordeste de Hip-Hop.

Em decorrência dessas oficinas de hip-hop realizadas no início dos anos 2000, despontaram diversos Mc’s e grupos de rap na cidade de Macapá; dentre eles, os sujeitos de estudos desta dissertação – a Máfia Nortista e seu selo, o estúdio *Nóis pur Nóis rec*. É com o CRVG, também, que o pesquisador teve o primeiro contato com o rap amapaense, através de um dos seus integrantes, o Jorge Alberto – Poca. O encontro ocorreu na Praça da Bandeira e houve uma breve conversa com este que é um dos precursores da cultura na cidade ao passo que, anos depois, tal diálogo repercutiria no âmbito acadêmico.

Assim, a inclinação para a presente pesquisa originou-se inicialmente a partir de participações e troca de ideias com a comunidade do hip-hop amapaense, de forma despretensiosa e com aguda curiosidade, que impulsionou na escolha da temática para o meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), intitulado “Somos a Nova MPA”: a autoafirmação do

⁴ O ativista Afrika Bambaataa é considerado um dos primeiros a conceder o uso da palavra cantada uma forma de resistir e sobreviver, criando as primeiras percepções do hip-hop. Além disso, 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 (ALVES, 2011).

⁵ Grupo de pessoas inseridas no universo da cultura hip-hop, a qual se reúnem em prol de melhorias para suas comunidades, através de atividades e causas políticas, sociais e culturais de interesse do coletivo (ROSE, 2021).

rap amapaense como gênero musical”, no curso de Sociologia na Universidade Federal do Amapá, em 2019, que teve como interlocutores de pesquisa alguns membros do hip-hop local, como João Ataíde, Pretogonista, Branks e Chicão. A partir dos resultados da monografia surgiram outros horizontes de investigação para dar continuidade na pesquisa no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Sociologia na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), trabalhando a relação do rap com o mercado da música no cenário amapaense.

Visto isso, esta dissertação tem como enfoque central a trajetória dos repeiros⁶ que integram o grupo intitulado Máfia Nortista, considerado um dos mais relevantes do cenário da música rap do Amapá e região Norte do Brasil. Seu surgimento ocorre inicialmente como coletivo musical formado por diversos Mc's que faziam parte de grupos de rap em Macapá. O grupo já passou por diversas formações e atualmente é composto por seis integrantes, a saber: Pretogonista, Nata VL, Chicão Máfia, Mano Cito, Branks e ÉrriJota/Malária.

O coletivo enxertou, em conjunto com seu estúdio *Nóis pur Nóis rec*, diversas vertentes no mercado musical local, como a produção do primeiro disco, videoclipe, estúdio e selo do rap amapaense. Atuantes na cena musical desde 2005, desde a sua gênese a Máfia Nortista foi incorporada por seus integrantes como um coletivo inserido nas dimensões artísticas e ativistas do hip-hop em áreas de ressacas e em praças públicas. Isto é, os repeiros se reúnem para produzir músicas, bailes raps, laços de sociabilidades, ações políticas e atividades sociais na periferia, como oficinas e palestras. Por sua historicidade e compromisso social nas quebradas, a legitimidade musical e cultural do grupo nas comunidades periféricas é perceptível.

Todavia, a partir de 2016, em um cenário musical renovado pelo acesso às novas tecnologias e na mudança da cadeia produtiva do rap, que o grupo seria reconhecido na esfera musical do Amapá, especialmente com o videoclipe da música “Macapá Quebrada”. Exemplo disso foi Prêmio Gengibirra da Mostra Fôlego em 2016, com a Produção Audiovisual Destaque no Festival Imagem-Movimento, além de reportagens em jornais sobre a atuação do coletivo na periferia da cidade de Macapá.

Dada a limitada abertura nos meios de comunicação mais tradicionais, como televisão, rádio e jornal, a expansão da internet, a digitalização da música e o desenvolvimento de softwares para a produção musical, somado a fatores sociais e históricos (MACEDO, 2016), apresentou-se como ferramenta fecunda para a produção, divulgação e circulação do gênero

⁶ Neste trabalho adota-se a denominação “repeiros” para os artistas do coletivo Máfia Nortista, visto que é através desse termo que eles se autointitulam. Quando a referência for a outros sujeitos do universo do rap, serão usadas as terminologias “Mc” e “Rappers”.

musical sem a necessidade de intermediários. Os rappers amapaenses, através da plataforma digital, criaram sites, blogs e canais de YouTube, bem como redes sociais, com vistas a disseminar suas músicas, artistas, eventos e informações em geral.

Observa-se, portanto, que o grupo e sua gravadora presenciaram as mudanças pelas quais o rap amapaense passou, especialmente na forma de produção, distribuição e consumo da música, a partir dos anos 2010. Nesse horizonte de análise, foi elencado como problema de pesquisa a seguinte indagação: quais as dinâmicas culturais e mercadológicas do rap amapaense com base na atuação da *Nóis Pur Nóis rec* e da Máfia Nortista?

Devido sua historicidade, ações políticas e culturais no rap local, o objetivo central dessa investigação se assenta em examinar a trajetória do grupo Máfia Nortista para entender as dinâmicas sociais, culturais, políticas e de mercado⁷ do rap na cidade de Macapá. Os objetivos específicos consistem em: a) Delinear um panorama sócio-histórico, político e cultural do hip-hop na cidade de Macapá-AP; b) Analisar o selo *Nóis Pur Nóis rec* para compreender as práticas e políticas discursivas envolvendo raça, classe, gênero e território; e c) Explorar as intervenções tecnológicas do rap e suas relações com tradições orais afro-amapaenses, em especial o Marabaixo.

Para a consecução deste objetivo, metodologicamente esta pesquisa se baseia na abordagem qualitativa, sendo um Estudo de Caso sobre o coletivo Máfia Nortista. A escolha do coletivo justifica-se em razão de ser um dos primeiros grupos de rap em Macapá que ainda está ativamente participando do movimento hip-hop, o que possibilita deslindar, a partir de sua trajetória musical e cultural, o mundo social do hip-hop amapaense. Ressalta-se, que como coletivo musical, os integrantes produzem músicas solos, as quais neste trabalho também serão analisadas.

Concomitantemente, utilizou-se o método Relatos de Vida, pois constitui fonte de dados por excelência, na qual permite o pesquisador acessar uma realidade sócio-histórica. Através da descrição no nível micro pode-se compreender o contexto social presente no nível macro dos laços de sociabilidade, cotidiano e experiências culturais, isto é, o relato oral cruza vida individual e contexto social (BERTAUX, 2005). Trata-se, em geral, em priorizar e valorizar a perspectiva dos agentes sociais para compreensão, reconstrução e explicação de processos sócio-históricos e culturais vivenciados por estes.

⁷ Nesta pesquisa, a noção adotada de mercado refere-se aos processos de produção, circulação e consumo de bens culturais.

Os instrumentos para coleta de dados foram entrevistas semiestruturadas e a pesquisa documental através do levantamento de músicas, curta-metragem, videoclipes, fanzines, flyers de eventos, websites, redes sociais e plataformas relacionadas a música. Ademais, neste trabalho compreende-se a música e, neste particular, o rap “[...] como parte constitutiva de uma trama repleta de contradições e tensões em que os sujeitos sociais, com suas relações e práticas coletivas e individuais e por meio dos sons, vão (re)construir partes da realidade social e cultural” (MORAES, 2000, p. 212).

Por esta perspectiva, as letras das músicas serão incorporadas como fonte documental fecunda para deslindar a história do hip-hop amapaense. Toma-se como referência os procedimentos metodológicos apontados por José Moraes (2000), o qual defende três premissas para analisar a música como documento histórico, a saber: a linguagem da canção, a visão de mundo que ela incorpora e traduz, e a perspectiva social e histórica que ela revela e constrói.

Em primeira instância, trata-se de averiguar sua linguagem poética e musical, pois além do texto, a “voz que canta” assume outras características musicais e instâncias interpretativas. Outro critério é a visão de mundo do autor, que está situado em aspectos sociais e culturais de um determinado gênero e estilo. Por último, examina-se o contexto histórico mais amplo do documento com seu tempo e espaço, e o processo social de criação, produção, circulação e recepção da música.

Posto isso, considerando que trata-se da trajetória artística, cultural e ativista do coletivo Máfia Nortista, é cabível uma breve apresentação dos interlocutores⁸ de estudos – participantes ativos dessa pesquisa.

Gilson Marcedo Martins (32 anos), mais conhecido por “**Chicão Máfia**”, é natural da cidade de Maranhão e se mudou para Macapá em 1998. Sua mãe era doméstica e seu pai sargento do exército, porém nunca teve contato com ele. Autodeclarado preto e pertencente à religião do Candomblé, atualmente mora em casa própria na área de ponte do bairro Novo Buritizal, localizado na Região Sul de Macapá. Possui nível médio completo e é eletricista, mas ultimamente “trabalha em tudo”, não possuindo renda mensal fixa. Seu primeiro contato com o gênero musical rap foi na adolescência, através de fitas cassetes do Racionais Mc’s, 509-E, Detentos do rap, Doctor Mc’s, ao passo que só conheceu o rap amapaense em 2004 por meio do grupo CRGV. Ingressou no coletivo da Máfia Nortista em 2009, e atualmente dedica-se às

⁸ Cabe salientar, que todos os interlocutores de pesquisa aceitaram que seus nomes fossem expostos no trabalho, mediante as diretrizes do termo de consentimento.

produções do coletivo e do seu CD solo. A entrevista foi realizada no dia 30/11/2021, em seu local de trabalho, no bairro Araxá.

Igor Vasconcelos Pantoja (42 anos), mais conhecido por “**Branks**”, é natural da cidade de Macapá e atualmente reside no bairro Hospital de Base, localizada na Região Sul de Macapá. Sua mãe é professora e seu pai comerciante, mas não tem contato com ele. Autodeclarado mestiço e sem religião, possui o ensino médio completo. Atua como arte-educador, porém atualmente está tentando viver artisticamente da música através dos editais de fomento à cultura. Seu primeiro contato com o rap foi ouvindo a Rádio 93, na qual tocou a música Homem na Estrada do grupo Racionais Mc’s. No âmbito local, seu primeiro contato foi através grupo CRGV, em decorrência da oficina de hip-hop capitaneada pelo grupo na Escola Estadual José de Anchieta, no bairro Central de Macapá. É um dos integrantes fundadores do coletivo Máfia Nortista, e hodiernamente dedica-se ao seu grupo Manina Venenosa. A entrevista foi realizada no dia 04/12/2021 na Praça Caixa d’Água, no bairro Buritizal.

Ramon José Nunes da Silva (37 anos), mais conhecido por “**ÉrriJota**” – enquanto Mc – e, como produtor musical, adota o nome artístico “**Malária**”. É natural da cidade de Macapá, e atualmente mora em casa própria na avenida Duca Serra, na Zona Oeste de Macapá. Autodeclarado branco e sem religião, possui nível superior completo e trabalha como professor de Geografia na rede estadual. Conheceu o rap no início da década de 1990 por meio das músicas do Gabriel o Pensador e Racionais Mc’s. Participou da oficina “hip-hop nas escolas” na escola Estadual José de Anchieta, no bairro Central de Macapá, e a partir deste evento ingressou no universo hip-hop. É proprietário e fundador do selo e estúdio *Nóis pur Nóis Rec* e da Máfia Nortista, sendo o responsável por produzir e mixar todas as produções do coletivo, além de manter sua carreira solo como Mc. Precursor na produção musical no rap amapaense, produziu grande parte dos álbuns de vários grupos de rap no Amapá e na região Norte. A entrevista foi realizada no dia 03/12/2021 na Praça Santa Rita, bairro Central de Macapá.

Ed Jorge da Costa Ribeiro (37 anos), mais conhecido por “**Mano Cito**”, é natural de Afuá, município do estado do Pará, e se mudou para Macapá ainda criança. Autodeclarado caboclo/pardo, é agnóstico e atualmente mora no bairro Pacoval, Zona Norte de Macapá; concluiu o ensino médio e no momento presente está desempregado. Seu primeiro contato com o rap foi na adolescência mediante as músicas da coletânea Rap Brasil, Racionais Mc’s e Mv Bill, ao passo que conheceu o rap amapaense através do grupo CRGV, sendo que participou da oficina “hip-hop nas escolas” e ao final do evento criou o grupo intitulado Os Delinquentes do

Rap junto com o seu amigo Rosivaldo, passando a ingressar o coletivo somente em 2009. A entrevista foi realizada no dia 04/12/2021 na avenida FAB, no bairro Santa Rita.

Natanael Brito Barbosa (48 anos), mais conhecido por “**Nata VL**”, é natural de Santarém, município do Pará, e passou a morar em Macapá no início dos anos 2000. Atualmente mora em casa própria no bairro Cidade Nova, zona leste Macapá, autodeclarado pertencente a todas as etnias e sem religião. Não possui renda mensal e tem como profissão o rap, sendo seu primeiro contato com o gênero musical através dos grupos 509-E, Cirurgia Moral, Oitavo Anjo. É um dos fundadores do coletivo, e em 2018 lançou seu primeiro CD solo denominado “Lições”, produzido integralmente pelo selo *Nóis pur Nóis Rec*, em formato digital e físico. A entrevista foi realizada no dia 30/11/2021, em sua residência, no bairro Cidade Nova.

Jorge Felipe Silva de Araujo (25 anos), mais conhecido por “**Pretogonista**”, é natural de Macapá e reside no conjunto habitacional Macapaba. É filho de Jorge Alberto – Poca, integrante do grupo CRGV e um dos precursores do hip-hop amapaense. Iniciou sua carreira no rap em 2015, com carreira solo e como integrante do coletivo Máfia Nortista, e tem como referências de artistas no Amapá o ÉrriJota, Mc Deeh, GOG e a cultura negra, tornando-se o primeiro artista a mesclar rap e Marabaixo⁹ – música e dança oriunda das populações quilombolas do estado. Atualmente tem dois álbuns lançados, a saber, “Visão Periférica” (2017) e “ORIKI” (2022), este último com patrocínio da Natura Musical e da Pororoca Sound – Incubadora de Empreendimentos Musicais. A entrevista foi realizada no dia 27/11/2021, no bairro Congós, zona sul de Macapá.

No total participaram seis colaboradores de pesquisa, todos integrantes da atual formação do grupo Máfia Nortista que, despretensiosamente e sob seus critérios, escolheram suas casas, praças e locais de trabalho, para a consecução da entrevista. Além destes, também realizei conversas informais com precursores do hip-hop amapaense, tais como João Ataide, Aminadab Santos, Tatiana Resky, Sid Castilho e Raullyan Quintela, via WhatsApp e Google Meet.

A bibliografia científica disponível sobre o hip-hop e o rap na cidade de Macapá ainda é incipiente, existindo poucos materiais disponíveis. Em suas empreitadas investigativas, as sociólogas Moia, Moraes e Amorim (2010) analisaram a importância de utilizar o hip-hop como ferramenta educacional mediante a política pública “Programa Amapá Jovem”. No entanto, não

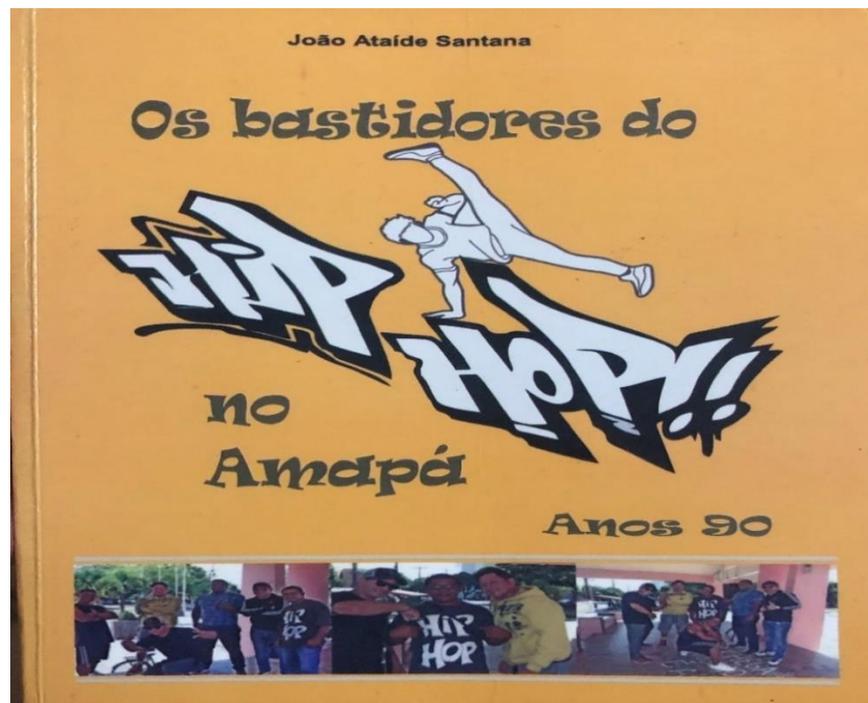
⁹ De acordo com a intelectual e professora Piedade Videira (2020), o Marabaixo caracteriza-se como dança dramático-religiosa de cortejo afrodescendente, que representa a história e a cultura do afro-amapaense, fortemente guardada na memória do negro amapaense que consegue fazer a ligação entre sua história individual/coletiva e do estado do Amapá desde a sua ocupação. Em 2018, o Marabaixo foi reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial do Amapá e do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico (Iphan).

houve abordagem sobre as especificidades do hip-hop amapaense, o que corroborou para um entendimento da cultura de forma genérica.

Articulando a atuação da cultura hip-hop como instrumento de prevenção e resgate de jovens que vivem em vulnerabilidade social, a pesquisa de Jomar Quaresma (2016) – que também é integrante do grupo Relatos de Rua¹⁰ e do movimento hip-hop– fornece indícios históricos do surgimento da cultura no Amapá. A partir da análise e interpretação de entrevistas realizadas com os partícipes do hip-hop, o autor infere que o “movimento hip hop disponibiliza vários meios para que a mudança positiva aconteça, através das atividades dos quatro elementos, mesmo sendo por muitos estigmatizados e mal interpretados pela sociedade” (QUARESMA, 2016, p. 17).

O trabalho do historiador e integrante do movimento hip-hop, João Ataíde Santana, figura como o primeiro livro sobre o hip-hop amapaense, intitulado *Os Bastidores do Hip Hop no Amapá* (2023), a qual podemos visualizar a capa do livro na imagem abaixo:

Figura 1 - Capa do livro *Os Bastidores do Hip Hop no Amapá*.



Fonte: Santana (2023).

¹⁰ Grupo de rap presente na cena musical e cultural amapaense desde 2004, formado por Jomar e Cleide. Suas músicas são fortemente caracterizadas pela crítica e denúncia social em face do descaso social imputado pelo poder público.

De cunho biográfico, a obra retrata a própria trajetória do militante como b-boy¹¹, o que permite visualizar a configuração do elemento *break* nos idos de 1990 nas boates de festas amapaenses, popularmente conhecidas como tertúlias. A narrativa se desenvolve e evidencia as rixas de gangues, os fatos ocorridos nesses espaços, os laços de sociabilidade, as problemáticas sociais e a dança como entretenimento, lazer e manifestação cultural.

Incorporando o rap como literatura de resistência e cultura popular negra, os professores Lima, Pereira e Silva (2022) ocuparam-se de averiguar as produções artísticas e ações políticas, sociais e culturais do “Rap do Congós” – termo cunhado pelos grupos Raciocínio da Ponte e Sinfonia da Humildade para representar as pontes e a periferia do bairro Congós, na zona sul. Sinteticamente, a pesquisa deslinda as intervenções do rap como representações coletivas de comunidades periféricas, amazônicas e negras, que ditam a tônica da espacialidade e dinâmica cultural nortista.

Dado isso, identificou-se a relevância em desenvolver pesquisa que versa sobre o mercado da música e como os agentes se articulam por vias sociais, culturais e econômicas, buscando contribuir para os campos da Sociologia Econômica e da Arte. Com isso, criando possibilidades para pesquisas vindouras na área das Ciências Humanas e Ciências Sociais sobre o rap e o hip-hop na cidade de Macapá.

O impacto dos estudos sobre o hip-hop em diversas áreas de conhecimento, sobretudo a partir da na publicação da obra *The hip-hop studies reader* (2004), de Murray Forman e Mark Anthony, reverberou no campo intitulado *Hip-Hop Studies* e na criação de institutos de pesquisas, arquivos de hip-hop e disciplinas em âmbito internacional e nacional sobre a temática, vide a disciplina ministrada pela professora Jaqueline Santos “Tópicos Especiais em Antropologia X: Hip-Hop Studies”, na Unicamp em 2021. Dentre as referências teóricas centrais destaca-se a obra *Barulho de Preto: rap e cultura negra nos Estados Unidos Contemporâneos* (2021), da socióloga Tricia Rose, incorporada ao cabedal teórico do presente trabalho.

Isto posto, a abordagem do rap e sua relação com o mercado possibilita compreender as conexões que os sujeitos, por meio da música, constroem entre economia, cultura e vida cotidiana. Principalmente nos últimos 10 anos e elencando as palavras de buscas “Rap”, “Mercado” e “Indústria Cultural”, o estado da arte atinente aos empreendimentos mercadológicos desse gênero musical evidencia as seguintes perspectivas.

¹¹ Termo utilizado para designar o indivíduo praticante do break.

A partir da trajetória do rapper paulistano Emicida, a pesquisa de Santos (2019) revela aspectos para compreender partes do novo lugar social e simbólico do rap no Brasil em face das transformações no gênero musical brasileiro a partir de meados dos anos 2000. Para a autora, as implicações do desenvolvimento da tecnologia contribuíram para a criação de espaços alternativos de comunicação e difusão das suas ideias, o que possibilitou aos rappers conciliarem a vida de artista com uma lógica comprometida com a profissionalização.

Tais mudanças ancoram-se no desenvolvimento da tecnologia, em particular com o advento da internet, assim como as mudanças advindas com as políticas de inclusão social iniciadas na gestão do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, bem como a discussão sobre a ascensão da chamada “Nova Classe Média”. Além da tendência de legitimação do gênero e uma audiência que perpassa diferentes classes sociais, a autora defende que a “Nova Escola” pode ser caracterizada tanto pelo caráter empreendedor, como pelo uso do computador e da internet como principal meio de produção e veiculação de seus trabalhos.

Nesse contexto, a problemática não seria por causa do empreendedorismo do rap, mas nas orientações político-ideológica de suas ações. Como resultado, Santos (2019) alega que foi necessário criar um certo “adocicamento” por parte de Emicida para que ele atingisse os mais variados meios de comunicação.

Na perspectiva de Nascimento (2015), o relacionamento do rap com a mídia se apresenta como um espaço de negociação constante. O autor defende a tese que se, por um lado, a entrada na indústria cultural tende a conferir ao rap os traços da mercadoria produzida em série, subordinando a linguagem padronizada visando apenas o lucro, por outro lado, não se pode esquecer a resistência presente na visão de mundo que emerge das canções dos rappers. A questão que se instaura reside em: como produzir com qualidade técnica e estética uma música de protesto em meio às relações de mercado? Nesse debate, para o autor, criou-se uma dicotomia entre os rappers “mais politizados” e os “mais comerciais”, ao passo que aderir a um dos polos dessa antinomia é abandonar um elemento central do mundo do rap: sua ambiguidade.

De acordo com Teperman (2015), a relativa melhoria no nível de renda, a democratização do acesso à internet banda larga e à tecnologia em geral, associadas à maior escolarização, são algumas das mudanças recentes que impactaram a trajetória de produtores e consumidores de rap. Ao analisar a trajetória do artista Emicida e sua inserção no mercado da música, o autor sublinha que o problema está em como impedir que o sucesso financeiro e midiático de um artista entre em conflito com sua principal estratégia de legitimação, isto é, o vínculo com uma origem “de periferia” e a produção de uma “cultura de rua”.

Em sua análise sobre a Batalha da Matriz, evento que ocorre desde maio de 2013, na praça da matriz de São Bernardo do Campo, Região do ABC Paulista, Campos (2020) demonstra como os desdobramentos na dinâmica da sociedade capitalista, como o neoliberalismo, reverberam no trabalho e organização que modificam o coletivo, o que implica na própria estética do rap. Segundo o autor, o autoengradecimento necessário para vencer o oponente na batalha de rimas, como as *punchlines* (linhas de soco), pode figurar como uma autoafirmação nas batalhas da vida.

Isto posto, observa-se razoavelmente um consenso na literatura que reconhece a legitimação do rap e suas novas posições sociais, e a sua operacionalização na dinâmica do mercado através do empreendedorismo em que os artistas se articulam para administrarem suas carreiras. Nesta ótica, a inserção do rap no mercado muitas vezes confere aos rappers uma postura ambígua e contraditória, que provoca tensão na cultura hip-hop. Verifica-se, também, que o eixo de análise se assenta na Região Sudeste, especialmente em São Paulo e na trajetória bem-sucedida de Emicida que, além de artista, é empresário da empresa Laboratório Fantasma.

Diante desse quadro teórico, considera-se as contribuições da categoria analítica da *nova condição do rap*, da socióloga Daniela Santos (2019), como mais apropriada para investigar as mudanças na cadeia produtiva do rap amapaense, pois visa explicar as transformações no gênero musical verificadas a partir dos anos 2000, nas esferas de produção, circulação e recepção do rap, cujos resultados apontam tanto para outra estética quanto para novas posições de seus agentes. Além disso, também foram utilizados autores da Sociologia da Arte, em especial Norbert Elias e sua análise da trajetória do artista exposta na obra *Mozart: sociologia de um gênio* (1995), e os *mundos da arte* de Howard Becker (2010).

Com base nesse cabedal teórico-metodológico será possível detectar a relação do rap com a sociedade amapaense. Isto é, como as configurações sociais operam na valorização do artista e no prestígio de sua música em determinados contextos específicos, assim como as convenções sociais que no mundo do rap são definidas como arte, concebida por conjunto de pessoas e organizações que produzem os acontecimentos e objetos.

Ademais, sobre os estudos sobre as áreas de ressacas amapaense, constatou-se, em larga escala, pesquisas no campo de concentração da área de Arquitetura e Urbanismo. A dissertação de Luana Souza (2019) almejou descrever as práticas entre ação direta e a luta institucional na produção informal da ressaca do Congós. Seu enfoque central visou demonstrar historicamente a autoconstrução das moradias informais por parte dos moradores e líderes comunitários e a sua relação com o poder público.

A tese de Melissa Matsunaga (2015), por sua vez, se propõe a compreender o processo de urbanização da capital amapaense a partir de discursos e práticas relacionadas no seu contexto urbano, em especial às áreas de ressaca. Dentre seus resultados, a autora enfatiza que a ocupação humana nas áreas ressacas representa menos um processo de resistência cultural e mais de exclusão socioespacial. Isto é, diante da impossibilidade de acesso formal à terra e à propriedade, a construção de casa de madeira sinaliza a opção mais barata para a viabilidade da obra.

Tendo como objetivo analisar as áreas de ressaca sob o prisma da política de habitação no Brasil, Bianca Carvalho (2015) examina as periferias amapaenses na perspectiva da pobreza urbana, exclusão social e forma urbana, destacando uma rica caracterização das áreas de ressacas. De acordo com a autora, a população que vive nas favelas de Macapá é pobre, trabalhando no setor informal e a maioria deles são imigrantes.

Em síntese, sua tese permite uma rica caracterização das áreas de ressaca, na qual pode-se destacar as seguintes: a) forma de apropriação da terra é por invasão, nunca houve um processo de compra e venda, e é por isso que se trata de um tipo de favela; b) o sistema de construção utilizado nas habitações é o de palafitas; c) os materiais utilizados na construção das casas são típicos da Amazônia, destacando-se a utilização de madeira, sendo que apenas o telhado é feito de material industrializado (fibrocimento); d) produzido por autoconstrução, não há intervenção do mercado nem dos promotores imobiliários; e e) são construídos de uma forma não planejada, não há tamanho de lote definido ou estrutura urbana mínima.

À vista disso, observa-se que maiormente as pesquisas sobre áreas de ressacas articula sobretudo a variável econômica para analisar historicidade, exclusão social, pobreza urbana e segregação socioespacial dos moradores dessas localidades, não existindo, portanto, estudos que abarcam a dimensão cultural e artística nas periferias amapaenses. Diante de tal lacuna, esta dissertação pretende contribuir para a compreensão da produção cultural, em específico do rap, nas periferias amapaenses.

A estrutura deste trabalho divide-se em uma introdução, três seções e as considerações finais. A primeira busca descrever as quebradas amapaenses para, feito isso, situar o surgimento da cultura hip-hop em Macapá. A segunda, por sua vez, busca-se analisar a construção do coletivo Máfia Nortista, selo *Nóis pur Nóis Rec* e da Música Periférica Amapaense. Na terceira seção é abordada a “nova condição” do rap amapaense e a relação do rap com o Marabaixo. Por último, são expostos os resultados depreendidos nesta investigação.

2 HIP-HOP AMAPAENSE EM PERSPECTIVA

*Ponte, baixada, Macapá Quebrada
Bregoso na alta, Macapá Quebrada
Igreja e bocada, Macapá Quebrada
O que o Rap relata, Macapá Quebrada
Sofrida, mas viva, Macapá Quebrada
José e Marias, Macapá Quebrada
Esperança na lida, Macapá Quebrada
O que o Rap assina, Macapá Quebrada¹²*

Música: Macapá Quebrada. Grupo: Máfia Nortista.

Nesta seção, busca-se delinear o contexto sócio-histórico do surgimento das áreas de ressaca na cidade de Macapá, as quais regionalmente são conhecidas por diversas denominações, tais como periferia, baixadas, palafitas, pontes, invasão e quebrada. Isto posto, serão delimitados os processos históricos operacionalizadas por produções culturais que influíram para novos significados simbólicos e sociais de *periferia*¹³ para, em seguida, situar as dinâmicas sociais do break, grafite e o rap na capital amapaense.

Em consonância com o sociólogo Tiaraju D’Andrea (2020b, p. 13), “periferia é o conjunto de várias quebradas. O ponto de partida da análise do fenômeno dever ser o território”. À vista disso, antes de adentrar na construção história das áreas de ressaca, é relevante realizar uma breve apresentação da cidade de Macapá, a capital do estado do Amapá, com vias a traçar as especificidades regionais e, neste particular, desvelar a “Macapá Quebrada” relatada pelo hip-hop local, especialmente através do coletivo Máfia Nortista.

Com uma população estimada em cerca de 522.357 habitantes, a cidade Macapá possui 6.562,4 km² e está a 1.783km de distância de Brasília, a capital do país (IBGE, 2022). Em razão de suas particularidades geográficas, sociais, culturais, políticas e econômicas, faz parte da região amazônica e Norte do Brasil, juntamente com os estados de Roraima, Rondônia, Acre, Tocantins, Amazonas e Pará.

A cidade de Macapá fica localizada ao sul do estado e é banhada pelo braço norte do Rio Amazonas, considerada a maior bacia hidrográfica do mundo em termos de volume e extensão. Como limites fronteiriços, o estado mantém ao norte com a Guiana Francesa e ao nordeste com o Suriname; e a oeste e sudeste a divisão é com o estado do Pará, principalmente ao longo ao Rio Jarí.

¹² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FwcskDMybZA>. Acesso em: 22 maio 2022.

¹³ Neste trabalho, a utilização de *periferia* em itálico corresponde ao conceito, à medida que sem itálico compete a dimensão territorial, social e geográfico, conforme enfatizado pelos estudos de D’Andrea (2020a).

Figura 2 - Localização do estado do Amapá



Fonte: Google Maps¹⁴.

As formas de acesso ao estado são por via aérea, fluvial e terrestre pela Ponte Binacional, que liga o Amapá à Guiana Francesa, e não há conexões rodoviárias que a interligam diretamente a outras capitais. A metrópole mais próxima é Belém-PA, para a qual a viagem por vias fluviais de navio ou barco dura em média 24h, enquanto de avião gira em torno de 40 minutos.

Em termos históricos, desde o período colonial o processo de ocupação da região da Amazônia despertava interesses aos colonizadores portugueses e espanhóis, por suas idiosincrasias ligadas ao território, floresta, diversidades de animais, plantas e rios. Isto corroborou para interpretações sociais regado a mitologias e exotismos sobre a região que, não raro, ainda pairam no pensamento social, corroborando para interpretações reificadas do lugar, não considerando as teias de interdependências constituídas pelos sujeitos sociais em contextos específicos (ELIAS, 2008).

A título de exemplo, pode-se citar o mito do atraso e a ideia de que os povos pré-colombianos amazônicos possuíam um modo de vida simples, atrasados e rudimentar. Tal premissa foi refutada pelas novas evidências arqueológicas, as quais demonstram que os povos indígenas, antes da chegada dos colonizadores, já possuíam técnicas avançadas de pintura, comércio, organização política e social (PINTO, 2016).

¹⁴ Disponível em:

https://www.google.com/maps?output=search&q=mapa+do+Amap%C3%A1&entry=mc&sa=X&ved=2ahUKEwi22a2ovNf_AhWzI7kGHeyXBwcQ0pQJegQIEhAB. Acesso em: 22 maio 2022.

Em 1494, com a assinatura do Tratado de Tordesilhas, as primeiras incursões pelo território que compreende hoje o estado do Amapá foram capitaneadas pelos espanhóis Vicente Yañez Pinzón e Francisco Orellana. Este último recebeu o título de capitão geral e governador desse território, denominado à época de Adelantado de Nueva Andaluzia. Englobando as terras do norte e nordeste, em 1758 foi criado o estado do Grão-Pará e Maranhão, que visou dar liberdade administrativa e melhor domínio militar e econômico na região, com o extrativismo de drogas do sertão¹⁵ sob a tutela dos jesuítas, que utilizavam a mão de obra e o conhecimento indígenas para esses fins.

Nesse contexto, eclodiram conflitos entre jesuítas e colonos, pois estes últimos queriam aproveitar a mão de obra indígena escravizada. É nesse cenário que se inauguram novos contornos políticos e sociais para a região, pois, na ânsia de cessar o confronto entre missionários e colonos, a coroa portuguesa, sob o comando de Dom José, dá amplo poderes para o ministro Sebastião José de Carvalho de Melo, o Marquês de Pombal, que nomeia seu irmão Francisco Xavier Mendonça Furtado como capitão geral.

A coroa portuguesa, portanto, passou a ocupar a região com políticas de integração social, investimentos em tecnologia e estrutura da defesa da região. De acordo com o sociólogo Manoel Pinto (2016), os indígenas foram transformados em cidadãos e aldeias em vilas, sobretudo com a criação o Diretório dos Índios, um documento que modificou radicalmente a política das populações indígenas daquele período, objetivando findar com a escravidão, proibir o funcionamento de aldeamentos e coibir qualquer tipo de discriminação contra a população ameríndia nativa.

A presença do negro na história do Amapá é notável desde o começo da sua ocupação, o que nos permite compreendê-lo como ator principal na perpetuação das culturas afro-brasileiras na região, bem com um ser ativo na configuração cultural, econômica e política do estado (JACKSON, 2014). Dois fatos são substancialmente necessários destacar no tocante da presença negra no Amapá.

O primeiro, conforme aponta Silva, Videira e Custódia (2021), trata-se da vila histórica de Mazagão Velho, que foi fundada no dia 4 de abril de 1770, sob a proteção de Nossa Senhora de Assunção, na Amazônia Amapaense, às margens do rio Mutuacá. A conformação cultural e social de Mazagão ocorre mediante a transmigração de famílias de lusitanos sob o domínio expansionista da coroa portuguesas que aportam Amazônia no quantitativo de 217 famílias.

¹⁵ Refere-se aos produtos comercializados pela coroa portuguesa no território amazônico reconvertidos em fontes de lucro, como guaraná, cacau, urucum, algodão, castanha-do-Brasil e amendoim.

Essas famílias receberam fazendas e pessoas escravizadas como forma de salário para dedicar-se às atividades agrícolas. Ademais, outra questão foi a criação de Comércio do Grão-Pará e Maranhão, corroborando para a intensificação da oferta e o incentivo do comércio de escravizados para trabalhar na região.

Em concordância com Manuel Pinto (2016, p. 10), “a ordem era ocupar as terras descobertas, fundar vilas, trazer moradores para trabalhar na agricultura e fortificar, militarmente, a região”. Com esta estratégia, foram fundadas a cidade de Mazagão (23 de janeiro de 1777), a vila de São José (4 de fevereiro de 1758) e a Fortaleza de São José de Macapá (19 de março de 1782).

Doravante em Macapá, inicia-se a construção da Fortaleza de São José, que perdurou de 1764 a 1782. Com efeito, inúmeros negros escravizados foram trazidos para Macapá e postos para trabalhar na construção da Fortaleza, assim como na construção civil e agricultura da região. Como complementa Jackson (2014, p.34) “os maiores contingentes de negros vieram a partir de 1765 para a construção da referida Fortaleza, alguns morreram de doenças (Sarampo, Malária e acidentes de trabalho), outros conseguiam fugir aventurando-se nas terras desconhecidas”.

Apesar do falecimento de outros negros em função das doenças da época, alguns conseguiam arduamente fugir dos colonizadores. Nesta fuga, os negros se deslocavam para o lago do Cria-ú, posto que os recuperados eram reconduzidos para a construção novamente; uma parcela também se refugiou para a área hodiernamente conhecida como Distrito da Pedreira (JACKSON, 2014). Nota-se que, desde a chegada dos primeiros negros africanos em solo amapaense, além das atividades atinentes à construção de fortificação, o negro também se ocupou das construções urbanas, lavouras de arroz e cana-de-açúcar.

Grande parte das pessoas escravizadas, inconformadas com os maus-tratos, rebelavam-se e fugiam para longe do alcance de seus algozes, formando os Quilombos de Maruanum, Igarapé do Lago, Ambé, Cunani e Cria-ú (VIDEIRA, 2020). Conforme o mapa da Fundação Cultural Palmares (2020), no Amapá tem-se o registro de 40 comunidades quilombolas.

No século XX, grande parte da população negra residia no bairro do centro da cidade, mais especificamente na frente da Igreja de São José e adjacências, na qual os negros dançavam o Marabaixo, lundum e também jogavam a “carioca”, espécie de luta com dança, o que seria a precursora da Capoeira (JACKSON, 2014). Todavia, esses fatos incomodavam as autoridades e os religiosos naquele contexto social, e o que era entretenimento, cultura e tradição para os

negros, na ótica cristã, em contrapartida, era interpretado como algo maléfico e deletério aos preceitos morais e religiosos da época para a sociedade amapaense.

Com isto, as manifestações afro-brasileiras que aconteciam na Praça Matriz sofreram repressão, e devido à intolerância religiosa, juntamente com o governo de Janary Gentil Nunes, desapropriou-se os negros do centro da cidade, em razão, segundo a lógica governamental do processo de urbanização da cidade de Macapá, o que escamoteia a higienização social da política do referido governador, como será demonstrado mais adiante.

Diante disso, os negros caminharam para o bairro do Laguinho em razão de que muitas famílias já conheciam a área por possuírem roças e utilizarem o lugar para caçar e pescar (JACKSON, 2014). Nesta mudança de morada, surgiu o canto ladrão de Marabaixo¹⁶ intitulado “Marabaixo”, que descreve o percurso da mudança de lugar e as desigualdades sociorraciais operantes na época entre as populações negras e os “doutor” – a classe dominante.

*Aonde tu vai, rapaz?*¹⁷
Neste caminho sozinho
Aonde tu vai, rapaz?
Neste caminho sozinho
Eu vou fazer minha morada
Lá nos campos do laguinho
Eu vou fazer minha morada
Lá nos campos do laguinho
As ruas de Macapá
Estão ficando um primor
As ruas de Macapá
Estão ficando um primor
Tem hospitais, tem escolas
Pros fi dos trabalhador
Mas as casas que são feita
*É pra só morar os doutor*¹⁸

Essa canção originou-se de uma conversa natural entre Júlio Ramos e Ladislau, conforme expõe Jackson (2014, p. 96) “Ladislau ao ver o Julião Ramos caminhando em direção ao laguinho, perguntou ao amigo: ‘Aonde tu vais rapaz por esse caminho sozinho?’ E o Mestre Julião o respondeu: ‘Vou fazer minha morada lá pros campos do laguinho’”. Com a mudança de bairro, vale ressaltar, os negros não foram somente para o Laguinho. Isto é, também ocuparam o bairro do Igarapé das Mulheres (atual Perpétuo Socorro) e a Favela (compreendida como a parte do bairro central e o bairro Santa Rita), tendo como líder a senhora Gertrudes

¹⁶ Detalha-se as características do Ladrão do Marabaixo na terceira seção.

¹⁷ As citações referentes a letras de músicas foram incluídas em itálico para diferenciação.

¹⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SK85D1dU67o>. Acesso em: 22 maio 2022.

Gaia. Decerto, percebe-se que, com caloroso ardor e muita resistência, o Marabaixo difundiu-se nesses bairros perpetuando a cultura trazida pelos seus ancestrais.

Acentua-se que, dentre as culturas afro-brasileiras trazidas para o Amapá, o Marabaixo e o Batuque são as expressões culturais que majoritariamente ocorrem no estado. Respectivamente, o primeiro é interpretado e incorporado como um majestoso elemento de resistência contra a escravidão, possuindo uma dança, um ritmo e uma sonoridade singular; é uma expressão cultural de significativa visibilidade e reconhecimento público pela comunidade do Marabaixo e pelo poder público local.

Em uma das origens do vocábulo Marabaixo, tem significado de mar/acima, mar/baixo, dando ideia do movimento dos navios negreiros vindos para o Brasil, no caso, os escravos vinham nos porões abaixo do nível do mar, ou o termo Marabaixo é provavelmente uma palavra com escrita variando de região como, marabuto ou marabut, do árabe morabit – saudar os deuses. (JACKSON, 2014, p. 85)

Além disso, tal manifestação é composta pelas caixas de marabaixo (instrumentos de percussão), respondendo de forma coletiva aos versos denominados de “ladrões”. As indumentárias são compostas por cores vivas, com fitas, flores reluzindo e tornando a dança mais viva. O batuque, por sua vez:

[...] teve suas origens no Amapá em decorrência do povoamento das Vilas de São José de Macapá e Nova Mazagão no século XVIII. Onde diversas famílias foram remanejadas de outras Províncias do Brasil para o Grão-Pará e Maranhão, assim como do próprio continente africano, especificamente para a Nova Mazagão. (JACKSON, 2014, p. 92)

Os códigos culturais do Batuque expressam elementos da ancestralidade afro-amapaense incorporados como sustentáculos para a positivação da identidade étnica quilombola criouleses. Em termos de danças, o predomínio do Marabaixo, Batuque com exceção do Zimba, ritmo dançado pelo Quilombo do Cunani e o Sairê no Distrito do Carvão no município de Mazação apresentam instrumentos, cantigas, ritmos e danças específicas desses lugares (VIDEIRA, 2013).

A forte presença da população negra em território amapaense conferiu ao estado um repertório cultural expressivo com bases africanas, que se irradiou na tradição musical, popular e afirmativa desses atores sociais. Certamente tais influências ecoaram nas áreas de ressaca que, junto com a produção cultural e política do hip-hop, operacionalizaram novos contornos e significados para a *periferia* local, como será exposto a seguir.

2.1 “Macapá Quebrada”: situando a periferia amapaense

Como já alertado pelo poeta e rapper Gog “*Periferia é Periferia em qualquer lugar*”¹⁹, em que pese as configurações linguísticas, geográficas e sociais em contextos sociais específicos, traços e marcadores sociais em comum são compartilhados por seus agentes. Neste horizonte de análise, “a periferia é heterogênea culturalmente, mas possui sinais diacríticos de distinção que permitem o reconhecimento mútuo entre quem habita esses espaços” (D’ANDREA, 2020, p. 8). A seguir, deter-nos-emos à terminologia usada pela comunidade²⁰ do hip-hop para denominar as áreas de ressaca amapaenses, tal como os aspectos históricos que incidiram no seu surgimento e suas principais características sociais e culturais.

Em Macapá, regionalmente a zona periférica é caracterizada por ocupações informais localizadas sobre águas, em palafitas de madeiras circundada por áreas úmidas, denominadas de “ressacas” (SOUZA, 2018). Conforme apregoa o Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano e Ambiental (PDDUAM), as áreas de ressaca se comportam como reservatórios naturais de água, apresentando um ecossistema rico, singular e que sofre a influência das marés e das chuvas de forma temporária. Tais áreas, portanto, têm funções ecológicas e ambientais, como a drenagem das águas pluviais e abrigo para uma rica biodiversidade.

Historicamente os moradores autoconstruíram suas casas, passarelas, redes de energia, comércios, bares e a infraestrutura do espaço das ressacas que, em relação ao centro da capital amapaense, apresenta uma dinâmica social precária, visto que:

[...] áreas com melhores infraestruturas são as localizadas na zona central da cidade, onde se encontra o maior número de habitantes, e também em algumas áreas segregadas como a colônia Perpétuo Socorro, para que de um lado se possa ver a cidade formal que tem um desenho e infraestruturas de rede abastecimento de água, esgotos, transportes, áreas recreativas. Do outro lado está a cidade informal onde as zonas úmidas se localizam as ressacas predominam sobre áreas de alto valor ecológico e ambiental devido à sua grande diversidade de fauna e flora específica da região amazônica. Além disso, esta zona da cidade caracteriza-se pela falta de serviços básicos e de infraestruturas urbanas que dificultam a vida cotidiana dos seus habitantes. (CARVALHO, 2015, p. 136, tradução nossa)

Não obstante, não é somente pela variável financeira que a *periferia* se define, mas também pelo fator distância do centro, isto é, distantes dos bairros mais elitizados e socialmente estruturais em termos materiais e simbólicos. A “cidade informal” apontada pela autora

¹⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9geTcAG2dV8>. Acesso em: 22 maio 2022.

²⁰ Utiliza-se a definição de comunidade como um grupo de pessoas que possuem interesses em comum e que se engajam em interações sistemáticas entre si (GIDDENS; SUTTON, 2017). Em vista disso, ao mencionar a comunidade do hip-hop refiro-me aos artífices, apreciadores, apoiadores e espaços sociais que acolham festivais e ações destinadas à cultura.

supracitada é perfilada por espaços de moradias típicas da região amazônica, com casas de madeiras construídas pelos próprios moradores acima do nível do rio, denominadas de Palafitas.

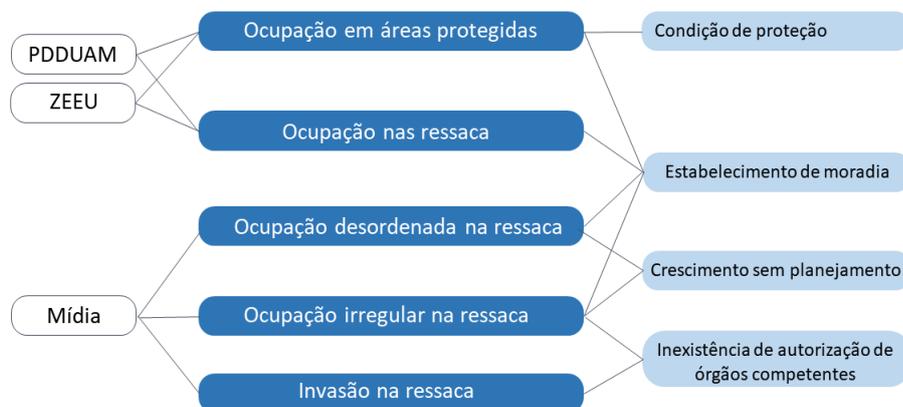
Figura 3 - Áreas de ressaca na 10ª Avenida do Bairro Congós



Fonte: Elaboração própria (2021).

Sua espacialidade é configurada por casas que ficam uma ao lado de outra, com rede de energia e passarelas que ligam às casas e que possibilita os moradores se deslocar para outras partes da cidade em terra firme. Esses espaços são conceituados por diferentes terminologias pelo poder público, mídia, pesquisadores, moradores e pela comunidade do hip-hop. Em sua dissertação sobre as áreas de ressaca no bairro do Congós, a arquiteta Luana Souza (2014) evidenciou as seguintes denominações:

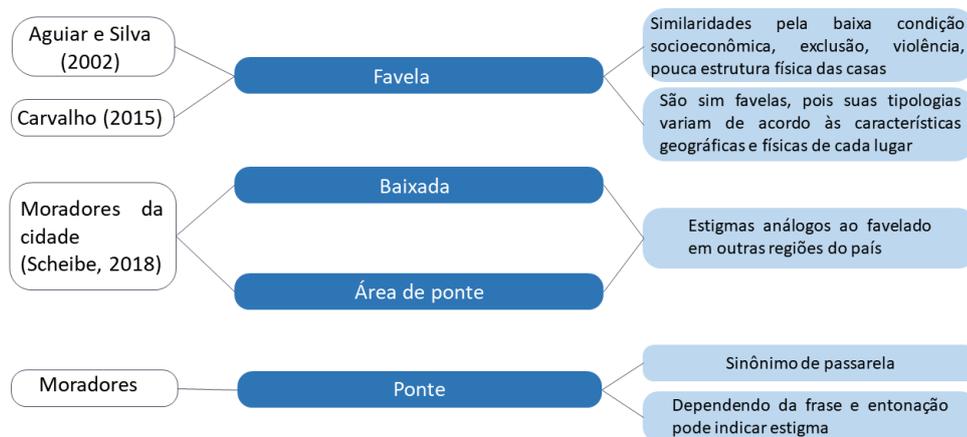
Figura 4 - Terminologias para a zona periférica 01.



Fonte: Souza (2018).

Sumariamente, o PDDUAM e o Zoneamento Ecológico Econômico Urbano de Macapá e Santana (ZEEU) qualificam as zonas periféricas como *ocupação em áreas de ressaca* ou em *áreas protegidas*, dando ênfase à ideia de estabelecimento de moradia e a proteção dessas áreas. A mídia e os parlamentares, por sua vez, denominam *ocupação desordenada* e *ocupação irregular na ressaca* para expressar o crescimento urbano sem planejamento, enquanto o termo *invasão na ressaca* é usado para a ausência de autorização fornecida por órgãos competentes.

Figura 5 - Terminologias para a zona periférica 02.



Fonte: Souza (2018).

Na perspectiva de Aguiar e Silva (2003), existem similaridades entre as *favelas* e as *palafitas* mediante as variáveis como baixa condição socioeconômica, pouca estrutura física das casas, violência e exclusão social. As *favelas* são configuradas de acordo com as características geográficas e físicas de cada lugar, portanto, as áreas de ressacas podem ser consideradas favelas (CARVALHO, 2015). A denominação *baixada* e *área de ponte* são consideradas estigmas análogos ao “favelado” em outras regiões do Brasil (SCHEIBE, 2016).

Ponte é um termo comumente utilizado pelos moradores, que pode ser detectado em frases como “*Eu moro no início da ponte*” ou “*Conheço essa pessoa daquela ponte*”. Todavia, cabe assinalar que simbolicamente *Ponte* opera como dispositivo de distinção que imputa estigma e preconceito, sendo tais representações reforçadas pela atuação da política militar e dos jornais locais (ROCHA, 2021). Também há o processo de diferenciação social, visto que quanto mais próximo da *Ponte* a pessoa morar, menor seria seu prestígio social; e quando mais distante e mais próximo da terra firme, maior seria o prestígio social e econômico.

Embora as nomenclaturas sobreditas sejam legítimas no contexto de sua utilização, neste trabalho será utilizado o termo *quebrada*, usado pelos repeiros da Máfia Nortista para se

referir às zonas periféricas. Sabidamente, *quebrada* não é uma singularidade imputada pela linguagem do hip-hop amapaense, contudo, foi a partir da música “Macapá Quebrada”, produzida em 2016, que o coletivo se projetou no cenário musical local, assim como inspirou outros grupos de rap e Mc’s a adotarem o termo em suas composições.

A narrativa do rap se assenta nas adversidades, desigualdades sociais e descaso social que operam nas áreas de ressaca e em conjuntos habitacionais, bem como na relevância da produção cultural capitaneados por coletivos artísticos e culturais como “porta-vozes” fidedignos da periferia. O lugar de enunciação e matéria-prima materializados na música são as configurações amazônicas, culturais, negras e sociais.

A dinâmica de quem vive em tais espaços é a “*constante luta diária pela sobrevivência, semblante, pobreza, carência*”, onde o “*Cenário é baixada, becos e pontes, lugares onde paz fica cada vez mais distante*”, e diante desse processo o “*governo não está nem aí pra ajudar, mas sim pra sugar o povo e pá*”. A quebrada, portanto, pode ser compreendida como um termo guarda-chuva que abarca múltiplas dimensões do viver, pertencer e ser da periferia.

Para compreender a construção e ocupação das quebradas, é de suma importância considerar as dinâmicas do capital internacional e das grandes empresas no estado do Amapá e na Amazônia. A partir desses processos socioeconômicos ocorre uma nova configuração urbana para Macapá, corroborando para um grande fluxo de imigrantes em busca de empregos, que em decorrência da baixa renda e sem condições de comprar um imóvel ou pagar aluguel, iniciam a autoconstrução de suas casas em áreas de ressaca, fato que será delineado a seguir.

A cidade Macapá tornou-se território federal em 1943, e nesse período somente a área central da cidade era ocupada, apesar de não englobar serviços básicos de infraestrutura. Para governar as terras amapaenses, Getúlio Vargas nomeia o capitão Janary Gentil Nunes, que aportou na cidade somente em 1944, quando Macapá possuía aproximadamente mil habitantes (VIDEIRA, 2020). Neste particular, o período do “janarismo” substantivamente configurou a organização espacial, social e racial do Amapá, sobretudo no que tange às áreas de ressacas.

Ao chegar no território amapaense, Janary principiou diversas mudanças estruturais na esfera urbana de Macapá, pois a cidade ainda se encontrava política e economicamente dependente do governo paraense, com uma dinâmica social precária, sem energia elétrica, esgoto e água encanada. De acordo com a pesquisadora Piedade Videira (2020), é nesse período que ocorre a limpeza étnica da parte alta da cidade, a qual compreendia Largo de São João, Praça de Cima e Vila Santa Efigênia.

O ideário do branqueamento que permeou o pensamento social do século XIX no Brasil ressoou na política de Janary Nunes pois, alimentado pela lógica da modernização, acreditava que desenvolvimento econômico e social do Amapá seria fecundo somente através da população não negra. Notadamente, observa-se o caráter segregador e racista do governo, que relegou os bairros mais afastados para a população negra, em troca de um discurso de urbanização.

Foram construídas casas para funcionários públicos, prédios públicos e remanejamento da população com menor poder aquisitivo do centro às áreas periféricas, o que separou a cidade em áreas de trabalhadores e outras para populações com maior poder aquisitivo. (SOUZA, 2018, p. 53)

Somando-se a estes fatos, nos idos de 1950 e 1960 grandes projetos na Amazônia encetados por empresas se instalaram no território amapaense com vias a explorar recursos naturais, como o manganês na cidade de Serra do Navio, através da empresa Indústria de Comércio de Minérios S/A (ICOMI). Para concretizar o empreendimento, era necessário estruturar a dinâmica de trabalho do projeto, como criar cidades/vilas, estradas de ferro e porto para embarque (PINTO, 2016).

Esses processos sociais geraram uma rápida expansão da cidade, o que acarretou o surgimento dos seguintes bairros: Beírol, Laguinho, Igarapé das Mulheres (no atual Perpétuo Socorro), Santa Rita, aglomerado Vacaria, Buritizal, Jesus de Nazaré e Pacoval. Nesse diapasão, inicia-se a ocupação de áreas de úmidas a partir do surgimento do aglomerado no Igarapé do Elesbão próximo à orla da cidade. Em razão do baixo custo, a maioria dessas casas eram construídas em madeira (SOUZA, 2018).

Com a criação da Área de Livre Comércio de Macapá e Santana (ALCMS), em 1991, pelo art. 11 da Lei 8.387/91 (BRASIL, 1991) e regulamentada pelo Decreto 517/92 (BRASIL, 1992), o crescimento populacional se intensificou expressivamente na região. A ALCMS tem como objetivo eliminar e reduzir as taxas alfandegárias, fortalecer a economia local e desenvolver a região, tendo como suas principais funções a melhoria na fiscalização de entradas e saída de mercadorias, o fortalecimento do setor comercial e a geração de empregos.

O ideário regido por melhores condições de vida e empregos atraíram os imigrantes, advindos em grande maioria do estado do Pará e regiões ribeirinhas, conseqüentemente, as áreas de ressaca iam sendo ocupadas, sobretudo pela necessidade, haja vista que os imigrantes não tinham acesso ao mercado formal de terras. Adicionalmente, pode-se citar a ineficiência de políticas públicas e planejamento habitacional adequado.

Outras variáveis relacionadas à ocupação desse território apontam a sua dimensão cultural, pelo fato de as moradias em palafitas ser vinculado à identidade cultural dos ribeirinhos. Conforme assevera Corrêa (2003), ribeirinhos são homens, mulheres, jovens e crianças que nascem, vivem, convivem, se criam, existem e resistem às margens dos rios, que habitando as várzeas desenvolveram todo um saber na convivência com os rios e com a floresta. Suas casas são construídas levando em consideração a dinâmica da maré, pois em determinado período do ano ela varia, logo, as casas configuram-se em cima das margens do rio para evitar que no período da maré cheia a habitação não vá para o fundo.

É válido salientar que, legalmente, as quebradas são protegidas por vasta legislação. A título de exemplo, pode-se citar o primeiro plano urbanístico para Macapá capitaneado pela empresa Grunbilf do Brasil, que foi criado em razão do crescimento desordenado da cidade, e delineou área para expansão da cidade e outra adjacente para produção hortigranjeira (GRUNBILF DO BRASIL CONSULTORIA, 1960).

O Estatuto da Cidade, aprovado em 2001 (BRASIL, 2015), estabeleceu as normas que regulam o uso da propriedade urbana em prol do bem coletivo, da segurança e do bem-estar dos cidadãos, bem como do equilíbrio ambiental. O PDDUAM, por sua vez, incorpora as áreas de ressaca como patrimônio ambiental, tratando-as como um dos importantes recursos naturais do município, que devem ser protegidas e incentivadas quanto às atividades sustentáveis de turismo, extrativismo, pesca e de criadouros, priorizando o reassentamento, além de criar oportunidades para geração de trabalho e renda.

Diante de tal cenário, percebe-se o crescimento desordenado das quebradas acompanhado pela ausência do poder público e políticas públicas, corroborando, assim, para o adensamento e escamoteamento das problemáticas sociais de tais espaços periféricos. Conforme enfatizado pelo sociólogo Tiajaru D'Andrea (2020b), a história da periferia condiz com sua luta contra a invisibilidade:

A invisibilidade operada pelo Estado fez com que os equipamentos serviços e serviços públicos chegassem na periferia com décadas de atraso com relação ao centro e à região de habitação das elites. Nos últimos anos, é fato que essa presença aumentou. No entanto, o poder público na periferia sempre operou na lógica do incompleto, do descontínuo e do improvisado. Juntamente à distribuição desigual dos recursos, há uma dinâmica própria de funcionamento interno do poder público que faz com que na periferia os serviços sejam precários. (D'ANDREA, 2020b, p. 13)

O poder público, de forma sistematizada e intencional, opera pela lógica do silenciamento, abafando o racismo ambiental, as injustiças sociais e a negação dos direitos à saúde, educação, lazer, cultura e moradia da população periférica. Tal cenário social corrobora

para o que o filósofo Achille Mbembe (2018) denominou de Necropolítica, ou seja, o poder do Estado em ditar quem pode viver e quem pode morrer, sendo o corpo “matável” aquele que se encontra em constante risco de morte, neste particular, corpos negros e periféricos.

Pode-se notar o descaso social nas áreas de ressacas amapaenses a partir dos dados evidenciados no projeto “A Vida Sobre as Águas”²¹, capitaneado pelo Coletivo Utopia Negra no ano de 2021. Constatou-se, por exemplo, que as populações vivem com ausência de saneamento básico, desigualdade, segurança pública, infraestrutura, violência e o preconceito por residirem em áreas de pontes:

Por serem, na sua maioria, pessoas pobres e negras, se constrói uma visão preconceituosa das populações que vivem nas áreas que enfrentam diversos problemas cotidiano relacionados às injustiças sociais, como as dificuldades de se conseguir emprego, a ausência de segurança pública que provoca a sensação de medo e insegurança, a falta de saneamento básico, coleta de lixo e de serviços como eletricidade, correios, as enchentes nas épocas das chuvas, dificuldades estas relatados pelas mulheres/mães que fazem parte do projeto. (ROCHA *et al.*, 2022, p. 14)

As problemáticas sociais expressam a irradiação do racismo ambiental operante nas comunidades periféricas através da ausência de políticas públicas ambientais e no cumprimento de ações para auxiliar pessoas que vivem em locais em que o meio ambiente se encontra degradado. Os impactos são inundações frequentes, queimadas e contaminação, além da falta de um meio ambiente saudável e seguro, que são excluídos das políticas de proteção ambiental.

Nesse contexto, é certo que os moradores historicamente não ficaram apáticos; pelo contrário, desde a ocupação das ressacas eles mantiveram uma postura crítica em face da negligência estatal, o que desencadeou em organização de associações de bairro, líderes comunitários e coletivos culturais, na busca de melhores condições de existência. Os processos sócio-históricos sobreditos gestaram um *ethos* no morador na periferia pautado na autonomia, em fazer acontecer sem intermediários estatais, no “nóis pur nóis” e, sobretudo, no significado social da periferia e sobre a periferia.

Conforme assevera D’Andrea (2020a), nos idos de 1980 o termo *periferia* notadamente ganha visibilidade e, embora fosse conhecido pelos moradores, não possuía importância e era ausente de positividade. Nos primeiros anos da década 1990 ocorre uma mudança substantiva no significado de periferia, tendo como seus principais expoentes as

²¹ Criado pelo Coletivo Utopia Negra Amapaense juntamente com o Instituto Clima e Sociedade (ICS), o projeto ocorreu na décima avenida do Bairro Congós, zona sul de Macapá, sendo a equipe do projeto constituída por antropólogos, sociólogos, jornalistas, engenheira ambiental, pessoas da comunidade, dentre outros profissionais, que ofertaram curso de capacitação para dez mulheres/mães residentes de áreas de ponte, em sua maioria negra, chefes de famílias, com idade de 21 a 50 anos, sobre a importância política das mulheres e da comunidade em busca de seus direitos.

expressões culturais, em especial o movimento hip-hop, que passa a publicizar o termo. Nesse período emergem as primeiras ações culturais e políticas nas quebradas amapaenses, tendo como seus artífices os próprios moradores vinculados, em parte, às manifestações culturais do que posteriormente viria a ser conhecido como o hip-hop.

O rap brasileiro tem início como a voz da periferia, e no Amapá não é diferente. A galera que começa a organizar o hip-hop em Macapá são os moradores da periferia em grande maioria negro, como é a maioria da população da periferia do Brasil. (MALÁRIA, 2021)²²

Conforme o exposto, os moradores, em grande medida negros, começam a organizar o hip-hop que, na época, era compreendido precipuamente através do discurso do rap contundente do Racionais Mc's. Neste particular, é imperativo assinalar a relevância política, social e cultural do grupo paulistano e, por extensão, do movimento hip-hop para as populações periféricas a nível nacional.

O discurso do referido grupo trouxe visibilidade para a realidade da periferia, através de narrativas próprias sem a necessidade de mediadores e o aumento da autoestima da população periférica (D'ANDREA, 2020). Tematizar sobre racismo, violência, miséria e repressão policial evidenciou múltiplas realidades das periferias brasileiras, o que possibilitou diversos jovens a se identificarem com as letras do grupo “*apoiado por mais de 50 mil manos*”²³.

As vozes periféricas do Racionais Mc's ecoaram nas quebradas amapaenses nos idos de 1990 através da rádio, CDs e fitas cassete, que eram gravadas e socializadas entre os admiradores da cultura, como relata Branks ao lembrar do seu primeiro contato com o hip-hop aos 16 anos:

Meu primeiro contato com o rap nacional foi ouvindo Racionais Mc's, por incrível que pareça chegou a tocar na rádio num momento em que nunca ia se imaginar. Eu ligava na Rádio 93 e estava tocando a música “Homem na Estrada” que tem mais de 10 minutos. Naquela época era difícil, a gente conseguia gravar a fita. Depois ouvi “Fim de semana no Parque” e depois comprei CD de outros grupos. Minha vó é sensível e certa vez eu estava cantando em voz alta na sala e meu tio chega e fala “Ei, baixa esse som aí”. Depois minha avó veio e falou pro meu tio “deixa o menino escutar música, um dia ele vai ser cantor”. (BRANKS, 2021)

A princípio, o rap foi incorporado como um elemento musical e cultural novo para a comunidade periférica, que se identificava através dos códigos compartilhados assentados no

²² Entrevista realizada pelo autor com o Ramon José, conhecido por ÉrrriJota ao atuar como Mc, e Malária enquanto produtor. É o proprietário da *Nóis Pur Nóis Rec* e um dos fundadores do coletivo Máfia Nortista. A entrevista foi realizada no dia 17/04/2023.

²³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2LQSFLTiwS8>. Acesso em: 31 jan. 2023.

cotidiano periférico, pobreza, violência e denúncia do genocídio da população negra, como é o caso das músicas “Homem na Estrada” e “Fim de Semana no Parque”. Nesse diapasão, a estética do rap como cultura negra e o hip-hop como movimento social se sobressaíam nos grupos de rap paulistas (MACEDO, 2016), o que fornece indícios para compreender os ingredientes que alimentariam as primeiras produções da cultura em Macapá, com um direcionamento político-ideológico de crítica social.

Além do viés ativista materializado em letras que instigavam a politização, crítica social, autoestima da subjetividade periférica e pacificação dos territórios, Racionais Mc’s também principiou para os jovens inseridos nas baixadas amapaenses a possibilidade de seguir horizontes artísticos tendo como matéria-prima a experiência vivida nas áreas de ressaca; mas agora, incorporando o orgulho do seu lugar, a exemplo de Branks. Ademais, outros grupos das regiões Norte, Nordeste e Sudeste influenciaram os rappers amapaenses na dimensão artística e política, tais como Sexto Sentido, Clã Nordestino, Costa a Costa, Mv Bill, Realidade Cruel, Dina Di, Negra Li, Consciência X Atual, Facção Central, 509-E, Cirurgia Moral e Gabriel o Pensador.

Torna-se evidente o impacto social da obra dos Racionais Mc’s para a representação e autoestima da população periférica, pois ela imputou uma transmutação no significado social do termo *periferia*, que passou do “[...] estigma ao orgulho, da fragilidade à potência” (D’ANDREA, 2020a, p. 31). A narrativa do grupo, além de encetar a positivação da autoimagem do morador da periferia, fermentou a luta política contra os estereótipos historicamente atribuídos à comunidade periférica, conforme é possível notar no relato abaixo:

A periferia amapaense hoje tá além do pensamento do Playboy, lá não é só lugar onde vende a melhor Skank, pó e brait, não, cara! A periferia é aquele cara que tá vendendo seu lanche, o moleque que corre e brinca. A periferia é isso, é lá que estão as potências, de trabalho, tem muito moleque que é inteligente, mas não tem oportunidade. Fui ministrar uma oficina e vi que os moleques eram fudas, eles pegavam muito rápido, isso é foda. A periferia é o local que tem mais potências, e é o lugar que é menos investido” (BRANKS, 2021)

Diante do exposto, observa-se o preconceito atribuído ao morador das áreas de ressaca por parte da classe favorecida economicamente na sociedade, comumente denominada pelos rappers como “Playboy” que, segundo o repeiro, compreende a periferia pela ótica do lugar que vende a “melhor droga”. Contudo, tal visão estigmatizante é descortinada pelo através das variáveis trabalho, potência e inteligência, vistos como pilares que constituem o morador periférico, que trabalha dignamente e produz cultura. Nota-se, ainda, que na condição de arte-educador e integrante do hip-hop, Branks, ao ofertar oficinas de rap, já presenciou diversas

potencialidades que poderiam ser desenvolvidas artisticamente, mas são refreadas pela ausência de oportunidades.

Destarte, a negligência estatal que se isenta em ofertar projetos culturais, aliado a maneira pela qual a mídia expõe a situação da periferia como um lugar permeado pela criminalidade, violência e mazelas sociais, corroboram para a compreensão distorcida sobre os residentes de tais espaços. Em contrapartida à tal entendimento, além do movimento hip-hop o qual será delineado posteriormente, é relevante analisar as teias de interdependência configuradas por atores sociais que historicamente contribuíram na luta em prol de garantia de direitos e justiça social para a população periférica (ELIAS, 2008), que serão descritos a seguir.

Criado em 2016, o Centro de Atividades Sociais da Periferia (CASP) está localizado em terra firme na décima avenida do bairro do Congós, zona sul de Macapá, em frente à residência da sua diretora e presidenta Carmem Duarte. Os membros que constituem o centro atuam de forma voluntária e são, em grande medida, vizinhos, familiares e amigos, residentes da área de ressaca. O espaço promove ações assistenciais no âmbito da educação, saúde, artes, lazer e cidadania, com diversas atividades culturais, formativas e lúdicas para crianças, jovens e adultos, tais como cursos de capacitação, formação política, aulas de reforço, poesia, capoeira, rodas de conversa, aula de xadrez, eventos de hip-hop, reunião com moradores para saber suas demandas, pastoral das crianças e acompanhamento de mulheres grávidas.

Figura 6 - Centro de Atividades da Periferia (CASP).



Fonte: Elaboração própria (2021).

Em datas comemorativas, como Dia das Crianças, festa junina, Dia das Mães, Natal, férias etc., são ofertadas brincadeiras, distribuição de lanches, festas, programações artísticas-

culturais como Batalha de Rima, gincanas, bingos, sorteio de brindes, rodas de conversas, serviços de saúde, orientação jurídica e serviços de beleza. Essas atividades ocorrem tanto dentro do espaço do Centro como na rua de terra firme em frente, e abarca moradores do entorno do bairro Congós; além disso, em algumas ações, conta com a presença de professores, estudantes universitários e atividades de diversos segmentos sociais.

Cabe salientar as ações de mobilização social encetadas pelo Centro para minimizar o impacto da pandemia de COVID-19, tais como a conscientização através de canais de comunicação do Facebook, WhatsApp e Instagram, para divulgar a arrecadação de doações e valores para famílias de baixa renda da comunidade. Os recursos arrecadados foram integralmente aplicados nas ações de comunicação e difusão de informação em saúde; implementação de estratégias para garantir produtos de subsistência (alimentação, produtos de higiene pessoal e medicamentos); e para a realização de estratégias de saúde para conter a disseminação do coronavírus.

Através de campanhas, rifas, parcerias com Organizações não governamentais (ONGs), instituições educacionais e entidades sociais, como a Central Única das Favelas (CUFA), Amapá Solidário, Sindicato dos Docentes da Universidade Federal do Amapá (SINDUFAP) e Sindicato Nacional dos Docentes das Instituições de Ensino Superior (ANDES), o CASP distribuiu para os moradores das áreas de ressaca álcool em gel, máscaras, cubas de ovos, cestas básicas, kit de higiene, cartão de alimentação, água potável, tickets de alimentação e chips de internet grátis para mães ajudar seus filhos em aula online, efetivando, também, o cadastramento para o Programa Mães da Favela da CUFA Brasil.

Pode-se inferir, portanto, que as ações sociais sobreditas auxiliaram e contribuíram para a melhoria social da população das áreas de ressacas do bairro Congós e, em certa medida, para um significado positivo da periferia amapaense, visto que, enquanto um espaço social, já aborcou atividade formativas que pautaram a importância da autoafirmação da identidade periférica, como foi o caso do projeto “A vida sobre as águas” capitaneado pelo Coletivo Utopia Negra, mencionado anteriormente.

O referido Coletivo emergiu em 2020 no contexto pandêmico, tendo como enfoque de suas ações políticas a comunidade negra e periférica. Formado exclusivamente por pessoas negras, entre ativistas do movimento negro, universitários e professores, a Utopia Negra intitula-se um movimento de jornalismo nortista, preto, criativo e independente, que almeja difundir discussões sobre política, sociedade e meio ambiente considerando as necessidades da população negra do estado do Amapá (ROCHA *et al.*, 2022).

A ancestralidade e o ideário de outro mundo possível compõem o pressuposto epistemológico e político movimento. Uma das pautas defendidas é a representatividade negra e periférica na política amapaense, visto que o cenário político ainda é majoritariamente ocupado por pessoas não negras. Em face desse contexto, o coletivo atua fortemente através das redes sociais e a partir do seu site, onde divulgam diversos ensaios, artigos jornalísticos e matérias sobre o racismo, educação quilombola, estética negra, empreendedorismo negro, debates sobre políticas públicas de segurança pública, política, e desigualdade sociais e raciais no Brasil, além de oferecer acompanhamento jurídico e psicológico.

Dentre suas principais ações, o projeto “Juventude amapaense com o primeiro voto” teve como enfoque geral realizar a emissão de mais de 300 títulos de eleitor como possibilidade de inserir a juventude periférica amapaense de forma participativa na realidade social, em face do baixo quantitativo de jovens de 15 a 18 anos que estão emitindo o título de eleitor em comparação aos anos anteriores. As ações de auxílio para a retirada do título ocorreram em diversas instituições de ensino na cidade em Macapá, durante o transcurso de 2022.

No mesmo ano, houve a campanha “Acende a Luz, Amapá”, objetivando criar uma frente de enfrentamento a crise energética, para que os problemas relacionados à pauta possam ser discutidos e monitorados pela população amapaense. Durante o apagão de energia que ocorreu em 2020 no Amapá, que deixou quase 800 mil pessoas sem energia por 200 dias, o coletivo realizou diversas atividades como a produção de comunicação, arrecadação de comida e água potável para populações periféricas e de comunidades tradicionais.

Outros processos sociais contribuíram substancialmente para um novo significado para *periferia* amapaense, sendo o estado em si periferia do Brasil. Fundamentalmente, podemos citar as ações de movimentos sociopolíticos da região Norte e Nordeste, especialmente o Movimento Hip-hop Organizado (MH20) do Maranhão “Quilombo Urbano”, que posteriormente iria influenciar consideravelmente a dimensão ideológica-política dos primeiros hip-hoppers local.

Criado em 1989 pelo agitador cultural Milton Sales, a proposta do MH20 se assenta sobremaneira na dimensão política do hip-hop, como ferramenta de denúncia da violência policial, racismo e pobreza (MACEDO, 2016). Em São Luiz, o Quilombo Urbano foi fundado em 24 de novembro de 1992, por jovens que eram, em parte, pichadores envolvidos em gangues e sem perspectiva de vida na periferia, sendo que, por intermédio do hip-hop, foram transformados em militantes políticos que passaram a reivindicar melhorias e conscientização política da população negra e periférica maranhense (SANTOS, 2007).

Historicamente os integrantes do movimento se consideram, antes de tudo, ativistas políticos, que buscam lutar em prol da eliminação das diversas formas de opressão e pelo fim da sociedade de classes, isto é, suplantando o sistema capitalista e instaurando o Estado Operário Socialista e Democrático. Para além viés clássico e marxista, o racismo é um fenômeno social fortemente combatido pelo movimento; dessa forma, classe e raça são pilares centrais dos posicionamentos políticos e reivindicações sociais do sobredito movimento.

Em seu estatuto, por exemplo, o movimento se define como uma organização suprapartidária, plurirreligiosa, afro-brasileira, socialista e revolucionária, que utiliza o hip-hop, através de seus elementos, como instrumento de mobilização do povo preto, pobre e para a propagação de seus ideais revolucionários. Observa-se, dessa forma, que o “Quilombo Urbano” tem como núcleo político-ideológico a Revolução Socialista, tendo como ferramenta de mobilização o hip-hop, como pode-se notar na letra da música intitulada “Resistência da Favela”:

*Socialismo princípio, hip-hop ofício
Pelo fim da guerra interna, morte ao capitalismo
Ficar parado não dá, já cansei de apanhar
Resistência do meu povo me ensinou a lutar*

*Quilombo na batalha, guerreiro e ativista
Aqui nosso motim é 100% Comunista
Quilombo das Rosas, Quilombo dos loucos
Resistência e atitude pra segurar os pipocos [...]*

*20 anos de Quilombo Urbano na periferia
Nas posses, nas marchas, nas quebradas, no gueto
Mostrando pros parceiros que isso aqui é som de preto
É hip-hop subversivo, estilo Marighella
Break, rap e grafite é Resistência e Favela²⁴*

Conforme assevera Santos (2007), o Quilombo foi influenciado por ideais marxistas e lideranças negras como Malcolm X, Zumbi dos Palmares e Steve Biko, além de debates e encontros com outros movimentos sociais, partidos políticos, sindicatos e outras organizações de hip-hop do Brasil e dos estados do Norte e Nordeste. Neste particular, pode-se citar os encontros e debates acalorados com o Movimento Hip-hop Organizado Ceará (MHEOCE), que tinha uma acepção marxista expressiva visível no seu lema “POBRESxRICOS”. Com o movimento cearense, o Quilombo Urbano adensou suas ideias classistas, mesclando a luta contra o racismo.

²⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I4GIQzWfUuI>. Acesso em: 17 fev. 2023.

Além deste, destaca-se os projetos sociais realizados junto às gangues de pichação que operavam na década de 1990 nos bairros pobres e periféricos de São Luiz, sendo que o Quilombo elaborava rodas de conversa e debate com a juventude, no sentido de canalizar a rebeldia para a dimensão política e cultural do hip-hop. Sob esta ótica, pode-se destacar os projetos “Ruas Alternativas” e “Periferia Urgente”, que tiveram um impacto significativo para a juventude maranhense, que serão descritos a seguir.

O primeiro iniciou-se em 1995 e teve como objetivo central atuar nos bairros pobres de São Luiz, proporcionando debates e palestras sobre temas como violência urbana, drogas, aborto, aids, dentre outros, além de ofertar oficinas de rap, teatro e break para jovens entregues às drogas, pichações e vandalismo, como ferramenta de transformação do comportamento agressivo, e instigar fóruns de debates com a juventude sobre as problemáticas sociais de sua comunidade. A “Periferia Urgente”, por sua vez, buscou aglutinar diversos atores sociais para debater, deliberar e articular ações de forma a sanar problemáticas da comunidade (SANTOS, 2007).

É incontestável o êxito de tais ações, visto que em grande medida esses jovens passaram a integrar o movimento e saíram do universo da criminalidade. Além de projetos, o Quilombo promoveu vários festivais e fóruns fundamentais para a consolidação política e artística do hip-hop nordestino e, por extensão, nortista, como o I Encontro Norte-Nordeste de Mulheres do Hip-hop, I Fórum Social Norte-Nordeste de Hip-Hop no início dos anos 2000, e o Festival de Hip-hop Norte e Nordeste, que reunia militantes, grupos de rap e simpatizantes para discutir questões ideológica-políticas para a periferia e disseminar conhecimento sobre o hip-hop.

Em seu décimo festival em 2006, o Quilombo Urbano, em parceria com outras organizações de hip-hop do Maranhão, como Realidade do Gueto e Força Gueto, capitaneou o “Fórum Metropolitano de Hip-hop”. Com lema “Precisamos de nós mesmos”, o fórum teve como objetivo, em geral, debater a relação do movimento hip-hop e a ascensão da indústria cultural, sobretudo questionando se a aliança dos militantes com a mídia e o mercado capitalista iriam, de alguma forma, despolitizar o hip-hop.

Uma das deliberações do Fórum foi a organização e construção da “I Marcha da Periferia”, que ocorreu em novembro de 2006, agrupando militantes de hip-hop e apreciadores em geral. A referida Marcha tem como enfoque denunciar as mazelas sociais que operam na periferia, como a fome, o racismo, a violência policial, a violência de gênero, a criminalização, o encarceramento da juventude negra, internacionalismos como a luta do povo haitiano e palestino, dentre outros.

A cada ano é escolhido um tema em especial, que é selecionado pelos militantes de acordo com a efervescência política do momento. Além disso, busca-se mostrar a periferia como potência, com intervenções políticas e culturais, como grupos de rap, batuques, grafite e break. A Marcha ganhou envergadura nacional e em 2014 ocorreu a sua primeira edição na cidade de Macapá, que ocorre anualmente no mês de novembro.

Em sua 7ª Edição, a Marcha da Periferia no Amapá teve como lema “Não voltaremos pras senzalas e nem para os porões da ditadura”, e ocorreu no bairro do Congós, no dia 27 de novembro de 2021, aglutinando moradores da periferia, entre jovens, adultos e crianças, além de entidades políticas, professores e universitários.

Cabe frisar que inicialmente a Marcha acontecia na região central de Macapá, como na Praça da Bandeira e na frente Prefeitura de Macapá, mas tais localidades nem sempre eram acessíveis para os moradores das áreas de ressaca, que tinham que pagar o transporte para se deslocar ao centro da cidade. A partir desse contexto, surgiu a ideia de descentralização do movimento e a marcha passou a ocorrer em bairros periféricos de Macapá, como Congós, Buritizal e Marabaixo, possibilitando aos moradores da periferia demonstrarem sua indignação em uma manifestação próxima às suas casas. Conforme destaca Raullyan Quintela, historiador e ativista da Marcha:

A visibilidade da periferia muitas vezes só ocorre quando tem a morte de um traficante e a população vê aquele local como lugar que só tem crime. Ali também existem trabalhadores, com esperança e fé, que sabem que só a luta muda a vida. O intuito da marcha é simplesmente denunciar as mazelas da periferia, a falta de educação, falta de alimentação, falta de saúde, além aglutinar aquelas pessoas que têm uma produção cultural para mostrar, mas que muitas vezes não têm espaço, e o jovem ali pode demonstrar sua arte, letra de protesto, pode falar, dançar e curtir. E, no meio de tudo isso, a gente faz o trabalho de base que o Movimento Social chama de “elevação do nível de consciência da massa”, explicando sobre a exploração que existe e principalmente o que elas devem fazer diante disso, que é tomar a frente, se glutinar com pessoas que têm os mesmos ideais e princípios, porque somente com luta vamos conseguir arrancar algo do governo ou da prefeitura. (RAULLYAN, 2022)

O movimento tem dimensões políticas com intervenções de entidades políticas, dos moradores que podem externalizar suas indignações sobre as problemáticas sociais, e a conscientização da população periférica por parte dos militantes com o trabalho de base, o qual busca instruir a população sobre a exploração que incide sobre a periferia e, sobretudo, como se organizar e lutar contra tais questões. No âmbito cultural há, sobretudo, as manifestações artísticas do hip-hop através de grupo de rap, grafite e break. Os organizadores divulgam a Marcha via redes sociais e buscam a cobertura de um jornal ou rádio para potencializar a visibilização do ato.

As pautas centrais reivindicadas são as melhores condições de educação, saúde, emprego e direitos humanos, além da punição dos torturadores da época da ditadura, as políticas de extermínio, encarceramento da população pobre e periférica, o machismo, a violência policial, o desemprego, o genocídio do povo negro, indígena e LGBTQIA+ e a política de segurança pública. Diversas entidades políticas e coletivos participaram, como a União Nacional dos Estudantes, Movimento Afrodescendente do Amapá, União da Juventude Comunista, CASP, Movimento por uma Universidade Popular, Central Sindical e Popular Conlutas, além de lideranças comunitárias.

Em sua última edição, no âmbito cultural houve grafite e Mc's da nova geração da cena local, como Jorge Antagonista Protagonista e Yanna MC. Além do trajeto da Marcha, que teve como local de concentração o CASP e percorreu a avenida Claudomiro de Moraes com intervenções políticas e culturais, as atividades relacionadas à programação se estenderam durante o mês de movimento.

Figura 7 - 7ª Marcha da Periferia, no Bairro Congós.



Fonte: Elaboração própria (2021).

Com efeito, ocorreram diversas ações atinentes à cultura negra afro-amapaense, como a XXVII Caminhada de Zumbi de Palmares, além de palestras realizadas em escolas públicas abordando a representatividade negra na literatura, música, Batuque e Marabaixo como símbolos de resistência negra e debate sobre tornar-se negro.

Trabalhar tais temas em instituições educacionais, como as Escolas Estaduais Professora Nelita Brito Dias e Professor Irineu da Gama Paes, é estratégico por parte do

movimento negro e intelectuais negros e não negros, que desde o século XX definiram a educação como espaço-tempo fecundo para a intervenção e a luta antirracista. Neste sentido, a escola é interpretada pelos militantes como a instituição social estratégica para produzir uma educação para a diversidade étnico-racial (GOMES, 2017).

O *modus operandi* do ativismo racial alinhado à práxis política da periferia como classe trabalhadora para si²⁵ pressupõe um posicionamento de luta que não precisa mais de mediadores da classe conservadora e elitizada. Isto é, seus próprios agentes querem contar suas histórias, acessar espaços sociais e formular um projeto de sociedade atuando politicamente para isso. Em consonância com D'Andrea (2013), trata-se de construir uma análise que tenha como ponto de partida a ótica periférica, na qual a periferia possa falar por si mesma:

E falar por si mesma é muito mais do que fazer uma disputa por espaços e postos na sociedade capitalista. Falar por si mesma é formular um projeto de sociedade que contemple toda população sob as premissas da justiça social e que parta daquelas e daqueles que mais sofrem com as diversas opressões instituídas. Ao olhar a totalidade da sociedade, de baixo pra cima, e ao vincular suas experiências com a compreensão teórica de como funciona a sociedade, serão esses os setores com maior capacidade de formulação de um projeto transformador. (D'ANDREA, 2013, p. 61)

A resistência contra as mazelas sociais que operam nas áreas de ressaca e, acima de tudo, a denúncia e o protagonismo para romper com tal cenário social, adensa a compreensão da *periferia* como potência. Essa potencialidade foi gestada a partir de processos históricos e mudanças sociais ocorridas nas periferias no decorrer da década de 1990, em face da falta de credibilidade em relação ao Estado e a fragilização da legitimidade dos partidos políticos e movimentos sociais, além da intensificação da pobreza, da violência, o desemprego e o ataque aos direitos trabalhistas (D'ANDREA, 2020).

Nesse contexto, novas organizações políticas são forjadas pelo assujeitamento de situações sociais que existem para além da vontade do indivíduo, juntamente com a formação de subjetividade produzida em dadas condições geográficas, sociais e históricas, gestadas a partir da socialização na família, bairro e escola, as experiências e modos de vida comuns que produzirão uma linguagem compartilhada, a consciência de pertencimento e o agir político ao não precisarem de mediadores para contar sua própria história, tornando-se sujeito político a partir da ação em prol do território. Essas precondições resultam em atores sociais denominados por D'Andrea (2020a) pelo conceito sociológico *sujeitas e sujeitos periféricos*.

²⁵ Na perspectiva marxista, “classe para si” expressa a condição de organização política e lutas coletiva em que o operário percebe-se como um ser explorado e sente a necessidade de organizar-se para mudar a situação (SELL, 2015).

Em que pese a pesquisa do sociólogo paulista ter tido como lócus de investigação a cidade de São Paulo, pode-se compreender os agentes sociais dos coletivos, lideranças comunitárias e militantes do hip-hop no Amapá, como *sujeitas e sujeitos periféricos* pelas características descritas anteriormente. Ora, por questões sobretudo econômicas, desde a formação das áreas de ressaca no idos de 1980, a população foi coercitivamente impulsionada a ocupar tais espaços desprovidos de assistência estatal e, diante de tais circunstâncias, forjaram formas de mobilização social e política, principalmente através da cultura hip-hop.

Vale frisar que não se trata de minimizar a relevância e contribuição dos líderes comunitários, professores, universitários e instituições religiosas para a periferia amapaense. Contudo, adota-se como perspectiva teórica que é a partir da emergência do movimento hip-hop que os moradores da área de ressaca passam a utilizar a *periferia* como classe e como um posicionamento político-territorial, organizando-se em coletivos, a exemplo da Máfia Nortista. Assim, a arte e cultura são incorporadas como práxis política que, somado aos debates sobre raça, gênero, classe e educação sexual, transmudam o estigma para o orgulho (D'ANDREA, 2020a).

Doravante, o enfoque será no delineamento histórico do break, grafite e, em especial, o rap, com vistas a traçar um panorama geral da cultura hip-hop em Macapá. O intento central é situar os principais precursores, as características e as intervenções de cada elemento, não tendo como objetivo, portanto, exaurir sua descrição – o que ultrapassaria os limites deste trabalho. Para tanto, além de relatos dos hip-hoppers, foi realizado o levantamento documental através de documentários, videoclipes, músicas, jornais, arquivos pessoais e observação *in loco*, a qual serão expostos a seguir.

2.2 O fenômeno do break nas Tertúlias

As primeiras rotas aproximativas da cultura hip-hop no município de Macapá manifestam-se na década de 1980, período no qual o território da juventude transitava nas praças centrais, quais sejam, a Praça da Bandeira e a Praça Izaak Zagury²⁶. Por serem lugares sociais estratégicos, próximos a escolas públicas e clubes de festa da cidade, tais espaços abarcavam jovens de diferentes origens sociais, que se encontravam para conversar, namorar e dançar – sendo tais encontros nem sempre ausentes de violência entre os grupos, repressão estatal e preconceitos deferidos pela sociedade, como pode-se perceber no relato abaixo.

²⁶ Atual Praça do Coco, localizada no bairro central da cidade de Macapá-AP.

Eu tinha um gravador que a gente chamava Killer, minha mãe comprou de um parente que veio da Caiena. Era um gravador grande, e eu estudava no Colégio Amapaense à tarde. Quando dava umas 17h eu autorizava o João e a galera passar lá em casa para pegar o gravador e ir para a Praça da Bandeira, e no final da aula a gente colocava no palanque da Praça e ficava até umas 21 horas dançando. A polícia parou muito a gente ali, pois pensavam que a gente estava fazendo bagunça e que éramos marginais. O pessoal chegava a quebrar nosso aparelho, mas a gente tentava conversar e explicar que era um movimento. Tinha muito preconceito, porque quem curtia era só a gente. (AMINADAB, 2022)

Em concomitância com Macedo (2016), o espaço da rua era o lócus privilegiado para a afirmação da identidade do break; além disso, o contexto social e a dimensão relacional de jovens moradores de bairros periféricos eram atravessados por conflitos entre gangues e pichação, constituindo um traço comum do break na década de 1980 a nível nacional. No transcorrer dessa década, os principais bairros periféricos de Macapá eram o Buritizal, na zona sul, e o Pacoval, na zona norte. Nestas territorialidades as brigas e mortes decorrentes dos confrontos entre as gangues ecoavam nos quatro cantos da cidade, principalmente quando passou a ser noticiado por programas de rádios da época, como a Alvorada Sertaneja.

Naquela época era uma divisão muito grande de gangues por bairros, por exemplo, tinha o pessoal do Perpétuo Socorro, Pacoval, Jesus de Nazaré, o pessoal da zona Zul, do Buritizal. O adolescente que tinha contato com isso tinha que optar: ou ir para esse lado ou para aquele. (AMINADAB, 2022)²⁷

Tal cenário social gerava aflição na população, e gradativamente os bairros epicentros das brigas passaram a ser estigmatizados, como Burifaca (de Buritizal + facada) e Pacobala (de Pacoval + bala). Para João Ataíde Santana (2023), historiador e militante do hip-hop na época, quem chegava primeiro nos bairros periféricos eram o campo de futebol, as igrejas, os puteiros e o carro da polícia, o que permite compreender que não existiam políticas públicas eficazes para as comunidades das áreas de ressaca.

Uma alternativa de entretenimento e diversão para a juventude eram as Tertúlias, que consistiam em clubes de festas que tinham como atração principal a dança inspirada em músicas do gênero dance e nos filmes americanos. Em geral os jovens se encontravam primeiramente na praça Zagury e no palanque da Praça da Bandeira para “chapar o coco”²⁸, e somente depois se encaminhavam para os clubes de festas. Dentre os principais espaços, pode-se citar Star Night Club, Círculo Militar, Trem Desportivo, Amapá Club, Macapá Esporte Club, Boate Baby Doll e Boate Babilônia, que abarcavam diversos públicos de origens sociais distintas.

²⁷ Aminadab Brito dos Santos é integrante do movimento hip-hop desde 1983, e atualmente atua como Assistente Administrativo do Governo do Estado do Amapá.

²⁸ Expressão popular que designa o ato de ingerir bebidas alcoólicas em grandes proporções.

As festas comumente ocorriam aos domingos, das 19h às 22h, e a divulgação dos eventos ocorriam pela rádio e televisão. As músicas que ditavam a tônica da noite tinham os embalos do Furação 2000, Classe A, Ideal e Guerrerão Tropical (SANTANA, 2023). Na tônica desse universo musical, a juventude tinha como principais influências para dançar o videoclipe do Michael Jackson *Thriller* (1984), o filme *Breakdance* (1984) e os embalos da novela *Dancin' Days* (1979):

Meu primeiro contato: eu assistir um filme chamado *Breakdance* no Natal de 1989 pra 1990. 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. (ENTREVISTADO 03, 2019)²⁹

Nota-se que o break era incorporado como uma moda da época, ao mesmo tempo que o entretenimento, a diversão e os laços de sociabilidade proporcionados eram praticados sem a percepção de integrar a cultura hip-hop. Nessa perspectiva, é válido sinalizar que ocupar o espaço urbano através de movimentos corpóreos se assenta em uma dimensão política, haja vista que almeja dar um novo significado para sua existência, o que solapa a compreensão da dança como atividade meramente circunscrita ao lazer.

Conforme evidenciado pelo interlocutor, em meados da década de 1980 surge o primeiro grupo de dança de rua em Macapá denominado Os Cobras Verdes, no bairro do Laguiño. O grupo era composto basicamente por jovens, a saber, Tiaguinho, Ninito, Chinapau Dadinho e Renilde, os quais figuram como 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).

Os Cobras Verdes, nome atribuído em razão dos movimentos das danças se assemelham à de uma cobra, ensaiavam suas coreografias nas calçadas da Companhia Brasileira de Alimentos (COBAL) e nos arredores da sede dos escoteiros Veiga Cabral. A principal influência do grupo eram os embalos presentes na telenovela *Dancin' Days*, exibida pela Tv Globo originalmente de 1978 a 1979. O grupo ganhou notoriedade nos clubes de festas nos bairros do Laguiño, Central e Trem, ao passo que gradativamente passaram a chamar atenção da sociedade amapaense, o que corroborou para que se tornassem garotos propaganda de uma concessionária de automóveis.

²⁹ O João Ataíde é integrante do movimento hip-hop desde o final da década de 1980.

Em termos de influências estética e culturais, também pode-se citar a telenovela Partido Alto, exibida em 1984 na Tv Globo. A cena mais marcante e inspiradora para a dança era a abertura da novela sob a música “Enredo do meu Samba”, de Sandra Sá, na qual dançarinos da Funk Cia, de Nelson Triunfo, faziam mímicas como se estivessem subindo escadas, pendurados ou empurrando objetos imaginários, articulando a dança americana juntando o tradicional (samba) com o moderno (break) (MACEDO, 2016).

No mesmo ano, outro filme que estimulou os jovens b-boys foi o Breakdance, o qual já apresentava o break de forma estruturada acompanhado de músicas de rap. Não é à toa que outro grupo em destaque na cena da dança local denominou-se Breakdance, formado por Job, Alexandre, Victor, Bill, Rodolfo e Fernando, residentes do bairro centro da cidade.

Ao contrário dos Cobras Verdes, que eram em grande medida jovens pobres e periféricos, o grupo Breakdance pertencia a famílias bem estruturadas economicamente, o que lhes permitia ter acesso imediato aos lançamentos relacionados à dança da época. Em consequência disso, conseguiam aprimorar e modular seus passos coreográficos em consonância com o que era disponibilizado nos filmes e vídeos a nível nacional e internacional.

A dança capitaneada nas festas, em termos de coreografia, passos e movimentos, se baseava no que se tinha disponível na época para consumo cultural, além de fitas Video Home System (VHS) trazidas por jovens que iam estudar em Belém, a metrópole mais próxima de Macapá. Um dos atores sociais que contribuiu para o acesso aos bens culturais foi Aminadab Santos, integrante do movimento hip-hop amapaense desde 1983. Ao ir estudar na capital paraense Aminadab conheceu a dança, passando imediatamente a colecionar moletons e jaquetas que ditavam o estilo da época, apesar de sabidamente ser uma vestimenta não usual na região norte, dado o clima frequentemente caloroso.

Sobre o cenário da dança nos idos de 1980 e seus intercâmbios culturais entre Belém e Macapá, afirma o hip-hopper:

Na época não tinha Mc, nós íamos nos embalados das músicas que a gente conseguia de fora e isso era uma dificuldade, era tudo na fita, e a gente gravava as músicas com as pessoas e até isso era difícil, porque na época era o tempo do house e discoteca. Quando fui estudar para Belém por volta de 1985, eu levava um gravador para a praça e lá já tinha uns caras que dançavam break. Na cidade existia concursos de break, e foram esses caras que me ensinaram como era realmente o estilo break. Quando eu fui de férias para Macapá em 1988, onde eu ia e dançava break, e fui muito criticado, porque o pessoal falava “Ei rapaz, essa moda já passou”. Eu revidava falando que eu danço porque eu gosto e não porque é moda. Eu conheci os meninos do Pacoval, e ainda ia para as festas no Star Club, que era uma boate no Laguinho, onde o pessoal fazia a roda e eu dançava, apesar de ser criticado porque tinha gente que falava que

não estava mais na moda. Mesmo assim a gente prosseguiu, montamos nosso grupo e começamos a frequentar as festas. (AMINADAB, 2022)

Dado o contexto tecnológico da época, era comum os jovens portarem um gravador consigo como forma de copiar músicas de seus pares, e também as reproduzir para dançar. Em Belém, o break já estava aprimorado em quesitos estéticos e culturais, visto o acesso aos vídeos, seja por fitas VHS ou o cinema, o que permitia Aminadab acompanhar o desenvolvimento do break e, ao ir para Macapá, compartilhar com a comunidade que praticava. Outra forma de intercambiar vídeos, músicas e ideias, era por meio do correio e cartas.

Outro quesito que merece atenção se assenta na dança de rua ser interpretada como moda por parte da população, pois seguia a tendência do acesso e consumo de filmes disponíveis da época, sendo tal modismo um fator determinante em como os clubes de festas valorizam e incorporam o break em suas programações: ora aproximando-se, ora o banindo. Em geral, conforme ressalta Santos (2007), esse período é conhecido entre os admiradores do hip-hop como a “febre do Break”, haja vista que a dança aparecia em diversas aberturas de novela da TV Globo, programas de televisão e videoclipes de cantores como Lionel Richie, Malcolm McLaren, dentre outros.

Visto isso, a evolução do break em Macapá tem sumariamente duas fases: inicialmente em 1983, quando era movido sobretudo pelos embalos do Partido Alto, Michael Jackson e Menudo; e a partir de 1991, quando o break passa a ser compreendido como uma manifestação artística e política atrelada à cultura hip-hop. Neste período, a principal inspiração era o filme *Beatstreet*.

Em tal cenário surgiram outros grupos e b-boys que contribuíram precipuamente para o movimento hip-hop, como os Demônios do break, Sandro Solo, *Beatstreet* e Magnetos. É nesse momento que o break é compreendido como uma manifestação artística do hip-hop, isto é, como um grupo particular de movimentos de dança executados durante os *breakbeats* nas mixagens de rap de um *Dj*, incluindo uma série de movimentos e danças relacionados que ocorrem em vários pontos da música (ROSE, 2021).

Observa-se que a configuração social em que os jovens estavam inseridos condicionavam sua vestimenta, o estilo da dança e o nome dos grupos, logo, houve uma forte influência americana; processo análogo ao surgimento do hip-hop em São Luís. De acordo com Santos (2007), nos idos de 1980 surgiram os primeiros grupos de break na capital maranhense, como *Spectro Break* (Liberdade), *Electro Dance* (Monte Castelo), *Dente de Sabre* (Cohab) e

Break Funk Street (Maiobão), fortemente influenciados pelas festas de Miami bass³⁰ e funk pelos bairros periféricos.

No mesmo período, em São Paulo, os simpatizantes da cultura hip-hop passam a ser encontrados na estação São Bento do Metrô aos sábados à tarde, para compartilhar informações, como passos de dança, fotos e traços de grafite; recortes de jornais, revistas, composições musicais próprias e traduções de letras de rap estadunidense; além de roupas, bonés, canções em fitas cassete, Long-Playing Records (LPs) e filmes piratas em VHS (BOTELHO, 2018). Na época, os jovens também tinham como referências os filmes já mencionados, como *Breakdance* e *BeatStreet*.

O break é um dos elementos que mais proporciona projetos sociais juntos às comunidades de áreas de ressaca, conjuntos habitacionais e eventos em espaços públicos, como em frente à Casa do Artesão e Praça da Bandeira. De acordo com a Federação Amapaense de Hip-hop (FAHHP)³¹, no ano de 2017 ocorreu o projeto “Hip-hop no São José” e o projeto “Hip-hop no Macapaba”, ambos em áreas de conjuntos habitacionais. Além destes, houve o “Hip-hop na Ponte” e intervenções na praça do bairro central – Floriano Peixoto, bem como na praça dos Céu das Artes e no bairro da Piçarreira, situados em áreas periféricas

Figura 8 - Break no projeto “Hip-hop no São José”.



Fonte: Página da FAHHP no Facebook³².

³⁰ Estilo musical originado do hip-hop e eletro nas décadas de 1980 e 1990, caracterizado por letras explícitas, batidas da roland tr-808, samples e sintetizadores fortes.

³¹ Disponível em: <https://www.facebook.com/culturahiphopamapaense/>. Acesso em: 5 fev. 2022.

³² Disponível em: <https://www.facebook.com/culturahiphopamapaense/>. Acesso em: 5 fev. 2022.

Ainda conforme as diretrizes da FAHHP, esses projetos têm por objetivo propagar a cultura hip-hop e seus elementos agregadores para os moradores da comunidade, mostrando a cultura como forma de diálogo e despertando a consciência social, cultural e ambiental. Além disso, visa incentivar a autoestima dos jovens negros, pobres e periféricos para viverem em paz de forma coletiva e participativa, buscando o bem-estar, com o foco na transversalidade de saberes com o despertar de novos talentos na comunidade.

Tais projetos oferecem oficina de dança para as crianças, rodas de conversa, exposição de grafite, performance de *DJ*, apresentação de grupos de rap, batalha de break, poesia Marginal, *freestyle* rap, exposição de literatura, e almoço – feijoada. Em geral, todos os elementos que compõem o hip-hop juntamente com a sua dimensão educativa, o lazer e o entretenimento, são levados e direcionados para os jovens da comunidade. Os espaços onde ocorrem as intervenções comumente são estigmatizados como áreas violentas e de criminalidade, e o hip-hop, por sua vez, busca ressignificá-lo ocupando culturalmente, possibilitando uma atmosfera positiva e elevando a autoestima da juventude que habita esses bairros.

2.3 Arte urbana do Grafite

Os primeiros indícios da manifestação artística e política que posteriormente seria compreendido como Grafite também ocorre nos idos de 1980, seguramente atrelado às gangues e os confrontos artísticos que ocorriam em praças, escolas e órgãos públicos amapaenses através de símbolos e pinturas de cada grupo, sendo frequente a prática do *tagging*³³ (marcação). Quando se pichava no bairro ou na área de outro indivíduo, desembocava-se em brigas entre as gangues, como relatam os primeiros pichadores da época³⁴. No período, os jovens se consideravam pichadores e eram significativamente influenciados pelo movimento punk, a exemplo do que acontecia em Belém.

Presenciar um picho na parede de uma casa abandonada ou no muro da escola era um fato curioso e atraente para sujeitos que admiravam a arte, ainda que para se tornar um pichador por vezes tinha-se que se aliar a alguma gangue ou grupo de rock. Os produtos de lata de spray eram escassos, muitas vezes recolhidos como restos de tinta em mecânicas de carro ou

³³ Em geral, trata-se em demarcar a assinatura do artista em algum espaço público.

³⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wcJhU9gN-sg>. Acesso em: 12 abr. 2023.

comprados em lojas de material de construção em razão do preço ser mais acessível, como pode-se observar no relato abaixo:

A gente começou a pintar com material que a gente achava na rua ou que a gente roubava em construção. Nós saíamos para rolê com uns quatro caras, duas garrafas de latéx, tudo super aguado, para poder render apenas com duas cores, e uma lata pra cada um só para assinar. (Informação Verbal)³⁵

Assim como no break, o acesso a informações, revistas e vídeos sobre o grafite era ínfimo, bem como os recursos necessários para realizar a pintura. Essa configuração social em que a estrutura social amapaense não valorizava e reconhecia o grafite como movimento social fincado em grafar nomes, símbolos e imagens em fachadas públicas com diferentes estilos, temas, formatos e técnicas individuais elaborados (ROSE, 2022), implicou duas dimensões para a cena grafite em local.

A primeira é de ordem relacional, visto que grande parte da população ainda observa o grafite de maneira estigmatizada e como uma arte criminosa e que, portanto, deve ser evitada, a fim de resguardar o patrimônio urbano e a estética da cidade. A segunda é em sua relação com o mercado artístico, que ainda não valoriza o grafite em termos de eventos culturais ou financiamentos governamentais. Eventualmente alguns artistas obtêm renda momentânea elaborando trabalhos para a esfera privada, enquanto outros por meio de editais de fomento à cultura.

De maneira semelhante ao que ocorreu com a cena do rock, reggae, break e o rap, historicamente o grafite não gozou de uma relação harmoniosa com as mídias tradicionais com vistas a propagar os produtos artísticos, mensagens sociais e políticas dos agentes artísticos. Tal contexto imputou os grafiteiros a criarem redes colaborativas, coletivos e a utilizarem as redes sociais como veículo de divulgação, valorização e consumo de seus trabalhos.

O cenário de tal manifestação artística apresenta diversas oscilações e fermentações atinentes à sua atuação e prática na capital amapaense, se renovando a partir do surgimento de novos e novas grafiteiros e grafiteiras. Conforme exposto no documentário “Tatuagem da Cidade” (2019), sob a direção de Danrlei Chagas (Jack), os primeiros grupos e atores sociais a atuarem na cena de pichação foram Sepultura, Sabotage, Seco, Osso, Kash, dentre outros.

A partir dos anos 2000 o grafite começa a se institucionalizar em decorrência dos diversos clubes e coletivos que passam a pintar vários pontos estratégicos na cidade, além de propor eventos e oficinas sobre a referida arte, emergindo, também, grafiteiras em destaque na

³⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wcJhU9gN-sg>. Acesso em: 3 jan. 2023.

cena, como Moara Negreiros e Gabi Campis. Conforme destaca Rose (2022), em que pese tanto grafiteiros como grafiteiras optarem por pintar peças envolvendo crítica social e desenvolvam *tags* e caracterizações elaboradas, as mulheres costumam escolher cores diferentes e imagens selecionadas que destaquem seu status feminino como meio de maior recolhimento.

Nesse horizonte de reflexão, pode-se compreender a ação artística como um instrumento histórico com intencionalidades comunicativas e simbólicas que pode ser pensada como lugar da sociabilidade, da resistência e da liberdade (MARQUES, 2019). Ainda de acordo com a sobredita pesquisadora, a produção artística abre espaço de agência dos sujeitos individual e coletivamente, principalmente quando incorpora ações artísticas, objetos da arte e imagens como articuladores de posicionamentos diversos.

Um grande ingrediente que “adensou o caldo” da cena grafite foram as iniciativas dos coletivos de arte, como é o caso do Catita Clube³⁶, autodenominados como um grupo de entusiastas da arte que se encontra nas ruas de Macapá para acessar o hiperespaço de seus mitos e expressá-lo ao mundo. O coletivo foi gestado em 2011 e é constituído por ilustradores, designers e professores de arte, que defendem a proposta de levar o movimento do grafite, dança e música como ferramentas de revitalização do espaço urbano, em especial às diversas praças de Macapá, através de intervenções artísticas, exposições, oficinas de dança, malabares, horta vertical, discotecagem e venda de fanzines com artes de artistas locais.

Figura 9 - Grafite na 7ª Marcha da Periferia em Macapá.



Fonte: Elaboração própria (2021).

³⁶ Disponível em: <https://g1.globo.com/ap/amapa/noticia/2013/06/catita-clube-leva-arte-pracas-de-macapa-e-promove-intervencoes.html>. Acesso em: 3 jan. 2023.

Ademais, outros coletivos adensaram a cena em Macapá, tal como a Casa Fora do Eixo, o Espaço Caos e o Baluarte Cultural. Atualmente, nota-se diversas *tags*, símbolos e pinturas pelas ruas de Macapá, em casas abandonadas, muros na orla da cidade e em prédios abandonados, do mesmo modo que em variadas ações políticas o grafite está fortalecendo a intervenção por meio da revitalização do espaço urbano por intermédio de visualidades intencionais e críticas sociais.

2.4 A “Pororoca Sonora” invade a cena

Como brevemente mencionado, em meados de 1990 os raps disponíveis e consumidos por quem se interessava pelo gênero musical eram de grupos da Região Sudeste, especialmente Racionais Mc’s, Consciência x-atual, Mv Bill, Dexter, Gabriel o Pensador, De Menos Crime, e da Região Nordeste, pode-se citar o Clã Nordestino. Seguramente, tais grupos influenciaram a dimensão discursiva dos primeiros rappers em Macapá, embora a compreensão do rap enquanto elemento musical ligado ao hip-hop como movimento social, cultural e político, só viria a acontecer principalmente através do consumo do grupo paulista:

Escutei primeira vez rap com o Gabriel o Pensador no início de 1990 pela rádio. Mas eu não conhecia o rap agregado ao hip-hop, era só como música mesmo, e não como participante de uma cultura. Já o hip-hop como cultura e movimento eu fui conhecer quando escutei Racionais e comecei a participar de manifestações, passeatas e esses negócios, isso eu tinha uns 14 anos em 1998. Daí eu iniciei as pesquisas de hip-hop. (MALÁRIA, 2021)

No entanto, o grupo que iria influenciar sobremaneira a linguagem musical, estética e ativista do hip-hop na capital amapaense foi o CRGV, nos idos de 1999. Inicialmente, o grupo era formado por Sid, Emerson, Dj Morte e DiBrasilia, e se reuniam periodicamente para debater sobre o “quinto elemento” do hip-hop – o conhecimento –, organizar apresentações, disseminar a cultura e, sobretudo, incentivar jovens que queriam se inserir nesse mundo social, mas que não sabiam por qual caminho prosseguir, como assevera um dos seus fundadores:

Depois que o CRGV surgiu e começou se apresentar, isso encorajou muita gente. Fomos um grupo que potencializou muitas mentes a acreditar que dava para fazer rap em Macapá. Mesmo com pouco recurso, mesmo aqui nessa região onde a cultura ainda é muito escassa, muitas pessoas ainda têm aquele certo conservadorismo e tals, a gente encorajou, cara, fomos um grupo que quebrou barreiras, conseguindo dialogar com outros estilos musicais muito bem, com outras entidades de luta e resistência, enfim, foi um período muito bom, cara, que só contribuiu para nos tornar quem nós somos hoje. (SID, 2021)

O grupo criou letras de rap calcada em narrativas do cotidiano sobre a realidade amazônica, nortista e a periferia amapaense, o que permitiu o alargamento da compreensão do que seria o rap e o hip-hop em Macapá por parte da população e dos simpatizantes que, até o momento, consumiam sobretudo músicas do Sudeste e Nordeste. A autovalorização regional é um dos sinais diacríticos mais expressivos do grupo que inclusive, contrário ao estrangeirismo na linguagem do hip-hop, gestou e disseminou a terminologia “repeiro” ao invés de rapper, para designar o indivíduo que canta o gênero musical.

Figura 10 - Clã Revolucionário de Guerrilha Verbal (CRGV).



Fonte: Canal Repeiros do Norte no Youtube³⁷.

A atuação do grupo em festivais na União dos Negros do Amapá (UNA), Fortaleza de São José e bairros periféricos como Jesus de Nazaré despertava admiração e interesse aos simpatizantes da cultura, como foi o caso de Jorge Alberto, mais conhecido como Poca. Historicamente ativista do Movimento Negro, Poca foi estudar jornalismo em São Paulo e, quando voltou para Macapá no início dos anos 2000, teve a oportunidade de assistir um ensaio do CRGV, fato que lhe emocionou ao saber que existia rap em Macapá.

O grupo percebeu seu interesse pelo rap e lhe fez o convite para compor o Clã, momento no qual DiBrasília já havia se retirado por não coadunar com os mesmos ideais defendidos pelo *ethos* dos repeiros que tinham como pilar central a crítica social. Logo, a

³⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yMIHGsfOVX4>. Acesso em: 3 jan. 2023.

primeira formação do grupo, de forma sólida e organizada, foi com Sid, Dj Morte, Emerson, Poca e, posteriormente, o Dj Luciano. Entre paralisações e retornos na cena musical, nos idos de 2005 o grupo suspende suas atividades, mas com eventuais apresentações, como no evento “O rap treme o Chão”, em 2009.

O CRGV influenciou o aparecimento de outros grupos no estado, tal como criou características próprias para o rap produzido no Amapá, principalmente a partir da gravação do primeiro rap amapaense intitulado “Pororoca Sonora”, em 1999.

O que me inspirou mesmo foi ouvir “Pororoca Sonora”, a partir do momento que eu vi o CRGV cantando foi outra fita, porque eles cantavam 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 CRGV 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. (CHICÃO, 2021)

É certo que a identificação com o discurso do grupo Racionais Mc’s com a tônica racial e classista já existia entre a comunidade hip-hop, todavia, a dimensão regional passou a existir somente com o aparecimento do grupo CRGV que, para o interlocutor, foi o grande divisor de águas na cena musical. O grupo também se destacou em atividades sociais na periferia nos bairros Jesus de Nazaré, Laguinho, Santana etc., assim como em rodas de conversa sobre o genocídio da população negra, violência de gênero, autoestima da população negra e periférica, importância dos estudos, distribuição de preservativos e não envolvimento com as drogas.

O discurso de letras constituídas por gírias e elementos da cultura do povo amapaense gerava identificação entre o enunciado da música e o que os ouvintes vivenciavam cotidianamente em sua quebrada. A “Pororoca Sonora”, mencionada no título dessa seção, é empregada em alusão a um dos fenômenos naturais mais conhecidos que acontecem no estado, a Pororoca, produzido pelo encontro das águas do rio Araguari com as do Oceano Atlântico, ocasionando estrondosas ondas que chamavam atenção de todo mundo, especialmente dos surfistas.

No universo de significados da música, a “Pororoca” configura-se em outra semântica, evidenciando diversos códigos culturais e sociopolíticos que ditavam a tônica do cotidiano e da interpretação de mundo dos Mc’s:

*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

*Aqui não é Rubi, muito menos treme terra
 Aqui não rola brega, zouk love não nos pega
 Aqui é uma fera que te dá o bote e já era
 Pior que sucuri, pior que jacaré
 O veneno aqui é outro, fortifica sua fé
 Não é mentira não, é a Pororoca em Ação
 [...]
 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
 [...]
 Pororoca 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, mas não é só isso não*

*Tem Curiaú, Mazagão, Maruanum, Carvão
 Karipuna, Galibi, Wajâpi
 É isso mesmo sou do Norte
 Sou caboclo forte já dizia a canção
 Sou do Norte, sou caboclo forte
 Vou vencendo a morte [...]*³⁸

Como é possível notar, na lógica da canção, a “Pororoca” é redirecionada nas contundências dos protestos, elementos da floresta amazônica e denúncias sociais, protagonizado por jovens que resistem às problemáticas sociais nas quais estão imersos. O rap é utilizado como veículo de inconformismo social e, ao mesmo tempo, de autoafirmação e valorização do seu lugar: a cultura nortista e a periferia.

De início, nota-se que o grupo já se coloca como uma manifestação artística e política diferente do Rubi, Brega e Zouk Love, que são gêneros musicais conhecidos e consagrados nas periferias nortistas, mas que não trazem um teor de protesto social em suas letras. A crítica social ao poder público, portanto, seria o traço mais expressivo no rap em relação a outros gêneros musicais locais.

Na letra acima também se observa o regionalismo incorporado na estrutura local que são, na narrativa do rap, a dimensão central constituinte da matéria-prima para a criação de sua música: o lugar.

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

³⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LSNTTrTyPKY>. Acesso em: 14 mar. 2021.

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.

O processo de ineditismo no ato de compor e divulgar as ideias como justiça social, pensamento crítico, regionalização e valorização da cultural local como o Marabaixo e Batuque, ganhou envergadura política a partir de diálogos com outros grupos do norte e nordeste, como nos Encontros de Norte e Nordeste de Hip-hop em Belém, a partir de 2001. Os eventos comumente tinham como locus de realização as cidades de São Luiz e Belém, tendo como proposta central a criação de uma rede de fortalecimento artístico e militante entre os hip-hoppers da região Norte e Nordeste.

As principais *posses* envolvidas na articulação dos eventos consistiam no Quilombo Urbano, aludido anteriormente, e o Núcleo Resistência Periférica (NRP), originado através do grupo de rap Manos da Baixada de Grosso Calibre, no início de 1990, no bairro Terra Firme, periferia de Belém-PA (SILVA, 2009). Nesse período no Amapá também é criada a *posse* Força Amapaense de Hip-hop (FAHH), constituída pelos grupos de rap Seguidores da Rima, Revelia, Sid Rap, Raciocínio da Ponte, Simples Relato, que fomentaram a institucionalização da cultura no estado com eventos, oficinas, produção musical e rodas de conversa visando a politização e o conhecimento crítico.

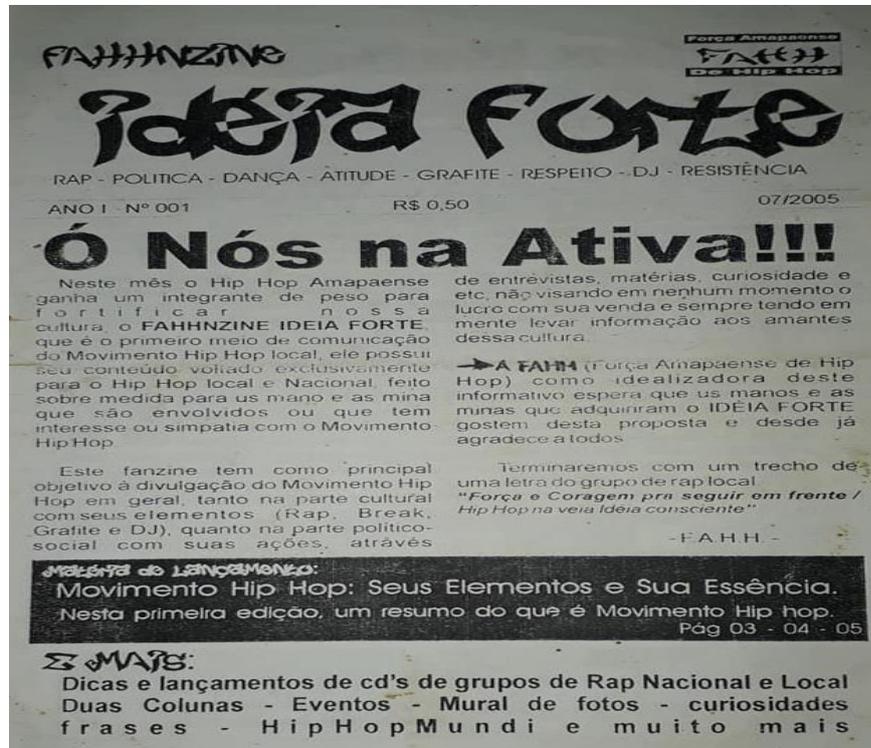
Outra entidade que robusteceu o hip-hop em Macapá foi o Instituto de Mulheres Negras do Amapá (IMENA) que, além de lutar precipuamente contra o preconceito, a discriminação racial e o sexismo, criava redes de intercâmbio e participava de eventos em outras capitais nortistas envolvendo figuras aclamadas do hip-hop nacional, como Nelson Triunfo. Conforme descreve Santana (2023), nessa fermentação cultural que surge em 14 de abril de 2004 a FAHHP.

Em um contexto em que as informações sobre a cultura se limitavam a filmes, novelas e músicas viabilizados pela Tv, fitas cassete e VHS, em julho de 2005 a FAHH criou a *fahhzine Ideia Forte* – o primeiro meio de informação do movimento hip-hop local. A fanzine era produzida no *SubMundoStudio*³⁹, tendo como principal objetivo disseminar conteúdo para “us

³⁹ Na terceira seção será detalhado com afinco o estúdio em tela.

mano e as mina” envolvidas e interessadas no hip-hop local nacional e global, sendo produzida de forma independente e comercializada no valor de 0,50 centavos.

Figura 11 - Fahnzine Ideia Forte 01.

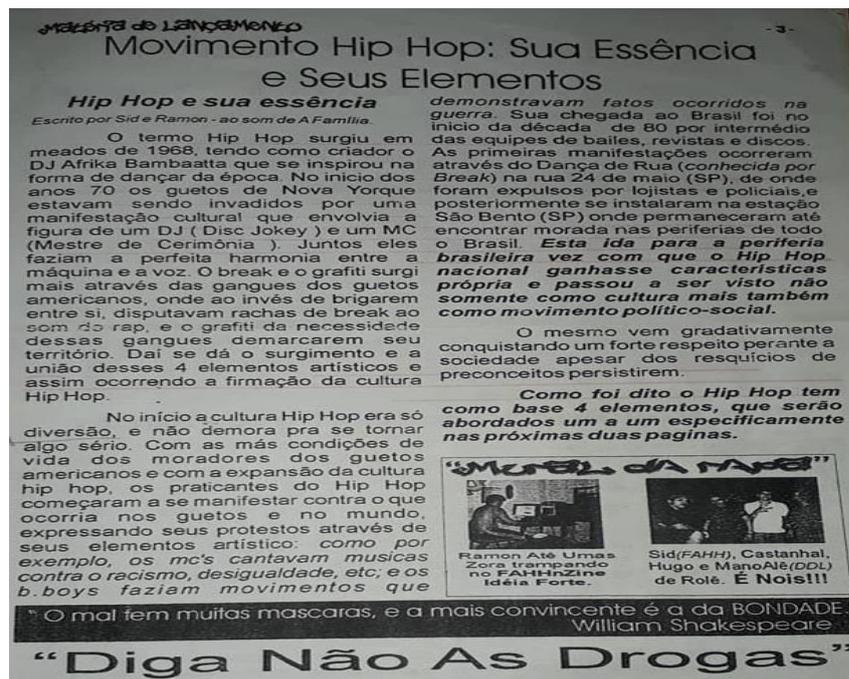


Fonte: Arquivo Pessoal Anjo do Rap (2022).

O fanzine foi de suma importância para a divulgação de eventos, campeonatos de break, assuntos sobre a história do hip-hop, notícias, fotos de eventos, entrevistas com rappers de outros municípios amapaenses, dicas de leitura, produções musicais, assim como a formação política da comunidade hip-hop, através de colunas que abordavam a importância de não se envolver com drogas, textos sobre lideranças amazônicas como Chico Mendes e reflexões sobre gastos inúteis perante o consumismo irrefletido propagado pela ideologia capitalista. Princípios como resistência, postura, atitude, trabalho coletivo, respeito e amor ao hip-hop guiavam o *modus operandi* dos articuladores e adeptos da cultura amapaense.

Ademais, também existia a coluna “De Mulher para mulher”, que era escrita e direcionada para mulheres, abordando temas variados envolvendo gênero e formação política. A dimensão educativa e preventiva do hip-hop em face de problemáticas sociais, como o uso de drogas, era uma das pautas centrais do movimento, como é possível visualizar na imagem abaixo.

Figura 12 - Fahnzine Ideia Forte 02.



Fonte: Arquivo Pessoal Anjo do Rap (2022).

No mesmo ano de lançamento da fanzine, surge o primeiro grupo de rap amapaense formado integralmente por mulheres, denominado Sociedade Rap Feminista (SRF), constituído por Tatiana, Patrícia e Kézia. Sobre a criação do grupo, relata uma de suas integrantes da época:

Desde o tempo de escola eu tinha o costume de ir para a Praça da Bandeira e lá tinha grupos de rap. Eu já me identificava com o rap, escutava Racionais Mc's, Facção Central e Realidade Cruel, além das cantoras do tempo, como Dina Di, Negra Li, e eu me espelhava muito nessas cantoras. Desde aí minha irmã gostava também, daí a gente pensou em montar um grupo, e como a gente ia muito à Praça da Bandeira, foi quando a gente conheceu a Kezya pelo DiBrasilia. (TATIANA, 2022)

Conforme observa-se, o grupo foi pensado inicialmente pelas irmãs Tatiana e Patrícia que, a partir de diálogos e encontros com a galera do rap na Praça da Bandeira, conheceram Kezya, que aceitou a proposta em formar o grupo musical. O grupo se reunia em diversos lugares para ensaiar, tais como na casa da Tatiana, no bairro Brasil Novo, ou na casa do Dj Luciano, e seus shows geralmente ocorriam no Teatro das Bacabeiras, na Praça da Bandeira e na UNA.

Fortemente influenciado por rappers femininas como Dina Di, Atitude feminina e Negra Li, o grupo buscava tematizar sobretudo a violência de gênero e discriminação contra as mulheres, o que, na época, “causava um choque, os caras que viam mulher dentro do rap” (TATIANA, 2022). Tal premissa coaduna com a perspectiva apresentada por Rose (2021), que advoga que a principal contestação das rappers encontra-se na arena da política sexual, na luta

não somente na dimensão da sociedade como um todo, mas, também, dentro do próprio movimento hip-hop.

Contudo, é válido ressaltar que não se trata de colocar uma oposição rígida entre os rappers e as rappers como, respectivamente, sexistas e feministas. Conforme assevera a socióloga estadunidense Tricia Rose à luz do dialogismo, ao negociarem múltiplas fronteiras de identidade e sociais, as rappers estão em diálogo umas com as outras, com os rappers, com outros músicos populares, com fãs de mulheres negras e com fãs de hip-hop (ROSE, 2021).

O SRF teve seu fim em 2008, quando Patrícia foi embora para Porto Velho-RO, e Kezya retornou para Belém. Atualmente, na cena rap há diversas Mc's que ditam a tônica do rap feminino, como a Mc Deeh e a Yanna Mc. Mc Deeh começou sua trajetória no hip-hop como b-girl dançando por anos no grupo FA Flavor, e hoje aos 24 anos poetiza e traz no bojo da sua dimensão política a luta contra o racismo, o machismo e a homofobia.

Iniciando seus trabalhos militando e cantando em eventos escolares, do movimento negro, movimentos feministas e comunidades LGBTQIA+ no Amapá, Yanna Mc é compositora de rap, dançarina e pedagoga. Suas letras criticam o racismo e o machismo, ao passo que buscam enaltecer a emancipação e o empoderamento feminino. A rapper já se apresentou em outros estados do Brasil, como na comunidade da Rocinha, no Rio de Janeiro, e no Festival Psica, em Belém.

Figura 13 - Apresentação de Yanna Mc.



Fonte: Elaboração própria (2021).

Ademais, Yanna Mc também é idealizadora do “Urban Movement”, um projeto social que se iniciou em 2017 e tem como objetivo levar o hip-hop para as escolas de Macapá, em

especial no bairro Brasil Novo, disseminando a cultura no âmbito institucional, bem como oferecendo oportunidades aos jovens a participar do movimento. Tanto Yanna Mc como Mc Deeh são rappers que, diferente da maioria dos Mc's e grupos de rap em Macapá, se apresentam em bares e casas de cultura que promovem eventos artísticos e culturais, mas em que raramente há presença de artistas de hip-hop. Dentre tais localidades, pode-se citar Baluarte Cultural, Casa Viva e Bar do Vila.

A potência cultural e socioeducativa do hip-hop se faz presente em espaços sociais em que comumente outros movimentos sociais e gêneros musicais se isentam de oferecer atividades formativas e artísticas, como na Administração Penitenciária do Estado do Amapá, Centro Socioeducativo de Internação e Centro de Internação Provisória. Conforme assevera Quaresma (2016), apesar da ausência de estrutura e investimento aos eventos, o movimento leva seus aconselhamentos, mensagens positivas, propostas culturais e educacionais, no sentido de possibilitar novos horizontes existenciais e mudanças de comportamento.

3 NÓIS PUR NÓIS REC E A MÁFIA NORTISTA

*A capital MPC tá dominada [...]
 Parece ilícito o que a gente vende
 Mas é porque somos independentes
 É sem muita produção, mas é de coração
 É dedicada aos irmãos e irmãs
 Vou traficando informação e diversão pra rapa
 Onde tu compra por 3 conto o CD da Máfia⁴⁰
 Música: 1kg Certo. Grupo: Máfia Nortista.*

A epígrafe acima, retirada da música “1kg Certo”, pertencente ao disco “Minha Vida, Meu Problema”, de 2009, faz uma analogia da dinâmica de propagação do disco de rap da Máfia Nortista entre as quebradas amapaenses, na qual o rap é tratado como uma substância ilícita comercializada, consumida e requerida pelos simpatizantes da cultura hip-hop. Para além da compreensão discursiva imediata da música, o rap ilustra um dos momentos áureos da produção musical e disseminação do coletivo no Mercado musical amapaense, além de expressar como o rap foi e ainda é visto pela sociedade amapaense segundo os repeiros: “*Parece ilícito traficar informação e diversão entre a rapa por 3 reais*”⁴¹.

À vista disso, nesta seção será delineada a trajetória do coletivo e do estúdio *Nóis Pur Nóis Rec* à luz da teoria sociológica de Norbert Elias (1995) entre a relação sociedade e indivíduo, no sentido de compreender como as teias de interdependências entre os indivíduos operam na concepção de artista e, conseqüentemente, na sua trajetória, conforme foi demonstrado na obra *Mozart: sociologia de um gênio* (1995). Ao analisar sociologicamente a biografia de Mozart, Elias (1995) expõe como a educação e os valores sociais e musicais presente no processo de socialização do jovem Wolfgang Amadeus Mozart modularam suas habilidades musicais, logo, o autor descarta a concepção congênita de gênio.

Para o sociólogo alemão, a concepção de artista está vinculada as teias de interdependência de sua época. Exemplo disso pode ser visualizado quando Mozart, oriundo de um mundo burguês, viaja pela Europa apresentando-se em concertos para a aristocracia e nobreza, e sua obra é prestigiada por diferenciadas cortes. Contudo, quando o artista buscou um rompimento com as estruturas sociais da aristocracia ao se desvencilhar de Salzburg, a qual era músico, seu lugar social não tem mais legitimidade como artista e, de acordo com Elias, Mozart falece como um músico fracassado. Sob esta ótica, a seguir será analisado as diferentes fases da trajetória do coletivo e estúdio, e sua relação no cenário musical e cultural local.

⁴⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=okFKLRdE09c>. Acesso em: 28 abr. 2023.

⁴¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=okFKLRdE09c>. Acesso em: 28 abr. 2023.

3.1 “Máfia Nortista, Minha Família”: de coletivo a grupo musical

Como citado anteriormente, é incontestável a influência em termos políticos, sociais, econômicos, culturais e estéticos, que o CRGV conferiu ao hip-hop amapaense, sobretudo a partir das oficinas que eles realizam nas comunidades periféricas e em escolas amapaenses. É por intermédio dessas oficinas que é gestado o coletivo de repeiros que posteriormente viria a ser tornar o grupo de rap Máfia Nortista, tal como outros grupos de rap como os Delinquentes do Rap e o Cruel Simetria Rap.

Em 2000, em parceria com o Movimento Negro Mocambo e a convite de um dos seus organizadores, Paulo Axé, o grupo CRGV foi convidado a ministrar a oficina “Hip-hop nas Escolas”, no mês maio em alusão à Abolição da Escravidão no Brasil, na Escola Estadual José de Anchieta, no centro de Macapá. A oficina buscava disseminar a cultura hip-hop e seus quatro elementos – break, grafite, poesia e Dj – para os jovens da sobredita escola, além de ressaltar a relevância do conhecimento como instrumento de luta e resistência da população negra e periférica. Conforme argumenta Sid, a proposta, em geral, era:

A desmistificação relacionada ao hip-hop em geral, especificamente à música rap, porque ainda hoje existe a concepção que é música de bandido, marginal, música de malandro. Então a gente naquela época trabalhava muito forte essa questão da desmistificação e dizer que tínhamos ideia para trocar, mostrar que nenhum de nós estava parado em relação ao estudo, ao trabalho, mostrar que nós, além de rappers, fazíamos faculdade, trabalhava, tinha família, tinha responsabilidade antes até mesmo da música. Além disso, tinha o intuito de abordar essa questão racial, pois o hip-hop estava muito engajado nessa questão do preconceito. (SID, 2021)

Diante do exposto, observa-se que a oficina foi realizada com duas finalidades em específico. A primeira diz respeito ao estigma deferido pela sociedade ao hip-hop como uma prática de bandido; logo, em contrapartida a tal entendimento, os repeiros buscaram descortinar essa ideia através do quinto elemento do hip-hop: o conhecimento. Ou seja, demonstrar que além de ser uma manifestação política e artística encetada por jovens periféricos, todos tinham compromisso social consigo, com o outro, a família, estudos e trabalho. Essas ocupações sociais respaldariam e deslindavam, portanto, o hip-hop a não ser “coisa de vagabundo”.

Conforme alega Rose (2021), o hip-hop é competitivo e confrontador, sendo tais traços tanto de resistência quanto de preparação para um mundo hostil que nega e difama os jovens negros. Não é à toa que letras de rap com críticas sociais no início dos anos 2000 em Macapá eram vistas de forma pejorativa e não como música. Logo, a oficina almejou demonstrar o hip-hop como uma cultura que incentiva os jovens a estudarem, a terem o pensamento crítico, a trabalharem e a se posicionarem de forma crítica e combativa.

Outro objetivo presente na oficina era a politização sobre a temática racial e a luta contra o racismo. Essa era uma das bandeiras de luta mais expressivas do CRGV e grupos de rap no Norte e Nordeste, como o Quilombo Urbano. Nos encontros de festivais de hip-hop em Belém, as temáticas envolvendo classe, raça e território eram expressivas nos debates e incorporadas como estratégias de resistência. De acordo com um dos participantes da oficina:

O lance era debater, os malucos do CRGV desenrolaram em pouco tempo as raízes do Movimento Hip-hop desde a Jamaica até o Amapá. O que era a semana sobre a abolição, na oficina de hip-hop era debate sobre a falsa abolição e suas sequelas no Brasil. Métrica, levada, batida, questões técnicas do rap ficaram em segundo plano. Esse projeto foi nossa primeira formação de militância de movimento social. Simples, mas que desencadeou a criação de posse/organização onde o debate sobre as questões político e social rolava sempre, passamos a ser do movimento hip-hop e não apenas cantores de rap, e na época era difícil conhecer alguém cantar rap e não ser envolvido com o movimento, pelo menos no Amapá. (MALÁRIA, 2021)

Os integrantes do CRGV, além de apresentarem os quatro elementos hip-hop em sua dimensão artística e como ferramenta de luta, explicavam sobre a sua história e como ela foi e é importante para a população negra e periférica. Cabe frisar que os recursos tecnológicos eram escassos nessa época, sendo assim, a dimensão política – como instrumento de conhecimento e luta contra as injustiças sociais – se sobrepunha à esfera técnica e artística. Devido a isso, quem teve a oportunidade de participar da oficina foi introduzido ao hip-hop como um movimento social, e não apenas pelo seu viés mercadológico como gênero musical rap.

A oficina culminou com a apresentação, na frente do colégio, dos grupos de rap que foram formados durante o evento, sendo que suas respectivas letras versavam sobre a falsa abolição da escravidão, isto é, do racismo, exclusão e genocídio operantes com a população negra, como relembra um dos participantes:

A gente já tinha nossas letras, daí a gente participou da oficina que culminou com a apresentação dos grupos na frente do colégio Anchieta, eu tinha um grupo chamado Cruel Simetria Rap que eu montei mais um brother chamado Preto. E ao mesmo tempo apareceu o grupo Delinquentes do Rap, que era formado pelo Mano Cito e o finado Djota. Por fim, teve uma apresentação em conjunto do grupo falando sobre a questão racial, discutindo racismo. (MANO CITO, 2021)

A potência e a irradiação da oficina impactaram os jovens que dela participaram, o que resultou na formação de dois grupos de rap: Cruel Simetria Rap, formado por Branks e Preto e, posteriormente, veio a ingressar no grupo o ÉrrriJota; e o grupo Delinquentes do Rap, constituído por Mano Cito e Djota. Embora todos já tivessem previamente o contato com o hip-hop, é através da oficina que eles seriam estimulados a compor e produzir suas músicas tendo como referência um rap politizado e comprometido com a realidade social, pois essa foi a mensagem repassada nos debates do evento.

Observa-se que, dos quatro integrantes da primeira formação da Máfia Nortista, três deles fizeram parte da oficina, a saber, Mano Cito, ÉrrriJota e Branks, todos vinculados a um grupo de rap em específico. Além destes, e com uma trajetória diferente de seus pares, o Nata VL conheceu o hip-hop em 2002 em Santarém-PA através de grupos como 509-E, Dexter, Cirurgia Moral, Guind'art 121 e, sobretudo, Sabotagem, com o lema memorável de que *O rap é compromisso*.

Nos idos de 2004, Nata VL foi morar em Macapá, já imbuído pelo espírito do hip-hop, buscando a revolução do seu povo, da comunidade e de si próprio. O rap era a tônica do seu cotidiano e, ao chegar em quebradas amapaenses, partilhava seus conhecimentos com quem interessava, partindo da possibilidade de mudança de comportamento através do ritmo e poesia:

Quando cheguei em Macapá eu andava com roupas largas, bem característicos do hip-hop, e uma case cheia de cd. Eu andava muito pelas quebradas do bairro Renascer e era uma época de muita gangue, e eu jogava um proceder para eles saírem disso, que era pra seguir um outro caminho. (NATA VL, 2021)

Contudo, o contato com o rap amapaense e seus integrantes só foi viabilizado quando seu vizinho, que conhecia alguns integrantes do movimento hip-hop, percebeu o interesse de Nata VL e resolveu levá-lo até a casa de um deles, o Branks, no conjunto Hospital de Base, na zona sul. Nesta oportunidade, Nata VL conheceu ÉrrriJota, Branks e Sid, e a partir desse encontro estabeleceram laços de amizade por interesses artísticos, sociais, culturais e de divertimento.

A partir desse momento, Nata VL começou a participar das reuniões com os integrantes do CRGV e outros grupos de rappers, considerando que desde meados de 1990 o hip-hop amapaense já estava organizado como entidade – articulado nos quatro elementos – através do Movimento Hip-hop Cultural do Amapá (MHCA). Nesse período existiam *posses* de rap principalmente capitaneadas pelo CRGV com reuniões periódicas na qual ocorriam as formações, isto é, instruir sobre a história do hip-hop global e local, compartilhar ideias para mudança social e propor a união entre as comunidades e a autoestima da população negra.

A efervescência do hip-hop amapaense ocorre a partir dos anos 2000, que ganha institucionalidade com eventos na UNA, Praça da Bandeira e nas periferias do bairro Congós, Jesus de Nazaré e, eventualmente, em escolas e casas de show. Nesse caldeirão de movimentações, em 2006 ocorre o show dos Racionais Mc's no Espaço Fábrica Show, e nesse evento se situa a gênese da Máfia Nortista, que na época se intitulavam *DuNorte*, tendo como integrantes Sid, Emerson, Branco e ÉrrriJota.

O coletivo foi convidado a abrir o show do grupo paulistano, e na hora da apresentação subiu ao palco uma “vulca de malucos” de diversos grupos de rap amapaense. A partir desse fato que se pensou em uma ideia mais consolidada sobre um coletivo de rap amapaense. Dessa forma, em sua fase embrionária, a autodenominação *DuNorte* tinha como proposta precípua a unificação e regionalização de Mc’s da Região Norte do país, abarcando músicos dos estados do Amapá, Pará, Amazonas, Acre, Roraima e Tocantins. Segundo um de seus fundadores e principais expoentes do coletivo:

O coletivo inicialmente tinha o intuito de abranger Mc’s de todo o Norte. Teve uma época que a gente viajou para Belém e tentou amadurecer a ideia, por isso o Coletivo se chama Máfia Nortista, se não nós faríamos Máfia Amapaense. Mas não conseguimos fazer isso. (MALÁRIA, 2021)

Em face das dificuldades de comunicação com outros estados por meio da tecnologia disponível na época e, sobretudo, pela caracterização geográfica do Amapá, de forma que o acesso com outras metrópoles ocorre somente via fluvial e terrestre, o coletivo musical passou a ser formado apenas por Mc’s do estado do Amapá. Em 2007, o coletivo se institucionaliza enquanto grupo musical, tendo como seus primeiros integrantes Sid, Nata VL, ÉriJota e Branks. De acordo com os integrantes do coletivo, “Máfia Nortista”⁴² foi pensada como uma denominação guarda-chuva que abarcasse a autoafirmação regional, códigos culturais afro-amazônicos, caboclos, ribeirinhos, amazônidas e nortistas insubordinados à ordem injusta da sociedade moderna. Sobre a criação do nome do grupo, assevera Nata VL:

Somos do Norte, de várias quebradas diferentes, e quando pensamos no nome do grupo, tivemos o cuidado para não pegar um nome já existente dentro do hip-hop. Daí o Norte Ficou representado, e se é do Norte tem que impactar, ficou Máfia Nortista, que veio do hip-hop. A ideia era fazer o hip-hop e todos os seus elementos, trazer os moleques pro nosso lado, produzir sons e soltar os raps. (NATA VL, 2021)

Observa-se que desde o princípio Máfia Nortista foi pensado como um coletivo de rap estritamente ligado ao hip-hop, isto é, que evidenciasse, em suas letras, ações políticas e eventos, a importância do conhecimento através dos quatro elementos, além de disseminar e viabilizar para os jovens que tinham interesse na cultura a oportunidade de se tornar um rapper. Cabe sublinhar que um dos marcadores mais expressivo do coletivo é o “Norte”, seja no nome, em suas letras ou nas intervenções políticas e culturais em praças públicas, nas periferias e pelas redes sociais.

Assim, assumir o “Máfia”, que em uma tradução literal significa organização criminosa que atua de forma oculta, junto com o “Nortista” é comum no universo do hip-hop

⁴² Disponível em: <https://www.facebook.com/mafianortista/about>. Acesso em: 3 jan. 2023.

como uma forma de “prestígio social”, dado o acesso limitado às formas legitimadas para obtenção de status (ROSE, 2021). Dessa forma, a identidade do grupo reivindica o território e possibilita status desenvolvendo novos estilos na Região Norte.

Sob esta ótica, entende-se o marcador “Nortista” como uma autoafirmação do rap feito na região, visto que a indústria do rap historicamente se situou na região sudeste, em especial São Paulo e Rio de Janeiro. Isto é, a produção, distribuição e consumo do rap feito na Região Sudeste é majormente comercializada e divulgada em sites, revistas e meios de comunicação, o que gerou não somente a legitimação de certos grupos da localidade como Racionais Mc’s, como também invisibilizou outras produções musicais fora desse eixo.

O repeiro e produtor Malária é enfático ao afirmar, por exemplo, que o isolamento geográfico e o baixo investimento cultural na região da Amazônia dificultam o reconhecimento e consumo do rap feito no Norte. Ainda argumenta que “A Amazônia é uma região periférica, por isso nas minhas músicas falo que temos que transformar ela em um país, se não vamos ser explorados pro resto da vida, ainda somos Brasil Colônia” (MALÁRIA, 2021). Tal argumento reforça a tese de que o marcador “Nortista” é político, social, simbólico e cultural, e opera como um mecanismo de luta não somente contra as mazelas sociais imputadas pelo sistema, mas também dentro do próprio movimento hip-hop nacional.

Figura 14 - Formação do coletivo e grupo Máfia Nortista, respectivamente, da esquerda para direita: Malária, Chicão, Mano Cito, Branks, Nata VL, Pretogonista.



Fonte: Facebook da Máfia Nortista⁴³.

⁴³ Disponível em: <https://www.facebook.com/mafianortista/about>. Acesso em: 3 jan. 2023.

O coletivo Máfia Nortista conta com seis repeiros, a saber: Filipe “Pretogonista” (Mc), Ed Jorge “Mano Cito” Ribeiro (Mc), Gilson “Chicão Máfia” Martins (Mc), Ramon José “RJ” da Silva (Produtor musical e Mc), Natanael “Nata VL” Brito (Mc) e Igor “Branks” Vasconcelos (Mc). A institucionalização do coletivo como grupo musical ocorre gradativamente e em um processo não linear, atravessado, sobretudo, por descontinuidades entre seus integrantes, o que acarretou rearranjos discursivos e estéticos em suas músicas, como será demonstrado na seção a seguir.

3.2 “É sem muita produção, mas é de coração”: o início da caminhada

O coletivo Máfia Nortista foi pioneiro em diversas vertentes no Mercado do rap amapaense, como o primeiro grupo a gravar um videoclipe de rap, produzir disco, ter selo próprio e estúdio de gravação – a *Nóis Pur Nóis rec*. Com isso, ao abordar história da produção musical do hip-hop amapaense, é incontornável mencionar o estúdio e selo sobredito, como posteriormente será demonstrado.

Para analisar o cenário musical amapaense, inicialmente o Mercado é averiguado como uma categoria de relações sociais que envolve consumo, produção e troca em uma variedade de configurações culturais e estruturais, trazendo à tona os elementos não econômicos da vida econômica (ZELIZER, 2010). Trata-se, portanto, da noção de Mercado Múltiplos caracterizado pela interação de fatores culturais, estruturais e econômicos. Sob esta ótica, busca-se mobilizar os constantes circuitos de transações culturais e econômicos imputados pela *Nóis Pur Nóis rec*.

Como comumente ocorre no universo do rap, na ausência de uma gravadora que possa produzir suas músicas ou de produtores com conhecimento sobre as técnicas estéticas do gênero musical, o próprio rapper produz suas músicas e cria seu estúdio de gravação. No início dos anos 2000 alguns rappers amapaenses gravavam músicas para campanhas políticas para partidos políticos, como o Partido dos Trabalhadores (PT). As músicas eram denominadas “Dingles de Rap”, na qual os Mc’s compunham a música a partir do interesse do partido, e a gravação era em estúdios escolhidos pela gerência dos políticos.

Apesar do ineditismo de suas letras ganhar materialidade no corpo da música, em termos de qualidade técnica havia insatisfação por parte dos repeiros, como relembra Malária:

A gente do movimento hip-hop começou a fazer campanha para o PT e nisso gravamos duas músicas num estúdio. A gente ficou encantado que conseguiu gravar, mas não saiu como a gente queria. Os caras não sabiam manipular a música rap, que é diferente de qualquer música. Daí surge a necessidade de gravar, e eu tinha um

computador, então fui aprender a mexer, e o Sid conseguiu alguns programas de edição e começamos a entender por onde vai entrar e sair áudio. (MALÁRIA, 2021)

Nesse contexto de insatisfação com a produção musical advinda de outros produtores e pela inclinação pessoal e política de fazer seu próprio “corre” que Malária e Sid criam um *homestudio*⁴⁴, inicialmente intitulado “Submundo”, em 2004. O estúdio era em um quarto na casa da avó de Malária, e tinha poucos equipamentos de produção, como um computador – sem placa de som e sem monitor de referências –, uma caixa acústica e um microfone.

Nenhum dos dois produtores tinha acesso ao conhecimento de técnicas de produção musical, ou recursos financeiros para comprar equipamentos, visto que ambos eram jovens e ainda não trabalhavam. A aprendizagem de técnicas de mixagem e masterização de músicas, portanto, ocorreu de forma autônoma, inicialmente imitando o que se via nos filmes, escutando atentamente outros raps e experimentando batidas (*beats*).

O estúdio está alocado na casa de Malária, e conta com equipamentos que lhe possibilita uma produção musical com qualidade aprimorada, como caixa acústica, teclado, violão, computador e placa de som.

Figura 15 - Estúdio e selo *Nóis Pur Nóis rec.*



Fonte: Canal da *Nóis pur Nóis rec*⁴⁵.

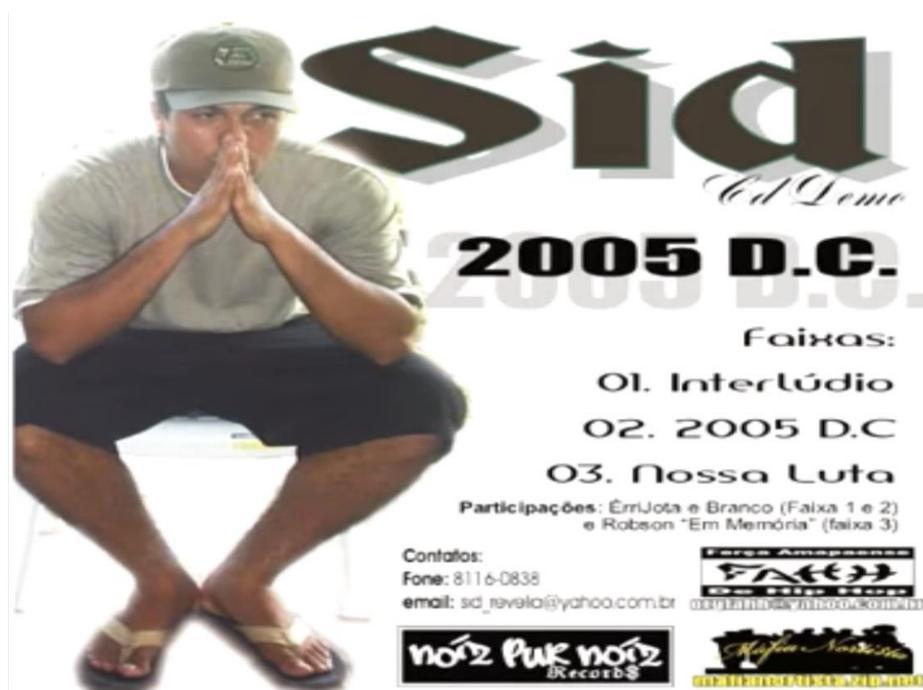
⁴⁴ Trata-se, em geral, de um estúdio de gravação pequeno dentro de uma casa, com equipamentos consideravelmente simples e baratos.

⁴⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/@NÓISPURNÓISrec>. Acesso em: 15 maio 2023.

Embora inicialmente o estúdio tenha surgido na casa da sua avó, no bairro Santa Rita, Malária depois se muda para uma quitinete no bairro do Beírol e, segundo o produtor, a partir daí começa sua fase de “andarilho”. Isto é, como professor, ele trabalhou em Calçoene, Oiapoque, Laranjal do Jarí e Carmo do Macacoari, sendo que em todas essas localidades ele montou o estúdio em sua casa para continuar as gravações.

Em 2005, “Submundo” se torna *Nóis Pur Nóis rec*, e no mesmo ano há o lançamento do primeiro disco de rap do Amapá, tudo de forma caseira e experimental. Trata-se do disco “2005 D.C.”, do repeiro Sid, que foi lançado como demo. Anterior a tal disco, só existiam alguns singles de estudo, fitas cassete gravadas ao vivo de grupos amapaenses, como o CRGV.

Figura 16 - Capa do disco “2005 D.C.”, do repeiro Sid.



Fonte: Página da Nóis pur Nóis no Youtube⁴⁶.

Pode-se notar na capa do disco a rede colaborativa entre a *Nóis Pur Nóis rec*, a FAHH e a Máfia Nortista, o que permite compreender a proposta da Máfia Nortista ser um coletivo, pois cada repeiro tem seu trabalho solo e estão em constante produção, além de estarem em articulação com entidades do movimento hip-hop em geral. No interlúdio do disco é possível apreender a forma experimental na qual se configurava a produção, através do diálogo entre o Sid (rapper) e o ÉrriJota (Produtor) enquanto estão estúdio. O diálogo se inicia quando ÉrriJota

⁴⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/@NÓISPURNÓISrec>. Acesso em: 15 maio 2023.

lhe apresenta um instrumental que estava criando, que posteriormente passa a compor a faixa “Nossa Luta” do referido disco, como pode ser visto abaixo.

ÉrriJota: Porra, Sid, vou te mostrar o som do Tupac que eu baixei agora.

Sid: Pow, Romon. É o seguinte, tu tem alguma coisa pronta daquilo que te passei lá?

ÉrriJota: Pow, tem sim Sid, mas o mais louco que achei foi esse aqui.

Sid: Mostra aí o barato [...]

Porra, bem louco o barato, e a batida, tem alguma coisa feita que se encaixa com esse fundo aí.

ÉrriJota: Tem sim, tenho uma batida aqui que só

Falta juntar e já era.

Tá aqui, passo o pano nela aqui.

Nesse momento, ÉrriJota expõe o *beat* para o repeiro Sid escutar, mas ambos são interrompidos por barulhos de palmas batendo na porta do estúdio, e quando eles vão verificar quem era, se tratava do Branks, que também é um dos fundadores da Máfia Nortista, que fala:

Branks: Então, Ramon, eu vim gravar um som aí

Poha, dava pra gravar um som aí?

ÉrriJota: Poha, o Sid tá gravando aí, eu acho que

Vamos ter que marcar pra outro dia essa parada

Branks: Ah, é até melhor, o Sid tá aí, quero trocar uma

Ideia com ele, quero ver o corre dele como que tá.

ÉrriJota: Beleza, então entra aí.

Branks: E ae Sid, como que tá o corre da tua Demo aí?

Sid: Pow, Tamo na correria aí, o Ramon tá dando uma força aí

É o seguinte, o corre não para, tem que perseverar,

Porque hip-hop é isso

O interlúdio acima é ilustrativo para demonstrar não apenas a influência do rap americano Tupac Shakur e a dinâmica experimental dos produtores, mas também revela uma variável que influi na produção do rap: o tempo para produzir. Ou seja, por ser o principal selo de rap a se consolidar, de forma independente, no cenário do rap na capital amapaense, a demanda de Mc’s que queriam gravar nem sempre esteve em consonância com a disponibilidade de Malária para produção, o que por vezes gerou tensão nos laços artísticos.

Hoje em dia eu não tenho muito tempo para fazer música, isso é uma dedução que eu tiro, para não falar coisas ruins das pessoas. Como eu não tenho tanto tempo para fazer música, muitas das vezes eu digo não para algumas pessoas. Então eu noto que muita gente não tromba comigo por causa do estúdio. Fazer música requer tempo, dinheiro, briga em casa e um monte de coisa. Mas só que as pessoas não vejam assim, porque eles só querem, pensa que é só sentar lá e fazer a música. (MALÁRIA, 2021)

Embora Sid tenha contribuído para a criação do estúdio desde o princípio das gravações, atualmente a gerência em termos legais e oficiais é de ÉrrriJota que, como produtor, adota o nome artístico Malária. A trajetória da *Nóis Pur Nóis rec* se aproxima de uma das características expressivas da geração atual no mundo do rap caracterizado pela criação de novos sistemas de gestão e administração da sua produção artística como “negócio”, isto é, da figura do “artista-empresário”.

Nesse contexto, a rota para a profissionalização desses músicos geralmente se inicia na juventude através de participações e atividades realizadas pelo movimento hip-hop, como oficinas e rodas de conversa que estimulam o jovem a aprender os processos técnicos para a produção musical. Em nível nacional, o exemplo mais emblemático e bem-sucedido seria o do artista Emicida e sua empresa Laboratório Fantasma, dado que:

O talento de Emicida como artista, sua inteligência no uso dos novos canais de comunicação possibilitados com a internet, a habilidade em ampliar e aprofundar redes de relações pessoais e profissionais, o tino comercial e a enorme capacidade de trabalho dos irmãos Evandro e Leandro e sua equipe fizeram da empresa o mais bem-sucedido negócio na história do hip-hop nacional. (TEPERMAN, 2015, p. 147)

Nota-se que os requisitos apontados por Teperman (2015) sobre as características que possibilitaram Emicida, junto ao seu irmão Evandro, a construírem uma empresa de hip-hop exitosa e reconhecida, são encontradas na trajetória de Malária, como a inteligência no uso da internet, habilidades nas relações profissionais e o talento como artista e produtor. Cabe salientar, ainda, que a Laboratório Fantasma foi fundada em 2009, e a *Nóis Pur Nóis rec* em 2005.

Nesta altura da argumentação, cabe a seguinte indagação: por que a Laboratório Fantasma se transformou em uma das maiores e mais reconhecida empresa de hip-hop nacional, e a *Nóis Pur Nóis rec*, apesar de compartilhar traços em comum e estar há mais tempo no cenário musical, pouco é conhecida no cenário do hip-hop nacional e seu produtor e artistas não vivem financeiramente da produção de rap? O caminho para tal resposta exige uma análise da relação entre a trajetória musical do artista e as teias de interdependências sociais de sua época (ELIAS, 1995).

A primeira, no âmbito da agência, diz respeito à trajetória de Malária. Em relação a seus amigos de coletivo e do hip-hop amapaense em geral, Malária teve uma trajetória pessoal, musical e cultural diferenciada, o que lhe possibilitou ter recursos e disposições incorporadas para produzir e criar estratégias de divulgação e consumo do hip-hop. Desde sua infância teve

contato com a música através dos seus primos, que tocavam violão e eram rockeiros, sendo comum entre seus familiares ouvir o gênero brega e a Música Popular Amapaense (MPA).

Somente no início de 1990 que o produtor teve seu primeiro contato com o rap através da música de Gabriel o Pensador, ao passo que aos 14 anos conheceu o grupo Racionais Mc's e a cultura hip-hop, quando participou da oficina “Hip-hop nas Escolas”, no colégio Estadual José Anchieta. A partir dessa experiência, começou a escutar Gog, Clã Nordestino e Costa a Costa, além do rock nacional, black music, Tim Maia, Jorge Benjor, samba, e as manifestações artísticas amapaenses como Marabaixo, Batuque e a escola de Samba Maracatu da Favela.

Adicionalmente, Malária foi um dos únicos do coletivo que frequentou a universidade pública, na qual foi militante do Movimento Estudantil e se formou em Geografia pela Universidade Federal do Amapá (UNIFAP), sendo atualmente professor da disciplina na rede estadual do Amapá. Observa-se, portanto, que seu capital cultural constituído no âmbito familiar somado com sua formação acadêmica possibilitou não apenas acesso a diversos gêneros musicais que contribuíram para seu *ethos* enquanto produtor e administrador do estúdio *Nóis Pur Nóis rec*, mas também influenciou no seu “olhar geográfico” no discurso do rap, com letras pautadas na análise do espaço e suas contradições, tendo como eixo central do discurso a regionalização, como pode-se notar na música “Flow mais Peba”:

*Meu rap aqui é bruto, maluco pira nas ondas
Tá crescendo tipo a soja que fode a Amazônia
Evoluindo além da moda, fogo na babilônia [...]
Fúria digna, zapatismo musical [...]
Plano anarquia, desconstruo o padrão imposto
Sou Chico Mendes, Palmares
Sou Lampião, Mujica, Morales [...]
Falo acaboclado, não voo com bruxo,
avançado, Bangu, truta, hype
esses papos me deixam puto [...]
Na região mais pobre e a natureza mais rica
Independência ou morte, sou em prol da nação ribeirinha [...]
Música não é política? Faça a sua que eu faço a minha.⁴⁷*

Na esteira discursiva, inicialmente há críticas aos grandes projetos capitaneados pelo capitalismo na Amazônia e sua dinâmica de exploração dos recursos naturais, que sabidamente degrada o meio ambiente. É notória a inclinação política com os ideais do anarquismo e a necessidade de uma autogestão dos povos da amazônica, além da referência a Emiliano Zapata

⁴⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xxjaj0UP5ik&list=PLPSKkH-T0BTMolism99EA3JjfvMvJmtQ>. Acesso em: 12 maio 2023.

e o Movimento Zapatista, que em termos gerais defende uma autonomia do território e a participação direta da população nas decisões políticas. Ao mencionar “Zapatismo musical”, nota-se a relação com o mercado musical *mainstream* do rap, o qual não é uma prioridade mister do produtor, o que possibilita entender que a dimensão política se sobrepõe à do mercado.

Tal dimensão política está plasmada na luta de grandes ativistas que dedicaram sua existência em prol de melhorias para a comunidade negra, amazônica e ribeirinha, como Zumbi de Palmares e Chico Mendes. Além disso, na letra acima há tensionamentos e críticas à posição do rap nortista ao incorporar gírias que comumente são criadas e reproduzidas pelo rap produzido na Região Sudeste, como “cria”, “avançado” e “hype”. Em contrapartida, há a autoafirmação do repeiro ao dizer “falo acaboclado”, como uma forma de expressar que fala do jeito seu jeito cultural, e que não precisa mudar para ser aceito ou reconhecido.

Posto isso, sobre os recursos para construção do estúdio e apoio financeiro, assevera o produtor:

Não tem apoio financeiro, o único apoio é do meu bolso mesmo, ou então quando eu abro exceção para algumas pessoas que eu cobro, já outras eu não cobro pela gravação ou base. A gente já gravou uma quantidade considerável de CDs que são relevantes no cenário musical. [...] Eu já busquei profissionalizar a *Nóis Pur Nóis rec* como estúdio, mas hoje em dia ela é um selo. E como estúdio, às vezes eu abro exceção e tiro uma grana gravando ou com beats, por exemplo, um lucro mensal de eu gravar 3 músicas e ganhar 400 reais, durante um período. Para ter mais grana, tem que ter mais tempo, infelizmente comigo não dá, tenho família e tenho um padrão de vida na qual não vou querer decair, tá ligado. (MALÁRIA, 2021)

O estúdio historicamente não obteve um apoio financeiro, seja via edital da esfera cultural, seja governamental, tendo como o único mantenedor o próprio Malária. Apesar de ser a gravadora que mais produziu e conteúdo de rap (site de divulgação, páginas em redes sociais, discos e videoclipes) no estado do Amapá, gravar e produzir músicas para o sobredito produtor é uma atividade secundária, pois a dedicação mais relevante se assenta no tempo para a família e o trabalho. Neste particular, o lucro advindo do estúdio é condicionado pelo tempo disponível para a produção, o que é incerto devidos a demandas familiares, conforme expõe:

Eu tenho que trabalhar, cuidar da família e tirar um lazer. Infelizmente a música fica em detrimento da correria do dia a dia, no formato de vida na qual a gente tem de sobrevivência. Daí a gente tem que arrumar um espaço para fazer a música, pelo menos às vezes eu me acho dependente disso. (MALÁRIA, 2021)

A questão do tempo compartilhado entre a vida como produtor e trabalhador já gerou diversos conflitos, inclusive já o levou a repensar se valeria a pena seguir a carreira como rapper/produtor, segundo ele: “já tentei parar com a música, mas não consigo” (MALÁRIA, 2021). Neste particular, como o próprio Malária relatou “vai pensando que Emicida não teve

que dedicar a vida dele em prol da música”; ou seja, uma das vias para uma profissionalização sólida e qualificada é ter tempo para se dedicar exclusivamente a vida como rapper e/ou produtor.

Outro quesito relevante de ressaltar é o preço das produções. Os *beats*/instrumentais giram em torno de oitenta a cem reais, e a gravação com masterização e mixagem em torno de cento e cinquenta reais. Porém, tal rotatividade de mercado é eventual e varia mensalmente de acordo com a demanda e tempo para produzir, tendo uma renda mensal em torno de quatrocentos reais. Logo, não é vantajoso em uma perspectiva financeira querer dedicar uma vida unicamente como produtor, pois no momento e na posição social que se encontra, dedicar integralmente à música seria “decair” profissional e financeiramente.

Neste viés, frisa-se que trabalhar como produtor e ter a música como segundo plano permite-lhe operacionalizar uma política pessoal e mercadológica na qual ele só solicita pagamento de determinadas pessoas, a depender da relação interpessoal e pelo teor temático da música do Mc, como assevera:

Antigamente eu já gravei só por dinheiro. Hoje eu gravo quem eu quero, e vai depender do tipo de rap também. Tem uns que não me agrada, como aqueles que só falam mal de mulher e putaria, tals [...]. *A Nós* *Pur Nós rec* tem princípios do hip-hop e por isso não grava qualquer música. (MALÁRIA, 2021)

Em outras palavras, é necessário a temática discursiva coadunar em alguma medida com o crivo ideológico-político do estúdio, que tem como pilares crítica social, anticapitalismo, autoafirmação regional e periférica, autoestima negra, diversão e entretenimento. Conforme o exposto acima, músicas com teor sexista e machista não são produzidas pelo estúdio, o que demonstra que a dimensão ideológica do selo se sobrepõe à financeira.

Ademais, o estúdio também compartilha da ideia que o rap, para ser comercializado, necessita, obrigatoriamente, ser modificado em favor do capital, como relata: “Pra mim, pra viver da música você vai ter que se modificar, vai ter que cantar uma música romântica e isso não é interessante para mim, não é algo que me inspiro” (MALÁRIA, 2021).

Outra dimensão que afeta o mercado musical amapaense é a estrutural, assentada no processo de marginalização e invisibilização da região da Amazônia. Somente a partir de 2012 com o acesso à internet banda larga que o processo de aprendizagem de produção musical foi facilitado, visto que os produtores puderam assistir a tutoriais e fazer cursos online sobre produção musical, além de ter maior comunicação com outros artistas no âmbito nortista e nacional.

A ideia de pensar a Amazônia pelo “mito do atraso”, conforme mencionado na primeira seção, ainda opera no pensamento social; não somente por quem é exterior a ela, mas também, em alguns casos, da própria população que nela habita. No âmbito do mercado cultural e musical amapaense, pode-se verificar a desvalorização da cultura hip-hop em duas dimensões: por parte da sociedade em geral e, em certa medida, pelos integrantes do próprio movimento hip-hop.

No primeiro caso, dificilmente verifica-se eventos em casas de show, bares culturais e em boates, em que os artistas de hip-hop são contratados; quando são contratados, o valor do cachê gira em torno de cem e duzentos reais. Ademais, o ingresso para adentrar tais espaços equivale comumente a dez reais, pelo fato de que, como se trata de evento com atração de rap amapaense, se for um valor acima há resistência por parte do público e o consumo se fragiliza.

Nota-se, portanto, uma dissonância entre a configuração do rap e a sociedade amapaense em geral. Conforme assevera Elias (1995), em sua primorosa análise sobre a biografia de Wolfgang Amadeus Mozart e sua trajetória musical no contexto da sociedade de corte absolutista, para compreender a música é necessário analisar o contexto social a qual ela se manifesta. No caso de Mozart, apesar da riqueza única de estímulos musicais e a educação rígida que recebeu de seu pai para se conformar, em termos comportamentais e sentimentais, aos padrões da corte, sua imaginação e fantasia individual como “artista autônomo” se defrontava com o contexto da época, o que resultava em constrangimentos sociais e à não valorização do artista.

A trajetória de Mozart evidencia como espaços-tempo específicos, pode não oferecer um lugar de prestígio para as idiossincrasias dos artistas e, por conseguinte, o seu reconhecimento. Embora os rappers amapaenses produzam músicas constantemente, ainda não é um gênero musical que majoritariamente público consome, seja via plataformas digitais ou em shows. O consumo ocorre em grande medida pela comunidade do hip-hop regional, e restrito a bares que valorizam a cultura local. Como exemplo de espaços culturais que eventualmente contratam hip-hoppers para suas programações, há o Baluarte Cultural, a Casa Viva, o Espaço Caos e o Bar do Vila.

Dado isso, para compreender como o coletivo abordou historicamente temáticas relacionadas à crítica social, autoafirmação regional, diversão, tensões dentro da cultura hip-hop, dentre outras temáticas, a próxima seção abordará a discografia da Máfia Nortista e sua gravadora.

3.3 “Du Norte pru Norte”: Práticas e políticas discursivas

Para analisar a discografia e trajetória discursiva da *Nóis Pur Nóis rec* e suas produções com a Máfia Nortista, utiliza-se como conceito heurístico a perspectiva dos mundos sociais, especialmente o mundo artístico. Para o sociólogo americano Howard Becker (1977), o mundo artístico é caracterizado por entendimentos compartilhados entre pessoas e organizações que elaboram acontecimentos e objetos definidos por esse mesmo mundo como arte.

Busca-se compreender, portanto, as representações que constituem universo do discurso e códigos culturais do mundo social do rap amapaense, bem como os aspectos da dinâmica de produção, distribuição e consumo, como produtos da ação coordenada de todas as pessoas cuja cooperação é necessária para que o trabalho seja realizado da forma que é. Essas redes de cooperações se fundamentam em torno de convenções, isto é, os procedimentos normalizados de fazer as coisas que caracterizam todas as artes (BECKER, 2010).

Em 2007, em sua primeira formação consolidada, enquanto coletivo e grupo musical, constituída pelos repeiros Sid, Érrilota, Branks e Nata VL, o disco “INTRO” é a primeira compilação musical da Máfia Nortista. Comercializado em formato de EP, composto por 6 faixas, sendo 4 delas com *beats* produzidos pela *Nóis pur Nóis rec*, a capa frontal do disco expõe apenas o nome do coletivo, enquanto na contracapa é possível detectar na imagem a fundo a foto do repeiro Sid e a coligação do grupo com a FAHH.

Figura 17 - Capa do disco “INTRO”.



Fonte: Canal da *Nóis pur Nóis rec*⁴⁸.

Na sobredita imagem nota-se que este foi um dos primeiros discos de rap amapaenses com produções musicais próprias e com canais de divulgação além da “mão em mão”, como o site “mafianortista.zip.net”. É possível notar o posicionamento radical do grupo ao colocar uma imagem a expressão “1000% independente” como uma forma de evidenciar sua maneira de produzir: não esperar por terceiros, seja na esfera governamental ou de outros produtores, e fazer acontecer, isto é, elaborar seu rap sem rédeas discursivas e de conformação com a ordem social dominante.

O sinal diacrítico que se sobressai é a frase “Deus tá no lado dos verdadeiros”, o que imputa a entender, inicialmente, como a inserção da Máfia Nortista no cenário musical amapaense foi recebida no interior da cultura hip-hop. Enquanto as convenções no mundo social do rap no quesito de produção recaíam no estilo mais tradicional de construção musical calcado no formato *boom bap*⁴⁹, o coletivo buscou a versatilidade musical na estética de suas músicas.

Na faixa “Máfia Nortista, Minha Família”, por exemplo, o instrumental está assentado no reggaeton – gênero musical gestado em Porto Rico na década de 1990, que mistura influências da música latina, hip-hop e dancehall. É sabido que a mistura do rap com outros estilos musicais não é algo inédito quando analisa-se a historicidade da cultura hip-hop, porém, à época tais experimentos e produções musicais enunciavam no cenário amapaense uma estética nova. Além da referida música, também cita-se a faixa “Pisada Considerada”, que tem o sample plasmado no gênero brega.

Como será visto no decorrer deste trabalho, buscar inovação no jeito de se fazer música é uma das características centrais da Máfia Nortista. Isto é, constantemente seus integrantes estão experimentando novas batidas, mesclando com outros gêneros músicas e abordando diversas temáticas, o que é determinado, em grande medida, pelo momento histórico da cena rap e pela identidade dos integrantes. O fato de Malária ser um dos precursores do coletivo e ser o proprietário do estúdio que sempre gravou as músicas do grupo possibilitou historicamente rearranjos estéticos e discursivos.

Somado a esse jeito de fazer música, é preciso considerar que, por ser um grupo que prima pela independência, autonomia e liberdade artística, é partilhado entre seus integrantes a

⁴⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xxjaj0UP5ik&list=PLPSKkH-T0BTMolism99EA3JfvMvJmtQ>. Acesso em: 12 maio 2023.

⁴⁹ É um estilo de produção musical que se destacou no hip-hop do final dos anos 1980 ao início dos anos 1990, representando, em termos de uma onomatopeia, os sons usados para bumbo e caixa.

ideia de “se tem o queixo, mete a cara” em busca de seus objetivos. Como exemplo, pode-se mencionar o maior evento do hip-hop na primeira década dos anos 2000 – o Rap Ecoa, que ocorria na praça da Nossa Senhora de Fátima, no bairro Santa Rita, no qual o coletivo levava uma caixa de som e fazia baile rap, sem nenhuma espécie de apoio.

O evento mobilizava não somente os integrantes da cultura hip-hop, skatistas, grafiteiros e seus simpatizantes, que iam a pé, de ônibus ou bicicleta para a praça, mas também os transeuntes que se deparavam com a música produzida e oriunda das quebradas amapaenses. A faixa “Rap Ecoa” fornece indícios sobre a intenção do grupo em disseminar o rap entre as comunidades amapaenses:

*A Máfia, a malucada, faz a festa nessa porra
Quero ouvir, diz aí: O Rap Ecoa [...]
Curtindo o momento com toda intensidade
Máfia Nortista, tira onda de verdade, sem maldade
Sem treta, sem arma, sem lombra, sem falha
Valorizando a cultura hip-hop é nossa cara
Em todos cantos desse meu Macapá,
Se Deus quiser, o rap vai sempre ecoar⁵⁰*

O evento buscava proporcionar espaço de diversão, conscientização e valorização do hip-hop nortista entre a “malucada do rap”, ao invés de desavenças no interior das comunidades e entre os próprios integrantes do hip-hop. Contudo, a Máfia Nortista obteve intrigas dentro do hip-hop amapaense, o que resultou nas conhecidas *diss tracks*, ou seja, faixas que são criadas com o intuito demonstrar insatisfação com outras pessoas. Conforme argumenta Malária sobre o referido EP:

Essa parada da gente ser pé no chão, de não esperar dos outros e ir fazer, mexiam com o ego das pessoas e começaram a falar da gente [...]. Inicialmente a Máfia fala de si. A ideia era gravar, fazer barulho, viajar e fazer barulho com a Máfia. A gente chega falando da gente, uma visão pessoal do coletivo e do hip-hop. Tem esse discurso, porque a gente tava indignado com algumas coisas do próprio movimento. (MALÁRIA, 2021)

Nota-se, portanto, que no início da sua trajetória o coletivo tem um discurso pouco politizado, pautado em um viés de libertação. A liberdade assentada em fazer música sem nenhuma regra, tendo como matéria-prima a vivência dos repeiros, a valorização das culturais locais, como o Marabaixo, a autoafirmação da Região Norte, expor as desavenças entre os hip-hopers e defender valores como a lealdade, persistência e fé. Os conjuntos desses pilares lhes

⁵⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l4SJZqU9v-E>. Acesso em: 3 jan. 2023.

colocavam ao lado dos verdadeiros e, por conseguinte, de Deus, conforme exposto na contracapa do disco.

Nesse primeiro disco, é válido pontuar as influências do rap nordestino, em especial do grupo de rap Costa a Costa, da cidade de Fortaleza-CE. Gestado em 2005, o grupo era constituído por Don L, Nego Gallo, Berg Mendes e Dj Flip Jay, e em suas músicas buscavam retratar as problemáticas sociais que operavam nas periferias nordestinas. Adicionalmente, o grupo inovou com sonoridades que mesclavam rap, R&B, funk, samba, carimbó, mambo e reggaeton; o lançamento da mixtape “Dinheiro, Sexo, Drogas e Violência de Costa a Costa”, em 2007, garantiu ao grupo o prêmio Hutúz de “Melhor Grupo Norte-Nordeste” (2006) e “Melhores Grupos Norte Nordeste da década”.

O grupo galgou amplo reconhecimento na cena do hip-hop nordestina, nortista e, em alguma medida, no eixo sudeste/sul. Costa a Costa, em geral, materializou em suas músicas temáticas e posturas vistas como tabu dentro do hip-hop da época, como a possibilidade do artista ser bem-sucedido financeiramente e a utilização de *beats* dançantes. Além das influências discursivas e na estética na produção da Máfia Nortista, o grupo nordestino também contribuiu no posicionamento dos repeiros no sentido de não seguir as convenções do que era entendido como rap na época. Sobre as complexidades no universo do rap, é importante considerar que:

As contradições do rap não constituem sinais de ausência de lucidez intelectual; são características comuns dos diálogos culturais comunitários e populares que sempre oferecem mais de um ponto de vista cultural, social ou político. Essas conversas multivocais extraordinariamente abundantes parecem irracionais quando são separadas de contextos sociais onde ocorrem as lutas cotidianas por recursos, diversão e significados. (ROSE, 2021, p. 12)

Quanto à sua distribuição, em um contexto ausente de internet banda-larga, o disco foi vendido no estilo pirataria pelos próprios repeiros e adeptos da cultura em bailes de rap, pistas de skate e praças, como a Praça de Nossa Senhora de Fátima e Praça do Buritizal. Conforme relembra Chicão: “Antigamente a gente saía na rua vendendo no sol quente. Eu vendia em bares, chegava e apresentava o trabalho dentro do meu bairro, também com os conhecidos e os desconhecidos” (CHICÃO, 2021).

O valor do disco girava em torno de 2 a 3 reais em um contexto social de ascensão do rap amapaense, em que o consumo ocorria sobretudo pela venda do disco de “mão e mão”, sendo que a divulgação pelas plataformas digitais ainda caminhava em passos lentos.

Na época que o CD ainda era consumido a gente vendia muito. Não só o nosso, mas todos os discos que eram gravados pela *Nóis pur Nóis rec*. Às vezes nem era o grupo que vendia o CD, mas a gente vendia pela *Nóis pur Nóis* com o intuito de divulgar o próprio gênero. A preocupação não era só com o nosso nome, mas sim, com o movimento hip-hop. (MALÁRIA, 2021)

Observa-se que a *Nóis pur Nóis rec* buscava propagar todos os raps produzidos pelo estúdio e, por extensão, o próprio movimento hip-hop local. Nesse EP, Malária estava focado em aprender a produzir, por isso, sua participação se assenta na produção dos *beats* e gravação de músicas. Em vista disso, plasmado na ideia de coletivo, depreende-se que cada integrante contribui e imprime seus sinais identitários na roupagem da Máfia Nortista.

Um ano após o lançamento do primeiro EP, em novembro de 2008 o coletivo lança sua segunda compilação também em formato de EP, denominada “2º ATO – Sem medo de encarar a batalha”. Sem masterização e com a qualidade do áudio original, o EP conta com nove faixas, acoplando singles e faixas pessoais dos repeiros que foram unidas com interlúdios e vinhetas.

Figura 18 - Capa do disco “2º ATO – Sem medo de encarar a batalha”.



Fonte: Canal da *Nóis pur Nóis rec*⁵¹.

⁵¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xxjaj0UP5ik&list=PLPSKkH-T0BTMolism99EA3JfvMvJmtQ>. Acesso em: 12 maio 2023.

Figura 19 - Contracapa disco “2ªATO – Sem medo de encarar a batalha”.



Fonte: Canal da *Nóis pur Nóis rec*⁵².

A capa do disco tem como pano de fundo um registro dos integrantes do coletivo cantando em um show e na contracapa a imagem de Malária de óculos escuros, boné aba reta e bandana preta cobrindo o rosto. Somado à utilização de camisas largas, comumente esses eram os acessórios convencionais do mundo social dos mafiosos, em suas apresentações em bailes rap e em intervenções políticas em protestos. Ao redor da imagem de Malária, há as palavras “Norte”, “Brasil” e a frase, mais uma vez, “Deus tá no lado dos verdadeiros”, o que remete a compreender esse EP como uma continuação do primeiro.

Se no primeiro disco as *diss tracks* eram para as pessoas que falavam do *modus operandi* do coletivo que organizava eventos e produzia suas músicas de forma autônoma e independente, neste segundo disco as *diss* retratam o impacto que foi o lançamento do primeiro EP não somente, no interior do hip-hop, mas também na sociedade amapaense, como pode-se notar no interlúdio da primeira faixa intitulada “Só secando! É foda”, que se inicia com uma abordagem policial:

Polícia: quero saber de onde vocês estão vindo.
Sid: a gente tava gravando uma situação
Polícia: gravando o que?
Sid: Rap

⁵² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xxjaj0UP5ik&list=PLPSKkH-T0BTMolism99EA3JjfvMvJmtQ>. Acesso em: 12 maio 2023.

*Polícia: Rap? Então vocês são bandidos né? [...]
 Aí doido, cê tá sabendo dos caras da Máfia lá?
 Não, o que foi?
 Hum, tão tudo boçal, gravaram um cdzinho
 A parada tem 5 músicas só
 E tão tudo boçal, tão se sentindo,
 Quero mais que esse bicho se foda, de rocha⁵³*

Observa-se que há duas dimensões de críticas e respostas materializadas no corpo do disco: uma estrutural e outra relacional. A estrutural refere-se aos frequentes “baculejos” policiais que os integrantes sofriam quando estavam juntos escutando ou cantando rap, seja em praças ou em eventos. O modo de vestir e o discurso do rap capitaneado por jovens das quebradas amapaenses eram incorporados pela sociedade da época como “coisa de bandido”, sobretudo pelo poder público. O argumento acima é reforçado na música “Só queria Saber o Por que?”:

*Se é polícia, tô na mira
 Os inimigos saltam a língua
 Só queria saber o porque
 Quando eles se mordem quando me vê⁵⁴*

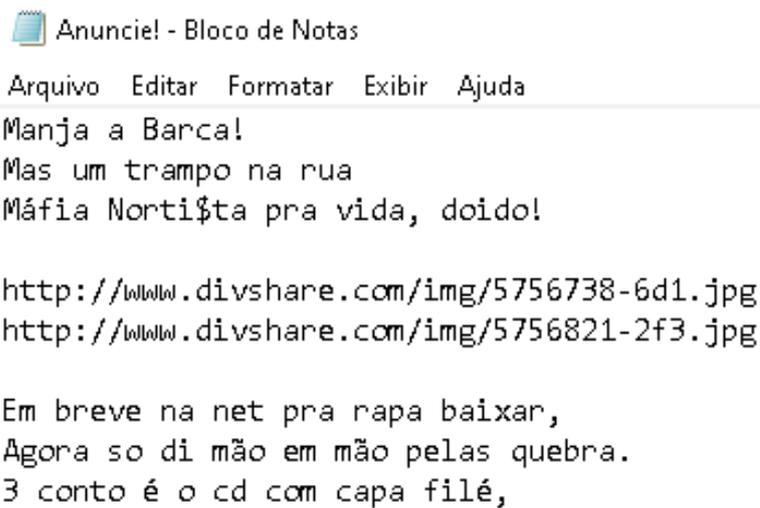
No transcurso é recorrente o barulho de sirenes e a introdução de diversos questionamentos a respeito dos porquês das frequentes abordagens policiais em situações do cotidiano, tais como tomando um vinho com os amigos, além de mencionar a falta de respeito entre a comunidade do hip-hop, as atitudes que prejudicam a trajetória do outro e os inimigos que ficam difamando a produção artística alheia. A referida música, junto com a “Falar é fácil”, sintetizam as disputas e conflitos internos ao hip-hop amapaense, principalmente as *diss* entre os seus integrantes.

Novamente, é notória a referência do grupo de rap nordestino Costa a Costa em relação à narrativa insurgente, a utilização de gírias locais como “de rocha”, a representação do cotidiano das quebradas e o desejo de obter reconhecimento social e financeiro, sem atrasar a caminhada do outro. O disco está disponível para download na internet e, ao baixá-lo, além das músicas, há um bloco de notas com as seguintes informações:

⁵³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xxjaj0UP5ik&list=PLPSKkH-T0BTMolism99EA3JjfvMvJmtQ>. Acesso em: 12 maio 2023.

⁵⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xxjaj0UP5ik&list=PLPSKkH-T0BTMolism99EA3JjfvMvJmtQ>. Acesso em: 12 maio 2023.

Figura 20 - Bloco de notas “Anuncie”.



Fonte: Canal da *Nóis pur Nóis Rec*⁵⁵.

Na imagem acima clarifica-se a inclinação do coletivo em propagar suas músicas para os quatro cantos de Macapá, dado que a expressão “Anuncie” expressa a ideia de que, além do ouvinte escutar, ele possa compartilhar entres seus pares, assim, disseminando o disco. Conforme assevera Nata VL, o intuito central do coletivo era “eternizar a voz e deixar ecoar pelas festas no barraco o rap de quebrada, revolucionar um povo e a si próprio, seja tocando padaria ou no busão” (NATA VL, 2021).

A expressão “manja a barca” significa observar uma situação com atenção; nesse contexto, equivaleria a dizer “olha o nosso disco”. Expõe-se, também, como a Máfia Nortista, enquanto um coletivo de hip-hop, é incorporada como um conjunto de valores e comportamentos que giram os seus integrantes, seja na intervenção artística ou em seu dia a dia.

Neste horizonte de análise pode-se denominar *ethos mafioso* o modo como os integrantes atuam na arena social e artística, fundamentados na independência, no fazer acontecer e na liberdade musical. Isto independe dos recursos materiais e das convenções sociais sobre o modo de fazer rap que, como exposto anteriormente, é caracterizado pela versatilidade musical e misturas com outros gêneros musicais aclimatados à realidade sociopolíticas e cultural amapaense.

Tal processo pode ser compreendido na relação da comunidade e o poder público, pois, conforme aponta uma descrença no mundo da política, isto é, não existindo a possibilidade de

⁵⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xxjaj0UP5ik&list=PLPSKkH-T0BTMolism99EA3JjfvMvJmtQ>. Acesso em: 12 maio 2023.

participação real por meio da política tradicional, muitos moradores encontrariam na arte um veículo de comunicação e protesto social. Nesse contexto, a premissa do “nóis pur nóis” – nome do selo amapaense – configura-se por uma prática e discurso pautado na ideia de não depender de ninguém e de nenhum agente externo para a resolução dos problemas e questões como saúde, moradia, educação, transporte, segurança etc. Trata-se, aqui, em não esperar iniciativas provenientes do poder público (D’ANDREA, 2013).

Outrossim, o autor chama atenção para a influência do caráter neoliberal presente na periferia.

As teses justamente propaladas pelo neoliberalismo, que incentiva, o *façam você mesmo*, o seja *patrão-de-si-mesmo*, o trabalho por conta própria, o *empreendedorismo periférico*, dentre outras modalidades de auferir renda concatenadas com uma época com altas taxas de desemprego e diminuição dos direitos sociais e refluxo dos movimentos dos trabalhadores que pautavam saídas coletivas. (D’ANDREA, 2013, p. 194)

Diante do exposto, o discurso da autonomia atuaria como estímulo para organização de grupos com vistas a produzir arte, procurar editais de concursos e prêmios, e outras formas de adquirir renda. Em geral, essa prática influenciou o posicionamento da Máfia Nortista ao criar seu “próprio negócio” – estúdio de rap – e ao produzir cultura, embora não tenha a obtenção de renda como fator determinante.

Neste disco destacam-se duas músicas que se tornaram clássicos do rap amapaenses na primeira década dos anos 2000. A primeira é “Meia Noite e Meia”, de Nata VL, que, dividida em dois eixos discursos, inicialmente fala da perda do irmão e posteriormente da redenção do artista. Segundo o repeiro, “há males que vem para o bem” (NATA VL, 2021), e o contato com o universo do rap possibilitou-lhe a mudança de comportamento, tendo como horizontes a arte, a libertação, a resistência e a ressocialização.

Com versos que abordam o ensejo pela revolução social, tais como “Meu amor pelo meu povo é minha motivação, pra seguir resistente em prol da revolução”⁵⁶, a música “Amor e Ódio”, de Sid, figura-se como uma contundente narrativa do cotidiano das quebradas amapaenses, evidenciando o espírito de transformação social materializado nos versos do repeiro que, ao mencionar a violência na comunidade periférica, relembra a morte de um amigo e grande expoente da cultura hip-hop, o Djota.

A música defende a pacificação da violência entre as quebradas mediante o respeito e conscientização entre os moradores nesse espaço social. A conscientização exposta se assenta

⁵⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xxjaj0UP5ik&list=PLPSKkH-T0BTMolism99EA3JjfvMvJmtQ>. Acesso em: 12 maio 2023.

em reconhecer quem é o verdadeiro inimigo das quebradas – isto é, o sistema –, e a partir disso direcionar “todo ódio ao sistema opressor” em busca de melhorias para a população negra, ribeirinha e periférica.

É recorrente em tal música – assim como em grande parte das produções da Máfia Nortista – a crítica ao “sistema”. Em sentido lato, no mundo social do rap, “sistema” opera como uma expressão genérica na qual eles nomeiam os outros na relação de classe, poder e antagonismo sociais, como uma forma de oposição fundada na compreensão abstraída das relações sociais (ALVES, 2011). Sob este viés, o “sistema” constitui-se de pessoas externas às quebradas, como os governantes, as instituições estatais e os “playboys”.

Em novembro de 2009, Máfia Nortista produziu seu primeiro disco “cheio”, intitulado “Minha Vida, Meu Problema”. Produzido, gravado e mixado de forma independente, o trabalho é constituído por 12 faixas, que mesclam rap com o reggae e reggaeton, como é o caso das músicas “Celebrando Amor”, “Sem Enxame” e “Se pudesse voltar no tempo”. O disco também conta com participações do Mano Foca do grupo Função Real, do Max do Raciocínio da Ponte, e da Cleide, do grupo Relatos de Rua.

Tal disco figura-se como o primeiro do coletivo em que há a participação de uma rapper do gênero feminino, tanto na música “Celebrando o Amor”, como na capa do disco.

Figura 21 - Capa do disco “Minha vida, Meu problema”.



Fonte: Canal da *Nóis pur Nóis rec*⁵⁷.

⁵⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xxjaj0UP5ik&list=PLPSKkH-T0BTMolism99EA3JjfvMvJmtQ>. Acesso em: 12 maio 2023.

Na capa do disco destaca-se o uso de bandanas por todos os integrantes do grupo e de uma criança, o que expressa a postura de enfrentamento adotada pelo coletivo tendo como referência o zapatismo. Como já mencionado, a utilização de bandanas marca o modo de se vestir e atuar dos repeiros no decorrer de sua trajetória, passando a representatividade de ser uma “Máfia” que luta, política e artisticamente, em prol de justiça social e bem-estar da comunidade. No universo do rap, trata-se de uma máfia que trafica informação e denuncia a violência do modelo de gestão e manutenção da sociedade capitalista.

A dinâmica de propagação do disco pode ser notada na faixa “1kg certo”⁵⁸, na qual um CD era vendido por 3 reais e dois por 5 reais. A difusão do disco ocorria nos laços de sociabilidade entre os amigos dos repeiros e simpatizantes, como no ato de escutar o rap na sua casa e chamar atenção daqueles que gostam de rap para comprar o CD. Caso a pessoa se interessasse, o contato dos repeiros era disponibilizado para o indivíduo interessado para a venda de “mão em mão”, ou o compartilhamento gratuito pela internet.

O período histórico do lançamento do disco configura-se por um momento de expressiva repressão policial, na qual o rap era interpretado como uma manifestação ligada à criminalidade, fato presente na historicidade do gênero musical a nível global. Embora seja um processo social que perpassa toda sua trajetória, neste disco a denúncia às frequentes abordagens policiais que ocorriam na Praça Nossa Senhora de Fátima e em bailes rap foram uma constante na produção musical do coletivo.

Outro código cultural acentuado no disco é a valorização e a representação da dinâmica dos laços sociais do seu lugar origem, incorporada como um espaço que pressupõe uma ética regulatória para viver, pois “tem que ser sincero, porque as ruas cobram as falhas”⁵⁹. Além disso, o processo de produzir o rap ao se entrelaçar com o modo de vida das comunidades amazônicas ganha contorno afirmativos e positivos:

*Hip-hop caboclo que eu dou valor
Gravar nas fitas e no CD
Os loucos gritam wow [...]
A herança é barraco
É ensaio sem estúdio
É gravação na braba
Sem nível primeiro mundo
Mas o talento fala alto⁶⁰*

⁵⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xxjaj0UP5ik&list=PLPSKkH-T0BTMolism99EA3JjfvMvJmtQ>. Acesso em: 12 maio 2023.

⁵⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xxjaj0UP5ik&list=PLPSKkH-T0BTMolism99EA3JjfvMvJmtQ>. Acesso em: 12 maio 2023.

⁶⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xxjaj0UP5ik&list=PLPSKkH-T0BTMolism99EA3JjfvMvJmtQ>. Acesso em: 12 maio 2023.

Embora as produções não ocorressem em “nível primeiro mundo”, o ato de produzir mensagens positivas, diversão e conscientização se sobrepunha à dimensão estética. A pedra nodal do discurso era demonstrar compromisso pelo que o rap defende, como atitude, respeito entre seus iguais, resistência contra as amarras do sistema e fraternidade na comunidade, visto que “*Pra confundir os sábios, Deus usa os loucos, que dizem: nada para nós e tudo para todos*”⁶¹.

As influências materializadas no corpo da música se assentam em Che Guevara, Martin Luther King e Jesus Cristo, que expressam, no sentido literal, uma atmosfera societal plasmada na paz, liberdade e consciência. Por último, o disco “Minha Vida, Meu problema” se situa em um momento de ascensão da Máfia Nortista nas quebradas amapaenses, ao mesmo tempo que o estilo dos repeiros e ações em praças públicas acarretavam “problemas” para o sistema e para a vizinhança que não gostava de rap.

Em 2009, o coletivo promoveu a festa de lançamento do referido disco junto com o lançamento do CD “Fim do Mundo”, do grupo Relato de Rua. O evento ocorreu no Espaço Aberto, no bairro Araxá, zona sul de Macapá, sendo o valor da entrada dois reais para homens e gratuito para mulheres.

Figura 22 - Lançamento do disco “Minha Vida, Meu Problema”.



Fonte: Página da *Nóis Pur Nóis Rec*⁶².

⁶¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xxjaj0UP5ik&list=PLPSKkH-T0BTMo-lism99EA3JjfvMvJmtQ>. Acesso em 12 em maio de 2023.

⁶² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xxjaj0UP5ik&list=PLPSKkH-T0BTMo-lism99EA3JjfvMvJmtQ>. Acesso em: 12 maio 2023.

O valor cobrado pelo coletivo na entrada de eventos de hip-hop, historicamente, era reconvertido para o custeio da festa ou utilizado para a compra e distribuição de festas básicas para moradores da área de ressaca. A divulgação do evento era feita com cartazes, entre as rodas de amizade e, em alguns casos, pela rádio, abarcando um público diverso da cena underground, como roqueiros, regueiros e skatistas.

O compromisso social em disseminar sua música e, em sentido lato, o hip-hop, assim como proporcionar um espaço para encontros de amigos e adeptos, eram pilares centrais da razão de existência de tais eventos. No final da primeira década dos anos 2000, o coletivo também criou o Espaço Coletivo Insurgência, que fomentou substantivamente a cultura hip-hop através de eventos artísticos, rodas de conversa e oferta de minicursos.

Na imagem acima, também há a presença do Mano Cito, que viria a compor junto com Chicão a Máfia Nortista, visto que nesse momento o coletivo estava paralisando suas atividades artísticas e políticas, conforme lembra Chicão sobre sua inserção na Máfia Nortista: “Foi no Espaço Aberto no lançamento do CD da Máfia em um momento em que repeiros foram fazer carreira solo. Aí o Ramon mandou mensagem informando que o grupo estava morrendo, daí pra não deixar morrer chega eu e o Mano Cito” (CHICÃO, 2021).

Antes de ingressarem, efetivamente, como compositores e ativistas do coletivo, é válido destacar que Chicão e Mano cito são amigos desde a adolescência no bairro Novo Buritizal e se aproximaram através do rap quando Cito “passava com um microsystem tocando rap bem alto na rua” (CHICÃO, 2021). Ambos repeiros criaram um vínculo com o coletivo desde o seu surgimento, pois além de morarem perto da casa dos integrantes, frequentavam eventos de hip-hop na UNA e na praça Santa Rita.

Assim, na adolescência Mano Cito estudava na Escola Estadual José de Anchieta e teve a oportunidade de participar da oficina “Hip-hop nas escolas”, a qual influenciou sua inclinação para o universo do hip-hop e para a sua mudança positiva de comportamento, em um momento em que era:

[...] período de gangues e eu entrei para uma. Não era violenta, a gente queria mais pichar e curtir a vida. E quando já tinha acontecido algumas paradas erradas comigo, participei da oficina e eu pude ver que meu ódio e raiva poderiam ser direcionado em forma de arte para abraçar as pessoas que eram iguais eu, colocar a fúria em protestos e no sistema. Nessa oficina fiz o grupo Delinquentes do Rap com o Djota. (MANO CITO, 2021)⁶³

⁶³ Entrevista realizada pelo autor com o Mano Cito, um dos integrantes da Máfia Nortista. A entrevista foi realizada no dia 04/12/2021.

Chicão, por sua vez, inicialmente entrou em contato com a Máfia “Conhecendo a galera do Santa Rita, onde eu vi o rap e tive minha primeira participação nessa praça. A gente se reuniu para apresentar para o público, ali que me deu inspiração para fazer música rap underground” (CHICÃO, 2021).

Outra circunstância que fortaleceu a irmandade com o grupo foi o fato de na adolescência o Mano Cito trabalhava em uma *lan house*, o que lhe possibilitava piratear CDs da Máfia e dos raps amapaenses em geral junto com Chicão em diversas ruas do Buritizal. Logo, de ouvintes, apreciadores e amigos do coletivo, passaram a compor o grupo a convite de Malária, como uma possibilidade de adensar e continuar o legado dos mafiosos.

Após o período de 2005 a 2009, configurado por constantes produções musicais, participações em eventos regionais de hip-hop e o reconhecimento da Máfia Nortista nas quebradas amapaenses, o coletivo paralisou interinamente suas atividades e elaborações artísticas, participando eventualmente de eventos. Adicionalmente, é o momento na qual um dos seus precursores, o Sid, abandona o coletivo.

Alguns indícios possibilitam compreender tal paralisação; o primeiro reside no fato dos repeiros começarem focar na sua própria carreira musical com vistas a produzir seu álbum. O segundo, e mais expressivo, consiste na dinâmica de trabalho de Malária, que teve que se mudar para outras cidades do Amapá, sendo que, apesar de continuar a produzindo, o distanciava dos outros integrantes.

As produções, portanto, passaram a ocorrer quando Malária ia de férias para Macapá e tinha tempo para gravar, como foi o caso da criação do primeiro videoclipe de rap amapaense, da música “Minha Vida, Meu Problema”, em 2012. Dirigido por Malária e Daniel Nec, o videoclipe é ambientado pelas quebradas em que os repeiros moram como o Buritizal, Araxá e Igarapé das Mulheres, e exemplifica como historicamente ocorre os encontros entre a “malucada”: no quintal de uma casa na periferia, de encontro com o Rio Amazonas com uma caixa de som tocando rap junto com a presença de amigos e simpatizantes do hip-hop.

Sobre a relevância de videoclipe no rap, Rose (2021) assinala seu potencial criativo para a música popular negra, em face da segregação de classe e raça. A produção audiovisual revisa significados, fornece interpretações ideais das letras, cria um contexto estilístico e material para a recepção e valorização da presença icônica do artista, ao passo que a representação do bairro de origem, *posse*, *crew* ou irmandade ganha cores acentuadas, expressando suas próprias convenções do gênero. Ainda de acordo com a socióloga americana,

“essas convenções tornam visíveis o estilo hip-hop e geralmente afirmam as principais preocupações temáticas do rap: a identidade e o local” (ROSE, 2021, p. 23).

Assim, os repeiros falam por si e pela coletividade ao tratarem das especificidades regionais do território, destacando momentos com sua família e amigos, e evidenciando as problemáticas socioambientais, como a poluição nas áreas de ressaca. O videoclipe efervesceu a produção de audiovisual na cena hip-hop no Amapá, estimulando outros grupos a criarem narrativas visuais sobre as peculiaridades de seus territórios, configurações culturais e perspectivas políticas e afro-amapaenses.

O processo de elaboração dos videoclipes, desde o âmbito técnico até sua propagação, comumente ocorre através de teias de interdependências envolvendo artistas, ativistas, centros de cultura e produtores de audiovisual de Macapá. A festa de lançamento do videoclipe “Minha Vida, Meu Problema”, por exemplo, aconteceu em dezembro de 2012, em parceria com a Casa Fora do Eixo (CAFÉ), que tem como objetivo conectar nacionalmente “cenas musicais independentes” locais por intermédio de uma articulação horizontal entre coletivos, tendo como suportes facilitadores as novas tecnologias digitais, somadas ao fortalecimento dos circuitos sustentáveis de produção e circulação para além do eixo RJ-SP (GALLETTA, 2016).

Figura 23 - Lançamento do videoclipe “Minha Vida, Meu Problema”.



Fonte: Página da Nóis Pur Nóis rec⁶⁴.

⁶⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xxjaj0UP5ik&list=PLPSkKH-T0BTMolism99EA3JjfvMvJmtQ>. Acesso em: 12 maio 2023.

Além dos grupos de rap, o evento contou com a participação de outros segmentos culturais, como reggae, rock e ativistas, o que expressa como era a dinâmica da CAFE, que teve como seus precursores no Amapá o Coletivo Palafita – inaugurado em 2006, tendo como objetivo fomentar a cadeia produtiva do setor cultural através de redes de colaboração conduzido por artistas, produtores e agentes da mídia independente. Somente em 2011 é fundada a CAFE em Macapá, configurada como uma casa de vivência interligada ao Circuito Fora do Eixo, uma rede de trabalho formado por mais de 90 pontos em diversas cidades do Brasil.

Em 2014 é lançado o rap “Mafiosamente”, do qual participam o repeiro marajoara Mano Cito e também Chicão. Com o *beat* extraído da internet, especificamente da música Lollipop do rapper americano Lil Wayne, a música denota a expressa responsabilidade e compromisso que ambos os repeiros passariam a ocupar como porta vozes e ativistas das quebradas:

*Agora com a Máfia
Os manos sangue bom
Pra pontes, baixadas pra todas quebradas
Mandando aquele som [...]
A missão foi dada
Agora é nós mesmo combater, fortalecer
Repassar o movimento [...]
Fortalecendo a mente
Ajudar na decisão
Pra quebrada delinquente uma nova direção⁶⁵.*

A inserção de ambos os artistas imprimiu uma identidade discursiva pautada na consciência, negritude, curtição e reivindicação social. Tal posicionamento político e artístico é fruto das oficinas, rodas de conversas e influências musicais de rappers sudestinos e nortistas, como CRGV, Sexto Sentido, Racionais Mc’s, Mv Bill, 509-E, Detentos do Rap e Doctor Mc’s. Para os repeiros, “Falar do descaso social é o forte da Máfia, porque o sistema quer sempre prejudicar os periféricos, a nossa quebrada, o bairro onde tem pessoas como nós” (CHICÃO, 2021).

Outro repeiro que viria a somar na nova formação do coletivo foi o Pretogonista, o mais jovem dos integrantes, aos 26 anos. Filho do Poca, um dos precursores do hip-hop

⁶⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xxjaj0UP5ik&list=PLPSKkH-T0BTMolism99EA3JjfvMvJmtQ>. Acesso em: 12 maio 2023.

amapaenses e do movimento negro, Pretogonista iniciou sua carreira no rap em 2015 e no mesmo ano recebeu o convite para integrar a Máfia Nortista. Diferentemente dos outros integrantes, tal repeiro tem suas raízes culturais da cultura negra e quilombola do estado do Amapá, especialmente o Marabaixo, o que notadamente reverbera na estética e discurso de suas produções musicais, como será demonstrado no próximo capítulo.

Depreende-se, portanto, que além da uma linha discursiva antissistema, a partir dos idos de 2015 os códigos culturais afro-amapaenses e a denúncia do racismo junto com a autovalorização regional se tornam expressivos nas letras do coletivo; como exemplo deste processo há o seu último álbum, “Du norte Pru Norte”, lançado em 2016. O disco foi vendido no valor de 10 reais, de forma que cada integrante ficou responsável por vender seiscentos CDs, tendo direito a 50% do valor, enquanto a outra metade era para a manutenção do selo *Nóis Pur Nóis Rec.* De acordo com os integrantes, o valor adquirido é reinvestido na compra de equipamentos e confecções de bonés, camisas e adesivos do selo, com fins de divulgação do rap amapaense.

Figura 24 - Capa do álbum “Du Norte Pru Norte”.



Fonte: Página da *Nóis Pur Nóis Rec*⁶⁶.

⁶⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xxjaj0UP5ik&list=PLPSKkH-T0BTMolism99EA3JjfvMvJmtQ>. Acesso em: 12 maio 2023.

O primeiro e mais expressivo aspecto é a reafirmação da valorização das produções e consumo de rap entre a cultura nortista, o que é reforçado no interlúdio da disco intitulado “Du Norte pro Norte”, na qual diversos Mc’s da Região Norte mandam “um salve pra Máfia”. São eles: Sexto Sentido (Tucuri-PA), Rafael Ilha do Marajó (Pará-PA), Cleide (Santa Rita-Macapá), Sequestro da Mente (Belém-Pará), Igor Muniz (Manaus-AM) e Denis Viralata (Manaus-AM).

A rede de cooperação entre os Mc’s atua como estímulo e enaltecimento das narrativas periféricas, negras e amazônicas. Evidenciar tais temas no discurso do rap se assenta na dimensão política de reconhecimento e luta contra estruturas colonizadoras e interpretações reificantes sobre o território e suas produções artísticas.

A cadeia produtiva do rap nortista sendo alimentado pela própria sociedade local, portanto, não tem como mola propulsora o consumismo conspícuo apartado do “quinto elemento” do hip-hop – o conhecimento –, mas o consumo como fermento para a legitimação do substrato ideológico do rap nortista insurgente, guerrilheiro e ativista. Na Faixa “RAP”⁶⁷, o acrônimo que, em uma tradução literal, sabiamente significa *Rhythm and Poetry*, é incorporado pelos *ethos mafioso* como Revolução Ativista Popular, defendendo o ideário que se “tiver um protesto a gente vai, o nosso ativismo também é com papel e caneta” (CHICÃO, 2021).

No interlúdio “Nossa força” também há referência aos rappers Sabotagem e Dexter, com a mensagem de que o rap é compromisso e defesa da conscientização. Diante disso, a partir de seu último disco é possível notar uma dimensão fortemente política no coletivo, tanto no sentido da política como na crítica ao sistema, assim como no viés da autovalorização regional e afro-amapaense. Diferentemente das suas primeiras produções musicais, as faixas no estilo *diss track* não aparece mais em suas músicas.

O discurso com direcionamento crítico ao governo, política, opressão de raça e classe, tem como principal eixo articulador identidade, experiências de vida e visões de mundo dos novos integrantes do coletivo. Somado a isso, em termos estruturais, outra influência foi o crescimento vertiginoso da violência; como aponta o Anuário Brasileiro de Segurança Pública (2022), Macapá foi a capital com maior taxa de mortes violentas, classificadas como homicídios, latrocínios, lesões corporais seguidas de morte e mortes cometidas pela polícia. Adicionalmente, algumas problemáticas sociais candentes levaram o Amapá a ser noticiado nacionalmente, como o apagão considerado um dos maiores blecautes do Brasil, que deixou sem energia 13 dos 16 municípios por aproximadamente 20 dias.

⁶⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xxjaj0UP5ik&list=PLPSkKH-T0BTMolism99EA3JjfvMvJmtQ>. Acesso em: 12 maio 2023.

No mesmo ano do lançamento do último disco, a gravadora amplificou-se em termos de produção musical, lançando projetos de poesias, bem como produzindo músicas tanto no âmbito nacional como local, tais como os discos solo “Visão Periférica”, do 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.

Figura 25 - Produtos da *Nóis pur Nóis rec.*



Fonte: Página da *Nóis Pur Nóis Rec*⁶⁸.

Tais produtos são produzidos e comercializados com a finalidade de divulgar o selo, em grande medida. O reconhecimento e propagação do estúdio entre a comunidade do hip-hop, grupos de rap, artistas e no cenário musical amapaense se sobressaem a dimensão unicamente financeira. Neste particular, a renda advinda da comercialização é realocada e investida na estrutura do selo. Um dos fatores determinantes para produzir os acessórios é a falta de tempo, que é condicionada pela dinâmica de trabalho e afazeres pessoais de cada repeiro.

⁶⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xxjaj0UP5ik&list=PLPSKkH-T0BTMo-lism99EA3JjfvMvJmtQ>. Acesso em: 12 maio 2023.

4 A NOVA CONDIÇÃO DO RAP TUCUJU

*Meu verso é tipo Pororoca Sonora
Meu verso é tipo Pororoca Sonora
Muita Onda MPA
o Som que apavora⁶⁹*

Música: Flow Marabaixo. Artista: Pretogonista.

Nesta seção será delineado o sentido social da Nova MPA (Música Popular Periférica) capitaneada pelos repeiros da *Nóis Pur Nóis Rec*, no intento de compreender o novo lugar social do rap no mercado social amapaense, além de lançar luz de porque a MPA do universo hip-hop ser visto como “muita onda” e se configurar como som que “apavora”. Este processo nos possibilitará deslindar quais temas a Nova MPA busca legitimidade em sua produção artística, cultural e política

Para analisar o novo lugar social e estético do rap no universo Tucuju, utilizarei a categoria *nova condição do rap*, da socióloga Daniela Santos (2022), que visa explicar as mudanças na produção, circulação e recepção do rap a partir de meados dos anos 2000, cujos resultados apontam tanto para outra estética quanto para novas posições de seus agentes.

4.1 “Somos a Nova MPA”: A Nova Música Periférica Amapaense

A partir de 2014 o hip-hop galgaria novos contornos artísticos e políticos na sociedade amapaense, em razão das mudanças tecnológicas e eventos, como a Batalha de Rima na Praça da Bandeira, no centro da cidade. Tais mudanças tecnológicas transfiguraram a cadeira produtiva do rap devido à possibilidade de digitalização da música, devido a expansão da internet, o desenvolvimento de softwares que propiciam a produção musical sem a necessidade de grandes gravadoras e o maior acesso à tecnologia em geral pelas comunidades carentes (MACEDO, 2016).

Aditivamente, tais mudanças foram potencializadas pelas políticas sociais que facilitam o aumento do consumo pelas classes que vivem do rendimento do trabalho no período dos governos Lula e Dilma (2003-2016) (CAMPOS, 2020). Nessa configuração social, tendo como parâmetro as duas primeiras décadas dos anos 2000, nota-se abaixo as principais mudanças atinentes aos recursos e meio de comunicação no rap amapaense.

⁶⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xxjaj0UP5ik&list=PLPSKkH-T0BTMolism99EA3JjfvMvJmtQ>. Acesso em: 12 maio 2023.

Figura 26 - Mudança na produção, distribuição e consumo do rap amapaense nos últimos vinte anos

Produção, Distribuição e Consumo – Anos 2000

Fita cassete, gravação na fita, *Beat*/instrumentais retirados de outros CD's de rap.

De “mão em mão”, sendo comercializado em festas, eventos de hip-hop, praças e pista de skate.

Em festas e eventos, sendo consumido majoritariamente pelos próprios integrantes.

Produção, Distribuição e Consumo – Anos 2010

Computador, software de produção musical em geral, MPC (Media Player Classic), microfones e estúdio.

Internet e shows, não somente restritos à comunidade periférica.

Serviços streaming e plataformas digitais. Ex: Spotify, Youtube e redes sociais, sendo consumido por público diverso.

Fonte: Elaboração própria (2021).

O advento dos softwares e equipamentos para a produção de suas músicas, bem como a possibilidade de acesso a recursos disponíveis da internet, como aulas, livros, cursos e estudos sobre o rap, seja em termos discursivos (temáticos) ou técnicos (estéticos), possibilitaram uma rota fecunda para a profissionalização e a popularização do rap no cenário musical amapaense.

É nessa efervescência cultural que surgiu a Batalha de Rima, na Praça da Bandeira, popularmente conhecida como a Batalha da Bandeira, que se originou em decorrência da ausência de eventos na cidade atinentes ao movimento hip-hop (COSME; SANTIS; ARAÚJO, 2020). O evento começou a ganhar visibilidade no decorrer dos anos e, assim, começou a reunir número significativo de adeptos do movimento; logo, fixou-se um dia da semana para se reunirem, estabelecer diretrizes e definir datas dos eventos.

Logo, ter uma Batalha de Rima neste espaço urbano possibilitou maior visibilidade ao rap e à cultura hip-hop em relação ao poder público, e não somente para a comunidade periférica, como em outrora acontecia. Porém, apesar do ofício emitido pela Prefeitura permitindo o evento, ainda sim a batalha já sofreu repressão policial, o que evidencia como uma prática cultural com caráter contestador elaborada por jovens periféricos ainda é vista pelos órgãos de segurança do estado.

A partir da Batalha da Bandeira ocorreu a fermentação das Batalhas de Rimas no estado, ecoando em inúmeros bairros e municípios amapaenses listados abaixo:

Quadro 1 - Batalhas de Rima no estado do Amapá.

Nome da Batalha	Status	Bairro onde ocorre	Dia e horário
Batalha da Bandeira	Inativa	Escola Estadual Predicanda C. Amorim Lopes	Domingo (15h)
Batalha do Araxá	Ativa	Praça da Araxá	Quarta-feira (18:30h)
Batalha do Congós	Ativa	Praça da Bandeira	***
Batalha do Marabaixo	Ativa	Praça do Marabaixo III	Domingo (16h)
Batalha do Zerão	Ativa	Primeira Arena do bairro Zerão	Quarta-feira (18h)
Batalha do Forte	Inativa	Praça Floriano Peixoto	Domingo (16:15h)
Batalha do Calabouço	Inativa	Forró do Sítio	Sábado (17h)
Batalha do Céu das Artes	Inativa	Praça do Céu das Artes	Quarta-feira (17h)
Batalha do Milharal	Ativa	Praça da UPC	Domingo (16:30h)
Batalha da Rodovia	Ativa	Praça João da Silva Nery - Laranjal do Jari-Ap	Sábado (19:30h)
Batalha da Alcateia Ap	Ativa	Praça Zagury	Domingo (16h)
Batalha do Buritizal	Inativa	Praça da Caixa D'água no Buritizal	Sexta-feira (18h)
Batalha da Orla	Inativa	Orla de Porto Grande/Porto Grande-Ap	Sexta-feira (17h)
Batalha do Renascer 2	Inativa	Praça do Renascer 2	Sábado (15:30h)
Batalha de Rua	Ativa	Em frente ao Mercado Central	Quarta-feira (18:45h)
Batalha da Floriano	Ativa.	Praça da Floriano Peixoto	Sábado (18h)
Batalha da Norte	Ativa	Praça Margarida de Albuquerque/Santana-Ap	Sexta-feira (19h)
Batalha do Barão	Inativa	Praça do Barão	***
Batalha do V.V.	Inativo	Escola Jacinta Carvalho/Vale Verde	Sexta-feira (17h)
Batalha da Maré	Inativo	Boate Prime	Sexta-feira (19h)
Batalha da Unifap	Inativo	Rádio Universitária	Quarta-feira (18h)
Batalha da Maloka	Inativo	Bairro Novo Buritizal na maloka do Super Fácil	Terça-feira (17:30h)
Batalha do Caju	Inativo	***	***
Batalha Z-North	Inativo	Em frente à escola Ruth Bezerra	Domingo (16h)
Batalha da Fonte	Inativa	Fonte Nova em Frente à Igreja São Pio	Quinta-feira (18h)

Fonte: Elaboração própria (2021)⁷⁰.

Com o acesso a novas tecnologias e o aumento gradativo de eventos, surgiram outros estúdios, selos e coletivos que fomentam a produção de músicas, divulgação e trabalhos audiovisuais, tais como: Ocorre, Sanatorium Rap Music, VoltsBeats, MiniClínica, Area 51 Rec, CTC rec, Saturação e Rap Fora da Bolha. A internet se apresenta como principal ferramenta de promoção, distribuição e articulação entre a comunidade hip-hop, bem como para a produção de audiovisual, de forma independente.

Nesse cenário, em dezembro de 2016, Máfia Nortista lançou o videoclipe da música “Macapá Quebrada”, que lhe renderia prêmios, convites para palestras em escolas, citações em trabalhos acadêmicos e, acima de tudo, o reconhecimento do rap para além da comunidade periférica, enunciando novas avenidas institucionais para o hip-hop. O que inicialmente chamou atenção e despertou curiosidades dos ouvintes, críticos e apreciadores do hip-hop, foi a forma que a música foi divulgada na plataforma YouTube e redes sociais: a frase “O inverso dos cartões-postais de Macapá é o que mostra nosso último videoclipe” acompanhada do slogan “SomosaNovaMPA”, também presente no canto superior da capa das coletâneas intituladas “MPA – Música Periférica Amapaense”.

Figura 27 - Capa do disco “MPA – Música Periférica Amapaense”.



Fonte: Canal da *Nóis pur Nóis Rec*⁷¹.

⁷⁰ Este levantamento equivale aos nomes de Batalhas, lugares e horários relativos ao ano de 2022. Dado o caráter dinâmico e instável dos eventos, é possível que haja mudanças em suas programações.

⁷¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xxjaj0UP5ik&list=PLPSKkH-T0BTMolism99EA3JjfvMvJmtQ>. Acesso em: 12 maio 2023.

Tal posicionamento é sintomático no cenário musical e cultural local, pois tradicionalmente no estado do Amapá a MPA refere-se a Música Popular Amapaense, valorizada e interpretada pela população e a indústria fonográfica como a autêntica identidade do povo local, sendo caracterizado por canções que representa a cultura regional sob o viés harmonioso, brando e conciliatório, tendo seus artistas conhecidos e consagrados no campo musical. A “Nova MPA”, por sua parte, diz respeito a Música Periférica Amapaense e tem como principais articuladores os repeiros da Máfia Nortista, como posteriormente será detalhado.

Tanto do ponto de vista musical quanto cultural, as duas grandes expressões incorporadas como a Música Popular local são o Marabaixo e um grupo de compositores e músicos popularmente conhecidos como os representantes da MPA (Música Popular Amapaense). O primeiro, caracteriza-se como uma autêntica manifestação cultural afro-amapaense, sendo símbolo de resistência, identidade e tradição da cultura negra, possuindo uma dança, um ritmo e uma sonoridade singular, considerada uma das expressivas manifestações negra no território amapaense, que se realiza a partir do primeiro domingo de Páscoa (JACKSON, 2014).

Embora historicamente a manifestação tenha sofrido represálias governamentais, a partir do início dos anos 2000 percebe-se o processo de institucionalização da cultura. Exemplo disso é a Lei estadual nº 1.521 de 2010, criada pelo deputado estadual Dalto Martins, que estabeleceu o dia 16 de junho como o Dia Estadual do Marabaixo Amapaense, além de, em 2018, o Marabaixo ser reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN, 2018).

A MPA, por sua vez, tem como embrião o movimento musical “Costa Norte”, gestado na década de 1980 na cidade de Macapá. Conforme constata Di Miceli (2019), o movimento foi idealizado pelos jovens compositores e músicos Zé Miguel, Val Milhomem, Amadeu Cavalcante e Osmar Júnior. Inicialmente o grupo de amigos teve como influência as canções da Música Popular Brasileira (MPB), como Bossa Nova, Tropicália, Clube da Esquina e Sérgio Sampaio.

Conforme afirmam os artistas⁷², em um momento no qual a população amapaense não se identificava e tinha vergonha de canções que tematizassem a identidade local, em razão da identidade da música ser inédito à época e pela origem social não universitária de seus compositores, o grupo irrompeu com tal imaginário quando Amadeu Cavalcante pediu licença

⁷² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rI1LfeqJX8k>. Acesso em: 5 abr. 2023.

para cantar a música autoral “Canção do Equador”⁷³ de Osmar Junior e Zé Miguel, no bar do Lennon. O espaço era referência da cultura subversiva, resistência e símbolo da liberdade de expressão durante os anos de 1980 a 1990 em Macapá, localizado estrategicamente em frente à Praça da Bandeira.

Segundo Cavalcante, ao cantar a canção o público se emocionou e, a partir daquele momento, dava-se a início ao consumo de músicas autorais e apresentações frequentes em circuitos de festivais, bailes e bares da cidade. O repertório musical mesclava músicas dançantes, MPB e, em especial, canções autorais que tinham como raio discursivo a valorização da identidade amazônica. O movimento Costa Norte foi incorporado pelos seus agentes com a “maior declaração feita ao estado do Amapá em forma de música”⁷⁴.

Em geral, o grupo de compositores influenciou consideravelmente a identidade musical contemporânea local, e foi marcada pela gravação do álbum “Sentinela Nortente”, de Amadeu Cavalcante, impulsionando outras produções posteriores, como os LPs “Vida Boa”, de Zé Miguel, “Revoada”, de Osmar Junior, “Formigueiro”, de Val Milhomem, dentre outros. A partir da gravação desse álbum e com apresentações em festivais, a indústria fonográfica amapaense estreitou a relação com as composições, selecionando suas músicas em rádio e programas televisivos.

É importante ressaltar a rede colaborativa entre os universitários da época e os artistas, considerando que tais acadêmicos iam estudar em Belém e, ao retornarem para Macapá, debatiam ideias com os compositores sobre a relevância de constituições de canções regionais para a representatividade do Amapá, bem como articulavam a participação do grupo em festivais musicais. Nesse processo, gradativamente a MPA foi obtendo lugares de consagração e legitimidade dentro do cenário musical, intentando ser reconhecida dentro da Música Popular Brasileira, conforme afirma um dos seus fundadores, ao apontar os desafios e sonhos do movimento *Costa Norte*:

Nós somos isolados geográfica, política e culturalmente, por mais que exista a internet hoje. A gente luta muito para o reconhecimento da cultura no Brasil. Então, eu considero isso o último movimento da Música Popular Brasileira a ser descoberto: a Costa Norte do Brasil. (Informação Verbal)⁷⁵

Em termos da sua identidade, o sociólogo Manuel Pinto (2016) argumenta a fonte de inesgotável de identidade cultural do povo amapaense e como uma música de excelente

⁷³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rI1LfeqJX8k>. Acesso em: 5 abr. 2023.

⁷⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rI1LfeqJX8k>. Acesso em: 5 abr. 2023.

⁷⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rI1LfeqJX8k>. Acesso em: 5 abr. 2023.

qualidade. Em suas narrativas e sons evidencia os modos de vida do povo amapaense, representando, de maneira poética, as especificidades regionais inconfundíveis do Amapá.

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 à pergunta: o que significa ser amapaense? (PINTO, 2016, p. 104)

Nota-se que a MPA intenta, em termos estéticos, sociais e afro-amapaenses, a construção de uma identidade amapaense autêntica sob o mote da espontaneidade, independentemente da desigualdade social. Nesse particular, é válido assinalar que a espontaneidade é a carta coringa da música popular, pois através dela encontra-se a constituição de uma hierarquia de legitimidade própria, que organiza e classifica os sons e letras em posições mais ou menos valiosas (GATTI, 2015).

Posto isso, a MPA tem como os seus principais representantes Zé Miguel, Nivito Guedes, Amadeu Cavalcante, Osmar Júnior, Val Milhomen, João Amorim, dentre outros. Esses artistas mantêm certos lugares de prestígio social e simbólico no tecido social amapaense, e são considerados como os representantes da cultura local por jornalistas, críticos culturais e governantes. Isto corrobora para uma maior abertura para participação nos grandes eventos artísticos na cidade, participação em programas televisivos e maior aproximação midiática.

A enquête organizada pelo G1⁷⁶ Amapá para o aniversário de 258 anos de Macapá⁷⁷ consubstancia essa identificação com os artistas sobreditos. Na 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.

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*

⁷⁶ Disponível em: <https://g1.globo.com/ap/amapa/noticia/2017/02/rio-amazonas-pontos-turisticos-e-periferia-de-macapá-inspiram-musicas.html>. Acesso em: 5 abr. 2023.

*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 bafo
 Na volta rampa Santa Inês ou praça Zagury
 Comer um charque com farinha e açaí
 É um paraíso na terra
 E nada igual aqui
 Tenho um amor do lado
 Tô apaixonado por ti
 Arrepiado quando vejo esse teu luar
 Alucinado com as ondas desse rio-mar
 Sentido o sol raiando no antigo garapé
 A sua benção meu querido São José [...] ⁷⁸*

Na letra acima, entende-se um olhar sobre a cidade que valoriza os pontos turísticos (conhecidos por cartões-postais), como o Trapiche Fortaleza, a Praça Zagury, a Fazendinha, o meio do mundo (Monumento Marco Zero – Linha do Equador) e o Rio Amazonas, bem como as expressões culturais locais, como o Marabaixo, e a referência à comunidade quilombola Curiaú.

A vida se desenvolve sob a ótica contemplativa, representada pelo eu lírico que se orgulha de estar na Região Norte, participando das expressões culturais e desfrutando da alimentação típica da região. Os aspectos da natureza ganham cores acentuadas 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 e nada é igual aqui*”. A narrativa assentada no orgulho pelo lugar e seus códigos culturais com melodias e ritmos brandos que suavizam as desigualdades sociais configura-se como o sinal mais expressivo do lugar simbólico e artístico da MPA.

Posto isso, agora a análise será na narrativa capitaneada pelos repeiros. A priori, se parte-se do pressuposto de que a “música popular” é aquela feita pelo povo, seria um posicionamento diletante não considerar o rap como representante da MPA, pois os integrantes do gênero fazem parte da população. Entretanto, o enfoque é na identificação da sociedade amapaense com a Música Popular, o que sobressai uma abordagem unicamente conceitual e analítica.

Em 2017, o grupo Máfia Nortista foi citado na matéria no site G1 intitulada “Rio Amazonas, Pontos Turísticos e Periferia de Macapá inspiram Músicas”⁷⁹, que buscou

⁷⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mpdqwe47ps8>. Acesso em: 3 jan. 2023.

⁷⁹ Disponível em: <https://g1.globo.com/ap/amapa/noticia/2017/02/rio-amazonas-pontos-turisticos-e-periferia-de-macapá-inspiram-musicas.html>. Acesso em: 3 jan. 2023.

evidenciar músicas consagradas no âmbito local e apresentar, também, as novas produções. Torna-se fecundo, para se compreender o que os integrantes da cultura expõem como “Nova MPA”, analisar a letra da música em tela.

*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 distante
Constante a luta diária pela sobrevivência
Semblante, tristeza, pobreza, carência*

*Convivência no meio de tudo que não presta
Criminalidade versus gente honesta
[...]
Governo resume a cidade em cartão postal
Vai vendo os moleques tão na vida criminal
Pipoco, paulada, facada, assalto rola por aqui
Macapá Quebrada infelizmente é assim
Ponte, baixada, Macapá Quebrada
Bregoso na alta, Macapá Quebrada
Igreja e bocada, Macapá Quebrada
O que o RAP relata, Macapá Quebrada
Sofrida, mas viva, Macapá Quebrada
José e Marias, Macapá Quebrada
Esperança na lida, Macapá Quebrada
O que o RAP assina, Macapá Quebrada
Se liga ae mano vou te dizer
A sobrevivência é cabulosa, mano, pode crer
Zona Sul, Buritizal, minha quebrada e tal
Periferia em todo lugar, gente boa e mal
O governo tá aí, não pra ajudar
E sim pra oprimir, sugar o povo e pah
[...]
Pobreza, miséria, racismo, aqui tá cruel*

*Click, clack, pow... Violência só cresce
Arrastões, assaltos, consequências já previstas
Noiado paga o fumo com a própria vida
Uma bola de neve, estado corrompido
A tendência é piorar com gestores bandidos
Desemprego, extermínio da juventude negra
O índice alarmante a sociedade na mesma
É foda viver onde o ódio é pregado
Com polícia racista que esculacha chegado
Nós contra nós é comum constante
Na quebrada foi mais um morto por gangue
O trampo é sinistro, banal, fodido
O bang aqui é louco com diabo sorrindo*

*Ostentação do crime empolga a molecada
Cedo se envolvem com as drogas e as quadradas*⁸⁰

A música inicia harmonicamente com elementos com o batuque da caixa de Marabaixo em sua base musical, sendo seguida pela voz que entoa, enfaticamente, “Macapá Quebrada”, antecedendo o primeiro verso. Incorporar a sonoridade e o ritmo do Marabaixo no *sample* do *beat* do rap inaugura um novo momento na produção da *Nóis Pur Nóis rec*, criando uma identidade musical autenticamente amapaense. Se na música de Nivito Guedes Macapá é apresentada e incorporada como um “paraíso”, no rap ela é vista como “Quebrada” e munida de problemáticas sociais, tendo o rap como ferramenta de denúncias.

Na primeira estrofe o Mc convida o ouvinte para conhecer a lógica social que paira a “Quebrada”, isto é, o inverso dos cartões postais. Em contrapartida ao modo de vida contemplativo da MPA, na linguagem da música a população está imersa na pobreza, violência policial, racismo e criminalidade, sendo que o objetivo de quem mora nesse lugar é resistir ao descaso social imputado pela ausência de políticas públicas.

Os repeiros amapaenses, neste sentido, expressam outro olhar sobre a cidade de Macapá – o da periferia, articulada a partir de uma comunidade que busca romper com o ideal de vida urbana atraente e pelas paisagens idílicas, em que as problemáticas sociais são escamoteadas em termos discursos e políticos, em grande medida. É um discurso de quebra com a tradição da canção amapaense pensada sob os prismas da harmonia social e conciliação racial, mas que preserva e enaltece os códigos afro-amapaenses.

É possível apreender que o videoclipe de “Macapá Quebrada” projetou a periferia amapaense para a consciência pública do Amapá, sendo que os repeiros almejam que seus territórios sejam reconhecidos e celebrados, e que forneça ao telespectador a possibilidade de ler a centralidade do gueto com a sensibilidade do gueto (ROSE, 2021). Além disso, o videoclipe de rap oferece interpretações sobre a realidade social em que vozes periféricas se conectam a várias margens sociais, do mesmo modo:

É o veículo cultural central para a reflexão social pública sobre temas como a pobreza, o medo da vida adulta, a busca por pais ausentes, as frustrações com o sexismo negro masculino, os desejos sexuais femininos, os rituais diários da vida como adolescente traficante desempregado, sexo seguro, puro ódio, violência e as memórias da infância. É também o lar de usos inovadores de estilo e linguagem, divertido e com encenações dramáticas inspiradas. (ROSE, 2021, p. 35)

⁸⁰ Disponível em: <https://g1.globo.com/ap/amapa/noticia/2017/02/rio-amazonas-pontos-turisticos-e-periferia-de-macapá-inspiram-musicas.html>. Acesso em: 5 jan. 2023.

Um episódio que trouxe à baila a “Nova MPA” para a sociedade amapaense em geral e, com efeito, despertou comentários e discussões calorosas pelas redes sociais, foi a matéria “Somos a Nova MPA’, afirma atual geração do rap amapaense” publicada pelo Sales Nafes, um dos jornais mais conhecido jornais do estado.

Figura 28 - “Somos a Nova MPA” no jornal amapaense Sales Nafes.

CENA HIP-HOP

“Somos a nova MPA!”, afirma atual geração do rap amapaense

26, Janeiro, 2020



Pretogonista e MC Deeh são expressões deste movimento musical no Amapá.

Fonte: Site Seles Nafes⁸¹.

A matéria teve como principal objetivo apresentar os desafios em produzir e viver do rap no estado, evidenciando para a opinião pública a “Nova MPA” como movimento ligado à larga produção musical do rap que combina temas relacionados a denúncia social, periferia e Marabaixo. Os comentários destilados por telespectadores da matéria como afirmando que a música era “muito ruim” exemplifica as opiniões tensas e discordantes sobre a possível continuidade da MPA através da produção musical de jovens advindos da periferia de Macapá.

Compreendido o contexto relacional e histórico da MPA e a Nova MPA, cabe sinalizar a perspectiva defendida por seus criadores. Tal formação musical foi criada em 2016 por Malária no selo da *Nóis Pur Nóis Rec*, no afã da divulgação do videoclipe “Macapá Quebrada”. Segundo afirma o produtor, o objetivo:

⁸¹ Disponível em: <https://selesnafes.com/2020/01/somos-a-nova-mpa-afirma-atual-geracao-do-rap-amapaense/>. Acesso em: 5 fev. 2022.

Era para chamar atenção dos músicos em geral, porque a gente ainda estava restrito a periferia. Como a gente sabia que a música Macapá Quebrada ia fazer barulho, colocamos Nova MPA para instigar o debate entre os próprios cantores da Música Popular e até mesmo as pessoas que não gostam de rap. O nosso rap reflete anseios, fúria e raiva daquele cara da periferia, e não apenas a visão do cantor. É a visão da periferia, com debate social e racial. (MALÁRIA, 2021)

É importante situar que a Nova MPA surge como estratégia viabilizada pela popularização via internet entre a comunidade do hip-hop, almejando alargar os eixos de consumo e reconhecimento do hip-hop; do mesmo modo, não enseja desprestigiar a relevância da Música Popular Amapaense. Notadamente, os repeiros se autopercebem como músicos representantes do estado, mas historicamente atuaram, em termos de eventos e intervenções artísticas, no âmbito da sua quebrada, e diante do acesso a novas tecnologias, puderam tensionar e reivindicar seu lugar social como representantes da música popular.

Em face do lugar social de prestígio da MPA e a invisibilização do Música Periférica no cenário local, o rap desorganiza o sentido social da tradicional MPA, apropriando-se da dimensão simbólica da sigla e renovando-a tendo como raio enunciador a identidade regional, negra e periférica. No mundo social do hip-hop, a periferia passa a ser incorporado como espaço social, territorial e político, que acopla raça e classe tendo como pano de fundo experiências compartilhadas entre jovens inseridos em problemas nesse lugar, como desemprego, segregação social, violência policial e ausência de reconhecimento social (MACEDO, 2016).

Se outrora a periferia amapaense era interpretada de forma reificada e como um lugar em que impera criminalidade, agora, sob a égide da Nova MPA, ela é potência e instrumento de denúncia social, colocando-se como protagonista da sua história. É a periferia falando da e pela periferia como parte constituinte da capital amapaense.

A gente se considera da terra também, mas tem uma galera que não aceita que a periferia faz música. A Nova MPA é nosso lugar de fala, porque ninguém vai falar por nós, temos que nos organizar, se preparar para os editais, estudar o processo de criação de música e fazer boas apresentações. A gente criou pra nos entendermos como militante social, mas também não deixar de lado nossa atuação como artista. (BRANKS, 2021)

Conforme o exposto, as produções musicais do rap historicamente não foram interpretadas como música. Isso decorre da origem social dos integrantes e da dimensão política do hip-hop, que se sobrepujou à artística, corroborando para a ideia do rap como militância e não como música, tanto internamente entre os repeiros como em festivais em Macapá.

Quer dizer, atuar como ferramenta de mudança social prevaleceu em relação a produções não sofisticadas em razão do baixo acesso softwares musicais, equipamentos tecnológicos e estudos sobre música. Conforme explica o repeiro: “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” (BRANKS, 2021).

Outro motivo para a desvalorização do rap em termos institucionais, musicais e estatais no estado amapaense é a identidade de suas letras, com teor crítico e identidade musical, como o nome Máfia Nortista. Tais marcadores sociais e dispositivos de distinção por vezes atuam como estigmas e operam negativamente na inserção do rap em programações locais. Exemplo disso aconteceu em um festival:

A moça do evento tomou um susto. “Poxa, Máfia Nortista... Máfia Nortista, por quê?”, ela deu um pulo, aí 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”. Daí tu vê o quanto seria dificultoso a gente participar desse bagulho. (BRANKS, 2021)

Verifica-se a indignação do repeiro em função do nome de seu grupo ser estranhado pela organização do evento, que interpretou de forma pejorativa a “Máfia”. Em contrapartida, o artista contestou, indagando o fato da banda AR-15, do ritmo musical tecno melody, 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.

É nessa seara, entre invisibilidade e reconfiguração do rap a partir das novas tecnologias, que a Nova MPA é incorporada como porta-voz da produção periférica amapaense. A safra de aristas que compõem a Nova MPA não ocorre somente pelo rearranjo dos meios de comunicação, mas também pelas redes de amizades, familiares e de interdependência com profissionais do audiovisual e ativistas. Outrossim, são artistas que buscam se aproximar em suas composições e arranjos técnicos de elementos afro-amapaenses, em especial o Marabaixo, e códigos culturais como ancestralidade, resistência e autovalorização negra, que são eleitos, homenageados e legitimados no rap, somados à incorporação da periferia como potência.

A ruptura com o discurso do grupo de artistas que compõe a MPA vista sob o mote da harmonia social marca a quebra de laços com tal tradição, na qual revela a transformação da hierarquia de legitimidade, pois o rap se coloca como continuador de uma das funções mais exploradas da música popular brasileira em sua história – a crítica social (GATTI, 2016). A linguagem crítica, de orgulho étnico e de seu lugar de origem enunciam um movimento de ruptura com barreiras simbólicas, em que a posição de dominado torna-se virtude e edifica o substrato cultural autêntico da música periférica.

Em consonância com a investigação de Gatti (2016), em específico na cidade de São Paulo, pode-se notar uma associação da música periférica amapaense com a Nova MPB, pois em ambos os universos musicais os artistas se colocam como protagonistas de uma nova produção independente, autônoma, empreendedora, reescrevendo a história da MPB. Por outro, o traço dissociativo mais expressivo é o discurso contundente do rap amapaense não ser atenuado para se conformar à formação musical da MPA, como ocorre com os artistas Criolo e Emicida na Nova MPB.

Se a formação musical paulista tem como precursores e caudatários a classe média intelectualizada, no âmbito amapaense seus principais representantes são de origem social da periferia, que confere a sua identidade e status de expressão cultural legítima. Nesse processo social emerge a *nova condição do rap* tucuju, caracterizada pela renovação estética da MPA, tendo como suas principais características a oralidade tecnológica do rap associada à identidade afro-amapaense e periférica, como posteriormente será melhor visualizado. Antes, cabe destacar a relação do apoio governamental e o rap.

4.2 Financiamento governamental e o rap

Desde o surgimento da cultura hip-hop no Amapá, a relação com o poder público, em termos de financiamento e apoio governamental, se apresenta entre tensões e reaproximações. Para compreender alguns elementos balizadores dessa relação, é necessário averiguar as ideologias políticas do governo e sua operacionalização de políticas relacionadas a valorização da cultura, assim como as perspectivas dos agentes do hip-hop em relação ao Estado.

No sentido macrossociológico, quando analisa-se uma das mais expressivas manifestações culturais do estado do Amapá – o Marabaixo –, verifica-se estereótipos e processos políticos que invisibilizaram a cultura popular, especialmente relacionados aos códigos culturais negro, ancestral e periférico. Conforme constata Videira (2020), em maio de 1948, chegam em Macapá os padres italianos do Pontifício Instituto das Missões Estrangeiras, que diretamente proibiram a realização do Marabaixo nas igrejas de Macapá, pois foi interpretado pejorativamente como macumba⁸². Por conseguinte, ocorre o enfraquecimento da cultura negra local e os festivais populares, em razão da intolerância religiosa e limitações financeiras, ao passo que:

⁸² Na ótica eurocentrista, macumba é interpretada como diabo, ou “coisa ruim”.

Da era Vargas ao governo Collor, todos os governadores do Território Federal foram militares ou indicados por militares. Na primeira eleição para o governo do Estado, em 1990, o vencedor foi um ex-governador do território, comandante Aníbal Barcelos. O primeiro governador civil eleito pelo povo, em toda história do Amapá, foi João Rodrigues Capiberibe, em 1994. (VIDEIRA, 2020, p. 125)

Devido à sua trajetória oriunda das bases populares e como militante político de partido de esquerda, com ideias socialistas e democráticas, Capiberibe inicia um novo período para a sociedade amapaense, que toma como direcionamento ideológico a valorização dos movimentos sociais e a cultura local. As culturas de base africana e indígena galgam lugares de prestígio e reconhecimento, e o Marabaixo se torna a principal expressão artística e cultural da arte local, sendo incorporado com orgulho entre compositores, literatos, artísticas cênicas, dançarinos, fotógrafos, cantores e artistas populares (VIDEIRA, 2020).

Nos idos de 1980, o elemento break era a manifestação artística e política mais expressiva do estado, contudo, a indumentária constituída de calça largas e jaquetões, inspirados em filmes americanos, assim como a origem social de seus praticantes, em grande medida, jovens pobres e periféricos, operavam negativamente para a aproximação com o poder público e patrocínios de lojas. Conforme afirma Aminadab:

Não tinha apoio financeiro, a gente só andava a pé pra você ter uma ideia. Para onde nós íamos era a pé, se tinha festa na zona norte até a zona sul, era a pé. Até para beber uma água era difícil. Quem apoiava mesmo era o pai e a mãe, até porque o break era visto como um movimento marginal, então, não tínhamos apoio de lojas e nem patrocínio de nada. Até hoje é difícil. (AMINADAB, 2022)

Neste período alguns grupos de break como os Cobras Verdes chegaram a participar de propagandas de concessionárias de carros, e nos encontros nas tertúlias eventualmente ocorriam concursos de dança. O postulado de que o break era moda ofuscava o interesse do poder público, bem como a ocupação do espaço urbano feita por jovens incomodava a população e autoridades estatais. Conforme relatam os praticantes da época, a intervenção policial era uma constante contra a comunidade do hip-hop, principalmente em lugares com maior visibilidade social, como a Praça da Bandeira.

Dada a limitada participação em rádios e programas televisivos somado à institucionalização do hip-hop enquanto movimento sociopolítico em fusão com o ideário *do it yourself*, principalmente na primeira década de 2000, os agentes da cultura se tornam os principais articuladores de eventos a partir da cena “independente”. Trata-se, em geral, de um momento calcado no crescimento expressivo de políticas culturais e editais públicos de fomento aos festivais independentes de música no Brasil somados a eventos musicais apoiados e promovidos por secretarias estaduais e municipais de cultura (GALLETA, 2016).

A construção de redes colaborativas e a emergência de coletivos passam a edificar a cena cultural de Macapá, composta por parcerias de amigos, universitário, artistas plásticos, músicos e ativistas. Nesse período histórico ocorre o fortalecimento da cadeia produtiva de culturas musicais como o punk, rock e hip-hop, mediante a produção de fanzines, CDs e fitas cassete.

À vista disso, o coletivo Máfia Nortista desenvolveu sua carreira artística e posicionamento no mercado musical tendo como concepção política a “música independente”, entendida como o modo produção musical, distribuição e divulgação artesanal, assim como na atitude de resistência à padronização imposta pela indústria cultural, com letras que pretendiam revolucionar a linguagem musical, colocando-se em uma posição de vanguarda no campo musical (GATTI, 2016).

A efervescência do cenário musical na capital amapaense sofreu significativa valorização governamental com o governo do PT, conforme relembra Malária: “No governo PT a Casa Fora do Eixo com o Festival Quebra-Mar promoveu vários festivais no Norte que levou várias pessoas underground do Norte e Brasil inteiro. Mas os Festivais acabaram” (MALÁRIA, 2021).

Um proeminente articulador dos festivais independentes no âmbito nacional e local foi o circuito Fora do Eixo, que em Macapá surge ligado ao coletivo Palafitas em 2006, que se tornou a Casa Fora do Eixo em 2011. O Festival Quebra-mar teve início em 2008 e possibilitou a participação de diversos artistas locais e nacionais que se apresentaram em lugares estratégicos, como Anfiteatro da Fortaleza de São José de Macapá, Praça da Bandeira e Lago dos Inocentes (Formigueiro). O evento era apoiado pelo governo do estado do Amapá e Secretaria Estadual de Cultura (SECULT), e teve sua última edição em 2015.

No festival do ano 2013, o coletivo Máfia Nortista, acompanhado de outros grupos de rap, abriu o show do rapper paulistano Emicida, com o valor do cachê consideravelmente inferior aos das atrações nacionais, como comumente acontece. Contudo, a formação política oriundas de oficinas, rodas de conversa e a valorização do “quinto elemento” do hip-hop plasmaram uma dimensão ideológica-política insurgente que não tem o viés financeiro como condição *sine qua non* para a atuação do coletivo, como pode-se notar nos relatos a seguir.

Eu nunca tive essa questão, e isso é fruto da minha criação com o pessoal do hip-hop mais antigo. A expectativa maior pra Máfia é o nosso reconhecimento. (CHICÃO, 2021)

Quando algum professor me chamar pra oficina, se tiver dinheiro não tem problema, mas sempre eu peço uma ajuda de custo pros oficineiros, porque a gente é adulto, já temos nossas necessidades. (BRANKS, 2021)

O compromisso social e a disseminação do hip-hop são preponderantes no *modus operandi* da Máfia, de forma que para a realização de oficinas de hip-hop é solicitado, em geral, ajuda de custo para custear recursos materiais e a passagem de ônibus. A renda arrecadada com venda de disco, camisas e bonés, assim como na realização de eventos historicamente são utilizados para a manutenção do selo *Nóis Pur Nóis Rec* e, eventualmente, dividido entre seus integrantes.

Os preços de ingressos para os eventos de hip-hop giravam em torno de 3 reais, como pode-se notar no cartaz do evento Raízes Hip-Hop, promovido do coletivo Insurgência Hip-hop, organizado pelos integrantes da Máfia Nortista a partir da segunda década dos anos 2000.

Figura 29 - Cartaz de divulgação do evento Raízes do Hip-Hop.



Fonte: Canal da *Nóis Pur Nóis Rec*⁸³.

Tais eventos ocorriam maioritariamente em áreas periféricas da capital amapaense e tinham principal público consumidor a comunidade do hip-hop, moradores locais e simpatizantes da cultura, por essa razão somada ao caráter político de passar a “mensagem do hip-hop”, talvez explique o valor cobrado. A via de ruptura para um consumo do hip-hop para além da periferia ocorre em 2016, quando o coletivo vence o I Prêmio Gengibirra de Audiovisual realizado pelo Festival Imagem-Movimento (FIM) – festival de cinema mais longevo da Região Norte, encetado por estudantes da UNIFAP desde 2004.

⁸³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rI1LfeqJX8k>. Acesso em: 5 abr. 2023.

O videoclipe premiado foi o “Macapá Quebrada”, rendendo-lhes um troféu e o valor de mil reais.

Figura 30 - Premiação do Festival Imagem-Movimento.



Fonte: Canal da *Nóis Pur Nóis Rec*⁸⁴.

A partir desse evento o hip-hop ganha projeção na sociedade amapaense e, com efeito, intensifica-se sua participação em festivais na cidade, principalmente através de editais de fomento à cultura para Festivais como o Aniversário de Macapá e Macapá Verão, promovido pela Prefeitura de Macapá (PMM), através da Fundação Municipal de Cultura (FUMCULT). Esses editais são destinados a artistas, grupos, companhias, trupes, bandas, grupos, coletivos e demais agentes da cadeia produtiva da cultura e das artes, na qual a Comissão de Seleção analisa as propostas mediante os seguintes critérios:

“Excelência Artística” – O valor estético e simbólico da atração, na perspectiva da arte e da predominância de temas de interesse da cultura amapaense. 02 – “Exequibilidade de Projeto” – A capacidade de execução técnica, adequação de custo e viabilidade econômica de realização da atração de acordo com o detalhamento da proposta apresentada. 03 – “Criatividade e Inventividade” – O caráter inovador empregado na atração proposta. 04 – “Trajetória Profissional Comprovada” – Análise curricular da atração e artistas envolvidos. 05 – “Interação Artística da Proposta com a Diversidade Cultural do Amapá” – Inserção de códigos ou signos que fortaleçam a diversidade da cultura produzida no Estado do Amapá. (FUMCULT, 2023, p. 4)

⁸⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rI1LfeqJX8k>. Acesso em: 5 abr. 2023.

Nota-se que a estética, símbolos e códigos culturais que enaltecem o Amapá são valorizados e requeridos em dois dos cinco critérios. Neste particular, pode-se interpretar que o rap teria espaço substantivo no edital, haja vista que é um gênero musical que tem como matéria-prima o território e seus sistema de significados culturais e sociais. Todavia, a própria estética e identidade musical insurgente por vezes torna-se empecilho para a seleção dos grupos de rap.

Os artistas, grupos ou bandas selecionadas recebem cachê que varia de mil a quatro mil reais. Conforme a imagem abaixo, observa-se que os valores dos cachês mais elevados são para músicas e performances autorais, ao passo que as chances de ser selecionado aumentam quanto maior for a documentação comprobatória de atuação do artista ou banda.

Figura 31 - Cachês artísticos.

MÚSICA I: Shows musicais não autorais, propostos por banda/grupo musical ou artista solo acompanhado de banda, instrumental, pop, rock, rap, reggae, brega, sertanejo, samba, pagode, gospel e outros gêneros, com experiência de até 04 anos, comprovadas em portfólio e/ou através de portfólio certificados, recortes de jornais, revistas, postagem em sites, redes sociais, vídeos, registro de fotos, declarações, etc. Duração de até 1 hora.	R\$ 2.000,00
MÚSICA II: Shows musicais autorais, propostos por banda/ grupo musical ou artista solo acompanhado de banda, instrumental, pop, rock, rap, reggae, brega, sertanejo, samba, pagode, gospel e outros gêneros, com experiência acima de 04 anos, comprovadas em portfólio através certificados, recortes de jornais, revistas, postagem em sites, redes sociais, vídeos, registro fotográfico, declarações, etc. Duração de até 1 hora.	R\$4.000,00
MÚSICA III: Show de voz e instrumento complementar (violão, teclado ou congêneres), não autorais, pop, rock, rap, reggae, brega, sertanejo, samba, pagode e outros gêneros. Com até 04 anos de experiência comprovadas em portfólio e/ ou através de certificados, recortes de jornais, revistas, postagem em sites, redes sociais, vídeos, registro fotográfico, declarações, etc. Duração de até 1 hora.	R\$1.000,00
MÚSICA IV: Show de voz e instrumento complementar (violão, teclado ou congêneres), autorais, pop, rock, rap, reggae, brega, sertanejo, samba, pagode, gospel e outros gênero, com experiência acima 04 anos comprovadas em portfólio e/ ou através certificados, recortes de jornais, revistas, postagem em sites, redes sociais, vídeos, registro fotográfico, declarações, etc. Duração de até 1 hora.	R\$2.000,00

Fonte: Fumcult (2023).

Em que pese o rap amapaense produzir amplamente músicas com letras e produções autorais, a percepção social atribuída ao gênero musical, por vezes, de desprestígio técnico e desqualificante, operam na análise das propostas artísticas. Enquanto atuou na Coordenadoria Municipal da Juventude (COMJUV), durante parte governo do prefeito Clécio Luís, o pioneiro do rap amapaense Branks constatou algumas dificuldades de o hip-hop ser selecionado para festivais.

Eu fazia parte da coordenação da juventude do município e minha presença como militante se fazia necessária. Eles falavam que eu chegava com cara de brabo lá, de raiva e até discutia quando os caras do rap era retirado do processo. Não importa se

era de direita ou esquerda, pra nós sempre é difícil porque parece que a gente tem que provar alguma coisa pra esse pessoal. (BRANKS, 2021)

A premissa de “provar alguma coisa” atua como balizador para a seleção, o que a partir da história do gênero nos permite compreender que o rap deveria provar que é música e merecedor de ser selecionado. Este fato traz à baila uma discussão atinente à historicidade do rap e como a sociedade buscou interpretá-lo, visto que os gêneros musicais são construtos e categorias relacionais configuradas no tempo-espaço, e não valores em si (TEPERMAN, 2015).

Como exemplo, inicialmente pode-se analisar a relação ao rap com a *mass media*⁸⁵ nos Estados Unidos nos idos de 1980, na qual a grande mídia não dava espaço para gênero musical e cultural. Tal processo poderia ser explicado em razão do preconceito racial e a própria estética da música caracterizada por apresentar um tom áspero, de crítica social acentuada e com batidas literalmente diferente do que via nesse período, tornando-se os principais empecilhos para uma aproximação da mídia com o rap.

A partir do momento em que o gênero musical não interessava somente aos negros e imigrantes, mas sim, ao grande público, a mídia sucumbiu para a música vindo dos guetos. 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 (GOMES, 2009). Tal processo evidencia como os contextos históricos configuram e valorizam o que é música ou não, em razão da sua identidade musical.

Sob esta ótica os critérios avaliativos parecem se assentarem especialmente no caráter discursivo do gênero musical, isto é, na postura de denúncia social que o rap adota em relação ao governo. Não seria pretencioso afirmar que pelo fato de os editais serem destinados para apresentações de grandes eventos como o Macapá Verão que abarcam públicos no âmbito regional e nacional, o rap não é selecionado; afinal, descortinar as narrativas dos “cartões-postais” e tematizar a realidade periférica seja indigesto para a gestão governamental e a representação de Macapá.

Ademais, a repressão estatal também dita a tônica do poder público com a identidade da música periférica amapaense, conforme pode-se notar no relato: “No show da Prefeitura a gente citou Macapá Quebrada, o prefeito estava lá e os guardas municipais já queriam pegar a gente pra boia lá embaixo. Queriam embarrar o nosso livro arbítrio, sendo que passamos no edital. O Estado quer mais que a gente se dane” (CHICÃO, 2021).

⁸⁵ Meios de comunicação e informações existentes, tais como a televisão, o rádio, o jornal, dentre outros.

Compreende-se, portanto, que o valor social do rap associado à estética periférica por vezes tornam-se empecilhos para o seu reconhecimento como música autêntica, corroborando para a exclusão do gênero musical em festivais. Ora, se na cena independente o rap conquistou um lugar de reconhecimento e valorização, sob a órbita governamental, barreiras simbólicas, relacionais e estigmatizantes influem para o seu desprestígio técnico e musical.

O financiamento por via de edital se apresenta como o caminho mais fecundo para se obter renda no universo do hip-hop, e como exemplo de artista que está maiormente sendo selecionados em editais podemos citar o Pretogonista. Os shows promovidos por bares e empresas privadas são eventuais e ínfimos. Soma-se a isso a popularização do rap na cidade de Macapá e a necessidade de recursos para se produzir sofisticadamente músicas, audiovisual e sobreviver, condicionou alguns grupos e artistas a paralisaram suas carreiras. Exemplo disso é o grupo CRGV, que está com projetos para retornar à cena, mas, segundo um dos seus integrantes, “tudo tem que ter grana, e a gente chegou no patamar que não queremos fazer de qualquer jeito, porque às vezes a falta de grana dá uma impossibilitada no que a gente quer fazer” (SID, 2021).

Embora viver unicamente da e para a música não seja a realidade da maioria dos rappers, em face do novo lugar social do rap com produções técnicas sofisticadas e o fortalecimento da cadeira produtiva pela internet, principalmente nos últimos 5 anos, pode-se notar expectativas positivas para o hip-hop ulteriormente:

Infelizmente pra viver só de rap não dá, mas acredito que vai existir um período que a galera vai tá vivendo do rap. (BRANKS, 2021)

Eu sou esperançoso. Mais pra frente vai ter gente vivendo de rap sim, mesmo que seja dinheiro virtual, como o Spotify, nas plataformas digitais, querendo ou não pagam bem. (MALÁRIA, 2021)

Eu não me vejo vivendo da renda do rap, mas com um tempo vou ver a galera vivendo do rap. (MANO CITO, 2021)

Em relação ao histórico de eventos de hip-hop é notória a aproximação da cultura com o governo do estado do Amapá nos últimos 5 anos, ainda que de forma pontual e tensa. Exemplo disso foi a 1ª Batalha de Rap de Macapá, promovida pela Coordenadoria de Políticas para a Juventude, no Mercado Central, um dos pontos históricos e turísticos localizado na orla da cidade. O evento evidencia novas avenidas artísticas direcionadas pela nova geração do rap amapaense, mas que certamente não seria materializada sem a luta histórica do movimento hip-hop.

Figura 32 - 1ª Batalha de Rap de Macapá-AP.



Fonte: Elaboração própria (2023).

Com base nisso, pode-se delinear alguns fatores que influem no financiamento do hip-hop, em especial a música rap, a saber: a) isolamento geográfico do Amapá, o que dificulta o reconhecimento musical e a contratação de shows de artistas em razão do elevado preço de passagens fluviais e aéreas; b) identidade musical focando na crítica social e ao poder público, a qual não se torna atrativo para grandes festivais; e c) o não consumo do rap no Amapá, visto que em grande medida as músicas consumidas são do eixo sudestino. Este consumo refere-se tanto às plataformas digitais como de iniciativas de empresas privadas para a realização de shows de rap, que priorizam atrações externas.

Uma possível saída para tal cenário seria o reconhecimento do rap como expressão legítima da cultura amapaense por parte da Secretaria da Cultura e, por extensão, do Governo do Amapá, no sentido de fomento a políticas culturais. A produção de audiovisual também se apresenta como uma possível estratégia de valorização do gênero musical, dada sua visibilidade e apreciação no cenário independente.

4.3 Do “Ladrão” ao “Flow Marabaixo”: oralidade pós-letrada na prática cultural negra

Nesta seção busca-se descrever a *nova condição do rap* amapaense tendo como cabedal teórico-metodológico os estudos de Santos (2022) e Rose (2021), ao passo que para a consecução de tal argumento será utilizada a música “Flow Marabaixo” (2019), do repeiro Pretogonista com o músico e compositor Paulinho Bastos. A tese reside em demonstrar que o

ensejo em aglutinar o rap com as manifestações afro-amapaense, em especial o Marabaixo, não é um aspecto singular de uma “geração do rap”, pois o que se modificou foram as novas condições de produção, circulação e consumo, tal como as redes colaborativas entre os artistas.

Cabe destacar, a priori, a origem familiar do artística em tela, a qual é atravessada por personalidades históricas da cultura negra amapaense, como a Vô Venina, sua bisavó, e a influência do seu pai com militante do momento negro e do hip-hop, Jorge Alberto. Somado a este fato, o acesso às novas tecnologias permitirá que figure como o primeiro artista a mesclar os significados discursiva e estéticos do Marabaixo à estrutura musical do rap, em termos locais e nacionais.

Todavia, não se trata da primeira tentativa em produzir o ritmo e poesia entrecruzado pela manifestação cultural afro-amapaense. Pode-se notar os primeiros esforços em incorporar a manifestação afro-amapaense ao gênero musical em 1999, quando o grupo CRGV cita “*É a guerreira Vô Venina entonado seu Ladrão*”. Neste particular, a referência é Antônia Venina da Silva, mais conhecida por Vô Venina pelo imaginário local, a qual dedicou sua vida a socializar conhecimentos ancestrais e cuidar da Quilombo do Cria-ú, comunidade à qual pertencia, em que era vista como “uma mulher à frente do seu tempo”⁸⁶.

Sua trajetória é marcada pela luta e empoderamento feminino da população negra, tal como sua atuação como marabaxeira lhe legou amplo reconhecimento do estado do Amapá, como personalidade histórica da cultura negra. Exemplo disso é a construção da estátua em sua homenagem alocada na esquina da rua Eliezer Levir no bairro Laguinho, como uma das figuras ilustres da cultura e educação. Até hoje seu nome é rememorado e reverenciado veementemente nos eventos e cantos dos ladrões de Marabaixo.

Conforme acentua o historiador Jackson (2014), ladrão do Marabaixo é o nome dado ao canto improvisado e rimado pelo contador, que aborda um tema geralmente relacionado ao seu cotidiano. Trata-se da música do Marabaixo poetizado por meio da oralidade do sujeito observador e atento aos fatos do dia a dia, que “rouba” os acontecimentos e materializa em seus versos com acompanhamento musical dos tambores. Episódios marcantes do Amapá, a vida urbana e comunitária são exemplos de temáticas abordados pelos ladronistas, que antigamente maiormente eram analfabetos, mas com a sagacidade de raciocínio registravam com simplicidade e autenticidade os eventos cotidianos.

⁸⁶ Disponível em: <https://g1.globo.com/ap/amapa/noticia/2021/03/08/mulher-a-frente-do-seu-tempo-trajetoria-de-tia-venina-marca-a-historia-do-quilombo-do-curiau.ghtml>. Acesso em: 3 mar. 2023.

O *beat* do referido rap é da música “H.Aço”, do grupo paulista DMN; logo, o Marabaixo é integrado unicamente ao viés discursivo da música. Outra investida é através da música “AmapÁfrica”, do rapeiro Poca, inclusa na Coletânea Rap Amapaense em 2007. Produzida pelo Dj Luciano Milagre, o rap versa sobre a diáspora africana e sua imersão ao território amapaense, glorificando as comunidades quilombolas e as mantenedoras da cultura como resistência do povo negro:

*Para manter acesas a raízes africanas
Um pedaço da África em terras amapaenses
Mais viva do que nunca no sangue da nossa gente
Saudação então ao som do Marabaixo
Resistência aos nossos antepassados
Que mesmo perseguidos pela igreja
Deram a vida à cultura negra [...]
Esquecidos pela história, mas não no verso desse irmão⁸⁷.*

O rap é instrumento de autovalorização da cultura negra, no qual o artista se coloca como um mantenedor da cultura ao rememorar e afirmar a resistência como um pilar da diáspora do povo africano. A sonoridade da música é acompanhada pelo *sample* plasmado no tambor do Marabaixo, ainda que de forma tímida e sem sofisticação técnica, dado o pouco acesso a equipamentos como computadores e softwares musicais.

Figura 33 - Caixa do Marabaixo.



Fonte: Facebook Pedro Bolão⁸⁸.

⁸⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gGA2RUwop5g>. Acesso em: 5 fev. 2023.

⁸⁸ Disponível em: <https://m.facebook.com/people/Pedro-Bol%C3%A3o-tambores-caixas-de-Marabaixo-e-pandeiros/100027268466728/>. Acesso em: 10 mar. 2023.

Articular o tambor da caixa à identidade estética do rap revela a inclinação em produzir músicas calcadas na história afro-amapaense, visto que a caixa é o instrumento responsável por produzir a sonoridade da manifestação cultural, fornecendo o ritmo e a melodia para as composições dos ladrões (IPHAN, 2018). As caixas são carregadas pelos músicos acompanhadas de duas baquetas para percutir o som; além disso, não existe um padrão para o toque, pois a configuração do ritmo, seja mais lento ou acelerado, depende da criatividade do músico e a comunidade a qual pertence.

Se o batuque das caixas na faixa “AmapÁfrica” aparece de forma sutil, na música “Flow Marabaixo” ela ganha a cena na materialidade da música, além de ser gestada em um processo criativo e cultural análogo aos ladrões do Marabaixo, conforme pode-se notar na fala abaixo:

O Flow Marabaixo foi criado do nada. Eu estava assistindo um documentário do Paulo Bastos, e desse vídeo eu tirei o Batuque. A música consegue mesclar de forma mais densa a cultura popular afro-amapaense ao rap. Isso ligado ao desenvolvimento tecnológico, mas também ao acesso a essa tecnologia. (MALÁRIA, 2021)

A construção do instrumental da música originou-se de uma situação cotidiana sendo que, sob o olhar artístico e inventivo do produtor, o batuque da caixa foi capturado e reposicionado como *sample* na sonoridade da música rap. Neste horizonte de análise, Tricia Rose (2021) fornece apontamentos substantivos para desvelar como as tradições culturais negras produzem uma força sonora no rap, que foi configurado a partir do contexto das transformações da sociedade pós-industrial e a tecnologia avançada. Sobre o uso da tecnologia no universo do rap, afirma a sociológica americana:

Ao mesmo tempo que o rap transformou dramaticamente o uso da tecnologia do *sample*, ela também permaneceu sobretudo ligada às tradições poéticas negras e às formas orais que as sustentam. Essas tradições e práticas orais negras informam claramente o uso prolífico da colagem, intertextualidade, *boasting*, *toasting* e *signifying* no estilo da letra e na organização do rap. As articulações orais no rap estão fortemente fundamentadas pelos processos tecnológicos, não apenas no modo como essas tradições orais são formuladas, compostas e disseminadas, mas também na forma como as abordagens orais à narrativa estão integradas no uso da própria tecnologia. (ROSE, 2021, p. 103)

Nessa perspectiva, a organização sonora da música “Flow Marabaixo” recontextualiza a prática cultural afro-amapaense estabelecendo a originalidade narrativa desenhada pelos novos contornos tecnológicos. Tais traços são perceptíveis desde a primeira palavra do nome da música, o *flow*, que designa a forma que o Mc encandeia suas rimas – a “levada” pela qual sua fala é ritmada junto ao *beat*. Os versos assumem uma maneira de escandir as palavras

semelhante aos cantos dos ladrões do marabaixo, fato notável desde o momento inicial da música em que se apresenta tendo como *sample* a sonoridade do tambor.

Como é sabido, as rimas no rap são construídas sob um padrão ritmo da base, em que os versos são plasmados em *breakbeats* e construída com bumbo (“bum”) e o (“clap”) (TEPERMAN, 2015). Nesse processo o *sample* é a seleção de um trecho melódico ou instrumento que se repetirá durante a música; neste contexto, o recorte escolhido foi o batuque da caixa colocado em *looping* (repetição); agora, desenvolvendo-se em novos formatos sobre as forças culturais e estilísticas dos códigos afro-amapaenses.

Em consonância com Rose (2021), contrário à prática de usá-lo para economizar tempo e dinheiro, no universo musical do rap, o *sample* foi revolucionado e utilizado de forma estratégica pela criatividade do produtor. Observa-se que na música em tela o trecho sampleado é do instrumento conhecido e valorizado na tradição musical local, sendo uma referência de orgulho, homenagem aos antepassados, identidade étnica e símbolo do povo amapaense, permitindo, portanto, que a repetição seja privilegiada e apreciada no universo tecnológico. Neste viés, o gênero musical não é visto como subproduto das forças culturais do capitalismo tardio apartado de intencionalidades epistemológicas, culturais e políticas.

A repetição também pode ser visualizada nos movimentos, corporeidade e estética da dança acompanhada pelas cantigas (músicas) do Marabaixo, na qual participam mulheres, homens, crianças e o público interessado.

Figura 34 - Dança no Marabaixo na União dos Negros do Amapá – UNA.



Fonte: Elaboração própria (2023).

A indumentária das mulheres se assenta em saias longas e coloridas, enquanto os homens usam calça comprida branca e blusa estampada. A performance artística é dançada em círculo no sentido anti-horário com movimentos e giros entre o próprio corpo. A circularidade na dança deve ser entendida como fundamento da dança coletiva da cultura. Em consonância com Videira (2013), a disposição espacial que orienta o desenvolvimento dos passos da dança refere-se à ancestralidade, circularidade de saberes e proteção da energia coletiva para que não se fragilize a união, a igualdade e o companheirismo.

A alta amplitude do batuque da caixa no início da música de Pretagonista é acompanhada pelos versos que entoam:

*Meu verso é tipo Pororoca Sonora
Caneta com magia lírica que revigora
Desperta a flora
Vem de dentro pra fora
Muita onda MPA
O som que apavora
A bomba que história
Crime do raciocínio
Quilombola, Periférico e ribeirinho
Chegando, rimando, roubando a cena
Tomando de assalto
Compondo rap com ladrão de Marabaixo [...]
Mantendo vivo o passado de cada antepassado
Saiba que somos raiz
Mas não tamo enterrado⁸⁹*

É notável a referência do repeiro ao estrondo sonoro que foi o primeiro rap amapaense, que agora é reescrito em uma identidade musical aprimorada ao *beat* estrategicamente manipulado pelo ritmo dos tambores. Neste sentido, conforme acentua Rose (2021), a ênfase nos *breakbeats* não são efeitos estilísticos aleatórios, mas manifestações de perspectivas do tempo, movimento e repetição encontradas em muitas expressões negras do Novo Mundo.

Todavia, a sonoridade não é suficiente para lançar luz sobre as razões do rap “apavorar”; é preciso situá-lo nas precedências culturais negras amapaenses. Quer dizer, se o Mc e o ladrão do Marabaixo partilham de um processo criativo em comum – ambos têm como matéria-prima para suas composições as vivências do dia a dia –, no contexto da tecnologia avançada o rap “rouba” não somente as experiências do cotidiano, mas, sobretudo, as referências da cultura popular local, incorporando na sua música figuras icônicas que são concatenadas em uma perspectiva ancestral, performática e de expressão negra, como pode-se notar no trecho a seguir:

⁸⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WIGiHzf4NBc>. Acesso em: 15 mar. 2023.

*Cultuando as raízes que nem Bolão
De braços abertos igual mestre Pavão
Herdei o Talento de Vó Venina
Por isso criei o Flow Marabaixo*

Criador do Grupo Folclórico Raízes do Bolão, Pedro Bolão já viajou e propagou o Marabaixo nacional e internacionalmente por intermédio do Projeto Sonora Brasil do Serviço Social do Comércio (SESC). Em 2018, foi intitulado nacionalmente como Mestre da Cultura Popular Brasileira pelo Ministério da Cultura. Mestre Pavão, por sua vez, buscou preservar e manter a tradição do Marabaixo no bairro Laguinho e adjacências, criando a Associação Folclórica Marabaixo do Pavão. Ambas as figuras históricas da cultura local, junto com Vó Venina, operam como substratos culturais legítimos e autênticos que são incorporados na Nova MPA, desde a letra até a estética da faixa.

Figura 35 - Arte da capa da música Flow Marabaixo.



Fonte: Canal do Pretogonista⁹⁰.

A faixa musical em questão evidencia como o rap desorganiza as fronteiras entre os processos de letramentos e orais de comunicação, visto que incorpora práticas orais como os ladrões e ícones históricos da cultura popular amapaense na dimensão tecnológica. Como defende Rose, sua oralidade é [...] “altamente fundamentada pela tecnologia que o produz; a lógica oral respalda suas práticas tecnológicas” (ROSE, 2021, p. 136).

Somado a esse processo, o refrão da música tem o versionamento da música “Balalão”, de Paulo Bastos, encadeamento no qual reafirma a tradição oral ao entoar “*meus versos não*

⁹⁰Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WIGiHzf4NBc>. Acesso em: 5 maio 2023.

vêm da escola, meus versos não têm padrão, meus versos vêm da história e da minha inspiração”⁹¹. A postura de resistência frente à escolarização revela o *ethos* ancestral artístico desenvolvido sob o prisma da oralidade, ao mesmo tempo, pondo em destaque tanto a dimensão “externalista” da música, realçando a biografia do autor e suas referências, como a dimensão “interna” ao suspender o *beat* do rap, deixando somente o batoque, enfatizando a estética do Marabaixo.

Nesse entrecruzamento urge a *nova condição do rap*, calcada na oralidade pós-letrada caracterizada pela maneira como as tradições orais afro-amapaenses são revisadas e recolocadas em um contexto sofisticadamente tecnológico, articulando sons, imagens e práticas sociais às formas orais (ROSE, 2021). Enaltecer a história e nomes consagrados da tradição musical e cultural amapaense em diálogo com suas vivências nas quebradas amapaenses edifica o rap como gênero autêntico, protagonizando um olhar renovado da MPA sob a ótica periférica, incorporada pelo valor simbólico da periferia como potência adquirido a partir dos anos 2000.

A partir da trajetória do repeiro Pretogonista, observa-se que a variável de origem social influi na carreira de desenvolvimento do artista, bem como as janelas artísticas e institucionais viabilizadas. Além disso, vincular em sua música uma das mais expressivas manifestações culturais do Amapá lhe possibilita reconhecimento e um maior agenciamento em editais e festivais da cidade, dado o prestígio que o Marabaixo tem na cultura local.

Sem amparo da indústria cultural e no rearranjo de forças que constituem a história recente da MPB, vide a Nova MPB, a história afro-amapaense e o cotidiano das quebradas edificam a Nova MPA como projeto político e estético. Assim, reafirma-se no presente narrativas amazônidas, ribeirinhas e periféricas, que intentam irromper as barreiras simbólicas escamoteadoras legadas ao gênero musical.

⁹¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WIGiHzf4NBc>. Acesso em: 5 maio 2023.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta vislumbrada no decorrer dessa investigação consistiu em analisar as dinâmicas sociais, culturais e políticas do rap na cidade de Macapá, estado do Amapá, a partir da trajetória do coletivo Máfia Nortista e seu selo, a *Nóis pur Nóis rec*. Para tal, a análise da trajetória dos repeiros foi escolhida como fonte de dados por excelência para compreender os processos sociais, da mesma maneira que a música foi incorporada como documento histórico para desvelar as tramas sociais do hip-hop tucuju.

Conforme demonstrado, foi necessário recorrer à historicidade das áreas de ressaca desde sua ocupação, a autoconstrução pelos moradores e o processo de exclusão socioespacial, que desembocou em marcadores sociais estigmatizantes. Nesse processo, os movimentos sociais, centros comunitários e, sobretudo, a produção cultural do rap influenciada pela narrativa do Racionais Mc's fermentou outras possibilidades de observar tais localidades – através da potência, e não apenas como espaço de mazelas sociais.

A sonoridade do rap ganhou contornos regionais quando o CRGV, no final da década de 1990, ensejou abalar a estrutura do sistema com a “Pororoca Sonora”, a exemplo do impacto das ondas do fenômeno natural pelos rios da Amazônia adentro. Mais do que uma revolução estética, ao tematizar a realidade social afro-amapaense, ribeirinha, indígena, cabocla, periférica e as desigualdades sociais, o grupo ofereceu oficinas de hip-hop nas quais surgiram diversos grupos e Mc's no estado, inclusive os primeiros integrantes da Máfia Nortista e da *Nóis pur Nóis rec*.

Logo, o coletivo e selo são gestados com influências político-ideológicas que plasmaram seu *ethos* político e cultural: a autoafirmação regional. Sua trajetória, portanto, evidenciou como o rap amapaense foi fortalecido durante o governo do Presidente Lula, sofreu influências do cenário da “música independente” e, sobretudo, articulou a arte e cultura como posicionamento político-territorial para uma práxis política em prol da população residente em áreas de ressaca, conjuntos habitacionais e comunidades carentes.

A construção de *posses* como a FAHH e o caráter ideológico imputado nas rodas de conversa valorizando o “quinto elemento” gestou políticas e práticas discursivas no selo *Nóis pur Nóis rec*, que contribuiu substantivamente para o hip-hop. Como demonstrado, o substrato cultural imperativo para gravar no estúdio opera pelo crivo da crítica social, regionalização, entretenimento, negritude, insurgência e diversão, vistos como pilares de fomento à cultura que se sobrepujam à dimensão utilitarista e financeira.

Depreendeu-se, ainda, que historicamente a estrutural social da sociedade amapaense não oferece uma valorização do rap, dado que se fundamenta na perspectiva de “rap não ser música”, com o desprestígio técnico em seleções de editais e a repressão estatal. Somado a isso, o isolamento geográfico da cidade e o não consumo do gênero por parte da população também influem na dinâmica de valorização da música periférica.

Contudo, a partir da segunda década dos anos 2000 observou-se novos delineamentos do rap em face da popularização da internet e de novas tecnologias que modificaram a produção, a distribuição e o consumo do gênero musical. Essas mudanças sociais possibilitam agenciamentos na cadeia produtiva com vistas a reivindicar a valorização do hip-hop amapaense, como o projeto da Nova MPA, que visa reescrever a história da música popular amapaense a partir da ótica periférica acoplando raça e classe em uma perspectiva afirmativa.

Distante de um niilismo artístico, verificou-se que a nova música periférica amapaense retoma uma das funções mais proeminentes da música popular – a crítica social. O viés contestador, somado ao enaltecimento de figuras icônicas da cultura negra local, forja a transformação na hierarquia de legitimidade da MPA, pois coloca o rap como um gênero musical autêntico do estado do Amapá.

Para analisar as transformações no novo lugar do rap, evocou-se a categoria *nova condição do rap*, da socióloga Daniela Vieira Santos, que possibilitou analisar como o rap revisa as precedências culturais afro-amapaenses e as recontextualiza no contexto tecnologia. O exemplo exposto mais expressivo foi sua relação com Marabaixo, pois além de alterar a tradição oral do ladrão do Marabaixo aos processos tecnológicos, preserva traços dos códigos da cultura ao tematizar o cotidiano, a autoafirmação negra e a resistência do povo imerso em contextos calcados na desigualdade social.

Essa *nova condição do rap* também foi uma estratégia para se inserir em novas avenidas institucionais em festivais e editais de fomento à cultura, pois ao se relacionar com grandes ícones da cultura amapaense, como Vó Venina, Paulinho Bastos e Pedro Bolão, o rap se posiciona como continuador do legado da cultura negra reconfigurada em novos contextos sociais. A partir da trajetória de um dos integrantes da Máfia Nortista, o Pretogonista, foi possível visualizar esse processo, assim como a origem social e geracional influi no desenvolvimento do artista, em termos estéticos, políticos e institucionais.

Por fim, o mundo social do rap amapaense é atravessado por descontinuidades, tensões e inovações musicais. Devido ao fato de grande parte dos artistas ainda não viverem financeiramente de suas elaborações artísticas, a produção de rap é condicionada pelo tempo

vago para se dedicar à música, que é configurado pela dinâmica do trabalho, tempo com a família e afazeres do dia a dia. Do mesmo modo, há fervor, espírito de mudança, intencionalidades propositivas e sofisticação técnica em suas produções culturais, assim como o acesso ao universo do hip-hop possibilitou redirecionamentos de comportamentos e atitudes dos integrantes da cultura para a atividade artística e política.

Não foi parte interessada dessa investigação trazer à baila uma história completa do rap e, por extensão, do hip-hop no território amapaense. Notadamente, não seria possível, mas diante das limitações do trabalho, espera-se que os apontamentos aqui realizados inspirem outras abordagens teórico-metodológicas e recortes temáticos na área da sociologia, educação, cultura, letramentos, mercado, identidade, dentre outros. As ondas sonoras da *Pororoca* tendem a se espalhar no impetuoso e contundente Rio do ritmo e poesia.

REFERÊNCIAS

ALVES, Adjair. **Treinando a observação participante**: juventude, linguagem e cotidiano. Recife: Universitária UFPE, 2011.

AGUIAR, Josiane Socorro; SILVA, Lucila Maria dos Santos. Caracterização e Avaliação das Condições de Vida das Populações Residentes nas Ressacas Urbanas dos Municípios de Macapá e Santana. In: TAKIYAMA, L. R.; SILVA, A. Q. da (org.). **Diagnóstico das Ressacas do Estado do Amapá**: Bacias do Igarapé da Fortaleza e Rio Curiaú. Macapá: SETEC/SEMA/IEPA, 2003.

BRASIL. **Anuário Brasileiro de Segurança Pública**. Fórum Brasileiro de Segurança. Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/anuario-brasileiro-seguranca-publica> Acesso em: 20 mai. 2022.

BRASIL. **Lei nº 8.387, de 30 de dezembro de 1991**. Dispõe sobre o imposto de renda incidente sobre os rendimentos pagos, creditados, empregados, entregues ou remetidos para o exterior e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 31 dez. 1991. Seção 1, p. 23.

BRASIL. **Decreto nº 517, de 18 de março de 1992**. Regulamenta a Lei nº 8.387, de 30 de dezembro de 1991, que dispõe sobre o imposto de renda incidente sobre os rendimentos pagos, creditados, empregados, entregues ou remetidos para o exterior e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 19 mar. 1992. Seção 1, p. 4.

BRASIL. **Lei nº 13089, de 12 de jan. 2015**. Institui o Estatuto da Metrópole, altera a Lei no 10.257, de 10 de julho de 2001, e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2015/Lei/L13089.htm. Acesso em: 16 jan. 2015.

BRASIL. **Comunidades Remanescentes de Quilombos (CRQ's)**. Fundação Palmares, 2016. Disponível em: <https://www.palmares.gov.br/wp-content/uploads/2016/06/COMUNIDADES-EM-AN%C3%81LISE.pdf>. Acesso em: 21 fev. 2023.

BECKER, Howard. Uma teoria da ação coletiva. In: VELHO, Gilberto (Org). **Arte e Sociedade**: ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro: Zará, 1977.

BECKER, Howard. **Mundos da Arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BERTAUX, Daniel. **Los relatos de vida**: Perspectiva etnosociológica. Barcelona: Bellaterra, 2005.

CAMPOS, Felipe Oliveira. **Rap, cultura e política**: Batalha da Matrix e a estética da superação empreendedora. São Paulo: Hucitec, 2020.

CARVALHO, Bianca Moro de. **Vivienda popular en el Amazonas brasileño**: El caso de las rresacas em la ciudad de Macapá. 2015. 269 f. Tese (Doutorado em Urbanismo) – Instituto de Investigaciones Sociales, UNAN, México, 2015.

CORRÊA, S. R. M. Comunidades rurais - ribeirinhas: processo de trabalho e múltiplos saberes. In: OLIVEIRA, I. A. **Cartografias ribeirinhas**: saberes e representações sobre prática sociais cotidianas de alfabetizando amazônidas. Belém: CCSE-UEPA, 2003.

COSME, Clara; SANTOS, Edimilson; ARAÚJO, Lorena. Hip hop, territorialização e sociabilidade no centro urbano de Macapá-AP. In: GUIMARÃES, Danielle Costa; SILVA, Marcelle Vilar da; LUCAS, Cristina Maria Baddini (org.). **Amazônia Urbana em questão: Macapá 75 anos de capital**. Maringá: Uniedusul, 2020.

DA SILVA, Delcirene Videira; VIDEIRA, Piedade Lino; CUSTÓDIO, Elivaldo Serrão. Mulheres negras mazaganenses: um legado cultural de fé e devoção ao divino espírito santo. **Humanidades & Inovação**, v. 9, n. 16, p. 11-28, 2022.

D'ANDREA, Tiarajú Pablo. **A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo**. São Paulo: FFLCH, 2013.

D'ANDREA, Tiaraju. Contribuições para a definição dos conceitos periferia e sujeitas e sujeitos periféricos. **Novos estudos – CEBRAP**, São Paulo, v. 39, n. 2, p. 19-36, Jan-Abr, 2020a.

D'ANDREA, Tiaraju. **40 ideias de periferia**. São Paulo: Dandara, 2020b.

DI MICELI, Clícia Hoana Vilhena Vieira. **InterAmazônias - uma fronteira musical: As músicas tradicional e contemporânea que expressam a geograficidade Amazônica do Amapá e da Guiana Francesa**. Dissertação (Mestrado em Estudos de Fronteira) – Departamento de Pós-Graduação, Universidade Federal do Amapá, Macapá, 2019. Disponível em: <http://repositorio.unifap.br:80/jspui/handle/123456789/377>. Acesso em: 6 jun. 2022.

ELIAS, Norbert. **Mozart: sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

ELIAS, Norbert. **Introdução à Sociologia**. Lisboa: 70, 2008.

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Censo 2010**. Disponível em: <https://censo2010.ibge.gov.br/>. Acesso em: 1 jun. 2022.

IPHAN - Instituto Do Patrimônio Histórico E Artístico Nacional. **Estatuto da Fundação Nacional Pró-Memória**. 2018. Disponível em: <https://portal.iphan.gov.br/>. Acesso em: 1 jun. 2022.

FUMCULT - Fundação Municipal De Cultura. **Edital Macapá Verão**. Disponível em: <https://fumcult.macapa.ap.gov.br/editais/macapa-verao-2023/>. Acesso em: 1 jun. 2022.

FORMAN, Murray; NEAL, Mark. **That's The Joint! The Hip-Hop Studies Reader**. New York: Routledge, 2004.

GALLETTA, Thiago Pires. **Cena musical paulistana dos anos 2010: a “música brasileira” depois da Internet**. Annablume, 2016.

GATTI, Vanessa Vilas. **Súditos da rebelião: estrutura de sentimento da Nova MPB (2009-2015)**. Dissertação de mestrado (Programa de Pós-Graduação em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

GIDDENS, Anthony; SUTTON, Philip. **Conceitos essenciais da Sociologia**. Tradução: Claudia Freire. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2017.

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, Rio de Janeiro, 2009.

GOMES, Nilma Lino. **O Movimento Negro Educador: saberes construídos nas lutas por emancipação**. Petrópolis: Vozes, 2017.

- GRUNBILF DO BRASIL CONSULTORIA. **Plano urbanístico da cidade de Macapá**. São Paulo: [s.n.], 1960.
- JACKSON, A. **A Cultura Negra no Amapá: História, Tradição e Políticas Públicas**. Macapá, 2014.
- LIMA, Daniel Silva; PEREIRA, Marcos Paulo Torres; SILVA, David Júnior de Souza. O Rap do Congós como literatura de Resistência: a voz da periferia amapaense. *In: PEREIRA, Marcos Paulo Torres; CASTRO, Valente Lobato de; CALDAS, Yurgel Pantoja (org.). Literaturas do Norte: Vozes e escritas da Amazônia*. Macapá: UNIFAP, 2022.
- PDDUAM - **Plano diretor de desenvolvimento urbano e ambiental de Macapá**. 2004, Macapá. Disponível em: <https://macapa.ap.gov.br> Acesso em: 1 de jun. 2022.
- MACAPÁ. **Lei estadual nº 1.521 de 2010**. Dispõe sobre o uso do solo urbano do Município de Macapá. Diário Oficial do Estado do Amapá. Macapá, v. 28, n. 6.853, p. 1-3. 10 fev. 2010.
- MACEDO, Marcio. Hip-Hop SP: transformações entre uma cultura de rua, negra e periférica (1983-2013). **Pluralidade em São Paulo: vulnerabilidade, marginalidade, ativismos**. São Paulo, v. 34, p. 23-54, 2016.
- MARQUES, Silvia. **Cidade Atelier: poéticas sociais e ações artísticas na Amazônia**. Macapá: UNIFAP, 2019.
- MATSUNAGA, Melissa. **Quando a água vira cidade: urbanização e moradia em Macapá**, AP. Doutorado em Urbanismo – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Rio de Janeiro: M-1, 2018.
- 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 (Graduação em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Amapá, Macapá, 2010.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, v. 20, p. 203-221, 2000.
- NASCIMENTO, M. A. O rap e a indústria cultural: entre o underground e o mainstream. *In: V REA Reunião Equatorial de Antropologia*, Maceió, 2015, p. 1-20.
- OLIVEIRA, Edna; VASCONCELOS, Eduardo; SANCHES, Romário. **Tucuju: uma palavra e vários significados**. Ananindeua: Cabana, 2023.
- 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 (Graduação em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Amapá, Macapá, 2016. Disponível em: <https://docs.com/jomar-quaresma/4993/hip-hop-tucuju>. Acesso em: 8 mar. 2019.
- ROCHA, Cleiton de Jesus. **Racializando o pentecostalismo: experiências e vivências raciais/religiosas em duas igrejas nos extremos do Brasil**. Dissertação (Mestrado em Antropologia social) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2021. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/230015>. Acesso em: 22 set. 2022.

- ROCHA, Cleiton *et al.* **A vida sobre as águas.** Macapá, 2022.
- ROSE, Tricia Rose. **Barulho de Preto:** Rap e cultura negra nos Estados Unidos contemporâneos. Tradução: Daniela Vieira e Jaqueline Santos. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2021.
- SANTANA, João Ataíde. **Os Bastidores do Hip Hop no Amapá.** Macapá: Cromset, 2023.
- SANTOS, Daniela Vieira. “Sonho Brasileiro”: Emicida e o Novo Lugar Social do Rap. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Culturas e Linguagens Instituto de Artes e Design: UFJF**, Juiz de Fora, n. 1 e 2 ago., 2019. p. 265-277.
- SANTOS, Daniela Vieira. A nova condição do rap: De cultura de rua à São Paulo Fashion Week. **Estudos de Sociologia**, Araraquara, v. 27, n. esp1, p. e022005, 2022.
- SANTOS, Rosenverck Estrela. **Hip hop e educação popular em São Luís do Maranhão: uma análise da organização Quilombo Urbano.** Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de São Luís. 2007. Disponível em: <https://tedebc.ufma.br/jspui/handle/tede/129>. Acesso em: 16 mar. 2023.
- SCHEIBE, Roberta. **Tempos de chorar e de sorrir no espaço da morada:** um estudo socioantropológico de mulheres resistentes marcadas pela tragédia em Macapá-AP. 2016. 282f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016.
- SELL, Carlos Eduardo. **Sociologia clássica:** Marx, Durkheim e Weber. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2015.
- SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Letramentos de Reexistência – poesia, grafite, música, dança:** hip-hop. São Paulo: Parábola, 2011.
- SOUZA, Luana Rocha de. **Cartografia das controvérsias:** entre ação direta e luta institucional na produção de uma ocupação informal em palafitas na cidade de Macapá (AP). Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura. 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/MMMD-B9DRDK>. Acesso em: 22 set. 2022.
- SOUZA, M.; RODRIGUES, G. **Planejamento urbano e Ativismos sociais.** São Paulo: Unesp, 2004.
- TEPERMAN, Ricardo. **Se liga no som:** as transformações do rap no Brasil. São Paulo: Claro Enigma, 2015.
- VIDEIRA, Piedade Lino. **Batuques, Folias e Ladainhas:** A Cultura do Quilombo do Cria-ú em Macapá e sua Educação. Fortaleza: UFC, 2013.
- VIDEIRA, Piedade Lino. **Marabaixo, Dança Afrodescendente:** significando a identidade étnica do negro amapaense. 2. ed. Curitiba: Brazil Publishing, 2020.
- ZELIZER, Viviana. **Economic lives:** How Culture Shapes the Economy. Princeton: Princeton University, 2010.

Entrevistas

AMINADAB (Aminadab Brito dos Santos). **Informação verbal.** Entrevista realizada no dia 01/03/2022.

BRANKS (Gilson Macedo Martins). **Informação verbal**. Entrevista realizada no dia 04/12/2021 na Praça Caixa d'Água, no bairro Buritizal.

CHICÃO Máfia (Igor Vasconcelos Pantoja). **Informação verbal**. Entrevista realizada no dia 30/11/2021, em seu local de trabalho, no bairro Araxá.

ÉRRIJOTA/MALÁRIA (Ramon José Nunes da Silva). **Informação verbal**. entrevista realizada no dia 03/12/2021 na Praça Santa Rita, bairro Central de Macapá.

MANO CITO (Ed Jorge da Costa Ribeiro). **Informação verbal**. Entrevista realizada no dia 04/12/2021 na avenida FAB, no bairro Santa Rita.

NATA VL (Natanael Brito Barbosa). **Informação verbal**. Entrevista realizada no dia 30/11/2021, em sua residência, no bairro Cidade Nova.

PRETOGONISTA (Jorge Felipe Silva de Araujo). **Informação verbal**. Entrevista realizada no dia 27/11/2021, no bairro Congós, zona sul de Macapá.

RAULLYAN QUINTELA. **Informação verbal**. Entrevista realizada no dia 07/04/2022.

ENTREVISTADO 03. **Informação verbal**. Entrevista realizada dia 06/02/2019.

SID. **Informação verbal**. Entrevista realizada dia 30/12/2021, via aplicativo Whatsapp.

TATIANA. **Informação verbal**. Entrevista realizada dia 17/01/2022, via aplicativo WhatsApp.

APÊNDICE A – Roteiro de entrevista**Dados de classificação:**

Nome:

Nome artístico:

Bairro que mora:

Idade:

Profissão:

Cor/Raça:

Renda mensal:

Nível de instrução:

Situação de Moradia:

Estado Civil:

Origem familiar:

Onde nasceu, se mudou de localidade, motivos;

Estrutura familiar: constituição da família, relação com os membros familiares, pais:

Sociabilidade: círculos sociais que pertenceu, é ativista ou participa de algum movimento cultural e/ou social; contato com a música.

Período escolar: onde estudou, até quando, como foi a vivência no ambiente escolar;

Interesse por música? Gênero musical e Experiência?

Vida adulta:

Como é a sua vida cotidiana:

Redes de amizades: quem são, como os conheceu.

Inserção no mundo do rap: onde foi, qual grupo, nome, relação com outros integrantes do gênero musical.

Influências musicais: inspiração social/cultural/política; quais temas? Lugares de apresentação?

Experiências ativistas: se tornou adepto de algum movimento cultural e/ou social, partido; Experiência.

Relação com o mercado cultural e musical:

Produção de música: onde, como ocorre, recursos tecnológicos, apoio financeiro;

Divulgação da música: onde, quem, espaços sociais, plataformas digitais;

Consumo da música: onde, quem, lugares;

Mudança na cadeia produtivas: qual(is), relatar os efeitos;

Sobre o coletivo Máfia Nortista: quem, motivos para a criação, quando iniciou, onde, temáticas abordadas;

Sobre a gravadora/selo Nós Pur Nós rec: quem, motivos para a criação, quando iniciou, onde, relatar se existe apoio financeiro, parcerias com outros estados; Quais produtos?;

Sobre a “Nova MPA”: quando iniciou, o motivo, expectativas no cenário amapaense; relatar o sentido de “Periferia” amapaense;

Mercado da música: se existe renda, por que, apoio financeiro, políticas públicas, expectativas para o lugar do rap no cenário musical.

APÊNDICE B – Termo de consentimento livre e esclarecido

Você está sendo convidado como voluntário a participar da pesquisa intitulada “CULTURA E MERCADO NO RAP TUCUJU: uma análise da Máfia Nortista e Nós pur Nós Rec” desenvolvida pelo estudante de mestrado do Departamento de Sociologia da Universidade Federal de Minas Gerais (DSO/UFMG), Wesley Vaz Oliveira, telefone (96) 991136108, e-mail: wesleyvzoliveira@gmail.com.

A pesquisa intitulada “CULTURA E MERCADO NO RAP TUCUJU: uma análise da Máfia Nortista e Nós pur Nós Rec”, de autoria de Wesley Oliveira, visa investigar a trajetória do grupo Máfia Nortista para entender as dinâmicas do rap em Macapá. A dissertação está sendo orientada pelo professor Dr. Dimitri Fazito de Almeida Rezende (DSO/UFMG).

Muito embora esta pesquisa de dissertação não tenha passado por nenhum comitê de ética em pesquisa, todos os procedimentos éticos estão sendo adotados. Nenhum nome de colaborador de pesquisa será divulgado (a menos que haja expresso desejo do indivíduo) e a participação é voluntária. É importante, entretanto, salientar o quão importante é a participação de cada convidado para o sucesso da pesquisa de dissertação.

Para quaisquer dúvidas ou esclarecimentos, os contatos dos responsáveis pela pesquisa estão disponibilizados abaixo:

Wesley Vaz Oliveira – Mestrando. Telefone (96) 991136108. E-mail: wesleyvzoliveira@gmail.com

Dimitri Fazito de Almeida Rezende – Orientador. E-mail: dfazito@gmail.com

Data: ____/____/____

Assinatura do participante: _____

Pesquisadores:

Dr. Dimitri Fazito de Almeida (orientador)

Wesley Vaz Oliveira (mestrando)