

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

RAFAEL BRANQUINHO ABDALA NORBERTO

**O “RAP AM” INTERSECCIONANDO GERAÇÕES
UM ESTUDO ETNOMUSICOLÓGICO SOBRE PRÁTICAS POLÍTICO-MUSICAIS
E AS DINÂMICAS DE PERIFERIA NO CIRCUITO MANAUARA**

Porto Alegre

2020

RAFAEL BRANQUINHO ABDALA NORBERTO

**O “RAP AM” INTERSECCIONANDO GERAÇÕES
UM ESTUDO ETNOMUSICOLÓGICO SOBRE PRÁTICAS POLÍTICO-MUSICAIS
E AS DINÂMICAS DE PERIFERIA NO CIRCUITO MANAUARA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito final para a obtenção do título de Doutor em Música. Área de concentração: Etnomusicologia/Musicologia.

Orientadora: Dr^a. Maria Elizabeth Lucas

Porto Alegre

2020

CIP - Catalogação na Publicação

Norberto, Rafael Branquinho Abdala

O "Rap AM" interseccionando gerações: um estudo etnomusicológico sobre práticas político-musicais e as dinâmicas de periferia no circuito manauara / Rafael Branquinho Abdala Norberto. -- 2020.

306 f.

Orientadora: Maria Elizabeth da Silva Lucas.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2020.

1. Amazônia urbana. 2. Etnomusicologia/etnografia. 3. Hip Hop/"Rap AM". 4. Interseccionalidade geracional. 5. Manaus/dinâmicas de periferia. I. Lucas, Maria Elizabeth da Silva, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

RAFAEL BRANQUINHO ABDALA NORBERTO

**O “RAP AM” INTERSECCIONANDO GERAÇÕES
UM ESTUDO ETNOMUSICOLÓGICO SOBRE PRÁTICAS POLÍTICO-MUSICAIS
E AS DINÂMICAS DE PERIFERIA NO CIRCUITO MANAUARA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito final para a obtenção do título de Doutor em Música. Área de concentração: Etnomusicologia/Musicologia.

Banca Examinadora:

.....
Prof^a. Dr^a. Angela Elisabeth Lühning - UFBA

.....
Prof^a. Dr^a. Deise Lucy Oliveira Montardo - UFAM

.....
Prof^a. Dr^a. Jusamara Vieira Souza - UFRGS

.....
Prof^a. Dr^a. Maria Elizabeth da Silva Lucas (Presidente da Banca) - UFRGS

Tese defendida e aprovada no dia 27.10.2020

Porto Alegre, de de

DEDICATÓRIA

Aos colaboradores que abraçaram esta pesquisa etnográfica com paciência e dedicação, cedendo tempo e suas narrativas biográficas, permitindo a publicação delas, dos registros imagéticos e audiovisuais.

Aos *sujeitos periféricos*, que resistem heroicamente a esta sociedade desigual e preconceituosa; aos *hip hoppers* em especial, que batalham no ideal de transformação social através da Arte/cultura!!!

AGRADECIMENTOS

À minha mãe (Orenice Alves Branquinho Abdala) e ao meu pai (Wilson Soares Abdala), pelo amor, educação e apoio incondicional em toda a minha trajetória musical e acadêmica.

À minha esposa Franciele Aline Norberto B. Abdala, pelo amor, paciência, companheirismo e apoio incondicional desde o mestrado, inclusive me auxiliando em algumas transcrições de diálogos registrados em áudio/audiovisual com os colaboradores desta pesquisa.

Aos meus familiares e amigos, por acreditarem na minha formação como músico/etnomusicólogo, nesta pesquisa e me apoiarem ao longo da minha trajetória acadêmica.

Aos amazonenses em geral, que desde 2006 me acolheram com muito carinho; aos colaboradores desta pesquisa, que não somente acreditaram/confiaram em mim, mas também abraçaram esta proposta colaborando sem cessar, inclusive, sempre que solicitados, via “trabalho de campo virtual”. Não tenho dúvidas que, para além de colaboradores desta pesquisa, fiz grandes amigos(as) e alguns irmãos(ãs) que continuarão fazendo parte da minha vida; o meu agradecimento especial aos amigos/irmãos Antonio, Ediel e Nara, que sempre me acolheram em Manaus cedendo moradia e me dando todo tipo de suporte ao longo do trabalho de campo.

À professora e orientadora Dr^a. Maria Elizabeth Lucas, pela dedicação, paciência e cuidado na orientação desta tese; pela amizade estabelecida, pela confiança e pelo apoio incondicional ao longo desses seis anos de convivência, orientação e aprendizados mútuos desde o mestrado.

Aos(às) amigos(as) e companheiros(as) do Grupo de Estudos Musicais (GEM/UFRGS), por terem compartilhado momentos sublimes de reflexão e trocas socioculturais. Em especial, à prof.^a Dr^a. Maria Andréa dos Santos Soares (UNILAB) que, enquanto estive em seu pós-doutoramento no PPGMUS/UFRGS, não mediu esforços em colaborar com a minha formação doutoral, inclusive me sugerindo inúmeras leituras no âmbito dos Estudos Culturais, de Diáspora e Decoloniais.

Aos(à) companheiros(a) de jornada etnomusicológica que desde o mestrado vêm compartilhando ideias, reflexões, anseios, angústias, frustrações, alegrias, decepções e segue a enorme lista, pois se trata de seis anos de convivência e muitos aprendizados, sempre unidos por um objetivo comum: acreditar/lutar na/pela educação pública e de qualidade como meio de transformação social e humana! Meu mais sincero ABRAÇO SUPER FRATERNAL: Daniel Stringini, Ivan Andrade, Juan Carlos, Oscar Giovanni, Paloma Palau e Pedro Acosta. Ao Pedro Acosta, não há palavras que transmitam o verdadeiro significado do que a nossa amizade representa! Obrigado por tudo, irmão amado! TMJ PARA SEMPRE!

Aos(às) amigxs, professorxs e trabalhadorxs do PPGMUS, DEMUS, PPGAS, PPGEduc, PPGS e PPGSCA/UFAM, pelo acolhimento, atenção e cordialidade; o meu agradecimento especial à prof.^a Dr.^a. Jusamara Souza, com a qual colhi muitos ensinamentos e horas valorosas de diálogos durante os seminários no PPGMUS e, juntamente com a prof.^a Dr.^a. Deise Montardo (PPGAS/UFAM), a partir das bancas de qualificação e de defesa desta tese; à prof.^a Dr.^a. Angela Lühning (PPGMUS/UFBA), pela amizade, valorosos diálogos e sugestões na banca final; às professoras doutoras Cornelia Eckert e Ana Rocha (PPGAS), com as quais venho colhendo frutos reflexivos e sábias orientações desde os seminários da Oficina de Etnografia aos GTs da XI e XIII RAM; ao prof. Dr. Jaime Zitkoski (PPGEduc), não somente pela acolhida e sábias lições no âmbito da Educação, mas principalmente pela demonstração na prática que podemos SIM ser Seres + Humanos dentro da universidade, e pela amizade fora da universidade, incluindo nossas reuniões harmoniosas/amorosas em seu sítio no âmbito do Grupo de Estudos e Artes Bem Viver (em parceria com os irmãos de empreitada Dilmar Paixão, Ricardo Rambo, Júlio e Adelir Paulus); à prof.^a Dr.^a. Melissa Pimenta (PPGS), que foi extremamente solícita em me aceitar nos seminários de Sociologia da Juventude, a partir dos quais me embasei teoricamente nas linhas sociológicas de Estudos das Juventude(s) e de geração; às professoras doutoras Marilene Corrêa e Iraildes Torres (PPGSCA/UFAM), que também foram extremamente solícitas ao me receber nos seminários de Formação do Pensamento Social da Amazônia no semestre 2017/2 enquanto estive em trabalho de campo em Manaus, a partir dos quais pude compreender de forma mais ampla a formação sociocultural da Amazônia e, mais especificamente, do Estado do Amazonas.

À *Hugh Hodgson School of Music (The University of Georgia)*, que me acolheu ao longo dos oito meses do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE/CAPES); à minha supervisora/orientadora nos EUA, Dr.^a. Jean Kidula, pela acolhida, dedicação e sábios conselhos, e por também ter provado na prática que podemos SIM ser Seres + Humanos dentro da universidade, ainda mais se levarmos em conta o contexto norte-americano onde, em geral, professores e orientadores têm um relacionamento estritamente formal com seus alunos e orientandos, o que não foi o caso com a querida Kidula, que acolheu a mim e a minha esposa desde a nossa chegada, nos auxiliando com a questão da moradia, nos cedendo praticamente todo o mobiliário que tivemos em nosso “lar norte-americano” e nos fornecendo segurança, uma amizade que, sem dúvidas, levaremos por toda a eternidade; à Edith Hollander (assistente do diretor da *Hugh Hodgson School of Music*), sempre solícita, foi incansável em todo o nosso processo de ida aos EUA e de retorno ao Brasil, e ainda nos convidou para um jantar de despedida antes de retornarmos ao Brasil; à prof.^a Dr.^a. Bettina Love, pela acolhida e pelos sábios

ensinamentos nos seminários de *Hip Hop Pedagogy (College of Education)*; ao prof. Dr. Dustin Wiebe, pelos valorosos ensinamentos, pelas horas de diálogo e pela acolhida nos seminários de *Asian Music Ensemble (Gamelan Ensemble)* e *Topics in Music Cultures (Ethnomusicology Theory and Ethnographic Method)*; à amiga e professora Jenn LaRue, que me recebeu com muito carinho nos seminários de *World Music* e me convidou para ministrar uma aula sobre música brasileira como parte do programa da disciplina; à prof.^a Dr.^a. Ellen Ritchey, extremamente solícita, recebeu a mim e a minha esposa nos seminários de *Introduction to Music Therapy*; aos professores/mestres de Gamelão Balinês: Dr. Michael Bakan (FSU), I Gusti Komin Darta e I Putu Tangkas Adi Hiranmayena, pela amizade e pelas valorosas lições no âmbito da cultura musical de Bali.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão das bolsas de estudos (Proex) no Brasil (mestrado e doutorado) e nos EUA (PDSE número 47/2017).

RESUMO

Esta tese é um estudo etnomusicológico/etnográfico com *hip hoppers* envolvidos no *circuito* do “Rap AM” em Manaus. Ela objetiva compreender as *práticas político-musicais* no âmbito da produção e da performance musical desses agentes que se alinham às ações do Hip Hop como meio de produção artístico-cultural constituído nas e pelas *dinâmicas de periferia* e de uma *consciência de rua*. Neste sentido, assumo uma postura interdisciplinar ao escutar e olhar a Amazônia urbana representada na Manaus dos bairros populares. Diferentemente da maioria dos Estudos de Hip Hop no Brasil ligados aos Estudos de Juventude(s)/Culturas Juvenis, lanço mão da proposta teórico-conceitual de *interseccionalidade geracional* após ter experienciado intersubjetivamente as ações de “quatro gerações” locais de *hip hoppers*. Neste contexto, argumento que são reveladas potencialidades de “lutas”, “resistências” e “ocupação” da cidade por meio da produção de uma Arte/cultura *periférica*. Durante cerca de oito meses de trabalho de campo presencial e mais de quatro anos de “trabalho de campo virtual” convivi com MCs de batalha, *rappers*, DJs, *beatmakers* e produtores musicais da cidade. Pude assim observar que suas ações músico-performáticas se fundam nas *fricções geracionais* e na intersecção de raça/etnia, classe, gênero e pertencimento/identidade local/regional/nacional/global. Algumas delas estão relacionadas a uma *ideia* sonoro-performática de Rap que valoriza o pertencimento regional evidenciado na identidade de “ser do Norte”. Ao mesmo tempo que esta *ideia* está diretamente relacionada às “lutas” dos *sujeitos periféricos* através do Hip Hop em prol das transformações sociais localizadas regionalmente, ela também incide em uma espécie de negação das identidades étnico-raciais predominantes na formação sociocultural de Manaus, o que diferencia este contexto de outros que estão diretamente vinculados às causas dos movimentos negros brasileiros contemporâneos e/ou à “Nação Hip Hop” (entendimento “global” em torno do Hip Hop como cultura negra/latina ou fruto da “diáspora negra”).

Palavras-chave: Amazônia urbana. Etnomusicologia/etnografia. Hip Hop/“Rap AM”. Interseccionalidade geracional. Manaus. Raça/etnia. Sujeitos periféricos/dinâmicas de periferia.

ABSTRACT

This PhD dissertation is an ethnomusicological/ethnographic study with hip hoppers involved in the “Rap AM” circuit in Manaus city (Amazonas state capitol; Brazilian Amazon; Northern region). It aims to understand the *political-musical practices* within the scope of the music production and performance of these agents who align themselves with Hip-Hop actions as a means of artistic-cultural production from *Ghetto dynamics* related to a *street consciousness*. In this sense, I adopt an interdisciplinary stance when listening and looking to the urban Amazon represented through popular neighborhoods in Manaus. Unlike most Hip-Hop Studies in Brazil linked to Youth Studies/Youth Cultures, I cast - after having intersubjectively experienced the actions of local four hip hoppers generations’ - the theoretical-conceptual proposal of *generational intersectionality*. In this context, I argue that “struggles”, “resistance” and the city “occupation” potentialities are revealed through the productions of Ghetto Art/culture. I lived among battle MCs, rappers, DJs, beatmakers and music producers for about eight months of face-to-face fieldwork and more than four years of “virtual fieldwork”. I could thus observe that their music-performative actions are based on *generational frictions* and on the intersection of race/ethnicity, class, gender, and local/regional/national/global identity/belonging. Some of these actions are related to a sound-performative *idea* of Rap that values the regional belonging evidenced in the identity of “being from the North”. While this idea is directly related to the “struggles” of *Ghetto people* through Hip-Hop in favor of social changes located in the regional background, it also acts on a kind of denial of the main ethnic-racial identities which were present in the socio-cultural formation of Manaus, which differentiates this context from others that are directly linked to the causes of contemporary Brazilian black movements and/or to the “Hip-Hop Nation” (“global” understanding of Hip-Hop as a black/Latin culture and/or as a “black diaspora” culture).

Keywords: Ethnomusicology/ethnography. Generational intersectionality. Ghetto people/Ghetto dynamics. Hip-Hop/“Rap AM”. Manaus. Race/ethnicity. Urban Amazon.

LISTA DE SIGLAS

ANEL – Assembleia Nacional dos Estudantes Livres
ARAR – Área Assistencial e Recreativa
CIMI – Conselho Indigenista Missionário
COIAB – Coordenação das Organizações Indígenas da Amazônia Brasileira
COPIME – Coordenação dos Povos Indígenas de Manaus e Entorno
FDN – Família do Norte
MHHOB – Movimento Hip Hop Organizado do Brasil
MHM – Movimento Hip Hop Manaus
MPA – Música Popular Amazonense
PCC – Primeiro Comando da Capital
PIM – Pastoral Indígena de Manaus
SEC – Secretaria de Estado de Cultura
ZFM – Zona Franca de Manaus

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Mapa 1 - <i>Trajeto</i> de Adriano Art ao deslocar-se para os ensaios de <i>breakdance</i>	59
Figura 1 - Narrativa visual do evento Sessão de Rap (Bar do Rap; Centro)	65
Mapa 2 - “ <i>Manchas periférica e central</i> ” etnografadas em Manaus	144
Mapa 3 - Cartografia de “ocupação” do <i>circuito</i> do “Rap AM” no bairro Centro	146
Quadro 1 - Especificidades sonoro-musicais dos estilos <i>boom bap</i> e <i>trap</i>	174-5
Quadro 2 - Especificidades sonoro-musicais do rap <i>Guariba</i> (S Preto)	196-7
Figura 2 - Narrativa visual do evento Batalha do Berço (Zona Norte)	226-8
Figura 3 - Narrativa visual do evento Batalha da Bola (Zona Leste)	228-9
Figura 4 - Narrativa visual do evento Batalha do Velho Oeste (Zona Norte)	229-30
Figura 5 - Narrativa visual do evento Batalha do Leme (Zona Oeste)	231-2
Figura 6 - Narrativa visual do evento Batalha do Petrópolis (Zona Sul)	233-4
Figura 7 - Narrativa visual do evento Batalha da Sul (bairro Centro; Zona Sul)	234-5
Figura 8 - Narrativa visual do evento Roda de Rima (bairro Centro; Zona Sul)	236-8
Figura 9 - Narrativa visual do evento Eliminatória AM para o Duelo de MCs Nacional 2017 (Bar Patupirá; bairro Centro; Zona Sul)	242-5
Figura 10 - Narrativa visual do evento Sabadão Cultural (Zona Norte)	248
Figura 11 - Narrativa visual dos eventos Baile Nobre, Arte no Beco e MHC	249-51
Figura 12 - Narrativa visual do evento <i>H2 Black - Hip Hop Black</i> (Zona Norte)	252
Figura 13 - Narrativa visual do evento <i>Festival Amazon Walls</i> (Zona Sul)	253
Figura 14 - Narrativa visual do evento Circuito de Cultura, Skate e Artes Urbanas (Zona Leste)	254
Figura 15 - Narrativa visual dos eventos no bar <i>The Clinic</i> (bairro Centro; Zona Sul) ...	259-60
Figura 16 - Narrativa visual do evento Exposição de Graffiti Filhas da Rua (Centro)	261
Figura 17 - Narrativa visual do evento Super Sopa Vandal Kings (Zona Sul)	262

LISTA DE REGISTROS E PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS

Apêndice 1 - Trecho da performance de <i>Som de quebrada</i> (Nativos MCs) no evento Sessão de Rap (Bar do Rap; 16.02.2017): https://1drv.ms/v/s!AscpdH9JOInj4Qonz9f2iMBAUMFUa (1min16s)	63
Apêndice 2 - Trecho da performance de <i>O Rap é poder</i> (Igor Muniz) no evento Sessão de Rap (Bar do Rap; 16.02.2017): https://1drv.ms/v/s!AscpdH9JOInj4QoVDyn8k3pjMLTc (2min11s)	63
Apêndice 3 - Narrativa audiovisual - “A periferia de Manaus a partir da lente do etnógrafo”: https://1drv.ms/v/s!AscpdH9JOInj3Tf6W69KIps84Wir (2min12s)	144
Apêndice 4 - “Bricolagem” de trechos do diálogo com o <i>beatmaker</i> LF em seu estúdio (03.07.2019) - “Produções de <i>boom bap</i> e <i>trap</i> ”: https://1drv.ms/v/s!AscpdH9JOInj3Vr0pntlkAc9z3v1 (5min23s)	181
Apêndice 5 - Recorte do trecho do diálogo (03.07.2019) em que LF discorre acerca da “ambiência melancólica” de um <i>beat</i> no estilo <i>trap</i> em fase de produção: https://1drv.ms/v/s!AscpdH9JOInj3VknUeXFEcpum9rC (2min13s)	183
Apêndice 6 - “Bricolagem” de trechos do diálogo com o <i>beatmaker</i> Gabriel Daluz em seu estúdio (20.08.2017) - “Inserção de uma melodia de piano em <i>loop</i> em um <i>beat</i> no estilo <i>boom bap</i> ”: https://1drv.ms/v/s!AscpdH9JOInj3Vx2NyPnT8Pa1hZr (7min14s)	183
Apêndice 7 - Trecho do momento da performance musical do grupo Baixada Norte no evento Final das Seletivas para o Duelo de MCs Nacional 2017 (Patupirá Bar; 12.11.2017) em que o <i>rapper</i> Malhado Monstro se junta à dupla e interage enquanto público: https://1drv.ms/v/s!AscpdH9JOInj3VvHIRPActoEQEyJ (1min09s)	190
Apêndice 8 - “Bricolagem” de trechos do diálogo com DJ Marcos Tubarão no Largo de São Sebastião (02.07.2019) - “Regionalidade e produção musical do CD <i>A idéia não morre</i> (Cabanos)”: https://1drv.ms/v/s!AscpdH9JOInj3V9gOhMsQa2c802D (21min52s)	215
Apêndice 9 - “Bricolagem” de trechos do <i>round</i> final da I Batalha da Biblioteca (UFAM; 25.10.2017) no estilo “batalha do conhecimento”: https://1drv.ms/u/s!AscpdH9JOInj3V4Dz5SOMcmEtkge (11min45s)	223
Apêndice 10 - “Narrativa audiovisual do <i>sub-circuito</i> das batalhas de rima” - “Bricolagem” de trechos de “batalhas de sangue” e <i>pocket shows</i> : https://1drv.ms/v/s!AscpdH9JOInj3WIL0iYWRqp69M7L (54min38s)	223
Apêndice 11 - Trecho do momento em que a Polícia Militar encerrou abruptamente o evento em comemoração aos quatro anos de existência da Roda de Rima (bairro Centro; 26.08.2017): https://1drv.ms/v/s!AscpdH9JOInj3VehwvxtRETS3e1N (10min51s)	239
Apêndice 12 - “Bricolagem” de trechos do diálogo (10.07.2019) com os <i>coletivos artísticos periféricos</i> Coletivo Mandala Hip Hop AM/Família Mandala e Movimento Hip Hop Crews (MHC) - “Produção de bailes comunitários ou de quebrada e eventos culturais de rua”: https://1drv.ms/v/s!AscpdH9JOInj3V2dNFCWnUCw17Eu (27min08s)	246
Apêndice 13 – Performance musical de <i>Manaus das minas</i> (Mulheres in Rima) no evento Final das Seletivas para o Duelo de MCs Nacional 2017 (Patupirá Bar; 12.11.2017): https://1drv.ms/v/s!AscpdH9JOInj3WcEqnYKQScrp2RZ (4min09s)	282

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 APROXIMAÇÃO, ENCONTROS E VÍNCULOS ETNOGRÁFICOS	47
1.1 Os encontros com Art	48
1.2 Aproximando-me dos futuros colaboradores	59
1.2.1 <i>O primeiro evento</i>	60
1.2.2 <i>Os primeiros diálogos</i>	65
2 O “RAP AM” A PARTIR DAS TRAJETÓRIAS DE SEUS AGENTES	69
2.1 “Geração MHM”: “a era dos quatro elementos” e a transição para o “Rap politizado”	70
2.1.1 <i>Guila Cabanos</i>	71
2.1.2 <i>DJ Marcos Tubarão</i>	84
2.1.3 <i>S Preto</i>	90
2.1.4 <i>Mano FK</i>	96
2.1.5 <i>Sumarizando a “trajetória coletiva” da “geração MHM”</i>	99
2.2 DJ MC Fino: atuação junto aos “cinco elementos” e no <i>circuito</i> gospel evangélico	103
2.3 A dupla Dee Jay Carapanã & Jander Manauara: do MHM ao “Rap regional”	112
2.4 “Geração Mutirão”: “frutos do projeto Periferia Ativa”	118
2.5 Malhado Monstro (Nativos MCs): da Redenção ao <i>circuito</i> do “Rap AM”	130
2.6 “Nova escola” de MCs, DJs e <i>beatmakers</i>	137
3 MANAUS E SUAS DINÂMICAS DE PERIFERIA	140
3.1 Movências cidadinas: Manaus a partir da lente do etnógrafo	141
3.2 E quando o Centro também é “periferia”?	145
3.3 O olhar e a voz do “Rap de quebrada”: “periferia”, “quebrada” e “favela” como categorias interpretativas da cidade de Manaus	155
3.4 O olhar e a voz do “Rap regional”: por uma “Manaus étnica”	160
4 PRODUÇÃO E PERFORMANCE MUSICAL NO “RAP AM”	167
4.1 <i>Boom bap versus Trap</i> ou “Velha Escola” <i>versus</i> “Nova Escola”?	169
4.1.1 <i>“Pra virar um trap, eu acrescento o baixo 808”: o “pós-humano” nas produções de Rap</i>	176
4.1.2 <i>“Speed flow” (trap) versus “flow cantado” (boom bap)</i>	185
4.2 Reflexões sobre “biopolítica”, “telepresença” e o “pós-humano” no rap <i>Guariba</i> (S Preto)	190
4.3 “Rap político”, “de quebrada”, “crítico” e “regional”: aprofundando as <i>ideias</i> do “Rap AM”	203
5 ETNOGRAFANDO O CIRCUITO DO “RAP AM”	219
5.1 Batalhas de rima	221
5.2 Bailes “comunitários” ou “de quebrada” e eventos culturais de rua	246
5.3 Bares do Centro	255
6 PRÁTICAS POLÍTICO-MUSICAIS E INTERSECCIONALIDADE NO “RAP AM”	263
6.1 Pertencimento étnico-racial e o conflito com a identidade de “ser do Norte”	263
6.2 “Respeita as mina, parceiro” / “Manaus das minas”: presença feminina no “Rap AM”	276
6.3 As relações com o trabalho ou “os paradoxos da periferia”	283
6.4 Reflexões “pós-pandemia” do novo Coronavírus em perspectiva etnomusicológica	287
REFLEXÕES FINAIS	291
REFERÊNCIAS	296

INTRODUÇÃO

Existe Hip Hop na Amazônia? Faz sentido pensarmos em Rap Amazônico? Por que, mesmo com um *circuito* solidificado em Manaus e outras cidades amazônicas, não ouvimos falar em Rap Amazônico e/ou Rap do Norte? Esses foram alguns dos questionamentos respondidos em um diálogo com o *hip hopper* Art (45)¹ em fevereiro de 2015. Fui apresentado ao Art por intermédio da professora Dr^a. Deise Montardo em uma ocasião em que estávamos dialogando no PPGAS/UFAM e, após sairmos caminhando juntos, encontramos Art na Praça do Congresso (Centro). Rapidamente a professora Deise, que anos atrás o havia convidado para ser o apresentador do programa de TV Amazonas Hip Hop, nos apresentou e salientou que ele poderia me dar um panorama do Hip Hop em Manaus, já que naquele momento eu estava etnografando “a” cidade a partir das musicalidades circunscritas em seus bairros populares.

A cultura Hip Hop, o skate, entre outras formas de lazer, sociabilidades e *práticas políticas* fundadas no contexto de rua me chamavam atenção desde a adolescência, quando fui frequentador assíduo desses espaços na minha cidade natal (Ariquemes - RO). Principalmente entre 2002-4, dos 12 aos 14 anos, frequentei “as pistas” de skate e quadras públicas de basquete, onde nos embalávamos ao som de grupos como Racionais MCs, Facção Central, 509-E, Baseado nas Ruas, entre outros grupos de Rap, rock e punk rock que alimentavam uma “cena musical de rua” ainda incipiente na cidade.

Coincidência ou não, firmei forte amizade com Art, historiador, militante das causas negras, dançarino de *breakdance* e ex-ativista do Movimento Hip Hop Manaus (MHM). Esse primeiro encontro me proporcionou conhecer, através de seus relatos registrados em duas horas e meia de diálogo, uma realidade de “lutas e resistências políticas” na qual diferentes gerações ligadas ao MHM advogavam por um espaço no complexo sonoro-musical/político manauara.

Entre 2014-6, ao longo da minha pesquisa de mestrado (NORBERTO, 2016), não fui muito além no meu contato com o Hip Hop. No entanto, em julho de 2016, já como doutorando, me reuni novamente com Art para dialogar sobre uma possível investida etnográfica no âmbito do “circuito de jovens” (MAGNANI, 2012, p. 159-201) envolvidos com o Rap manauara. Até então, eu não fazia ideia da diversidade geracional no Rap praticado em Manaus, muito menos da existência de uma “entidade” autônoma (não dependente do MHM) que há algum tempo é advogada como “Rap AM”. No decorrer do diálogo com Art fui compreendendo a heterogeneidade do que estava em jogo. Conversamos desde questões político-ideológicas,

¹ Utilizo os nomes artísticos e/ou apelidos pelos quais meus colaboradores escolheram ser reconhecidos nesta tese, ao passo que enfatizo suas idades entre parênteses.

diversidade de gênero, classe, questões étnico-raciais, resistência política, entre outros pontos que eram essenciais para ele naquele momento em que me “apresentava” ao “Rap AM”. Art direcionou sua problematização à falta de engajamento político dos jovens *hip hoppers*² no que dizia respeito principalmente a ações mais efetivas no âmbito das questões de classe e pertencimento/identidade étnico-racial, incluindo a luta contra as desigualdades sociais e o racismo. Neste sentido, afirmou que da próxima vez iria me apresentar para quem ele considerava parte de um Rap manauara “de verdade” (“politizado”), e não “outras coisas que estão chamando de Rap por aí”. Art estava falando de um dos grupos pioneiros, o Cabanos, fruto de uma geração de *b. boys* atuante no final dos anos 1980 e início dos 90, que aos poucos foi enveredando para o Rap.

Antes de retornar a Manaus (fevereiro de 2017), entrei em contato com Art e perguntei se estava tudo certo para ele me apresentar aos *hip hoppers* sobre os quais havia me falado. Conforme prometido, no dia 17.02, Art me apresentou ao segundo *hip hopper* com o qual firmei vínculo etnográfico (DJ Marcos Tubarão; 50; DJ do extinto grupo Cabanos), que no mesmo dia me colocou em contato por telefone com S Preto (47; um dos *rappers* do grupo) e me passou o contato de Guila (48; fundador do grupo). Nos dias subsequentes, rapidamente fui formando uma rede de colaboradores de diferentes gerações, sendo que nesse primeiro momento em campo registrei diálogos com oito deles. Etnografei o evento cultural de rua Sabadão Cultural (evento que reuniu Rap e grafite ao vivo na pista de skate do Conjunto Viver Melhor 2; Zona Norte), a Batalha da Sul (batalha de rima com intervenções de performances musicais conhecidas como “*pocket shows*”; Largo do Mestre Chico; Centro) e o baile Sessão de Rap no Bar do Rap (Centro). Experimentei, em pouco menos de um mês, a intensidade e o dinamismo do *circuito* do “Rap AM”, que não é só de jovens, apesar de serem maioria.

Após esse período de “entrada em campo” ou “pré-campo”, fui me dando conta que o Rap manauara era constituído por uma heterogeneidade imensa, ao passo que o “Rap AM” ou os agentes/atores sociais que o formavam estavam ligados a *práticas político-musicais*³ específicas e ao que Derek Pardue (2008, p. 59-90) conceituou como “dinâmicas sócio-geográficas de periferia”⁴. Foi toda essa dinamicidade que me atraiu para prosseguir com o projeto de imersão neste contexto ainda pouco explorado do ponto de vista etnográfico.

² Assim como outros etnomusicólogos (PARDUE, 2008, por exemplo), emprego a categoria *hip hopper* para designar um agente cujas ações se dão em diferentes frentes da cultura Hip Hop - como um DJ que também é MC e/ou grafiteiro e/ou *b.boy* - ou um agente que tem vínculo com o Rap como o DJ e o “MC de batalha” (atua nas batalhas de rima ou *freestyle*), mas não é *rapper* (compositor/cantor de Rap).

³ Estou trabalhando com a categorização de *práticas político-musicais* pensando na diversidade de “ações interessadas” ou “práticas políticas” (BOURDIEU, 2008, 2013) em relação à música no *circuito* do “Rap AM”.

⁴ “Socio-geographical dynamics of periferia” (PARDUE, 2008, p. 59-90).

Diversas potencialidades interpretativas foram sendo evidenciadas, como o predomínio de relações com “a Amazônia urbana” e as interações geracionais, o que parecia estar na contramão de toda a revisão de literatura que eu havia feito até então. Neste sentido, (re)formulei o meu projeto de pesquisa o inclinando para estas questões e alguns meses depois retornei a Manaus para dar início ao trabalho de campo propriamente dito.

Foram cerca de oito meses de trabalho de campo presencial dividido em três períodos distintos: o primeiro entre 13.02 e 08.03.2017 (“pré-campo”); o segundo entre 08.08 e 22.12.2017; o terceiro entre 25.06 e 12.07.2019. No segundo período tive que me ausentar em dois momentos, um em outubro e outro em novembro, somando 15 dias fora. Além disso, ressalto os diálogos recorrentes com Art desde 2015 e o “trabalho de campo virtual”⁵ através do diálogo permanente com meus colaboradores via mídias sociais.

Iniciei o segundo período em campo investindo em diálogos com colaboradores que eu havia firmado vínculo no “pré-campo” e frequentando eventos para os quais eu era convidado. Em pouco mais de um mês eu me tornei uma “figura” conhecida entre os agentes do “Rap AM”. Os das gerações mais novas queriam que eu fosse em todas as batalhas de rima para registrá-las e depois compartilhar com eles os registros; outros, de outras gerações, solicitavam a minha presença em eventos na “quebrada”; outros pediam o meu auxílio para registrar as tomadas para as gravações de videoclipes; e assim por diante. Em pouco tempo eu me senti, e de fato me tornei, um integrante do “Rap AM”. Entretanto, como etnógrafo, consegui distinguir quando me consideraram um ouvinte ou um admirador deste *circuito*, quando compreenderam plenamente a minha atuação ali como pesquisador, ou quando ouve um estranhamento do tipo: “Quem esse cara pensa que é filmando os nossos eventos?”. Creio que este último foi menos recorrente, mas não posso ser ingênuo de pensar que não existiu. Em geral, o “clima” do trabalho de campo foi amistoso, de colaboração mútua. Fiz amigos e firmei vínculos verdadeiros, alguns do quais mantenho diálogos periódicos via *WhatsApp*, além de continuar participando de grupos do mesmo aplicativo (trabalho de campo virtual).

⁵ Cooley; Meizel; Syed (2008) refletem acerca das inúmeras possibilidades de interação à distância (“trabalho de campo virtual”). Através de três estudos de caso, os autores enfatizam o quanto, já na década de 1990, eles se utilizavam de recursos tecnológicos para continuarem em contato com seus colaboradores mesmo quando não estavam presencialmente em campo. Também refletem sobre a possibilidade de etnomusicólogos realizarem trabalho de campo totalmente “virtual”, onde não há convívio face a face. Na década de 1990, principalmente no Brasil, o advento das mídias sociais era incipiente. No entanto, ao longo desta pesquisa, a interação através dessas novas modalidades de comunicação fez-se imprescindível, não somente enquanto eu estava etnografando o *circuito* do “Rap AM” à distância, mas também quando estive presencialmente em Manaus, pois, em redes sociais como *Facebook*, por exemplo, eu tinha acesso a falas, comentários e interações entre meus colaboradores que, muitas vezes, não eram enfatizadas nos momentos de diálogo face a face.

Por fim, saliento algumas questões no sentido de compartilhar experiências relevantes para o contexto etnográfico mais amplo desta pesquisa: 1. o empenho em etnografar a cidade de Manaus, já que percorri diariamente diferentes pontos da urbe tanto a pé como de ônibus, tendo frequentado eventos em diferentes zonas/bairros e frequentado residências de colaboradores também situadas em *territórios* (PAULA, 2013) distintos; 2. mesmo quando me ausentei de Manaus no segundo período de trabalho de campo, vários colaboradores me ligavam, me chamavam para os eventos e, em geral, quando fui a Porto Alegre em novembro de 2017 participar das atividades com a professora Dr^a. Jean Kidula com o intuito de possibilitar um futuro intercâmbio para os EUA, os colaboradores ficaram na torcida para que esse vínculo se concretizasse, já que para eles isso se refletia na possibilidade de contatos e intercâmbios futuros com a “terra natal” do Hip Hop; 3. Participei com alguns colaboradores do primeiro encontro (07.11.2017) da “classe artística” com o então secretário de cultura Denilson Novo. A partir deste encontro criamos a Frente Hip Hop Manauara incluindo agentes dos quatro elementos. Tivemos algumas reuniões para decidir as frentes de atuação do grupo e, talvez, o mais importante, escrevemos conjuntamente um documento advogando por 15 demandas urgentes do Hip Hop amazonense que serviu de base para inúmeras reivindicações junto à SEC/AM. A Casa do Hip Hop, demanda antiga de *hip hoppers* de gerações distintas, quase “saiu do papel”, porém, foi novamente inviabilizada⁶.

Objeto, problema(s) e objetivos da pesquisa

Construo esta tese a partir de referenciais teóricos e teórico-metodológicos advindos principalmente da etnomusicologia contemporânea nos EUA (BARZ; COOLEY, 2008) e no Brasil (LÜHNING; TUGNY, 2016), da antropologia e da sociologia, mas também de outras áreas como a história, a educação, a ciência política, a geografia e a psicologia/psicanálise. Foi a partir deste amparo interdisciplinar que pude desenvolver meu próprio percurso etnográfico de forma a não simplesmente reproduzir trabalhos já consolidados na linha conhecida nos EUA por *Hip Hop Studies*, mais presente no Brasil nos programas de Ciências Sociais.

Desta forma, parto das “[...] coordenadas que marcaram a formação teórico-metodológica do ponto de escuta e de observação dos etnomusicólogos em campo: ‘gente que faz música em determinado tempo-espaço’” (LUCAS, 2013, p. 12). Neste caso, MCs de

⁶ Infelizmente, assim como no longo mandato do ex-secretário de cultura Robério Braga, a situação atual parece novamente não estar a favor dos *sujeitos periféricos*.

batalha, *rappers*, DJs, *beatmakers*⁷ e produtores musicais (“gente que faz música”) inseridos no *circuito* do “Rap AM” (espaço) em um (tempo) que transita pela diacronia (via memórias individuais/coletivas) e pela sincronia (observação participante em eventos musicais, visita aos estúdios de produção etc.).

Levando em consideração as formulações e reformulações dos problemas de pesquisa após o “pré-campo”, sintetizo-os em três questões centrais: 1. Como especificidades sonoro-musicais circunscritas às produções do “Rap AM” a partir de *práticas político-musicais* geracionais se relacionam com as *dinâmicas de periferia* em uma realidade amazônica urbana? 2. Como as “atitudes políticas negras”⁸ - aqui ampliadas para atitudes político-musicais negras - são minimizadas no discurso “maior” do “Rap AM”? 3. Como o “Rap AM” advoga por uma identidade de “ser do Norte” através de *práticas político-musicais* variadas que evidenciam as realidades desta região ao mesmo tempo que reivindica um lugar junto ao “Rap nacional” ligado “à periferia”, mas minimiza o pertencimento à “Nação Hip Hop”?

Seguindo as *pistas* etnográficas (PEIRANO, 1995), assim como formulei e reformulei os problemas de pesquisa salientados acima, adentrei no segundo período em campo levando a cabo o objetivo geral de compreender as relações entre o *circuito* do “Rap AM”, suas *dinâmicas de periferia* e o agenciamento de *práticas político-musicais* a partir de três eixos: 1. as composições dos *rappers* e produções sonoro-musicais dos DJs e *beatmakers* (interpretação etnomusicológica que compreende de forma fluida a relação entre texto + música/audiovisual + contexto a partir de um olhar/escuta holística); 2. as *políticas de participação*⁹ nos eventos musicais - incluindo a interação entre público/*performers* - e o agenciamento de *padrões performativos*¹⁰, bem como as *políticas de participação* na concepção/produções em estúdio; 3. as *ideias* que os *hip hoppers* têm em relação à música que fazem¹¹.

Da mesma forma, levei a cabo os seguintes objetivos específicos: 1. etnografar o *circuito*¹² do “Rap AM” combinando técnicas de pesquisa da etnomusicologia e da Antropologia Urbana/Visual; 2. experienciar memórias individuais/coletivas com o objetivo de

⁷ *Beatmaker* é o produtor ou criador (*maker*) da “base” instrumental (*beat*), que ao adicionar uma letra (“canto falado”) escrita geralmente por um *rapper*, dá origem a uma composição musical (rap).

⁸ “Black political attitudes” (BONNETTE, 2015, p. 6-29).

⁹ “The politics of participation” (TURINO, 2008).

¹⁰ Esses *padrões performativos* vão desde o gestual e a fala, apontados em trabalhos como os de Soares (2007), Souza (2011), Zambiazzi dos Santos (2017, p. 223-39), entre outros, até especificidades sonoro-musicais não trabalhadas no universo dos *Hip Hop Studies*, como por exemplo, no caso manauara, um direcionamento timbrístico-vocal “grave/rouco” (diálogo com o *rapper* Malhado Monstro; 07.03.2017) direcionando para um padrão de normatividade masculina situado na autoafirmação do que seria o “*rapper* de quebrada”.

¹¹ Este âmbito segue uma tradição etnomusicológica desde, ao menos, o modelo analítico de Alan Merriam (1964, p. 32-5), assim como reelaborações e atualizações deste modelo, como em Titon (2009, p. xvii, 2015, p. 4).

¹² Sobre a categoria *circuito*, ver Magnani (2007, p. 21). Para revisões da categoria, ver Magnani (2014, 2016).

(re)compor as *trajetórias*¹³ que estruturaram o *circuito*; 3. compreender os conflitos inerentes ao “Rap AM” através de um amplo entendimento do conceito de *interseccionalidade* que leva em conta os marcadores geracionais.

Hip Hop Studies in Black: um encontro pedagógico

O campo é um lugar de transformações e aprendizados mútuos. Como etnógrafos, até dizemos que “entramos em campo”, mas dificilmente afirmamos que “saímos” dele, ou ainda, como reflete Peirano (2014, p. 379):

[...] a pesquisa de campo não tem momento certo para começar e acabar. Esses momentos são arbitrários por definição e dependem, hoje que abandonamos as grandes travessias para ilhas isoladas e exóticas, da potencialidade de estranhamento, do insólito da experiência, da necessidade de examinar por que alguns eventos, vividos ou observados, nos surpreendem. E é assim que nos tornamos agentes na etnografia, não apenas como investigadores, mas nativos/etnógrafos.

Venho “sendo afetado” (FAVRET-SAADA, 2005) desde as minhas primeiras incursões em Manaus como etnógrafo em formação (2014). Sem parecer piegas, afirmo que hoje sou um Ser Humano melhor e mais consciente. De qualquer forma, o cenário de pesquisa que me foi sendo apresentado e que, aos poucos, fui aprendendo a experienciar e a exercer algum tipo de agência como colaborador da cultura Hip Hop, foi um divisor de águas na minha compreensão de como a superestrutura dita as regras no nosso país.

Apesar de muito dialogar com *amigxs* que lutam pelas causas negras, LGBTQIA+, feministas e indígenas/indigenistas, eu, fenotipicamente considerado “mestiço”¹⁴ ou mesmo “branco” no Brasil, ainda não havia experienciado tão de perto como as nuances dos diversos tipos de preconceito são sutis e perversas. Aos poucos, fui vivenciando na prática as denúncias que lia nos livros de Abdias Nascimento, Kabengele Munanga, Sueli Carneiro, Viveiros de

¹³ Me inspiro nas reflexões teórico-metodológicas de Velho (2003), nos estudos de memória a partir da escuta de “narrativas biográficas” (ECKERT; ROCHA, 2013) e em estudos de trajetória, como os de Albernaz (2008) e Fontanari (2013).

¹⁴ Grada Kilomba (2019, p. 16-20) reflete acerca da problemática na língua portuguesa envolvendo três categorias étnico-raciais empregadas nesta tese: *negra/o*, *preta/o* e *mestiça/o*; a primeira é uma “terminologia colonial” que acabou sendo adotada “[...] como um termo político na língua portuguesa” (*ibid.*, p. 17); a segunda “[...] é historicamente o mais comum e violento termo de insulto dirigido a uma pessoa” (*ibid.*, p. 18); a terceira faz parte de uma série de “[...] termos que foram criados durante os projetos europeus de escravatura e colonização, intimamente ligados às suas políticas de controle da reprodução e proibição do ‘cruzamento das raças’, reduzindo as ‘novas identidades’ a uma nomenclatura animal, isto é, à condição de animal irracional, impuro” (*ibid.*, p. 19). Tendo essa crítica em mente, ressalto que aprofundarei os sentidos e significados em que essas e outras categorias étnico-raciais foram empregadas por meus colaboradores na medida em que eu for centralizando certas reflexões como, por exemplo, no caso da preferência por grande parte do Hip Hop brasileiro pela adoção ao termo “preto”, ao passo que no “Rap AM” tanto “preto” como negro são utilizados - na maioria das vezes - como sinônimos.

Castro, entre outros. Essas experiências foram potencializadas nos oito meses que residi nos EUA, onde realizei o PDSE/CAPES na *The University of Georgia*. Como Munanga (2019) afirma em diversos momentos de sua obra, nos EUA, o tipo de racismo é o “diferencialista” ou de “origem”, diferente do Brasil, que emprega o racismo “universalista” / “assimilacionista” ou de “marca”, em que a combinação da pele “preta” (negro) ou “morena” (índio) e o pertencimento às classes populares - bem como “desvios de comportamento” dos padrões socioculturais brancos e/ou eurocentrados, incluindo a heteronormatividade - é o fator preponderante quando se é discriminado.

Nos EUA, fui discriminado em diversas ocasiões por ser latino, o que acredito ser, ao menos, algo próximo ao que os negros e outras minorias enfrentam diariamente no Brasil. Não consegui alugar moradia nas proximidades da universidade devido à falta de um cartão de crédito norte-americano exigido pela maioria das imobiliárias para comprovação de renda, o que me levou a residir em um bairro considerado como parte do “subúrbio” de *Athens-Clarke County*, majoritariamente habitado por minorias e/ou grupos discriminados na cidade-condado/país, neste caso afro-americanos e latinos que já enfrentaram/enfrentam problemas com a lei, principalmente, no caso dos latinos, referente a falta de documentos imigratórios devido à situação irregular nos EUA, e no caso dos afro-americanos devido a serem expresidiários e/ou não terem condições financeiras de pagar um aluguel nos bairros mais próximos da universidade, por sua vez, os mais nobres da cidade.

Outra ocasião, a mais marcante delas, foi quando fui preso por um xerife branco após ser abordado por “dirigir em alta velocidade” no condado de Emanuel. Pelas leis do Estado da Geórgia eu deveria ter sido notificado que receberia uma multa a ser entregue posteriormente em meu endereço. No entanto, não foi o que ocorreu. Após conferir meus documentos, o xerife da cidade de Swainsboro proferiu todo tipo de ofensas racistas/xenofóbicas sempre referindo-se a minha pessoa como “latino”, me prendeu e me obrigou a pagar uma fiança de \$1.300,00, exatamente o valor mensal da bolsa que a CAPES me enviava. Posteriormente, ao procurar um advogado em Athens, ele me alertou que as legislações de alguns condados são propositalmente vagas, que não havia o que fazer e que eu poderia me considerar uma “pessoa de sorte”, pois muitas vezes, latinos e afro-americanos passam dias, meses e até anos presos por não terem dinheiro para pagar o “suborno” (palavra utilizada pelo advogado) exigido em situações semelhantes em “condados interioranos” da Geórgia.

Entretanto, nem todas as experiências nos EUA foram traumáticas. Ao mesmo tempo que o racismo, principalmente nos estados do Sul, continua massacrando vidas negras e latinas, muitas universidades, museus e diversas linhagens de estudos que surgiram a partir dos *Black*

Studies vêm problematizando essas questões e propondo soluções diretas neste sentido. Entre as tantas atividades que exerci nesse período, fui mais uma vez transformado ao frequentar as aulas de *Hip Hop Pedagogy*, as inúmeras horas de *Library Work*, as experiências etnográficas que me mostraram como é sentir o racismo na pele e frequentando espaços que simbolizam a luta pelos direitos civis norte-americanos, como o *National Civil Rights Museum* em Memphis (TN), que foi construído exatamente no local onde Dr. Martin Luther King Jr. foi assassinado.

Trazendo essas experiências para este momento da tese, ressalto os problemas de pesquisa expostos, principalmente o que o campo evidenciou quanto à diminuição das “atitudes políticas negras” por uma parcela de *Hip Hoppers* manauaras. Reflito que foi uma junção entre as minhas experiências etnográficas em Manaus, nos EUA e na vida como um todo mais a vasta revisão de literatura sobre o Hip Hop a nível mundial que me auxiliaram a interpretar o material etnográfico trabalhado na sequência da tese. Dito isso, farei uma síntese dessa revisão de literatura situada na relação entre os Estudos de Hip Hop e as críticas que emergiram - principalmente nos EUA - no âmbito deste campo de estudos interdisciplinar.

Sem dúvidas, é uma tarefa complexa apontar quando e onde se inicia a relação entre Hip Hop, academia e os estudos acadêmicos voltados a pensar o Hip Hop como cultura negra na sociedade norte-americana pós-industrial. Ainda assim, podemos apontar a obra *Black Noise: rap music and black culture in contemporary America* (ROSE, 1994) como marco dessa relação. Pode-se afirmar que a partir do trabalho de Rose, departamentos como os *American Studies* e *African-American Studies*, mais recentemente os *African e Africana Studies*, e ainda a linha mais recente da *Africology*, aumentaram, cada vez mais, suas produções sobre o Hip Hop. No entanto, apesar de ambos compreenderem o Hip Hop como cultura negra, divergências são facilmente identificadas, principalmente entre os departamentos mais antigos e a linha mais recente da *Africology*. Notem, ainda, que os *Black Studies* - atualmente representados pelos *Africana Studies* -, que foram embriões dos demais, surgidos na década de 1960 com a intenção e a ação de levar todo o momento político de ebulição da luta pelos direitos civis para as discussões e ações acadêmicas, são praticamente negligenciados nas duas edições da principal coletânea dos *Hip Hop Studies* (FORMAN; NEAL, 2004, 2012), o que levou os professores Paul Saucier e Tryon Woods a elaborarem uma crítica densa aos mesmos através de uma revisão de literatura exaustiva e esclarecedora.

Neste sentido, saliento a importância do texto *Hip Hop Studies in Black* (SAUCIER; WOODS, 2014), primeiramente, a compreensão da sua crítica, e posteriormente, o valor dessa crítica para a minha proposta teórica na tese. Saucier e Woods dividem a crítica em quatro grandes blocos: o primeiro reflete acerca dos *Black Studies* e de como esses estudos foram

perdendo força para departamentos mais alinhados a discursos multiculturalistas liberais; o segundo trata sobre a relação da naturalização da antinegitude pelos *Hip Hop Studies*; o terceiro enfatiza “[...] o contexto histórico de violência gratuita e a contrainsurgência contra o movimento de liberdade negra [...]”¹⁵, o que segundo os autores promove, por parte dos *Hip Hop Studies*, “[...] uma noção romântica e enfadonha de resistência”¹⁶ como performance; o quarto trata sobre a relação entre os *Hip Hop Studies* e os trabalhos que fornecem informações até certo ponto não consentidas pela “comunidade negra” - além da naturalização da “patologia negra” por alguns autores -, o que acaba fortalecendo a antinegitude.

Saucier; Woods (2014, p. 270-1) iniciam demonstrando as contradições dos *Hip Hop Studies*, que estariam indo na contramão dos *Black Studies*, mesmo que em poucos momentos firmem laços dialógicos com estes. Sobre os *Black Studies*, os autores afirmam que eles ficaram na mão da comunidade acadêmica branca por muito tempo. Ou seja, o *Black* era objeto de estudo, mas a luta racial continuava sendo subjugada. Organizações brancas capitalistas como a Fundação Ford patrocinavam centenas desses estudos. O foco dessas organizações era “[...] fornecer legitimidade intelectual para a ideologia depreciativa do Poder Negro”¹⁷ ao invés de “[...] desenvolver programas baseados na consciência negra”¹⁸. Essa foi uma estratégia para conter a “[...] revolução negra e a formação do conteúdo político dos black studies no período dos anos 1960 e 70, que levariam às guerras multiculturais dos anos 1980 [...]”¹⁹. A partir dessa contextualização, os autores afirmam que os *Hip Hop Studies* são um produto da universidade multiculturalista liberal (*ibid.*, p. 272). Segundo eles, esses estudos têm deixado de lado a centralidade radical dos *Black Studies* em denunciar o “assalto *estrutural* da anti-negitude”²⁰ ao passo que enfatizam “as *performances* diversas de resistência [...] às custas de uma confrontação ética sustentada com o sofrimento negro e a refutação da vitimização negra”²¹.

Nessa primeira parte da crítica, os autores deixam claro uma de suas frentes endereçando-a aos *Performance Studies*. Apesar de alguns etnomusicólogos dialogarem com a linha dos *Performance Studies* provenientes principalmente do teatro e das artes visuais, ressaltou o meu vínculo com uma linhagem etnomusicológica crítica fundada na realidade

¹⁵ “[...] the historical context of gratuitous violence and counter-insurgency against black freedom movement [...]” (SAUCIER; WOODS, 2014, p. 278).

¹⁶ “[...] a vapid and romantic notion of resistance” (SAUCIER; WOODS, 2014, p. 279).

¹⁷ “[...] provide intellectual legitimacy for disparaging Black Power ideology” (*ibid.*, p. 271).

¹⁸ “[...] to develop programs based on black consciousness (*ibid.*, p. 272).

¹⁹ “[...] black revolution and shaping the political content of black studies in the period of the 1960s and 1970s would lead to the multicultural wars of the 1980s [...]” (*ibid.*, p. 271-2).

²⁰ “[...] *structural* assault on antiblackness [...]” (*ibid.*, p. 273).

²¹ “[...] the diverse *performances* of resistance [...] at the expense of a sustained ethical confrontation with black suffering and black refusal-of-victimization” (*ibid.*, p. 273).

teórico-política brasileira atual em diálogo com o amparo teórico-conceitual da etnomusicologia norte-americana. Saliento que a linha teórico-metodológica do *Performance Model* etnomusicológico, apesar de em alguns momentos dialogar com os *Performance Studies*, não segue as mesmas diretrizes de trabalho, tanto nas ênfases teórico-metodológicas como na prática teórico-conceitual. Neste sentido, é imprescindível o entendimento de um modelo etnomusicológico que leve em conta a realidade manauara de também ser um espaço onde o discurso multicultural e de “miscigenação” predomina em diferentes níveis da sociedade, mesmo entre agentes do Hip Hop. Seguindo as *pistas* etnográficas (PEIRANO, 1995), experienciei que alguns agentes advogam pela negritude, seja de maneira explícita ou implícita, enquanto outros adotam discursos mais voltados ao regionalismo de “ser do Norte”, de que o “lado Norte do país também tem Rap”, entre outras questões. Ou seja, compreendendo a profundidade crítica de Saucier; Woods (2014), alinhando o *Performance Model* etnomusicológico à minha realidade de estudos e sendo cauteloso para não cair nas mesmas negligências ora apontadas pelos autores, estou comprometido com um modelo etnomusicológico próprio que esteja realmente alinhado aos acontecimentos no/do campo empírico, conforme as orientações teórico-metodológicas de Rice (2008).

Prosseguindo com a revisão do texto *Hip Hop Studies in Black*, os autores afirmam que ao invés dos *Hip Hop Studies* promoverem solidariedade com a negritude, eles apagam a violência da existência negra, desconsideram as denúncias de dor e de sofrimento e limitam a consciência negra (SAUCIER; WOODS, 2014, p. 273); seguem explicitando que o racismo, ao contrário do imaginário norte-americano, não é performativo, mas sim estrutural (*ibid.*, p. 274). Sendo assim, apesar dos *Hip Hop Studies* estarem conectados aos *African-American Studies*, preocupados em traçar o histórico negro do Hip Hop, os mesmos enfatizam a performance através de uma Arte aparentemente “desinteressada”, deixando de lado, na maioria das vezes, a crítica consciente de que uma Arte ou cultura negra só existe devido a hierarquização produzida a partir do racismo nos níveis “estrutural e institucional” (KILOMBA, 2019, p. 77-8) e de como a sociedade branca tem manipulado os tópicos de estudos sobre a vida negra, a negritude, e assim por diante (*ibid.*, p. 275). Ou seja, é como se os *Hip Hop Studies* estivessem olhando para o Hip Hop somente como uma forma de expressão artística negra que negligencia sua origem violenta (física e simbólica) e às denúncias/atos contra essa violência, impregnadas na história e na *práxis* dessa cultura. Desta forma, esses estudos estariam “[...] privilegiando a performatividade do racismo”²². Além disso, os autores evidenciam o quanto a

²² “[...] privileging the performativity of racism” (SAUCIER; WOODS, 2014, p. 276).

institucionalização do Hip Hop na academia vem gerando uma mercantilização em diferentes frentes que exacerba os muros da mesma (*ibid.*, p. 276).

Na sequência, os autores salientam o quanto os *Hip Hop Studies* são negligentes ao ignorar “[...] o contexto histórico de violência gratuita e a contrainsurgência contra o movimento de liberdade negra [...]”²³ promovendo “[...] uma noção romântica e enfadonha de *resistência*”²⁴ como performance. Essa crítica também é endereçada a trabalhos considerados canônicos, como a obra pioneira de Tricia Rose (1994). Neste sentido, os autores ressaltam:

Esses estudiosos veem o hip hop como um caminho produtivo no qual a juventude “pós-fordista” lutou contra as inseguranças de viver em um tempo sem trabalho. Para este fim, a violência na qual o hip hop emerge nunca é completamente explicada; ela permanece um subproduto da desindustrialização, ao invés de um exemplo mundano de “a incondicionalidade do poder” enredando a vida negra²⁵ (SAUCIER; WOODS, 2014, p. 277).

Fechando o terceiro bloco crítico, os autores enfatizam a importância do testemunho da “Nação Hip Hop” dos assassinatos em massa das gerações de seus pais e gerações anteriores a eles, sublinhando mais uma vez que o florescer do Hip Hop não deveria ser direcionado pelos *Hip Hop Studies* somente a partir de um olhar para a desindustrialização norte-americana na cidade de Nova York pós anos 1970, mas também para a violência física e simbólica circunscrita ao contexto de surgimento e ebulição desta cultura (*ibid.*, p. 278).

O quarto e último bloco crítico, mesmo com toda a sua importância, talvez foi o que mais gerou controvérsia, sendo posteriormente fruto de uma resposta crítica feita por Nicholas Forster (2015) devido ao fator genérico dos *Hip Hop Studies* e, portanto, à liberdade de Saucier; Woods (2014) em, inicialmente, pegar como exemplos trabalhos que não estariam vinculados a essa linha de estudos. Este foi o caso da “linha jurídica” dentro dos *Hip Hop Studies*, extremamente criticada e desconstruída por Saucier; Woods (2014), mas apontada por Forster (2015) como alheia aos objetivos deles.

Ainda assim, saliento que nem mesmo os autores que se dizem parte dos *Hip Hop Studies* conseguem definir as epistemologias predominantes em seus trabalhos, até porque são aceitos trabalhos não comprometidos com interpretações mais teóricas e conceituais, e outras

²³ “[...] the historical context of gratuitous violence and counter-insurgency against black freedom movement [...]” (*ibid.*, p. 278).

²⁴ “[...] a vapid and romantic notion of resistance” (SAUCIER; WOODS, 2014, p. 279).

²⁵ “These scholars see hip hop as a productive way in which ‘post-Fordist’ youth grappled with the insecurities of living in a time of no work. To this end, the violence in which hip hop emerges is never fully explicated; it remains a byproduct of deindustrialization, rather than a mundane instance of ‘the absoluteness of power’ ensnaring black life” (*ibid.*, p. 277).

que apesar de se preocuparem teoricamente, estão extremamente distantes de entrarem em um consenso epistemológico. Desta forma, continuo salientando a crítica de Saucier; Woods (2014) na direção da “linha jurídica” que toma como objeto de estudo o Hip Hop, exatamente pela importância e consistência empregada.

Os autores iniciam o quarto bloco (*ibid.*, p. 279) nos alertando para os trabalhos que disponibilizam informações úteis para a antinegitude - talvez em alguns casos de maneira até ingênua - de modo a maximizar ainda mais a própria antinegitude. “Quando a solidariedade com a revolução negra é minimizada neste sentido, as especificidades da cultura negra tornam-se tão disponíveis à antinegitude como qualquer outra forma cultural”²⁶. As informações contidas nos *Hip Hop Studies* apreendem de maneira ingênua e/ou negligente “[...] o que a negritude faz, como ela faz e o que o fazer dela significa”²⁷, o que acaba por fortalecer a antinegitude.

Sobre os “estudiosos jurídicos”, Saucier e Woods endereçam suas críticas a duas obras em especial, *Let’s get free: a hip-hop theory of justice* (BUTLER, 2010) e *The new Jim Crow: mass incarceration in the age of colorblindness* (ALEXANDER, 2010). De acordo com eles:

Tanto Alexander como Butler ignoram a tradição radical negra e a guerra contra a comunidade negra; ambos implicam que o hip hop é uma subcultura desviante; ambos promovem reformas que não fariam nada para mudar o princípio de antinegitude da punição; e nem confrontam a construção de negritude patológica²⁸. Para Alexander, assim como para Butler, os jovens negros do sexo masculino estão adotando o estigma da criminalidade, voltando-se para o crime e para uma cultura (hip hop) que celebra a autodestruição narcisista no contexto de escolhas limitadas da vida²⁹.

Com esse conjunto crítico, os autores evidenciam a “linha jurídica” dos *Hip Hop Studies* em um papel contraditório e determinante ao que ela se propõe, pois quando apontam os problemas internos da negritude no contexto do Hip Hop enfatizando que os conteúdos semânticos dos raps tratam sobre crime, violência, drogas etc., sem contextualizar esses conteúdos, sem compreender a cultura Hip Hop como um todo e a superestrutura norteadora da violência física e simbólica contra os negros e a negritude, eles passam a contribuir para o “projeto de supremacia branca” da antinegitude colocando o negro e, conseqüentemente, a

²⁶ “When solidarity with black revolution is undermined in this manner, the features of black culture become as available to antiblackness as any other cultural form” (SAUCIER; WOODS, 2014, p. 279).

²⁷ “[...] what blackness does, how it does, and what the doing means” (*ibid.*, p. 280).

²⁸ “Both Alexander and Butler ignore the black radical tradition and the war against the black community; both imply that hip hop is a deviant subculture; both promote reforms that would do nothing to change the fundamental antiblackness of punishment; and neither confront the construction of pathological blackness” (*ibid.*, p. 280).

²⁹ “For Alexander, as with Butler, young black men are embracing the stigma of criminality, turning to crime and a culture (hip hop) that celebrates narcissistic self-destruction in the context of constrained life choices” (*ibid.*, p. 281).

negritude, como imoral e patológica (*ibid.*, p. 281), principalmente em decorrência da problemática sistêmica da realidade carcerária norte-americana que conta com uma supremacia de homens negros encarcerados “envolvidos”, em alguma esfera, com o crime e com o Hip Hop, o que de certa forma se reproduz na realidade brasileira. Ou seja, o Hip Hop passa a ser compreendido como incentivador da “imoralidade e patologia negra” através de suas ações performáticas, ao passo que outros estudos - mesmo os clássicos já criticados por Saucier e Woods anteriormente - já apontavam para o Hip Hop enquanto uma cultura que orientou os negros e a negritude em uma sociedade norte-americana pós-industrial e enquanto “performance de resistência”, que apesar de deixar de lado questões estruturais fundamentais voltadas à negação da história escravagista e suas heranças por parte da superestrutura social na modernidade, já direcionavam as suas interpretações para um Hip Hop “performativo” não incentivador da “imoralidade e patologia negra”.

A crítica de Saucier e Woods faz-se imprescindível para mantermos um olhar interpretativo crítico e vigilante epistemologicamente, conscientes de que mesmo avançando e servindo como pilares para os *Hip Hop Studies*, estudos pioneiros como os de Rose (1994) e coletâneas mais recentes como a segunda edição organizada por Forman; Neal (2012), não explicitaram questões estruturais como as políticas de branqueamento da raça, do embranquecimento cultural e da antinegritude como pilares das contradições e problemas sociais envolvendo o Hip Hop em um contexto mais amplo. Inclusive no âmbito das críticas e denúncias “mais progressistas” envolvendo a violência sexual e de gênero em trabalhos como os de Rose (1994) e Keyes (2004), as questões estruturais mais abrangentes que incidem diretamente no Hip Hop são minimizadas ou mesmo omitidas, tornando assim as facetas contraditórias do Hip Hop, seja o âmbito mais politizado, de denúncia e “resistência”, sejam as contradições envolvendo o crime, o sexismo, o machismo, entre outras frentes, naturalizadas como problemas internos de uma cultura negra contemporânea erguida no contexto norte-americano pós-industrial e não de uma superestrutura branca dominante que dita as regras do jogo social em torno da antinegritude e do racismo estrutural.

É a partir da preocupação com essas questões mais amplas - que extrapolam os muros da academia ao mesmo tempo que os norteiam - que Saucier e Woods colocam os *Hip Hop Studies* em um mesmo bojo da antinegritude, por mais contraditório que uma leitura rasa possa dar a entender. Não irei simplesmente abandonar as contribuições valorosas de algumas linhagens interpretativas no âmbito dos *Hip Hop Studies* mais próximas à etnomusicologia, mas dialogar com o referencial teórico que está articulado ao que experienciei em campo atento aos alertas essenciais de Saucier e Woods, bem como no que outros autores - como João Costa

Vargas, por exemplo - denunciam como genocídio negro em um âmbito mais amplo da antinegritude e das políticas de branqueamento da raça/embranquecimento cultural em uma perspectiva comparada entre EUA e Brasil.

Por fim, Saucier; Woods (2014, p. 285) dialogam com Vargas na conclusão do artigo advogando que o futuro dos *Hip Hop Studies* só será promissor caso este se vincule de fato aos *Black Studies*, passando então a incorporar como linha de frente as interpretações em torno da “violência gratuita” sofrida pelos negros, ou nas reflexões de Vargas (2010a, 2010b) - imbuído das teorizações pioneiras de Nascimento (2016) -, do “genocídio negro” contra o qual a trajetória de lutas da “revolução negra”, incluindo o Hip Hop, está sedimentada. Saliento, ainda, seguindo esta linha crítico-interpretativa de pensamento e de afirmação política negra, o alinhamento à proposta recente de uma Etnomusicologia Negra (ROSA, 2020), atenta às problematizações dos movimentos negros brasileiros contemporâneos e às *práticas político-musicais* de agentes *negrxs* a partir de “[...] uma abordagem teórica negra eclética, pois trabalhamos com teóricos da Afrocentricidade, Quilombismo, Estudos Pós-Coloniais, Estudos Culturais, Filosofia da Diferença e Epistemologias do Sul, entre outras [...]” (*ibid.*, p. 313).

Compreendendo o quão genérico se dá a institucionalização dos *Hip Hop Studies* nos EUA - levando em consideração a constituição de suas áreas disciplinares; de suas filiações teóricas e interpretativas; de seus departamentos preocupados em pesquisar e lecionar o Hip Hop nas mais diversas frentes; do contexto capitalista em que muitas linhas de estudo, departamentos e interpretações em torno da cultura negra são constituídas -, ainda considero importante essa leitura que venho fazendo até o momento para emprendermos, no âmbito de uma tese de doutorado, um debate teórico mais amplo acerca dessas questões.

Dito isso, pergunto: Como essas questões se desdobram no Brasil? Poderíamos compreender uma linha de estudos brasileiros sob a alcunha de Estudos de Hip Hop que estão diretamente articulados aos estudos étnico-raciais como nos EUA? Pelo menos para fins de revisão de literatura estou adotando a nomenclatura Estudos de Hip Hop para englobar os mais variados estudos e frentes interpretativas que têm como objeto de estudo os agentes do Hip Hop. Obviamente, estou frisando a importância de compreendermos como essas frentes são construídas e como elas interferem em um contexto mais geral dos Estudos de Hip Hop para, aos poucos, ir centralizando esta revisão de literatura³⁰ aos diálogos teórico-interpretativos de maior relevância para a construção do *corpus* teórico da tese.

³⁰ Saliento que meu objetivo não é fazer uma revisão sistemática nem um Estado da Arte dos Estudos de Hip Hop. Algumas revisões mais completas já foram feitas no Brasil, como em Rodrigues (2013, p. 16-22) e em Souza (2009, p. 27-40). Ênfase nesta revisão estudos etnográficos ou de inspiração etnográfica que me deram um

No caso brasileiro, diferentemente da crítica aos *Hip Hop Studies* nos EUA salientada até então, a maioria dos Estudos de Hip Hop estão articulados com a defesa da negritude, com a denúncia das políticas de branqueamento e do racismo, mas em geral essas reflexões situam-se em um plano do discurso social e/ou dos dados etnográficos, e não nos diálogos firmados dentro da academia. Os diálogos teóricos mais presentes nos Estudos de Hip Hop advêm de trabalhos lusófonos ou traduzidos para o português nas linhagens sociológicas e antropológicas dos Estudos de Juventude(s), também conhecidas por Sociologia da Juventude e Antropologia da Juventude, tendo como objetos de pesquisa as questões geracionais e dos conflitos de geração; a juventude como categoria social (concepções de juventude, adolescência, idade adulta e transições juvenis para a vida adulta); juventude e violência; culturas juvenis e juventudes plurais (intersecção entre gênero, classe e raça).

Além dos Estudos de Juventude(s) - incluindo a linha das Culturas Juvenis -, alguns trabalhos brasileiros preocupados em compreender a relação entre o Hip Hop e a(s) identidade(s) negra(s) no contexto da diáspora africana se vinculam aos Estudos Culturais Britânicos, mas normalmente negligenciam as linhagens de trabalhos que incluem no debate acadêmico questões como o racismo, a antinegritude, o genocídio do negro, o feminismo negro, as relações entre raça/etnia, colonialismo e opressão etc. Isso ocorre mesmo com autores que escrevem ou têm alguns de seus trabalhos sendo traduzidos para o português há algum tempo, como Abdias Nascimento, Angela Davis, bell hooks, Djamila Ribeiro, Frantz Fanon, João Vargas, Kabengele Munanga, Lélia Gonzales, Sueli Carneiro, entre outros. Além disso, os Estudos de Hip Hop no Brasil também enfatizam, em maior ou menor grau, interpretações e diálogos com o conceito de *periferia*, como veremos mais adiante.

A tese brasileira pioneira está sedimentada no olhar para o Hip Hop como cultura negra e juvenil a partir do campo mais amplo das Ciências Sociais, dos diálogos teóricos com os Estudos de Juventude(s) e a etnomusicologia. *Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana* (SILVA, 1998) debruça-se sobre o Hip Hop em um momento acadêmico brasileiro ainda muito elitizado enfatizando as questões étnico-raciais e a cidade de São Paulo através da “experiência urbana” em relação ao Hip Hop. Questões fundamentais para a disseminação do Hip Hop brasileiro como cultura negra e “da periferia” foram trabalhadas pelo autor, como a atuação dos “Bailes Blacks” (*ibid.*, p. 70), do “Projeto Rappers-Geledés” (*ibid.*, p. 102) e das “Posses” (*ibid.*, p. 162) não somente como espaços de lazer, encontro e sociabilidades, mas também como locais de agenciamentos socioeducativos/sócio-musicais e

panorama das *ideias* que *hip hoppers* de diferentes regiões brasileiras têm em relação ao Rap a partir de questões como raça/etnia, gênero, violência, criminalidade, marginalidade etc., sobre as quais também reflito nesta tese.

políticos. Ainda, em seu último artigo, Silva (2016) retoma a importância de se pensar “juventude, cultura e política” em diálogo com os Estudos Culturais Britânicos da década de 1970 apontando que, apesar de certas críticas como à categoria de “subculturas juvenis” e a não adequação do conceito de “subcultura operária” ao contexto do Hip Hop paulistano, foram esses estudos que proporcionaram um olhar sobre “[...] a perspectiva segundo a qual os jovens não atuam modelados passivamente pela cultura de consumo e a percepção que possuem das desigualdades sociais mostram-se em nosso caso, relevantes” (*ibid.*, p. 50).

Silva (1998) também dialoga com referenciais teóricos da etnomusicologia ao trazer a discussão entre música, processo e contexto, cruzamento normalmente negligenciado pelos demais trabalhos brasileiros. Neste sentido, levando em consideração a tese e o artigo citado, o autor avança na linha dos Estudos de Juventude(s) e dos Estudos Culturais no âmbito das Ciências Sociais ao inserir não somente as letras dos raps, mas também a dimensão sonora e de seu processo de produção como elemento central de interpretação, e ao pensar o Rap para além do lazer e da sociabilidade, das atitudes de vestimenta e fala dos jovens, entre outros aspectos ainda muito presentes em trabalhos antropológicos e sociológicos na linha das Culturas Juvenis.

A dissertação de Souza (1998) aponta questões étnico-raciais e reflexões sobre o urbano em Florianópolis (SC), primeiro estudo brasileiro que descentraliza os estudos sobre Rap paulista. Outra dissertação que cumpre este papel, além de aderir a uma linha preocupada em compreender a relação entre o urbano e a “juventude negra”, é o trabalho de Silva (2006): *Música Rap: narrativa dos jovens da periferia de Teresina*. Ainda, a dissertação de Soares (2007) também descentraliza o olhar de São Paulo, desta vez para Porto Alegre (RS), onde etnografou “[...] as performances de *rappers* que integram a associação de cultura Hip Hop Alvo, [detendo] o olhar antropológico sobre usos particulares do corpo e da fala em diferentes contextos de apresentações [...]” (*ibid.*, p. 7).

A tese de Souza (2009) também faz uma aproximação com a etnomusicologia; outro ponto importante de convergência e diálogo com o meu trabalho é o adensamento etnográfico do/no urbano; por último, uma contribuição essencial para os Estudos de Hip Hop no Brasil, uma parte da tese enfatiza a produção do Rap feminino e as questões de gênero. Apesar de não ser uma contribuição substancial como em Lima (2005), Matsunaga (2006), Rodrigues (2013), entre outras, que dedicam suas dissertações às questões de gênero, Souza (2009) avança em algumas reflexões, principalmente acerca da produção musical de *rappers* mulheres.

Listo ainda alguns estudos que enfatizam as ações do Rap - compreendido como uma cultura musical fundada nas “dinâmicas sócio-geográficas de periferia” (PARDUE, 2008, p. 59-90) e regida por uma “consciência de rua” (KEYES, 2004) -, que “bate de frente com o

sistema” ao denunciar as desigualdades socioeconômicas e suas relações diretas com a violência e a criminalidade. Saliento a tese de Alves (2009): *O Rap é uma guerra e eu sou gladiador: um estudo etnográfico sobre as práticas sociais dos jovens hoppers e suas representações sobre a violência e a criminalidade*, etnografia realizada “na periferia” de Caruaru (PE); de Gonçalves (2013): *Poéticas do rap engajado e juventudes nas periferias urbanas de Natal-RN*; de Loureiro (2015): *Autoeducação e formação política no ativismo de rappers brasileiros*, etnografia centralizada no espaço dos “bairros periféricos” de Marília (SP) e em cidades de outros seis estados brasileiros; de Silva (2012): *A periferia pede passagem: trajetória social e intelectual de Mano Brown*; e de Sousa (2009): *O movimento Hip Hop: a anti-cordialidade da “República dos Manos” e a estética da violência*.

Ressalto, por fim, a obra da socióloga Wivian Weller (2011). Amparada nas teorias da diáspora africana em diálogo com Stuart Hall e Paul Gilroy, o estudo de Weller me serviu de inspiração teórica na maneira crítica com que avançou nas interpretações do “Movimento Hip Hop brasileiro” (mais especificamente o paulistano) interpretando suas três principais fases e as respectivas especificidades inerentes ao contexto local, como a ênfase “à periferia” (“Rap de quebrada”) e a adoção da categoria “preto” em contraposição à negro³¹.

Antropologia da/cidade e etnomusicologia em contextos amazônicos

De modo geral, as etnografias e preocupações etnomusicológicas/antropológicas historicamente se ativeram às questões indígenas na Amazônia. Esse quadro mais amplo vem se transformando na medida em que temáticas envolvendo o urbano estão, cada vez mais, sendo inseridas nos programas de pós-graduação brasileiros³². Contextualizado neste âmbito, ressalto

³¹ No Hip Hop brasileiro, muitas vezes, a categoria negro é associada de forma crítica aos movimentos negros (“os intelectualizados”), que tiveram acesso à universidade, enquanto “preto”, categoria amplamente adotada por esses agentes, “[...] compreende tanto componentes étnicos como outros associados especificamente à classe social e ao espaço geográfico em que vivem”, ou seja, “[...] adquire um sentido mais amplo fundamentado em 3Ps: periferia, preto e pobre” (WELLER, 2011, p. 34-5). Neste sentido, “preto” não está diretamente relacionado aos fenótipos estereotipados, mas “[...] às semelhanças de suas trajetórias biográficas e às experiências comuns enquanto habitantes da periferia” (*ibid.*, p. 34). Adoto a categoria “preto” (entre aspas) quando fizer alusão às falas e/ou à afirmação étnico-racial de meus colaboradores no sentido político-semântico mais próximo ao que é empregado pelo Hip Hop brasileiro e quando fizer alusão à categoria oficial adotada pelos Censos do IBGE, ao passo que negro (sem aspas) quando fizer alusão aos movimentos negros e às falas/afirmação étnico-racial de meus colaboradores enquanto negros no contexto geral da diáspora africana e/ou da “Nação Hip Hop”.

³² Sobre isso, Bemerguy (2019) lança a seguinte questão: “Por que a ‘Amazônia’ não é lugar de ‘antropologia urbana’”? Mesmo que a problematização da autora seja direcionada à antropologia, ela mostra o quanto novos cursos de graduação e pós-graduação em diferentes cidades amazônicas têm colaborado para uma descentralização dos olhares somente para uma “Amazônia rural ou indígena”, sendo essa descentralização não somente parte do esforço crítico no âmbito antropológico, mas a meu ver, de um esforço conjunto de diversas áreas do conhecimento, bem como de programas interdisciplinares recém-criados na região, como apontou a autora (*ibid.*, p. 12). Sem o intuito de esgotar o assunto, saliento três grupos de pesquisa que vêm contribuindo para os estudos

que o Grupo de Estudos Musicais (GEM/UFRGS) - criado e liderado pela etnomusicóloga Maria Elizabeth Lucas - vem colaborando para as reflexões envolvendo não somente um olhar para o urbano, mas também uma escuta em e a partir de uma diversidade de cenários urbanos contemporâneos, incluindo as metrópoles amazônicas. Neste sentido, vale ressaltar a importância desses estudos, uma vez que apesar dos cientistas sociais e etnomusicólogos, em maioria, se aterem a uma Amazônia predominantemente rural, os dados fornecidos pelo IBGE, por exemplo, apontam para uma Amazônia predominantemente urbana. Ou seja, a maior parte da população, mesmo em pleno território amazônico, atualmente habita as cidades.

Obviamente, esse é apenas um exemplo quantitativo prático visando introduzir a questão ao leitor. Dinamizando esses dados, trazendo-os para o diálogo com o que tenho experienciado desde que residi em Manaus (2006-10) até os trabalhos de campo iniciados em 2014 no mestrado, podemos afirmar que assim como há culturas amazônicas compreendidas por pesquisadores e pela população em geral como “Amazônia indígena”, “Amazônia dos rios”, dos “ribeirinhos” etc., ou seja, “Amazônia(s)” construídas a partir de dinâmicas socioculturais intimamente ligadas ao “rural” e ao imaginário que remete a esse ambiente, também podemos sinalizar uma série de “Amazônia(s)” outras fundadas na relação dos trânsitos e das sociabilidades em trânsito entre as cidades e os “beiradões”³³, ou ainda, algumas possibilidades de “Amazônia(s)” predominantemente urbanas, tanto em relação à população - que em maioria habita as cidades -, quanto às dinâmicas socioculturais específicas deste contexto.

Venho trabalhando em diálogo com os estudos de antropologia urbana no Brasil desde a publicação de *Músicos dos “beiradões” em Manaus? Migração, realidades socioculturais e desigualdade social* (NORBERTO, 2015), a partir da qual me baseei em partes para elaborar o subcapítulo da minha dissertação de mestrado intitulado *Em busca de uma etnografia na e “da” cidade de Manaus* (id., 2016, p. 30-46). Nessas oportunidades, dialoguei com teorizações e conceituações como o olhar “de perto e de dentro” *versus* o olhar “de fora e de longe” (MAGNANI, 2002), de uma “etnografia urbana” atenta aos “desafios da metrópole” evitando “cair na tentação da aldeia” (id., 2003) e no emprego interpretativo das categorias *pedaço*,

urbanos na Amazônia, mais especificamente no contexto manauara, ambos de vital importância para esta tese. O primeiro deles, preocupado não somente com uma Amazônia urbana, mas também com suas musicalidades, é o grupo NAURBE - Cidades, culturas populares e patrimônios, coordenado pelo antropólogo Sérgio Ivan Gil Braga (UFAM). O segundo grupo (Nepecab - Núcleo de estudos e pesquisas das cidades na Amazônia) foi criado e liderado pelo geógrafo - *in memoriam* - José Aldemir de Oliveira (UFAM). O terceiro grupo (GEU - Grupo de etnologia urbana) - ligado ao Lab/NAU (laboratório do Núcleo de antropologia urbana da USP), um dos mais atuantes nos estudos de antropologia urbana no Brasil - é liderado pelo antropólogo José Magnani.

³³ Em síntese, os termos “beirada” e “beira” são utilizados em diversas regiões brasileiras ao aludir às beiras ou barrancos de rios; já o aumentativo “beiradão” passou a ser utilizado no Amazonas para designar as “comunidades” localizadas no “alto dos barrancos” ou nas “beiradas altas” dos rios, ou seja, nos “beiradões”. Para aprofundar a temática, ver Norberto (2016).

trajeto, mancha, circuito e sub-circuito (*id.*, 2002, 2007, 2014, 2016). Complementarmente, baseei-me nas reflexões teórico-metodológicas contidas em *Quando nós somos a cidade* (ECKERT; ROCHA, 2013, p. 129-37), incluindo a perspectiva de “conhecer a cidade como fenômeno social” (*ibid.*, p. 135) a partir das narrativas biográficas e das trajetórias dos atores sociais, além do capítulo que aborda a “construção de narrativas etnográficas” a partir de tecnologias audiovisuais (*id.*, 2015, p. 137-61). Esses paradigmas me auxiliaram a construir uma etnografia urbana/musical amparada pela proposta de “descrição densa” (GEERTZ, 1989), que evidencia o âmbito interpretativo e reflexivo tanto do ponto de vista da escrita como da narrativa etnográfica a partir do emprego de tecnologias audiovisuais.

Foi a partir da convivência entre os músicos dos “beiradões” em Manaus, em sua maioria habitantes de “comunidades ribeirinhas” que migraram para a capital principalmente na segunda metade da década de 1950 e ao longo da década de 60, que ampliei o escopo do meu olhar/escuta etnográfica para além do *mainstream* musical manauara e, conseqüentemente, para além de uma etnografia somente *na* cidade. Desta forma, pude conhecer *a* cidade como fenômeno social não somente a partir das narrativas biográficas e das trajetórias dos músicos dos “beiradões”, mas também a partir da convivência com esses músicos nos bairros populares da cidade e dos deslocamentos entre um bairro e outro, uma casa e outra, um *pedaço* e outro, e assim por diante. Portanto, a proposta de “Antropologia *da* cidade/*na* cidade” (MAGNANI, 2012, p. 309-27) se tornou inteligível a partir da própria experiência etnográfica ou do que o etnomusicólogo Timothy Rice salienta ao propor o campo etnográfico “não aparentemente como um lugar para testar e elaborar teoria, um lugar experimental em outras palavras, mas um lugar para tornar-se um etnomusicólogo, um lugar empírico”³⁴ (RICE, 2008, p. 46).

Durante o mestrado, apesar de não ter dialogado propriamente com o referencial teórico-metodológico da “etnografia de rua” (ECKERT; ROCHA, 2003), mas imbuído de teorizações que vão na mesma direção, como em *Quando nós somos a cidade* (*id.*, 2013, p. 129-37), vesti o personagem do “andarilho” (*id.*, 2003, p. 1). Apesar de não efetuar “[...] um percurso sem compromissos, sem destino fixo”, como as autoras propõem, as longas horas de caminhada entre uma casa e outra onde residiam os músicos dos “beiradões”, sempre acompanhadas com “a câmera na mão” (*ibid.*, p. 2), permitiram-me observar e experienciar não somente outra Manaus diferente dos bairros centrais onde transitei quando residi lá, mas Manaus, com toda a sua diversidade de estruturas e relações sociais; de economia e mercado; de política, estética e poesia; de tensão, anonimato, indiferença, desprezo, agonia, crise e violência (*ibid.*, p. 1); em

³⁴ “Not apparently as a place to test and work out theory, an experimental place in other words, but a place to become an ethnomusicologist, an experiential place” (RICE, 2008, p. 46).

outras palavras, a Manaus das desigualdades sociais acentuadas e da *interculturalidade*, fruto das constantes “[...] relações de negociação, conflito e empréstimos recíprocos” (GARCÍA CANCLINI, 2015, p. 17).

Após as revisões da categoria *circuito* feitas por Magnani (2014, 2016), principalmente quando ele reconhece que “[...] o *circuito* dos Sateré-Mawé não se resume a uma lista [...]” (*id.*, 2016, p. 193), muito menos à cidade de Manaus, podemos lançar mão de uma proposta reflexiva em torno das etnografias *nas/das* cidades amazônicas enquanto etnografias dos trânsitos (ou dos deslocamentos) e das sociabilidades em trânsito entre os “beiradões” e as cidades, ou entre as aldeias e as cidades, ou entre as comunidades quilombolas e as cidades, e assim por diante. Ou seja, a logística e a dinâmica das cidades amazônicas evidenciam outras formas de *ser e estar no mundo*, potencializadas ao levarmos em conta os “deslocamentos nas cidades” (ECKERT; ROCHA, 2003, p. 1), ou, neste contexto, *entre* as cidades e as localidades de origem dos diversos migrantes que as povoam.

Dessa forma, incorporamos outros desafios e perspectivas contextualizados na diversidade das cidades contemporâneas mirando como as narrativas etnográficas *dessas/nessas* cidades nos fornecem *pistas* (PEIRANO, 1995) que podem nos levar a (re)pensar o modelo de “Antropologia *da cidade/na cidade*” (MAGNANI, 2012, p. 309-27), ampliando sua forma mais estrita, ou neste caso, restrita, como o próprio Magnani vem apontando em trabalhos mais recentes (*id.*, 2014, 2016). Como parte dos contextos urbanos latino-americanos, porém, diferindo na peculiaridade de abrigar *circuitos* que surgem como fruto de migrações e deslocamentos entre os espaços amazônicos, uma etnografia *das/nas* cidades amazônicas consegue descrever os mais variados *circuitos* propostos por Magnani (2014, 2016), bem como os *circuitos* sócio-musicais da “música brega” em Manaus (COSTA, 2005), o *circuito* “bregueiro” (COSTA, 2009) e do tecnobrega em Belém do Pará (GUERREIRO DO AMARAL, 2009), o *circuito* dos músicos dos “beiradões” em Manaus e arredores (NORBERTO, 2016), entre outros, a partir dos quais compreendo ser possível ampliar o projeto inicial de uma Antropologia somente *da/na cidade*.

Assim como a etnografia entre os músicos dos “beiradões” evidenciou a necessidade de ampliação desse projeto inicial, a etnografia do *circuito* do “Rap AM” vem me conduzindo por outros olhares e escutas *da/na cidade* de Manaus ao povoar outras *manchas e pedaços* e me apresentar a dezenas de *trajetos* completamente distintos dos que eu havia experienciado anteriormente. Complementarmente, passei a refletir acerca de quais espaços não somente os *rappers* ocupam, mas a música Rap ocupa, e como, neste caso, o sentido de *ser e estar no*

mundo musical (TITON, 2008, p. 38) oferece *pistas* para a elaboração de uma etnografia dos bairros populares e de suas sonoridades.

No caso do *circuito* do “Rap AM” há uma inversão do que seria a proposta de etnografia entre as populações amazônicas que residem em Manaus fruto de migrações passadas ou de fluxos migratórios no tempo presente. Os agentes do “Rap AM”, em maioria, são habitantes que nasceram e se criaram nos bairros populares de Manaus e que normalmente se atêm aos *trajetos* urbanos internos de forma bastante peculiar, diferindo dos demais *circuitos* mencionados. Neste universo etnográfico emergem categorias e conceitos como bairro, “quebrada”, “favela”, “periferia”, entre outras, que às vezes se sobrepõem, se contrapõem, ou mesmo se fundem não somente dando luz a uma *consciência de rua* (KEYES, 2004) que evidencia as *dinâmicas sócio-geográficas de periferia* (PARDUE, 2008, p. 59-90), mas também advogando por uma infinidade de propostas de Rap - fundadas no marcador geracional, levando em conta “parcerias” e *fricções* (MASON; WALKER, 2017) -, que leem, compreendem, vivenciam, enxergam e escutam uma Manaus *intercultural* (GARCÍA CANCLINI, 2015), socialmente diversa e evidente mesmo que latente em suas entrelinhas.

De forma complexa porque numerosa, porém inteligível, o *circuito* do “Rap AM” foi se apresentando ao etnógrafo a partir dos *sub-circuitos* (MAGNANI, 2016, p. 193) das batalhas de rima, dos bailes “comunitários” ou “de quebrada” e eventos culturais de rua e dos bares do Centro. Não somente os deslocamentos ao etnografar esses eventos - tanto no âmbito das “periferias” como das “centralidades” - em cada uma das zonas administrativas de Manaus me propiciaram outros olhares/escutas *da/na* cidade, mas também o conteúdo semântico dos Raps, bem como os recursos performáticos empregados por meus colaboradores em suas performances musicais, que me revelaram questões não enfatizadas nos diálogos registrados. É neste sentido que enfatizo a importância do cruzamento de ferramentas teórico-metodológicas no fazer etnográfico de antropólogos e etnomusicólogos, sendo os referenciais da etnografia da música (SEEGER, 2008) e da performance musical (BÉHAGUE, 1984; LUCAS, 2013; SEEGER, 2008, 2015; TURINO, 2008) e/ou antropologia musical (SEEGER, 2015), extremamente relevantes para esta proposta.

Por fim, saliento o diálogo com Rose (1994) e Keyes (2004) acerca da relação indissociável entre Rap, “o contexto urbano” (ROSE, 1994, p. 27-34) e a “produção de rua” como “estética de estilo e performance na tradição da música Rap” (KEYES, 2004, p. 122-53), ou em outras palavras o que Keyes salienta ao longo de sua obra enquanto “consciência de rua”, o que juntamente com diversas heranças estéticas afro-diaspóricas, deram origem aos primeiros estilos de Rap feitos na cidade de Nova York nas décadas de 1970 e 80. Em um sentido mais

amplo - mas ainda ligado às relações entre a música Rap, o contexto urbano e a *consciência de rua* -, Rose (1994, p. 1-20) traz em suas reflexões o uso da categoria “margem” no primeiro capítulo (*Vozes das margens: música Rap e produção cultural negra contemporânea*) da obra *Black Noise* e Pardue (2008) trabalha exaustivamente a mesma categoria a evidenciando desde o título de seu livro (*Ideologias de marginalidade no Hip Hop brasileiro*). Amparado teoricamente por esses autores, saliento como a perspectiva do Rap enquanto “voz marginal” é (re)dimensionada no *circuito* do “Rap AM” e, assim como em outros contextos brasileiros, é reinventada através da “afirmação artística do *Sujeito Periférico*” (D’ANDREA, 2013, p. 180). Desta feita, de “subalternos”, “marginais”, ou ainda, “excluídos” e “espoliados” da sociedade manauara, os *sujeitos periféricos*³⁵ colaboradores desta pesquisa assumem o protagonismo e a voz da cidade de Manaus.

Inspiração teórica: *dinâmicas de periferia*

Acredito que - baseado em reflexões de trabalhos etnomusicológicos que se propõem a “[...] discutir expressões culturais/musicais e mundos sonoros a partir do local de sua criação, recriação e fruição” (LÜHNING, 2016, p. 87) em um viés crítico que problematiza os imaginários presentes na relação centro/periferia no contexto brasileiro -, enquanto etnomusicólogos, temos muito a contribuir para o debate mais amplo já iniciado pelas Ciências Sociais no âmbito das ditas “culturas periféricas”, “subculturas juvenis”, “culturas juvenis”, entre outras, esforço este que empreenderei ao longo desta tese, inclusive visando, em diálogo com Lühning (2016) e com os trabalhos no âmbito do GEM/UFRGS, desconstruir visões/escutas estereotipadas dos grupos sociais e das musicalidades até então reconhecidas como “periféricas”. Neste sentido, ressalto o diálogo com as reflexões presentes em: “os paradoxos da periferia” (FONTANARI, 2013, p. 42-50); “o lugar da favela” (ZAMBIAZZI DOS SANTOS, 2015, p. 165-184); “universos paralelos: as ‘metamídias’ e a construção da música de ‘periferia’” (GUERREIRO DO AMARAL, 2009, p. 97-103).

Me deparei, ao longo do percurso etnográfico, com a complexidade dos usos e entendimentos em torno da categoria “periferia” e das variações que dela emergem no contexto do Hip Hop. Não à toa, evidencio no título da tese o alinhamento a uma proposta reflexiva a

³⁵ Trabalho com esta categoria em diálogo com D’Andrea (2013, p. 174), que propõe a seguinte reflexão/conceituação: o “sujeito periférico” (marginalizado, excluído e espoliado da sociedade) passa a ser um *sujeito periférico* quando: “1. assume sua condição de periférico (de periférico em si a periférico para si)”; “2. tem orgulho de sua condição de periférico (do estigma ao orgulho)”; “3. age politicamente a partir dessa condição (da passividade à ação)”.

partir do que Derek Pardue (2008, p. 59-90) conceituou enquanto “dinâmicas sócio-geográficas de periferia” no contexto do Hip Hop paulistano. No entanto, reformulo a conceituação para *dinâmicas de periferia* por entender que as questões sócio-geográficas são/estão implícitas na categoria “periferia”. Esta conceituação vai além de apontar “a periferia” como local ou bairro afastado do Centro com altos índices de criminalidade, violência, homicídios etc. Pardue (2008, p. 59-90) salienta que “a *periferia* é um campo de contestação em torno de questões de controle semiótico e geográfico [...]”³⁶ envolvendo “tropos discursivos”³⁷ de reivindicação e resistência política em torno de questões complexas como “violência, marginalidade, criminalidade, cidadania e ilegalidade [...]”³⁸ (*ibid.*, p. 64). Desta forma, o autor problematiza e desconstrói um uso simples e/ou banal da categoria compreendida somente enquanto espaço geográfico distante do Centro com certas “características gerais”.

Ou seja, no âmbito do Hip Hop brasileiro, “as periferias” estão interconectadas às subjetividades discursivas/de pertencimento sócio-geográfico de seus agentes, que incluem especificidades concernentes à urbanização, cidadania, denúncia das mazelas socioeconômicas - principalmente a violência - e reflexões para reversão das mesmas; conflitos internos de pertencimento e afirmação do bairro, da “comunidade” ou da “quebrada” enquanto espaços não somente geográficos, mas também simbólicos; “ocupação” de espaços públicos como praças, parques, viadutos, pistas de skate etc., o que está intimamente ligado a uma *consciência de rua* (KEYES, 2004).

Somando-se à conceituação de *dinâmicas de periferia*, ressalto a importância do diálogo com a Antropologia Urbana Argentina através da obra de Ariel Gravano (2015) quando discute *A identidade “barrial” como produção ideológica* (*ibid.*, p. 159-200) sublinhando que “[...] há uma diferença entre o bairro referencial e o bairro como valor. Nós chamamos o primeiro de bairro e o segundo de *barrial*”³⁹ (*ibid.*, p. 176). Neste sentido, segue o autor (*ibid.*, p. 176) salientando que quando o bairro é concebido enquanto espaço ele “[...] está subordinado ao bairro como tempo-*éthos*, com capacidade para construir ideologicamente uma identidade”⁴⁰, em outras palavras, “o *barrial* dos bairros”.

³⁶ “The periferia is a field of contestation around issues of semiotic and geographical control [...]” (PARDUE, 2008, p. 64).

³⁷ “Discursive tropes” (PARDUE, 2008, p. 64).

³⁸ “Violence, marginality, criminality, citizenship, and illegality [...]” (PARDUE, 2008, p. 64).

³⁹ “[...] hay una diferencia entre el barrio referencial y el barrio como valor. Al primero lo llamamos ‘barrio’ y al segundo lo *barrial*” (GRAVANO, 2015, p. 176).

⁴⁰ “[...] está subordinado al barrio como tiempo-*éthos*, con capacidad para construir ideológicamente una identidad” (GRAVANO, 2015, p. 176).

Ou seja, o *barrial*, categoria interpretativa sem uma tradução propriamente dita, nos oferece ferramentas para compreendermos o quanto o Hip Hop se relaciona ideologicamente do ponto de vista identitário com os bairros, “as quebradas”, “a favela” e “a periferia”, e como a partir da relação com esses espaços, difíceis de serem delimitados com exatidão, passamos a compreender não somente a música Rap, mas também e concomitantemente, os espaços urbanos onde ela habita, o que nos fornece outros olhares/escutas *das/nas* metrópoles latino-americanas. Nesta mesma direção, porém no contexto do Hip Hop paulistano, Pardue (2008, p. 63) salienta que “a periferia [...] é tanto um lugar material como uma ideologia contestada”⁴¹. Ou seja, em diálogo com Gravano e Pardue, semelhante ao bairro (concebido enquanto espaço puramente físico/geográfico) e ao *barrial* (sede tanto física quanto simbólica onde ideologicamente é construída uma identidade), está “a periferia” (lugar material, mas também uma ideologia contestada de pertencimento sócio-geográfico).

Em síntese, para compreendermos essa relação complexa e conflituosa entre a cidade de Manaus e suas *dinâmicas de periferia* (Capítulo 3), se faz imprescindível lançarmos mão de um olhar crítico-reflexivo para o conceito alargado de “periferia” como uma ideologia contestada de pertencimento sócio-geográfico que não necessariamente ocupe como lugar material um espaço urbano longínquo, de difícil acesso, mas que seja compreendida enquanto espaços populares e/ou favelizados independentemente de suas localizações na urbe, ou mesmo espaços “*underground*” como “os bares do Centro”, que ao mesmo tempo que representam um lugar material de localização central, também representam uma ideologia contestada e uma identidade/pertencimento de “lugar periférico”, invertendo, desta forma, a normativa dominante de compreensão “da periferia” como espaço sociocultural desprivilegiado. Ou seja, no contexto do *circuito* do “Rap AM”, “a periferia” naturalizada até mesmo em certos trabalhos acadêmicos passa a ser percebida, vivenciada e (re)organizada como espaços plurais de contestação e de luta contra os discursos e imposições hegemônicas, trazendo por conseguinte a denúncia das realidades socioeconômicas/estruturais desiguais da urbe ao mesmo tempo que afirma uma identidade “periférica” e o pertencimento a esses espaços com orgulho potencializando o empoderamento crescente de grupos sociais tidos anteriormente como “excluídos” e “espoliados” da sociedade⁴² sem que tenham necessariamente ascendido de classe, o que D’Andrea (2013, p. 174) conceitua como “ações políticas dos *sujeitos periféricos*”.

⁴¹ “[...] is both a material place and a contested ideology” (PARDUE, 2008, p. 63).

⁴² Neste sentido, Pardue (2013, p. 454-6) trabalha as potencialidades do empoderamento dos *hip hoppers* paulistanos através de reflexões sobre a temática da “margem como protagonista e epistemologia” e seus desdobramentos na maneira com que os “saberes periféricos” ou, neste caso, “marginais”, cada vez mais adentram

Proposta teórico-conceitual: *interseccionalidade geracional*

Diferente da maioria das teses sociológicas que vêm trabalhando no âmbito dos Estudos de Hip Hop com enfoque nas juventudes e/ou culturas juvenis, o meu campo etnográfico revelou a participação ativa de “quatro gerações” de *hip hoppers*, além de especificidades que unem e separam essas gerações através da *sociação*, de seus modos e/ou formas de *sociabilidade*⁴³ e de suas *territorialidades*.

Mas o que é mesmo geração pensada como conceito sociológico? Como estou compreendendo este conceito a partir do diálogo com a literatura sociológica e as experiências etnográficas entre os agentes do “Rap AM”? São muitos textos no âmbito da sociologia que pensam e repensam o conceito de geração. Ressalto, inicialmente, dois desses textos a partir dos quais, além de compreender a diversidade de enfoques e reflexões em torno do conceito, proponho uma combinação de perspectivas e um uso em particular do mesmo. O primeiro texto que ressalto é o clássico de Karl Mannheim, *O problema sociológico das gerações*, publicado pela primeira vez em 1928; o segundo é uma atualização acerca do conceito de geração nas teorias sobre juventudes (FEIXA; LECCARDI, 2010).

Feixa e Leccardi fazem uma análise retrospectiva acerca do conceito de geração passando desde a “visão positivista de Augusto Comte” (*ibid.*, p. 187), pela “abordagem historicista de Dilthey” (*ibid.*, p. 188), pela “formulação sociológica de Mannheim” (*ibid.*, p. 189) e pela “análise de Abrams: gerações, tempo histórico e identidade”, até chegarem, mais especificamente, no “debate sobre gerações na Itália” (*ibid.*, p. 191) e no “debate sobre gerações na Espanha” (*ibid.*, p. 196). Apesar da abrangência do texto, ressalto dois parágrafos que fazem uma espécie de balanço do pensamento sociológico clássico acerca do conceito:

[...] para Abrams ou para Mannheim, o início de uma geração é marcado por discontinuidades importantes até então dominantes em determinada época histórica e institucional. Novamente, o tempo histórico-social e seus ritmos é visto como central para a definição das novas gerações e identidades sociais. Mais precisamente: é o processo de mudança que produz o anterior e o posterior. Nesta perspectiva, gerações é o lugar em que dois tempos diferentes – o do curso da vida, e o da experiência histórica – são sincronizados. O tempo biográfico e o tempo histórico fundem-se e transformam-se criando desse modo uma geração social (*ibid.*, p. 191).

espaços privilegiados do saber, bem como percorrem a cidade de maneira fluida causando impacto ou “efeito” no “padrão de senso comum sobre a cidade” (*ibid.*, p. 454).

⁴³ Sobre os conceitos de *sociação* e *sociabilidade*, busco amparo teórico em Simmel (2006) e em Montardo; Domínguez (2014).

Esse balanço feito por Feixa e Leccardi sintetiza dois pontos cruciais para a compreensão do conceito de geração a partir do diálogo com autores clássicos como Mannheim e Abrams: 1. o fator etário, ou seja, “o do curso da vida”, definido biologicamente; 2. o fator histórico-social, definido pelo “tempo histórico-social”, ou seja, pelas experiências comuns de determinado grupo etário que vivenciou um mesmo “tempo histórico-social”, sendo este perpassado para outra geração, na medida em que é “substituído” ou “transmitido” pela “herança cultural” através da socialização primária e das sociabilidades (MANNHEIM, 1982, p. 81). Além desses dois pontos fundamentais, ressalto um terceiro sobre o qual aprofundarei mais à frente, a “situação de classe” (*ibid.*, p. 69-71), constituída e determinada enquanto fenômeno social.

Sintetizo esse panorama inicial em diálogo com Mannheim:

O fenômeno sociológico das gerações está baseado, em última análise, no ritmo biológico de nascimento e morte. Mas estar *baseado* num fator não significa necessariamente ser *deduzível* dele, ou estar implicado nele. Se um fenômeno está baseado no outro; entretanto, ele possui certas características peculiares a si próprio, características de modo algum emprestadas do fenômeno básico. Não fosse pela existência de interação social entre seres humanos, pela existência de uma estrutura social definida, e pela história estar baseada em um tipo particular de continuidade, a geração não existiria como fenômeno de localização social; existiria apenas nascimento, envelhecimento e morte (*ibid.*, p. 72).

Adentrando mais especificamente nas categorias formuladas a partir do conceito de geração em direção à minha proposta teórico-conceitual, destaco o texto síntese da socióloga Wivian Weller (2010) intitulado *A atualidade do conceito de gerações de Karl Mannheim*, no qual a autora reflete não somente acerca da atualidade deste conceito a partir do pensamento do sociólogo, mas também sinaliza os marcos interpretativos inscritos em categorias relevantes para a análise sociológica a partir dele. Weller nos revela nuances quanto às traduções de algumas dessas categorias, além de sintetizar de maneira reflexiva e atualizada o pensamento do autor. Sobre as traduções, ressalto a importância do texto para ampliarmos os olhares sobre categorias como, por exemplo, “posição geracional”, que já foi traduzida como “status de geração”, “locais geracionais” e “situações de geração” em outras obras (*ibid.*, p. 214). Ainda, creio que no contexto do “Rap AM”, mais importante que a “posição geracional”, seja a “conexão geracional”, que se mostra como categoria potencialmente relevante para compreendermos a formação de “grupos concretos” entre MCs/*rappers* e DJs/produtores/*beatmakers*, mesmo que estejam vinculados a uma “unidade geracional” distinta.

Neste sentido, destaco as “características básicas da posição geracional” (*ibid.*, p. 211):

1. “a constante irrupção de novos portadores de cultura”;
2. “a saída constante dos antigos

portadores de cultura”; 3. “a limitação temporal da participação de uma conexão geracional no processo histórico”; 4. “a necessidade de transmissão constante dos bens culturais acumulados”; 5. “o caráter contínuo das mudanças geracionais”. Essas “características básicas” fornecem ferramentas interpretativas relevantes para a etnomusicologia, principalmente por compreender que as dinâmicas culturais salientadas por Weller já são trabalhadas enquanto dinâmicas culturais/musicais ao menos desde Merriam (1964, p. 303-19).

Seguindo a linha de raciocínio de Weller (2010, p. 215), “[...] a forma como grupos de uma mesma conexão geracional lida com os fatos históricos vividos por sua geração [...] fará surgir distintas unidades geracionais no âmbito da mesma conexão geracional”. Sendo assim, mesmo vivenciando fatos históricos distintos, as diferentes gerações etárias com as quais estou trabalhando fazem parte de uma “conexão geracional” marcada pelo agenciamento político-temporal desde os anos de formação do “Rap AM”. Este, por sua vez, é formado por sujeitos que vivenciam e agenciam *práticas político-musicais* por vezes semelhantes (frutos de uma mesma “conexão geracional”), por vezes contrastantes (reflexo dos conflitos político-geracionais), o que reflete no autorreconhecimento de meus colaboradores enquanto parte da “velha escola” ou da “nova escola”, duas “unidades de geração” formadas por mais de um “grupo concreto” cada. Ainda assim, essas “unidades de geração” compartilham algo em comum, a coexistência em um mesmo espaço-tempo, ou seja, a socialização primária e as *formas de sociabilidade* nos bairros populares da Manaus contemporânea; o que não deixa de compartilhar elementos de ordem sociocultural e histórica, mesmo que haja uma diversidade maior do pertencimento geracional no âmbito etário.

Visto a complexidade em torno das reflexões sobre o conceito de geração e as realidades heterogêneas que experienciei no campo etnográfico, elaborei uma proposta particular a partir de dois conceitos sociológicos: *interseccionalidade* e *geração*. Diferentemente de pensar esses dois conceitos isolados ou trabalhar com autores que enfatizam um em detrimento do outro, ressalto a importância de refletir acerca de um cruzamento entre eles. Estou propondo, desde o meu projeto de pesquisa, pensar o conceito sociológico de *interseccionalidade* para além do que sugere Giddens; Sutton (2016, p. 153): “intercruzamento de desigualdades sociais, incluindo classe, ‘raça’/etnia, gênero, deficiência e sexualidade, que gera padrões mais complexos de discriminação do que se esses conceitos fossem dimensionados isoladamente”; e Collins (2006, p. 13), que aponta que o “[...] paradigma da interseccionalidade explora as

conexões entre raça, nação, gênero, classe, etnicidade, sexualidade e idade”⁴⁴, apesar de seu foco ser a intersecção entre raça, nação e gênero.

Conforme salientam algumas autoras fundantes dos *Intersectionality Studies* (CHO; CRENSHAW; McCALL, 2013, p. 785), eles passaram a abranger “[...] três conjuntos de compromissos definidos livremente”: “o primeiro consiste de aplicações de um quadro de trabalho interseccional ou investigações das dinâmicas interseccionais”; “o segundo consiste de debates discursivos sobre o escopo e o conteúdo da interseccionalidade como um paradigma teórico e metodológico”; “o terceiro consiste de intervenções políticas empregando uma lente interseccional”⁴⁵. Neste sentido, saliento que estou trabalhando com a primeira frente, ou seja, da investigação das dinâmicas interseccionais no meu campo etnográfico estando amparado pelos “[...] debates discursivos sobre o escopo e o conteúdo da interseccionalidade como um paradigma teórico e metodológico”. Ou seja, a proposta de *interseccionalidade* pode ser compreendida enquanto um campo de estudos específicos, os *Intersectionality Studies*, muito ligados à “teoria crítica da raça”, aos estudos de gênero, feministas e às “intervenções políticas” em diferentes frentes tendo como base “uma lente interseccional”.

E o que seria “uma lente interseccional”? A partir do final dos anos 1980 a categoria *interseccionalidade* foi introduzida no contexto norte-americano com o intuito de empregar um olhar heurístico para as “[...] dinâmicas da diferença [...] no contexto da anti-discriminação e da política de movimento social”⁴⁶ (*ibid.*, p. 787). Aos poucos, essa categoria foi tomando corpo como conceito acadêmico e linha de pesquisa específica que visava compreender questões ligadas à “opressão” no senso prático, mas que normalmente eram analisadas nos trabalhos acadêmicos de maneira seccionada. Desta forma, o conceito passou a integrar a intersecção entre raça, gênero, classe, sexualidade e o “*nexus*” de nação de maneira “interativa e mutuamente constitutiva” (*ibid.*, p. 787).

Tendo essa contextualização em mente, saliento - a partir do campo - que a minha proposta reflexiva em torno do conceito de *interseccionalidade geracional* é que o fator geracional seja o ponto de partida e que, a partir deste, outros “sistemas de poder” possam ser agregados aos conflitos político-geracionais, principalmente classe/trabalho, raça/etnia, gênero

⁴⁴ “[...] paradigm of intersectionality to explore the connections among race, nation, gender, class, ethnicity, sexuality, and age” (COLLINS, 2006, p. 13).

⁴⁵ “[...] three loosely defined sets of engagements: the first consisting of applications of an intersectional framework or investigations of intersectional dynamics, the second consisting of discursive debates about the scope and content of intersectionality as a theoretical and methodological paradigm, and the third consisting of political interventions employing an intersectional lens” (CHO; CRENSHAW; McCALL, 2013, p. 785).

⁴⁶ “[...] dynamics of difference [...] in the context of antidiscrimination and social movement politics” (CHO; CRENSHAW; McCALL, 2013, p. 787).

e pertencimento/identidade local/regional/nacional/global. Ou seja, conforme Collins (2006, p. 13) chama atenção, um “sistema de poder” está conectado ao outro, e assim sucessivamente. É pensando nesses “sistemas de poder” inerentes às “unidades de geração” que incidem em outras “unidades de geração”, mas que, por sua vez, em maior ou menor grau, fazem parte de uma “conexão geracional”, que saliento a importância de conduzir a minha proposta interpretativa a partir da proposta teórico-conceitual de *interseccionalidade geracional*.

Se tomamos como base somente o conceito de geração em diálogo com autores clássicos como Mannheim, e mesmo com trabalhos posteriores como os de Foracchi, corremos o risco de nos circunscrever a um enfoque geracional específico, o da juventude, ponto de partida para a teorização e conceituação maior do referido conceito. Além disso, lembremos que o enfoque nesses estudos é, de alguma forma, o entrelaçamento entre “tempo histórico-social” (experiências histórico-sociais em comum) e o “curso da vida” (grupo de sujeitos unidos, conscientemente ou não, através do determinante biológico via faixa etária). No caso de trabalhos como o de Foracchi (1972) - que analisa “grupos concretos” como o “movimento de juventude” e os movimentos estudantis -, trabalhar com o conceito de geração a partir do diálogo com Mannheim soa coerente e relevante. No meu caso, me ater a uma geração ou a um “grupo concreto” em específico não faz sentido. Isso não quer dizer que as contribuições da teorização de Mannheim e dos Estudos de Juventude(s) não “me servem”; quer dizer que, para além desses, proponho pensar a partir da *interseccionalidade geracional*, que interpreta questões ligadas à *interseccionalidade* levando em conta as interações/“parcerias” e os conflitos/atritos geracionais, o que compreendo ao longo da tese enquanto *fricções geracionais*⁴⁷.

Ou seja, meu campo evidenciou que, diferentemente da maioria dos trabalhos no âmbito dos Estudos de Hip Hop, não estou lidando somente com uma “cultura juvenil” ou mesmo com um “movimento juvenil unificado” baseado em uma “cultura e consciência de rua” única, como

⁴⁷ Em Norberto (2016, p. 29, 105-7), refleti - em diálogo com Piedade (2005) - acerca da *fricção de musicalidades* no universo da “música do Beiradão” ao enfatizar que neste contexto diversas “[...] musicalidades dialogam mas não se misturam” (*ibid.*, p. 200). Nesse caso, assim como na proposta de *fricções geracionais* (MASON; WALKER, 2017), a ênfase está no atrito entre o emprego de certas musicalidades - que mesmo partindo de uma relação fricativa permanecem dialogando e gerando novos resultados -, bem como na relação fricativa presente quando gerações distintas dialogam entre si, ainda que se sobreponham opiniões/ações que, por vezes, maximizam os atritos, porém, em outras situações potencializam o diálogo, como em ações que meus colaboradores chamam de “parcerias”, ainda que nas entrelinhas seja um diálogo fricativo em que as musicalidades dialogam, mas não se misturam e/ou em que as gerações dialogam, mas não se misturam. Experimentei ao longo do trabalho de campo que há uma distinção entre conflito/tensão e fricção/atrito. No primeiro caso, normalmente, se vê a repulsa entre grupos geracionais/musicalidades, ou seja, há tanta tensão que não há espaço para o diálogo; no segundo, apesar dos atritos, há uma relação dialógica que gera novos resultados através de *práticas político-musicais* - bem situadas do ponto de vista geracional - fundadas nas relações fricativas.

propõe Keys (1996, 2004). O que seria parte de uma “unidade geracional” - ou, no caso do “Rap AM”, “grupos concretos” - pode ser observado e interpretado sociologicamente como gerações marcadas por “conexões geracionais” a partir de especificidades socioculturais, históricas, de pertencimento étnico-racial e sócio-geográfico que unem esses sujeitos em grupos distintos, mas não excludentes, seja pelo fator etário, seja através dos “sistemas de poder” aqui apresentados. Neste sentido, pude observar e experienciar duas “unidades de geração” (“velha” e “nova escola”) formadas por quatro “grupos concretos”: “geração MHM” (entre 41 e 50 anos) e “geração Mutirão” (entre 31 e 40 anos) = “velha escola”; “*rappers*, DJs e *beatmakers* da nova escola” (entre 21 e 30 anos) e “MCs de batalha” (entre 11 e 20 anos) = “nova escola”.

Sumarizando os pontos centrais do que venho refletindo ao longo desta Introdução, proponho que a escuta e o olhar para as *dinâmicas de periferia* no âmbito do “Rap AM” envolvam fenômenos complexos de ordem sociocultural não somente ouvindo/enxergando o Rap como uma forma de “resistência” ou “delinquência” da “subcultura juvenil” ou como uma forma de lazer “periférica” das “culturas juvenis” (FEIXA, 1998), ou ainda a partir de outros vieses de interpretação antropológica/sociológica no âmbito dos Estudos de Juventude(s) na contemporaneidade propostos por coletâneas como em Feixa; Nilan (2006) e, mais recentemente, Bragg; Buckingham; Kehily (2014). Portanto, pretendo ressaltar o caráter de agenciamentos sonoro-musicais que perpassam *práticas político-musicais* fundadas na *interseccionalidade geracional* e nas *dinâmicas de periferia*.

Uma nota sobre registros de campo, transcrições e grafia

Ao longo do trabalho de campo registrei um total de 39 diálogos (32 individuais e sete coletivos), sendo 27 em áudio e 12 em audiovisual, somando mais de 80 horas de material etnográfico; esses 39 diálogos englobaram 38 colaboradores, sendo que registrei mais de um diálogo com alguns deles; a maioria dos diálogos foi registrada nas residências dos *hip hoppers* e em espaços públicos como praças, quadras de esporte etc., cinco foram registrados em estúdios de produção e dois foram registrados por telefone com Guila (reside em Boa Vista - RR); experienciei participativamente 36 eventos, sendo a maioria mais centralizada no Rap, como as batalhas de MCs, mas contendo também eventos de *breakdance*, grafite, do Hip Hop como um todo, entre outros; além disso, participei de uma entrevista coletiva/chamada da Eliminatória AM para o Duelo de MCs Nacional 2017 com agentes *hip hoppers* para o jornal A Crítica (também foi transmitida em programas de TV), fui entrevistado por dois programas da rádio A Voz das Comunidades FM 87,9 (situada no *pedaço* do “Mutirão”), participei de

diversas reuniões/diálogos com colaboradores/agremiações que foram registradas em imagens e das gravações de um videoclipe (em produção) do *rapper* Denny Vira Lata (38).

Sobre o método de transcrição dos diálogos⁴⁸, para as transcrições mais longas que uma página, em geral as do Capítulo 2 (trajetórias), realizo “bricolagens” (ECKERT; ROCHA, 2013, p. 119) a fim de organizar as narrativas dando sentido tanto às trajetórias dos colaboradores em si como a uma proposta mais ampla de história oral do “Rap AM” através das memórias individuais/coletivas de seus agentes. Esta foi uma entre tantas demandas que surgiram nos diálogos com colaboradores de gerações distintas. Eles evidenciaram a necessidade de valorizar a “memória” do “Rap AM”; no caso dos mais velhos, para terem seu devido valor reconhecido; entre os mais jovens, pelo anseio de compreender melhor como “surgiu a cena”, “como era antigamente”, ou mesmo sobre agentes que “fizeram história” neste contexto. A partir disso, optei por enfatizar as memórias de 17 colaboradores mais próximos.

Levando em conta essas considerações - inspiradas em diferentes aportes teórico-metodológicos da etnomusicologia dialógica, participativa e/ou ação-participativa (ARAÚJO, 2006, 2008; CAMBRIA, 2004, 2008; THIOLENT, 2008) -, resalto que adotei dois “modelos” de compor as trajetórias: 1. para Guila Cabanos (subcapítulo 2.1.1) e DJ MC Fino (subcapítulo 2.2), dois dos agentes mais velhos, optei por compor suas trajetórias de forma mais extensa, dando ênfase a bricolagens de suas próprias falas, uma vez que houve certo consenso entre meus colaboradores ao enfatizarem que esses dois agentes foram “os mais importantes” para o surgimento do que atualmente é reconhecido como o *circuito* do “Rap AM”, da mesma forma que a trajetória de Cida Aripória (subcapítulo 2.4) o foi para a valorização do “Rap feminino”; 2. tentando vencer o dilema de ao mesmo tempo atender às demandas de meus colaboradores e “adequar” a extensão das transcrições a um formato acadêmico, estruturei as demais trajetórias intercalando de maneira mais uniforme transcrições e interpretações minhas sintetizando as trajetórias e traçando ligações no âmbito individual/coletivo/geracional.

Todas as traduções de citações são minhas e os grifos dentro de citações são dos autores; quando assim não o for ressalto com a expressão [grifo nosso]. Além de palavras estrangeiras e títulos de obras, uso o *itálico* para enfatizar categorias empregadas transversalmente ao longo da tese ou em momentos em que pretendo destacar nuances conceituais. No caso de *tática* (CERTEAU, 1998), *território* (PAULA, 2013), *pistas* (PEIRANO, 1995), *projeto* (VELHO, 2003) e das categorias *circuito*, *mancha*, *pedaço*, *sub-circuito* e *trajeto* (MAGNANI, 2002, 2007, 2014, 2016), utilizo o *itálico* para não haver confusão com outros usos desses termos.

⁴⁸ Quanto às convenções utilizadas nas transcrições dos diálogos que compõem as trajetórias, me apoio nas contribuições da Antropologia Linguística através de trabalhos etnomusicológicos, como em Fox (2004).

Apesar de me inspirar nas reflexões de Grada Kilomba (2019, p. 15-21) sobre a “[...] problemática das relações de poder e violência na língua portuguesa, e a urgência de se encontrarem novas terminologias” (*ibid.*, p. 15) que expressem a pluralidade de identidades (des)construídas e/ou descolonizadas na contemporaneidade, ainda emprego na maior parte deste texto a “norma culta” da língua devido ao contexto de ser esta uma tese de doutorado. No entanto, saliento a intenção em incluir a diversidade sexual e de gênero mesmo quando mantenho algumas palavras somente no gênero masculino devido ao fato de no português ainda não termos alternativas com gênero neutro como há em outras línguas. Dito isso, só opto por uma grafia ainda considerada incorreta em alguns casos em que pretendo intencionalmente evidenciar essa diversidade como, por exemplo, em dois momentos desta Introdução quando grafiei as palavras *amigxs* e *negrxs* com a letra *x* (gênero neutro) substituindo a letra *o* (gênero masculino).

Estrutura da tese

O plano geral da tese compõe-se de seis capítulos:

No Capítulo 1 – Aproximação, encontros e vínculos etnográficos, descrevo como se deu a minha aproximação com o universo da pesquisa; como fui compreendendo as ações do Hip Hop manauara através dos encontros com Art (2015-6); como foi a minha inserção no *circuito* do “Rap AM” através da “etnografia dos eventos musicais” (SEEGGER, 2008); como firmei os primeiros vínculos com agentes deste *circuito* (2017) e fui expandindo a minha rede de colaboradores. De modo mais abrangente, reflito sobre a importância daquele momento de “entrada em campo”, de traduzir em palavras alguns dos sentimentos e das experiências intersubjetivas envolvidas nele.

No Capítulo 2 – O “Rap AM” a partir da trajetória de seus agentes, (re)componho as *trajetórias* de 17 colaboradores mais próximos que representam “quatro gerações” ou “grupos concretos” de *hip hoppers* manauaras, bem como a memória coletiva do “Rap AM”.

No Capítulo 3 – Manaus e suas dinâmicas de periferia, reflito sobre como fui experienciando intersubjetivamente essas dinâmicas, como se estabeleceram historicamente e foram sendo redimensionadas no espaço urbano através das *práticas político-musicais* dos *sujeitos periféricos*, e como as categorias “periferia”, “quebrada” e “favela” emergiram do campo como possibilidades interpretativas da cidade, que por ora dialogavam com o que era

reivindicado a nível nacional, mas que através de especificidades locais ganhavam representações outras através das propostas do “Rap de quebrada” e do “Rap regional”.

No Capítulo 4 – Produção e performance musical no “Rap AM”, interpreto as relações entre as performances musicais ao vivo (eventos musicais) e as performances musicais relativas aos registros sonoros (produções em estúdio). Enfatizo como, com o passar do tempo, fui compreendendo que tanto o âmbito da produção como da performance musical estavam diretamente relacionados a preferências estéticas e *práticas político-musicais* que evidenciavam *fricções geracionais* entre a “velha” e a “nova escola”, incluindo atritos entre os principais estilos de produção salientados em campo (*boom bap* e *trap*). Aprofundo as interpretações de um rap em específico, *Guariba* (S Preto), que me proporcionou refletir acerca das implicações entre “biopolítica”, “telepresença” e o caráter “pós-humano” (CHAPMAN, 2008) da obra. Por fim, forneço um panorama das *ideias* que meus colaboradores têm em relação às propostas do “Rap político”, “de quebrada”, “crítico” e “regional”.

No Capítulo 5 – Etnografando o circuito do “Rap AM”, descrevo este *circuito* através de seus espaços ou *sub-circuitos*: 1. batalhas de rima; 2. bailes “comunitários” ou “de quebrada” e eventos culturais de rua; 3. bares do Centro. Dou preferência, inspirado nas reflexões teórico-metodológicas de Eckert; Rocha (2015 p. 137-61), à narrativa dos eventos musicais através da “construção de narrativas etnográficas” a partir dos recursos visuais/imagéticos e audiovisuais.

No Capítulo 6 – Práticas político-musicais e interseccionalidade no “Rap AM”, reflito sobre como a identidade de “ser do Norte”, que reivindica o seu lugar junto ao Rap nacional, (re)afirma a “Manaus miscigenada” do “caboclo amazônico” ou a “descendência indígena e suas contribuições à cultura amazonense” em um viés acrítico que evidencia o quão o discurso da “democracia racial” foi absorvido pela população manauara e pouco desconstruído inclusive por parte do próprio “Rap AM”. Reflito sobre a “presença feminina” no *circuito* evidenciando *práticas político-musicais* e geracionais distintas, incluindo as *ideias* de Cida Aripória (principal colaboradora da “velha escola”) em torno do que seria o “Rap feminino” / “feminista”. Por fim, reflito acerca das relações com o trabalho ou “os paradoxos da periferia” (FONTANARI, 2013, p. 42-7) enfatizando as problematizações e os relatos de três colaboradores da “velha escola”; ainda, discuto sobre como a pandemia do novo Coronavírus impactou a vida de meus colaboradores, principalmente neste âmbito do trabalho/classe.

1 APROXIMAÇÃO, ENCONTROS E VÍNCULOS ETNOGRÁFICOS

Neste capítulo descrevo a minha inserção no universo do Hip Hop manauara. Primeiramente, apresento trechos da trajetória de vida de Art⁴⁹ (45), a partir da qual aprofundo questões e problematizações feitas por ele em nossos encontros. Antes de ser apresentado aos sujeitos que se tornaram colaboradores desta pesquisa ligados ao “Rap AM”, estive em contato com Art desde fevereiro de 2015, quando ainda estava em trabalho de campo referente ao mestrado. Do primeiro contato com Art até ele me apresentar ao DJ Marcos Tubarão (50), o segundo agente do “Rap AM” com o qual firmei vínculo, foram alguns encontros e diálogos. Sendo assim, muito do que eu escrevi em um primeiro esboço do projeto de pesquisa e as preocupações com as quais me inseri em campo em fevereiro de 2017 estavam ligadas às experiências vivenciadas através dos relatos de Art, que evidenciou de forma enérgica algumas questões político-sociais envolvendo o Hip Hop manauara, sendo mais enfatizadas as desigualdades sociais, os estigmas envolvendo “a periferia”, as “lutas” e “resistências” fundadas nas questões étnico-raciais e parte da sua trajetória dedicada “à causa” do Hip Hop.

Do ponto de vista teórico-metodológico, como afirmam Beaud; Weber (2014, p. 14): “[...] a condição fundamental para que se trate de uma *pesquisa etnográfica* é [...] pesquisar num meio de interconhecimento”. Desta forma, os encontros com Art evidenciaram o quanto, dois anos após ouvir sua *trajetória*, ela me auxiliou ao escutar os demais “relatos e narrativas biográficas” (ECKERT; ROCHA, 2013, p. 105, 119) os interpretando com algum conhecimento prévio das *práticas político-musicais dos hip hoppers* que estavam “num meio de interconhecimento”. A partir da convivência com Art, quando me inseri de fato no *circuito* do “Rap AM”, fui experienciando *práticas político-musicais* que apontavam frentes diversificadas de ação, algumas vinculadas em parte com o discurso e com as práticas de Art, outras seguindo direções por vezes até opostas ao que eu havia experienciado até então. Levando essas questões em consideração, descrevo como foi ocorrendo a minha aproximação com os colaboradores vinculados ao “Rap AM” dando ênfase a alguns registros do primeiro evento e aos primeiros diálogos, até adentrar nas reflexões de como essas experiências foram fornecendo *pistas* reais do que viria a ser o meu futuro etnográfico.

⁴⁹ Art ou Adriano Art 96 é o nome pelo qual Richardson Adriano de Souza é conhecido entre os integrantes do MHM. Ele ressaltou que gostaria de ver evidenciado seu nome completo, sua formação acadêmica (graduado e mestre em história social pela UFAM), sua formação “autodidata para idiomas” (alemão, inglês e espanhol), sua atuação como “ativista do MHM desde 1997”, dançarino de *breakdance* e apresentador do extinto programa Amazonas Hip Hop, que com o tempo passou a se chamar Comunidade Hip Hop TV UFAM. Desta forma, Art posiciona-se socialmente afirmando a importância de “[...] que as pessoas saibam que no Hip Hop da periferia existem caras assim” (diálogo via *WhatsApp*; 11.06.2017).

1.1 Os encontros com Art

Os encontros com Art me proporcionaram uma primeira inserção no universo do Hip Hop manauara. O nosso primeiro diálogo, o único registrado em áudio entre os vários que tivemos, me deu um panorama do que acontecia na cidade e, para além disso, ofereceu a oportunidade de adentrar em uma trajetória de vida marcada pela realidade de lutas políticas circunscritas a um *projeto* muito semelhante ao de outros *hip hoppers* da “geração MHM”⁵⁰.

Saliento a proposta de Eckert; Rocha (2013, p. 119) quanto ao emprego de “entrevistas abertas e biográficas”⁵¹, principalmente na construção das trajetórias de vida a partir do que elas denominam de “relatos e narrativas biográficas na experiência etnográfica” (*ibid.*, p. 105). É nesta direção que transcrevo a seguir parte do registro feito com Art. A partir da trajetória de Art, podemos não somente conhecer a realidade de um *hip hopper* da “geração MHM”, mas, de alguma forma, uma infinidade de outras trajetórias de gerações distintas no âmbito do Hip Hop manauara que compartilham de vivências em comum.

Apesar da distinção entre o “determinante biológico” e o “tempo histórico-social”, os colaboradores desta pesquisa compartilham uma mesma “posição de classe” (MANNHEIM, 1982). Esta constatação, após cerca de oito meses de trabalho de campo presencial, me levou a pensar que apresentar a trajetória de Art em um capítulo introdutório da tese poderia surtir um efeito semelhante no leitor ao que eu experienciei na prática etnográfica na medida em que fui aprofundando a convivência intersubjetiva com outros colaboradores e, desta feita, percebendo o quanto os “relatos e narrativas biográficas” se cruzavam mesmo quando havia contraste entre alguns *projetos* individuais e coletivos.

Me encontrei pela primeira vez com Art no dia 24.02.2015 na Praça do Congresso (Centro). Após poucos minutos de diálogo, ele perguntou acerca da minha pesquisa de mestrado e qual era a minha intenção com o Hip Hop. Expliquei para ele que naquele momento eu estava

⁵⁰ Estou compreendendo por “geração MHM” um “grupo concreto” (MANNHEIM, 1982) formado por *hip hoppers* com uma média etária entre 41 e 50 anos, mas que no início da década de 1990 tinham a idade das gerações mais jovens atualmente. Em geral, enquanto “unidade geracional” (principalmente na década de 1990) esta geração compartilhava diversos marcadores geracionais, como por exemplo, o “determinante biológico”, o “tempo histórico-social” e a “posição de classe” (MANNHEIM, 1982). Ao longo da década de 1990, principalmente, a “geração MHM” se manteve ativa frente aos “quatro elementos” do Hip Hop, seja na organização de bailes que integravam esses elementos, seja na participação como MCs, DJs, grafiteiros e dançarinos de *breakdance*. Apesar dos agentes que formaram/formam a “geração MHM” terem seguido trajetórias de vida distintas, muitos *rappers* e DJs permaneceram no *circuito* do Hip Hop, que aos poucos foi sendo fragmentado em *circuitos* dos elementos individualizados, como é o caso do “Rap AM”. Art é apenas um dos *hip hoppers* da “geração MHM” com o qual firmei vínculo etnográfico que, apesar de intensa atuação no MHM e no Hip Hop de forma geral, atualmente se encontra “afastado do movimento”.

⁵¹ As autoras salientam que neste tipo de entrevistas “[...] a atuação do pesquisador, em geral, se passa entre intervenção flutuante e uma participação dialógica [...]” (ECKERT; ROCHA, 2013, p. 119).

etnografando “a” cidade a partir de perspectivas da linha de Antropologia Urbana no Brasil e que meu objetivo era compreender os “mundos musicais” (FINNEGAN, 2002, p. 8, 2007, p. 31-2) circunscritos aos bairros populares de Manaus. Também salientei o referencial teórico-metodológico da “etnografia da duração” (ECKERT; ROCHA, 2013), que incentiva o pesquisador a ceder um amplo espaço de tempo aos colaboradores dando liberdade para que eles possam enfatizar os “relatos e narrativas biográficas” para a posterior composição de suas trajetórias de vida. Esse tempo inicial nos rendeu alguns minutos de diálogo sobre o referencial teórico-metodológico da antropologia quanto às trajetórias de vida e do referencial da área de história, mais voltado para as histórias de vida, já que Art é historiador e estava trabalhando com esta técnica em sua dissertação de mestrado sobre a prática e o processo de consolidação do *breakdance* em Manaus entre 1983 e 1993 (SOUZA, 2016).

Após esse diálogo inicial, Art tomou a palavra e disse que tinha um tempo para relatar a sua trajetória de vida se assim eu quisesse. Prontamente, respondi que sim, e o diálogo seguiu desta forma. *O meu nome mesmo é Richardson Adriano de Souza, o Adriano Art foi um grande amigo [que me apelidou], o cara que me trouxe pra o Hip Hop, o Maiko DMD, o cara que em 1997 me chamou pra fazer parte do MHM, Movimento Hip Hop Manaus, e é claro que naquele tempo eram jovens de 25/28 anos, que estavam querendo reavivar a cena que só se conhecia por Hip Hop. Os caras me chamaram pra essa onda aí. Eu só dançava; a gente chamava de breakista, o cara que dança break, que é movimento robótico e tal, trabalha muito com mímica... O meu lance era esse, e eu era um cara que nunca fui sociável pra treinar em grupo, eu sempre fui um cara que dancei sozinho. Porque assim, eu tenho a minha própria disciplina, quando eu começo a fazer uma coisa eu tenho que fazer. Se eu marco um horário pra treinar, já que a gente é um grupo, tem que treinar naquele horário, tem que treinar com vontade, porque a dança... O cara fala: “eu tenho amor a dança”, o cara fala: “amor”, parece que ele não tem dente, amor é uma coisa seca. O amor por algo que tu faz, ele não dá pra descrever... No meu caso eu não conseguiria descrever... eu não conseguiria explicar pra ti porque eu atravessava o Nossa Senhora de [Fátima]... Sabe onde é o Mutirão? O bairro do Mutirão é bem longe daqui [do Centro], e nós estamos falando de 1995, 96, época que as galeras⁵² tavam no auge aqui em Manaus. O cara te matava: “o que tu tá me olhando?”, “o que tá me*

⁵² Em Manaus, a categoria “galeras” é empregada em alusão às “gangues de rua”, já “galeroso” é o membro “das galeras” (SOUZA, 2016, p. 86). “A definição de Galera pode ser dada como sinônimo de reunião de amigos, mas na Manaus do final da década de 80 e começo de 1990, tomou a forma de reunião de jovens delinquentes que se reuniam para roubar, espancar e cometer estupros” (*ibid.*, p. 88). Para reflexões acerca das “disputas territoriais” entre “as rodas de *Break*” e “as temidas galeras”, ver Souza (2016, p. 113-28).

olhando?”, o cara corria atrás de ti, tu não corria pensando que não era nada, o cara vinha e te esfaqueava. Era uma loucura geral aqui em Manaus, no Centro [Zona Sul], na Aparecida [Zona Sul], no Alvorada [Zona Centro-Oeste], no meu bairro então..., que era uma invasão de bairro, Nossa Senhora de Fátima [atualmente parte do bairro Cidade de Deus, Zona Norte], e ainda tinha... era pobre matando pobre por nada...

Tu nasceste por ali? Não, eu nasci na Alvorada, me criei na Alvorada até os dez anos de idade. Então assim cara... o lugar que eu morei, quando eu fui me dar conta mesmo das coisas, em 1993, foi lá no Nossa Senhora de Fátima [...]. Morei o ano de 92 todinho no Núcleo 23 e no ano de 93 fui pra esse bairro, que era uma invasão, a nossa casa era um casebre de madeira muito estreito; meus irmãos foram embora porque não tinha lugar pra todo mundo. Eles foram embora com 15/14 anos, e eu dormia no chão em um colchão fino e tal, chovia, alagava tudo, era um negócio muito... e... pra acabar com tudo o meu padrasto ficou desempregado, então... o cara pobre, o cara mora num bairro escroto, eu era magricelo, então não tinha autoestima nenhuma, e... o Ser Humano cara... vou te falar... muitas coisas são destrutivas na vida de um Ser Humano, mas eu particularmente acho que não existe nada pior do que um Ser Humano não ter autoestima, o cara não acreditar em si mesmo, não gostar de si mesmo, tô falando por experiência própria cara, entendeu, não ter um caminho... que ele não quer ser bandido, ele não quer ir preso como eu via os caras indo, eu não queria pegar uma facada, eu não queria pegar uma terçadada⁵³ na cabeça, eu não queria pegar um tiro de arma caseira ou de 38, como os caras conseguiam, iam pra matar os caras, iam mesmo, entendeu? Era isso! Eu não tô inventando nada; quando a gente se encontra com outros caras que tão com a idade mais avançada... eles falam assim: “rapaz, nós somos sobreviventes”.

Então, foi uma época muito difícil, e a pouca resistência que eu tive pra não virar bandido foi a... porque naquela época não tinha programa Primeiro emprego como tem hoje, Menor aprendiz, então se tu tinha entre 14 e 17 anos tu não conseguia emprego, porque os caras não queriam te empregar porque menor não podia trabalhar. Aí... tu tinha 16/17 anos, o cara não queria te empregar porque tu ia se alistar, ia servir o exército, ele era obrigado a ficar te pagando salário, então o cara não queria te contratar. Resultado, eu trabalhei de picolezeiro, pedreiro, trabalhei em feira, mas eu não tinha esse braço, era um cara magricelo,

⁵³ Em Manaus o substantivo terçado também é utilizado como verbo. Seu significado é muito próximo ao instrumento que em outras regiões do Brasil é conhecido como facão. Ou seja, culturalmente, em Manaus, substitui-se a palavra facão por terçado, mas o instrumento em si pode variar amplamente de tamanho e composição.

raquítico, e tinha que fazer muita força. Por isso que estou dizendo que trabalhar muito... depende do que tu faz, e depende da tua concepção de trabalho, entendeu?

[...] Então eu falo pra ti cara, se não fosse os conselhos da minha mãe, os medos que a minha mãe colocava na minha cabeça, que na verdade era real, porque a minha mãe dizia: “olha, se tu for preso, eu não vou poder te tirar, porque eu não tenho dinheiro pra te tirar”. Pobre, ele quer fazer o que o rico quer, só que o rico tem grana pra sair, e tu vai pegar porrada, e é verdade. “O policial puxou o meu cabelo”, naquele tempo não tinha isso, o policial arrancava o teu cabelo, arrancava os teus dentes e... ninguém fazia nada, entendeu? Então naquele tempo o lance era muito duro, era muito duro, entendeu? Naquele tempo⁵⁴ era muito difícil pra um moleque pobre se manter vivo e honesto! [...].

[...] Então assim, eu sou um, mas tem milhares de caras como eu, mas eu tive a chance de... o lugar onde eu me encontrei nos primeiros tempos da minha consciência foi na dança. Eu sempre dancei desde criança, dançava Michael Jackson com 10 anos de idade, aí com 17 eu descobri que eu também podia dançar outros estilos; na época a gente chamava Ragga, Moving, Move Dance e o caramba, e eu andava em um lugar chamado Las Vegas, que era um clube muito... chão de cimento cru, não tinha água, era uma... não tinha grana pra comprar refrigerante, tomava água do camburão que ficava no banheiro, eu cansei de meter a boca lá. Era um lugar que o cara deixava arma na portaria pra entrar, terçado, 38, arma caseira, o cara: “olha, atenção fulano de tal, pegar a sua arma na portaria”; era assim [...].

[...] E era onde esse clube? É lá no Mutirão cara. Hoje em dia ele virou uma igreja, aí depois virou um galpão, agora tá abandonado. Lá no Mutirão, justamente o Mutirão... a briga era essa, porque a gente era de uma invasão que seria a sub-raça, gente que não tinha casa, gente que morava na lama, que era o Bodozal e tal, que eram os pobretões, e o Mutirão, que era o pessoal pobre também, mas eles já tinham asfalto, eles tinham luz elétrica, eles tinham casa, eles não passavam o perrengue da gente, entendeu? Uma ou outra rua que não tinha água e tal, o cara tinha que pegar água no carrinho, mas comparado a nós que tinha que cavar poço, pegar água de cacimba, chegar cansado do trabalho e ter que puxar água na mão como

⁵⁴ Apesar de Art apontar o passado como um tempo “muito duro”, em que as “galeras” eram mais violentas, em que a polícia era mais violenta e que as condições de moradia eram mais precárias, posso afirmar a partir do trabalho de campo e de dados estatísticos que atualmente essa realidade não se mostra tão distinta assim. Problemas e mazelas de ordem estrutural continuam aparentemente os mesmos, no entanto, muitos bairros e sub-bairros, como era o caso do Nossa Senhora de Fátima, atualmente se encontram com melhores condições estruturais e, conseqüentemente, com uma mudança de como se dava a relação com a polícia, com a violência etc., mas não que essas mudanças refletiram significativamente na diminuição dos índices de violência. Saliento ainda que “novas invasões”, principalmente nas extremidades geográficas da cidade, compartilham realidades semelhantes ao que Art explicou sobre o Nossa Senhora de Fátima na “sua juventude”. Esta ideia de que o passado é sempre um tempo que não volta ou que era “melhor” ou “pior” foi/é exaustivamente discutida na linha de Estudos da Memória como um imaginário social comum em gerações distintas.

eu cansei de fazer, meu padrasto cansou de fazer também, isso não era nada, porque eram umas duas ou três ruas que não tinham água ali, mas o cara podia... o cara ia no carrinho, que era tudo asfaltado. O Mutirão foi entregue todo asfaltado, com toda a infraestrutura, e as casas de madeira, bem feitinhas e tal, entendeu? E a gente não. Esse pessoal que invadiu essa área foi o pessoal que não conseguiu as casas. Então como era uma área verde gigantesca que era utilizada pra jogar lixo, matar pessoas e jogar lá, o pessoal saiu invadindo, 1990, e virou o Nossa Senhora de Fátima. Três anos depois eu fui morar nesse lugar, e ainda tinha toco de árvore, ainda tinha os caras queimando e tal. A nossa casa era feita com madeira reaproveitada que o outro cara que era dono lá não tinha grana e reaproveitou umas casas velhas e a gente foi morar lá porque não tinha esses programas de dar casa pro cara. Eventualmente a SHAM, que era a Sociedade de Habitação do Amazonas dava casas no Cidade Nova, mas como tudo aqui em Manaus, eles davam pra quem era amigo do cara não sei o que, não pra quem realmente precisava.

[...] Então assim, eu conheci a dança nesse clube Las Vegas, e tinha hora que a polícia entrava lá, ligava a luz, eu tava bem dançando, aí o cara: “ó, mulher pra cá e homem pra cá”, e iam revistar todo mundo, mas esse revistar era... [gesticula e emite sons imitando os policiais dando tapa na cabeça, entre outros gestos comuns nos ditos “baculejos”], “não me olha não!”, pá... [gesticula e emite um som] na cara do cara, pá... na cabeça, aí batia a cabeça do cara na parede e tal, batia pro cara ajoelhar, pro cara cair de joelho, eles batiam na gente. Ainda mais a nossa roupa... eu não sabia o que era galeroso, e que o nosso estilo de roupa fazia de nós um alvo em potencial, que era um blusão colorido que a gente tinha na época, verde claro, azul claro, laranja claro, um chapéu, uma calça e um tênis, então o cara: “é aquele ali”, que era o estereótipo do... quando na verdade o bandido eram outros caras. Hoje em dia não, de dez anos pra cá entrou geógrafo, filósofo, historiador dentro da polícia, já são outros caras que a coisa já vai melhorando, entrou oficial que é advogado, que é ativista dos direitos humanos, que também dançava na época. Entrou cara pra polícia que já foi dançarino, que já foi do Hip Hop, ou já dançou alguma coisa, tentou fazer letra de Rap, ou já foi grafiteiro. Eu conheço oficial, dois ou três oficiais da PM que gostam muito de Hip Hop, muito mesmo, e chegam aí no porto quando eu tô de tradutor, o cara chega e fica conversando comigo do jeito que eu tô fazendo contigo aqui, o que me deixa muito lisonjeado cara, o que me leva a não mais generalizar a polícia, mas alguns caras da polícia.

Então lá [no clube Las Vegas] eu conheci o MC Fino, que era um cara que já dançava também lá, o grupo Terremoto, o grupo The Thriller [...]. O que foi legal é que esses caras, inconscientemente, não sei, ou conscientemente, eles me receberam bem, porque o problema

nosso é que a gente era de bairros diferentes. Eu era da Alvorada, tinha cara que era do Educandos [Zona Sul], tinha cara que era do Canaranas, tinha cara que era do Manoa [ambas subdivisões pertencentes ao bairro Cidade Nova, Zona Norte], então o problema era você ficar misturado ali, um monte de cara, e o territorialismo, né, e os caras do Mutirão: “não pow, isso aqui é nosso aqui pow, esse clube aqui é na minha rua”. Até hoje eu estou tentando entender o territorialismo: “não, aqui é a gente que manda aqui”. Tinha cara que chegava de ônibus com 50 caras dentro. Ele pagava pra encher um lado do muquifo lá, aí se tu passasse pra lá tu pegava porrada mesmo. “Olha a gente aqui, isso aqui é nosso aqui”. E era muito cara, e a maioria deles andavam armados mesmo, deixavam na portaria, só desciam do ônibus e entravam, já tava tudo pago. O próprio dono pagava pra esses caras: “ó, o clube aqui é de vocês, tá tudo pago aqui, não sei o que”.

Em 1994 eu servi o exército, aí já não dava mais tanto pra treinar, porque o exército exige muito do cara, disciplina, tempo... Aí em 1995 eu voltei com o caramba, fui atrás de emprego e não consegui nada, eu tinha só o primeiro grau. Eu tinha carta de honra ao mérito do exército, mas não serviu pra nada. Como diria o Raul: “eu servi o meu país, mas eles ainda cobram a minha luz”. Eu servi o meu país, mas não serviu pra nada a minha carta de melhor soldado da época. Aí eu fui carregar mercadoria aí no [supermercado] DB um tempo, mas eu era muito magrelo, as minhas costas doíam muito... e na verdade eu queria fazer outra coisa, eu queria ser um artista, mas não dava, eu queria viver de dança, eu queria ser um artista.

Ali onde essa senhora vai descendo aquela rua havia um clube chamado Bancrévea. Em 1996 eu comecei a andar ali. Aí eu encontrei outros caras, já encontrei o Maiko DMD, o grupo dele que eram oito caras, era o Tiquinho, o Maiko, o Tubarão, que é o [...] DJ Marcos Tubarão, o Lúcio, o Soldado, o Índio, e mais uns quatro ou cinco agregados que a gente chama, que é o cara que não é do grupo, mas ele tá ali pra reforço, se um cara não pode dançar ele vai e mete a cara, entendeu? E aí eu comecei a dançar ali, mas eu não tinha grupo, eu sempre andei sozinho. [...] Eu ia lá da Nossa Senhora de Fátima, da invasão, pra treinar na Bola da Suframa [Distrito Industrial I, Zona Sul]. Pegava o 418 a pino pra ir treinar com o pessoal da Betânia [Zona Sul], que me recebeu muito bem na época [...].

Essa foi a parte do diálogo em que Art discorreu acerca da sua trajetória de vida até 1996, quando teve a oportunidade de conhecer Maiko DMD, um dos fundadores do MHM em abril de 1994. Transcrevo a seguir alguns trechos do diálogo em que Art discorre sobre a sua inserção no MHM (1997), sobre alguns projetos sociais do “movimento” e sobre a sua atuação

frente ao programa de TV *Amazonas Hip Hop*, que posteriormente passou a se chamar *Comunidade Hip Hop TV UFAM*.

E antigamente, tu tinha ouvido falar de Rap daqui? *Só em 1988 com o MC Vappo. O Vappo já cantava um rapzinho aqui, ali, mas..., o Fino também cantava, chegou a se apresentar em um programa aqui chamado Big Bang [...]. 1988? Não, isso aí já foi 93/94, quando eles fundaram o MHM aqui. Por coincidência cara, no dia da fundação do MHM, exatamente no dia eu tava no exército, eu tinha um mês de exército. Então o meu quartel era aqui na Aparecida [Zona Sul], Companhia de Comando de Serviço. [...] Aí num dia de domingo, eu saí do quartel, [...] então eu vim subindo a Praça da Saudade [Centro], eu passei lá, tava a roda, o Maiko [DMD] e outros caras fundando, falando: “ó, o MHM, a gente vai valorizar os artistas, o pessoal do Rap, o B. boy”, que na época ninguém sabia que B. boy era Break boy, [nós] chamávamos breakista, depois descobriu que era Break boy, B. boy, grafiteiro não tinha, então os caras não falava disso, mas DJ... Aí eu olhei, olhei, digo: vou embora porque eu tenho que ir lá pra baixo [...]. Alguns anos depois, [em 1996], eu acabei conhecendo os caras e sabendo do tamanho do negócio.*

[...] Falando em afetividade, a gente tinha um projeto, quem levava mais era o Maiko, porque era do lado da casa dele, ele tinha mais tempo de ficar lá, era o Projeto Hip Hop na Escola, desde 1998. Era eu, o Dério, que assinou a documentação na época; eu, Dério, o Maiko, o Ivan e o China. Eram cinco caras. A gente assinou com identidade, CPF, tudo, que um domingo cada um ia pra botar o som e tomar conta da rapaziada, que é esses moleques de hoje, que estão com 26, 27, 28 anos. Então funcionou de 1998 a 2011 essa parada lá. Um monte de cara, de mulher, menino, menina, passou por lá como dançarino. Eu tentei infringir um pouco de politização na cabeça dos caras e admito que passei muito por chato porque era utópico da minha parte querer que os caras entendessem, ou pelo menos se interessassem por política, procurassem entender que a gente estava sendo explorado, procurassem entender que eles não tinham oportunidade, que eles não aceitassem essas coisas. Mas eu não consegui. Não me sinto frustrado por isso, mas é uma pena porque o meu plano era formar um grupo... uma rebelião com os caras pros caras não serem justamente do jeito que eles são hoje...

*[...] Esse empoderamento de vozes dentro do Hip Hop aconteceu mais com a ideia do programa da professora Deise Lucy, o programa de TV, que na época era *Amazonas Hip Hop*. A professora Deise Lucy foi ultra importante pra esse empoderamento e pra esse fortalecimento... Eu posso bater na... eu fui o primeiro caboclo amazonense a ir pra uma TV mostrar a cara do Hip Hop de Manaus e do interior. Eu fui o primeiro cara! Sou fruto do*

MHM, era o cara que falava difícil no programa pra torcer os neurônios dos caras. Mostrei que era possível, que é possível sair daquele complexo de vira lata e meter a cara e se impor pela ideia e não só pelo músculo ou pelo 38 carregado... Aí sim, depende do que tu quer fazer, é claro que o 38 carregado é mais fácil do que querer estudar... Mas eu consegui fazer isso! Se eu morresse hoje, daqui a pouco, dentro do Hip Hop eu diria: “eu consegui provar pros caras que ser pobre de grana é uma coisa, ser pobre de pensamento é outra”, e de grana eu admito que eu fui muito azarado, mas de pensamento não velho, não não, e o pouco azar que eu tive eu mudei tudo, mudei tudo... 2009 a gente começou, a TV UFAM era bem aqui nessa rua aí do canto [próximo à Praça do Congresso, Centro], depois mudou lá pra UFAM [Bairro Coroado, Zona Leste]. A gente em 2011 trouxe o Racionais pra cá [...].

[...] Em 2012 a gente encerrou o programa, acabou por problemas políticos lá na UFAM, e eu tive a oportunidade de conversar com grafiteiro, rapper... O programa era exatamente o que? Era um programa ligado a arte, a cultura urbana, então a ideia original era o skate e o Hip Hop. Só que a partir do momento que eu vi que eu era amigo... aqui nessa praça eu conheci cara do rock, conheci cara que era quadrilheiro, conheci poeta, conheci artista, pintor, conheci menina que fazia Rap, menina que andava de skate, trouxe o pessoal do Mutirão, trouxe o pessoal da Cidade Nova, moleque do Centro, todos os meus amigos ou conhecidos que eu sabia que era artista, eu fui atrás deles pessoalmente, e esse programa não teve patrocínio nenhum, era a gente que gastava o nosso dinheiro de passagem pra ir atrás desses caras, entendeu? Os moleques gravavam com uma câmera fuleira o campeonato de break, do jeito que dava, e a gente passava, isso era muito legal. Eu ia com uma camerazinha entrevistar os caras, não tinha script, tudo saía da minha cabeça na hora, não tinha redator. Por que? Porque aqueles conhecimentos lá que eu já vinha acumulando há anos ouvindo música, vendo videoclipe, lendo revista... tava tudo guardado na minha cabeça. O meu roteiro era um papel com algumas palavras-chave que eu anotava... [...].

Então a caminhada tem sido e é muito longa, muito árdua, porque em Manaus a ideia de cultura e de arte é desconexa, é distorcida, é elitizada, é discriminatória, e eu já disse isso para o Robério Braga⁵⁵. Eu já disse isso pra ele, e converso com ele do jeito que estou falando

⁵⁵ Robério Braga foi secretário de cultura do Amazonas por exatos 20 anos e nove meses, tendo sido o responsável por colocar o Amazonas, principalmente a cidade de Manaus, no “mapa cultural” brasileiro. Iniciativas como o Festival Amazonas de Ópera, o Festival Amazonas de Jazz, o Amazonas Film Festival e o Festival Amazonas de Dança, tiveram não somente o apoio, mas a atuação direta de Robério Braga. Nesses anos as culturas populares e de rua, mesmo os festivais folclóricos menores como dezenas espalhados Amazonas afora, foram completamente negligenciados. O enfoque da “era Braga” foi projetar o Amazonas para o restante do Brasil e para o mundo como um estado dos grandes festivais da cultura euro-centrada - herança de parte do imaginário das elites ainda fixado na *Belle Époque* manauara - e dos festivais folclóricos midiáticos, como o Festival Folclórico de Parintins, o

aqui com você, converso com ele em shopping, converso com ele em aeroporto quando eu tô trabalhando [...].

Em geral, muito do que Art relatou nesse primeiro diálogo se reproduziu nas falas de outros colaboradores. No entanto, naquele momento eu ainda não estava inserido no *circuito* do “Rap AM”. Sendo assim, quando ele afirmou que “[...] eu sou um, mas tem milhares de caras como eu [...]”, pude sentir a força das palavras e uma espécie de empatia solidária em tentar colaborar de alguma forma com esse universo do Hip Hop manauara, o que depois de muito tempo foi sendo reforçado através das experiências intersubjetivas e laços de amizade firmados a partir de 2017, o que compreendo, inspirado em autores já citados anteriormente, por uma etnografia dialógico-colaborativa a partir dos vínculos etnográficos.

Pude experienciar, posteriormente, muitas das questões salientadas por Art; os problemas estruturais envolvendo moradia, “territorialismo”, conflitos com a polícia, conflitos/atritos político-geracionais, “parcerias geracionais”, conflitos envolvendo o trabalho, a *consciência de rua*, as *dinâmicas de periferia*, entre outras questões. Saliento ainda que na medida em que fui firmando vínculo e amizade com Art, em outros diálogos não registrados em áudio ainda antes de 2017, ele adentrou e aprofundou a temática étnico-racial no “Rap AM”, salientando uma quase inexistência desse tipo de “consciência”, uma “negação”, nas palavras dele, e uma forte adoção ao discurso de “miscigenação”. A partir desses diálogos, adentrei em campo mais atento a essas questões, o que me auxiliou a “enxergar” e a refletir acerca de um tipo de “orgulho de ser do Norte” que negligenciava um posicionamento mais declarado contra o racismo, entre outros tipos de preconceito.

Podemos notar na fala de Art um forte apelo político, mas também um forte apego a um passado mais “duro”, o que já apontei anteriormente. No entanto, acrescentando ao que explanei, saliento que, de forma geral, em diálogo com outros colaboradores da geração de Art, como S Preto (47) e Guila (48), ambos ex-integrantes do extinto grupo Cabanos, eles discorreram sobre um passado semelhante ao que Art salientou, de muita violência, de brigas entre gangues (“galeras”) - incluindo entre os próprios agentes do Hip Hop -, pessoas que andavam armadas etc. Experienciei em campo que parte dessa violência continua, porém, atualmente, ela não faz mais parte dos eventos de Hip Hop (salvo poucas exceções), mas sim do contexto “periférico”, ou melhor, das *dinâmicas de periferia*, em que ele está sedimentado. Ao longo do trabalho de campo não presenciei agressões físicas entre agentes do Hip Hop ou

Festival da Canção de Itacoatiara e outros que começaram a ganhar visibilidade por parte da SEC/AM nos últimos anos, como por exemplo, o Festival de Cirandas de Manacapuru.

alguém portando armas, por exemplo, embora houve incidentes graves neste sentido em alguns eventos em 2018 quando eu não estava em Manaus. O que experienciei quando estive presencialmente em campo foi, na maioria das vezes, a união dos *sujeitos periféricos* em prol de um objetivo comum, o fortalecimento do Hip Hop amazonense.

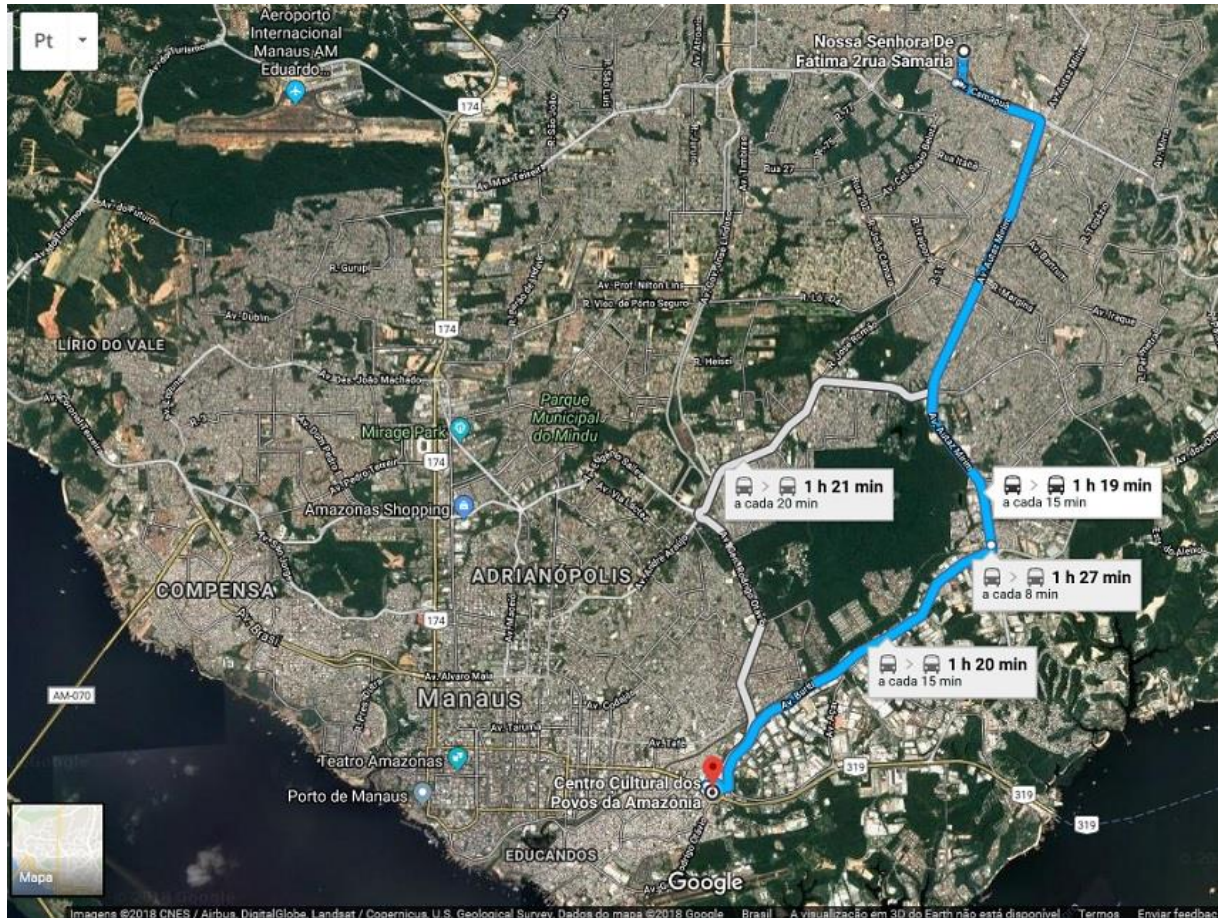
Neste sentido, apesar de transformações nas *dinâmicas de periferia* relatadas por Art, parte delas ainda está presente no contexto do “Rap AM”, assim como no contexto mais abrangente do Hip Hop. A questão dúbia da violência policial, mas ao mesmo tempo a convivência amistosa com policiais que “já foram do Hip Hop” auxilia atualmente algumas lideranças do “Rap AM”, principalmente quanto à liberação de alvarás para que os eventos ocorram em áreas públicas. Outra questão que experienciei em dois eventos foi a compreensão da polícia em não os interditar quando foi acionada por moradores das proximidades onde as batalhas de rima estavam ocorrendo (ambas no Centro). Entretanto, apesar dos avanços na relação com a polícia, em geral, os eventos do “Rap AM”, principalmente os realizados em áreas públicas no Centro, continuam sofrendo forte opressão, como ocorreu no evento Roda de Rima (4 anos), sobre o qual discorro no Capítulo 5.

Outra questão salientada que experienciei foi a relação com o trabalho: “Eu queria ser um artista, mas não dava, eu queria viver de dança, eu queria ser um artista”, salientou Art, assim como outros colaboradores, o que aprofundo no Capítulo 6. Outra ênfase foi a questão da *territorialização*, ou nas palavras de Art, do “territorialismo”, conceito tomado da área de geografia, de extrema importância para compreendermos um dos marcadores socioculturais mais presentes no Rap brasileiro, o do pertencimento à “quebrada”, à periferia e/ou à favela. Então quando Art diz que “[...] o problema nosso é que a gente era de bairros diferentes [...]”, a ênfase ao pertencimento e aos conflitos inerentes a ele ganha um destaque especial, que em outra camada simbólica, passa a habitar o conteúdo semântico dos raps manauaras e as *práticas político-musicais* dos *rappers* de uma forma geral, assim como ocorre em outras cidades brasileiras, algo também recorrente nas interpretações presentes nos Estudos de Hip Hop no Brasil salientados na Introdução. Desta forma, em especial, saliento duas obras que tratam a questão da *territorialização* a partir de duas perspectivas distintas que me são úteis: 1. “reivindicação territorial” no contexto do Hip Hop a partir do quadro teórico-interpretativo da etnomusicologia (PARDUE, 2008, p. 59-89); 2. “territorialidades juvenis” a partir do quadro teórico-interpretativo da geografia (PAULA, 2013, p. 83-91).

Neste sentido, não excluo o diálogo com as conceituações e reflexões da Antropologia Urbana a partir de trabalhos como os de Magnani (2002, 2003, 2007, 2012, 2014, 2016), Eckert; Rocha (2003) e Gravano (2015). Ao contrário, compreendo que, categorias como *território*

(geografia) e *pedaço* (antropologia) são formuladas e empregadas em contextos distintos, mas não excludentes. A maneira com que Paula (2013) trabalha com a categoria *território* se aproxima da compreensão e do uso dos *hip hoppers* manauaras da categoria “quebrada”, sendo compreendida como “espaço periférico” onde sentimentos de pertença e “disputas territoriais” são advogadas, mas que não excluem os espaços de lazer e sociabilidades inerentes à ela. Esta categoria também engloba o pertencimento às áreas mais favelizadas de um bairro ou de uma “comunidade” onde normalmente residem os *sujeitos periféricos*. Por outro lado, Magnani (2002, 2007, 2014) enfatiza na conceituação das categorias *circuito* e *pedaço* “[...] o exercício de uma prática ou a oferta de determinado serviço por meio de estabelecimentos, equipamentos e espaços [...]” (MAGNANI, 2007, p. 21) mais ligados à prática do lazer e da sociabilidade entre jovens no cenário urbano, que apesar de não excluir o sentimento de pertença e/ou disputa territorial no contexto da “quebrada”, não toma como ponto de partida para as suas conceituações este fator fundante. Dito isso, utilizo as categorias formuladas no âmbito da Antropologia Urbana ao enfatizar os encontros de lazer e sociabilidade entre os agentes do “Rap AM” e as categorias formuladas pela Geografia Urbana ao enfatizar os conflitos, disputas territoriais e os sentimentos de pertença advogados por eles.

Neste âmbito, uma das questões explanadas por Art foi sobre os *pedaços* advogados pelos *hip hoppers* para ensaiarem os passos de dança, o que não incluía somente o lazer e a sociabilidade, mas também as disputas de *território* via *territorialização* dos espaços urbanos. Relembro a parte em que Art discorreu acerca dos enormes deslocamentos devido aos conflitos de *território* ou às *territorialidades*, algo ainda comum atualmente: “Eu ia lá da Nossa Senhora de Fátima, da invasão, pra treinar na Bola da Suframa”, afirmou Art quando relatava acerca dos ensaios de *breakdance* na Bola da Suframa (bairro Distrito Industrial I; Zona Sul). Finalizando esta parte, evidencio o que Art relatou através dos recursos visuais em um recorte feito a partir da ferramenta *Google Maps* contendo o *trajeto* de transporte coletivo entre uma parte da subdivisão Nossa Senhora de Fátima 2 (parte do bairro Cidade Nova, próximo de onde Art foi criado) e o Centro Cultural dos Povos da Amazônia, localizado na Bola da Suframa.



1.2 Aproximando-me dos futuros colaboradores

Foram cerca de dois anos dialogando com Art pessoalmente entre idas e vindas a Manaus, além de nunca termos perdido contato mesmo quando distantes fisicamente. Entretanto, apesar de Art ter afirmado que me auxiliaria a “entrar” em campo (e de fato auxiliou), fui me interessando, e de certa forma me aproximando do “Rap AM” por conta própria através das redes sociais. Em 2016 diversos *rappers* já haviam me aceitado como amigo no *facebook*. Foi através desta ferramenta que me aproximei dos primeiros colaboradores *rappers*. Perto de janeiro de 2017, momento que retornei a Manaus, fui aprofundando os diálogos com alguns *rappers* via *facebook messenger*. O principal deles, que foi receptivo à ideia de colaborar com este trabalho, foi Igor Muniz (34), um dos *rappers* em atividade há mais tempo no *circuito* manauara (desde 2001/2), parte da “geração Mutirão”, *pedaço* e *território*, um dos “berços” do “Rap AM”, área de grande concentração de agentes envolvidos com o *circuito* e principal “polo” de formação de *rappers* ao longo da década de 2000 devido a diversos fatores, entre eles a atuação do projeto socioeducacional Periferia Ativa. Na medida em que se aproximava a minha ida a Manaus, fui reforçando o contato com Igor por um lado e

com Art por outro. Enquanto tentava marcar algo com Igor, Art conseguiu agendar uma “entrevista” com DJ Marcos Tubarão (50). Próximo da viagem, Igor salientou que um bar no Centro (Bar do Rap) estava sendo um espaço agregador para o Rap e me convidou para nos conhecermos lá, aproveitando que ele integraria a programação do evento Sessão de Rap.

1.2.1 O primeiro evento

A minha inserção no *circuito* do “Rap AM” se deu de forma simultânea, fui à Sessão de Rap, conheci pessoalmente Igor e etnografei o evento, além de conversar com diversos *hip hoppers* que formavam o círculo de amizade de Igor, sendo que alguns deles, posteriormente, também se tornaram colaboradores desta pesquisa. Nos primeiros dias em Manaus fui conversando com alguns amigos que eu não via há meses, desde a minha última ida em julho de 2016. Além de Art, também fui visitar o amigo e professor de etnomusicologia do curso de música da UEA, Dr. Bernardo Mesquita. Quando conversei acerca do convite para ir ao Bar do Rap, ele ficou surpreso sobre a existência de um espaço fechado no Centro dedicado a essa música. Então seguiu dizendo que tivera a oportunidade de conhecer DJ MC Fino (51), o *rapper* manauara mais velho ainda em atuação, e tinha muito interesse em ir ao evento.

Parcerias firmadas, tudo agendado, dia 16.02.2017, uma quinta-feira, meu primeiro evento de Rap em um espaço fechado. Tudo era novidade, pois até então eu havia tido um forte vínculo com o Rap enquanto residia em Ariquemes (RO), principalmente entre os 13/14 anos, momento em que o meu “segundo lar” era a rua, o skate, o rock e o Rap. Mas, baile de Rap? Não, na minha cidade de origem eu nem ouvia falar. Foi com esse misto de sentimentos e preocupações que fomos nos direcionando ao Bar do Rap, muito próximo de onde eu estava hospedado e de onde Bernardo reside. As preocupações eram de ordem etnográfica, de método, de conseguir uma “boa entrada em campo”, de firmar vínculos etnográficos, estabelecer parcerias, causar uma boa primeira impressão. Enfim, são milhões de pensamentos que passam pelo cérebro do etnógrafo nesse momento. Tudo estava acontecendo ali, naquele momento.

Chegando ao endereço, a primeira surpresa, o bar não parecia um bar, não tinha fachada de bar, era a frente de uma casa como outra qualquer, assim como os demais “bares do Centro” que constituem este *sub-circuito*. No entanto, a intensidade do som, que havia nos guiado até ali, nos dava a certeza de que era ali mesmo o local. Subimos alguns degraus de escada, nos deparamos com uma pessoa que cobrava cinco reais de entrada, valor aparentemente simbólico, mas que no *circuito* do “Rap AM” revela muitas questões sobre as quais refletirei mais à frente. Logo após a entrada, à direita, estava o balcão onde era vendida bebida, comida e seda. Ficamos

alguns minutos escorados por ali até que reconheci Igor e o abordei. Em seguida, nos cumprimentamos, ele já quebrou o gelo, me chamou de Branquinho, sobrenome que acabou virando um apelido carinhoso entre muitos colaboradores. Fomos conversando por alguns minutos enquanto as pessoas chegavam no local. Era em torno das 20h30min; o baile começaria de fato às 22h. A presença de Bernardo fez com que aquele primeiro encontro e momento etnográfico rendesse ainda mais, pois ele também fazia perguntas à Igor, trocava ideia seguindo uma linha de raciocínio e diálogo muito particular de quem teve a formação etnomusicológica.

Apesar de ter sido muito bem recebido por Igor e de sentir que firmaríamos um vínculo importante, houve sim um estranhamento, mas principalmente no sentido daquele evento estar ocorrendo em um lugar fechado, em um bar propriamente dito, com dois objetivos claros: 1. rentabilidade financeira; 2. divulgar o “Rap AM” em outros espaços e agregar novos públicos (classes sociais) ao mesmo. Essa era uma faceta do Rap ainda muito nova aos meus olhares, por isso um certo estranhamento e ao mesmo tempo muita atenção etnográfica. Enquanto conversávamos, outros *rappers* e admiradores, amigos de Igor, foram chegando no local. Fomos nos direcionando para uma mesa na área mais externa do ambiente, formamos uma espécie de semicírculo e ficamos “curtindo o som” dos DJs LS e Maquinado. Percebi que os DJs, apesar de tocarem alguns clássicos do Rap nacional “de quebrada” como Racionais MCs e Realidade Cruel, davam mais ênfase ao que a “nova escola” estava escutando naquele momento e a *rappers* reconhecidos por outros públicos que também frequentam o Bar do Rap, entre eles, o brasileiro Djonga e o norte-americano Kendrick Lamar. Além disso, em diversos momentos os *rappers* manauaras também foram contemplados no *set list* dos DJs, prática bastante comum nos eventos de Rap da cidade.

Após alguns minutos na parte externa do bar, o grupo Nativos MCs foi chamado para dar início ao baile. Passava alguns minutos das 22h quando o grupo iniciou sua *performance*. Antes disso, perguntei ao Igor se eu poderia registrar o evento, então perguntamos para o dono do bar e para os músicos ali presentes que iriam se apresentar, o que foi uma excelente oportunidade para conhecer outros agentes do “Rap AM” que foram se tornando colaboradores desta pesquisa. Todos foram a favor dos registros e me solicitaram os mesmos para divulgarem nas redes sociais, o que se tornou uma prática comum ao longo do trabalho de campo. A performance do grupo Nativos MCs iniciou de forma contundente com o rap *Som de quebrada*, uma composição que eu ainda não havia tido a oportunidade de ouvir, pois eles estavam em fase de gravação do videoclipe, o que finalizaram meses depois e disponibilizaram no

*YouTube*⁵⁶. Com o “jeito” Nativos de ser, suas letras críticas ao “sistema”, à violência “na quebrada”, às desigualdades sociais, entre outras temáticas abordadas, seguiram cantando por uns 25min no formato *pocket show*, também muito comum no *circuito* do “Rap AM”, e foram cedendo o espaço para outros *rappers* e grupos de Rap ao longo da noite, inclusive a grupos formados pelo que meus colaboradores compreendem enquanto “*rappers* de condomínio”.

Se aproximava das 24h quando Igor foi chamado para cantar. Iniciou cantando *Lombra*, do EP de mesmo nome lançado nas plataformas digitais em 2015, composição mais intimista arguindo sobre questões pessoais, estilo que o *rapper* adotou principalmente no EP *Lombra* e no CD *A cura* (2016), mas que o acompanha, em maior ou menor grau, desde o seu retorno ao *circuito* como *rapper* solo em 2011 com a *Mix Tape Jogando pra Vencer*. No entanto, ressalto o rap que Igor cantou na sequência, *O Rap é poder*, faixa 12 do CD *Rap de raiz*, disponibilizado para venda em algumas plataformas digitais, lançado primeiramente na sua página oficial do *SoundCloud*⁵⁷ e em um show no espaço cultural da Livraria Saraiva do Manauara Shopping⁵⁸ em outubro de 2013. *O Rap é poder*, uma parceria com o *rapper* S Preto (47), se tornou muito popular entre os apreciadores do “Rap AM”, tendo sido uma das composições mais trabalhadas e escutadas em 2013 e 2014, inclusive com a produção de um videoclipe⁵⁹. Além disso, saliento o imperativo deste rap em torno da afirmação identitária de “ser do Norte”, de um “Rap do Norte” que também é “de raiz”, que também é forte, expressivo, e que não perde em nada para o Rap das demais regiões brasileiras, algo muito presente nas preocupações, falas e performances musicais dos agentes do “Rap AM”.

Destaco alguns registros deste primeiro evento, ao mesmo tempo uma representação simbólica da minha “entrada em campo”, do “batismo” de fato, daquele momento em que pude afirmar para mim mesmo que definitivamente a minha pesquisa de doutorado seria entre os agentes do Rap manauara, que até então eu ainda nem reconhecia enquanto “Rap AM”. Ressalto

⁵⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dF90OFTRt9Y>. Acesso em: 24 set. 2020.

⁵⁷ Disponível em: <https://soundcloud.com/igormunizmc>. Acesso em: 24 set. 2020.

⁵⁸ Essa oportunidade de lançamento do CD na Livraria Saraiva do Manauara Shopping foi a primeira ocasião, até onde tive acesso, em que um *rapper* manauara se apresentou nesse tipo de espaço e para um perfil de público bastante distinto dos eventos circunscritos ao *circuito* do “Rap AM”, conforme o próprio Igor salientou. Apesar da oportunidade que Igor teve de se apresentar nesse espaço “privilegiado”, o CD não ficou disponível para venda na loja, só tendo sido vendido para o público que estava presente no dia do evento. Conforme Igor ressaltou, essa foi uma oportunidade única, “um marco”, já que normalmente os espaços culturais situados em shoppings, como este da Livraria Saraiva, não costumam contemplar o Hip Hop, apesar de aparentemente o local estar de portas abertas para qualquer manifestação artística/cultural que tenha interesse nele. É importante salientar que, normalmente, esse não é o tipo de espaço procurado por *hip hoppers* para se apresentarem. Ainda assim, alguns colaboradores relataram que, ao tentarem agendar espaços semelhantes, tiveram seus pedidos negados. Igor salientou que provavelmente o seu pedido foi aceito graças à intervenção/patrocínio da empresa/loja de tintas *Point Paint Graffiti*, que mantém parcerias com shoppings promovendo exposições de grafite.

⁵⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YcmlSqrJNT0>. Acesso em: 24 set. 2020.

os trechos das performances de *Som de quebrada*⁶⁰ e *O Rap é poder*⁶¹ como representantes das produções musicais de duas gerações etárias próximas, mas com trajetórias bastante distintas no *circuito* do “Rap AM”, o que aprofundo no Capítulo 2. Ressalto neste momento o conteúdo sonoro-musical e semântico dos respectivos raps, o que de certa forma guia duas linhas de produção musical dentre as várias existentes no *circuito* e, ao mesmo tempo, fornece *pistas* para o que apresentei teoricamente na Introdução e propus como problemas de pesquisa a serem desenvolvidos nos próximos capítulos.

A primeira composição (*Som de quebrada*), do Nativos MCs, grupo formado e liderado por Adilson Carneiro, mais conhecido por Malhado Monstro (33), traz um *beat*⁶² baixado da internet, como ele mesmo salientou em nosso primeiro diálogo (07.03.2017), pois “[...] a preocupação do Nativos é com a informação [...]”, e seguiu argumentando:

Eu nunca me interessei sobre esse negócio de história do Rap, nunca. Pra mim o Rap foi aquilo que eu aprendi, aquilo que eu sinto, aquilo que eu canto, falo, entendeu? Rap pra mim se não arrupia a pele não é... [Então tu veio duma parada mais do Rap nacional mesmo, né?] É, do Rap de quebrada mesmo, não tem nada desse negócio de gringo, essas coisas. Eu não escuto gringo, não tem quem faça eu escutar música gringa [...]. Só consigo escutar Rap nacional mesmo, e tem que ser bom pra mim, pro meu jeito, né. Esses rapzinho aí que hoje em dia só é *flow*⁶³, pá, aceleração; sem informação não vai não.

Ou seja, há primariamente e prioritariamente uma preocupação com o conteúdo da letra, com a crítica social, com a denúncia. A linha seguida pelo Nativos se baseia em “clássicos” do Rap nacional como Racionais MCs, não sendo à toa a adoção do nome Nativos MCs, conforme o próprio Malhado apontou em nosso diálogo. Saliento a preocupação de Malhado em seguir uma linha de Rap claramente baseada no Rap nacional “de quebrada”, “consciente” ou

⁶⁰ Disponível em: <https://1drv.ms/v/s!AscPdH9JOInj4Qnz9f2iMBAUMFUa>. Acesso em: 26 set. 2020.

⁶¹ Disponível em: <https://1drv.ms/v/s!AscPdH9JOInj4QoVDyn8k3pjMLTc>. Acesso em: 26 set. 2020.

⁶² *Beat* (“batida”) é uma categoria empregada no *circuito* do “Rap AM” em alusão tanto às especificidades do estilo de Rap utilizado na produção musical instrumental (se é um *boom bap* ou um *trap*, por exemplo) como à “batida” propriamente dita, em outras palavras, à “base” instrumental que serve de guia para o *rappin* (“texto falado”, “canto falado”, rima, entre outras categorias amplamente utilizadas tanto por *rappers* como por pesquisadores de diferentes áreas).

⁶³ *Flow* é uma categoria tomada de empréstimo do Rap norte-americano por vários contextos do Hip Hop mundial. De modo geral, o seu uso no Brasil é muito semelhante ao que a socióloga da música Jennifer Lena (2006, p. 482) discorre: “Flow é ‘o jogo de palavras verbal do rap’ - o padrão rítmico e o verso usado pelo rapper na produção de textos falados”. Ela ainda classifica o *flow* em cantado (“*sung flow*”), saturado de percussão (“*percussion saturated flow*”) e saturado de fala (“*speech saturated flow*”). No caso do Nativos MCs, o tipo de *flow* utilizado é o “cantado”, sendo um tipo de “canto falado” sem linha melódica bem delimitada, “[...] marcado por repetição rítmica, acentos na batida e pausas regulares [...]” (*ibid.*, p. 482). O estilo de *beat* utilizado para este tipo de *flow* normalmente é o *boom bap* por manter um *loop* (repetição cíclica da base instrumental) ao longo da música sem muita ou nenhuma variação no andamento, na marcação rítmica e no próprio “canto falado”. Em geral, esse é o tipo de *beat* escolhido por *rappers* que se preocupam prioritariamente com conteúdo semântico das letras em detrimento de uma produção “mais elaborada” do ponto de vista estético, outra especificidade comum ao “Rap de quebrada”, como é o caso da proposta do grupo Nativos MCs.

“político”, conforme podemos acompanhar, além de sua fala transcrita acima, nas letras através dos vídeos disponibilizados no *YouTube*, enquanto a preocupação com o âmbito da produção musical do *beat*, de certa forma, é minimizada, sendo normalmente *beats* no estilo *boom bap* (ver Capítulo 4) baixados da internet, próximos a *beats* de grupos nacionais clássicos com o mesmo estilo. As letras de Malhado não são construídas a partir da preocupação estética, mas sim a partir de relatos que “denunciam” a sua realidade e/ou de amigos próximos e/ou da sua “quebrada” (bairro Redenção; Zona Centro-Oeste). A maioria das letras são escritas isoladamente e depois são adequadas aos *beats* baixados, sendo normalmente feitos alguns ajustes no *flow*, na métrica da rima, e assim por diante.

Apesar da proximidade etária entre Malhado e Igor, as trajetórias musicais e geracionais deles se deram de forma distinta. Um dos marcadores que estou levando em conta na questão geracional, para além do que a teoria sociológica aponta enquanto o “tempo biológico” (pertencimento etário), o “tempo histórico-social” e a “posição de classe”, são os *territórios*, os *pedaços*, os *trajetos*, a *territorialização* e as *territorialidades*. Como foram criados e estiveram ativos no Rap manauara a partir de *territórios* e *pedaços* distintos, Igor e Malhado experienciaram e atuaram também de maneira distinta frente a este *circuito*, na década de 2000 ainda não reconhecido como “Rap AM”. A compreensão enquanto “Rap AM”, bem como uma disseminação das produções musicais e dos eventos em diferentes *pedaços*, se consolidou na década de 2010 a partir da popularização das redes sociais, principalmente do *Facebook* e do *YouTube* e, mais recentemente, do *WhatsApp*. Nativos MCs e Igor Muniz, assim como outros *rappers* e grupos formados por *rappers* com idades semelhante, passaram boa parte da década de 2000 produzindo e sociabilizando em eventos pertencentes às suas respectivas “quebradas”.

Diferente de *Som de quebrada*, a produção musical de *O Rap é poder* (2013) foi feita pelo próprio Igor - a partir de sua *ideia* de Rap como “obra de Arte musical” -, inclusive o *beat*, que é assinado por LadoBomBetz, marca que o *rapper* usa enquanto *beatmaker*. Igor salientou (03.03.2017) que desde 2009, pelo menos, passou a se interessar cada vez mais pela produção de *beats*, principalmente a produção para as suas próprias composições, o que se efetivou no ano seguinte. Sendo assim, todo o processo de produção musical é pensado em conjunto: *flow*, métrica da rima, manipulações e efeitos utilizados no *beat*, e assim por diante; do ponto de vista musical essas questões incidem na maneira com que a rima é acelerada ou retardada de acordo com um *flow* mais “cantado”, mais “saturado de percussão” ou mais “saturado de fala”, ambos utilizados por Igor.

Amparado pelo referencial teórico-metodológico de Eckert; Rocha (2015, p. 136) quanto à “construção de narrativas etnográficas” através dos recursos visuais do registro

imagético ou fotográfico, ressalto a descrição feita em palavras sobre o evento Sessão de Rap a partir da narrativa visual a seguir, proporcionando outra lente etnográfica ao leitor, de extrema valia nas etnografias contemporâneas.



1.2.2 Os primeiros diálogos

O universo do Hip Hop, assim como o *circuito* do “Rap AM”, é muito dinâmico. Quando estava presencialmente em campo sentia que tudo acontecia ao mesmo tempo. Era como se os agentes do “Rap AM” estivessem aguardando alguém que fosse se predispor a escutá-los e a repassar para as gerações futuras em forma de um arquivo organizado tudo aquilo que os mais velhos viveram e o que estava acontecendo no tempo presente, todas as dinâmicas de transformações culturais, os modos como as gerações aprendem umas com as outras em

colaboração mútua, mas também, como na maioria dos contextos culturais envolvendo a música, os conflitos/atritos se apresentavam, muitas vezes de forma totalmente explícita, porém, por vezes, de maneiras muito sutis, de forma a testar realmente o treinamento do olhar e da escuta etnográfica/etnomusicológica.

Neste sentido, retomo o que discorri na Introdução acerca da importância de trazer a formação etnomusicológica envolvendo as preocupações de etnografar as transformações que ocorrem constantemente no campo através das dinâmicas culturais/musicais, algo que é salientado na etnomusicologia desde Merriam (1964, p. 303-19); em especial, combinando a abordagem etnomusicológica à teoria sociológica de geração, conforme aponte em diálogo com Weller (2010, p. 211-3), atento às “características básicas da posição geracional”, entre elas: “a constante irrupção de novos portadores de cultura”, “a saída constante dos antigos portadores de cultura” e “a necessidade de transmissão constante dos bens culturais acumulados”. Saliento ainda, no âmbito dos Estudos de Hip Hop no Brasil, a referência de Teperman (2015), que escreveu sobre “as transformações do Rap no Brasil”.

Todo esse dinamismo, o fato de eu ser o primeiro pesquisador a mostrar interesse pleno no *circuito*, e a questão geracional, foram fatores que contribuíram para uma solidificação da minha “entrada em campo”, de etnografar os primeiros eventos e de registrar os primeiros diálogos de maneira profícua. Posso afirmar com todas as letras que fui presenteado no momento que entrei em campo, pois o “Rap AM” estava vivendo um período de muita efervescência, principalmente através das batalhas de rima da “nova escola”, das parcerias de produção musical, produção de videoclipes e também pelo encontro geracional presente nas contribuições em eventos específicos, principalmente ressaltado na organização desses eventos.

Por um lado, o evento no Bar do Rap foi a porta de entrada para o *circuito* do “Rap AM”, e por outro, o primeiro diálogo registrado com DJ Marcos Tubarão (50) solidificou essa entrada. Ainda nem havia passado um tempo para eu processar o que experienciei no evento do dia 16 e, já no dia 17 à tarde, conforme combinado com Art, nos encontramos no Largo de São Sebastião, espaço cultural ao ar livre no Centro de Manaus, onde registrei o primeiro diálogo com um agente do “Rap AM” em específico, diferente de Art, que era um agente do Hip Hop. Era por volta das 15h quando chegamos, mais ou menos juntos, eu, Art e Tubarão, também conhecido carinhosamente como Tuba. Como habitualmente conduz o início dos diálogos registrados, após uma apresentação inicial e alguns minutos de troca de ideias, apresentei ao Tuba o meu método de condução dos diálogos, partindo das trajetórias de vida/narrativas biográficas em direção a questões e questionamentos mais amplos ligados ao objeto de estudo.

Meu objetivo nesta parte do texto não é adentrar ainda no conteúdo dos diálogos, o que farei em maior ou menor grau ao longo dos demais capítulos da tese, principalmente no Capítulo 2. Dito isso, ressalto aqui a importância daquele momento do trabalho de campo, de traduzir em palavras alguns dos sentimentos e sensações envolvidas nele e, principalmente, salientar como a teorização da antropóloga Favret-Saada (2005) sobre “ser afetado” em campo passa a fazer sentido quando somos afetados de fato, quando realmente colocamos em prática os alinhamentos teórico-metodológicos de uma etnomusicologia que teoriza a partir do empírico, das experiências intersubjetivas e do campo etnográfico em uma proposta dialógico-colaborativa - como advoga a obra *Etnomusicologia no Brasil* (LÜHNING; TUGNY, 2016) -, que não adentra no campo como se este fosse primariamente “[...] um lugar para testar e elaborar teoria, um lugar experimental em outras palavras [...]”⁶⁴ (RICE, 2008, p. 46).

Partindo desses diálogos teórico-metodológicos, “vesti” não somente a figura do etnomusicólogo pesquisador, mas principalmente do etnomusicólogo humano, afetado e em constante aprendizado com o intuito de compreender esta cultura musical “próxima e ao mesmo tempo tão distante”, mas sobretudo preocupado em colaborar com o grupo de pessoas com o qual firmava ali, naquele momento, um pacto de amizade e aprendizado mútuo. Não estou aqui de forma alguma sendo ingênuo ao descrever um trabalho de campo ideal, sem conflitos etc. Não, muito pelo contrário. Estou ressaltando que, na maioria das vezes, aprendemos a partir dos conflitos e das dificuldades, para além dos excelentes “manuais” ou “guias” de trabalho de campo etnográfico, como por exemplo, o *Guia para a pesquisa de campo: produzir e analisar dados etnográficos* (BEAUD; WEBER, 2014), uma das obras que me acompanhou no dia a dia etnográfico, sendo o amadurecimento enquanto etnomusicólogo pesquisador e humano somente alcançado com o tempo, com erros e acertos, mas principalmente, com humildade e sabedoria para enxergar e compreender os conflitos em campo, o que aparentemente não deu ou não está dando certo, ou como salienta o sociólogo Howard Becker (2007) em uma de suas dicas através do questionamento: “O que está acontecendo aqui?”, ou aquilo que pareceu ser “fácil demais”, sendo que quando o assunto é etnografia não existe o “fácil demais”, mas também não podemos nos acomodar com o primeiro empecilho ou imprevisto que surge pela frente.

Penso que, talvez, tenha sido esse espírito com o qual adentrei em campo, advindo de muito estudo e prática etnográfica somada a uma formação etnomusicológica consolidada através do mestrado e do doutorado no PPGMUS/UFRGS e à filiação ao GEM/UFRGS, que

⁶⁴ “[...] a place to test and work out theory, an experimental place in other words [...]” (RICE, 2008, p. 46).

me auxiliou a minimizar as dificuldades e a maximizar os vínculos etnográficos e a rede de colaboração mútua que foi se consolidando a partir do primeiro evento e do primeiro diálogo.

Prontamente, no mesmo dia em que registrei o diálogo com Tuba, ele me colocou em contato com S Preto (47) e com Guila (48), que assim como Tuba foram integrantes do grupo Cabanos, formado na década de 1990 e atuante ao longo dos anos 2000. Desta forma, o contato com Igor e com uma vasta rede de amigos que conheci e tive a oportunidade de dialogar no evento Sessão de Rap, todos atuantes a partir dos anos 2000, juntamente com a rede de *hip hoppers* atuantes desde a década de 1990 que Tuba me proporcionou o contato, direcionaram o futuro do que foi pouco mais de um mês de “pré-campo” e dois períodos de trabalho de campo posteriores, o que me rendeu inicialmente, no “pré-campo”, o registro de oito diálogos em áudio com diferentes gerações de *hip hoppers* manauaras e de três eventos musicais, cada um evidenciando o que posteriormente se apresentou como os três *sub-circuitos* que formam o *circuito* do “Rap AM”, ou seja, uma batalha de rima (Batalha da Sul), um evento cultural de rua “periférico” (Sabadão Cultural) e um baile no Bar do Rap (Sessão de Rap), que apesar de situar-se no Centro é tido por seus frequentadores como um bar “*underground*”, ocupando o que conceituo no Capítulo 3 como “*pedaços periféricos*” no Centro.

2 O “RAP AM” A PARTIR DAS TRAJETÓRIAS DE SEUS AGENTES

Neste capítulo atendo a algumas demandas de colaboradores pertencentes a gerações distintas que evidenciaram a necessidade de valorizar a “memória” do “Rap AM”; no caso dos mais velhos, para terem seu devido valor reconhecido; entre os mais jovens, pelo anseio de compreender melhor como “surgiu a cena”, “como era antigamente”, ou mesmo em muitos casos, saber mais sobre o MHM, sobre o grupo Cabanos, sobre agentes que “fizeram história” neste contexto. Acompanhei alguns eventos, principalmente em batalhas de rima, em que os mais jovens viram S Preto (47) cantar pela primeira vez e não faziam ideia que ele foi um dos integrantes do grupo Cabanos, pois o Cabanos ficou no imaginário da “nova escola”, por um lado, como algo “lendário”, ao passo que por outro, alguns jovens nunca ouviram falar do grupo. Ou seja, juntamente com os colaboradores desta pesquisa, de forma dialógica, expliquei que não haveria espaço para evidenciar “todos” os relatos no “livro” (como muitos entendem a tese), então chegamos ao “acordo” de evidenciar os relatos que “contassem” um pouco as memórias/histórias do Rap manauara, antes mesmo do advento do que atualmente é reconhecido como “Rap AM”. Da mesma forma, as trajetórias aqui presentes introduzem ao leitor a rede de colaboradores principais, salientando não somente suas trajetórias individuais, mas de forma mais ampla, “as trajetórias coletivas” que compõem o “Rap AM”.

Para alcançar tal objetivo, me amparo, do ponto de vista teórico-metodológico, no diálogo com antropólogos(as) como Velho (2003), em seus estudos de trajetória e em suas conceituações acerca das categorias *projeto* e *campo de possibilidades*; nos estudos de memória a partir da escuta de “narrativas biográficas” (ECKERT; ROCHA, 2013); e em estudos de trajetória, como os de Albernaz (2008) e Fontanari (2013). Também me inspiro em reflexões fundadas no paradigma da etnomusicologia dialógico-colaborativa/participativa; Cambria (2004, p. 3) sugere que adotemos “[...] uma postura reflexiva, dialógica e colaborativa [...]” com a rede de sujeitos ou colaboradores da pesquisa; Pelinski (2000, p. 294) sugere que a autoridade etnográfica pode ser dividida entre “[...] pesquisadores e informantes nativos, colaboradores ou amigos, para que eles tenham a possibilidade de controlar a interpretação de sua própria história”⁶⁵. Neste sentido, sintetizando esta proposta teórico-metodológica, transcrevo abaixo uma passagem em que Beaud; Weber (2014, p. 198) salientam a trajetória individual “[...] como o encontro de várias histórias coletivas”:

⁶⁵ “[...] investigadores y autóctonos informantes, colaboradores o amigos, para que éstos tengan la posibilidad de controlar la interpretación de su propia historia” (PELINSKI, 2000, p. 294).

Um indivíduo, para a análise etnográfica, não é um átomo de base, inexplicável porque seria uma variável explicativa (como o consumidor com suas “preferências” na teoria econômica). Ao contrário ele é o resultado de um *processo*, é o produto de uma *história* que se pode dizer tanto “social” quanto “pessoal”; ao mesmo tempo produto das múltiplas interações pessoais nas quais ficou preso desde seu nascimento e o produto das múltiplas referências culturais e linguísticas às quais foi exposto e das quais se apropriou sucessivamente. Dessa forma pode-se ler sua história, sua trajetória, como o encontro de várias histórias coletivas.

2.1 “Geração MHM”: “a era dos quatro elementos” e a transição para o “Rap politizado”

Não somente o “Rap AM”, mas em todo o território nacional a música Rap teve como primeiros adeptos agentes do *breakdance* que aos poucos foram transitando para o universo do Rap. Em Manaus não foi diferente, apesar das primeiras gravações de Rap terem ocorrido em momento posterior a outras cidades brasileiras, essa transição deu-se em período semelhante, entre os anos finais da década de 80 e o início dos anos 90. Nem todo dançarino de *break* aderiu ao Rap e nem todo *rapper* parou de dançar *break* ou ao menos de se preocupar com os “quatro elementos” do Hip Hop, ou mesmo, em alguns casos, os “cinco elementos”.

Estou reconhecendo como parte da “geração MHM” os *hip hoppers* entre 41 e 50 anos que iniciaram dançando *break* na década de 80 e aderiram ao fazer musical Rap no início da década de 90, seja como DJ, *rapper*, ou sendo DJ MC, como alguns se autointitulam. Neste subitem em específico trabalho com as trajetórias dos agentes que estiveram diretamente envolvidos com a criação do MHM. Saliento que outros colaboradores que não estão contemplados em sua totalidade nesta parte do texto também contribuíram e em alguns casos continuam contribuindo para este “movimento”, como é o caso de Carapanã DJing (Dee Jay Carapanã; 44), que participou como público dos “Bailes do MHM” e, no final de 2005, se tornou “DJ oficial” do “movimento” no âmbito das “disputas” de *breakdance*, atualmente reconhecidas como batalhas, assim como no caso das Batalhas de Rima.

As quatro trajetórias que compõem este subcapítulo se cruzam em diversos momentos. Devido a isso, compreendo que ambas são trajetórias individuais/coletivas. Em alguns momentos, como na trajetória de S Preto (47), por exemplo, transcrevo trechos de falas mais voltadas à sua trajetória individual desde que ele próprio preferiu não conversar muito acerca do MHM, ou em suas palavras, “daquela época”, preferindo enfatizar o Rap e o tempo sincrônico. Início com a trajetória de Guila Cabanos (48), o mais detalhista em nossos diálogos, fazendo questão de lembrar datas, episódios e acontecimentos importantes para o MHM e para o Rap manauara. Buscando uma “narrativa biográfica” (ECKERT; ROCHA, 2013, p. 119-20) do indivíduo que faz música de forma coletiva, flutuo entre a esfera da memória individual e

coletiva, do biográfico e da história oral. Desta forma, a trajetória de Guila atua como base da trajetória coletiva da “geração MHM”. Na sequência, complemento de forma mais sintética o que diz respeito ao coletivo nas trajetórias de DJ Marcos Tubarão (50), S Preto e Mano FK (41), salientando também pontos das trajetórias individuais que fornecem material etnográfico trabalhados interpretativamente em outros momentos da tese.

2.1.1 Guila Cabanos

Tomo como base para a construção da trajetória de Guila o diálogo registrado ao telefone (19.02.2017) quando eu estava em Manaus realizando trabalho de campo. Guila reside atualmente em Boa Vista (RR). Saliento sua trajetória de vida, seu envolvimento com o *breakdance*, com o Rap, com a organização e criação da sigla MHM e o início da trajetória do Cabanos, primeiro grupo de “Rap politizado no estilo Gangsta” a gravar um CD no Amazonas.

O Guila, eu sou filho de um lajeiro, de um preto lajeiro, nasceu em 1940, e veio pegar a sobra da borracha aqui no Amazonas⁶⁶, veio de Mato Grosso. Somos em oito irmãos; nós passamos por uma situação muito complicada onde nosso pai analfabeto em uma cidade grande pra encher laje, cavar fossa, pra cuidar de oito filho, e a gente desde menino ali, fomos do mundo, largado, muita criança pra cuidar, mamãe não dava conta quando o velho saía. Inclusive na Major Gabriel, quem sabe esse prédio onde tu tá aí foi ele que encheu essa laje aí, porque todas as lajes aí do Centro na década de 50, ele com 15 anos ajudou a construir. E assim até os anos 80, enchendo laje, cavando fossa, enchendo laje. Então eu sou filho desse lajeiro, que cavava fossa, que era analfabeto, que pra mim é mais autoridade que qualquer polícia que existe no mundo. Pra mim não existe maior autoridade que ele. E por se tratar de morar em uma situação de baixa renda na Zona Leste no início dos anos 80, a gente saía... que 78 pra 79 as embalagens de óleo eram todas daquelas latas metálicas, então eu saía catando aquilo pra gente poder ajudar o pai e a mãe no sustento da gente. E muitas das vezes a gente ali pegava porrada, porque na época tinha aquelas polícias que eram consideradas

⁶⁶ Guila fala em “sobra da borracha” porque muitos, assim como seu pai, foram “contagiados” pelo momento historicamente conhecido como “Batalha da Borracha”, “Segundo Ciclo da Borracha” ou mesmo “Segundo *boom* da Borracha”, quando entre 1942-45 a Amazônia foi, novamente, a maior produtora e exportadora dessa matéria-prima para os EUA, que haviam perdido o domínio sobre os “seringais asiáticos” para os japoneses por conta da guerra. Esse foi um período em que o Amazonas recebeu, novamente, muitos migrantes vindos das mais distintas regiões do país, mas em maior número nordestinos. Alguns foram trabalhar diretamente nos seringais, outros, após o fim desse ciclo, “tentavam a vida” em Manaus buscando a “sobra da borracha”, ou seja, as riquezas e oportunidades deixadas como herança desse período áureo em Manaus.

grupo de extermínio e tal⁶⁷, então a nossa mãe, nosso pai, ficava louco quando sabia que se fosse pra cuidar, só três em casa e cinco no mundo, era complicado. Então, ali, quando tinha um dinheiro a gente ia comprar um guaraná Baré que dava mal pra lavar a gengiva [risos]. Um guaraná uma vez por mês quando dava pra comprar num domingo, certo, pra dividir pra oito menino.

Então nesse ambiente foi crescendo o Guila, aprendendo com ódio, com amor, muita oração por parte da minha mãe, acredite ou não, todo os oito são vivos, apesar de tudo, todo os oito praticamente formados, e claro, alguns não conseguiram e tão aí pelejando pintando parede, eletricista [...]. E crescendo assim na Zona Leste de Manaus evidentemente na rua jogando bola, no meu tempo era o Zico, eu tenho uma letra, todas essas letras, 90% das letras do Cabanos é minha, e duas músicas ali é do Juca com participação do Silvio [S Preto], e uma do Elio. Então essas músicas foram gravadas em 2008, não contam nada ainda da minha história, porque essas músicas são da década de 90, mas antes da década de 90 vamos na 80.

Ali de baixo, enquanto papai jogava sinuca tomando aquela cachaça tatuzinho, ficava aquele moleque sentado embaixo da mesa da sinuca ali, ouvindo conversa de adulto, se inteirando tanto pro lado do mal como pro lado do bem. Moleque de nove anos de idade embaixo da sinuca ali só pegando informação dos adultos. Então eu fui esse moleque que ficava embaixo da sinuca. Nasceste quando mesmo? Eu nasci em 1972. Em 78 eu já tava de baixo da sinuca, tá entendendo, juntando guincha, conversando com meus amiguinho, meus irmão, briga de irmão, aquelas carteira de cigarro a gente dobrava no meio pra dizer que era dinheiro.

[...] Então a gente se criou assim, nesse ambiente violento, ao mesmo tempo com amor, ao mesmo tempo incerteza, insegurança, e muita confiança no futuro; não sei da onde minha mãe tirava isso. Eu acho que um mérito absurdo, sabe, um mérito absurdo, porque eu com dois filho, a gente balança assim... que o futuro é meio louco, e ela, lá sabe Deus como, acreditou, meu pai é vivo, ela também é viva, então sem palavras. Nesse ambiente eu cresci no meio da rua, vendo as pessoas dançando forró, meu pai músico tocando violão, músico no sentido de que ele aprendeu no interior a tocar violão com a minha finada avó cearense. Então ele começou a perceber, em 75, quando eu tinha três anos, que ele podia entrar nessa de música, ele começou a levar mais a sério, começou a tocar com o finado Abílio Farias, aí começou a

⁶⁷ Apesar de historicamente o Ato institucional n. 5 ter perdido força no governo de João Figueiredo e, conseqüentemente, as forças mais ditatoriais do país incluindo a polícia, organizações muito semelhantes ao que conhecemos atualmente como milícias foram relatadas por alguns colaboradores que viveram em “invasões” como era o caso do bairro São José Operário na virada da década de 70 para 80. Essas “organizações criminosas” ou “grupos de extermínio”, como se referiu Guila, utilizavam de violência física e/ou tortura contra qualquer “suspeito”, “baderneiro” ou “descumpridores da ordem pública”. Esses “suspeitos” foram e continuam sendo, nas estatísticas, em maioria, jovens negros ou “pardos” habitantes de bairros populares.

chamar a atenção desses músicos aí, Nunes Filho, Nunes Gato na época [...]. Ele tinha um violão, esse violão ficava na parede como um troféu, era o instrumento dele junto com a enxada que ficava numa mangueira lá no nosso quintal como as duas ferramenta de trabalho. Porque numa dessas como músico ele ganhava trintão por noite e na enxada ele ganhava lá uns 50 conto pra desmanchar 300 saco de cimento, então era as duas ferramenta de trabalho.

Ele como analfabeto não tinha noção que podia transformar algum filho em músico. Ele só ensinou um irmão mais velho, o resto ninguém tocava naquele violão se não pegava porrada, porque ele tinha medo de quebrar uma corda e no outro dia à noite não ter como ir tocar pra ganhar os 30 conto pra comprar uns geladinho pros guri, peixe, a farinha. Então era uma coisa assim, um paradoxo, ter um pai com uma cultura no sentido musical em casa e a gente não saber porra nenhuma de música. Mas ele, quando tomava a cachaça dele, ia lá pro fundo no quintal cantar com um amigo, o finado Gama, e a gente ficava arrodado ali brincando. O dia que o velho pegava o violão e sentava ali perto da mangueira era um dia de alegria, porque a gente sabia que ele não ia bater em nós, que ele não ia ficar puto com ninguém. Então, ali, a gente ouvia essas músicas, que foi meio que entrando assim em mim, meio que na marra, porque não foi algo assim de sentar e falar: “ó, toca”, não; tudo que ele fazia era sempre batendo o pé, quando tava cortando peixe era batendo com a faca na pia, então a gente tinha ritmo, todo mundo foi nessa de ritmo, mas cada um por si, entendeu? [...].

Aí o que que acontece, Michael Jackson chega exatamente depois... porque na Copa do Mundo, eu queria bater pênalti que nem Zico, eu queria ser que nem Sócrates, porque no campinho, eu levantava meu punho pra cima, não sabia nem o que eu tava falando, porque na época a seleção de ouro era a seleção de 80, 82, era Zico, então todo mundo queria ser Zico, tanto é que na minha letra O sistema quer isso, tem uma parte assim que fala na música: “no meu tempo era o Zico, as pouca chance que eu tive eu acabei chutando de bico, a porra da bola agora é a nossa caneta, o futuro daquele moleque depende da porra da força da perna, e não da cabeça”. Então, tudo isso aí que tá na música, que tá nessa letra, é exatamente... não foi o Brown lá em São Paulo, eu acho que quando você entrar nessa área aí você vai ver a diferença dos grupos de São Paulo e dos grupos do Amazonas, e o que... claro! A bronca é a mesma! Só que tu pode ver que o problema é diferente.

Então veio o Michael Jackson, porque teve essa desilusão da Copa do Mundo de 82, certo, então eu ainda tentei, porque eu dançava Michael Jackson em 83/84, e ao mesmo tempo eu não queria largar o futebol por causa do Zico que ele ainda tava jogando. Eu só larguei mão disso mesmo em [...] 86 com a Copa do Mundo sendo eliminado pela França nos pênalti, que o Platini bate aquele pênalti, a bola pega na trave e bate na costa do goleiro, o Carlos, e

entra, acabou. A gente ainda tava envolvido em 82 com o tal do Rosssi aí vem o Platini e acaba com nós, aí quer saber: me dê aqui a meia do Michael Jackson [...].

[...] O nosso primeiro grupo de dança foi formado em 86 por mim, pelo Kardec e pelo Nego. O Kardec morava na rua de trás, na rua dele tinha uma danceteria na esquina, Estúdio 54 Danceteria, que tocava muito Funk James Brown, aquele pessoal todo, aí quando soltavam um Billie Jean de vez em quando a galera ia à loucura. Então em 84/85, a gente dançava Billie Jean e dançava esses funks, mas a gente ainda tava apostando no futebol porque sonhava em ser Zico, jogar no Rio Negro, no Nacional, que depois mais tarde meu irmão foi jogar no Fast. [...] 86 formamos um grupo e começamos a dançar fazendo coreografia, porque foi lançado em São Paulo, na Globo, uma novela chamada Partido Alto, onde a abertura da novela era exatamente os grupos que dançavam meio robô assim sabe, se você pesquisar você vai ver que na abertura da novela Partido Alto eram uns caras dançando Break num samba Partido Alto. Esse era o único contato de vídeo daquilo que a gente queria fazer. Pô, então ficava todo mundo esperando os caras passar ali na novela. Eu ia ver as chamada das cena. Eu ficava na frente da casa de uma mulher lá, porque eu não tinha televisão, aí do lado na casa da mulher tinha televisão e a gente ficava lá, porque ela era meio surda, ela ouvia televisão bem alto, a gente ouvia lá de fora. Enquanto tava na hora da novela, os ator falando, beleza, quando entrava nas cena pro próximo capítulo a gente corria lá na janela dela e olhava que era a hora dos passo. Aí a gente pegou aqueles passo e começamos a fazer. Só que aí os cara começaram a chamar atenção das outras crianças ali no bairro, a forma como a gente andava. Eu lembro que vários moleque iam ver o nosso ensaio, porque ficam aquelas frestas na casa de ripa, né, então ficavam várias crianças ali olhando, ouvindo as batida do Rap.

E como a gente conseguia as música heim cara? Eu lembro que numa rua aí no Centro tinha um velho que ele pegava os disco das rádio, porque as rádio aí, a Difusora, a Rio Mar, não gostava dessas música, de Rap, Afrika Bambaataa, Planet Rock [primeiro álbum de estúdio de Afrika Bambaataa & Soulsonic Force; lançado em 86], aquelas música tudo, Eric B. & Rakim, aí já tô chegando em 88, que era os primeiros caras americano que faziam. Então como as gravadoras distribuía pro Brasil todo acabavam ficando obsoleto nas rádios. Quem tinha conhecido que trabalhava em rádio já sabia que normalmente iam levar esses disco e jogar fora. E tinha um velhinho que conhecia um cara da rádio que dava pra ele. Ele vendia gaiola pra por passarinho, alpiste, e sem querer, como eu pegava passarinho, eu, o Nego e o Kardec, a gente gostava de colecionar passarinho, a gente comprando lá um alpiste numa loja aí no Centro, não lembro onde é que era, e a gente viu um monte de disco velho, e via uns preto com um monte de cordão, a gente: “pô, isso é do Rap, isso é o Rap porra”, e o velhinho: “podem

levar”, tipo assim, cinco por três real, me dá cinco real que cês podem levar essas porra aí tudinho. Lá eu encontrei o primeiro disco do Eric B. & Rakim, o primeiro disco do Boogie Down [ambos lançados em Nova Iorque em 87], que foram os primeiros caras no mundo do Rap a posar com uma arma na mão, e vários outros caras, a gente comprou. E começamos a entender o que o cara falava: pápápá, pápápá, pápápá [utiliza onomatopeias ritmadas entoando o flow da época], e achamos um disco do Thaíde, eu me lembro que nós compramos um disco do Thaíde e do MC Jack, uma coletânea [Hip-Hop Cultura de Rua; lançada em 88], em 89. Aí então lá no velhinho a gente começou a ouvir Thaíde, o que esses cara falava, aí meu pai já começou a entender o que esses cara falava, aí então eles falavam de injustiça e tal, e meu pai achava que era música de malandro. Então meu pai quando ouviu que isso “era de malandro”, tava me proibindo de fazer aquilo que eu queria [...].

[...] Daquelas crianças que tavam ali ouvindo pela primeira vez a batida do Rap, observando pelas frestas, uma era o FK. Então o FK começou a observar, mas a mãe dele não gostava, né, só quando era de tarde ali que a mãe dele liberava pra ele ficar ali na frente de casa. Então, papai não queria, e nós passamos a ensaiar em outra rua, que lá era o piso, foi lá que a gente ficou mais craque. Começamos até a participar de concursos de dança realizados pelas paróquias no bairro, aqueles arraial, lá chegamos a ganhar prêmio, disputa de dança, isso tudo em 88. 89, aí entra o Rap na minha vida, entra as música, as letras, porque o disco do Thaíde, do MC Jack, a coletânea, já entrou dentro de casa lá o Thaíde cantando: [canta um trecho]. Aí começou eu ouvir, porque antes era só os gringo, né, o Afrika Bambaataa: [imita um trecho de Planet Rock], sei lá o que esses cara tá falando. Então o Thaíde a gente já entendia. Lá em casa virou um centro de Cultura Hip Hop em 88/89.

Aí Manaus foi crescendo, distrito industrial, veio família de fora, nessa aí veio também um monte de moleque já com informação, aí forma grupo aqui no Japiim [Zona Sul], o The Big Star [Break], em 86 também tinha um grupo forte que depois o Tubarão entrou que era os [Irmãos] Cobra. Aí tinha em Manaus: o [Break] Revenge, que era um grupo do MC Vappo, em 86 também, tinha os Irmãos Cobra, tinha o The Big Star, o Detroit, e nós, o Metronix. Então, eram os cinco principais grupos de Break do Amazonas em 86, 87 pra 88. Desses cinco grupos de Break só três aderiram a cantar o Rap. Primeiro foi o Revenge, influenciado pelo [DJ] Raidi Rebello. Desse grupo do Revenge quem cantava era o MC Vappo. Então o Revenge, esses cara tiveram muito próximo de um cara chamado Raidi Rebello, que na época trabalhava, ajudava no Cheik Club, ali no Bancrevea, e como ali era as principal casa noturna de Manaus, então o

grupo do Vappo e o grupo do Gato e do Tubarão era muito próximo dessa região central⁶⁸, e olha onde nós tava, o Metronix, lá no final do mundo, no meio do mato, na Zona Leste, recém entregue pela prefeitura do José Fernandes [prefeito entre 79 e 82]. Então eles tavam naquela região central, quando eles queriam um disco, um tênis, um Nike, uma Adidas, eles tavam próximo do Centro [Zona Sul], eles iam até a pé pô, ali do São Geraldo [Zona Centro-Sul; onde residia o DJ Tubarão], sobe ali, já era! E nós não, tinha que pegar busão, nossa, mó batalha. Eu pintava três risca na minha Conga [para imitar a marca dos tênis da Adidas].

[...] Então começou lá em casa a despertar esse point, e pronto, meu pai endoidou: “pronto, um monte de maluco”, porque era um monte de moleque assim com fita na mão esperando pra me mostrar um som que gravou da rádio. Eu era um cara muito procurado sobre essa influência [cultural] que pairou no Amazonas na década de 80. Então virou point ali em casa, por isso que eu coloquei o “Berço”. O “Berço” e tal, do Rap, ali em casa, Zona Leste de Manaus.

[...] Em 89 eu fiz umas letras, não lembro o nome delas, mas era falando sobre atitude. Eu ouvia falar de atitude e tal, eu tinha uns 15/16 anos, aí eu comecei a escrever essas letra, e comecei a cantar escondido, no banheiro, foi meu primeiro contato. Aí a minha primeira apresentação, na época, porque o Raidi Rebello já organizava as festas de Hip Hop no Centro, mas foi na década de 90 que a gente começou a organizar as próprias festas, aí já entrou o Tubarão, o Maiko, principalmente o Maiko DMD, né. O Maiko DMD que articulava ali um DJ pra levar uma caixa pro colégio, então a gente saía tudo daquela coisa do Cheik Club, que era do povo, não era nosso. Aí começamos ali a tentar fazer, aí pronto, fizemos uma festa, não lembro qual foi a escola, e o MC Vappo começou a gravar uma música em novembro [de 89], “Venha dançar comigo”⁶⁹, e começou, pronto, há possibilidade sim de fazer o Rap!

O Vappo tinha parente em Brasília, e lá em Brasília já tinha uns cara muito bom que era os Magrellos, que na época tinha o Marcão e o DJ Raffa, e o Vappo morava perto da casa desses cara quando ia lá em Brasília. O Vappo era do Rap aqui, e tinha lá os Magrellos em Brasília, que já tinha até produtora de Rap, assim como já tinha em São Paulo, tava muito

⁶⁸ No início da trajetória do Hip Hop em Manaus, na década de 1980, quando seus agentes/atores sociais ainda não o reconheciam como um movimento cultural e/ou de rua, os bailes e campeonatos de *breakdance* organizados pelo DJ e radialista Raidi Rebello no Cheik Club e posteriormente no Bancrévea Club, instigava o deslocamento de, às vezes, cerca de 2.000 jovens da “periferia” ao Centro. Informações a esse respeito - principalmente quanto a relação “periferia”/Centro e os espaços onde se consolidaram os bailes e campeonatos de *breakdance* na década de 80 - podem ser acessadas em Souza (2016, p. 17, 24, 86, 104-6, 119-24, 126, 147, 156, 165, 175, 178-79).

⁶⁹ *Venha dançar comigo* foi produzida em Brasília por DJ Raffa e DJ Leandronik, lançando o *hit* da dupla Fabiane & MC Vappo em 1991; disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f-LHhcgeUUk>. Acesso em: 14 mar. 2020. Posteriormente, 1993, em Manaus, MC Vappo fez uma versão solo (*Dance com a gente*), produção de DJ Raidi Rebello, lançada oficialmente no ano seguinte através da coletânea *Dance Mix Volume 4*; disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9sQKJWZUP5s&t=266s>. Acesso em: 14 mar. 2020.

igual São Paulo e Brasília em 89/90, e aí o Vappo era influenciado por esses cara que tinha contato direto com São Paulo, e trazia essas influências aqui pra gente. Aí o Vappo: “ó cara, o cara tem que fazer assim, o cara tem que cantar, pula prum lado, pula pro outro, aponta aqui, aponta ali”, só que eu não gostava desse estilo, eu já tinha um estilo mais na minha. E o Vappo começou a entrar nessa linha de “dance”, porque os Magrello tava cantando lá com a Rosana: “dance aqui, dance aí, pápápá, dance lá” [performatiza vocalmente um trecho], esse negócio de “dance, dance, dance”, aí o Vappo lançou aqui: “venha dançar comigo” [entoa a melodia], aí o Raidi gostou da ideia, o Raidi Rebello era da rádio, e começou a acreditar nesse lado das pessoas do Rap. Aí o Vappo parou de cantar e ficou fazendo esse “Rap Dance”, e eu continuei fazendo a minha linha de “Rap de peso”, mais linha Gangster, aquela coisa do cara, do moleque que tava ali embaixo da sinuca, que a polícia pode prender, pode matar, que a mãe tá com medo, a bala pode pegar na cabeça, “meu filho, onde é que tá?”, porque a cancela do portão não bate, porque quando a cancela do portão bate é sinal que eu tô chegando, então a minha linha de Rap em 89/90 era mais Gangster, sempre foi.

[...] Aquele grupo de 86 era o Metronix. Depois desse grupo entrou mais dois integrantes, saíram três, entrou dois, e na entrada desses dois virou Androides. Qual foi o ano do Androides? 88/89, os Androides. Beleza, e nisso eu ainda não tava escrevendo, eu escrevi essa música, mas eu não cantava [publicamente]. Em 90 saiu esses dois caras que entraram em 89, entrou o finado Jerri, e nós mudamos o nome, colocamos pra Renegados Break, porque daí já tinha uma coisa da minha cabeça de renegado. Tu tá pegando que a gente já vinha com uma mentalidade já de renegado, de sub-humano. Quando tu foste entrando pro Rap já veio essa parada do marginalizado e tal, né? Exatamente, isso, politizado. Década de 90 o Guila já tava politizado. Nós já conversávamos: nós somos renegados, nós não somos da sociedade. Então quando chegou nessa época de 90, começou a batida do Rap, começou a vir Racionais, Pânico na Zona Sul, aí começou um peso mais do Thaíde, o Vappo indo lá em Brasília, trouxe Pavilhão 9, o Vappo trazia umas fita aqui pra nós, e chegou das rádios também esses discos; lá naquela loja de passarinho tinha algumas raridades nacional também.

Então em 90 formamos o Renegados, era um grupo forte, participava das rodas, a gente se pegava ali, inclusive com os Irmãos Cobra, ganhamos alguns prêmios... e aí em 91, numa apresentação, eu conheci o Maiko DMD no Cheik, aí ele chegou comigo no pé do ouvido: “cara, eu quero você pra conversar comigo, eu moro no São José”, eu digo: porra, eu moro no São José, só que eu moro no São José 2. Então ficou fechado deu ir a pé daqui, no outro dia, na segunda-feira, eu fui andando no meio do mato assim, andando, fui lá, encontrei a casa dele, que ele morava num sitiozinho lá... Na época lá era só mato mesmo, tinha poucas casas,

né? Tinha casas, tinha poucas casas, mas você tinha que cruzar uns beco ali de mato, pelo menos por onde eu ia. Então eu fui, achei o Maiko, aí ele me recepcionou, e eu vi que ele tinha uma área legal pra dançar, então ele já treinava dança ali. [...] Ele era um cara forte, com influência, ele falava com esse cara da rádio, falava com o Vappo, ele falava com todos esses cara. Então eu fui pra esse grupo dele. Aí pronto, ali a gente começou a falar de Racionais, ele começou a comprar beca pra mim, que eu não tinha condição; eu consegui comprar tênis, mas não era que nem o dele, ele era recepcionista do Hotel Plaza, que hoje é o Taj Mahal aí na Getúlio [Centro]. Então ele era recepcionista, ele era um cara de 22/23 anos, sei lá, um cara assim articulado, e eu era um moleque de 18 anos. Então em 90 nós começamos a pegar essas coisas assim de música que o Maiko comprava, eu dizia: Maiko, nós precisamos de música assim e assim, o Maiko ia lá e comprava; Maiko, nós precisamos de roupa assim e assim, o Maiko ia lá e comprava. Depois, o Maiko organizou um grupo de dança muito forte onde tava eu, ele e o Tiquinho. Então nós começamos a aparecer na roda, eu já apareci nas rodas sem o Renegados, aí o pessoal falou: “Guila, traíra, traíra; Guila traiu o Renegados”, o Maiko ficava puto, dava empurrão nos cara: “deixa o moleque, deixa o moleque”, aí era aquela coisa toda.

[...] Na dança ganhamos um concurso em 91 na Spectron [Disco], já com o grupo DMD. No começo era eu, o Maiko, o Tiquinho, e o primeiro DJ foi o Brian Dorneles. A gente não tinha um DJ forte, mas aí uma vez no Cheik a gente dançando, o Marquinho [Tubarão], um cara também presença, aí o Maiko: “pô, esse cara aí parece que ele é DJ”, aí conversando, o Marquinho conversando com o Maiko, aquela coisa ali da roda, e aí o Maiko chegou no outro dia lá na casa dele lá: “Guilherme, tu viu um cara assim branquinho, aquele cara lá é DJ, ele era dos Cobra, mas ele parou de dançar, e parece que ele tem toca-disco”, e a gente já tinha visto aqueles concursos de DJ e tal, e a gente queria um cara desse sabe, tocando pra nós, rodando os disco assim atrás da gente, porque a gente já tava visando Rap, então bora chamar o cara. Então o DMD foi muito forte [...].

Então, eu, Maiko, Tubarão, começamos uma geração nos Anos 90 mais revolucionária do que a de 80. Começamos a articular pra fazer festa em escola, no São Geraldo depois, fomos pra outras escolas, escola ali nos bairro da Zona Leste, onde tinha os grupos, Japiim, na Compensa [...]. Então a gente queria tá fazendo as festa independente do Cheik Club, ali daquele momento só da roda, ele [Raidi Rebello] tocava duas música ali pros breakista e pronto, a festa toda era pro povo. Então a gente tinha que pagar tão caro pra ir no Cheik dançar duas música, e a gente começou a pensar nisso. Vamos fazer isso! [...] Aí começamos a cantar nessas festas que a gente organizava nas escolas. Foi aí que comecei a cantar minhas música. Só que não tinha muito peso, porque era muito difícil achar as batida, porque pra você

fazer uma base dessa você tinha que andar muito em Manaus pra saber quem poderia fazer uma batida pra você cantar em cima, pra editar resto de música, que deixavam uma sobra [o que DJ MC Fino nominou de “o lado instrumental” dos vinis], pra você pegar dela e fazer disso uma edição, e fazer um loop daquelas quatro batidas pra você: “nossa mãe, graças a Deus hoje eu tenho uma batida de Rap”. Então era muito difícil!

[...] Nisso, eu já pegava essas fitas [no deck de rolo], e lá em casa, meu amigo, imagina a molecada toda, em 91/92, e eu com o dinheiro que eu ganhei um concurso de dança com o DMD, e essa grana eu comprei uma chapa, um jogo de mesa, pra fazer sanduíche, e o meu pai e um outro irmão meu ajudaram a fazer lá o lanchezinho. Naquele lanche eu botava as caixa de som ali pra fora e pronto... começou o “tum, tum, tá”, a batida do Rap ali na rua, Zona Leste, mas bem alto mesmo, porque eu que comprei os material, já tava ficando homem, aí papai já passou a me respeitar, papai ficava só de longe, olhando, não gostava muito, aí eu botava o meu deck lá, botava as minhas fita, aí começava a rolar o Afrika Bambaataa. Nisso, essas crianças começaram a ir lá [...]. Aí começava a cantar, cantar e cantar, aqueles moleque começava a também repetir as minhas palavra, aí o Frank [Mano FK] não saiu mais ali de casa em 92/93, pronto, apaixonou. Ele tinha uns 13 anos, aí inteirou 14, conheceu um cara chamado Mano Ney, aí trouxe pra mim: “olha Mano Ney, eu quero te apresentar pra esse cara aqui desse lanche, esse cara é doido”, aí eu: O que é Frank? Aí o Frank trouxe lá o Ney, que gostava de funk carioca na época, e foi pra conhecer o Rap.

Aí tinha uma revista, DJ Sound, que quem trouxe essa revista foi o Frank, que foi lá no Centro com o pai dele uma vez, aí ele comprou essa revista não sei de quem, aí levou essa revista pro Ney, eu não tava em casa, aí o Ney depois chegou pra mim: “Guilherme, o que você acha da gente montar um movimento aqui igual lá do Ceará?” Aí eu disse: olha cara, é o seguinte, mas lá no Ceará são os quatro elementos, tem que ter os quatro. Então, tá legal, eu disse: Ney, então esse movimento nós vamos fazer assim... porque já tinha o movimento, só não tinha uma sigla. Então a ideia que veio da revista só foi pegar e fazer a sigla [MHM], porque o movimento já tava organizado pelo Tubarão, por mim, pelo Maiko, pelo Amarildo, que é o Gato do Irmãos Cobra, pelo Jorge lá do Japiim, que era uma conexão... quando ia ter lá no Japiim o Jorge ia de longe, de ônibus, passava em casa, avisava: “vai ter movimento lá no Japiim”, não tinha telefone na casa dos mano, e a mesma coisa quando ia ter no São José lá na Zona Leste a gente ia lá no Japiim [Zona Sul] e convidava a rapaziada, a rapaziada ia no boca a boca; tava organizado, certo, em 90/91/92/93 tava organizado, só não tinha uma sigla. A gente chamava: Baile Rap. Antes do MHM a gente falava assim: Baile Rap. Se tu for ver os cartaz de 89, os cartaz de 90, de 91, tudo é Baile Rap. Aí depois eu e o Ney fomos com

o Maiko [FK salientou que era para ele ter participado desta reunião que de certa forma ditou os rumos do que veio a ser o MHM, mas teve alguns contratemplos e não pode se fazer presente na ocasião], eu digo: Maiko, é o seguinte, vamos pegar essa sigla, vamos colocar Movimento Hip Hop Manaus, vamos batizar aqui e vamos tentar falar com todo o pessoal lá da Compensa, lá do São Geraldo, lá do Japiim, lá do Santo Antônio, do São Jorge... [em síntese, dos outros pedaços que também realizavam eventos de Hip Hop, principalmente na Zona Oeste, Sul e Centro-Sul, além da própria Zona Leste onde Guila, Maiko e FK residiam].

A revista que o FK achou serviu pra dar uma ideia pra nós de colocar essa sigla MHM, porque lá no Ceará era MH2O, Movimento Hip Hop... tá entendendo? Lá no Ceará. E aqui nós colocamos só o M, o H, e repetimos o M, certo. A sigla, ela veio só pra colocar o rótulo, pá, na garrafa, porque já tava organizado. [...] Em 92 eu fui chamado pra dançar lá no Japiim pelo pessoal de lá em uma escola, então já tava organizado, era pouco, era pequeno, mas em vários bairros já havia essa organização. Em 93/94 o Gato conseguiu uma quadra lá de uma escola [no bairro São Geraldo], então já tava organizado. A gente tava se virando como podia. Então a sigla veio pra colocar essa organização geral, de todos os bairros, porque alguém tinha que pegar isso no peito. Então eu falei: nós já somos organizados, mas a gente tem que ter algo pra quando for pedir uma força poder falar: “nós somos do movimento tal aqui em Manaus” [...].

Então a partir de abril de 94 passou a ter essa sigla. [...] Os fundadores do movimento organizado em Manaus: Maiko, Guila e Tubarão; com o apoio de todos [incluindo Ney Chaves, Mano FK, S Preto, entre outros]. Agora, tem que ter cuidado porque antes da sigla já existia esse movimento, já tinha pessoas que já cantava Rap, já tinha eu mesmo que antes do MHM eu já cantava meus Rap, mas eu cantava mais entre nós numa praça só com a rapaziada batendo palma, pá pá, era assim, não era disco gravado. Tanto é que tinha uma fita minha que... aí eu comecei a escrever, aí o Ney, esse rapaz que o Frank trouxe lá até mim, gostou de umas ideia minha e começou a fazer umas letra também [que foram os primeiros raps do grupo (C)Rime Organizado, formado por Ney e FK em 93, tendo feito sua primeira aparição pública em 94].

[...] E o Silvio, agora vem a transição do DMD pro Cabanos. O S Preto entrou, aí tava lá no Cheik, nós tava dançando lá, 92, ou foi 93, uma coisa assim, nós [do grupo DMD] já era forte, já tinha ganhado uns dois ou três concurso de dança, já era bem falado, eu com 19 anos era o cara, o Maiko. E o Revenge? O Revenge tinha parado, o Irmãos Cobra tinha parado, tanto é que o Tubarão foi pro DMD pra ser DJ. Aí entrou os Fúrias [Irmãos Fúria], e o Renegados continuou, os Fúria, aí ficou, 90/91 os dois principais grupos do Amazonas foi o Irmãos Fúria e o Renegados. Renegados era muito forte, meu ex-grupo, forte mais forte mesmo,

os cara eram muito violento nas dança mesmo. Então o Renegados e o Fúrias quando entravam na roda eu já não me metia porque eu não era mais dessa dança; eu parei de dançar o Break pra dançar no DMD porque no DMD era uma mistura, um pouco de Break, mas na maioria era aquele estilo Move Dance e Technotronic [grupo belga que ditou uma nova tendência de dança a partir de 89 muito próxima a alguns estilos de Hip Hop norte-americano da mesma época; tanto na modalidade do rappin como no breaking]. Aí então nós começamos a trazer essa tendência pra cá, e aí estourou, tanto é que esse estilo de dança ficou mais forte que o Break na década de 90 por conta do DMD.

Aí o Silvio tava numa roda, o S Preto, a gente viu ele numa roda de Break uma semana num sábado, e o Maiko me chamou assim: “Guila”, eu: Que foi? “Olha praquele cara láaaa atrás do camisa branca”, na roda de Break, ele falou no meu ouvido porque o som tava alto, lá no Cheik. Aí eu olhei assim, um cara com um dedo indicador segurando assim na bochecha, com o outro braço cruzado e com a cara levantada lá pra cima assim tipo como quem tava querendo briga. Aí eu olhei: Quem é esse cara que tá querendo briga, ele dança? A gente ficava preocupado porque se é um cara novo que tá na cidade e sabe dançar a gente já ia chamar pro pau logo, certo. Aí eu comecei, arrodiei ele por trás e tal, observei: acho que não dança não, deixa pra lá, só é papo. Aí fui me embora pra casa. Tamo ensaiando lá, tal, tal, aí nesse ensaio o Maiko fala: “Guilherme, se aquele preto tiver lá”, ele falava assim mesmo: “se aquele preto tiver lá! Eu vou bater um papo com ele pra saber se ele dança mesmo”. Aí beleza, no baile no outro final de semana o cara tava lá do mesmo jeito, com os braço cruzado, com o dedo indicador na bochecha, encarando assim todo mundo como se fosse o cara! Aí o Maiko: pá! Dançou, dançou, dançou, apontou pra ele, ele foi pra roda e dançou um estilo muito doido! Esse cara era o S Preto, moleque de uns 19 anos dançando um estilo meio doido. [...] E sabe por que que nós chamamos ele? Por causa da autenticidade cara! [...].

[...] Então 95 pra 96 eu vinha assim andando com o Silvio; o Preto era minha sombra, onde eu tivesse ele tava junto comigo, sempre juntos. [...] Então foi quando eu abri meu livro pra ele, mostrei uma letra que eu escrevi em 92, ainda no tempo do DMD, Bem-vindo ao mundo da periferia, então aqui já era outra coisa, ele: “pô bicho, caralho!”. Escrevi essa música, Bem-vindo ao mundo da periferia, na verdade essa música era pra ter aí seus 18 minutos pô, eu era muito influenciado pelo Renato Russo pelo meu irmão ser fã dele, e eu também ser fã, e aquele Faroeste Caboclo... aquela música era muito grande, e eu gostava de contar história. Então a música era pra ser Bem-vindo ao mundo da periferia em oito dia, mas eu parei na terça, e ela tem seis minuto [risos]. Então ainda ia ter quarta, quinta, sexta e sábado, porque era em oito dia a volta na periferia [...]. Nessa época não tinha em que pesquisar, não tinha

internet pra pesquisar. Pra ler um livro eu tinha que entrar pelos fundos da escola, arrombar o assoalho e entrar na biblioteca pra mim poder ler cara, tá entendendo, então não tinha essa. Eu tinha que procurar o meu conhecimento. Então eu tinha que ler jornal de ontem, ia na barbearia pegar jornal [...] pra ter conteúdo pras letras.

[...] Desde 94 eu já estava com aquele sentimento que o Preto começou a perceber também, já não tava dando mais, em 96 eu tive que falar pro Maiko que eu ia sair [do DMD], e o Silvio disse: “eu já tô é saindo” [...], porque ele sabia que eu ia sair, mas eu fiz história com o Maiko, e o Maiko se lamentou e chorou muito, eu chorei muito, nós choramos cara, porque ali teve uma história revolucionária mesmo, uma coisa de alma mesmo! Separamos cara! Porque eu sabia que eu ia entrar nessa onda do Rap Gangsta de cabeça mesmo, porque Manaus não tinha... Manaus tinha muito essa coisa de medo, e eu não tinha medo! Então eu não podia cantar com o Maiko, porque ele não ia apoiar o meu sentimento. Fizeram concursos de Rap em Manaus em 95, Raidi Rebello fez um, eu não fui! Eu não apoiava concurso de Rap! Original, de sentimento! Rap pra mim é sentimento, então como que vai vir um jurado e falar pra mim: “cê perdeu por causa disso”, se eu tô falando: “minha mãe morreu”, não tem condição véi, essa minha consciência é desde 95. Fizeram vários concurso de Rap em Manaus, e qual foi o que eu participei? Então todo mundo sabia do meu Rap. Aí quando o pessoal descobriram o motivo pelo qual eu não ia, pronto, pararam.

[...] Aí eu saí em 96, fiquei no anonimato. O Silvio ia lá pra casa: “ei Guila, tá tendo Baile Rap”, e eu: não vou. Passei dois ano assim só escrevendo. Um belo dia, eu em casa lendo os meus livro, porque eu já trabalhei, comprei meus livro. Minha irmã, meu pai, minha mãe gritou lá de baixo pra eu ouvir lá de cima: “Guilherme, ensina tua irmã a fazer a tarefa de casa”, aí eu: sobe aqui mana, minha irmã de nove anos subiu com um livro de história, final de 98, porque ela ia ser reprovada, e era prova de história. Aí ela traz aquele livro sem capa e joga assim no meu peito, que eu tava lendo: “mano, me ensina aí, que eu não sei sobre a história do Amazonas”. Mano, quando eu abri, [...] a minha irmã me deu o nome de grupo de Rap, um dos mais revolucionário do Brasil, ela jogou no meu peito, quando eu abri: A revolta dos Cabanos! Mano, foi... estalo, pá, dei um pulo da cama, falei pra minha irmã que eu só ia ali e voltava pra ajudar ela. Corri, corri, corri, corri, ali na casa do açazeiro, que ele vivia carregando uma foto dele com o Brown, que era um moleque que vivia lá em casa ouvindo Rap, aí eu falei: agora sim cara, agora sim, achei o nome do grupo. Eu passei dois ano tentando... porque eu não quero colocar esses negócio, Crime Organizado, Denúncia do Crime, não sei o que do crime, não sei o que O Alvo; eu não queria um nome assim muito objetivo, eu não queria essa coisa assim muito racional, tá entendendo, é... tinha essa coisa de

crime, polícia, eu não queria esses nome assim de grupo de Rap. Então achei o nome, Cabanos, pronto, peguei minhas letra tudo e saí vendo as melhorzinha pra encaixar nesse disco que eu ia fazer de qualquer jeito. Achei, Bem-vindo ao mundo da periferia, eu já tinha A revolta dos Cabanos, aí eu escrevi Pensamentos Malditos, todas essas músicas que você ouviu que tá no disco [do Cabanos de 2008] são dos anos 90.

Peguei, e disse assim: eu vou gravar, aí... só que pera aí, vou gravar com quem. Aí eu disse: pera aí, vou falar com o Silvio; Silvio, e aí? O Silvio: “pô, tô aqui”, bora pro Cabanos. [...] Nas primeiras apresentações tinha um radialista chamado Joaquim Marinho, que quando eu fui convidado pra participar de um lançamento de livro ali na Valer, ali do lado do Cheik, chegando lá eu levei uma fita que eu tinha gravado ali caseiro mesmo, eu e o Silvio. Aí então o Joaquim Marinho ouviu essa fita: “pelo amor de Deus”! Chamou a gente pra ir pra rádio: “tem uns caras aqui chamado Cabanos, pelo amor de Deus, cês tem que ouvir”. E nessa letra eu já fazia a introdução: E a nova batalha começou em 2000 [início do rap Revolta dos Cabanos; faixa 11 do CD A idéia não morre], porque aí a gente foi pra rua mesmo, já tinha gente vestindo camisa do Cabanos, lá na Assembleia Legislativa gente com bandana na cabeça, lenço amarrado no pescoço escrito Cabanos. Foi uma das maiores revolução que teve aí no Amazonas com essa gurizada skatista, mais tribalista que tinha ali pela Praça do Congresso, e tal. E aí começou a valorizar esse nome, tanto é que nas bibliotecas os livros com esse nome era bem escasso, e aí começou a aparecer nas Sebos, livrarias, bastante livro.

Primeira formação dos Cabanos, eu tinha o projeto de cantar com quatro caras, porque eu gosto do estilo do Racionais, entendeu. Aí começamos eu e o Silvio, depois entrou o Eguinho, mas ainda faltava o DJ. Aí o Cabanos ficou eu, o S Preto, o Eguinho e o finado Marcelo D12, um cara que era skatista, ninguém conhecia, morava na Cidade Nova [Zona Norte], tinha uns toca-discos, virou DJ dos Cabanos. [...] Saiu o Eguinho e o finado Marcelo D12, antes dele falecer, saiu. Aí foi feito um convite pra dois moleque que tavam começando e começando bem, que era os moleque do grupo chamado Neurônios Negros, que era o Elio e o Negro Juca. Chamei os dois assim, largou o grupo deles lá, já virou Cabanos, tatuou no braço, o Elio tem uma tatuagem do Cabanos no braço, já entrou: “meu sonho era entrar nesse grupo”, porque já era falado. Foi dois anos com a primeira formação [99 e 2000], e já era um estouro. Então entrou os dois, e por último eu chamei o Tubarão porque o Tubarão era um cara que tocava em qualquer tipo de festa, mas ele tinha aquela essência do Rap, do MHM, eu sei que ele tinha Rap na veia, e ele era muito articulado, pode ver que ele toca vários estilos e é muito articulado nesse lado da cultura. [...] Aí ficou Cabanos, fodão! Pegou o Tubarão, enciclopédia, pega o Preto, vozona do Norte, pega eu, pega o Elio, Neurônios Negros, que rima bem, e o Juca, cinco

caras, fechou e pronto. Entrou pra história? Não sei, mas beleza, foi o que... enfim... a história do Rap aí tá sabendo, o grupo principal do Estado do Amazonas, o Cabanos, que desde a ideia em 98 levou aí com dificuldade essa história no peito.

2.1.2 DJ Marcos Tubarão

Tomo como base para a construção da trajetória de Tuba (50) o nosso primeiro diálogo (17.02.2017) registrado no Largo de São Sebastião (Centro). Enfatizo parte de sua trajetória individual e a continuação da trajetória do grupo Cabanos - incluindo o processo de gravação/produção do CD *A ideia não morre* (2008), do DVD (2013) e a dissolução do grupo também em 2013 -, da *ideia* de Tuba em produzir “algo regional”, mas que ao mesmo tempo representasse um “Rap de peso”, “politizado”, com uma estética de “som orgânico”, com *samples*⁷⁰ de bandas acústicas, “sem perder a essência do Rap”, neste caso representado através de um estilo que se aproximava mais do *boom bap* [ver Capítulo 4], “mas sem se prender a isso ou aquilo”, como salientou Tuba em nossos diálogos.

Eu sou de Astorga, ao norte de Maringá, Norte do Paraná. A música foi a primeira coisa assim, eu tinha uns 12/13 anos, meus tios mais velhos, e tal, festas nos bailes... sempre gostei de música. Aí lá, contato com a galera, e logo veio o contato com o Break, ia pras festas que tocavam umas músicas ainda passando a década de 70, tavam tocando no final de 70 a Disco Music, algumas coisas assim, aquelas coisas mais Pop também, início do Pop, década de 80. Aí eu comecei a juntar com uns moleques lá, a gente tinha uma vitrola, aí a gente começou a fazer umas festinhas. Mas era tudo assim muito artesanal, fita, vinil [...].

[...] E como é que foi esse lance pra vir pra cá? *Meu pai trabalhava em uma empresa de café. Lá tinha uma filial, a matriz era aqui. Aí fecharam a filial, e ele ficou praticamente o único funcionário. Meu pai nasceu quase de baixo de um pé de café. Ele conheceu tudo de café. Então ele era uma pessoa muito importante na empresa. Café é uma coisa muito valorizada, e você pode ser facilmente enganado se não souber comprar. Aí ele veio pra cá. Eu ia completar 16 anos. Foi no dia 11 de fevereiro de 86. Cheguei... aí claro, né, deixei os amigos lá do Break, triste por esse lado, mas também imaginei: é Zona Franca lá, eu vou realmente conseguir o*

⁷⁰ *Samples* (“amostras”), são trechos musicais - que servem de base para a construção de um *beat* - recortados por *beatmakers* ou produtores musicais a partir de composições originais que variam enormemente de estilo. Atualmente essas “amostras” são, com frequência, completamente modificadas através da manipulação de frequências sonoras, timbres etc. a partir de *softwares* de edição/composição musical.

que gosto, que é comprar os equipamentos. Quando cheguei fui numa loja bem aqui perto na Pernambucana, porra, eu pirei né velho, mas o preço era... naquela época era muito caro, aí eu pensei: vai ser difícil! Mas aí, veio a dança de novo, e paralelo, a capoeira [...].

[...] E quando vocês chegaram aqui, onde vocês foram morar? *São Geraldo [Zona Centro-Sul], até hoje a minha mãe tá lá, uma casinha preta, bem próximo da Constantino Nery, tem a Igreja Universal do lado, ali, naquela rua do lado. E ali era a torrefação do café, perto da UNIMED. Então, isso que eu ia te perguntar, né, porque na época não tinha tanta coisa igual tem hoje. Não, não tinha a igreja; onde é a igreja era uma oficina que trabalhava um amigo meu, o Arilson; depois nós dançamos juntos no mesmo grupo. Eu ficava lá na área o tempo todo ouvindo rádio. Meu lance era esse, com uma carteira de cigarro e ouvindo rádio. Já fumava né cara... Aí, esse cara chegou lá um dia, eu: vim do Paraná e tal... Onde é que tem uma discoteca por aqui, boate e tal... pessoal dança Break, tem Break por aqui? Aí ele: “pô, tem um cara que morou aqui na rua, eles se encontram no São Jorge” [Zona Oeste], lá na pista... Praça Duque de Caxias. Ele: “pô, qualquer dia eu venho aqui, eu te levo lá; se tu quiser ir lá à noite, eles se reúnem lá”. É o Temar, ele morou aqui na rua.*

Aí um dia nós fomos lá, cheguei, primeiro cara que eu tive amizade aqui, o Arilson. Ele era quase igual a eu, conhecia o Break, mas não dançava ainda. O Break aqui era igual lá no Paraná, muito embrionário ainda. Aí cheguei lá, era uma praça cheia de roda de Break, os caras da cidade todinha, tinha cara do Japiim [Zona Sul], do Santo Antônio [Zona Oeste]. Aí dali foi um pulo pra mim andar com os caras, conheci o Gato, o cara que mais me ensinou, me ajudou no Break, e tal. Aí fechamos um grupo com eles, que eram os Irmãos Cobra. Era esse Arilson que morava na [minha] rua, aí tinha o Fiu Fiu lá do Santo Antônio, o Gato, ele vinha da primeira formação desse mesmo Irmãos Cobra que pararam, aí junto com o He-man e o Bronzeado. Aí poxa, ficamos seis, começamos a dançar em tudo quanto é lugar, Cheik, Bancrévea, as discotecas, algumas cidades do interior aqui perto. Aí foi assim pra mim até 89, me alistei e tal, voltei a estudar, porque antes era só Break, ensaiava dia e noite.

[...] E o Cabanos? Quando vocês começaram assim... que o Guila: não, vamos montar, tipo... chamou o Preto e tal. *Chamou o Preto e o Eguinho, e depois um outro DJ chamado D12. Nessa época eu não tava junto com o Guila. Foi 99, né? Não, foi um pouco antes, foi 98. Aí 99 que o Guila diz: começou e tal, mas em 98 já tinha uma certa estrutura, já tinha o Preto e o Eguinho, aí um pouquinho depois chamou o Marcelo D12 como DJ. Depois o D12 saiu, foi pra igreja e tal, disse que mudou a filosofia de pensamento dele. Aí foi quando 2002/3, eu tinha uma lojinha que vendia algumas coisas de Hip Hop aqui perto do Castelinho [Centro], aí o Guila sempre ia lá na hora do almoço dele, ficava conversando e tal: “e aí, Cabanos e tal”, aí*

eu digo: a... Cabanos... é... bacana pô. “Bora lá fazer uma parada”, e eu: não... Ele ficou assim, várias vezes. Aí quando foi um dia eu disse: então vamos lá ver o que que é. Aí eu comecei a fazer parte do Cabanos. Foi uma época que eu me distanciei um pouco da organização de baile junto com o Maiko e com o Art, e com outras pessoas, o Dério, me distanciei um pouco de outras pessoas [que formavam o MHM na época].

Aí o Guila fez um contato com outro amigo dele, tentamos de várias formas, tentamos passar pelo Raidi [Rebello], não deu certo. O Raidi foi o seguinte, ele disse que gostava muito do Rap, apoiava o Rap, mas na hora de ajudar... [...]. Aí foi quando o Guila fez contato com o Vanderlan pra gente ir lá na casa da Márcia Siqueira⁷¹, na Compensa [Zona Oeste], que tinha um estúdio lá que dava pra fazer. Fui lá, nem conhecia o mercado da Compensa, aí conheci o Vanderlan, vi o estúdio, depois conheci o Elso, que é um parceiro meu até hoje. Aí a gente começou lá [a gravação do álbum], isso em 2004. Aí vai, 2005, 6, 7, nada do disco. [...] Quando foi 2008, mano, o Guila chegou comigo e falou assim, a gente tava há quatro anos no estúdio quase: “mano, eu vou sair fora; eu vou pra Cuiabá. Vou sair da empresa, vou montar uma Lan House com o meu cunhado, e mano, não vai dar pra terminar”, eu digo: mano, vamos lá, vamos agilizar. Aí eu peguei essa música aqui [apontando para o encarte do CD em suas mãos], Tipo C, Guardiões e Revolta dos Cabanos. Elas saíram assim de um computador em 24 horas cara, as três. Eu digo: nós vamos fazer, tu tem que tá aqui. Aí foi no dia primeiro de junho de 2008, lançamos esse disco lá no Almirante [casa de shows localizada no bairro São Raimundo; Zona Oeste]. Uma semana depois, no dia oito, ele saiu fora. Aí o Cabanos que eram cinco, virou quatro. Ficamos fazendo uns shows aqui, só os quatro, e tal. Aí nisso o Elio também, perto de finalizar o disco, se invocou e foi pra um garimpo. Aí no dia do lançamento ele não tava aqui, foi o primeiro que debandou, disse que foi pra um garimpo. Sumiu! Aí no dia que o Guila foi embora o Elio chegou, a gente já tinha feito [o lançamento]. Aqui nos agradecimentos do Elio, foi eu que fiz, com base no que ele me falou da filha dele, do avô dele, do que eram valores de vida pra ele, ele não tava aqui. Aí na música Guardiões acabei gravando com a minha voz a parte que era pra ser com a voz dele, mas ele não tava, acabei fazendo com a minha voz. [...] Aí beleza, o Guila saiu, ficamos em quatro, o Elio saiu, três, aí o Elio veio, quatro novamente, então foi sempre assim, muito marcado por desencontros.

[...] Aí quando foi um dia o Guila, lá de Boa Vista, liga pro Preto [...]. A gente tinha acabado de lançar o DVD, aí o Guila liga pro Preto, eu atendo, lá no Preto, em pleno Natal,

⁷¹ Márcia Siqueira é uma cantora bastante popular no *circuito* reconhecido em Manaus por MPA (Música Popular Amazonense). Fez uma participação especial na faixa 5 (Pensamentos Malditos) do CD *Cabanos – A idéia não morre* (2008).

ai o Guila promete um monte de coisa pro Preto... Mano, aconteceu isso, o Preto foi lá pra Boa Vista trabalhar com o Guila. Lá vai o Cabanos de novo quebrado; de cinco [integrantes], baixamos pra três, continuamos... Quando foi um dia, não deu certo lá, aí quando o Preto tá voltando, o Juca, evangélico! Aí muda a cabeça todinha, saiu do Cabanos. Aí ficou só eu e o Elio. O Elio já tinha se mandado pra outro garimpo, aí teve uma hora que eu vi: porra, me vi sozinho. Acabou! Já deu, né, tanto que eu acho que Cabanos não rola mais não, comigo, né. Pode ser que o Guila faça um trabalho lá em Boa Vista. O Preto também não rola mais, o Juca não, acho que...

Aí eu comecei a correr atrás de grana velho, eu vou começar a ver as brechas que tem, fazer projeto, ir atrás. A gente conseguiu alguns projetos, fomos contemplados com o Prêmio Preto Ghóez, aí eu fui correr atrás disso, com o Elso da prefeitura, vamos lá. Eu acho que a gente foi o grupo de Rap que mais ganhou dinheiro aqui com o Rap, partindo de projetos, não pelo público. Público? Tocar em rádio? Venda de disco? Não dava nada não. Aí fizemos vários projetos que deram certo. Dois, três mil pra gravar o DVD [...].

Tuba foi o único DJ que salientou acerca do ato de produção musical de raps. Ele foi o único da “geração MHM” que se preocupou com o âmbito da “estética como iconicidade de estilo” (FELD, 1988, p. 92-4) pensando o plano sônico como fator identitário que evidenciasse o Cabanos não somente como um grupo de “Rap politizado” como o Racionais MCs, por exemplo, mas que fossem reconhecidos enquanto “os Cabanos”, os “caras que fizeram a diferença no Norte”; e essa diferença não passaria somente pelo viés das letras contextualizadas na realidade das “periferias” manauaras, mas também pelo âmbito sônico. Enquanto para outros grupos de Rap manauara, até o final da década de 2000, haviam apenas “referências” sônicas: “vou samplear um disco do Marvin Gaye porque é um *funk/soul* da Motown, e é isso que os gringo fazem; vou baixar um *beat* pesadão aqui do Tupac porque o meu rap é de quebrada”, e assim por diante, para o Cabanos a produção sônica foi parte integrante da proposta de construção de uma identidade “do Norte” representada através de uma estética sonora “inovadora”, ao mesmo tempo que mantinha “referências” do “Rap de peso”.

Conversamos por horas a fio acerca da produção do CD *A ideia não morre*⁷². Neste momento das trajetórias não aprofundo o âmbito das produções, trabalhadas no Capítulo 4. Ainda assim, transcrevo dois parágrafos de forma a introduzir ao leitor a *ideia* de produção advogada por Tuba, já que o “diferencial” trazido pelo Cabanos não foi somente na “mensagem

⁷² Áudio disponível em: <https://1drv.ms/f/s!AscpdH9JOInj3UISv4g02hBNKbZp>. Acesso em: 12 fev. 2020.

política” das letras, mas também - segundo Tuba - nessa busca por uma identidade sônica “regional”, “primitiva”, “tribal”, “orgânica”, e que ao mesmo tempo apresentasse “aquela pegada da qualidade europeia”, uma *ideia* de produção bastante ligada a um tipo de ideário “pós-moderno, fluido, cosmopolita”, em que a “estética” exerce um papel primário como “iconicidade de estilo” (FELD, 1988, p. 92-4).

[...] Esse disco de 2008, como a gente não tinha uma produção musical, não tinha como gravar, não tinha várias coisas. Cada música aqui foi uma história, cara. Como um Louco, faixa 3, foi na casa do Marcão ouvindo o som de uma banda alemã, eu pirei, falei: mano, isso vai servir pra alguma coisa. Cada uma partiu de alguma coisa. Essa aqui de um funk da década de 80, completamente diferente. Pensamentos Malditos? É. Aí Cara Pálida foi a música mais difícil. Isso aqui foi um entrave no estúdio, a gente ficou quase um ano tentando fazer essa música aqui, de várias formas, teclado, agora baixo e teclado, não deu certo porque ficou muito eletrônica, efeito na voz, não deu certo, mas ela partiu também de uma outra música que eu ouvi do Sérgio Mendes, brasileiro.

[...] Então começamos a trazer essa questão da singularidade para o Rap aqui do Amazonas, a gente não queria ser os Racionais do Amazonas, a gente não queria ser um Public Enemy; a gente tem esses... eu mesmo ouvi muito Public Enemy, ouvi muito Racionais, ouvi muito Run DMC, Ice-T, mas fazer Rap aqui seria fazer uma coisa diferente, sem se misturar também com Boi-Bumbá, entendeu? Apesar de querer um dia fazer um som com o lance do Boi. Mas ter uma coisa assim regional: pô, eu quero fazer uma parada daqui! Mas eu não quero ser o Racionais do Amazonas, o Public Enemy do Brasil; não, não é isso. Acho que o mesmo aconteceu com o Racionais lá. O Racionais já era muito perto do Public Enemy, o que o Public Enemy fazia, fez, principalmente no início; e hoje parece muito com as bandas de funk dos anos 70/80, principalmente Black Rio, algumas coisas assim com essa pegada, Dom Salvador, Cassiano, Tim Maia, o Hyldon, e tal, galera mais da pegada funk/soul do Brasil, Di Melo, que era um cara do Nordeste... Então era fazer um som diferente, um som daqui. E eu gostei de trabalhar assim na montagem [produção] do disco com samples, de partir sempre de coisas acústicas, não de eletrônicas, criar um beat que não fosse assim muito eletrônico, que não fosse muito o Rap que se fazia naquele momento⁷³. A ideia era de não ser uma parada

⁷³ Na segunda metade da década de 2000 o ato de *sampling* foi caindo em desuso no Rap brasileiro. Com a ascensão do estilo *trap* nos EUA, muitos DJs/produtores brasileiros passaram a utilizar timbres eletrônicos provenientes da “máquina de ritmos programável” Roland TR - 808, entre outros equipamentos *hardware* que simulavam timbres de baterias acústicas, entre outros instrumentos. No caso do Amazonas, as únicas produções da década de 2000 baseadas no ato de *sampling* foram os álbuns *A idéia não morre* (Cabanos) e *Num vale 1 real* (Dee Jay Carapanã

eletrônica, que soasse assim de banda, e que não fosse uma coisa assim que tivesse o mesmo beat do começo ao fim, como é o funk carioca, mesmo se você pega Afrika Bambaataa, o 808 State, pega esses beat assim, só muda a letra, e o beat é a mesma parada, aquela coisa repetitiva que hoje o Rap tem, né. Então partíamos de várias coisas.

Finalizando a trajetória de Tuba, transcrevo a seguir um trecho em que ele discorre acerca da relação dos integrantes do Cabanos com “a periferia”, e como essa relação foi retratada no CD do grupo, o que desdobra nos capítulos seguintes.

[...] A periferia tá muito entre nós. Eu sou o cara entre eles mais distante da periferia; nem tanto, né, porque também a minha vida foi transitar em tudo quanto é lugar. O Juca vem lá do Pará... O Elio é daqui, mas também já foi pro Pará, a família veio de lá... O [S] Preto é daqui mesmo, mas foi criado em Autazes, depois voltou pra cá. O Guila é daqui mesmo, nascido em Manaus, saiu só depois de grande, só depois do Cabanos. O Juca é do Novo Reino [bairro Tancredo Neves], Zona Leste, o Preto é Cidade Alta, [bairro] Jorge Teixeira [Zona Leste], o Elio, Zona Norte/Leste, Cidade de Deus, o Guila, Zona Leste também, São José I, e eu, o único aqui da área [mais central], lá do São Geraldo [Zona Centro-Sul], mas também Zona Leste porque a minha vida nunca foi fazer nada aqui. Fiz os bailes de Rap [“nas boates do Centro”], mas ficava mais na Zona Leste, Compensa [Zona Oeste], ia pra tudo quanto é lugar. Eu vivia muito mais nesses lugares do que onde eu moro. Aí o conceito de periferia que eles trazem é exatamente do que eles viam. Por exemplo, essa música Bem-vindo ao mundo da periferia e O sistema quer isso...

O Sistema quer isso é uma música que... era um garoto filho de um outro garoto que matou um taxista num campo de futebol, e a gente viu essa parada, eu vi essa parada. Nesse vídeo aqui no DVD, na apresentação ao vivo, eu fui produzir um vídeo, eu tava com a câmera na mão filmando o Juca num campo de futebol lá no Nova Floresta, era um vídeo, um trechinho, que no meio da música tem dois vídeos que aparecem no DVD; um foi feito lá na feira do Mutirão com o Elio, num momento que o Elio fala, aí desligou aquela luz toda do palco, ficava só o vídeo, né... Então fizemos esse do Elio na feira que ele falava de peixe e tal, e o Juca falava de futebol, meio que uma crítica, falava de um projeto chamado Bom de bola. Nesse momento que eu tô filmando ele lá nesse campo no Nova Floresta, veio um táxi que ia passando um cara

& Jander Manauara); os outros raps gravados em fitas K7 e mesmo em CD tinham seus *beats* ou suas bases instrumentais todas “recortadas” através dos instrumentais de vinis, fitas K7 e, aos poucos, com o advento da internet, começaram a ser baixados ou comprados já prontos.

numa moto, deu quatro tiros no cara na minha frente, eu com a câmera na mão filmando, mas não aparece porque eu tava filmando pra esse lado de costas; eu só ouvi a parada: pá pá [imita os tiros], aí quando eu virei assim o cara da moto desceu, matou um traficante, um gordão.

[...] Então esse conceito de periferia que tem dentro do CD foi o que eles viveram, e eu mesmo, mas principalmente eles, né, o Guila, que é o autor de quase todas as faixas. Mas teve muitas músicas também que eu... assim... como eu te falei, aquela parada que o Guila ia lá na loja e tal... Cabanos, e eu ficava meio assim em dúvida porque tinha umas coisas que eles falavam que eu não concordava. Essa música aqui, O sistema quer isso, por exemplo, era bem assim o refrão: “o sistema quer isso, ver seu filho morrer, escola pra que se nada vai aprender”. Era assim o refrão dessa música, aí eu falei: não, não concordo não, tem que mudar esse refrão aí. O irmão do Guila, o Serrão, falava a mesma coisa pro Guila: “porra cara, vou falar um negócio desse pro meu filho, eu tô me esforçando pro meu filho estudar, e você vem dizer: estudar pra que se nada vai aprender”. Quer dizer, o negócio tá tão ruim, a desesperança tá tão grande, e tu ainda vai plantar isso... Aí eu tentei falar com o Guila; o Guila é muito flexível, cara, a gente sempre se acertava muito bem, tanto na parte musical, na escolha das bases, montagem, até como alguma coisa assim: “porra, vamos tirar um pouco de palavrão [...]”, é um momento que a gente perde cara, ajuda em nada, só mostra indignação, vamos tirar um pouco disso. Era natural, no Racionais, no GOG, no Câmbio Negro, então meu amigo!!! Aí tá, com pouco eles foram aceitando e tal... aí eu mesmo falei assim: “e o sistema quer isso, ver seu filho morrer, escola tá aí, eles vão ter que aprender”, é outra coisa, “escola tá aí”, tu vai ter que aprender! Teve uma época que passava as crianças sentadas no chão, não tinha cadeira, aí fomos colocar a segunda parte, cantava duas vezes: “e o sistema quer isso, ver seu filho morrer, escola tá aí, eles vão ter que aprender; e o sistema quer isso, ver seu filho morrer, sentados no chão, mas vai ter que aprender”! Mesmo sentado no chão, mas vai ter que aprender. Então algumas coisas mudou, algumas coisas desnecessárias, né. Eu falava isso com o Guila; o Guila era o autor das letras, mas ele era muito flexível, então a gente conversava: “pô, isso seria bom, né cara...” fazer uma música pra tocar em rádio, pô, porque uma música dessa não vai dar pra tocar em lugar nenhum... do jeito que era, né.

2.1.3 S Preto

Tomo como base para a construção da trajetória de S Preto (47) o diálogo (18.02.2017) registrado no Parque Senador Jefferson Péres (Centro), horas antes do evento Batalha da Sul, que ocorreu no Largo Mestre Chico (Centro).

Eu nasci [no bairro] Alvorada [Zona Centro-Oeste de Manaus]; com dois anos a gente foi pra Alenquer [PA]. De lá, papai recebeu tipo “telex”, esse negócio que tinha na época. Chegou um aviso pelo correio na época pra ir pra Autazes [AM]: “tem obra lá, assim, assim, assim, pra construir Autazes”. Papai fez coreto, isso é história, uns coreto que tinha lá, eu tenho foto aqui, papai que fez isso aqui em Autazes. Seu pai era tipo mestre de obras? Mestre de obras [...], então meu pai foi mestre de obras, ele conheceu esse prefeito lá e a gente foi todo mundo pra lá bem pequeno. A gente foi criado lá. Agora imagina... Essa época não tinha nenhuma infraestrutura, Autazes? Não, era tudo barro. Papai começou a construir lá, 75, aí começamos a estudar, aquele negócio todo, papai foi... Deus o livre, viajava muito. Aquela ponte de Roraima! Papai que fez. Lá de Boa Vista? Lá de Boa Vista, papai trabalhou lá. Aquela ponte lá, papai... a gente tem uns calendários que ele fez lá, tá tudo com a mamãe, uns calendário bicho, da época! [em tom orgulhoso]. Tá tudo lá, papai trabalhou naquela ponte. Aí começou a fazer coreto, eu tinha umas fotos. Ele fez uma caixa d’água que a minha irmã trabalha perto dessa caixa d’água lá. Ela tem um lanche/restaurante bem na orla. Quando eu vou lá a gente chora, véi, a gente chora [em tom emocionado]. Papai morreu eu tinha nove/dez anos, pô. Aí ficou e tal... meus irmãos começaram a vender salgado e dindim na rua, pra sustentar, né. Depois eles cresceram muito, aí eu entrei vendendo também. Vendi muito, tanto é que na Lembranças eu falo isso [faixa 4 do Mix Preto; divulgado no Facebook em 2017]. Na música Lembranças eu falo dessas coisas que a gente convive mesmo, que a gente viveu [...].

[...] Aí... hoje chama de bullying, sei lá, esse bagulho assim, mas a gente sofria muito preconceito... Minha irmã mais nova quebrou um moleque lá, coisa de colégio, que bagunçava: “cabelo duro”! E isso dava uma treta do caralho, que eu não deixava barato, ia pra porrada, era muita onda. Pra vir pra cá foi um negócio assim, eu mesmo quis: mãe, eu vou pra Manaus, em 89, [com 16 anos]. Então eu vim de um lance, numa coisa, eu nem conhecia Rap, pô, eu vim dum sofrimento que o Rap entrou parece tipo uma luva na minha vida. [...] As minhas tias foram tudo escrava, as irmã da mamãe, pegaram chicote. Tem Alenquer, aí é mais distante assim, tem uma casa com farinha lá que elas pegavam lambada lá!!! Lá tem o remanescente de Quilombo, as comunidades lá, eu tô esquecido, mas tem. Tanto é que eu descobri agora, faz uns cinco anos, uma cidade toda de pedra, dentro de Alenquer, entraram num matagal lá e descobriram, da época da escravidão. A mamãe quando começa a contar esses negócio assim, ela começa a chorar, chora. Esses lances assim de família, né bicho. Mamãe sofreu muito com o meu pai, ele não parava. A mamãe só começou a fazer salgado por causa do papai, ele morreu, mas literalmente quando ele ainda tava vivo que a mamãe começou a fazer salgado,

ele cresceu o olho, ó! Ai mamãe: “aqui você não mete a mão não”! Ai meus dois irmãos... foi foda... teve uns atritos assim... foi foda... papai chegava muito chapado [de álcool] e batia na mamãe... é um negócio que não sai da cabeça.

Eu admiro o Emicida, dessa nova geração, ele é lá de São Paulo, ele tem uma música que ele põe a mulher pra falar: “ele ficou lá, bebendo três dias...”, parece que estou vendo meu coroa, tô te falando, essa parada é... e papai... Então essas coisas impactaram a nossa vida. Eu conversava com o Guilherme [Guila Cabanos], ele falava do velho dele também [...]. A mamãe criou a gente sozinho, Deus do céu, ela queria resolver o bagulho, ela tinha medo de perder, é aquele medo de perder... quando a gente chegava chorando que alguém apelidou a gente, negócio de preto, porque a gente vem de uma família de preto, ela é bem... pretinha mesmo a minha coroa, chamavam a mamãe de macumbeira, pô! Muito preconceito, muito preconceito. Na escola a minha irmã vivia chorando, ia chorando pra casa. Bagulho muito louco, sabe aquele bagulho que não sai da cabeça? Ai, porra, eu não aguentei, tinha dia que eu nem ia pra escola, eu fingia, mas não ia, ficava brincando em algum canto, jogava uma bolinha até dar o horário, chegava em casa e pegava porrada: “Por que que tá sujo?”, entendeu? Mas... pra evitar de... cruzar com aquela pessoa [o racista na escola] e... bagunçar e tal... Muito doido isso...

E isso você colocou nas músicas também? De alguma forma? *De alguma forma... botei, né, de alguma forma...* [Mudou de assunto enfatizando que o Rap que ele fazia/faz é verdadeiro porque ele fala do que viveu/vive de fato, “diferente de muitos por aí”]; em seguida perguntou se eu conhecia Negro Lamar⁷⁴, como se estivesse me indicando alguém que poderia falar mais sobre a questão do racismo, já que ele se via rodeado de memórias traumáticas que o cerceavam de falar diretamente sobre o assunto tanto em nossos diálogos como explicitamente em suas músicas, o que é trazido normalmente através de metáforas ou quando se alinha a líderes negros].

Essa primeira parte da trajetória de S Preto é bastante simbólica no sentido de como me alertou para questões que fui presenciando ao longo do trabalho de campo, bem como fui

⁷⁴ Lamartine Silva, ou Negro Lamar (50), como também é conhecido, um dos principais colaboradores desta pesquisa, é um *rapper* e ativista maranhense que reside permanentemente em Manaus desde outubro de 2014. Natural da “região de Colinas”, no interior maranhense, “já próximo ao Estado do Piauí”. Integrou o grupo de Rap Clã Nordeste na capital São Luís, reconhecido como um dos grupos de Rap mais politizados da história do Rap nas regiões Norte e Nordeste. Também trabalhou como colaborador e líder do Movimento Hip Hop Organizado do Brasil (MHHOB) viajando por todas as capitais e muitos interiores visando a organização do “Movimento Hip Hop” no Brasil. Atualmente é membro do Movimento Negro em Manaus, atua como mediador político-cultural no *circuito* do “Rap AM”, na área de projetos culturais auxiliando os *sujeitos periféricos* e no âmbito da organização de Batalhas de Rima incentivando jovens MCs a “batalharem”.

compreendendo a gravidade de como o discurso preponderante no âmbito da “mestiçagem” no Amazonas e, conseqüentemente, no *circuito* do “Rap AM”, diminuía uma denúncia mais efetiva do racismo e uma afirmação de pertencimento/identidade enquanto “*rapper* preto” que denuncia abertamente essas questões em seus raps e atitudes. Silvio, como normalmente me refiro quando converso com S Preto, o chamando diretamente pelo nome, se mostrava bastante incomodado ao falar sobre questões envolvendo racismo, discriminação, antinegitude etc.

Neste sentido, a psicologia e a psicanálise nos auxiliam a compreender o porquê desse tipo de comportamento. Em *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*, Grada Kilomba (2019, p. 33-46) reflete acerca de como o *colonialismo* violentou, tanto física como simbolicamente, um dos principais órgãos do corpo humano, a boca, “[...] que simboliza a fala e a enunciação. No âmbito do racismo, a boca se torna o órgão da opressão por excelência, representando o que as/os *brancas/os* querem – e precisam – controlar e, conseqüentemente o órgão que, historicamente, tem sido severamente censurado” (*ibid.*, p. 33-4). As inúmeras formas de opressão empregadas pelo racismo nos níveis “estrutural, institucional e cotidiano” (*ibid.*, p. 77-80) desde o advento da *colonização* deixaram *feridas*, tanto físicas (torturas etc.) como neurológicas (traumas). Atualmente, segundo a autora, apesar de muitos negros conseguirem enfrentar essas *feridas* ou traumas, “o medo *branco* de ouvir o que poderia ser revelado pelo *sujeito negro* [...]” (*ibid.*, p. 41) normalmente impede o *reconhecimento* de “[...] sua própria branquitude e/ou racismo” (*ibid.*, p. 45). Portanto, este, o *sujeito branco*, a partir de processos psicológicos complexos no âmbito do *consciente* e do *inconsciente*, continua *negando* o racismo e *reprimindo/silenciando* os *sujeitos negros* (*ibid.*, p. 41-6) que, por sua vez, se veem cercados pelas *feridas* causadas pelo racismo e, conseqüentemente, sentem-se desconfortáveis ao confrontá-las diretamente.

O diálogo que estou usando como referência nesta trajetória foi registrado no dia em que nos conhecemos. Após anos de convivência, ficamos bastante próximos, e ao dialogar por *WhatsApp* sobre alguns de seus raps - principalmente entre nov.-dez. de 2019, quando dialogávamos sobre *Guariba*, um rap sobre o qual dedico um item em específico no Capítulo 4 -, aprofundamos bastante a questão do racismo. Aos poucos, fui compreendendo, para além das questões psicológicas ressaltadas no parágrafo anterior, alguns fatores socioculturais que contribuíam para que S Preto não refletisse mais abertamente sobre o racismo, uma vez que no próprio *circuito* do “Rap AM” havia um discurso generalizado de “Rap do Norte” que minimizava uma afirmação étnico-racial dos *sujeitos periféricos* enquanto negros ou “pretos”. Mesmo as denúncias mais contundentes de racismo enfrentavam resistência devido ao imaginário da “mestiçagem” - normalmente representado na figura do “caboclo” -, ao

“branqueamento da raça” e ao “embranquecimento cultural” (NASCIMENTO, 2016), entre outras questões que aprofundo no Capítulo 6. Saliento que, entre os *rappers* ainda em atividade no *circuito* do “Rap AM”, S Preto e Denny Vira Lata (38) foram os únicos que relataram - tanto em nossos diálogos como em seus raps - as *feridas* vividas pela discriminação racial.

Silvio seguiu discorrendo acerca da relação que o grupo Cabanos teve com “a periferia” e de como o grupo impactou a “cena” do Rap na década de 90 e 2000, pois *quando a gente veio a gente era que nem o Nativos. Os caras só querendo dançar e a gente veio largando a porrada: “olha aí o sangue caralho”! Isso tinha uma imagem meio foda. Hoje não, mas na época, nossa... Quando chegava assim parece que ninguém nem queria falar com a gente, pô. Bagulho muito forte. A gente vê aquela galera, Câmbio Negro, Racionais, Autênticos, Acato Verbal, só era grupo pesado, Faces do Subúrbio aqui de Pernambuco, puta que pariu, batia muito. E a gente ficava ouvindo aquilo [...].* As críticas e “denúncias” do Cabanos, assim como desde os anos 2000 com o grupo Nativos MCs, entre outros, foram/são voltadas ao “dia-a-dia na periferia”; denúncia contra a violência, contra “a polícia corrupta que bate em favelado”, ao passo que as questões étnico-raciais foram/são deixadas em segundo plano, diferentemente dos próprios grupos que Silvio citou como “referência na época do Cabanos”.

Finalizando esta parte, transcrevo algumas questões no âmbito das *fricções geracionais* e “da periferia”, omitindo questões importantes salientadas por S Preto sobre o âmbito do trabalho e da falta de valorização do Rap enquanto “Arte remunerada” - também enfatizadas por Igor Muniz -, aprofundadas no Capítulo 6. De qualquer forma, é importante mencionar que o trabalho no Distrito Industrial de Manaus, bem como “fazendo bicos” como pedreiro, pintor, entre outras atividades profissionais, é um marcador na trajetória de S Preto desde que se mudou para Manaus em 89.

[...] Hoje tem uma guerra na nova geração que é assim... é... Rap de condomínio. Eu não acho. Eu nunca achei isso. Eu não sou um cara puxa saco de porra nenhuma não. Cada um com seus problemas, entendeu. O cara lá tem problema, pô; sabe lá o que ele passa lá. É diferente de uma periferia, se é mais... não sei. É um bagulho diferente, é cada um no seu mundo. Então porra, até quem tem dinheiro tem problema... Então a gente não pode esconder isso, agora... tem algumas pessoas que... isso foi uma lacuna bicho que no início foi foda, sabe, furar alguns bloqueios, ir em alguns cantos, e ninguém deixava e tal.

Muda de assunto novamente e começa a falar sobre a “renovação” no “Rap AM”. Ele enfatiza que é importante “se renovar”, “estar em diálogo” com o que a “nova escola” vem fazendo, o que tem adotado do ponto de vista estético/sônico. *[...] Eu falo desse grupo assim,*

eu tô usando o exemplo deles, mas no geral, eu respeito legal, pô. Eu acho que... eles admitem que a gente deu o tapete ali pra eles, e eles tão usando esse tapete, eles tão pra furar esse tapete, né... Eu falo assim no modo de... questão... Cadê a ideologia? Cadê a... isso aí é foda. Eu não vou: “a minha menininha, não sei o que...”, eu não vou... pô... aí é foda, né... aí já é demais! A gente já veio de uma adolescência, de uma juventude madura, a gente já veio de uns... 27 anos, pô, 27 anos era foda ficar vivo em uma periferia, passar pros 30, pô, tu já era um vencedor. A gente passou essa fase, diferente deles que tem 22/23 anos, eles já pegaram a tecnologia tudo aqui pra... pega um Fruity Loops aqui, já tô fazendo meu instrumental. A gente não tinha porra nenhuma disso, era fita K7, fita de vídeo! Vídeo cassete pra ver um filme... dificuldade do caralho. E hoje não, “já tá fazendo a batida aqui ó, e eu já tô rimando em cima”.

Na sequência surgiu o assunto “periferia”, então S Preto discorreu: *Tanto é que... o maior grupo que a gente [“Rap AM”] tem [Cabanos] que até hoje a nova geração fala que a gente vem do São José [Zona Leste], que é a periferia. Não tinha Jorge Teixeira nessa época, e o São José era carnificina, tinha um local chamado... nossa academia era São José 2 [onde o DMD ensaiava], aí tinha um local... fronteira com o Mutirão [Zona Norte], lá encontrava os corpos tudo assim [gesticula simulando como encontravam os corpos], os caras só faziam um buraco na boca da noite, e jogava, tchuw [emite o som do corpo sendo jogado]. E a gente via isso, entendeu, a gente fala isso [nas músicas], é pesado. O Tiquinho [um dos primeiros integrantes do Cabanos], ele ia saindo da casa dele e viu um corpo estirado. Aí vinha as ideias, eu e o Guilherme, pá, eu trabalhava na Gradiente essa época; fulano foi preso. O que que aconteceu, perguntei: “a polícia chegou aí e pá...”. Tinha umas coisas de alopração... tem gente que vive o bagulho [crime], certo, e tem uns caras que maquiam, pô. Tem gente que não viveu porra nenhuma e tá falando [cantando] de uns assuntos que não viveu. O Rap tem isso, tem cara que... porra, fantasia um bagulho todo, mas... Deus o livre.*

[...] *Se tu ouvir Lembranças e Senhor Tempo bom [ambas do Mix Preto; único EP lançado por S Preto após o fim do Cabanos], tudo aquilo eu vivi. Aquilo tudo eu vivi... na Cidade Alta [bairro Jorge Teixeira; Zona Leste], na madrugada, porra bicho... Lembranças já veio do tempo lá de Autazes. [...] Então eu tirei algumas coisas que... carregar aquele negócio assim... Cabanos é mais embaixo, tanto é que eu até falei com o Igor: “Igor, se eu fosse o Lamar... o disco do Clã Nordestino é muito importante, teve participação do KL Jay [DJ dos Racionais MCs], do Rappin’ Hood, eu continuava com o Clã Nordestino, mas eu não consigo continuar com o Cabanos”. Eu acho... a ideia muito foda, o Guilherme foi muito a fundo na parada. O Guilherme fez uma pesquisa velho, que... Eu tenho certeza... o Brown [Racionais*

MCs] ouviu, o Brown ficou doido, o Brown levou tudinho... ficou assim espantado. [...] Então a gente estendeu o tapete vermelho pra muita gente aqui em Manaus.

2.1.4 Mano FK

Apesar da diferença de idade de mais ou menos sete anos, as trajetórias de Guila (48) e FK (41) se cruzaram em vários momentos. No entanto, FK, além de ter cantado Rap no grupo (C)Rime Organizado na década de 90, também se tornou DJ; atualmente atua exclusivamente como produtor cultural. Ele conta que surgiram várias casas de *Dance Music* em Manaus entre o final da década de 80 e o início dos anos 90. Ao passo que os *rappers* que iniciaram no *breakdance* citaram o Cheik e o Bancrévea como os principais clubes de atuação do *breakdance* em Manaus. Mano FK, DJ Tubarão e DJ MC Fino salientaram que, além desses, para ser DJ, eles frequentavam diversas outras casas em diferentes bairros de Manaus e lojas de vinhos em busca de referências sonoras e, com o passar do tempo, formaram redes distintas de amizade entre DJs da “cena *Dance*” de Manaus, entre outras. Se por um lado a convivência com Guila ofereceu à FK um suporte no que tange ao Rap e no fazer musical dessa prática, a atuação como DJ foi surgindo a partir da convivência com essa rede de DJs e das casas de *Dance*.

Antes de aprofundar sobre a atuação de FK no âmbito da “geração MHM” em relação ao que ainda não foi abordado pelas trajetórias anteriores, saliento a seguir um pouco de sua trajetória pessoal e como acabou se tornando vizinho de Guila, o que propiciou a sua “iniciação” ao Hip Hop. Tomo como base para a construção desta trajetória o diálogo (20.02.2017) registrado na residência de FK no bairro Alvorada (Zona Centro-Oeste).

Meu pai é do Jutáí, [desmembrado do município de] Fonte Boa [em 55], e a minha mãe é aqui de Manaus, que ela é filha de um alemão que conheceu a minha vó em Borba, veio pra fazer [a estrada de ferro] Madeira-Mamoré e... nasceu só a minha mãe de filha dele. A minha vó nunca se casou, ela teve vários filhos, mas nunca se casou. Ela é índia pura [...]. Meu pai, quando ele veio lá de Fonte Boa, ele tinha acabado de perder o pai dele, que morreu de uma picada de cobra. Ele rasgando estrada de seringa, o meu tio que ia na frente pisou num pau oco, e a cobra tava dentro do pau oco. Aí morreu porque tava muito longe da cidade. Quando chegou com ele na cidade já tava falecido dentro da canoa. Aí meu pai, que era um dos mais velhos, teve que assumir a responsabilidade da família. Aí meu pai foi cortar seringa, porque ele era analfabeto; mas ele era muito visionário, meu herói [...].

FK seguiu contando como foi o processo de mudança de seu pai para Manaus em uma oportunidade que ele trocou o único bem material que tinha, um relógio, em troca de viajar para Manaus na sala de máquinas de um barco auxiliando em sua limpeza ao longo da viagem. Após cinco dias de viagem se estabeleceu na casa de familiares no bairro Compensa [Zona Oeste]. Trabalhava de pedreiro, carpinteiro, motorista, entre outros ofícios que foi aprendendo “olhando”. Posteriormente, trabalhando na casa de seu futuro sogro, conheceu a mãe de FK. Após algum tempo de relacionamento, eles se mudaram para o bairro São José Operário em 85/86, quando as “invasões” estavam começando, conforme salientou FK. No São José, FK foi vizinho de Guila, e ali ajudou a construir a história do que, mais tarde, foi o advento do MHM.

[...] Aí você e o Ney montaram o (C)Rime Organizado? *Montamos o (C)Rime Organizado em 94 [tiveram a ideia em 93 e começaram a cantar nos eventos em 94], que não é Crime Organizado, é Rime Organizado, que tem a ver com a própria poesia do Rap que é rimar organizadamente, só que gente colocava o (C) entre parênteses como uma metáfora, (C)Rime Organizado. Aí as pessoas: “porra, o que é (C)Rime Organizado, e tal”, porque o grande problema da periferia é o crime organizado, é a máfia do governo, é a máfia da merenda, era essa a nossa explicação, é a máfia da polícia, é o crime organizado que é o grande problema. [...] A gente lançou uma fita K7 em 98, era difícil você ter disco gravado, aí o Ney guardou um dinheiro, que ele era Office Boy, eu também era Office Boy numa relojoaria, trabalhava como vigia, anotava placa de carro... aí nós conseguimos ir pra um estúdio na época pra um cara gravar quatro músicas pra nós. Aí gravou as bases, botemo voz e lancemo. Nós lançamos pra vender a três reais como fita K7, em 98.*

Ainda cantei em alguns lugares, mas percebi que aquilo não traria uma segurança financeira. Aí aconteceu uma coisa muito legal que foi o Ney passar em História na UFAM, e ele saiu porque tinha que estudar. Aí eu disse: porra, tá aí ó, é isso mesmo. O moleque vai chegar aos 30 anos, professor, e eu? Não, tem que enxergar essa parada. Aí eu comecei a enxergar e disse: vou parar! Aí fui parando devagar e correndo atrás do prejuízo. [...] Comecei a faculdade de contabilidade, formei família, aí eu senti muita vontade de viver a cena do Hip Hop novamente, porque nunca saiu do meu coração, apesar de eu ter parado de cantar/tocar em 2008 e ter me afastado do movimento. Aí em 2013 fui num show do Racionais na Arena Amadeu Teixeira, foi uma confusão, um bang bang, brigas medonhas, foi quando eu reencontrei o Maiko [DMD], aí a gente conversou bastante, ele falou que tava se sentindo muito só, que ele queria ajuda, foi quando eu falei pra ele: mano, bora trabalhar, bora registrar [o MHM], bora fazer a coisa direito. A gente registrou, a gente legalizou, gastou dinheiro, mas

infelizmente por problemas interpessoais, por problemas de divergências opinativas, não desabrochou. Mas vocês chegaram a se reunir com o resto da galera? Pô, não rolou mais, não rolou mais [em tom de lamento]. Foi você e o Maiko que decidiram registrar? É, mas a gente sempre deixou o Maiko tomar as decisões, a gente sempre achou ele um cara mais capaz de tomar frente e fazer as coisas acontecer, entendeu, desde o começo.

Na data do nosso diálogo FK estava com seus equipamentos de som “mofando” em casa, descrente em organizar festas e apoiar o “movimento”, o que foi se modificando ao longo do campo. Em 2018 e 2019 FK organizou vários eventos, tanto no Centro como “na periferia”.

Agora eu atuo assim, comprei essa aparelhagem [aponta para as caixas de som na sala], montei uma equipe, acabou também, aí começamos a fazer alguns bailes, colocando som, alugando casa noturna, depois eu comecei a dar o som para algumas batalhas, Batalha da Sul, fiz Batalha da Síntese, que já é a Nova Escola, aí eu já fui me enturmando com a Nova Escola. Hoje eu tô dentro da Nova Escola como DJ, mas nunca toquei, porque é tanto cara querendo ser DJ que eu não vou me topar com o pessoal, né. Aí eu deixo, não faço questão, eu tenho o som, às vezes o moleque quer fazer um evento, fazemos em quadra de colégio, chapéu de palha, aí alugo uma casa noturna, entendeu? Só que hoje não é mais o MHM, é o Rap AM. Hoje em dia não tem mais o Movimento Hip Hop; o break faz pra um lado, algumas liderança, o Rap faz pro outro com algumas lideranças, como Rap AM, e hoje em dia esses bailes de Rap que eles fazem no Bar do Rap, que eu odeio esse nome, acho que Rap não tem que ter bar. Tem que ter uma escola, não bar, Escola do Rap, aí sim, mas Bar do Rap eu não concordo. Nunca pisei naquele lugar! Pisei uma vez, mas foi rápido, porque alugaram meu som, mas saí fora. Não tenho vontade de ir lá! Então muita gente de fora fala: “O Movimento Hip Hop em Manaus tá foda!” Tá nada, em Manaus não tem Movimento Hip Hop, os quatro elementos, hoje tá cada um por si.

Ao longo do nosso diálogo, FK salientou sua preocupação em “profissionalizar” o Hip Hop em Manaus principalmente no que tange à estrutura dos eventos. Desabafou sobre divergências entre as principais lideranças do “movimento”, que ao adotarem posturas de desunião, estariam “enfraquecendo a cultura”. Neste sentido, salientou que em sua candidatura para vereador em 2016 com o slogan “Juntos pela Cultura” teve apoio de muitos *hip hoppers*, mas não das lideranças, sendo que seus principais apoiadores foram dançarinos de *break*. Malhado Monstro (33) foi um dos poucos *rappers* que o apoiou. Entre suas principais

“promessas de campanha” estava a criação da Casa do Hip Hop, o que ainda não se concretizou, mesmo que diversas lideranças venham lutando para transformar esse “sonho” em realidade. A Casa do Hip Hop, bem como a organização de eventos a partir de parcerias público-privadas, principalmente contando com a aprovação em editais municipais de cultura, são linhas de frente nos conflitos entre lideranças do Hip Hop manauara. Desta forma, mesmo FK tendo exercido papel fundamental na organização e institucionalização do MHM, muitos agentes do Hip Hop preferem não reconhecer seus esforços. Neste sentido, “os conflitos ideológicos”, como relatou FK, também não ajudaram. Atualmente, diversos agentes do Hip Hop reivindicam a liderança do MHM, mas a maioria não reconhece o registro institucional do nome Associação Artística Intercultural Movimento Hip Hop Manaus, feito por Maiko DMD, FK e Art em junho de 2013.

O que acontece, eu vou mudar o nome, porque esse nome MHM ficou... Hoje, se tu for perguntar da galera, todo mundo vai entender que é o nome do grupo do Maiko; vai entender isso, como se fosse o nome dele, vai entender como se fosse de posse. MHM não é dele, é de todos nós, só que a galera entende que é dele, e ele também põe como se fosse dele. Só que ele nem participa mais da cena... É, mas só que infelizmente é aquela coisa assim, ó: eu não quero esse isqueiro, ele fica pegando sol e chuva, mas passa um cara e pega esse isqueiro, aí eu digo: “ei!!! Esse isqueiro é meu pô, deixa ele aí!”. Então é mais ou menos assim [...].

2.1.5 Sumarizando a “trajetória coletiva” da “geração MHM”

Podemos sintetizar que os integrantes da “geração MHM” iniciaram dançando Michael Jackson no início da década de 1980, dançando “o *breakdance*” exibido na novela Partido Alto em 84⁷⁵ e, aos poucos, foram dividindo o tempo como dançarinos de *break* e *rappers* (termos ainda não utilizados na época). Diferente do que MC Vappo e He-Man iniciaram - na linha do que Guila nominou de “Rap Dance” -, mais ou menos, em 89 (com *performances* ao vivo no Cheik Club já nos primeiros anos da década de 90), e do que DJ MC Fino iniciou no âmbito do “*freestyle* de rua” em 88, toda uma geração formada por Maiko DMD, Guila Cabanos, DJ

⁷⁵ Em seu estudo de caso sobre a prática e o processo de consolidação do *breakdance* em Manaus entre 1983-93, Souza (2016, p. 70-1) afirma que “tanto a novela Partido Alto, como os videoclipes e comerciais da Pepsi Cola protagonizados por Michael Jackson [e] o aparecimento do grupo musical e de dança chamado Black Juniors [...]” foram determinantes para “[...] a chegada e apreensão do *breakdance* na capital amazonense na ida de 1980 [...]”, pois os jovens da época “[...] foram bombardeados com sugestão de comportamentos advindos de terras estadunidenses e do sudeste do Brasil, trazido através das mídias de consumo em massa, principalmente porque aqui estavam as maiores fábricas de aparelhos de Tv, fitas VHS e cassetes, toca-discos, programas de rádio, discotecas nos bairros e no centro da cidade”.

Marcos Tubarão, S Preto, Ney Chaves, Mano FK, entre outros, fomentaram os primeiros grupos de Rap inicialmente vinculados ao “Rap Gangsta”.

Antes mesmo dos primeiros grupos de Rap, houve os primeiros “Bailes Rap”⁷⁶ no início dos anos 90, que eram realizados em quadras de escolas espalhadas por bairros como São Geraldo, São José, Japiim e Compensa, cada um em uma zona administrativa da cidade. Inicialmente esses bailes eram organizados por Maiko, e a partir de 91, por Maiko, Guila e Tubarão. Inicialmente o Rap era representado/apresentado somente através da figura do DJ, sendo Marcos Tubarão o primeiro DJ a também se especializar em Rap, oferecendo, além do repertório voltado para os dançarinos de *break* (*Miami Bass*, *Dance*, entre outros), um repertório composto por Rap norte-americano e os primeiros raps paulistanos que surgiram na época. Nos anos seguintes (a partir de 92), aos poucos, grupos de Rap como DMD, (C)Rime Organizado, Vocábulo MCs e AR15 fizeram suas primeiras aparições públicas. Entretanto, a solidificação do embrião do que viria a se tornar o *circuito* do “Rap AM” na década de 2010 veio com a sigla MHM em 94. O que já estava sendo organizado desde o início dos anos 90 de forma fragmentada, pois os integrantes de cada *pedaço* (um no São José, outro na Compensa, outro no Japiim, e assim por diante) organizavam seus eventos de forma separada - mesmo que já houvesse certa comunicação e em alguns casos os integrantes de um *pedaço* também frequentavam outros, e vice-versa -, teve sob o rótulo MHM uma espécie de síntese e união. União essa que de certa forma durou pouco, pois na prática continuaram ocorrendo eventos de

⁷⁶ Apesar de alguns colaboradores terem mencionado a importância da *Black Music* norte-americana e de seus desdobramentos no Brasil para as primeiras produções de Rap manauara na década de 2000 e de Guila (19.02.2017) ter falado sobre a “[...] Estúdio 54 Danceteria, que tocava muito Funk James Brown, aquele pessoal todo [...], então em 84/85 a gente dançava *Billie Jean* e dançava esses funks”, saliento que nenhum de meus colaboradores fizeram alusão a “Bailes Black”, festas inspiradas nas tendências político-estéticas da *Black Music* e do movimento *Black Power*, introduzidas em cidades como São Paulo, Rio de Janeiro e Florianópolis em “meados dos anos 1970” (D’ANDREA, 2013, p. 66; SILVA, 1998, p. 70-6; SOUSA, 2009, p. 151-80; SOUZA, 2009, p. 130-1), tendo contribuído diretamente para a formação dos primeiros públicos de Rap norte-americano no Brasil, bem como para muitos dos primeiros grupos brasileiros de Rap. Apesar de não citarem diretamente os “Bailes Black” de “meados dos anos 1970”, Soares (2007, p. 61-5) etnografou as “festas *black*” realizadas pela produtora *Black Rose* em Porto Alegre no ano de 2006 e Silva (2006, p. 106) afirmou “[...] que a juventude negra teresinense também foi bastante influenciada pela ‘internacionalização da cultura’ *black* norte-americana”. Em contrapartida, Souza (2016, p. 108) afirma que “apesar de algumas similaridades existentes quanto à difusão do Breakdance no tocante à tecnologia de comunicação em massa como a televisão, faz-se necessário apontar aqui algumas diferenças com respeito ao processo de solidificação dessa prática na cidade de Manaus, pois nas décadas de 1970 e começo de 1980 e 1990, a capital do Amazonas não tinha os famosos *Bailes Black* regados à música dançante estilo Funk e Soul, nem tampouco recebia uma multidão em clubes para celebrar James Brown ao vivo, não existiam lojas de discos ou discos gravados com intenção de promover esses estilos de música. Sempre que fala em Hip Hop, as imagens que vêm à mente são na maioria das vezes de povos de matriz africana como seus praticantes [...], [no entanto], o apelo à negritude como reconhecimento racial algumas vezes explícito nos atos de seus praticantes paulistas não teriam chegado a Manaus com a mesma boa recepção e quando chegaram não tiveram muito êxito além da cópia da maneira de vestir e talvez de falar e gesticular”.

breakdance nos “quatro cantos da cidade”, ao passo que o MHM passou a valorizar a união dos “quatro elementos”.

Obviamente que outros agentes advindos do *breakdance* e, posteriormente, do grafite (meus colaboradores relataram que nas décadas de 80 e 90 “era mais pichação”⁷⁷; a técnica do grafite “foi trazida” do Pará pelo grafiteiro Arab na década de 2000), integraram a “geração MHM” e foram agentes ativos na organização e realização de “Bailes Hip Hop”. No entanto, inicialmente, havia certo equilíbrio principalmente entre a atuação do Rap e do *breakdance* nos bailes do MHM, o que posteriormente foi se perdendo pelo fato de haver claramente um grupo envolvido com o Rap (Guila, Tubarão e S Preto) que aos poucos foi parando de dançar *break* e se dedicando cada vez mais ao Rap. Sendo assim, em determinado momento, a “geração MHM” foi naturalmente se fragmentando em um grupo de agentes mais ligados ao *breakdance*, outro grupo mais ligado ao Rap, e aos poucos crescia o número de adeptos do que passou a ser reconhecido como grafite.

Em 96, com a saída de Guila, S Preto e Tubarão do grupo DMD, Guila também se afastou do MHM. Os bailes acabaram naturalmente enfatizando o *breakdance* - e o Rap somente através das *pick-ups* de DJ Tubarão -, praticamente não contando mais com a atuação de grupos de Rap. Como Art salientou em sua trajetória (Capítulo 1), ele foi convidado por Maiko nesse mesmo ano para fazer parte da liderança do MHM. Assim, eles levaram a sigla à frente com muito valor e respeito por longos anos ainda enfatizando “os quatro elementos” até o registro oficial em cartório como Associação Artística Intercultural Movimento Hip Hop Manaus em junho de 2013, tendo Maiko DMD como presidente, Art como vice e Mano FK como primeiro secretário, que de certa forma também assumiu o ofício de ser DJ dos bailes em algumas ocasiões após Tuba se afastar em 2004 quando foi “cuidar da produção do disco do Cabanos”. Também no final de 2005, outro DJ colaborador desta pesquisa, Dee Jay Carapanã (44), após convite feito pelo próprio Maiko - conforme relatou em nosso diálogo (10.11.2017) registrado em seu estúdio (Fundo de Rede) -, entrou no lugar de Tuba e de Brian Dorneles (outro DJ que atuou nos bailes do MHM) como “DJ oficial” dos grupos de *b.boy* nos bailes.

Houve muitas cisões após o registro em cartório do MHM. “O movimento não tinha mais dono”, pois o embrião de um movimento que unisse os “quatro elementos” do Hip Hop havia sido plantado, e muitos outros grupos/*pedaços* passaram a apropriar-se da sigla. Atualmente, o MHM que está registrado é liderado somente por Mano FK, já que Art e Maiko, em anos recentes, se afastaram do movimento. No entanto, por exemplo, há uma página no

⁷⁷ DJ MC Fino canta os relatos sobre a pichação em um de seus primeiros raps. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s6AKYHnMFFc>. Acesso em: 08 jan. 2020.

Facebook⁷⁸ de “outro” MHM - liderado por Mayking - completamente voltado ao *breakdance*, que teve o “aval” de Maiko para seguir realizando bailes utilizando a sigla, porém, neste caso, os eventos passaram a assumir a postura de individualização dos elementos enfatizando somente o *breakdance*. Os eventos organizados por Mayking continuam contando com a colaboração de Dee Jay Carapanã no comando das *pick-ups*, mas não são realizados em formato de baile como em anos anteriores, resumindo-se a Batalhas de *breakdance*, semelhante às Batalhas de rima, parte do *circuito* do “Rap AM”.

Salvo os anos de forte atuação da “geração MHM” em “unir os quatro elementos” a partir de 94, entre idas e vindas o Hip Hop foi se fragmentando em *circuitos* específicos, como o do “Rap AM”, o do MHM (que na prática é o *circuito* do *breakdance*), e o do *grafite*, que neste caso flerta com o “Rap AM” em algumas ocasiões. Apesar dessas cisões, alguns agentes organizadores de eventos advindos dos diferentes elementos (Coletivo Mandala Hip Hop, MHC, entre outros), estão, novamente, se unindo e organizando eventos que primam pela “união dos quatro elementos”.

Retornando ao Rap, temos o ano de 96 como uma data importante para o início da transição como elemento específico (independente do Hip Hop ou do próprio MHM) que se solidificou com a criação do grupo Cabanos em janeiro de 99, quando o que inicialmente era reconhecido como “Rap Gangsta” passou a ser advogado como “Rap politizado”, sendo este grupo a principal referência de grupos que surgiram posteriormente frutos de projetos socioeducacionais como o Periferia Ativa e o Opção Sonora. Com isso, a partir dos anos 2000, outros *pedaços*, como o “Mutirão”, por exemplo, passaram a sediar não somente “Bailes Rap”, mas a exercer o papel de verdadeiras “fábricas de *rappers* politizados” através da *autoeducação e formação política* (LOUREIRO, 2015) *dos e para hip hoppers/sujeitos periféricos*, o que também, aos poucos, foi estruturando o que passou a ser advogado enquanto “Rap de quebrada”. Essa solidificação de “Bailes Rap” organizados em diferentes *pedaços/territórios*, bem como o advento cada vez mais crescente das “rodas de *freestyle*” e, a partir da década de 2010, das “Batalhas de rima”, assim como das mídias/redes sociais, auxiliaram no reconhecimento e na interação entre esses diferentes agentes/*pedaços* formando então o *circuito* do “Rap AM”.

⁷⁸ Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/hiphopmanausoficial/>. Acesso em: 08 jan. 2020.

2.2 DJ MC Fino: atuação junto aos “cinco elementos” e no *circuito* gospel evangélico

A trajetória de DJ MC Fino se mistura à própria “trajetória coletiva” do “Rap AM”. Atualmente com 51 anos de idade, Fino é o colaborador mais velho em atividade, atuando como DJ no *circuito* do “Rap AM”, como *rapper* no *circuito* do “Rap gospel evangélico” e como educador popular (“oficineiro”) no projeto socioeducacional Opção Sonora (entre outros), que já “formou” dezenas de DJs, MCs, grafiteiros e *b.boys/b.girls*. Apesar de ter frequentado diversos “bailes do MHM” e fazer parte da mesma “unidade de geração” e do mesmo “grupo concreto” (MANNHEIM, 1982) trabalhado no subcapítulo anterior, Fino mantinha atividades paralelas a esse “grupo” organizando pequenas “rodas de *freestyle*” nos *pedaços* onde elegeia próximo aos locais onde residiu e, posteriormente, iniciando uma atuação como *rapper* em igrejas evangélicas. Isso ocorria de forma paralela à sua atuação como dançarino de *break* inicialmente pelo grupo “Detroit, que depois passou a chamar Break Revenge” e pelo grupo Terremoto, que atuava tanto nos “Bailes Dance” organizados pelo DJ Raidi Rebelo no Centro, como nos “Bailes do MHM”, entre outros. Nesses bailes, Fino atuou no âmbito do *breakdance*, sendo o Rap “deslocado” para dentro das igrejas, e nas ruas representado através das “rodas de *freestyle*”. Apesar de pertencer à “geração MHM” no âmbito do “determinante biológico” (fator etário) e da “posição de classe” (popular), Fino advoga por uma *ideia* de Hip Hop amparada em cinco elementos, sendo o Rap nunca pensado de forma isolada como houve na transição da “era dos quatro elementos” para o “Rap politizado” descrita na atuação de Guila, Tubarão, S Preto e Mano FK, da qual Fino não participou.

Devido a essas especificidades, trago a trajetória de Fino neste subcapítulo em específico. Transcrevo a seguir alguns trechos de sua trajetória em relação ao Hip Hop; posteriormente enfatizo os momentos em que Fino relatou a sua *ideia* e atuação em torno dos “cinco elementos”; e como iniciou outro *circuito* completamente paralelo ao do “Rap AM”, o *circuito* do “Rap gospel evangélico”. O diálogo base (02.12.2017) para a construção desta trajetória foi registrado na casa de familiares de Fino no Conjunto Canaranas, mesmo conjunto onde ele reside (Bairro Cidade Nova; Zona Norte).

Inicialmente, pedi ao Fino que se apresentasse, falasse um pouco de sua trajetória no Rap; em seguida ele tomou a palavra e cantou: *DJ MC Fino com muita farinha e açaí* [risos generalizados]. *Essa frase aí é de uma música, muita farinha e açaí eu tô dizendo que é a questão da regionalidade na letra. Então pelo fato de o Fino, ele ter surgido numa cidade aonde bebemos fonte de todos os lugares, fica difícil a gente reeducar a nossa música. Hoje a gente é um Rap regional, mas eu acredito em um Rap nacional, não no regional. Se fosse*

regional: só da região, cada um vai defender a sua própria região. No caso eu defendo o Rap Nacional, eu não gosto nem de botar as placas tipo Rap Gospel, Rap Gangster; Rap é Rap, vai ter a poesia, vai ter a rima e então tudo isso vai formar o Rap. De “Ritmo e Poesia” passou pra “Revolução através da palavra” (R.A.P). No gospel, o pessoal do Ceará gosta muito de usar “Resgatando através da palavra” (RAP).

Aí começa... O meu primo, Osvaldo, tinha uma coleção da Motown, da gravadora onde praticamente era Michael Jackson, e tinha a pretitude toda, então ele me apresentava os nomes: “mano, esse aqui ó, esse aqui é o seguinte, esse aqui é o George Clinton, esse cara aqui é da banda Parliament, esse cara aqui... ele pá! Esse cara aqui... ele pá”. Na verdade na minha família eu sou o “mais branco”, se você vê é tudo negão mesmo. No dia do falecimento do meu pai foi tanta pretalhada que a galera achava que tinha morrido alguém do Haiti, porque era tudo dos negão mesmo. Aí tem uns parentes do meu pai como o Nilo, o Pintinho, outra galera que eu cito porque eles foram muito importantes. Quando eles me viam eu fazendo essas rimas, que eu falava no meu estilo de samba de breque, tá entendendo, eu já chegava, o meu apelido era cabeludo, “o cabeludo”: “aqui é o cabeludo, lá do Bariri, e quantas mais ou menos vamos começar assim” [rimando em flow de rap], “chora aê...” e começava a cantar [o samba], né: “na boa sorte a gente via rolando”, samba de breque, Dicró. Então pra mim já era isso.

Então no bairro, lá na Matinha, no Bariri [posteriormente mudaram-se para o “Bariri”, próximo ao Centro], a gente morou primeiramente na Matinha, eu me lembro raramente mesmo, no Parque 10 [Zona Centro-Sul], onde era só matagal mesmo, não era o bairro nobre que é hoje, ainda era depredação, os caras cortando lá as paradas. Então do Parque 10 a gente já teve uma influência muito grande porque a minha mãe tinha a coleção do Hit Parade, e o meu pai já com esse lance dos repentistas e sempre ouvir Teixeira, uma coleção grande de vinil que ele sempre teve, então era aquela cultura de domingo, de tá escutando samba, música brasileira pra caramba também, e muita música gringa [principalmente da Motown].

[...] Então na época de 80/81, na discoteca do marido da minha irmã [Ricardão Disco Club; Bairro São Jorge; Zona Oeste], a primeira de Manaus, tem registro ainda dos locais, o DJ mixava as músicas no Pirâmide, no mixer, aí eu achava muito louco essas transições que ele fazia. Foi a primeira discoteca de Manaus, a primeira mano, onde rolava os Rap. [...] O Rap que ensinava a gente, a educação veio do Rap, o Rap falava: “a pedra mata! Cuidado com a pedra”, então nunca a gente chegava perto da pedra, e agora tem as crackolândias; o Rap falava sempre da polícia: “eu não confio na polícia...”, então, entendeu, tu vê que a opressão da polícia; então o Rap sempre batia de frente com político, batia de frente com a Globo e

ninguém dava nada, o Rap já provava que existe a corrupção, ou seja, o Rap foi um grande professor, pelo menos meu, de eu escutar e... chegou um tempo que teve também o lado negativo nessa parada do Rap, porque o Rap ou ele te aliena ou te liberta, e neste caso pra mim me deixou dos dois jeitos.

No começo, eu não tinha amizade com gente branca, porque o Rap me ensinava que era preto, que era negritude, e gente branca era... eu não tinha que ter nada com essa galera, tá entendendo? Aí já foi pra época de 90, o Câmbio Negro começou a gravar, um grupo de Rap em Brasília aonde ele passava muita negritude, então eu pegava... só que antes do Câmbio Negro a gente já ouvia o DMN (Defensores do Movimento Negro); muita gente conhece, mas não sabe o que que é DMN, e na época tinha o MRN (Movimento Ritmo Negro). Sempre o Movimento Negro, sempre a negritude tava no meio, e era preto com preto mesmo, não era esse lance: “eu sou da negritude”, defendendo, e tu vai olhar o cara, brancão falando: “não, mais eu tenho pigmento, não sei o que”, era preto pro preto mesmo, tá entendendo, e as frases do Câmbio Negro era nessa pegada aí mano, pesadão mesmo, e eu era meio assim... meio revoltado... quem ia na minha casa na época que eu curtia Câmbio Negro, eu tinha até... eu raspava a cabeça, eu pegava sol, queria ficar tudo preto mesmo: “porra, sou negão careca mesmo da Ceilândia e daí?” [fazendo alusão ao Câmbio Negro], pra tu ver que o Rap tava me alienando já, influenciando isso.

Esse trecho inicial da trajetória de Fino mostra que assim como outros *hip hoppers* que já escutavam Rap na década de 80, ele habitava outro *pedaço* do Rap que não era o do “berço do Rap manauara” (bairros São José e São Geraldo; onde ocorreram os primeiros “Bailes Rap” frequentados pela “geração MHM”), que ainda não estava estabelecido com grupos de Rap, nem *performances* ao vivo de *freestyle*. O *freestyle* de Fino ainda ocorria aos domingos musicais com a família e em “rodas de *freestyle*” na rua com os amigos (ainda na “pegada do samba de breque”), e não em *performances* nos bailes, da mesma forma que Guila Cabanos, ao começar a escrever suas primeiras letras de Rap em 89, se apresentou em suas primeiras *performances* para o “grande público” apenas dois anos depois, em 91.

Outra questão salientada diz respeito a educação através do Rap, que segundo Fino pode tanto “libertar” como “alienar”. No âmbito de sua identidade étnico-racial, Fino trabalhou politicamente noções como “negritude” e “pretitude” ao escutar Rap e se afirmar como “preto”, mesmo que inicialmente de forma confusa (“alienada”) por conta da falta de amadurecimento devido a idade, conforme ele próprio salientou. Entretanto, Fino não adentra no âmbito étnico-racial em seus raps - mesmo conversando abertamente sobre essas questões em suas oficinas

pelo Opção Sonora -, que enfatizam outro tipo de “politização” buscando salientar os ensinamentos cristãos, ao mesmo tempo que critica certas atitudes das igrejas evangélicas e de seus fiéis. Por fim, Fino salientou certo “regionalismo”, conforme afirmou no início do diálogo ao enfatizar que “come farinha com açai”, o que foi/é extensamente usado pelo “Rap regional” advogado/representado por Jander Manauara (40) e pelas produções de Dee Jay Carapanã (44), sendo que Jander iniciou sua carreira enquanto *rapper* cantando com Fino e Manoel no grupo Consciência Profética, inclusive tendo participado das gravações de alguns de seus raps mais conhecidos, como *Fofoqueira*.

Aí eu era o café com leite do “Detroit”, que depois passou a chamar Break Revenge, aonde fazia parte meu primo, que é o MC Canal, o Miguel [Maia], o Frank, o Célio, o Edvaldo. Então nessa época, 88, foi a época que eu comecei a ir [ao Cheik Club e posteriormente ao Bancrévea Club]. Uma data que eu sei que foi importante pro Break foi 87, quando o Tuba já dançava, quando o Break invadia as festas do Raidi Rebello, porque a pessoa pagava ingresso não era pra dançar lá; muitas pessoas iam pra ver aquela roda de Break, e a gente passava a semana todinha treinando um passo novo, pegando os filmes [...]. Os mano que eu te apresentei ali [enquanto andávamos pelas ruas do Canaranas], a gente dançou, a gente era do Terremoto, a gente era rival do Maiko, do Tubarão; o Maiko tinha o DMD, que era Defesa, Moral e Dignidade, mas por coincidência é o nome dele também, Dirley Medeiros Duarte. Então nessa época que eu comecei a entrar, porque eu já fazia Rap [em casa e nas rodas de rua], eu já ouvia uns discos que eu conseguia na Playboy, no Walter, um cara que vendia disco aqui, e Aécio Monteiro. Aécio Monteiro era bem antigo aonde a gente pegava os vinil.

Só que tinha disco importado onde não podia se ouvir, aí a gente foi aprendendo que cada gravadora tinha um segmento, aí essa pegada foi o Tubarão que pegou primeiro, de sacar, o Tubarão já nem olhava a capa, pegava a gravadora: “porra, essa gravadora vai”. E era aquela coisa, quem sabia onde tinha os vinil pra vender ninguém falava mano; uma vez eu tava num local, aí chega o Tubarão, e nós: “iê, iê, ê” [imita eles cumprimentando-se meio constrangidos pela situação], já foi um negócio assim meio [fala rindo], já foi meio engraçado. E na Barroso também teve uns caras que tavam começando a vender essas parada [...]. Nesse Walter que eu conheci os discos de Rap, e eu tinha sorte que nos finais, como o disco era importado, do outro lado era só instrumental. Então essa era a minha base, eu decorava, então quando o cara falava: “feel the vibe, feel the vibe”, eu já falava: “como é que vai, como é que vai” [utilizando a mesma métrica e flow]. Eu pegava o fonema do bagulho do que o gringo tava

falando e trazia pra minha forma, pro português, sem saber a tradução. Todo mundo [fora de Manaus] fez isso, o Gog, o Brown, todos fez isso.

Então com aquela inquietação social do Reggae, da Black Music, do próprio Rap, as músicas começaram a me... eu quero fazer isso... mas como que eu vou fazer isso... aí tive a sorte que o meu cunhado fez a discoteca, aí eu catava todos os discos lá que tinha os instrumental, era os “Promo Only” que tinha a versão rádio, sem palavrão, que era pra tocar na rádio, a normal, a mix e a instrumental, e eu pegava só as instrumental, e a gente botava prum deck de rolo e gravava. Um dos cara que eu posso dizer que me ajudou muito nessa questão da produção fora o Vappo foi o Dias Monteiro, que era DJ lá do Ricardão Disco Club. [...] Ninguém tinha espaço aqui no Rap. Então a única oportunidade que o Rap teve foi em um programa de televisão chamado Big Bang, a gente foi cantar; aquele cara que eu te apresentei tava comigo cantando e outros caras tavam dançando, aí a gente começou a falar do sistema, da polícia, na televisão, aí: “ei, ei, vamos parar aí porque o desembargador ligou aí; o desembargador falou que era pra manear que tem criança, e tal; vamos voltar, leva alguma música mais leve de vocês”. Quando eles voltaram eu já falei: vão se foder, esse comandante que mandou na televisão aqui, e aí comecei a falar, na mesma hora a televisão parou mano, ficou um dia fechada, e o Maiko se reuniu com o Tubarão lá, com a galera toda: “porra mano, a única oportunidade que nós tinha o Fino quebrou” [risos], que eu tinha fechado o programa. O Harlisson, que cantava comigo, falou: “mano, eu não concordo, não tinha que ser assim não porque os policial não são tão assim, tem uns bons”, eu falei: mano... [em tom aconselhando]. Quando foi na mesma noite, ele foi pro Mutirão, chegou lá, ele tava com a camisa do Terremoto, aí o policial: “ei porra, não é vocês que tava na TV falando mal da polícia...” [gesticulou estralando os dedos e disse]: pau nele, mandou ele rolar e humilhou ele, mandou ele rolar, fazer apoio, e quando ele voltou, ele: “mano, vamos arreentar esses homens da polícia”, aí foi quando a gente começou a escrever mais pesado.

Terremoto era o grupo de vocês nessa época? É, Terremoto era o grupo de dança, e como a junção que eu te falei a transição da dança automaticamente quem era b.boy começou a querer cantar, começamos a botar só o MC, Terremotos MCs. E quando foi isso, tu lembra? Mano, isso aí, 92... Então vocês foram um dos primeiros grupos de Rap? Sim, primeiros grupos de Rap [lembrando que o DMD começou a unir Rap e breakdance em 91], um dos primeiros MCs a fazer freestyle. Na verdade um dos primeiros MCs de Manaus sou eu. Eu não conheço ninguém antes de mim com esses termos: MC. É lógico que já existia os caras na transição [do break para o Rap] na mesma época que era o He-man, o Vappo, que o Vappo se tornou o meu mestre [...]. O Vappo já fazia a parada, ele já conseguia patrocínio pra grupo de Break. Ele

foi o sexto colocado no primeiro campeonato de 92 pra 93 lá em Brasília [...]. O primeiro baile de Rap mesmo foi em um dia de finados, foi no início da década de 90, eu não me lembro o ano, que o Vappo fez no Cheik, tocou o Vappo, tocou outros caras, Tubarão não tocou, mas ele tava lá embaixo curtindo com a gente, pá, baile de Rap mesmo, a primeira vez que nós escutamos Public Enemy, essas parada tocado; nós já ouvia, mas assim de pegar o disco, tirar foto, foi com o Vappo.

[...] Eu digo assim que só em 88 eu fui saber: eu faço Rap, eu sou da cultura Hip Hop, existe os cinco elementos... Posso frisar essa questão dos cinco elementos porque pode dar até um choque pros outros caras que defendem os quatro, mas todos os caras que defendem que é somente quatro elementos, a pergunta é pra eles: Quantos elementos você leva na sua apresentação? Você leva três, leva dois, ou no caso você leva você mesmo? O cara que hoje é MC ele leva um pen drive: “bota aí, ó”! O DJ que tá lá ele vai soltar o beat pra ele. Aí ele tá levando ele mesmo o elemento, no caso o MC, mas não tem o DJ, não tem o Grafiteiro atrás no mesmo momento grafitando, e na introdução não tem uma intro pro B.boy dançar e não tem uma... não tem. Então às vezes os caras defendem que é quatro, mas eles não usam os quatro. O movimento foi separado bruscamente, entendeu, a partir do momento que separaram as Batalhas de MCs, Batalhas de... as battles né, Batalha de b.boy, exposição de não sei o que [Grafite]. Então os elementos começaram a separar.

[...] O elemento do Movimento Hip Hop que eu acredito, o conhecimento, o quinto elemento. A necessidade dele ser inserido no movimento é porque os rappers estavam falando muito besteira, os MCs falavam qualquer coisa, os DJs tavam tocando cada coisa que não tinha conteúdo, então era um Hip Hop de plástico, era um Hip Hop que era só vestimenta, mas o conteúdo não tinha... E na tua opinião quando que foi isso? Então, essa parada, já na década de 90, na própria transição... porque o que acontece, o Afrika Bambaataa, o que eu entendi, é que ele juntou essa parada, mas já tinha gente fazendo o Hip Hop [com os cinco elementos]. [...] O Afrika Bambaataa via essa fita que os caras tavam falando, pô, os gangsters, e falando mal das mulheres e mais aquilo e aquilo outro, aí ele: “mano, é necessário”. Mas ele teve um erro, e ele assume esse erro: “era pra mim ter criado primeiro o elemento conhecimento, depois os outros”. Tá entendendo? Aí já foi o contrário.

Então pra muitas pessoas é até polêmico falar nesse lance. Eu defendo, eu sigo os mandamentos, pelo menos eu tento fazer o máximo possível da Zulu Nation, de ser, entendeu, fazer história na Zulu Nation; sou um Zulu sem precisar de carteirinha dos Estados Unidos, sou um Zulu porque eu tenho a essência, hoje eu me envolvo com o pessoal do Grafite, eu tenho um bom relacionamento, um bom diálogo com a galera dos DJs de outros cenários, porque o

*Hip Hop é várias músicas véi, não assim só o Rap. O Rap é o elemento da Cultura Hip Hop, é o Rap, é um elemento. Mas se tu tá ouvindo um instrumental, rapaz, aí é uma pesquisa muito grande, tu vai ouvir aí de Cartola, Ray Charles, tu vai ouvir grandes Filarmônicas, vai ouvir brega, vai ouvir música africana, vai ouvir som de videogame, vai ouvir variadas coisas. Então quer dizer que o Hip Hop é uma mescla de várias coisas, vários instrumentos. Eu acredito nesse pensamento do Afrika Bambaataa, tanto que ele quebrou a galera fazendo a música *Feel the Vibe*; ali ele tá falando em sentir a parada.*

A minha missão, depois que eu entendi em 88 o que o Hip Hop é, a minha missão é passar essas informações pros caras e... tipo assim, dar estrutura, porque não adianta pro cara que trabalha, vamos supor agora com o trap, ter uma música boa, e chegar e o som não bater com as músicas que ele tá fazendo. Ou seja, o cara faz um treinamento, pá, faz um ensaio, produz uns gravezão [do trap], quando chega na festa o som não é de qualidade, aí o cara: “não! Tem que rolar boom bap”, e tal... [...]. Na década de 1990 eu via os cara [do DMD e, posteriormente, do MHM] fazendo o que eu queria, então já vi que tinha uma comunidade [de Hip Hop] ali e comecei a fazer. Mas eu notei que tinha aquela separação, quem era do grupo tal não podia falar com outro grupo, e se era de um bairro tal não podia ir pra um bairro tal. Os únicos que tinha essa liberdade de entrar em todos os lugares eram os dançarinos, ou seja, existia a galera já na época, a turma de bater mesmo um no outro, mas ninguém batia em nós porque nós era b.boy. A gente entrava, saía, passava, saía, sem problema.

[...] Em 96, foi quando eu entrei na igreja. Pronto, aí foi quando eu fui cuidar de mim. Agora vou fazer um disco. Quando eu entrei pra igreja eu era um dos primeiros MCs do Gospel. Não tinha Rap na igreja, era demônio, era não sei o que, mas menos de Deus. E as músicas que eu fazia era sempre atacando... [gesticula com as mãos dando palmadas simbolizando o “ataque”]. Qual igreja? Comecei na Assembleia de Deus aqui mesmo no Canaranas. Nessa época você já morava aqui? Já morava aqui. Quando você veio pra cá? A gente veio pra cá no começo do conjunto mesmo, quando tava iniciando, mais ou menos 92. Eu lembro que é 92 porque foi quando o Gabriel fez aquela música: “Tô feliz, matei o presidente”, aí aquela música que ele já fez a parte dois, e o meu pai ficava com ódio do Gabriel porque eu tinha feito a música do Gilberto Mestrinho: “Matei Manuel Ribeiro e Gilberto Mestrinho”, e era uma alusão aos prefeitos e governadores da época que eu tava na música “matando”. Só que coincidiu que o próprio Gabriel Pensador fez uma ideia muito igual. Não que ele colou de mim, mas o meu pai em vida: “eiii, esse porra aí roubou a música do meu filho!” [a irmã de Fino gritou ao fundo: “aaa, eu lembro dele falar mesmo”]. Não é... papai, né? [E performatizou

mais uma vez]: “Pô... esse bicho aí roubou a música do meu filho; esse cara aí não sei o que, e tal” [risos generalizados].

Então em 96 quando eu entrei na igreja, eu pensei: agora eu vou dar um tempo do Rap, vou estudar, mas não. Fiquei um ano só estudando, passei quatro anos estudando teologia sistemática, me formei, essas paradas tudinho, mas não era pelo MEC a faculdade que eu fazia. Então nesse decorrer, a minha primeira apresentação na igreja foi em 97 quando cantei a música Testemunho⁷⁹, que eu dava ali o meu testemunho que antes eu andava jogado e depois eu botava... Aí sim foram os primeiros registros de eventos e meus três discos: “Vejo tudo acontecer”; “O Hip Hop nosso de cada dia”; “Hip Hop não é moda”. Esses três discos eu fiz tudo na tora, tudo no Riacho Doce [Cidade Nova; Zona Norte], o cara gravando eu cantando e 90% tudo palavrão mano... essa situação [quando Fino se refere à “palavrão” está falando da forma que eram feitos os protestos no Rap a partir do uso de muitas gírias etc., e não através do uso de palavrões no sentido pejorativo do termo]. Na música cristã eu nunca esqueci a parada do Rap, e sempre colocava citações pro MHM. Tem citações pro Maiko, tem citações pra um grande amigo meu que faleceu, que foi a música mais difícil que eu escrevi: “Saudades”, que eu tô falando dele, que depois que isso aconteceu me influenciou de tal forma que... e eu tô falando da minha mina, que na época era minha namorada, hoje minha esposa, que perdeu o filho também, então foi tudo... e sabe que é nessas época que a pessoa vai buscar alguma coisa, né, ou vai buscar droga, ou... eu disse: vou pra igreja mano, acho que é... Porque a gente sabe que é aquilo, depois que entra tem toda uma sistemática, todo um negócio de política, de manipulação dos manos. Essa letra foi a mais difícil, que eu levei um mês pra gravar ela.

Aí nessa época [1996], tudo bagunçado, sempre cuidando mais dos outros, pensei, vou cuidar de mim, vou fazer um disco gospel. Fiz o primeiro disco: “Se eu estiver errado me prove o contrário”. Nesse disco eu sempre tô criticando o lance da igreja: “pequenas igrejas, grandes negócios”, dessa questão da igreja achar que ela é o caminho único. Então eu fui a inquietação, eu fui um Cabanos dentro da igreja, por isso eu me identifiquei com o Cabanos, com a amizade com o Guila, por que o que que é a Cabanagem, a Cabanagem é aqueles caras que viram lá em Belém os monarcas no poder, foram lá, mataram o cara e pronto mano. E os cabanos eram índios, era caboclo, eram mestiços, era uma par de coisa, então aí eu me identifiquei com isso, então: porra, eu sou um cabanos dentro da igreja porque eu não concordo com tudo essas coisas.

⁷⁹ Posteriormente esse Rap foi gravado pela Banda Nevel quando Fino integrou a banda. Há uma gravação com a Banda Nevel disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r-rgrDSE3CU>. Acesso em: 08 jan. 2020.

E isso foi em 96? *É, 96 eu fiz o disco [que foi lançado posteriormente “com outra roupagem” em 2000], mas aí em 99 eu entrei em uma banda de funk, mas não funk do Rio, funk funk mesmo [em referência ao funk norte-americano], que era a Banda Nevel, que vem do hebraico; Nevel é um instrumento tipo aquelas lira, então a parada era essa, a gente era um instrumento no qual Deus ia tocar. Aí em 99 a igreja começou a não aceitar o Rap. Em 96 eles aceitavam porque eu fazia em vários lugares. Eu comecei fazendo Rap numa igreja Batista quando tinha a noite do sorvete, então o pessoal tava tomando sorvete, e eu tava improvisando. Eles achavam que era música, mas era só improvisado.*

Aí foi quando eu comecei a cantar, escrever, e as bases? E como é que eu ia pegar as bases? Lembra do Ricardão? Eu tenho um disco até hoje que eu consegui lá, que eu peguei emprestado e até hoje nunca devolvi, que é uma coletânea. Nessa coletânea tinha uma música de uma banda chamada Tom Tom Club, o nome da música é Genius of Love. E na tradução, a minha preocupação de tudo que eu fazia da igreja [mudou o tom de voz], tinha que ter o que eu tava trazendo. Aí então, o instrumental eu gostei, mas eu queria saber a letra, então a letra falava de uma mulher que tava esperando o esposo dela que saiu da cadeia, e agora era só amor, só amor, só amor, Genius of Love, então era o Gênio do Amor, era só amor, não ia ter mais treta nem nada, ele saiu da cadeia já recuperado. Então eu gostei da ideia e eu comecei a fazer uma música chamada Fofoqueira⁸⁰. Essa música foi o primeiro hit mesmo de Rap em Manaus, mesmo no meio secular, em todo lugar tocava esse Rap. Aí o meu medo era me tornar um Gabriel Pensador, um cara que ganhava a mídia, mas era odiado pela favela. Então quando a mídia veio pra cima, eu sempre tirava, eu nunca quis, [...] mas tocou em todo o canto, até na [Rádio] Difusora. Tocava em outros lugares... nos locais seculares.

Pra ti entender, tocava por causa do instrumental, [começa a emitir sons imitando o instrumental e em seguida canta o refrão da música]: vá se converter e parar de falar da vida alheia, fofoqueira. Era um refrão engraçado, mas tava chamando atenção. Se eu chegasse na ideia do: [altera o timbre de voz para um timbre grave comum aos rappers “de quebrada”] e aí mano, vai se converter, meio pesado, não ia ser bem escutado. Eu tentei maquiagem a parada influenciado pelo Gabriel Pensador também, que várias músicas dele era uma alta crítica só que meio funkeada e tal [...].

[...] Aí eu comecei a pegar esses instrumentais porque a igreja tava falando pra Banda Nevel que não tava aceitando mais eu cantar Rap porque o Rap era escandaloso. Daí eles falaram: “mano, então é melhor tu dar um tempo aí no outro CD, no outro ano a gente grava

⁸⁰ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QQD_lh_15r4. Acesso em: 08 jan. 2020.

um CD só teu”, que era 2000. Eu falei: pô mano, então eu vou fazer três música aqui. Aí eu escrevi as três música, que foi a Fofoqueira, por causa das irmã que acharam que eu não era de Deus; o É papo, que eu via muito cara que dizia que era da igreja mas não agia com amor com o semelhante, era só ele mesmo e com os outros não, ele só queria abraçar, ele só queria “evangelizar” os caras que ele amava, é fogo essa fita; e o Fogo no capeta, que eu escrevi com a minha esposa [Rosana MC], que era uma ilusão que a Bíblia era uma arma que muitas pessoas usavam para o seu bel-prazer, e ali era uma informação, 66 livros que falam da história do Cristianismo, das histórias, que tem várias situações...

[...] Eu comecei a trabalhar nas letras, que nós do Rap temos que reeducar, temos que vir pra casa, porque o Rap já é da rua, então agora é outra parada, sair da rua, sair da periferia, já entrar nos condomínios, já estar em todo o canto. Então a ideia que eu tenho é trazer esse lance pra dentro da casa. Não adianta o cara conscientizar as pessoa lá em cima do palco e chegar na casa dele [...] os filhos tão tudo alienado; se chegar com um moleque e falar sobre um presidente o filho não sabe, se falar sobre cultura, sobre política, ninguém sabe. Então é contraditório essa parada do Rap, e o Rap é muito cobrado porque nós cobra muito, em todas as letra é cobrança... a maioria, tô dizendo, não é todas, mas a maioria é cobrança.

O Rap é marginalizado porque ele é apresentado marginalizado. Mesmo na igreja eu sofri muito pelo fato de fazer Rap. Na igreja a minha parada é desconstruir aquele preconceito que a igreja tem com o pessoal do Rap, com cabeludo; aí por isso às vezes que eu vou na igreja, eu vou tocar, eu ainda continuo com as mesmas vestes, com as mesmas roupas, com o mesmo palavreado, com as gíria, que é pros caras entender que cada pessoa tem uma identidade, o médico tem uma farda, o policial tem a farda, e o Rap a gente tem as roupa que identifica. É como se fosse: “ei mano, eu me visto como eu quero”, é a minha capacidade, o meu pensamento, o meu intelecto, não é a roupa que... eu acredito que Deus também não tá preocupado com roupa, ele tá preocupado com quem tá dentro da roupa. Então, mesmo sendo da igreja, eu ando no meio secular, eu não tenho nenhuma frase dizendo: “Rap Gospel”, esse negócio de rótulo, tá entendendo, porque se um Rap é de Cristo, os outros são do Diabo?

2.3 A dupla Dee Jay Carapanã & Jander Manauara: do MHM ao “Rap regional”

Evidencio neste subcapítulo parte das trajetórias de Dee Jay Carapanã (44) e Jander Manauara (40), que formaram dupla entre 2007 e 2016, tendo gravado três álbuns em parceria:

Num vale 1 real (2009), *Grelhante* (2013) e *Manauara em extinção* (2016)⁸¹. Tomo como base para a construção das trajetórias os diálogos registrados nos dias 06.03.2017 com Jander no Centro de Manaus e 10.11.2017 com Carapanã em seu estúdio (Fundo de Rede; *território/pedaço* do “Mutirão”, bairro Novo Aleixo, Zona Norte).

Tanto Carapanã como Jander vivenciaram os “bailes do MHM” já entrando nos anos 2000, porém, nessa data, ainda não se conheciam. Após algum tempo frequentando esses bailes somente como público, ambos também tiveram inserção como *hip hoppers*. Carapanã foi chamado por Maiko DMD para ser o DJ oficial das batalhas de *break* no final de 2005, quando os DJs Tubarão e Brian Dorneles já haviam se afastado do MHM. Fino, Jander e Manoel formavam o grupo gospel Consciência Profética. Nessa época, eles chegaram a participar de alguns bailes do MHM, mas não foram muitos, conforme salientaram Fino e Jander. O grupo estava mais envolvido com o *circuito* do “Rap gospel” em ascensão dentro das igrejas evangélicas, ou como nominou Jander, com o “Movimento Hip Hop Gospel”.

Carapanã iniciou sua trajetória como DJ pegando aulas dos estilos *house* e *dance* com o amigo DJ Adriano em 2002/3. Nessa época, conta que ouvia muito os LPs do DJ Raidi Rebello. Antes disso, havia entrado em contato com o Hip Hop vendo o grupo Renegados Break (o qual Guila foi criador/líder) no início dos anos 90. A família de Carapanã migrou do Ceará para São Paulo onde “tentou a vida na cidade grande” durante cerca de três meses, e após rumores de oportunidades de emprego em consequência da atividade industrial exercida no âmbito da ZFM⁸², foram para Manaus, quando Carapanã ainda era uma criança de dois anos, mais ou menos. Residiram no bairro Compensa (Zona Oeste) entre 1979 e 89, quando aproveitaram os incentivos do então prefeito Amazonino Mendes para ocupar a “invasão” do que viria a ser oficialmente o bairro São José Operário (Zona Leste). Residiram no São José até 2000, quando a mãe de Carapanã comprou um terreno e mudou-se para o que na época Amazonino Mendes tentou empreender como “Conjunto Amazonino Mendes”, mas este sub-bairro continuou sendo reconhecido por seus moradores como parte do “Mutirão”, *território* inserido no espaço geográfico destinado ao bairro Cidade Nova (atualmente bairro Novo Aleixo).

Carapanã conta que foi na época em que residiu no bairro São José que ele entrou em contato com a cultura Hip Hop, tentou dançar *break* “uma época”, andou de *bike* na rua fazendo manobras na modalidade BMX, participando de campeonatos, mas salienta que começou algo

⁸¹ Os álbuns *Grelhante* e *Manauara em extinção* estão disponíveis no canal de Jander Manauara no YouTube: https://www.youtube.com/channel/UC6_b6CZ7BRaMfBMnWcPrzbg/videos. Acesso em: 10 nov. 2020.

⁸² A Zona Franca de Manaus foi criada em 1957 e reformulada pelo “decreto-Lei n.º 288, de 28 de fevereiro de 1967, que estabeleceu a Zona de Livre Comércio de Manaus, conhecida como [...] ZFM, junto com a agência supervisora Superintendência da Zona Franca de Manaus – SUFRAMA” (BROWDER; GODFREY, 2006, p. 158).

mais sério no âmbito da cultura Hip Hop somente quando comprou as primeiras fitas K7 e vinis de Rap em 2004/5 e foi adaptando os ensinamentos do amigo DJ Adriano para o Rap. Saiu do par de toca-discos CCE para as *pick-ups* MK2 da *Technics*, as quais possui até hoje, em seguida integrou o grupo de Rap Decreto de Rua, juntamente com os MCs Renato e Ricardo, e pouco tempo depois assumiu o ofício de ser DJ nas batalhas de *break* organizadas pelo MHM, o que mantém até os dias de hoje, mas não sendo mais o único DJ a tocar nas batalhas.

Jander residia no bairro Aleixo (Zona Centro-Sul) quando começou a ouvir Rap na década de 1990 e a frequentar os bailes do MHM como público nos anos 2000. Ele salienta que no início era muito difícil conseguir espaço para se apresentar como *rapper*, principalmente após a saída de Guila, S Preto e Tubarão do grupo DMD, quando o MHM passou a se voltar novamente “mais pro *break*”. Jander afirma que *[...] o Rap só veio mesmo com toda a força com o Cabanos, aí é incontestável; foram os caras que me influenciaram a fazer o meu primeiro disco solo, assim... nesse tempo eu cantava na igreja, aí eu saí pra fazer o meu primeiro disco solo*. Ele conta que nessa mesma época, início dos anos 2000, atuou não somente como “segunda voz”, mas também como DJ do grupo Consciência Profética, tendo participado de alguns eventos organizados no “Mutirão” pelos grupos do Periferia Ativa, parte de uma geração de *hip hoppers* sobre a qual arguirei no subcapítulo seguinte. Entretanto, Jander lembrou que era muito comum “as galeras”, conforme Art e Fino também salientaram em suas trajetórias, e normalmente *[...] o pessoal do Periferia Ativa entrava em conflito conosco de outros bairros pela questão do territorialismo; aí foi quando decidi seguir com as minhas próprias pernas no underground mesmo, sozinho; aí comecei a me produzir, já peguei edição de áudio [...]*.

Foi nessa época, mais ou menos 2005, que Jander se afastou do “movimento gospel” e firmou uma amizade mais próxima com Carapanã. Este conta: *[...] Aí o Jander, como ele era um grande precursor na rima, um grande influenciador nas rimas regionais, ele é um cara que revolucionou muito nessa linguagem de rimas regionais, da terra mesmo, aí ele me ofereceu um convite se eu queria tocar pra ele nas festas como DJ de Rap. Eu não pensei duas vezes, aceitei a proposta dele*. Então em 2007 surgiu oficialmente a dupla Dee Jay Carapanã & Jander S.A., posteriormente, Dee Jay Carapanã & Jander Manauara, inspirados “[...] na linha do que Thaíde & DJ Hum fazia lá em São Paulo”, porém evidenciando o “regionalismo amazônico” em suas produções.

Transcrevo abaixo um trecho em que Carapanã fala sobre a *ideia* em torno do que ficou conhecido como “Rap Regional” (há discordâncias e diferentes entendimentos acerca desta proposta entre meus colaboradores) e de como foram as primeiras produções da dupla.

2009 foi o precursor do Rap regional porque ninguém... protesto era o que o pessoal falava na letra deles, os problema que a periferia tinha, na época contava muita história assim. Falava sobre amor, eram poucos, aí o Jander na verdade era uma sátira com o Rap regional, falando do peixe, da farinha, dos radialistas daqui, cada ponto ele foi mesclando, as casas noturnas que tinha vitrola, essas casas ele sempre ia mesclando nas letras dele. Aí mano, pra cantar essas letras a gente ficou muito com medo, foi 2009 que a gente lançou o disco [Num vale 1 real]; era inédito mano, ele ficava: “será que isso aqui vai, será que não vai”, mano, bora botar pra cima, aí foi. Foi no Almirante, essa época a gente cantou, final de 2009. Ali no São Raimundo, né? É, no Almirante lá no São Raimundo [Zona Oeste]. Mano, ali eu acho que foi um marco que a gente entrou, de questão do Rap regional, a galera começou ali a ter outra visão, o pessoal do Rap já começou a enxergar o outro lado da moeda.

A influência que eu tive de musicalidade também aqui em Manaus foi os Cabanos. O Cabanos eu não esqueço, foram uns caras que sampleou muito na área do regional também. Isso eu também ia te perguntar, a questão do sample assim... Mano, a questão do sample foi muito aquele Oseas da Guitarra, loop, como eu te falei, foi mais loop gringo, só parte seca, já pegava o loop da bateria, da caixa, às vezes um violão, a gente botava o drum, a gente trabalhou muito mano, eu e o Jander. O último que a gente usou foi até Cypress Hill, que era uma música deles que a gente usou o instrumental todo. E do lance regional assim, você lembra mais algum, Oseas da Guitarra? Agora pra mim lembrar tudo é difícil, a gente pegava tudo separado os loop, loop de violão de um, caixa de outro, baixo de outro, uma coisa de cada e juntava. Loop de pop, funk, soul, muita coisa. Aí distorcia no programa, começava a distorcer. E qual era o programa nessa época? Era o Acid Pro 6. A gente usava o Nero, do Nero a gente migrou pro Acid. Só que o Acid era limitado, pô. Agora no caso o programa bom mesmo pra fazer as bases, os beats, porque a gente chamava de instrumental né, agora hoje todo mundo chama de beat, é o próprio Fruity Loops [atualmente mais disseminado entre os beatmakers].

Para compreendermos melhor de onde veio esse primeiro interesse em evidenciar um tipo de “regionalismo” praticamente negado na década de 2000, transcrevo abaixo uma parte da trajetória de Jander quando evidenciou seu contato com os “beiradões” do Amazonas devido ao trabalho de seu pai, e como era o lado musical de seus pais, com os quais teve seus primeiros contatos com música.

Minha mãe é de Manacapuru [AM]. A minha bisavó é do Peru, dos Andes, então já puxa essa parada andina, essa parada indígena, a minha mãe tinha uma característica

indígena muito forte, e o meu pai é do Alto Solimões, da comunidade Paraná do Periquito, dentro de um municípiozinho lá... então o meu pai foi o cara que ele desenvolvia passeios de barco, pegava a galera lá do Aleixo, onde nós morávamos, e fazia passeios no Rio Negro, ia pra Presidente Figueiredo, todo final de semana a gente tava em algum interior. Daí já vem essa parada de verde, terra, essas coisas todas, regional. Tinha muito contato, mas é aquilo, quando a gente é mais moleque a gente nega, ouve um Barão, um Cazuzza, um Legião, não quer saber “porra de mato”, quer saber dos poetão aí, MPB, Biquini, Ritchie, sou muito fã de Ritchie. Aí o meu pai com a minha mãe tiveram uma filha, que é eu e a minha irmã, e nós fomos criados a base de Funk Collection, soul, Michael Jackson; já minha irmã era uma parada mais MPB, entendeu, sei lá, José Augusto, essa galera mais... eu acho que nem é MPB, isso aí é uma parada mais... digamos Pop, né, porque tinha a parada do cara trocar o nome dele e... querer virar tipo Fábio Júnior, Ritchie, essas parada tudo era dela. Já meu pai era de Beiradão! Meu pai era forrozeirão, Teixeira de Manaus, Oseas da Guitarra, entendeu. Minha mãe era uma pessoa mais culturada, assim, já gostava de Dorival Caymmi, de MPB, já um Chico Buarque, essa galera toda, saca.

Minha mãe era professora e meu pai era analfabeto, olha a onda, o contraste da parada. Então isso, cara, os extremos sempre tiveram perto de mim. A rua da minha casa era... tipo, tinha rua que era casa/casa e rua no meio, a minha era casa/rua e do outro lado era um terreno que batia daqui lá na Praça do Congresso, só mato. Então eu já acordava com aquela... sempre teve essa predisposição pro regional. Só que quando eu comecei ouvir Rap, porraaaa... entendeu... fui crescendo com aquilo, com essa mistura toda de MPB, de Beiradão, aliás, a minha irmã depois enveredou pro samba, ela namorava com um boleiro lá, e aí caiu no terreno do samba. Minha mãe depois passou a ouvir mais música gospel [evangélica]. [...] Ainda teve a fase que eu vim do rock, porque foram morar uns cara lá vizinho de casa que era do rock e tal, passavam o dia todo tocando Metallica [...].

A trajetória inicial de relação com outras realidades (não somente a urbana) e outras musicalidades (não somente o Rap) foi algo bastante peculiar na trajetória de Jander. Pouquíssimos *hip hoppers* assumiram que foi importante ouvir outras musicalidades, como Guila, por exemplo, que citou gostar de Legião Urbana e de ter sido “influenciado” por Renato Russo em seu estilo de escrever letras que “contavam histórias”; ou como DJ MC Fino e DJ Tubarão, que citaram uma lista enorme de “referências musicais”, o que era/é mais comum entre DJs, o que eles/elas chamam de “pesquisa musical”. No entanto, entre *rappers*, raramente ouvi que “tal grupo de rock, MPB, Beiradão, serviu como referência para as produções dos

meus raps”. S Preto também citou outras musicalidades, bem como Malhado, que comentou: “até hoje gosto de cantar um Raça Negra”, ainda assim não evidenciaram essa escuta em seus raps. Ou seja, apesar de ouvirem outras musicalidades, as principais referências dos *rappers* é o próprio Rap. Foram poucos que se aventuraram na área da produção musical buscando samplear outras referências, como DJ Tubarão fez no álbum do grupo Cabanos, a dupla Carapanã e Jander fizeram em seus álbuns, e Igor Muniz fez em seus álbuns, sampleando, além de raps, “brega, rock e MPB”. Aliás, o grupo Cabanos e a dupla Carapanã/Jander foram os únicos colaboradores que evidenciaram um estilo de produção com *samples* em várias camadas, semelhante ao grupo de produtores nova-iorquinos *The Bomb Squad*.

Ainda assim, a “busca por uma identidade própria, regional”, como afirmou Jander em diversos momentos de nosso diálogo, não foi evidenciada primariamente no âmbito sônico como no caso do Cabanos, mas na tentativa de trazer esse “regional” e “as outras referências” na junção entre o âmbito sônico e o conteúdo semântico que refletia “tudo aquilo que eu via no Beiradão quando viajava com meu pai”, conforme salientou, dizendo que aos poucos aprendeu a observar melhor como “os manauaras”, “assim como no beiradão”, também tinham um jeito específico de falar, de comer, de se vestir, de se enxergar, e passou a englobar essas questões, juntamente com um “estudo que fiz sobre lendas amazônicas e a Amazônia”, em seus raps. Desta forma, a dupla Dee Jay Carapanã & Jander Manauara lançaram a proposta do que eles nomearam de “Rap regional”, diferente do “Rap politizado” advogado pelo Cabanos em que o “regionalismo” estava presente, mas não como cerne da “proposta ideológica” do grupo, ainda que um dos pilares da “estética como iconicidade de estilo” (FELD, 1988, p. 92-4) buscava o vínculo com uma “identidade do Norte”, ao mesmo tempo que salientava um alinhamento ao “Rap Gangsta”, mais próximo ao que passou a ser reconhecido posteriormente como “Rap de quebrada”. Neste sentido, Jander também se distinguiu dos “*rappers* de quebrada” ao acionar *táticas* de ampliação de seu público para além das “quebradas”, englobando outros *circuitos* manauaras, como atualmente o das “indústrias criativas”, ligado a músicos/produtores culturais advindos de diferentes frações da classe média manauara.

A partir dessas ações surgiu uma série de conflitos entre colaboradores que passaram a não reconhecer mais Jander como parte do *circuito* do “Rap AM”, ao mesmo tempo que outros agradeciam por ele e Carapanã terem produzido CDs e videoclipes, além de Jander ter “aberto as portas” para alguns/algumas *rappers* em espaços *mainstream* como o Teatro Amazonas, o Largo de São Sebastião, entre outros, e em eventos das ditas “indústrias criativas”, como o Festival do Pirão AM, a Virada Sustentável e a Feira Urbana de Alternativas (Fuá), que unem segmentos do “ramo empreendedor, artístico e cultural” no âmbito da

ecologia/sustentabilidade, preservação da Amazônia, “empreendedorismo sustentável”, agroecologia etc. Jander não participou de nenhum “evento de quebrada” quando eu estava em Manaus, o que nos fornece *pistas* de como ele foi se distanciando do *circuito* do “Rap AM” e se aproximando de outros *circuitos* liderados pela classe média manauara, que atualmente o tem - juntamente com a banda Manauaras em Extinção - como agente parceiro.

Ainda, acompanhando os eventos no “trabalho de campo virtual”, “presenciei” um “evento de quebrada” (H2 Black; *pedaço* do “Mutirão”; 2019) em que Jander e Denis Ldo participaram sem a banda Manauaras em Extinção, o que evidencia a preferência “da quebrada” por uma performance musical de Rap feita a partir da junção *rapper/DJ*, diferente de “um Rap mais orgânico com banda”, algo que tanto Jander como Tuba salientaram como “sonhos”, mas “na época do Cabanos não foi possível”, por isso Tuba enfatizou que buscava uma sonoridade “mais orgânica” na produção do grupo. Outra questão que torna inviável a *performance* de *rappers* com banda nas “quebradas” é o fato de os recursos serem escassos, sendo o evento H2 Black uma ocasião especial em que FK conseguiu recursos através de um edital da Manauscult (Secretaria municipal da cultura), porém, grande parte desse recurso foi destinado à atração principal do evento, o *rapper* paulistano Eduardo (ex-líder do grupo Facção Central), que proferiu uma palestra sobre o Dia Nacional da Consciência Negra e fechou a noite com a performance musical contando com o apoio nos vocais de Malhado Monstro (Nativos MCs).

2.4 “Geração Mutirão”: “frutos do projeto Periferia Ativa”

Apesar da maioria dos colaboradores desta geração terem frequentado como público alguns eventos organizados pelo MHM, todos iniciaram suas atividades no Hip Hop como *rappers*, não como dançarinos de *breakdance*, sendo que alguns, como CHC e Negro R, por exemplo, também flertaram/flertam com a pichação/grafite. Além disso, estes colaboradores instauraram outro *território/pedaço* no Rap manauara que prioritariamente fazia um “Rap de quebrada”, diferente do que Guila advogou por “Rap Gangsta”, pois enquanto o Cabanos buscava evidenciar questões voltadas ao “regionalismo” no contexto mais amplo do “Rap político” no âmbito sônico e no conteúdo semântico de suas letras “politizadas”, os grupos da “geração Mutirão” iniciaram suas trajetórias “cantando a realidade das quebradas de Manaus” sem se ater inicialmente às questões regionais; também não havia uma preocupação com o elemento estético do “regionalismo” no âmbito da produção dos *beats*, nem mesmo havia a busca por uma afirmação político-identitária enquanto “ser do Norte”, o que posteriormente, no

início da década de 2010, passou a ser advogado por alguns colaboradores desta geração, principalmente por Igor Muniz a partir do lançamento do CD *Rap de raiz* (2013).

Entre meus colaboradores, a faixa etária deste “grupo concreto” (MANNHEIM, 1982) se encontra entre 31 e 38 anos, porém, um dos precursores do “movimento no Mutirão” foi o *hip hopper* Bira (41). Além dos colaboradores mais próximos, outros *rappers* que conheci em eventos (incluindo Bira), *b.boys/b.girls*, DJs e grafiteiros foram “formados” ou atuaram como oficinairos no projeto socioeducacional Periferia Ativa, que durou entre 2004-8 com sede no ARAR, atual Centro de Convivência da Família - Teonízia Lobo (“Mutirão”).

Na década de 2000 o Rap se expandiu para a Zona Norte “atravessando” (metaforicamente) o igarapé que divide as Zonas Norte e Leste nas extremidades dos bairros Novo Aleixo e São José Operário, respectivamente. O “Mutirão”, apesar de não contar mais com nenhum projeto de “formação” como foi o Periferia Ativa, ainda abriga um dos *pedaços* mais povoados do *circuito* do “Rap AM”. No entanto, é consenso entre meus colaboradores que o período de maior efervescência do Hip Hop neste *pedaço* foi nos anos em que o Periferia Ativa esteve em pleno funcionamento, quando surgiram grupos de Rap como AMK MCs, Totalmente Realista, Relato de Periferia, União Periférica e Combatente G, ambos agentes que “se formaram” no projeto e/ou trabalharam como oficinairos.

Cinco colaboradores próximos pertencem a esta geração. Denny Vira Lata (38), Cida Aripória (37) e MaiKou CHC (36) atuaram junto ao grupo AMK MCs. Posteriormente, ainda nos anos do Periferia Ativa, Denny passou a atuar como *rapper* solo com o nome artístico MC Denny. Igor Muniz (34) atuou no grupo União Periférica, e Negro R (31) no grupo Relato de Periferia. Atualmente, CHC e Negro R formam a dupla Baixada Norte, que lançou o álbum *Da rua pras ruas* em 2017⁸³; Cida Aripória integra diversos coletivos femininos/feministas como o Ocupa Minart e o Fórum Permanente das Mulheres de Manaus, e é fundadora/líder do grupo de Rap Mulheres In Rima; Denny e Igor atuam em carreira solo. Denny possui um CD gravado (*Nois pur nois*⁸⁴; produzido por Dee Jay Carapanã & Jander Manauara no Estúdio Jaraqui, atual Estúdio Fundo de Rede, localizado no “Mutirão”; *beats* de Igor Muniz, Jander Manauara, alguns baixados da internet e de DJs/*beatmakers* parceiros de outros estados, como Goiás e Piauí). Igor Muniz é o *rapper* manauara com mais trabalhos gravados. Entre a *Mix Tape Jogando pra Vencer* (2011) e o álbum *Intacto* (2019) foram lançados outros três álbuns de

⁸³ Álbum lançado oficialmente na plataforma digital Palco MP3. Disponível em: <https://www.palcomp3.com.br/baixadanorte/>. Acesso em: 10 nov. 2020.

⁸⁴ Disponível em: <https://1drv.ms/u/s!AcpdH9JOInj4XeLTnBiXV1jWfzL?e=RWad0o>. Acesso em: 10 nov. 2020.

estúdio - todos produzidos pelo próprio Igor, sendo alguns contendo parcerias com outros *rappers* e *beatmakers* -, o CD *Rap de raiz* (2013), o EP *Lombra* (2015) e o CD *A cura* (2016)⁸⁵.

Todos os colaboradores desta geração atuam junto ao estilo de produção conhecido por *boom bap*, um estilo que prioriza um “*flow* mais cantado” e ritmos regulares evidenciando o conteúdo semântico das letras. No entanto, cada um vincula-se mais a uma proposta político-conceitual, ideológica e estética do “Rap AM”. A dupla Baixada Norte atua na linha do “Rap de quebrada”, enquanto os demais variam seus conteúdos semânticos e suas propostas de produção musical dentro do grande leque do “Rap político”⁸⁶ ou “crítico”, como entende Vira Lata. Igor flutua entre letras mais “politizadas” e raps “mais pessoais” que retratam sua individualidade. Suas produções são concebidas como “obra de Arte musical”, como em seu último álbum, *Intacto*, em que salientou que faria um “álbum todo dedicado à estética do *boom bap*”. Cida têm trabalhado arduamente no “empoderamento das mulheres na cena manauara” atuando como *rapper*, ativista e palestrante em diversos eventos (dentro e fora do *circuito* do “Rap AM”). Vira Lata traz em seus raps conteúdos semânticos mais voltados às questões étnico-raciais e “da quebrada” de modo geral, estando, juntamente com S Preto, entre os poucos representantes de uma *prática político-musical* que evidencia o vínculo às causas negras.

Ressalto a seguir a trajetória de Cida Aripória a partir do diálogo (27.10.2017) registrado na rádio A Voz das Comunidades 87,9 FM, onde Cida coordena e apresenta o único programa de rádio (Estação Rap AM) totalmente dedicado ao Rap em Manaus. A partir dos diálogos com Cida, evidencio não somente sua trajetória individual, mas também parte da trajetória coletiva da qual ela e os outros quatro colaboradores desta geração fazem parte. Ressalto a atuação do projeto Periferia Ativa e do *pedaço* do “Mutirão” ao longo da década de 2000, o que incidiu significativamente para que *hip hoppers* da mesma faixa etária pertencentes a outros *territórios/pedaços* se unissem e formassem o que hoje reconhecemos como o *circuito* do “Rap AM”. Além disso, a própria trajetória de Cida se funde à trajetória mais ampla do “Rap feminino” manauara, já que ela foi a “quarta *rapper*” e a primeira que frequentou concomitantemente eventos ligados à cultura Hip Hop e a movimentos sociais diversos. Nesta esteira, Cida vem lutando desde “os tempos do Periferia Ativa” em prol da inserção, não

⁸⁵ Todos os álbuns de Igor Muniz estão disponíveis em sua página oficial da plataforma *SoundCloud*: <https://soundcloud.com/igormunizmc>. Acesso em: 10 nov. 2020.

⁸⁶ Bonnette (2015, p. 8) compreende que o “Rap político [...] segue o modelo de unir afro-americanos através da música, discutindo questões relevantes para a comunidade negra e fornecendo informações sobre as injustiças que os membros da comunidade enfrentam”. No Brasil, esta *prática político-musical* ganha proporções mais amplas, não necessariamente tendo a discussão étnico-racial como única ou primeira pauta, o que também varia de acordo com o contexto regional.

somente das mulheres no Rap, mas da ligação entre os movimentos sociais e o Rap, além de lutar contra o machismo e o sexismo no âmbito do Hip Hop, o que aprofundo no Capítulo 6.

Então, me chamo Maria Aparecida Trindade, eu nasci em 82, na cidade de Manaus mesmo. Sou filha única de dona Francisca, indígena descendente peruana, e do Francisco Trindade, mais conhecido como Zeus do Cavaquinho, que tem origem portuguesa, mas nasceu no município de Lábrea [AM]. A mamãe é descendente de peruano da cidade de Iquitos [capital da Amazônia peruana], mas ela nasceu no Manaquiri [AM].

[...] Eu sempre tive essa questão de educação como qualquer outra menina recebe, tipo, estudar, sempre estudei em escola pública. Na verdade eu estudei desde o jardim até a primeira série em colégio de freiras, porque o sonho do meu pai era que eu fosse freira [risos]. Ele tinha essa ideia assim... na cabeça dele não sei de onde, mas ele tinha. [...] Eu acabei indo pra escola pública depois cursar as minhas outras séries primárias. A gente morava na Zona Sul, no bairro de Santa Luzia, aí... como nós não tínhamos casa própria, a gente morava alugado e tal... aconteceu que por meio da música, dos amigos de papai, ele conheceu algumas pessoas influentes que proporcionaram essa questão da casa própria, então foi quando a gente veio morar no Mutirão. Eu cheguei aqui com 8 anos de idade, aí começa essa questão de estudar em escola pública, ir pro Quarentão, que foi uma das primeiras escolas que eu estudei aqui. Então começou essa questão da formação, você ter contato com outras pessoas... começa a se enxergar, né... e aí começa essa questão do meu contato com a música desde sempre, com relação ao meu pai que ele é músico autodidata, não estudou em conservatório nenhum...

[...] Aí começa o meu contato com a música no Mutirão, toda aquela problemática de questão de o bairro se formar, sem asfalto, sem luz. Me lembro das angústias da mamãe com relação a isso, não tinha nada, não tinha água, e a mamãe tinha essa angústia, lembro muito bem dela querendo ir embora e tal; papai dizia que ia melhorar as coisas. E o ano era? 91. Papai sempre vivendo da música, ele teve os trabalhos formais, mas nunca foi de agrado dele. Ele sempre teve essa questão de viver da música, e ele conseguia sustentar a família. Teve um tempo que ele saiu de todos esses empregos que ele teve de carteira assinada, e ele viveu só de tocar na noite; e a gente vivia... basicamente a gente vivia bem, entende? Dentro do básico, né. Então o Mutirão vai tendo toda essa proporção, e eu vou tendo contatos com amigos e amigas, conhecendo...

Aí em 2003 foi o tempo que eu tive o meu primeiro contato com o Hip Hop. A gente se reunia, amizade, adolescência, tipo... ainda nova, juventude, digamos assim, a gente vai conhecendo pessoas e pessoas. Eu tive meu primeiro contato com a cultura Hip Hop na Bola

do 23, que a gente chamava de Bolinha, porque tem a rotatória grande e tinha uma bolinha que fica na descida, fica ali [próximo à “bola” maior, que é a rotatória do núcleo 23 do bairro Cidade Nova, divisa com o Novo Aleixo, um dos pedaços mais sedimentados no circuito do “Rap AM” até os dias de hoje]. Ali a gente se concentrava toda noite, porque eu estudava à noite, e a gente se concentrava, toda a galera. Então acho que da geração de vocês, assim, acho que o Igor é um dos que começou primeiro mesmo, né? Ele disse que começou em 2001. É, o Igor... a gente... 2001 a gente também teve esse contato. A gente tinha, mas eu digo assim quando eu me firmei mesmo foi em 2003, finalzinho de 2002 pra ser mais exata. Então foi nesse contato na Bola do 23 que a gente começou a despertar pra ir pros bailes do MHM, que até então eu nunca tinha ouvido falar em Rap, em Hip Hop, porque as únicas referências que eu tinha além das músicas do chorinho que papai tocava, eu tinha essas outras músicas de massa... “É o Tchan”, eu gostava, essas paradas toda... Então assim, tipo... mas do Rap, do Rap mesmo, não. Então a gente começou a ir pros bailes do MHM no São José, no Crisóstomo, que é a escola, muitas batalhas, porque o forte foi muitas batalhas de B.boy, né? Então assim... mas tinha os rappers... tinha alguns aqui e acolá que cantavam.

[...] Em 98 eu nem sabia o que era Rap, mas agora sabendo toda a história, eu sei que já existia. Só que eu não ia, até porque a mamãe não ia deixar eu ir também [risos]. Então a gente começa a ir pros bailes do MHM no São José e lá a gente tem esse contato com o universo que é o Hip Hop! Música, break... aí tinha aqui e acolá uns grafites, tinha aqui e acolá uns rappers cantando, mas a gente ia também por conta da questão do entretenimento. Até então eu era tipo como expectadora mesmo, do Rap, do Hip Hop, era uma parada que eu tava conhecendo, e eu era mais uma na “baladinha” que ia, e tal. Já em 2003 é diferente, em 2003 já começa a mudar a minha percepção, que é quando a gente se reúne, na mesma Bola, pra realmente se firmar, se reconhecer o que que a gente é! Aí começou a surgir as primeiras indagações com relação a isso, entende? “Será que a gente vai ser rapper?” “O que que é o Rap”? “Porra, é massa ser rapper”! Até então na Bola ia todos os estilos, rock, punk, a gente é muito próximo do pessoal do punk, aí tinha o pessoal que já curtia Rap, curtia reggae, e tinha o pessoal que curtia forró, que eram nossos amigos e tavam ali também. Então era uma junção assim, louca... mas os nossos contatos com relação a ir pros bailes e vê, a gente começou a dizer: “Poxa, não, acho que a gente quer isso”. Aí começou o que a gente... a gente que eu digo é porque foi junto mesmo, não vou dizer EU, foi junto! Nós sentimos essa necessidade de estar se encontrando pra discutir o que que era o Hip Hop.

Claro que nesse tempo, também já fazendo esse recorte, as mulheres eram pouquíssimas. É tanto que nesse meio mais próximo da gente era eu e a Camila. As mulheres

que tavam juntas muitas das vezes não queriam ser de elemento nenhum, mas tavam ali como público. Aí a gente consegue... por articulação dos meninos, eu não lembro quem, mas por articulação a gente conseguiu uma sala dentro do centro social ARA [ARAR - Área Assistencial e Recreativa]. Hoje é o Centro de Convivência da Família, mas a gente conhece como ARA. Então a gente solicita uma sala, pronto. Nesse mesmo tempo tinha um projeto chamado Galera nota 10, que era o projeto do governo, essa questão dos jovens, mas não tinha nada a ver com a gente, só que nós solicitamos a sala e nós ocupávamos essa sala com música e troca de ideias. Por enquanto a gente não podia pintar a sala com grafite, mas a gente já falava sobre o grafite, falava sobre música, no caso do Rap especificamente, e Dj, porque tinha Dj também pra fazer as batidas e tal... tinha todas essas coisas. Ali foi o meu despertar com relação a querer ser rapper, porque eu comecei a ver que... por exemplo, a dança eu não me encaixaria, pintar também nunca fui boa nisso, discotecar então... nossa, aquilo ali, aquele universo de coisas, já tinha MK2, os toca-discos, eu achava aquilo ali super difícil...

Enfim, aí eu despertei logo pra essa questão do Rap, da música, de cantar, fiquei maravilhada com aquilo. Até então eu tinha muita referência dos homens, né, porque o público masculino era muito maior. [...] Já tinha o União Periférica, mas já vinha se articulando... União Periférica era do Igor [Muniz]? É, e já vinha tipo essa questão do União Periférica, e a gente já acompanhava também porque até então era ele e o AMK os dois grupos que tinham na cena, fora Cabanos, eu digo assim no caso mais próximo de nós daqui da Zona Norte, Mutirão e tal. Tanto que o Mutirão e o São José são os dois bairros do Hip Hop de Manaus, entende? Sim, o São José era a área do Cabanos. É, do MHM, e aqui surgiu através do Periferia Ativa.

Então em meados de 2004 surge o Periferia Ativa de uma forma assim... devido a essas questões todas que a gente fazia esses barulhos lá, de tá se encontrando, aí eu acho que eram os seminaristas que já tinham esse trabalho social fora da cidade de Manaus, da Itália, e que tinham esse envolvimento com a igreja católica, que já tinha esse lado social, político-social, entende? Político, não partidário, político de políticas públicas, social mesmo. Aí coincidiu, não sei como, mas eles foram no ARA e começaram a dialogar. A gente dialogou muito, então a gente foi convidado a ir até eles numa comunidade católica chamada Conceição, que é ali embaixo, próximo do ARA também. Aí fomos nessa primeira reunião, eu fui junto também, e aconteceu que lá nasceu o Periferia Ativa, porque o padre e mais os outros dois seminaristas ficaram extremamente apaixonados por isso, por esse universo todo do Rap. Foi quando a gente começou a ter esse contato, e lá também nós aprendemos muitas coisas. É por isso que a gente... esse pessoal que vem dos anos 2000 pra cá, tipo... até 2011, tem essa pegada política

dentro do Rap ativista, porque a gente bebeu muito da fonte, a gente começou a perceber o que era isso, o que era ser militante. Com isso veio os movimentos, veio tudo junto, veio tudo junto mesmo como eu tô te falando aqui, não teve um tempo de intervalo.

A gente conversou sobre o Periferia Ativa e já nasceu o projeto, tanto que foi através de uma oficina de nomes: “Ah, como é que vai ser o nome?” Foi uma escolha com os alunos, porque depois a gente passou a ter uma estrutura melhor, de ter salinhas, uma salinha de Rap, uma salinha de Grafite e o outro salão que era assim ao ar livre que era pros B.boys dançarem num piso bem lisinho, entende? Foi construído e tudo mais... e ali a gente começou a se firmar mesmo, e eu junto... eu falo a gente porque nunca foi sozinha, então junta todo mundo, junta o Igor [Muniz], junta o Isaque, Dério, Ripz, entende? Denny [Vira Lata], MaiKou [CHC], Sócio (já é In Memoriam), Jay, Lorão, Bruno, Camila, entende? Então assim, esse pessoal era muito ligado e tavam juntos em tá firmando esse pensamento. Esses todos aqui do Mutirão, ou próximo, digamos assim? Mutirão e Nossa Senhora de Fátima, que nesse tempo era uma ocupação. Sim, o Nossa Senhora de Fátima é onde o Art morava, né? Exatamente. Exatamente isso. É bem pertinho daqui.

[...] Aí nasce essa questão do Periferia Ativa, vem das oficinas com os meninos, os adolescentes, jovens daqui do Mutirão. A gente já fazia informalmente, quando veio o pessoal da Itália já veio com relação a... além de dar força, mas com relação da estrutura também que era coisa que nós não tínhamos, ainda íamos pensar como fazer, mas a gente usava a estrutura do lugar público que era o ARA, que é muito central aqui no Mutirão. Então o ARA naquele tempo era o lugar onde a gente ia se divertir, encontrar a galera também. [...] Hoje em dia tem uma restrição muito chata porque tem segurança; naquele tempo não tinha, era como se fosse uma praça cercada, era tipo isso. As pessoas iam lá, conversavam, brincavam, tinham os brinquedos artesanais que era com pneus, era muito legal, e a gente ocupava de fato lá. As pessoas desenvolviam atividades... não era preciso solicitar o ARA pra se fazer uma atividade, hoje em dia é. Enfim, aí é tanto que a gente solicitou de uma forma assim verbalmente, quando nós fomos pra sala lá, mas agora pra solicitar é uma burocracia enorme.

[...] Aí teve o AMK, começou com os meninos, depois eles foram convidando e foi entrando outras pessoas, aí eu entrei através de vê também, como eu te falei, que tinha o União Periférica, e o AMK que nasceu depois, aí veio o convite pra cantar e tal, massa, a gente vai cantar, aí eu não sei, mas eu acredito que seja no mesmo tempo do Periferia Ativa, não sei se o Denny falou a data certa... 2003/2004, é por aí mesmo. Isso! Foi um pouco antes, ele falou que começou o início do ano, no final do ano vocês tavam com o projeto... Isso! É porque era tudo muito rápido mesmo, hoje em dia a gente até demora mais. Nessa época que vocês

entraram, 2004, mais ou menos, quem eram os integrantes? Eram quantos integrantes? Olha, o AMK começou com o Denny e o MaiKou, aí no tempo que eu entrei tinha o Denny, o MaiKou, o Roberto, o Puro e o Pequeno, aí veio eu e a Camila. Então tinha 7 pessoas dentro do AMK.

[...] Então assim, o Periferia Ativa tava tendo as oficinas... aí eu começo a me adentrar de cabeça no movimento, porque eu já começo a ter um convívio com o movimento Maria Sem Vergonha, que é um movimento de mulheres, já em 2005, eu começo a ter esse meu primeiro contato, que elas faziam atos na Bola do 23, que eram cruces que elas traziam sempre na semana da mulher, no oito de março, enfiavam na Bola toda assim tipo umas trinta cruces, tipo um ato simbólico das mulheres que morreram violentadas, de todas as espécies de violência. Aí eu passando um dia... eu digo: nossa, que legal! Tinha falas de movimento de mulheres, tinham falas o que que era... e aquilo foi me despertando também, foi simultaneamente, foi junto, o Hip Hop chega, mas também o movimento de mulheres chega junto. Aí eu começo a me interessar por aquilo, começo a me sentir bem ali, começo a querer saber.

Então em 2005 eu começo a querer fazer uma fusão entre essa questão das mulheres e o Hip Hop, de ter essa percepção... e já comecei a fazer os recortes, é tanto que a gente firma o primeiro coletivo organizado de mulheres do Hip Hop de Manaus, o Epoiã Raripória, que a gente já traz também essa questão junto, tudo junto, porque a gente sempre entendeu essa identidade amazônica indígena. Eu principalmente, como eu tinha mais convívio com os movimentos, eu já conhecia diversas mulheres de outras etnias. Mais tarde já foi um outro despertar, mas então eu conheci as Saterés, Tikuna, mulheres negras, brancas... entende? Até então eu não tinha essa questão da identidade, aí a gente botou [um nome] Sateré por conta dessa proximidade. Nesse tempo do coletivo a gente foi chamando as meninas que vinham através de seus companheiros pra conhecerem o que era o Periferia Ativa... e outras meninas começaram a nascer, depois dessa questão que foi nascendo o Rap, o Hip Hop dentro daqui do nosso bairro. Aí amigo, a gente começou a fazer esse recorte... nós formamos o Epoiã, que começou a trabalhar como instrumento o Rap, o Hip Hop! Então começamos a trabalhar com essa questão das mulheres dentro do Hip Hop. Tivemos uma aversão? Sim! Não fomos aceitas assim de cara não, claro que não, né?

Então era toda essa questão da gente começar a enxergar o machismo do próprio Hip Hop, é tanto que eu já te falei que eu era questionada por conta das roupas que eu usava. Eu te falei ali mais cedo de quem que partiu, né? Tudo mais... Aí a gente percebia... Eu gostava muito de cantar de salto, das minhas saias como você pode ver, dos meus shorts curtos, do meu cabelo loiro, gostava de cantar maquiada, e era isso, Cida é isso, entende? Eu ia cantar assim, e eu era questionada por isso, porque naquele universo, naquele tempo, o Rap tinha um padrão

de vestimenta “dos mano”, calça larga, tenizão; não que isso seja ruim pra mulher, não é, mas eu necessariamente Cida não queria vestir uma roupa masculinizada porque eu não estava sendo eu, entende? Então assim, tipo, eu queria cantar Rap sim, mas eu queria cantar Rap com a minha saia, com meu batom, com meu cabelo loiro que na época eu tinha, eu queria cantar sendo eu e pronto. Eu sentia essa aversão por conta de quem trabalhava comigo: “Não Cida, mas por que tu tem que ser assim? Porque tu tá parecendo uma cantora de funk”!

[...] Tudo fez com que eu despertasse cada vez mais pra transferir tudo aquilo pras minhas letras. Até então eu fazia uns rapzinhos meio assim, nada com nada, início né, iniciando, como é que se fazia uma rima e tudo mais. Então assim, depois dessa vivência com relação ao machismo, [...] sabia que de fato era machismo, era minimamente o que eu sabia através da convivência com algumas mulheres feministas. Na verdade eu tava aprendendo o que que era o machismo, o que que era o feminismo, e tudo mais... Mas mesmo assim eu já tinha esse posicionamento de dizer: “Não pô, eu acho que eu devo cantar do jeito que eu quiser”! E se uma menina quisesse cantar, como tinha na época as meninas querendo cantar de calça larga e tenizão, elas cantavam! Mas eu recebia essa rejeição por parte dos caras da época. Mas eu fui, fui mesmo, e com o nascimento do Epoiã Raripória isso se tornou mais forte, isso se solidificou porque aí a gente começou a cantar mesmo e pronto! Eram mulheres que cantavam, eram mulheres que faziam as suas composições, eram mulheres que não eram coadjuvantes, elas eram protagonistas.

Ao mesmo tempo, 2005, a gente começou a fazer as ações com outras mulheres, a gente ia fazendo as coisas, tanto que em 2008 nós fizemos o I Encontro de Grafite Feminino da Região Norte. Foi uma conquista maravilhosa, nossa primeira ação enquanto mulheres, fora que a gente já nesse mesmo meio, tipo em 2007, nós fundamos nosso primeiro grupo de Rap. Não era o primeiro grupo de Rap feminino, era o quarto grupo, porque também já existiam mulheres que cantavam, como a Rosana MC, aí tinha a Keila que já cantava Rap também. Tem mais ou menos a data que elas atuaram? Olha, a Rosana é de 99. A Rosana é a primeira MC de Manaus. [...] Ela sempre foi do gospel. O estilo dela é o gospel, mas não deixa de ser a primeira MC a cantar Rap. Eu reconheço ela como tal, a primeira mulher a cantar Rap dentro da cidade de Manaus é Rosana, que é a “Mina de fê”. Que é o nome artístico dela? É. Porque elas tinham um grupo, uma dupla... “Minas de fê”⁸⁷.

⁸⁷ Apesar de eu ter conhecido e conversado informalmente algumas vezes com Rosana na residência dela e de Fino, ela optou por não dialogar acerca de seu trabalho como *rapper* no *círculo* gospel evangélico.

[...] *Aí veio nós, somos o quarto porque tinha mais uma que tô me esquecendo agora, deu um branco. Enfim, nós éramos o quarto grupo de Rap e o primeiro coletivo de mulheres organizadas do Hip Hop. Então a gente começou a fazer os trabalhos e cantar, mas não pense você que nós fomos aceitas maravilhosamente, porque não! Aquilo já começou: “Que porra é essa? Essas mulheres cantando aqui”, os homens, né... Achavam a gente extremamente feminista porque a gente tinha esse posicionamento. Surgiam vários rumores que nós não gostávamos de homens, que a gente não queria mais saber de estar junto, de caminhar... essas coisas todas, mas isso é tudo criação, tudo em cima de um preconceito, pré-conceito mesmo! E na verdade a gente tava se libertando, nós não tínhamos esse problema com os homens em relação a querer bani-los. A gente fez o I Encontro de Grafite Feminino da Região Norte, lá tinham mulheres cantando. Teve ajuda de homens? Teve! Mas os homens eram coadjuvantes, eles não eram protagonistas, entende? Era um evento nosso mesmo, teve palestras falando sobre a mulher e o Hip Hop, teve o dia todo de grafite, foram dois dias, isso foi maravilhoso. A gente conseguiu trazer duas amigas nossas, uma que é militante mesmo, da Bahia, Vivian, e a outra que é uma grafiteira de renome, feminista, que é de São Paulo, a Ana Clara, que naquele tempo ela tava no “Só Calcinhas”, que era o nome duma crew de grafite feminino, muito foda. Enfim, a gente palestrou, teve dinâmica, o evento em si era focado pras mulheres, mas não tinha impedimento pra entrada dos homens. A gente queria até que os homens fossem justamente pra estarem vendo; é tanto que o Art foi, e a gente conversou e tudo mais...*

Depois, em 2009, nós fizemos o segundo evento que foi assim grandioso, que foi o I Campeonato de Skate Feminino chamado “Lugar de mulher é onde ela quiser”. Só que aí a gente já fez vinculado com os movimentos que a gente já começou a transitar, com os movimentos de mulheres militantes. A gente se uniu e fez, mas foi um evento do Epoiã junto com uma crew só de garotas feministas, na época era LZS... alguma coisa assim, que hoje em dia é “Flores do Concreto”, elas tão na ativa até hoje, são massa! Aí foram outras mulheres que também começaram a se identificar. A gente trouxe uma amiga nossa, colaboradora também, a Elieni, ela é anarcopunk, ela falava de anarcofeminismo. Aí já veio a Taciana que já cantava também, veio muitas mulheres, e o Epoiã foi se tomando conta, e eu também no Periferia Ativa, tudo simultaneamente como eu te falei. Olha só! Hip Hop, movimento de mulheres, Epoiã Raripória e Periferia Ativa, foi tudo junto!

Aí começou a minha formação, depois comecei a conhecer o movimento negro, tanto que hoje em dia as pessoas falam assim: “Cida, tu etnicamente é indígena, a gente vê! Mas tu é extremamente presente dentro do movimento negro”. Então foi dentro do movimento negro que eu consegui saber a minha identidade étnica. Dentro dos movimentos das formações do

movimento negro que eu consegui identificar a minha identidade étnica. Isso foi muito foda! Muito massa! Eu acho isso primordial! Eu comecei a entender sobre fenótipo, genótipo... foi aí que eu comecei a perceber: Pera aí, eu não sou loira! O que que a Cida é? Aí eu comecei a despertar: O que que a Cida é, a Cida mora onde? Mora no bairro da periferia, mora no Mutirão, a Cida não é branca, a Cida é de descendência indígena, a Cida não é burguesa, ela não tem dinheiro, então o que que a Cida é? A Cida é do Hip Hop. Aí começou uma outra folha a se abrir dentro da minha vida, que é a formação. Eu sempre gostei, depois que eu comecei a conhecer esse universo, eu sempre gostei de ir pra formações, reuniões, que a grande maioria da época do Hip Hop não gostava. É tanto que assim: “Esse negócio de reunião, essas paradas aí quem gosta é a Cida, o Denny, é o Lamar agora”, entende? É esse pessoal aí.

Em 2008 começa essa questão dos eventos. [...] Então a gente firmou cada vez mais essa questão da presença feminina, a gente começou a bater, as questões das formações de base, com relação a se reconhecer, quanto ao fenótipo, genótipo... fiz a busca da minha identidade. Fui ver as origens da minha mãe, do meu pai, e eu cheguei a um denominador comum que é essa questão de eu ser ascendente, porque a gente diz que é ascendente, descendente pode ser pejorativo na questão de “descer”, sabe? Eu sou ascendente indígena peruana! Sou manauara com ascendência indígena peruana. Aí buscando mais profundamente comecei a ver quais eram os povos indígenas peruanos desse determinado lugar, que a minha vó é de Iquitos, Peru, que é bem pertinho de Tabatinga [AM].

[...] Depois do término do Periferia Ativa [2008], eu começo a trazer o Hip Hop para os movimentos sociais, não que o Hip Hop não seja um movimento... mas assim, existe esse conflito, ele é cultura ou movimento? Ele é os dois! Ele é cultura e movimento. O Hip Hop além de ser cultural, de entretenimento, ele também é político e social! O Hip Hop político e social já é outra parte que entrou na minha vida, que foi exatamente essa de ver o social, de fazer eventos voltados pra isso, voltados à formação, porque a gente começou a perceber que as pessoas não conseguiam ver o Hip Hop como instrumento de transformação, e de saber da história de fato do Hip Hop. “Ah, eu canto Rap, e é isso!” Tinha vários discursos assim, entendeu? Daí a gente fazia roda de conversa pra desmistificar isso de dizer que o Hip Hop era só mais um estilo musical; não... por isso que tinha as formações nos nossos eventos, desde a época do Periferia Ativa. 2006/2007, a gente não conseguiu mais desassociar. Hoje em dia você vê que isso não está presente nos eventos da nova escola, então é por isso que a velha escola, como eu digo, precisa-se chegar na Nova escola. Tem as suas divergências? Tem, mas as duas são importantes. Uma que dá continuidade e a outra que passa essa continuidade. A gente começa a perceber que se a Velha escola não se chega, isso vai se perder. “O que que

*vai se perder Cida”? Essa essência de transformação social, essa essência de formação, e vai ficar só a “Arte pela Arte”, que é você cantar o seu rap ali e acabou, que é você fazer o seu grafite ali e acabou. E na verdade a essência do Hip Hop não é essa!*⁸⁸

[...] Começa esse trabalho, social, já vira um trabalho, começa a despontar pra fora, digo, esse reconhecimento nacional que eu tenho, e até internacional que eu já saí em algumas mídias internacionais através da Mídia Ninja. Tem as meninas de Cuba que querem que eu vá pra lá pra gente conversar, pra fazer uns shows e pra falar sobre como é o Hip Hop/Rap na Amazônia, porque é assim, né, elas veem como Amazônia. Tem essa conexão com as mulheres do Pará. Fiz um resgate com as mulheres que cantam Rap na Região Norte, que inclusive a gente tá encabeçando uma cypher feminina das sete capitais. Fiz o mapeamento delas, tenho o contato de todas elas, e a gente tá nesse bate, só falta mesmo o beat, são trabalhos futuros que eu tô te falando... Outro projeto que eu tô terminando é a I Coletânea de Rap Feminino de Manaus, que eu ainda tô na luta por conta de todos os obstáculos que aparecem. Mas eu pretendo terminar antes de dezembro. Tu tá gravando onde? Lá no [Estúdio] Fundo de Rede, no Carapanã. Os beats quem tá fazendo é um grande amigo que é produtor de São Paulo, um cara muito massa, monstro. Já tem uma quantidade bem legal, a Rosana tá participando, a Branquela (In Memoriam), a Rebeca, que já é nova escola, que já nasce na Casa Cultural, a Lary e a Strela, a Nanda, que é nova escola, tem a Taciana, que é velha escola. E tô fazendo também o resgate das meninas da Old School que já deixaram de cantar, mas eu tô fazendo esse resgate e por isso que tá demorando. É um registro que vai ficar pra sempre e eu preciso documentar a passagem delas, que são a Fabi, a Camila...

⁸⁸ “Arte pela Arte” não é uma frase de efeito empregada somente por Cida. Os colaboradores da “geração Mutirão” utilizaram em nossos diálogos um vocabulário específico quando salientaram questões voltadas à “essência de transformação social” através da “formação” no/do Hip Hop, o que Loureiro (2015) conceituou em sua tese enquanto “*autoeducação e formação política* no ativismo de *rappers* brasileiros”. Além de “Arte pela Arte”, as frases de efeito “Nois pur nois” e “Da rua pras ruas” não dão somente título, respectivamente, aos álbuns de Denny Vira Lata e da dupla Baixada Norte, como também fazem parte de um “vocabulário de rua” específico enfatizando, no caso da primeira, que “nas quebradas” há muita dificuldade de se produzir música devido aos custos de gravação/produção, porém, “todos se ajudam”. Neste sentido, a frase “Nois pur nois” potencializa a afirmação de que o “Rap de quebrada” / “crítico” é feito *pela* “união da periferia” (“parcerias”) *para* a “periferia” (*prática político-musical* que valoriza os *sujeitos periféricos*). Loureiro (*ibid.*, p. 78), ao discorrer acerca de um “projeto socioeducacional” firmado com seus colaboradores em Marília (SP), reflete: “sugeri que o projeto se chamasse ‘Nós Por Nós’, nome que expressava autonomia e trazia referências da linguagem de rua; [...] inspirado nas iniciativas do *hip-hop* brasileiro do início da década de 1990, se ligava ao senso de pertencimento a certos grupos sociais que, pela natureza da opressão a que são submetidos, devem cultivar a auto-organização e a autoeducação como forma de se fortalecerem no e para o enfrentamento político”. De modo semelhante, a frase “Da rua pras ruas” se certifica de “mandar a real” ou “passar a mensagem” de que “o verdadeiro Rap continua vivo”, como alguns colaboradores desta geração manifestavam seus vínculos com às “ruas” / “quebradas” de Manaus. Assim como outras etnografias vêm demonstrando, há um “vocabulário de rua” ligado à “formação” e/ou à *autoeducação* no universo do Hip Hop que é compartilhado à nível nacional. Gonçalves (2013, p. 65-94), por exemplo, dedicou todo o Capítulo 2 (O *Hip Hop* é mais que a “Arte pela Arte”) de sua tese a essas questões.

[...] *Enfim, depois do Epoiã Raripória MCs, teve esse trabalho contínuo, veio as Negonas MCs, um trabalho que a gente construiu juntas, eu levei essa questão da identidade étnica pra elas, elas aderiram, claro que assim, eu não vou impor, né, vale ressaltar, não é impor, e sim empoderar pra que a pessoa se descubra enquanto indígena, enquanto mulher, enquanto negra. Por isso que o nome foi Negonas MCs, porque elas se autodeclararam negras, e são de fato! Tem gravações, eu cantei com elas, elas me convidaram porque não se sentiam seguras em cima do palco pra cantar aquele Rap, então elas pediam muito a minha colaboração, e eu ia muito com elas. Pra mim elas é que teriam que cantar no palco, eu já tinha feito essa questão do trabalho, e o protagonismo era delas! Até então eu tava parada, só trabalhando com palestras, nessa questão de empoderar mesmo. Dei uma parada na cantoria, como diz a mamãe. Depois eu voltei, como agora eu tô. E você não gravou nada, Cida? Eu não gravei, eu falei que eu vou gravar quando eu fizer 15 anos... Na verdade eu fiz 15 anos em outubro [de 2017], olha!!! Eu falei que ia lançar um álbum quando eu fizesse 15 anos, fosse uma debutante! [risos] Eu nunca tive essa pretensão de gravar [um álbum]. Eu tenho algumas músicas gravadas. [...] Segui nisso, empoderamento feminino com as Negonas, 2011, e agora estamos, eu, Cléia, Deby e Maria Moraes com o Mulheres In Rima.*

2.5 Malhado Monstro (Nativos MCs): da Redenção ao *circuito* do “Rap AM”

O advento do acesso facilitado à internet e a interação via redes sociais foi o fator preponderante para o surgimento do que conhecemos atualmente como *circuito* do “Rap AM”. Isso só foi possível de forma definitiva na década de 2010. Em verdade, houve uma série de iniciativas e organizações de Rap manauara em *pedaços* isolados, o que era agravado pelos conflitos no âmbito do “territorialismo”. Entretanto, essa realidade foi sendo modificada na medida em que jovens *hip hoppers* entraram em contato com a facilidade de comunicação proporcionada pelo *Orkut* e *MSN*, posteriormente substituídos pelo *Facebook* e pelo *WhatsApp*, fora outras ferramentas que foram surgindo e passaram a ser cada vez mais utilizadas, como *YouTube*, *Instagram*, *SoundCloud*, *Spotify*, *Deezer*, entre outras.

Desta forma, *hip hoppers* que frequentavam apenas determinados *pedaços* até 2010, por exemplo, passaram a, cada vez mais, se organizarem em um *circuito* complexo que englobava todas as zonas administrativas da cidade. Neste âmbito, a questão do “territorialismo” não deixou de existir, porém, os *trajetos* de *hip hoppers* ampliaram-se entre um *pedaço* e outro, o que possibilitou aos organizadores de batalhas a divulgação dos eventos nas mídias sociais, disseminando-os e atraindo não somente públicos distintos, mas *hip hoppers* que passaram a

transitar em diferentes *pedaços*, o que presenciei principalmente nas seletivas para a eliminatória que escolheu o MC representante do Amazonas no Duelo Nacional de 2017. Saliento uma ocasião em que, por exemplo, peguei um ônibus no Centro (Zona Sul) compartilhado por vários MCs que estavam indo para o bairro Santa Etelvina (extremo Norte) disputar a Batalha do Velho Oeste. Esta foi uma dentre as várias ocasiões que experienciei.

Obviamente, o *circuito* constituiu-se de forma mais fluida no âmbito das batalhas de MCs. Essas batalhas começaram a se disseminar na década de 2010, apesar de já existirem como parte dos eventos do MHM, do coletivo Opção Sonora (DJ MC Fino), ainda que o mais comum fossem os “bailes de rua” que evidenciavam as performances musicais dos *rappers*. No âmbito do Hip Hop, com o MHM, vários *territórios/pedaços* sediavam eventos de *breakdance* e em alguns casos uniam os “quatro elementos”. Portanto, o que foi um embrião nos anos 2000 do que seria o *circuito* do “Rap AM” na década de 2010 intensificou-se com eventos de Rap organizados pelo Cabanos na Zona Leste (principalmente em *pedaços* do bairro São José, Jorge Teixeira, Cidade de Deus, entre outros) e no bairro São Geraldo (Zona Centro-Sul), e pelos diversos grupos/agentes que frequentavam o Periferia Ativa na Zona Norte.

No entanto, como salientaram vários colaboradores, “não existia Rap somente nas Zonas Norte e Leste, como muitos pensam”. Esse foi o caso de Malhado Monstro (33), sendo que provavelmente outros agentes que não colaboraram com esta pesquisa por não estarem em atividade e/ou não fazerem parte da rede de meus colaboradores vivenciaram experiências semelhantes. Malhado salientou - em nosso diálogo (07.03.2017) registrado em uma quadra de esportes próximo à sua residência (bairro Redenção; Zona Centro-Oeste) - que entre 2002 e 2003, quando iniciou sua trajetória enquanto *rapper*, não fazia ideia que existia eventos de Rap e grupos de Rap em outros bairros. Diferente de Jander Manuara - um dos poucos colaboradores que começou a atuar como *rapper* na década de 2000 e frequentou *pedaços* diversos concomitantemente, como os bailes do MHM, o Estação Hip Hop (organizado por Fino) e o *circuito* emergente do “Rap Gospel”, entre outros *pedaços* distantes de onde residia - , Malhado afirmou ter passado seus primeiros dois anos como *rapper* “sem sair da Redenção”.

Transcrevo abaixo trechos em que Malhado aprofunda essas questões e, além de evidenciar a sua trajetória enquanto “*rapper* de quebrada”, também discorre sobre a formação do grupo Nativos MCs e sobre como ampliou sua área de atuação, passando a não somente organizar e cantar em eventos em um *pedaço* específico no bairro Redenção - em que predominantemente frequentavam “moradores do bairro” -, mas a inserir-se em outros *pedaços*, bem como tornar a Redenção um *pedaço* em que *hip hoppers* “pertencentes” a *territórios*

distintos passaram a frequentar. Atualmente Malhado atua em diferentes frentes nos três *sub-circuitos* que formam o *circuito* do “Rap AM”.

Rapaz, quando eu comecei, foi com esse negócio de vivência de música em casa. Eu era pequeno, lembro que a minha mãe escutava muito Zezé de Camargo e Luciano, e eu gostava de cantar, só que a minha voz sempre foi rouca, desde novinho a minha voz era rouca. Aí depois de um tempo comecei a curtir pagode, um pagodezinho, um Só pra contrariar, um Raça Negra, aí cantava, até gostava de cantar pagode ó, tinha até um grupo de pagode até os 12 ano de idade, eu e meu primo. A gente tocava, eu tocava pandeiro e cantava, e ele era o vocal principal. Foi nessa pegada, aí dos 13/14 anos que eu conheci o Rap, aí eu não queria mais saber de nada não, nem um outro tipo de som, só Rap, só Rap.

[...] Nascido e criado aqui na Redenção, nunca sai daqui, nunca! Único lugar que eu fui assim só pra dar uma passeada foi Rio Preto da Eva e Iranduba [municípios próximos de Manaus ligados pelo sistema rodoviário]. E foi assim, escutando Rap; até os meus 17 anos eu imaginava que só existia Racionais e Cirurgia Moral, as fitinha que tinha pra vender aqui na quebrada, Sabotage também, aí eu escutava Charlie Brown também, Nadando com os tubarões, que foi o melhor CD daquele bicho ali, esse aí que tinha Sabotage, RZO, aí eu fui começando a conhecer, né. Só que eu já escrevia umas música já pesada. Já tinha uma música Instinto Terrorista, já tinha escrito ela. Aí quando fui apresentar ela pela primeira vez num evento do Fino, Estação Hip Hop, ele se amarrou no som, falou: “parece Facção Central”, e eu perguntei: Quem é Facção Central? Eu não sabia quem era. Aí ele me mostrou Facção Central, mostrou Realidade Cruel, aí foi a partir do Fino que eu conheci vários Rap [...].

[...] Eu sofri muito preconceito dentro do próprio Hip Hop. Antes do Fino me deixar cantar pela primeira vez... o Fino foi o cara que abriu as porta pra mim. Nenhum dos outro... pode falar o que for, mentira, o Fino foi o cara que abriu tudo pra mim, desde base, primeira gravação, primeira apresentação, tudo foi o Fino; quem fazia por essa molecada tudo foi o Fino. Chegava pra cantar nos baile que eu ia, ia pra cantar pô, o cara: “não, não, não, já tem apresentação certa já”! Pá! Não, eu tenho o meu trabalho aí, deixa eu cantar aí! “Não”! Isso aconteceu muito comigo antes do Fino abrir as porta pra mim. Não vou citar nome aqui dos cara porque são tudo parceiro hoje em dia, mas vários mano, vários, vários, vários!

Aí eu comecei a escutar e vi que eu tava na pegada mesmo dos grupo na época, naquele naipe. Meu primeiro grupo eu tinha botado Raciocínio das Ruas, antes de conhecer o CD duplo dos Racionais [Nada como um dia após o outro; 2002], já tinha um grupo, era eu e um parceiro meu que estudava comigo. Aí quando eu comprei esse CD duplo numa loja no Centro em 2002,

eu fui escutar, escutei todo o CD. Aí num salve que ele manda lá em Trutas e quebradas, o Edi Rock fala: “Raciocínio das ruas”; cara, isso me deu uma tristeza, eu achava massa o nome do grupo, tá ligado, aí quando eu vi que já existia esse nome, eu: pô cara, naquela, né. Aí já 2004 eles vieram pra Manaus, no Olímpico Clube, Mano Brown lá na frente lá falando: “vocês são os verdadeiros dono do Brasil, vocês são filhos da terra, vocês são NATIVOS!” Aí eu peguei o nome daí tá ligado. Aí fica massa porque o barato ao mesmo tempo que no CD deles tiraram o nome do grupo que eu tinha, mostraram pra mim que já existia, eles deram o nome do outro grupo, quando ele falou: “vocês são NATIVOS”, aí eu peguei Nativos MCs.

Comecei em 2002 a querer cantar, mas eu já tava escutando Rap desde 2000/1, com 13 pra 14 anos. [...] Em 2004 eu fiz o meu primeiro evento aqui, a gente nem sabia que tinha Rap em Manaus! Meu irmão, os cara querendo ajudar e tal, Soldado de elite, uns moleque que já cantavam lá perto de casa e eu nem sabia. Aí eles colaram lá com nós: “pô mano, a gente conhece a moçada do Rap de Manaus”. Aí eu: tem Rap aqui é? “Tem mesmo, tu é doido é, vai fazer 10 ano já de MHM”, aí começaram a falar: “a gente canta”, e começaram a cantar, e eu: caralho, vocês são foda mesmo, Soldado de elite, os moleque eram bom mesmo. Aí chamaram o Maiko DMD, chamaram uns b.boy aí, teve parada de dança, muito loco, teve as parada aí, os cara do MHM fizeram tudo firmeza. Foi aí que eu fui conhecer a “rapa” do Rap, entendeu? Apareceu os moleque do Infecção Verbal, que era do mano Naldo, que tá parado, mas tá querendo voltar, aí eu falei pra ele voltar, não pelo Rap, mas pela quebrada, tá ligado, porque eu também tô pela quebrada, se fosse pelo Rap eu já tinha desistido também. Não acredito mais em porra nenhuma do Rap não, tá ligado!

Dessa parada aí eu conheci eles, aí mano: domingo tem lá em casa e tal, subindo na pernada pra pegar o ônibus lá em cima, só passa o 014, aí parei lá em casa e mostrei onde eu morava no domingo à tarde pra nós fazer um Rap lá. Rapaz, quando vê, foi uma barca mano, Mutirão, veio uma barca mesmo, chega lotou mano, finado Sócio, tinha uns moleque que era correria aí. Lá nessa casa dava tudo quanto era tipo de gente, desde crente à traficante, só pra curtir o som, só pra curtir o som e ficar de boa. Teve até um brother meu que infelizmente hoje em dia é finado, tava lá direto comigo, ele: “poxa mano, posso ficar aí escutando o som?”. Só que ele vendia os bagulho dele, igual muito moleque aí, só que eu dizia: mano, é o seguinte, tá ligado que você é queimadão, né mano? Pra ficar aqui tu tem que parar com aquela tua fita lá, aí tu cola aqui comigo mano, vamo pro Rap! Ele parou um tempo, tá ligado, deixou mesmo, ficou lá comigo direto, aí depois eu tive filho, aí já não ficou mais aquela mesma coisa. Lá na casa dele a mãe dele se amarrava que eu ia lá, que quando eu ia lá ele não fazia besteira, tá ligado. Quando tava comigo não fazia besteira, eu ia, saia, voltava com ele, e ele não fazia

merda. Quando eu não tava ele sempre ia fazer alguma merda, ia roubar, fazer alguma coisa, entendeu? Aí nessas fita não teve mais como encher a casa lá, não teve mais nada. Passou um bom tempo mesmo pra gente ter... 2004 até 2007 a gente ficou... todo domingo era ponte. Só que no decorrer da vida todo mundo vai criando família, se afastando. Essa era uma casa... É, onde o meu irmão mora lá em cima, chamava Casa do Terror.

[...] Então teve vários mano que foi lá em cima comigo que debandaram, uns preso, outros morto, muito moleque que eu conheci na infância. Aí é foda né mano, vida do crime é foda! Aí nessa minha trajetória eu fui muito parado véi, não vou mentir não, eu nunca fui de acreditar, ficar gravando música, gravar CD, eu vou é cantar, eu gostava de cantar, entendeu, eu gostava de passar aquilo que eu penso, que eu sinto, nada de tentar ser profissional nem nada não; até hoje eu ainda sou assim. O meu jeito de cantar mesmo é aquele, nunca treinei, nunca fui de ficar treinando improviso que nem esses moleque treinam aí improviso pra batalhar. O que sai de mim, o que eu for improvisar, sai na hora, não é nada decorado, te falando, nunca senti dificuldade pra nada, ir atrás de batida, essas coisa; quando eu comecei nem batida tinha, a gente fazia os ritmo no corpo e cantava, tipo repente mesmo, improvisava na hora. Quando o Fino me deu a primeira batida, cara! Tinha umas batida doida lá de gringo, só fazia samplear as batida né, aí jogava assim, já era massa pra nós já, não tinha aquela coisa de produção igual os beatmaker fazem hoje. Até hoje as minha batida não é criada, não tem criação de nada. Eu pego na internet, baixo, vejo aquele beat, bacana, beat é doido e tal, dá pra fazer um barato nele, eu pego, só que eu tô pretendendo pegar e eu mesmo fazer os beat cara. Quando eu escrevia as minhas letra pô, que eu não tinha batida pra escrever, tipo assim na minha cabeça vem o ritmo, então eu acho que se eu tivesse o conhecimento eu conseguiria botar em prática, tá ligado. Vem o beat na minha cabeça, aí eu pego e escrevo a letra, tanto que a maioria das minhas letra não foram escrita em cima de batida não pô, nem Som de Quebrada. As única que foram escrita em cima da batida: É só um jogo, Mundo Chora e O que querem é meu vacilo. O resto tudo achei a batida e encaixei em cima, entendeu? Todas as minhas música tem aquele ritmo delas mesmo, não é por causa da batida que eu fiz o ritmo não. Só essas que te falei que ficou com a pegada da batida. As outras não, aquele ritmo já era aquele, aí eu achei a batida e adaptei. Aí tu foi buscar uma batida que coubesse... que combinava mais ou menos ali e que dava pra mim gravar⁸⁹.

⁸⁹ Desde junho de 2019, mais ou menos, Malhado conta com a parceria do *beatmaker* LF (20), membro do grupo Bruxos do Norte, “apadrinhado” pelo próprio Malhado. Atualmente ele está preparando um álbum em que todos os *beats* contarão com a assinatura de LF, o que modifica muito do que diz respeito a parte de produção musical e preocupação com o âmbito sônico, não somente em encaixar um “*beat* pesado” na letra, mas à possibilidade de trabalhar com “processos icônicos” (TURINO, 2008, p. 6-8) de maneira mais consciente.

A tua levada é boom bap, né? Eu nem sei o que é boom bap, nem sei o que que é trap, não me pergunte que eu não sei nada dessas parada. Só sei cantar [risos]. Só isso que eu falo, só sei cantar. Os cara vem falar: “é boom bap, é trap”, o que que é isso!? Pra mim é batida, tá ligado! Nada de querer saber que que é isso, que que é aquilo, que batida é aquela e tal, nada não. Pra mim se a batida é top... Então tu pensa assim sempre em passar a mensagem... de cantar o que eu sinto, o que eu penso, passar a mensagem, porque cantar alegria na minha quebrada... ontem mesmo não era nem onze horas, dez hora por aí a polícia metendo bala aí na rua de casa aí: “pá”! A gente dormindo e acordando com tiro: “pá” “pá”! Vou cantar alegria cara, desse jeito, sendo acordado com barulho de tiro no fundo de casa! Foda mano, não tem condições não. Não sou hipócrita assim não de ver um moleque que eu vi crescer correndo de bala e não relatar aquilo. Rap pra mim tem que relatar a realidade da quebrada, essas parada assim, porque... tem que ter a diversidade né, só que pra mim tem que ter também a mensagem pô. Se os moleque querem cantar tipo... só ostentação, putaria, pô, cante, mas cante também uma música que passe uma mensagem pesada contra o sistema, que apesar de a gente também querer ter as coisa, a gente tem que saber ouvir uma mensagem, a gente tem o poder pra passar a mensagem pros moleque da quebrada. Os moleque mesmo que escuta aí, a gente vê pô. Tu tens mesmo essa mentalidade que o Rap transforma mesmo... com certeza, com certeza! Se não fosse o Rap cara, não sei o que seria de mim não! Eu tava indo pra vida do crime, tá ligado; quando conheci o Rap, abri a minha casa lá, parei com essas fita, fazia minhas treta, teve uns embace um pouco depois que eu conheci o Rap, mas sempre o Rap foi aquele diferencial pra mim, entendeu. Mas hoje em dia é só Rap mesmo, Rap e trabalho, Rap e trabalho! Essa vida aí não vira mais não!

Nessa trajetória separei do meu primeiro parceiro, porque ele desistiu também. Pessoal tudo falava, tipo assim, que a voz dele combinava comigo, mas ele não entrava na batida. Era um problema que ele tinha que era o seguinte, quando ele cantava comigo ele cantava certo, quando ele cantava solo parece que ele fechava o olho, não ouvia a batida, não ouvia nada, atropelava tudo. Só que isso aí ele ia aprender né, só que o moleque acanhou, não quis mais. Só que o moleque no improviso era foda mano! Moleque era foda no improviso! E isso aí na época que vocês chamavam ainda de... Não, era Raciocínio das Ruas, mas virou Nativos em 2004 já, Nativos MCs. 2002 pra 2003 que era Raciocínio das Ruas, entendeu? A gente não conhecia ninguém não. Tá com 13 anos o Nativos então? É, com 13 anos, com esse nome, né. Aí foi até influência do Racionais, por conta do MCs. Esse meu brother queria por só Nativos, aí eu: pô, bota Nativos MCs, pega mais impacto, tá ligado. Aí ficou nessa. Aí esse meu brother desistiu de cantar. Chamei meu primo, que já cantava também, mas o grupo dele era Família

Centro-Oeste, que eu também dei o nome do grupo. Ele cantava, só que não tinha parceiro. Aí eu peguei: bora mano pro Nativos e tal. Aí ele já tinha umas letra, e eu peguei vários pedaço meu de letra que dava pra encaixar certinho com as letra dele, dava pra encaixar certinho, entendeu. Aí a gente começou a fazer som, cantar junto.

[...] Som de quebrada foi o primeiro som que a gente fez, que apareceu também a Mana Fabi, ela antes cantava com a Organização Criminal, com o Duende, só que ela brigou lá, sei lá qual foi a onda, aí a gente chamou ela pro Nativos, ficou bacana, combinou nós três ó, combinou mesmo, as letra, tudo, eu escrevi a minha parte, meu primo escreveu a dele e ela a dela, Som de quebrada, que é desse clipe aí que a gente fez, só fez uma adaptação né, a parte da Fabi pro Mateus [um dos integrantes do grupo no momento do diálogo], que a letra é dela, entendeu? Aí pá, cara, começamos a se apresentar e a moçada a se amarrar: “pô, cês três combina pra caralho, fica massa”. Ela... pô, morava numa casinha lá no Nova Cidade [Zona Norte], só que ela tava fazendo faculdade de engenharia, aí se formou, a mãe dela faleceu um tempo desse, acho que vai fazer um ou dois ano, aí ela desanimou, tá noutra mundo agora né, que é essa da engenharia, pessoal aí... desses mundo aí tá ligado, dessas parada. Aí meu primo virou evangélico e parou. Aí eu voltei a cantar sozinho, mesmo assim continuando como Nativos MCs, porque o grupo foi eu que fundei, tudinho, tá ligado.

[...] A primeira gravação que fizemos com o grupo mesmo foi em 2010, quando já tava eu, meu primo e essa mina. Veio o GOG [de Brasília], eu fiz pré-show pro GOG, foi uma das primeiras apresentação mesmo bacana. Tipo, a gente ia se apresentar só mesmo em baile normal, e tal, esse aí não, foi show, entendeu. Tem até os vídeo no meu notebook, que eu tenho que recuperar, a gente lá cantando nesse dia lá foi show, massa, top mesmo, a aparelhagem tava tudo perfeita, o microfone, nada de falha, entendeu, aí assim é bom, assim é bom porque a pessoa dá pra passar a mensagem sem atrapalhar; às vezes a pessoa tá ali cantando a mensagem, aí o negócio falha, aí fica aquele...

[...] Aí cantando uma vez lá no Bar dos Amigos [parte do sub-circuito dos “bares do Centro”], eu vi o Track cantando Profissão Perigo tudinho junto, eu cantando e ele cantando, eu peguei e chamei ele: sobe aí, pega o microfone. O fôlego já tava... [risos], já tinha cantado várias música pô, aí o fôlego vai embora cantando a música com o refrão junto, e ainda mais as minha que é pegada direto pô, não tem parada entendeu, a minha música não tem parada. Aí ele ficou ajudando, eu: pô, vai aprender minhas música, e tal. “Eu sei algumas”, então vai aprender as música que a gente vai cantar junto, tu já vai me dar o apoio. Aí fomos cantando juntos, fomos nessa. Aí teve o DJ Rani também, ele foi pra Brasília pra adquirir mais conhecimento, DJ Ranni, que tocava com nós. Tava massa pô, aí o Mateus Cerdeira já tinha

uma música comigo que é Bem-vindo à selva, aí eu disse: porra Mateus, é o seguinte, tu tá cantando sozinho, nem se apresenta mais pô, canta pra porra, tem um talento bom pra caralho mano, bora cantar comigo no Nativos, já tem aquela nossa música mesmo, pega as tuas músicas, a gente vai se apresentar, eu canto as minha e tal, duas/três minha, tu entra na sequência com umas tua, pra mostrar o trabalho, mas é como Nativos MCs, mas tu canta tuas letra. “Porra Malhado, na hora”, formou. Ficou nós três, aí agora quem tá ajudando nós é o DJ Sancí, que também é DJ no Conexão Zona Norte, que é outro grupo das antiga também.

Malhado finalizou o nosso diálogo salientando que “na época do Periferia Ativa” ocorriam os “melhores bailes, que eram no Mutirão”. Enfatizou que na segunda metade da década de 2000 já existia um *circuito* de eventos em diversas “quebradas”, e diferente dos tempos atuais (com o advento da internet e do estilo *trap*), existiam muitos grupos, mas todos de “quebrada mesmo”, como Cabanos, Neurônios Negros, Totalmente Realista, Relatos de Rua, Classe E, Minas de Fé, AMK, Relatos de Periferia, União Periférica, entre outros, sendo os três últimos vinculados ao Periferia Ativa. Malhado salienta que a diferença para hoje é que há mais grupos que anteriormente, mas poucos “de quebrada”, ou seja, poucos alinhados a uma estética “da quebrada”, representada neste caso pelo estilo *boom bap*, entre outras especificidades sobre as quais discorro no Capítulo 4. Além disso, após o nosso diálogo, Malhado fez questão de me levar até a sua casa para me mostrar o troféu de segundo lugar⁹⁰ que ele havia recém-conquistado no I Concurso de Rap Individual, parte da programação do Festival Hip Hop diManaus (12.11.2016), organizado por Tuba a partir de um projeto contemplado pela Manauscult em comemoração ao Dia Mundial do Hip Hop. Em 2018, na segunda edição do concurso, Malhado conquistou o primeiro lugar.

2.6 “Nova escola” de MCs, DJs e *beatmakers*

Todas as trajetórias e gerações introduzidas até o momento são reconhecidas como “velha escola” por MCs, DJs e *beatmakers* que estão na faixa etária média dos 13 aos 25 anos, ao passo que estes são reconhecidos pela “velha escola” como “nova escola”. Obviamente, do ponto de vista etnográfico, reduzir dois “grupos concretos” (MANNHEIM, 1982) distintos como a “geração MHM” e a “geração Mutirão” sob a alcunha de “velha escola” seria diminuir a importância e a heterogeneidade das trajetórias individuais/coletivas que compõem cada um

⁹⁰ Além dos troféus, DJ Tubarão premiou o primeiro lugar com R\$1.000,00, o segundo com R\$600,00 e o terceiro com R\$400,00.

desses grupos, ou ainda, dessas gerações. Da mesma forma, há “duas gerações” ou dois “grupos concretos” que formam a “unidade geracional” atualmente reconhecida como “nova escola”. Também adoto às categorias “velha escola” e “nova escola” ao refletir sobre os estilos de produção, já que a maioria de meus colaboradores pensam em uma divisão clara entre *boom bap* (“velha escola”) e *trap* (“nova escola”).

A ideia inicial deste subcapítulo era enfatizar a trajetória de quatro colaboradores(as) pertencentes à “segunda geração” da “nova escola”, ou seja, *rappers* como Abílio (22), Daluz (23), a dupla Lary Go (25) & Strela (23) e Dee Jay Pãmmy (24), que vêm consolidando seus trabalhos no *circuito* do “Rap AM”. Entretanto, assim como explanei no início do capítulo, optei por ouvir a demanda de colaboradores pertencentes a gerações distintas que advogaram pela valorização da “memória coletiva” do “Rap AM”. Desta forma, discorro de forma mais ampla sobre os dois “grupos concretos” que compõem a “nova escola”.

Em maioria, a “nova escola” é formada por uma geração mais jovem desde crianças com 09/10 anos até adolescentes de 16/17 anos que são MCs de batalha, ou seja, que ainda não produzem ou escrevem letras de Rap, mas participam ativamente das Batalhas de Rima. Por isso deixei MCs no título deste subcapítulo, e não *rappers*, para diferenciar os MCs de batalha e os *rappers* que estão iniciando suas primeiras produções dos *rappers* das gerações apresentadas anteriormente, que já têm uma caminhada longa no “Rap AM”. Já a “segunda geração” da “nova escola” condiz aos MCs que estão iniciando uma transição para se tornarem *rappers*, e DJs, como a Pãmmy, raridade no âmbito da “nova escola” (além de ser a única DJ mulher de todo o *circuito*), já que o ofício de ser DJ foi praticamente “substituído” pelo ofício dos *beatmakers*, que além de produzirem *beats* para os *rappers* (ofício anteriormente comum entre DJs), também estão atuando nas performances musicais ao vivo como uma espécie de “DJ simplificado que só vai lá nas controladoras (equipamentos de mixagem utilizados pelos DJs) e aperta o play”, como alguns DJs salientaram e como presenciei nos eventos em que grupos da “nova escola” se apresentaram. Nesses eventos, na maioria das vezes, ou os próprios *rappers* “apertam o play” do *beat* a partir de seus *smartphones* ou então o *beatmaker* do grupo cumpre esse papel, e quando há controladoras disponíveis - porque normalmente são vários grupos se apresentando, e na maioria das vezes há um DJ ao menos tocando ao longo da batalha -, eles “tentam” *performatizar* algo, quase que “substituindo” de fato as *performances* do que era feito pelos DJs junto aos *rappers*.

A faixa etária desta “segunda geração” da “nova escola” tem em média entre 18 e 20 (transição do MC para o *rapper*) e entre 21 e 30 (*rappers* - jovens e jovens-adultos - com trabalhos solidificados - EPs, Mixtapes, videocliques - pelo *YouTube*, *SoundCloud*, *Streaming*,

Spotify, Deezer, entre outras plataformas digitais). Este é o caso de Daluz e Abílio, por exemplo, que também iniciaram como MCs de batalha e vêm apresentando um trabalho bastante diferenciado se compararmos a outros *rappers* “em início de carreira”. A maioria dos jovens MCs começam a transitar para o Rap, atualmente, cantando *trap*, seja com temáticas mais “politizadas” ou não. O *speed flow* é muito valorizado entre os mais jovens, assim como quaisquer nuances de *flow*, ou seja, “quanto mais variações de *flow* em um rap melhor”. Esta é a crítica feita por *rappers* da “velha escola”, que a “nova escola” só pensa em *flow* e esquece da mensagem. Entretanto, para alguns colaboradores mais velhos como S Preto e Igor Muniz, Daluz e Abílio trouxeram em seus respectivos trabalhos - *Marco Zero* (2017) e *Piano Vermelho* (2019) - uma *ideia* de Rap enquanto “obra de Arte musical” ou mesmo “obra de Arte politizada”, como salientou Abílio: “[...] não necessariamente nós precisamos falar da nossa quebrada ou de favela pra fazer Rap político; tem muitas outras coisas que falo em minhas letras que também são política; eu também faço política nos meus raps”. Aprofundo essas questões no Capítulo 4, mas por ora estou salientando que ao mesmo tempo que há uma preocupação estético-sonora e de conteúdo semântico que vincula os dois a um “Rap atual”, também há um sentimento que foi bastante enfatizado na trajetória de Tuba quando ele falava sobre “singularidade”, sobre “descobrir o som do Cabanos”, “o que nós somos”, “a nossa identidade”.

Daluz e Abílio não ficam presos aos rótulos *boom bap* e *trap*, e de fato não se preocupam em seguir unicamente uma tendência de produção. Por outro lado, Lary Go & Strela iniciaram cantando *boom bap*, como salientaram em nosso diálogo (01.11.2017), que começaram na pichação, depois foram para o grafite e para as batalhas de MCs, sendo Lary Go uma das primeiras MCs da “nova escola” a participar de batalhas e a sair vitoriosa. Elas compuseram os primeiros raps em estilo *boom bap* tratando questões mais voltadas para a afirmação das mulheres no *circuito* do “Rap AM” e sobre a relação com a pichação/grafite. Os registros que realizei em diversos eventos no ano de 2017 pegaram a fase inicial da carreira das *rappers*. Mais recentemente, no final de 2019, elas “fizeram um experimento” com o *trap* *Risadas de bruxas*, um videoclipe que aponta para outras possibilidades de atuação do “Rap feminino”.

3 MANAUS E SUAS DINÂMICAS DE PERIFERIA⁹¹

Em linhas gerais, em Manaus, o Rap é compreendido por seus agentes/atores sociais como uma música “da periferia” feita *por e para* agentes “da periferia” em espaços “da periferia”. Apesar de o *circuito* do “Rap AM” estabelecer-se em um fluxo não contíguo que passa por uma infinidade de espaços populares ou advogados pelos *sujeitos periféricos* enquanto “espaços periféricos”, ele ocupa predominantemente *pedaços* diversos nas Zonas Norte e Leste, apesar de também estabelecer-se em *pedaços* advogados enquanto “espaços periféricos” específicos situados em bairros como Redenção (Zona Centro-Oeste), Compensa e Santo Agostinho (Zona Oeste), Japiim, Petrópolis e Centro (Zona Sul), além de diversos outros *pedaços* provisórios do ponto de vista temporal espalhados por toda a cidade.

Neste capítulo, evidencio diversos ângulos a partir dos quais a cidade de Manaus é compreendida e habitada pelos *sujeitos periféricos*; isto inclui aprofundar as problematizações iniciadas na Introdução acerca de como - a partir da etnografia do *circuito* do “Rap AM” e de um amplo diálogo teórico-conceitual com bases na etnomusicologia/Antropologia Urbana - um uso aparentemente banal da categoria “periferia” passa a ser (re)significado por meus colaboradores enquanto *dinâmicas de periferia*, ampliando as relações e construções em torno da cidade de Manaus e do próprio *circuito* do “Rap AM”.

Início o capítulo inserindo-me no contexto etnográfico da urbe, ou seja, a cidade de Manaus a partir da lente do etnógrafo. Em seguida, avanço a problematização em torno do uso senso comum da categoria “periferia” me baseando nas reivindicações dos *sujeitos periféricos* em E quando o Centro também é “periferia”? Na sequência, evidencio as relações entre Manaus e suas *dinâmicas de periferia* a partir do olhar e da voz do “Rap AM”, ressaltando como diferentes propostas de Rap estão intimamente relacionadas à urbe e à “consciência de rua” (KEYES, 2004), onde categorias como “periferia”, “quebrada” e “favela” emergem, são (re)significadas e reivindicadas em maior ou menor grau pelos *sujeitos periféricos*. Por fim, reflito como a proposta do “Rap regional” advoga por uma “Manaus étnica” e como esta proposta se relaciona com as outras deste *circuito*.

⁹¹ Uma primeira versão deste capítulo foi publicada em Norberto (2020).

3.1 Movências cidadinas: Manaus a partir da lente do etnógrafo

Apesar de ter residido em Manaus entre 2006-10, só fui conhecer de fato suas dinâmicas estruturais, geográficas e de formação sociocultural a partir de 2014, quando iniciei a empreitada etnográfica de convivência entre os músicos dos “beiradões” que residiam em bairros populares e, finalmente, de forma aprofundada, a partir de 2017, quando me inseri mais incisivamente na etnografia do *circuito* do “Rap AM”. A cada período de trabalho de campo, ao (re)iniciar as minhas “andanças” por diferentes bairros e zonas administrativas da cidade, eu também ia conhecendo “outra Manaus”, não àquela que me foi apresentada pelo curso de Bacharelado em Música da UEA, completamente eurocentrado, preocupado em nos formar, ou melhor, formatar, nos fazendo crer no imaginário preconceituoso e excludente da “Paris dos Trópicos”, da Manaus do Teatro Amazonas, da “música erudita” ou “de concerto”, do *circuito* da “verdadeira Arte” e dos espetáculos artísticos nacionais/internacionais, sempre centralizados no Largo de São Sebastião (praça/espço cultural ao ar livre; parte do *circuito/mancha* turístico/cultural/gastronômico de Manaus, onde também está localizado o Teatro Amazonas; bairro Centro).

Pelos idos de 2017, entre idas e vindas, entre uma batalha de rima e outra, entre um evento “de quebrada” e outro, e frequentando o *sub-circuito* dos “bares do Centro”, pensava: O que fiz em Manaus entre 2006 e 2010? Aliás, passei horas a fio refletindo acerca de como, não somente eu, mas muitos manauaras “presos” ao imaginário da “Paris dos Trópicos” não conheciam/conhecem a “verdadeira” Manaus. Sim, a “verdadeira” Manaus, pois a metrópole foi formada em grande parte por bairros populares habitados por migrantes das mais variadas origens. Pessoas migraram para o Amazonas fugindo das grandes secas que assolaram parte do Nordeste principalmente na segunda metade do século XIX, migraram em busca de oportunidades no contexto dos dois grandes ciclos da borracha entre fins do século XIX e primeira metade do século XX, ou ainda, migraram a partir da corrida por emprego no contexto da implementação da ZFM em 1967. Somam-se a esses migrantes, árabes, judeus e índios migrantes/imigrantes de diferentes regiões/países, bem como imigrantes haitianos, senegaleses, ganeses e, mais recentemente, venezuelanos. Juntos, eles compõem novos contingentes populacionais que passam a habitar áreas cada vez mais afastadas do Centro.

Esses bairros populares, heterogêneos em diversos aspectos, se misturam, em alguns casos, a *manchas* “mais nobres”. Isto ocorre quando o que é compreendido enquanto “periferia” pelo senso comum manauara, principalmente as Zonas Norte e Leste - não somente por serem mais distantes do Centro, mas também por abrigarem os maiores aglomerados populacionais

com os mais baixos índices de renda, escolaridade, infraestrutura etc. -, passam a abrigar *manchas* com melhor infraestrutura devido ao “inchaço” populacional das áreas centrais e à consequente especulação imobiliária que investe em segmentos de habitação voltados para diferentes classes sociais em algumas dessas áreas anteriormente estigmatizadas. Entretanto, apesar desse fenômeno de crescente investimento por parte da iniciativa privada em alguns “bairros periféricos”, o predomínio da paisagem urbana ainda é um misto de miséria, riqueza, violência, atuação do crime organizado (incluindo as milícias), e segue a lista de incongruências esquizofrênicas com as quais nos deparamos em diferentes contextos capitalistas.

Como toda metrópole latino-americana, Manaus é heterogênea em sua formação sociocultural, espacialização geográfica, distribuição de serviços urbanos básicos, e assim por diante, o que por si só dificulta, tanto para seus moradores como para nós pesquisadores, a compreensão de suas dinâmicas socioculturais e das relações de poder entre forças hegemônicas e forças subalternas que compõem essas dinâmicas. Devido a isso, mesmo em trabalhos anteriores, antes de adentrar na etnografia do *circuito* do “Rap AM”, busquei evidenciar a Manaus onde ao mesmo tempo que o Centro abriga o tão aclamado Teatro Amazonas e o Palácio da Justiça - entre outras edificações históricas fruto do período considerado áureo da *Belle Époque* manauara (principalmente entre 1890-1900) sob o comando do então governador da Província do Amazonas Eduardo Ribeiro -, ele também abriga habitações em palafitas sem nenhuma infraestrutura urbana às margens de seus igarapés poluídos, entre diversos outros espaços populares que se estendem desde o bairro Centro a outros bairros limítrofes pertencentes à Zona Sul, como Praça 14 de Janeiro, Cachoeirinha, Nossa Senhora Aparecida, Presidente Vargas, Santa Luzia, Educandos, Betânia, entre outros.

Dimensões como pobreza e violência são agravadas em bairros das zonas Norte e Leste, porém, a meu ver, isso ocorre devido à dinâmica populacional mais numerosa comparada a outras zonas administrativas do que propriamente por esses serem “os espaços periféricos” enquanto alguns bairros centrais “são privilegiados” mesmo quando enfrentam adversidades semelhantes.

O que é certo - como já apontam estudiosos da geografia manauara, como na coletânea organizada por Oliveira (2011), e como pude experienciar ao longo desses anos - é que a maioria dos bairros de Manaus, inclusive os da área central, estruturaram-se de forma “improvisada” para atender aos diversos migrantes que passaram a habitar espaços antes ocupados pela Floresta Amazônica. Neste sentido, uma ação comum por parte dos governantes - conforme apontaram alguns de meus colaboradores - foi o “apoio” a “invasões” para não terem que arcar com suas responsabilidades no âmbito da regularização de terras e do fornecimento de moradias

adequadas aos recém-chegados. Muitos de meus colaboradores chegaram a Manaus entre as décadas de 1970 e 80 ainda crianças acompanhando seus familiares ou se mudaram de bairros populares mais antigos - como a Compensa (Zona Oeste; bairro inicialmente “ocupado” na década de 60), onde residiam na casa de familiares ou pagando aluguel - para ocuparem diversas “áreas verdes” em busca do sonho da casa própria. Algumas dessas áreas se transformaram nos bairros Cidade Nova (Zona Norte) e São José Operário (Zona Leste), que atualmente ocupam as posições um e seis entre os bairros mais populosos de Manaus.

Na década de 90 surgiram os “subcentros espontâneos” (RIBEIRO FILHO, 2011, p. 79) destes dois bairros, que atualmente estão entre os maiores e mais bem equipados subcentros de Manaus, mesmo quando os bairros, em toda a sua amplitude, abrigam “comunidades” que estão entre as mais pobres da cidade. Essa foi a resposta dos investidores/empresários antes estabelecidos majoritariamente no Centro e em outros subcentros mais antigos às demandas crescentes de serviços básicos nas “novas áreas periféricas agora habitadas”, o que conseqüentemente aumentou o lucro de franquias, entre outros comércios instalados nesses espaços. Ribeiro Filho (*ibid.*, p. 79) afirma que “[...] o surgimento dos subcentros verifica-se, especialmente, nas áreas em que o crescimento da população é mais intenso, com um mercado consumidor bastante amplo e diversificado, o que incentiva o desenvolvimento das atividades de comércio e de serviços”, mesmo que de forma heterogênea e desigual, pois na maioria das vezes essa oferta do mercado varejista, entre outros serviços básicos, não se concretiza em melhorias efetivas de infraestrutura urbana como saneamento básico, asfaltamento de ruas em novas “comunidades”, oferta de moradias populares regularizadas, acesso ao transporte público (normalmente precário), fornecimento de água tratada, construção de hospitais e escolas públicas etc.

Pensando em situar o leitor visualmente, enfatizo a seguir - em um recorte do mapa de Manaus a partir da ferramenta *Google Maps* (editado no *Paint*) - os espaços de “ocupação” majoritária do “Rap AM” nos quais transitei ao longo dos trabalhos de campo. O destaque em preto enfatiza o que estou nominando de “*mancha periférica*”, formada por parte das Zonas Norte e Leste, e o destaque em vermelho enfatiza o que estou nominando de “*mancha central*”, formada por parte da Zona Sul.



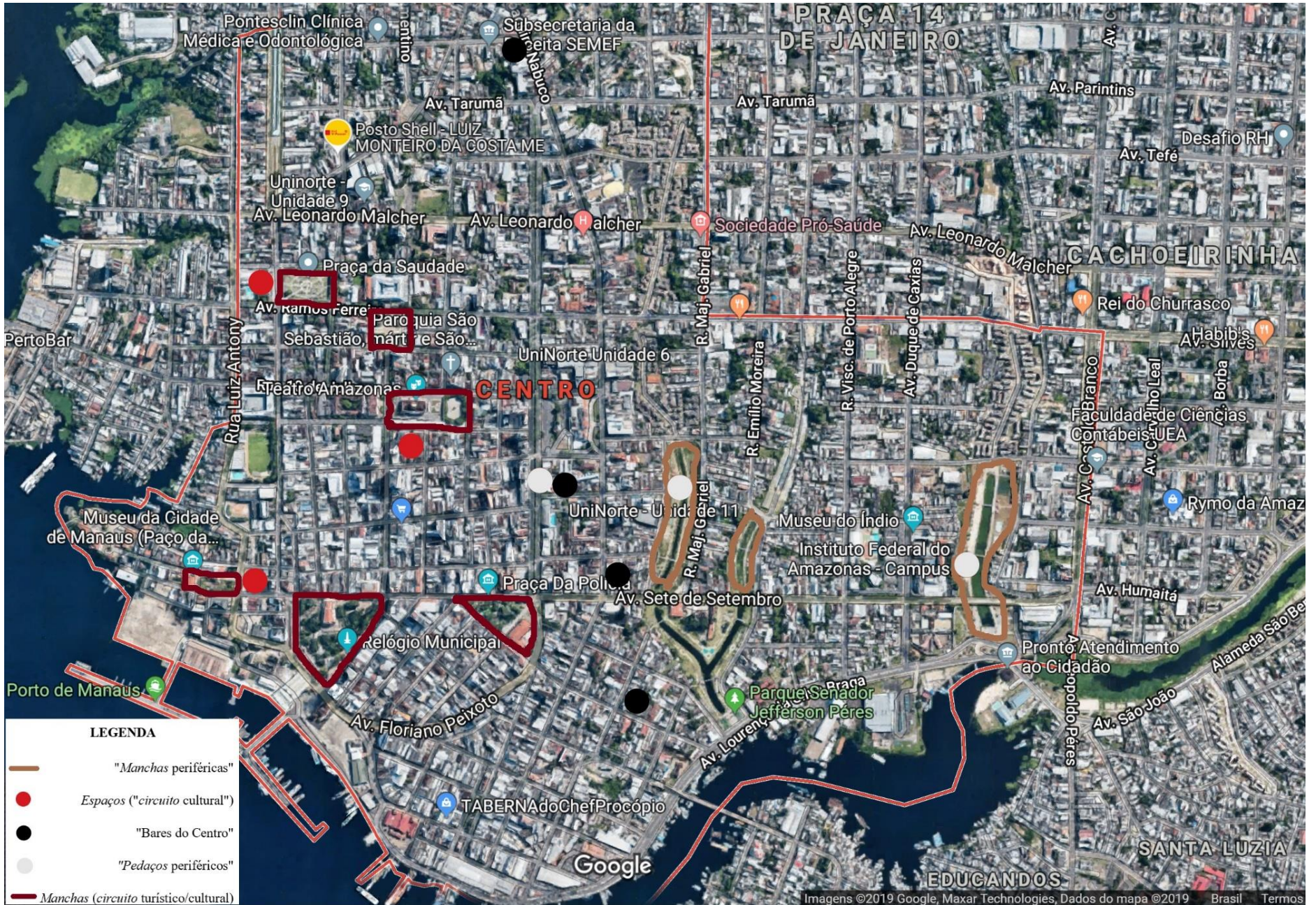
Mais do que palavras, acredito que os recursos audiovisuais são de extrema valia neste momento em que “apresento” a cidade de Manaus a partir de meus deslocamentos etnográficos. Ainda concentrado *na* cidade, me utilizo dos referenciais da “etnografia de rua” (ECKERT; ROCHA, 2003) e da “construção de narrativas etnográficas” a partir de tecnologias audiovisuais (*id.*, 2015, p. 137-61) na elaboração de uma narrativa etnográfica que evidencia momentos, realidades, narrativas de protesto, os bairros, “a favela”, “a periferia”, “as quebradas”; ambas povoando *a* cidade e dando sentidos de *ser* e de *estar* no mundo, ao mesmo tempo que *são* a cidade. Nesta narrativa, evidencio a representação etnográfica de Manaus a partir do olhar e da escuta do etnógrafo que, ao etnografar o *circuito* do “Rap AM” com a “câmera na mão” (*id.*, 2003, p. 2), captou *a* cidade de forma singular, ainda que não deslocado de seu contexto etnográfico⁹².

⁹² Narrativa audiovisual composta a partir da “bricolagem” de registros fotográficos/filmicos e do rap *Bem-vindo ao mundo da periferia* (faixa 7 do CD *Cabanos – A idéia não morre*; 2008), disponível em: <https://1drv.ms/v/s!AscpdH9JOInj3Tf6W69KIps84Wir>. Acesso em: 26 set. 2020.

3.2 E quando o Centro também é “periferia”?

Apesar de predominante, a realidade “periférica” no âmbito do *circuito* do “Rap AM” vem sendo modificada em uma pequena escala, principalmente desde 2018, ainda muito timidamente do ponto de vista da “transformação da condição social” no âmbito do trabalho e das ações de retorno do poder público em prol da melhoria das condições “das periferias”, mas já aparente no âmbito das *territorialidades* via “ocupação”, mesmo que esporadicamente, dos espaços considerados “privilegiados”. Aos poucos, algumas batalhas de rima e outros eventos de Rap começam a “ocupar” espaços centrais “não *undergrounds*”, ou ainda, algumas *manchas* centrais destinadas oficialmente aos encontros de lazer e sociabilidade, incluindo eventos culturais de grande envergadura oferecidos pela Secretaria de Estado de Cultura (SEC).

Antes de adentrar nas reflexões de cunho epistemológico referente à relação Centro/periferia, apresentarei uma possibilidade de “cartografia etnográfica” - evidenciada inicialmente por um recorte do mapa de Manaus feito a partir da ferramenta *Google Maps* (editado no *Paint*) - objetivando introduzir ao leitor *manchas*, *pedaços* e outros espaços de “ocupação” do bairro Centro por *sujeitos periféricos* ligados ao *circuito* do “Rap AM”.



Nessa imagem, o bairro Centro é enfatizado pelo próprio recorte em vermelho fornecido pelo *Maps* sinalizando os limites do bairro. Assinalei com contornos em vermelho-escuro as *manchas* do *circuito* turístico/cultural do Centro em que o “Rap AM” se fez presente ao menos em eventos esporádicos. Entre essas *manchas* estão o Largo de São Sebastião (onde está localizado o Teatro Amazonas), o Palacete Provincial (“Praça da Polícia”), a Praça do Congresso e a Praça da Saudade, dentre outros espaços que sediam as batalhas itinerantes de Rap Jogo de Rimas e Combate Xavante. Assinalei com um círculo preenchido em vermelho o MAO Hostel & Bar, que apesar de ter sido considerado um “espaço *underground*” pelos *hip hoppers* mesmo com sua localização há poucos metros do Teatro Amazonas, vem se solidificando como parte do *circuito* turístico/cultural do Centro; no entanto, esporadicamente, ainda “abre suas portas” para eventos de Rap. Outro espaço “privilegiado”, que já “abrigou” o Rap em várias edições da festa Cometa Rap, é o Atlético Rio Negro Clube, ao lado da Praça da Saudade, também assinalado por um círculo preenchido em vermelho. Por último, também em vermelho, o *Les Artistes Café Teatro* - um espaço cultural revitalizado que “voltou a ganhar prestígio” no *mainstream* cultural manauara - também “abre suas portas” esporadicamente para o Rap e principalmente para eventos da Cultura Hip Hop. Este está localizado em uma das extremidades da Av. Sete de Setembro próximo à *mancha* da Praça Dom Pedro II (também revitalizada; onde está situado um dos museus mais importantes da cidade, o Paço da Liberdade, possível de avistar no recorte do mapa).

Os círculos preenchidos em preto sinalizam “os bares do Centro” enquanto as “*manchas* periféricas” estão contornadas em marrom. Juntos, são os espaços frequentados em maior número pelos *sujeitos periféricos* vinculados ao *circuito* do “Rap AM”. O círculo preto localizado na parte Norte do bairro sinaliza o Bar do Rap, único em atividade contando em sua programação com eventos de Rap semanais. Os outros três círculos pretos sinalizam o *The Clinic Bar*, o Bar dos Amigos e o Bar Patupirá. Este era um “bar *underground*” que “abria suas portas” para eventos de rock, reggae e Rap, diferente dos outros três “bares do Centro”, que prioritariamente “abrigavam” (“abriga”, no caso do Bar do Rap) eventos de Rap, mas também eventos de trance e funk, sendo comum em alguns desses eventos a combinação Rap/trance/funk, já sinalizando outro tipo de agenciamento por parte dos *sujeitos periféricos*. Sobre o *The Clinic*, apesar de ter funcionado por todo o período que estive em trabalho de campo entre agosto e dezembro de 2017 sediando vários eventos em que estive presente, se encontra atualmente inativo, assim como o Patupirá e o Bar dos Amigos. Este, apesar de ter sediado vários eventos que pude acompanhar pela etnografia virtual, se manteve inativo durante todo o período que estive presencialmente em Manaus.

Os círculos preenchidos em branco representam os *pedaços* localizados nas *manchas* de “lazer, encontro e sociabilidade” (MAGNANI, 2007) onde normalmente são sediadas as batalhas de rima Roda de Rima e Batalha do BK (“Praça da 7”, oficialmente Praça do Prosamim) e Batalha da Sul (Largo do Mestre Chico). Estes *pedaços* são considerados por seus frequentadores como “espaços periféricos” no Centro em que “a periferia” está literalmente presente, não somente os agentes e o público do “Rap AM”, mas também outras frentes de lideranças dos *sujeitos periféricos*, como por exemplo, o crime organizado representado pelas facções rivais Família do Norte (FDN) e Comando Vermelho, que muitas vezes “comandam” esses espaços.

Sinalizei um terceiro *pedaço* pelo círculo preenchido em branco, a calçada da loja Sintese Skate Shop, onde era realizada periodicamente a Batalha da Sintese, localizada em uma das avenidas mais centrais e movimentadas de Manaus, a Getúlio Vargas. Apesar da localização central, este *pedaço* não está localizado em uma *mancha* do *circuito* turístico/cultural. Como Magnani (*ibid.*, p. 20) nos alerta: a categoria *pedaço* está “[...] mais estreitamente ligada à dinâmica do grupo que com ela se identifica. A qualquer momento, os membros de um *pedaço* podem eleger outro espaço como ponto de referência e lugar de encontro”. Ou seja, a calçada da Sintese Skate Shop era um espaço elegido como ponto de referência e lugar de encontro pelos *hip hoppers* no Centro, sendo também, juntamente com o *pedaço* do *The Clinic Bar* (localizado aos fundos da loja), um *território* reivindicado como “*mancha* periférica” em pleno Centro.

A Getúlio Vargas é uma avenida majoritariamente comercial. Do outro lado da Sintese Skate Shop está a Policlínica Governador Gilberto Mestrinho, referência no Centro de Manaus. Este terceiro *pedaço* é um caso bastante particular por ser uma empresa privada que apoia o “Rap AM” cedendo “sua calçada” para alguns eventos. No entanto, uma série de tensões ocorreram em ocasiões que estive presente, como por exemplo, a intervenção da polícia fechando alguns eventos. Um exemplo foi na seletiva para o Duelo Nacional 2017 realizada na Batalha da Sintese, em que mesmo com um alvará licenciando seu funcionamento a polícia se empenhou em forçar o término do evento permitindo sua sequência somente quando os organizadores baixaram o som. Esses conflitos ocorreram/ocorrem devido a muitos fatores, dentre eles, o fato do *pedaço* estar cercado de espaços (como a policlínica citada) protegidos de maneira mais efetiva na prática pela Lei do Silêncio.

Por fim, nesse recorte, ainda é possível ter uma dimensão da distribuição espacial do Centro e da heterogeneidade de equipamentos e estabelecimentos urbanos encontrados no bairro em comparação a outros bairros adjacentes, todos na Zona Sul, como Praça 14 de Janeiro

e Cachoeirinha (Nordeste), Educandos e Santa Luzia (Sudeste), Nossa Senhora Aparecida e Presidente Vargas (Oeste). Em comparação ao Centro, esses bairros são menores (ainda que nesse recorte não estejam representados em suas totalidades), menos populosos e menos heterogêneos, abrigando em maior ou menor grau, populações advindas das classes populares.

Adentrando nas reflexões de cunho epistemológico referente à relação Centro/periferia, transcrevo abaixo alguns trechos do diário de campo escrito no dia 22.10.2017, quando me dei conta que muitas vezes o Centro também se transforma em “periferia”, ou seja, quando os *sujeitos periféricos* reivindicam seus lugares e suas vozes e “transportam” (metaforicamente/simbolicamente) “a periferia” para o Centro “ocupando-o” de forma estratégica.

Diário de campo (início)

Domingo, por volta das 22h, enquanto retornava de ônibus de uma das seletivas para o Duelo de MCs Nacional, a Batalha do Velho Oeste (Bairro Santa Etelvina; Zona Norte), lembrava de uma situação semelhante a deste dia, outro evento que também ocorreu em um domingo nos limites geográficos mais ao norte de Manaus. Este, a primeira edição do Rap das Antigas, foi sediado no *pedaço* reivindicado por seus usuários como Calçadão do Rap, localizado em frente ao Shopping Manaus Via Norte; porém, do outro lado da avenida, separando não somente simbolicamente os dois espaços, mas impondo uma barreira física devido ao tráfego intenso de veículos e à distância entre o *pedaço* “cedido” ao “Rap AM” e a passarela de pedestres localizada na entrada do *shopping*.

Ao chegar no local onde estou hospedado (divisa entre os bairros Centro e Praça 14 de Janeiro; Zona Sul), mesmo após longas horas em pé no evento e “viajando” de ônibus, decidi prontamente iniciar a escrita deste diário, sendo impossível não me dedicar alguns minutos à escassez de ônibus na frota aos domingos. Enquanto retornava, ainda no ônibus, lembrava de ter passado por uma situação semelhante quando retornava do Rap das Antigas. Uma demora imensurável aguardando o ônibus no ponto e posteriormente ao longo do *trajeto* comum a muitos *hip hoppers*: “Centro-periferia” / “periferia-Centro”. Obviamente, quando escrevo o *trajeto* “Centro-periferia” / “periferia-Centro” estou argumentando inicialmente de forma figurativa algo complexo que poderia ser pensado a partir de uma infinidade de *trajetos* entre o que é considerado “periferia” e o que é considerado “Centro” por seus usuários habituais. De qualquer forma, havia ali um longo e cansativo *trajeto* a ser percorrido, em torno de 24Km, quase 1h15min de ônibus, mesmo com o tráfego relativamente ameno aos domingos.

Não conseguia desviar o pensamento das experiências intersubjetivas que estava vivenciando no encontro etnográfico com meus colaboradores, o que me levou a refletir de maneira mais aprofundada sobre os “paradoxos da periferia” (FONTANARI, 2013, p. 42-7), entre outras leituras acadêmicas sobre o tema. “A ‘periferia’ de fato existe e ela está bem aqui na minha frente”, pensava. Não somente a pobreza, a violência e a falta de uma dezena de equipamentos urbanos, mas as distâncias percorridas nos ônibus sem ar-condicionado - que até pouco tempo eram proibidos por lei - e todas as potencialidades de transformação sociocultural local emergidas a partir do que D’Andrea (2013) nomina de “coletivos artísticos periféricos”, estão me fazendo pensar em uma maneira de aderir ao “conceito” problematizado e ressignificado de *periferia* de forma a não somente contribuir para a etnografia em questão, mas também para uma proposta mais abrangente de estudo etnomusicológico em contextos urbanos que dialogue de forma ativa com a proposta de “etnografia urbana” (MAGNANI, 2002) e de “Antropologia *da cidade/na cidade*” (MAGNANI, 2012).

Nessa direção, por mais que problematizemos certos usos banais da categoria “periferia” e busquemos ressignificações para ela a partir do diálogo com agentes que a reivindicam para si, o fato físico de eu me deslocar 1h15min de ônibus de maneira muito semelhante ao que os *hip hoppers* fazem ao frequentar os eventos no Centro, não era somente uma realidade prática e experiencial que me foi sendo revelada ao longo das idas e vindas nos diversos períodos de trabalho de campo, mas também uma *pista* etnográfica no sentido incitado por Peirano (1995). Ou seja, a “ocupação” do Centro, como alguns colaboradores me sugerem, é parte central das lutas do “Rap AM” em prol de um reconhecimento deste *circuito* por parte do poder público na direção de conquistar um espaço oficial para o Hip Hop, como por exemplo, tem sido reivindicada a “Casa do Hip Hop”. Consequentemente, esta ação angariaria fundos tanto para financiar o “engrandecimento” da cultura do ponto de vista físico, estrutural e simbólico, como para chamar a atenção desses olhares para as mazelas “da periferia” e, desta forma, conquistar melhorias concretas para as populações que a habitam.

Obviamente, a “ocupação” do Centro vem se dando aos poucos após longos anos de esforços coletivos. Neste momento, a pergunta que mais me vem à mente é se somente “o processo de descentralização e as novas centralidades” (Ribeiro Filho, 2011) do comércio variado, seja o comércio de rua popular, ou as redes de lojas consagradas que se deslocaram do Centro para atender aos “sub-centros” nos bairros populares, ou ainda o enorme investimento no modelo *shopping center* em áreas “periféricas” estratégicas, além da oferta de serviços básicos como bancos, lotéricas, unidades de pronto atendimento, entre outros, seria o suficiente para manter os *hip hoppers* “na periferia”?

Penso, em resposta, na tese de D’Andrea (2013) sobre a “formação dos sujeitos periféricos”, quando estes problematizam sobre a desigualdade social nas metrópoles brasileiras e sobre como o poder público/privado tenta minimizar esses danos com obras paliativas, ou ainda quando investem em “novos eixos comerciais” por interesses puramente econômicos ao constatarem o aumento do poder de compra dos *sujeitos periféricos*. D’Andrea (*ibid.*, p. 10) reflete sobre isso citando o caso de quando o “pobre” passou a ser visto por essas entidades como “Classe C”, ou seja, um meio-termo na lógica mercadológica com potencial para figurar no “[...] chamado mercado de consumo popular [...]”, o que potencializou o discurso oficial em torno da “[...] celebração festiva da dita ‘nova classe média’, emergente e consumidora”.

Seguindo essa linha de raciocínio, venho acompanhando as ações de muitos *hip hoppers* enquanto agentes inquietos que não precisam obrigatoriamente se deslocar no *trajeto* “periferia-Centro” / “Centro-periferia” - a não ser em caso de trabalho, o que ao menos concernente aos meus colaboradores representa uma porcentagem mínima -, mas o fazem como ação política buscando reconhecimento e transformação sociocultural/socioeconômica em nome da “comunidade periférica” como um todo.

Diário de campo (fim)

A cidade de Manaus é capturada e interpretada não somente pela voz dos *rappers* e pela lente do etnógrafo, mas também pelos *trajetos* internos e externos ao *circuito* do “Rap AM”. Ou seja, uma etnografia *da/na* cidade de Manaus a partir da etnografia do *circuito* do “Rap AM” capta uma diversidade de sons e de especificidades do cenário urbano da metrópole - completamente imperceptível ao “olhar de fora e de longe” (MAGNANI, 2002, 2012) - ao denunciar as realidades desiguais da urbe ao mesmo tempo que apresenta e (re)presenta outra urbe, não a mesma dos veículos oficiais e de outras classes sociais/musicais dominantes.

Relendo o trecho do diário transcrito acima, me lembro perfeitamente daquele dia, pois além das dificuldades quanto aos meios de locomoção e do cansaço relatado, foi naquele *trajeto* que comecei a pensar e a me indagar de maneira mais incisiva: E quando o Centro também é “periferia”? Ou, quando os *sujeitos periféricos* dão vida “à periferia” no Centro? Ou ainda, quando esses *sujeitos* reivindicam para além das “*manchas* periféricas” no Centro? Seria possível uma “inclusão” das *manchas* do *circuito* turístico/cultural no *circuito* do “Rap AM”?

Essas e outras indagações surgiram naquele momento de imersão no campo. Se foram respondidas? Não em sua plenitude, mas de certa forma o “Rap AM” se fez presente em algumas dessas “*manchas* centrais” em 2018 de forma mais incisiva e duradoura enquanto eu

não estava em trabalho de campo presencial, mas continuava acompanhando virtualmente as conquistas e, posteriormente, as frustrações de meus colaboradores quando, por exemplo, a prefeitura parou de renovar o alvará de licença para o funcionamento de algumas batalhas de rima obrigando-os a recuarem na “ocupação permanente” das *manchas* do *circuito* turístico/cultural do Centro. O que é certo é que, sem querer responder de forma definitiva às indagações suscitadas, essas mesmas indagações e o que continuei experienciando posteriormente me levou a propor essas reflexões. O *circuito* do “Rap AM” estava me mostrando a todo o tempo as potencialidades da categoria *periferia* compreendida enquanto conceito complexo e heterogêneo, de alguma forma já discutido academicamente de maneira extenuante, mas que, ao ser localizado em diálogo com meus colaboradores, certamente me forneceu possibilidades interpretativas não somente do *circuito* do “Rap AM” e da música Rap *per se*, mas de suas relações transformadoras *da* cidade de Manaus.

A cidade é então transformada pelos *sujeitos periféricos* ao menos em três dimensões: 1. na “ocupação” de espaços públicos e na reivindicação de “ocupação” dos “espaços *underground*” ou de possíveis “*manchas underground*” no Centro; 2. na “ação” (D’ANDREA, 2013, p. 174) de passagem do estado de reivindicação para o estado de “ocupação” de fato - mesmo que de forma temporária ou esporádica - dos espaços públicos internos às *manchas* do *circuito* turístico/cultural do Centro; 3. na aprovação em editais municipais de fomento à Arte e à cultura, o que está intimamente ligado à “ocupação” da cidade, conforme o *rapper* MaiKou CHC (36) reivindicou em um de nossos diálogos (28.06.2019):

Nós não queremos ser somente um produto da periferia, nós queremos ocupar todos os espaços que nos é de direito também; esses edital mesmo aí... só um pessoal aí tá conseguindo ter acesso a isso aí... e todos nós precisamos dessa grana pra fomentar o Rap aqui nas comunidade.

Não somente a ocupação das “*manchas* centrais”, mas o poder simbólico (de ser aprovado em um edital público em que normalmente são excluídos) e físico (do ponto de vista do recurso financeiro e da qualidade estrutural) de ocupar os espaços da cidade (incluindo suas disputas de poder) estavam em jogo nas indagações de CHC. O fim? Confrontar o sistema hegemônico “batendo de frente” e “ocupando” a cidade como um todo porque é direito de qualquer cidadão; poder ter mais recursos para organizar os bailes “comunitários” ou “de quebrada” e os eventos culturais de rua visando, de modo geral, a melhoria da qualidade de vida dos habitantes que ali residem através do lazer, da Arte e da “*cultura periférica*”.

“Ocupar” os espaços do Centro é uma *tática* empregada pelos *hip hoppers* no intuito de serem ouvidos e vistos pelo poder público. Ao contrário de querer “abandonar a quebrada”, muitos colaboradores falam em “conquistar o que é de direito” para ela. Temos exemplos diversos do mesmo tipo de fenômeno ocorrendo em diferentes regiões do Brasil. Em diálogo com Pardue (2013, p. 455), cito o exemplo de “Mister Bronx” em São Paulo quando o *hip hopper* falava sobre informação no Hip Hop e a importância de “ser informado”, o que também foi adotado enquanto *prática* (e *tática*) em outras regiões do país, principalmente pelas gerações que iniciaram dançando *break* na década de 1980 e cantando Rap na década de 1990, como é o caso de Manaus. No meio de sua fala, “Mister Bronx” enfatizou: “[...] às vezes a gente conquistava um espaço no centro ou uma praça qualquer na cidade [...]”. Essa fala, corroborando com a de muitos de meus colaboradores, enfatiza o quanto o Hip Hop brasileiro trabalha com *táticas* de empoderamento semelhantes apesar dos contextos regionais/locais distintos. Ou seja, normalmente, as reivindicações e ações dos *sujeitos periféricos* objetivam romper as estruturas hegemônicas. Neste sentido, ocupar uma praça central, seja em São Paulo ou em Manaus, pode ser uma *tática* utilizada para serem vistos por outros públicos e, como consequência maior, chamar a atenção das políticas públicas para que “a periferia” seja transformada e receba tanto uma estrutura física de qualidade semelhante aos espaços centrais destinados à Arte, cultura e lazer, quanto o reconhecimento simbólico e financeiro do Hip Hop enquanto Arte remunerada como qualquer outra Arte que ocupa os espaços “privilegiados”.

Sintetizando alguns argumentos propostos até então, saliento que, de alguma forma, mesmo nas festas que ocorrem nos “bares do Centro”, inicialmente espaços que poderiam ser reconhecidos como “privilegiados” por não estarem “na periferia” compreendida enquanto espaço físico longínquo, podemos conhecer uma Manaus “*underground*” ou mesmo “periférica” ainda que em uma localização mais centralizada, tanto por ser reivindicada e “ocupada” pelos *sujeitos periféricos* como por apresentar certas especificidades comuns às *dinâmicas sócio-geográficas de periferia* (PARDUE, 2008, p. 59-89).

Seguindo essa linha de raciocínio, o Centro também se torna *periferia* quando: 1. os espaços “ocupados” são normalmente fora das *manchas* inseridas no *circuito* turístico/cultural (formadas por praças centrais e/ou conjuntos arquitetônicos que abrigam teatros, museus, centros comerciais de “produtos regionais” e restaurantes que servem a “culinária regional”); 2. é exigido um longo deslocamento para os *hip hoppers* que residem longe do Centro, o que inverte o *trajeto* “da periferia” a outros bairros populares quando, por exemplo, participam de “bailes comunitários ou de quebrada” para, desta feita, se lançarem a um *trajeto* “da periferia ao Centro”, neste caso um Centro que também “é” ou representa a *periferia*; 3. os *sujeitos*

periféricos “ocupam” espaços centrais considerados “privilegiados”, como o Teatro Amazonas, o Largo de São Sebastião, a “Praça da Polícia” (oficialmente Praça Heliodoro Balbi), a Praça do Congresso, a Praça da Saudade, dentre outros. Essa “ocupação” se dá em uma via de mão dupla na organização de eventos e nas filmagens de videoclipes nesses espaços, como podemos ver em alguns exemplos disponíveis no *YouTube* tanto em produções da “nova escola”⁹³ como da “velha escola”⁹⁴. Há ainda casos de *cyphers* que valorizam as “parcerias geracionais”, como em *O monstro que chamam de Norte*⁹⁵, videoclipe filmado em partes na Praça da Saudade.

Por fim, ressalto que a compreensão de Centro entre meus colaboradores vai muito além de “ocupar” o bairro Centro, já que outros espaços e *pedaços* por eles considerados *mainstream* não estão no Centro. Desta forma, ao passo que “ocupar” simbolicamente o Centro - com o intuito de chamar a atenção para seus *territórios* de pertencimento (*manchas* e *pedaços* “periféricos”) - mostrou-se como *tática* para “serem vistos e ouvidos” pelo poder público e por outros públicos, “ocupar” *pedaços* “centrais” fora do Centro é outra *tática* empregada no intuito de levar “a periferia” ao “centro”, já que o “centro”, por vontade própria, não vai ao encontro “da periferia”.

Neste sentido, alguns *hip hoppers* estão inserindo-se em eventos no âmbito das chamadas “indústrias criativas”, como as quatro edições da Virada Sustentável, fruto de uma ideologia inicialmente distante do Rap devido aos “espaços privilegiados” que ocupa. As Viradas Sustentáveis são realizadas em espaços públicos como o Parque do Mindu, o Bosque da Ciência, o Parque Sumaúma, o Musa Jardim Botânico, o Largo de São Sebastião e a Praia da Ponta Negra. O *rapper* Jander Manauara (40) e o *hip hopper* Denis Ldo (37) fazem parte da organização do evento e atuam como *performers*.

Outro espaço considerado “privilegiado” que aos poucos começa a ser “ocupado” pelo “Rap AM” é a UFAM. Esta, apesar de estar localizada em um bairro popular (Coroadó) na Zona Leste de Manaus, é “inacessível”, como dizem alguns colaboradores, por se encontrar no meio de uma densa reserva florestal muito distante da parte urbanizada do bairro, o que evidencia o espírito de concepção do referido Campus Universitário no sentido de que a academia seria destinada aos “eleitos” ficando assim isolada da “sociedade comum”. Apesar da localização

⁹³ O videoclipe *Despedida...*, do *rapper* Vinicius Abílio (22), por exemplo, tem trechos filmados na Praça da Saudade e na “Praça da Polícia”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZwJcNjgg4bE>. Acesso em: 22 ago. 2019.

⁹⁴ O videoclipe *Figueira*, do *rapper* Igor Muniz (34), por exemplo, foi completamente filmado no recém revitalizado Parque da Matriz, contendo imagens em frente à Igreja da Matriz (Catedral Nossa Senhora da Conceição) e imagens aéreas das imediações. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fKdF7fKa2xw>. Acesso em: 22 ago. 2019.

⁹⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VMYEUwnt0aQ>. Acesso em: 22 ago. 2019.

estratégica no sentido de isolar a academia, podemos verificar mudanças significativas nos últimos anos, entre elas, a implementação das ações afirmativas por parte do governo federal, o que possibilitou a inserção de atores/agentes sociais antes excluídos desse espaço “privilegiado”. Não foi diferente com os *hip hoppers*; estes, estão cada vez mais “ocupando” os espaços da universidade, principalmente nos cursos de pedagogia, letras e ciências sociais, bem como, no caso da UEA, alguns dançarinos de *break* começam a “ocupar” os espaços do curso de dança. Além disso, o Hip Hop começa a integrar alguns eventos e organizar outros. Um exemplo foi a I Batalha da Biblioteca ocorrida em 2017, evento organizado por MCs ligados ao *sub-circuito* das batalhas de rima e à UFAM, o qual tive a oportunidade de etnografar. Alguns projetos de extensão também abrem as portas da universidade, bem como a coloca em diálogo direto com os *sujeitos periféricos*. Um deles é o Slam na Praça, criado em 2019 a partir da parceria entre a colaboradora Halaise Asaf (22; licencianda em letras) e o professor coordenador do projeto Carlos Guedelha.

3.3 O olhar e a voz do “Rap de quebrada”: “periferia”, “quebrada” e “favela” como categorias interpretativas da cidade de Manaus

Som de quebrada, Redenção, estradas sangrentas, cabeça rola solta é o fetiche do sistema

A mando do capeta, destroem lares/vidas, famílias extintas, governantes homicidas
Polícia ficha suja são os primeiro a entrar no crime, propinas/extermínio protagonizam
fim triste

O roteiro é macabro, a cena causa pânico, a mãe aos prantos vendo os miolos do filho
fora do crânio

É a imagem que a sociedade aplaude e se masturba, lágrimas da senhora que pinga na
sepultura

O amor que vira ódio, sorriso vira choro, população às traças vivendo igual cachorro
Tô aqui no mó sufoco sem motivos pra risada, sinto o gosto de sangue com fel que
escorre na minha alma

Playboy fala: “calma”, calma um caralho boy, hoje vou te torturar e ser seu algoz [...]

Refrão: Som de quebrada, Rap sanguinário feroz, monstruosamente pra não envolver
playboy

Som de quebrada, pra ladrão raciocinar, **favela é favela, aqui é Nativos no ar**

Nesse trecho inicial do rap *Som de quebrada*⁹⁶, já na primeira rima, o *rapper* Malhado Monstro (33) marca o seu *território*, ou, em outras palavras, a sua “quebrada”, bairro Redenção (Zona Centro-Oeste). A partir do amparo teórico de Pardue (2008, p. 59-90) e Gravano (2015, p. 159-200), saliento que este é um dos casos em que o bairro (concebido enquanto espaço puramente físico/geográfico; neste caso o bairro Redenção) coincide com o *barrial* (sede tanto

⁹⁶ Videoclipe disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dF90OFTRt9Y&t=25s>. Acesso em: 02 set. 2019.

física quanto simbólica onde ideologicamente é construída uma identidade; neste caso a “quebrada Redenção”, localizada no bairro homônimo). Em outros casos, os agentes do “Rap AM” advogam por “becos” e “vielas” (*territórios*) como sendo suas respectivas “quebradas”, ou mesmo reconhecem bairros não-oficiais, o que poderíamos nominar de sub-bairros, como por exemplo: o “bairro Mutirão” (parte do bairro oficial Novo Aleixo; localizado entre a Zona Norte e a Zona Leste), o Conjunto Residencial Viver Melhor 2 (bairro Lago Azul; Zona Norte) e 3 (bairro Nova Cidade; Zona Norte), onde residem vários *rappers* que advogam pela sua “quebrada” em específico e por uma sonoridade Rap específica fundada na relação com o entorno urbano.

A categoria “quebrada” dá sentido de lugar e pertencimento a diferentes *manchas*, *territórios* e *pedaços* “da periferia” de Manaus, além de se relacionar diretamente com a proposta do “Rap político”. No caso manauara, apesar de certas especificidades sobre as quais discorro no subcapítulo 4.3, ambos, “Rap político” e “de quebrada”, advogam por uma Manaus mais justa, com menos desigualdade social, onde “preto e pobre tenha vez” (expressão bastante usada por alguns colaboradores). Neste sentido, vale refletir acerca do refrão de *Som de quebrada* quando Malhado enfatiza para quem ele não é feito (“monstruosamente pra não envolver playboy”) e é feito (“pra ladrão raciocinar”); na sequência, o *rapper* afirma “o lugar da favela” (“favela é favela, aqui é Nativos no ar”), algo também trabalhado em outras pesquisas etnomusicológicas, como em Zambiazzi dos Santos (2017, p. 192-214).

O conteúdo semântico de *Som de Quebrada* não possui um tropo discursivo específico como a socióloga da música Jennifer Lena (2006, p. 483) sugere em seu esquema interpretativo. Mesmo que as temáticas da “política” e da “violência” sejam bastante exploradas em seu conteúdo lírico, chamo a atenção para questões sócio-políticas pouco refletidas em outros trabalhos, como as reivindicações das *territorialidades* e do *barrial* como afirmações político-identitárias de pertencimento “à favela” ou “à periferia”, neste caso representada pela “quebrada” Redenção. Como consequência disso, *Som de Quebrada* se compromete em denunciar as mazelas socioculturais “da periferia” de Manaus (de modo geral) e da “quebrada” Redenção (de modo específico) problematizando “o sistema” que se “diverte” às custas dessas mazelas (“cabeça rola solta é o fetiche do sistema”).

Outra questão que merece ser aprofundada é o uso estratégico da categoria “ladrão”. Esta é uma metáfora comum ao universo do “Rap de quebrada” no intuito de saudar os *sujeitos periféricos*, muitas vezes vistos pelas classes hegemônicas e pelo poder público de forma pré-concebida e generalizante como “ladrões”, “vagabundos” e “marginais”. Ao evocar a figura do “ladrão”, Malhado consegue conquistar o respeito dos *sujeitos periféricos*, desde “o cidadão de

bem” até sujeitos envolvidos com “o crime organizado”. Pude experienciar em mais de uma oportunidade que este é uma importante “parceria” para o *circuito* do “Rap AM”, cedendo, muitas vezes, espaços (praças e outros “*pedaços periféricos*”) sob seu comando para os agentes do Rap organizarem eventos e filmarem videoclipes, sendo por vezes até mesmo patrocinadores de alguns eventos “de/na quebrada”. Essa lógica de “parceria” beneficia ambas as partes uma vez que os agentes do Rap conseguem realizar seus eventos contando com o apoio de moradores e dos “donos do local”, e por parte “do crime organizado”, que conquista “a confiança da comunidade” ao compartilhar subjetividades e ações dos *sujeitos periféricos* enquanto agentes que lutam para reverter a lógica - pregada pelo “sistema” - dos “excluídos” e “espoliados” da sociedade enquanto sujeitos passivos. Este fenômeno também foi observado por D’Andrea (2013, p. 17, 20, 22, 24) ao evidenciar relações entre a atuação do PCC e a implementação de “uma ética regulatória na periferia”, o respeito por parte dos *sujeitos periféricos* (incluindo *rappers*) e “a formação de um dado *orgulho periférico*” no contexto paulistano.

Saliento ainda as lógicas de poder e conflito contidas na rima “monstruosamente pra não envolver playboy”, que revela uma “relação de amor e ódio” entre os *rappers* “de quebrada” e os ditos “playboys”, um conflito socioeconômico/sociocultural preponderante em muitos raps brasileiros representado pelo dualismo “ser periférico” (pertencente “à quebrada” ou “à favela”) *versus* “ser playboy” (“chiquinho”; pertencente à elite hegemônica que “escraviza” e se aproveita da mão de obra “do favelado”). Há simbolismos complexos presentes no conteúdo semântico de *Som de Quebrada*. O que aparentemente - do ponto de vista e de uma escuta não treinada - parece ressaltar “o ódio ao playboy”, quando partindo das experiências intersubjetivas vivenciadas no trabalho de campo nos revela uma relação simbólica inscrita no amor/ódio que afirma o pertencimento “à periferia”, “à favela” ou “à quebrada”, mas ao mesmo tempo aponta o sofrimento e as dificuldades inerentes a esses *territórios*, o que, somado aos diálogos fora do contexto das produções musicais, revelam, também, que esse “ser periférico” (“favelado”) que “odeia” o “playboy”, almeja, de alguma forma, “melhorar de vida”. “Melhorar de vida”, neste contexto, está intimamente relacionado à ascendência de classe, a frequentar e “ocupar” espaços inicialmente tidos como *territórios* de “playboy”, como por exemplo, shoppings e o Parque da Ponta Negra, espaços aparentemente elitizados, mas que aos poucos foram sendo reivindicados e “ocupados” pelos *sujeitos periféricos*.

Retomando a questão sobre “o lugar da favela”, ressalto o que normalmente escutava da boca de meus colaboradores: “Manaus não tem favela como no Rio e São Paulo, entende, a favela aqui é diferente, não tem aqueles morros..., mas é tudo periferia”. Nos diversos diálogos registrados com os *rappers* Negro R (31), Malhado Monstro (33), MaiKou CHC (36), Denny

Vira Lata (38), entre outros, eles salientaram - por vezes com outras palavras - o que transcrevi acima. Para além das *dinâmicas sócio-geográficas de periferia* presentes no imaginário manauara do que seria uma favela, de certa forma, meus colaboradores corroboram com a *ideia* dos Racionais MC's lançada na faixa 8 - *Periferia é periferia (em qualquer lugar)* - do álbum *Sobrevivendo no inferno* (1997), compartilhada em grande escala à nível nacional. Ou seja, esta *ideia* de que “periferia é periferia em qualquer lugar” é ressaltada não somente nos títulos de diversos raps, mas em suas especificidades semânticas que evidenciam uma lógica singular (narrativa) que relata “o dia a dia da *periferia*”, por sua vez, compartilhado Brasil afora.

No *circuito* do “Rap AM”, entre tantas composições, incluindo *Som de quebrada*, ressalto um exemplo dessa lógica “da periferia” compartilhada no rap *Bem-vindo ao mundo da periferia*⁹⁷ (faixa 7 do CD Cabanos - *A idéia não morre*; 2008). Neste sentido, mesmo compartilhando uma lógica da narrativa “de/da periferia”, *Som de Quebrada* é um dos poucos raps ao qual tive acesso que emprega de forma enfática a categoria “favela”. Neste contexto em específico, interpreto que a distinção entre “favela” e “quebrada” é feita de forma estratégica visando projetar o *circuito* do “Rap AM” para um plano mais amplo, o do “Rap de quebrada” nacional, exatamente por ser um dos poucos raps manauaras a enfatizar “a favela” como espaço específico de disputas político-territoriais, sendo neste contexto normalmente substituída por “periferia” (em alusão aos bairros populares de uma forma geral) e/ou “quebrada” (em alusão específica a algum *território*, que pode, ou não, coincidir com bairros oficiais).

Neste sentido, saliento algumas interpretações de Zambiazzi dos Santos (2017) em sua “etnografia de narrativas sônicas e raps em espaços urbanos populares”, mais especificamente a COHAB (“vila”) Feitoria em São Leopoldo (RS), corroborando minhas interpretações feitas no parágrafo anterior, o que também enfatiza certas *táticas* utilizadas em comum por grupos considerados “periféricos” em diversas cidades e regiões do Brasil dentro do que seria o eixo do Rap Nacional (principalmente São Paulo, Brasília, Rio de Janeiro, e mais recentemente, Belo Horizonte), ou seja, neste caso, o *mainstream* dentro dessa “cultura periférica”.

Uma possibilidade que até certo ponto explorei percebia a “presença da favela” nas rimas como parte de seus agenciamentos, situando suas ideias sobre violência, assimetrias de poder e resistência como tentativas de posicionar a si mesmos em diferentes realidades – uma delas poderia contar com certa estética “usual” do *hip hop*, uma forma de acesso e engajamento a esse pertencimento cultural. “Falar de favela” poderia, nessa perspectiva, ser uma estratégia para compartilhar de um repertório semântico ou, de forma alternativa ou adicional, marca estética de uma memória coletiva do *rap*, principalmente, no Brasil. [...] “Manter a essência”, para Preto-Fumaça, então, consiste em trazer nas suas músicas a “revolta com os amigos perdidos”, retratar a violência que ainda faria parte do cotidiano do morador na Cohab.

⁹⁷ Disponível em: <https://1drv.ms/u/s!AscpdH9JOInj3UkSv4g02hBNKbZp>. Acesso em: 10 nov. 2020.

Assim, ao mesmo tempo em que **não veem a Cohab como favela**, percebem a circulação das muitas representações formadoras de seu imaginário, no contexto brasileiro, presentes na vila (*ibid.*, p. 207, grifo nosso).

Desta forma, mesmo que por vezes os bairros populares considerados como “a periferia” de Manaus - ou, no caso do exemplo acima, São Leopoldo - não sejam vistos como “favelas” *per si*, a “presença da favela” se faz aparente quando os *sujeitos periféricos* que estão fora do eixo São Paulo-Brasília-Rio de Janeiro-Belo Horizonte utilizam-se estrategicamente dessa afirmação de pertencimento tanto via *territorialidade* (“Rap de quebrada”) como advogando ser parte de um movimento maior entendido como “Rap Político Nacional”, ou ainda, como sugeriu Zambiazzi dos Santos, isso seria parte de uma “[...] certa estética ‘usual’ do *hip hop*, uma forma de acesso e engajamento a esse pertencimento cultural”.

Aproveito ainda o diálogo com a citação acima para retomar a afirmação de Preto-Fumaça quando sugere que “manter a essência” (meus colaboradores falam em “verdadeiro Rap” e em “Rap de raiz”) consiste em retratar nos raps a “revolta com os amigos perdidos”, o que integra parte de um vocabulário/repertório comum ao conteúdo semântico de muitos raps considerados “de quebrada”. Um exemplo no caso manauara é *Fica Ligeiro*⁹⁸, parceria entre a dupla Baixada Norte e Malhado Monstro. Este ressalta no desfecho final do Rap:

[...] vários manos meus que cresceram comigo morreram, fora os talentos do Rap AM que se foram mais cedo, mano MK, Branquela, deixou saudade, mano Sócio e Adriano, eterno igual Sabotage. Lembranças que fazem minha luta ser mais forte e assim como eu te livrar das garra da morte, Nativos MCs, Baixada Norte unidos, mostrando que o verdadeiro Rap continua vivo. Que o incentivo pra compor não vem em forma de cifrão, vem da dor da solidão dos nossos em um caixão.

A cidade de Manaus é ressaltada não somente nas letras dos raps, em seus conteúdos sonoro-musicais e na fala de meus colaboradores, mas às vezes nos próprios nomes dos grupos, como no caso da dupla Baixada Norte (formada por MaiKou CHC e Negro R), que afirma o vínculo ao “Rap de quebrada” desde o nome, fazendo alusão tanto ao pertencimento à região Norte do Brasil em um sentido mais amplo, como à Zona Norte de Manaus em um sentido estrito, mais especificamente às “quebradas” do “Mutirão” (onde residiram a maior parte de suas vidas e residem atualmente) e do Conjunto Residencial Viver Melhor 2 (onde CHC residiu em 2017). Em suas rimas⁹⁹, a Baixada Norte flutua ao enfatizar as realidades socioeconômicas

⁹⁸ Videoclipe disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pdUdgrnzocc>. Acesso em: 01 set. 2019.

⁹⁹ Alguns videoclipes da dupla Baixada Norte estão disponíveis no respectivo canal do grupo no *YouTube*: https://www.youtube.com/channel/UCI2XdpBsqym_GL0pD2FzECQ. Acesso em: 10 jun. 2019. Também é possível acessar o álbum *Da rua pras ruas*, disponível em: <https://www.palcomp3.com.br/baixadanorte/>. Acesso em: 10 jun. 2019.

desiguais da região Norte, suas relações macroestruturais com o restante do país e as realidades específicas “da periferia” de Manaus, não fazendo alusão direta ao bairro Novo Aleixo ou ao bairro Lago Azul, mas ao *barrial* enquanto sede tanto física como simbólica onde ideologicamente é construída uma identidade, como podemos verificar no rap *Minha área*¹⁰⁰.

Desta forma, a cidade, para além de ser somente “habitada”, ganha vida através das rimas que retratam os *territórios* (“becos” e “vielas”) não oficiais, bem como *manchas* e *pedaços* “periféricos” que compõem os espaços de lazer e sociabilidades do *circuito* do “Rap AM”, normalmente não conhecidos e (re)conhecidos por uma vasta parcela da população, pelos discursos oficiais e pelo poder público.

3.4 O olhar e a voz do “Rap regional”: por uma “Manaus étnica”

Enquanto as categorias “periferia”, “quebrada” e “favela” são empregadas no âmbito do “Rap de quebrada” como motes interpretativos da cidade de Manaus enfatizando as realidades mais próximas de meus colaboradores, ou nas palavras deles, a “Manaus periférica”, outro olhar, para “outra” Manaus que coabita e coexiste com a “Manaus periférica”, é lançado pelo “Rap regional” advogado por Jander Manauara (40). Apesar de ser um *sujeito periférico* como os demais colaboradores desta pesquisa, cada vez mais, suas produções passam a ser consumidas por diferentes frações da classe média. Algo interessante é que, em muitos raps, como por exemplo, *Chama o cara de índio*¹⁰¹ (álbum *Grelhante*; 2013) e *Manawera*¹⁰² (álbum *Manauara em extinção*; 2016), Jander critica uma prática sociocultural amplamente empregada por esta classe, a negação de pertencimento às etnias que ajudaram a formar a população manauara atual e uma busca pelo que é “de fora” em detrimento do que é “local”. Neste sentido, transcrevo abaixo a letra de *Chama o cara de índio* (fornecida por Jander).

Primeira estrofe:

*Joga o boné pro lado, índio não tem cocá?
Pano de chão é o tururi, coloca o abadá!
Avacalha o “caboco” que é gente da gente;
o banguela cultural sempre tá sorridente.
E de repente o Rio Negro começa a encher;
a “voadeira” rasga a água e não molha você!*

¹⁰⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PHOWKD893e0>. Acesso em: 01 set. 2019.

¹⁰¹ Videoclipe disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MYIzkNpCOxE>. Acesso em: 07 fev. 2020.

¹⁰² Faixa 4 do álbum *Manauara em extinção*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=db2J6ABqink&t=8s>. Acesso em: 07 fev. 2020.

*“Podis cré, cumpádi” Um carioca daqui?
 Mas com o céu da boca preto, tapioca, açai!
 E na praia do Miriti: “cê tá firmeza, mina?”
 Bonde das maravilhas, o que isso te ensina?
 Se empina no axé, com pimenta e acarajé;
 chinês come cachorro, mas tu não quer jacaré?*

*De onde “mermu” tu é? Folclórica bastarda;
 pinta o pelo do braço, mas por dentro é parda.
 Vai pra aula de farda, na primeira carteira;
 globaliza teu jeito e tapa o sol com a peneira.
 Toma a saideira que acabou o samba
 e essa “cajaca de cajá” é tira gosto de bamba.*

*Desfaz tua trança, taca um permanente;
 a cor morena infelizmente não te faz contente.
 Inteligente nada, pensamento ralo;
 liga o forró no estalo, tunado até o talo.
 São Paulo Fashion Week e ela toda linda,
 mas quer ver cair do salto, chama a doida de índia.*

Refrão – repete quatro vezes

Chama lá vai, chama lá, chama a doida de índia!

Segunda estrofe:

*Gata liga pro Gustavo, a noite tem balada;
 ele comprou uma camisa toda quadriculada,
 uma fivela de pião e uma bota com espora,
 o chapéu de boiadeiro eu sei que ele adora.
 A noite sertaneja vale um mês de suor;
 na cara Lupa, Chilli Beans, estiloso que só!*

*Dispensa o bodó, quer meter distância;
 no mercadão não pisa lá desde a sua infância.
 O pai “caboco” doido, carregador na beira;
 tem vergonha de vender o buriti na feira.
 Acha besteira essa conversa de orgulho daqui;
 44 no controle ele vai excluir.*

*Só não rala daqui por morrer de preguiça,
 mas se amarra no cheiro enquanto o Pacu frita.
 Não fala gíria de “caboco”, dialeto formal;
 passeia liso pelo shopping, isso já é normal.
 Bronze cheirando a Ferrari Black;
 tira onda com os noiados jogados no beck.*

Não é da Zona Leste a roupa que ele veste;

*nem parece que ele paga pra passar nos testes.
Fica uma peste quando lembra que é de Codajás;
uma tattoo em japonês no braço escrito “paz”!
Se me vê na TV, ele se mija rindo,
mas quer ver ficar mordido, chama o cara de índio!*

Desfecho final (refrão alongado):

Chama lá vai, chama lá, chama o cara de índio! – repete quatro vezes
Chama lá vai, chama lá, chama a doida de índia! – repete duas vezes
Chama lá vai, chama lá, chama o cara de índio! – repete duas vezes

Chama o cara de índio trata, entre outras questões, sobre a problemática em relação ao pertencimento enquanto manauara “indígena¹⁰³, preto e caboclo”, ressaltando que em Manaus, principalmente no contexto da classe média, é muito comum certa prática sociocultural que adota “um estilo de vida cosmopolita”. No entanto, do ponto de vista filosófico, esse cosmopolitismo seria limitado, pois há uma dissolução das fronteiras locais/regionais não no sentido da busca por um pertencimento à “sociedade global”, que mesmo sendo “global” mantém laços socioculturais e históricos regionalmente localizados, mas na adoção de um “estilo de vida” completamente externo a Manaus. Este “estilo de vida” seria representado, por exemplo, através da alimentação baseada em redes de *fast food* internacionais, do consumo musical de artistas estrangeiros e de outras regiões do Brasil, do uso de gírias externas e da própria negação de pertencimento étnico-racial (“indígena”, “preto”, “caboclo” etc.) e/ou regional (“do Norte”, amazônico, amazonense) e/ou local (manauara ou manauense).

Desta forma, o “Rap regional” advogado por Jander, este agente que transita no âmbito cultural entre as classes populares e a classe média, evidencia “outra” Manaus, a “Manaus étnica”, ou ainda, dos conflitos étnico-raciais. Esta Manaus não seria a Manaus das “quebradas”, nem o Rap vinculado às políticas negras, mas a Manaus que é tudo isso e também é “indígena ou miscigenada”, e também é a Manaus das lendas trazidas pelos migrantes

¹⁰³ No Brasil, muitas vezes, as categorias *indígena* e *índio* são compreendidas como sinônimos. Neste sentido, ressalto algumas reflexões feitas por Viveiros de Castro (2017, p. 3): “Devemos começar então por distinguir as palavras ‘índio’ e ‘indígena’, que muitos no Brasil pensam ser sinônimos, ou que ‘índio’ seja só uma forma abreviada de ‘indígena’. Mas não é. Todos os índios no Brasil são indígenas, mas nem todos os indígenas que vivem no Brasil são índios. Índios são os membros de povos e comunidades que têm consciência — seja porque nunca a perderam, seja porque a recobram — de sua relação histórica com os indígenas que viviam nesta terra antes da chegada dos europeus. Foram chamados de ‘índios’ por conta do famoso equívoco dos invasores que, ao aportarem na América, pensavam ter chegado na Índia. ‘Indígena’, por outro lado, é uma palavra muito antiga, sem nada de ‘indiana’ nela; significa ‘gerado dentro da terra que lhe é própria, originário da terra em que vive’”. Imbuído dessas reflexões, continuarei empregando a categoria indígena em alusão a terras indígenas, povos indígenas etc., “indígena(s)” (entre aspas) em alusão à categoria utilizada pelos Censos do IBGE e às falas de meus colaboradores e índio(s) nos demais casos.

ribeirinhos e seus descendentes, a Manaus dos “mitos indígenas”, mas também a “Manaus cosmopolita” que se abriu ainda mais para o mundo a partir da implementação da ZFM.

Aprofundando a questão do pertencimento étnico-racial, há uma porcentagem alta de descendentes diretos de índios entre os manauaras que se autodeclararam “pardos” (67,83%, segundo dados do censo de 2010 do IBGE). No entanto, apenas 0,22%¹⁰⁴ da população se autodeclarou “indígena”. O que ocorreu no último Censo é um reflexo do que Jander evidencia na crítica feita em *Chama o cara de índio*. Via de regra, em Manaus, se autodeclararam “indígenas” somente as populações autóctones, os grupos populacionais “não miscigenados”, ou ainda os que foram aceitos (a partir de casamentos inter-raciais etc.) como pertencentes às “34 etnias”¹⁰⁵ que vivem em “comunidades urbanas” espalhadas por “51 bairros” de Manaus (PEREIRA, 2018, p. 9), majoritariamente

[...] bairros da periferia da cidade, destituído dos serviços de saneamento e infraestrutura, a insuficiência no atendimento em educação e saúde, bem como da moradia nas margens de igarapés, áreas de encostas, terrenos irregulares ou em ocupações sob a ameaça constante da ação policial ou de traficantes, da violência e das medidas judiciais de reintegração de posse da terra (*ibid.*, p. 10)¹⁰⁶.

Já entre os que se autodeclararam “pardos”, há pouquíssimos que reconhecem suas ascendências “indígenas”, mesmo quando, por exemplo, a avó ou o avô são índios(as); reflexo semelhante ocorre com os que se autodeclararam “pretos” (4,20%). Ou seja, dos 73,4% que não se reconhecem como “brancos” (26,59%), 67,83% (“pardos”) também não se reconhecem como “indígenas” (0,22%), “pretos” (4,20%) e “amarelos” (1,15%), assumindo-se como “caboclos”¹⁰⁷, entre outras identidades étnico-raciais oriundas da “miscigenação” no Estado do Amazonas. Vale ressaltar que o processo de “miscigenação” fez/faz parte do discurso político oficial brasileiro que advoga por uma “identidade nacional” ou por uma “unidade nacional” (MUNANGA, 2019). Esse discurso foi/é parte do projeto de construção “da nação brasileira”

¹⁰⁴ Segundo Pereira (2018, p. 9), Santos (2008, p. 13), entre outros, este número foi contestado por diversas organizações indígenas/indigenistas, como a PIM, o CIMI, a COIAB e a COPIME, que apontam números quase três vezes maiores que os do IBGE.

¹⁰⁵ Dessas etnias, a Sateré-Mawé está entre as mais numerosas em Manaus, o que de certa forma reflete a quantidade crescente de trabalhos antropológicos no âmbito de sua relação com a cidade, principalmente a partir dos paradigmas que compõem as linhas de pesquisa em Antropologia Urbana no Brasil, como por exemplo, em Santos (2008), Andrade (2012, 2018) e Magnani (2016).

¹⁰⁶ Artigo - publicado em 2018 na página da UFRRJ - compilado a partir de palestras e aulas proferidas pelo autor em 2017 sobre o trabalho de campo entre etnias residentes em Manaus, parte da cartografia elaborada em parceria com integrantes da COPIME em 2015.

¹⁰⁷ Entre meus colaboradores que se assumem como “caboclos” há descendentes de índios, negros e brancos - em maioria tendo avós ou bisavós negros maranhenses ou paraenses (alguns dos quais foram escravos ou descendentes de escravos), avós ou bisavós cearenses brancos (cor da pele) e avós ou bisavós índios -, desconstruindo a lógica defendida pelos cânones amazônicos (vide BENCHIMOL, 2009; BATISTA, 2007; entre outros) que afirmam ser o “caboclo” fruto da “mistura do branco com a índia” (BATISTA, 2007, p. 60).

que levou/leva a cabo políticas perversas (não declaradas oficialmente) de “branqueamento da raça” e de “embranquecimento cultural” (NASCIMENTO, 2016) através da “[...] ideologia de democracia racial construída a partir de um racismo universal, assimilacionista, integracionista [...]” (MUNANGA, 2019, p. 140). Essas políticas foram potencializadas após a “abolição” de maio de 1888 e oficialmente pouco desconstruídas desde então.

Provavelmente, presenciaremos uma mudança significativa nos resultados do próximo Censo do IBGE, já que a população manauara jovem - principalmente a que tem acesso ao ensino superior público e/ou se relaciona com os movimentos sociais - apresenta mudanças gradativas na afirmação de pertencimento a uma identidade étnica amazônica “indígena” e/ou “preta”. Outro fato, nos últimos anos, Manaus recebeu um grande contingente de populações negras de Gana, Haiti e Senegal e índios(as) do Brasil e da Venezuela, o que ainda se reflete em minorias étnico-raciais se compararmos aos grandes fluxos migratórios ocorridos nos ciclos da borracha quando, por exemplo, até 1960, cerca de 500.000 nordestinos migraram para a Amazônia, grande parte para os estados do Amazonas e do Pará. Posteriormente, entre as décadas de 60 e 80, migraram “[...] mais de dois milhões de gaúchos, paranaenses, paulistas, goianos, mineiros, capixabas e também nordestinos à nova fronteira agrícola, pecuária, minerária, garimpeira e extração madeireira, em Mato Grosso, Tocantins, Maranhão, Rondônia, Acre, sul do Pará e Amazonas” (BENCHIMOL, 2009, p. 155); em Manaus, mais uma vez, o grande contingente de migrantes foi o de nordestinos em busca de empregos no âmbito da ZFM.

Em síntese, o *projeto* de Jander no âmbito do “Rap regional” contempla duas frentes indissociáveis que o diferencia de “regionalismos” empregados em outras propostas do “Rap AM”: 1. evidenciar os aspectos regionais da Amazônia como um todo (incluindo “estereótipos e exotismos”) e os conflitos étnicos/de classe da Manaus localizada regionalmente, ou seja, levando em conta o imaginário (de fora) predominante de uma Amazônia majoritariamente “indígena”; 2. desta forma, Jander não se afasta por completo da “essência” do Rap (palavras dele), ou seja, da “crítica social”, e ao mesmo tempo amplia o seu público para além das “quebradas”, passando a abranger a classe média, além de “ocupar” espaços socioculturais considerados privilegiados, o que inclui aderir-se à tendência neoliberal das ditas “indústrias criativas”.

Alguns *sujeitos periféricos*, se dando conta desta tendência, começam a incluir sua Arte nesta modalidade de eventos e, conseqüentemente, expandem seu público para outros segmentos sociais e econômicos. Neste ponto, a adoção ao nome artístico Jander Manauara evidencia o *projeto* de trazer à tona a “Manaus étnica” afirmando o pertencimento a esta “Manaus indígena/cabocla”, de alguma forma negligenciada por outros *rappers* manauaras por

não serem descendentes diretos de índios(as). No caso de Jander, quando dialogávamos (06.03.2017) acerca de seu pertencimento étnico-racial, ele relatou que a sua bisavó era dos Andes peruanos, e seguiu: “[...] então já puxa essa parada andina, essa parada indígena, a minha mãe tinha uma característica indígena muito forte nela [...]”.

São poucos raps de Jander que se alinham diretamente ao que é reivindicado por “Rap político”. Um deles é o rap *A ponte*¹⁰⁸ (faixa 6 do álbum *Manauara em extinção*; 2016), que se distingue da proposta mais geral do “Rap regional” por não usar abundantemente “a gíria de caboco”, o que seria, em *Chama o cara de índio*, parte de sua afirmação amazônica/étnica enquanto manauara. Esta ação entra em conflito com as *ideias* de Rap provenientes de colaboradores mais alinhados ao “Rap de quebrada”, que assumem uma linguagem (incluindo gírias) mais próxima de suas referências musicais (majoritariamente São Paulo) e se utilizam de recursos timbrístico-vocais “graves ou roucos” enfatizando o que seria a performatividade “gangsta” / “de quebrada”. Jander, por outro lado, enfatiza seu timbre médio em um *flow* cantado bem mais rápido que o “de quebrada” e faz questão de cantar com banda, o que em suas palavras faz parte da “busca por algo original no Rap”. Esta tendência de produção se alinha à *ideia* de “obra de Arte musical”, que nem sempre é aceita pelos *sujeitos periféricos*.

O rap *A ponte* se utiliza de *táticas* sônicas muito comuns às produções do “Rap político” e do “Rap de quebrada”, com colagens de reportagens e entrevistas feitas em rádio/televisão enfatizando as versões de empresários e de trabalhadores; estes relataram mais de 30 mortes ao longo da construção da ponte sobre o Rio Negro que liga os municípios Manaus e Iranduba (parte da região metropolitana de Manaus). O uso de sons de sirene e de sintetizadores auxilia a atmosfera de caos propiciada pela produção do *beat*, direcionado a enfatizar o conteúdo semântico da letra que evidencia as tragédias ocorridas, trazendo também o âmbito do trabalho/classe trabalhadora para dentro do conteúdo do Rap, o que, em geral, está diretamente ligado aos *rappers*, porém, não é evidenciado com frequência em suas rimas.

No *lyric video* de *A ponte*, Jander enfatiza somente a imagem da ponte ao fundo, a letra do rap e símbolos que potencializam o seu direcionamento político. Por outro lado, em *Chama o cara de índio*, o *rapper* se utiliza de “[...] adereços exóticos como um cocar, colares e pulseiras extravagantes; tudo bem colorido”. A proposta estético-visual de Jander apela ao “exótico” propositalmente, como ele me relatou (06.03.2017), no intuito de chamar a atenção para como as pessoas de fora veem o amazonense, normalmente evidenciando o “estereótipo do índio isolado”, tratando esse “índio” com racismo e demais tipos de preconceitos étnico-

¹⁰⁸ *Lyric video* disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T7ph63RTsEI&t=5s>. Acesso em: 07 fev. 2020.

raciais/regionais, potencializando o imaginário de que os “brasileiros do Sul/Sudeste são melhores que os do Norte/Nordeste”. A partir disso, Jander veste um personagem que, sim, é “indígena”, mas também é cosmopolita e “miscigenado”, tentando evidenciar que Manaus proporciona múltiplas possibilidades de pertencimento e de afirmação identitária, mesmo que haja nuances de violências físicas e simbólicas que podem passar despercebidas aos olhares ingênuos não atentos às desconstruções do que normalmente é naturalizado no âmbito da “miscigenação” e dos “hibridismos culturais”. Ainda, completando a proposta estética do Rap enquanto “obra de Arte” bem situada, Jander inclui no elemento visual dançarinos que evidenciam movimentos amparados por uma estética contemporânea da dança acadêmica.

A Manaus do “Rap regional” ou “Manaus étnica” poderia ser, a princípio, reconhecida como outra cidade completamente distinta da “Manaus periférica” salientada pelo “Rap de quebrada”. O que é certo é que Manaus é o espelho de muitas metrópoles brasileiras, formada por um “caldeirão” étnico-racial/cultural violento tanto física como simbolicamente e marcada pela extrema desigualdade social que assola o país. Ainda, diferente de cidades como São Paulo, Brasília, Rio de Janeiro, Belo Horizonte etc., é vista pela maioria dos brasileiros com olhares de exotividade, preconceito e estereótipos, majoritariamente por se encontrar no meio da maior reserva de floresta tropical do mundo “isolada” dos “grandes centros” do país. A Manaus do “Rap regional”, portanto, não somente evidencia conflitos de classe/étnico-raciais salientados em raps como *Chama o cara de índio*, como também aponta, em raps como *A ponte*, como parte da própria estrutura físico-geográfica do projeto de metrópole manauara está vinculada diretamente ao seu contexto regional, neste caso evidenciado na ação de “vencer” a barreira geográfica de travessia do Rio Negro pelo sistema rodoviário.

Por fim, Manaus, dezenas de cidades habitando uma metrópole amazônica, encontra nos *sujeitos periféricos* a orientação “da Manaus” extremamente diversa e conflitiva quanto a sua formação étnico-racial/sociocultural, mas que no encontro da miséria e da pobreza física e simbólica comum “à periferia” estabelecem agenciamentos artístico-culturais próprios e diversos entre si a diferenciando da “Manaus cosmopolita”, defendida e vivenciada pela classe média, e da “Manaus da *Belle Époque*” - ou ainda, da “Paris dos Trópicos” -, defendida e vivenciada pelas elites hegemônicas. Desta feita, guardadas as devidas especificidades e conflitos internos, as propostas do “Rap de quebrada” e do “Rap regional” evidenciam outra Manaus normalmente negligenciada pelos veículos oficiais de informação e pelas próprias frações que compõem a classe média e as elites hegemônicas, bem como pouco explorada em trabalhos acadêmicos inseridos nas mais diversas áreas do conhecimento.

4 PRODUÇÃO E PERFORMANCE MUSICAL NO “RAP AM”

Reflito neste capítulo acerca das relações entre as *dinâmicas de periferia* e o agenciamento de *práticas político-musicais* fundadas nas *fricções geracionais* a partir de três âmbitos centrais: 1. as composições dos *rappers* e produções sonoro-musicais dos DJs e *beatmakers* (interpretação etnomusicológica que compreende de forma fluida a relação entre texto + música/audiovisual + contexto a partir de um olhar/escuta holística); 2. as *políticas de participação* nos eventos musicais, principalmente a interação entre público/*performers* e o agenciamento de *padrões performativos*, bem como as *políticas de participação* na concepção/produções em estúdio; 3. as *ideias* que os *hip hoppers* têm em relação à música que fazem.

Busco amparo nos referenciais e modelos teórico-metodológicos da etnografia da música (SEEGER, 2008) e da performance musical (BÉHAGUE, 1984; LUCAS, 2013; SEEGER, 2008, 2015; TURINO, 2008) e/ou antropologia musical (SEEGER, 2015) no intuito de empreender uma interpretação etnomusicológica dialógica que atravesse de maneira transversal as relações entre as performances musicais ao vivo (eventos musicais) e as performances musicais relativas aos registros sonoros (produções em estúdio).

Desta forma, saliento o diálogo com o modelo proposto por Turino (2008) no emprego de categorias de análise que dependendo do contexto podem ser combinadas e/ou relativizadas. São quatro categorias centrais lançadas por Turino para interpretar as performances ao vivo (“*live performance*” = “*participatory performance*” e “*presentational performance*”) e as produções musicais em estúdio (“*recording music*” = “*high fidelity*” e “*studio audio art*”), sendo os objetivos gerais e a concepção de cada uma dessas propostas pensadas a partir de uma lógica “*contínua*”, ou seja, uma concepção incidindo nas outras. Por exemplo, nas produções em estúdio consideradas de alta fidelidade (“*high fidelity*”), o objetivo principal é que a gravação represente a performance ao vivo, ou seja, a concepção desse tipo de produção musical está centrada na representação dos timbres, arranjos vocais/instrumentais etc., do que é feito nas performances ao vivo, evitando o uso de efeitos tecnológicos/de edição que não podem ser reproduzidos ao vivo e/ou que não represente uma estética sonoro-musical do ao vivo, diferente de uma concepção de produção “*studio audio art*”, que é pensada enquanto “objeto sônico” (“produto final”) em que não há interação direta entre público/*performers* mesmo quando executada ao vivo (muitas vezes somente com o uso de computadores e amplificadores).

Para a interpretação das produções e performances musicais no *circuito* do “Rap AM”, especificamente, não me atenho com detalhes a cada uma das categorias proposta por Turino

por compreender que este contexto extrapola as definições de cada uma dessas categorizações; no entanto, me inspiro em algumas ideias gerais que circundam as mesmas. Além disso, ressalto o diálogo com as concepções alargadas da categoria música, me alinhando às teorizações contemporâneas da etnomusicologia, como ressalta Seeger (2008, p. 237) quanto a importância “[...] de olhar para a música de uma perspectiva mais ampla que apenas os seus sons”, ou seja, “[...] uma abordagem etnográfica dos eventos musicais”. Neste sentido, como já salientei na Introdução, inspirado por Bourdieu (2008, 2013), estou trabalhando com a categorização de *práticas político-musicais* pensando na diversidade de “ações interessadas” em relação à música no *circuito* do “Rap AM”.

Práticas político-musicais variadas surgem nos contextos de produção/performance musical enquanto ações políticas (“interessadas”) fundadas nas relações entre estrutura e *habitus*, marcadores fundamentais quando refletimos acerca de “culturas periféricas”. Uma *prática político-musical*, neste contexto, pode ser evidenciada, por exemplo, na produção musical em estúdio desde uma escolha por um *beat* no estilo *boom bap* com o intuito de evidenciar uma sonoridade “clássica” do Rap e um conteúdo semântico “mais politizado”, ou em um *trap*, buscando uma afirmação estética do “*speed flow*” com um conteúdo semântico mais voltado ao cotidiano e aos atritos entre as gerações mais jovens ou mesmo à idolatria de uma vida de luxúria/riqueza, realidade essa bastante distante dos próprios *sujeitos periféricos*. Podemos dizer que no “Rap AM” temos representantes dos mais variados “[...] reinos ou *campos* da prática artística”¹⁰⁹ (TURINO, 2008, p. 25). Muitas vezes, em um mesmo álbum, o *rapper* e o DJ/*beatmaker*/produtor reúnem em uma só produção/performance musical os quatro “campos” conceituados por Turino. Saliento que essas escolhas “interessadas” no ato da produção musical em estúdio também incidem diretamente na interação público/*performers* no momento das performances musicais ao vivo.

Reflito, no subcapítulo 4.1, acerca do emprego de algumas categorias nativas recorrentes, como *trap*, *boom bap*, “baixo 808” e “*speed flow*”. Essas categorias estão intimamente relacionadas às *ideias* que meus colaboradores têm em relação à música que fazem, sendo em alguns casos evidente uma concepção de música fundada na relação direta entre as performances ao vivo e os registros em estúdio (“*high fidelity*”), e em outras uma *ideia* de música mais próxima à concepção de “*studio audio art*”. Apesar de, em geral, os Estudos de Hip Hop não trabalharem com as categorias *trap* e *boom bap* do ponto de partida das *fricções geracionais*, saliento que experienciei esse fator incidente ao longo do trabalho de campo, o

¹⁰⁹ “[...] realms or *fields* of artistic practice” (TURINO, 2008, p. 25).

que proporcionou-me compreender *práticas político-musicais* específicas no âmbito das produções/performances musicais que, em alguma esfera, estão intimamente relacionadas à intersecção entre raça e gênero. Reflito, no subcapítulo 4.2, acerca das implicações entre “biopolítica”, “telepresença” e o “pós-humano” (em diálogo com CHAPMAN, 2008) no rap *Guariba* (S Preto). Por fim, no subcapítulo 4.3, reflito acerca das propostas do “Rap AM”, ou ainda, aprofundo as *ideias* que meus colaboradores têm em relação à música que fazem.

4.1 *Boom bap versus Trap* ou “Velha Escola” *versus* “Nova Escola”?

Uma *fricção geracional* que foi sendo evidenciada na medida em que eu aprofundava o convívio com colaboradores de gerações distintas estava relacionada diretamente com *práticas político-musicais* que evidenciavam certos “[...] reinos ou *campos* da prática artística” (TURINO, 2008, p. 25) em detrimento de outros. Eu ouvia com frequência de alguns colaboradores mais velhos que defendiam veementemente o estilo *boom bap* que “a nova escola só quer saber de *speed flow*, aceleração; tá faltando informação”. Por outro lado, outros colaboradores da “velha escola” que fizeram “parcerias” com a “nova escola” buscando maior reconhecimento entre os públicos mais jovens (maioria no *circuito*) ou mesmo se esforçando em “acompanhar a evolução no Rap”, diziam: “também é possível fazer *trap* com teor político”, ou ainda, “nem todo *trap* precisa ser cantado rápido, com *speed flow*, pra que ninguém entenda nada; dá pra fazer *trap* de todo jeito, assim como com o *boom bap*”, e por último, em um diálogo com S Preto por *WhatsApp* em novembro de 2019, ele declarou: “[...] acho mágico o estilo *trap*, é um derivado que veio pra ficar”, trazendo, pela primeira vez ao longo do trabalho de campo, uma aderência pelo gosto estético do *trap*, sendo S Preto o *rapper* mais velho (47 anos) em atividade no *circuito* do “Rap AM”, já que DJ MC Fino (51) - apesar de atuar como DJ nesse *circuito* - só atua como *rapper* no *circuito* “Gospel evangélico”.

No âmbito da “nova escola” normalmente havia total desinteresse pelo Rap feito pela “velha escola”, parecendo que para esses agentes só existia o que estava sendo feito na atualidade. Da mesma forma, entre outros colaboradores, principalmente os que eram amigos próximos de *rappers* mais velhos e que tinham produções musicais em parceria com estes, o discurso era amigável, sendo por vezes em defesa dos mais velhos ou da importância do estilo *boom bap* mesmo fazendo *trap*, como salientado pelos integrantes do grupo Bruxos do Norte (entre 20 e 26 anos) em um diálogo (03.07.2019) registrado com eles e Malhado (33).

Atualmente as categorias *boom bap* e *trap* são amplamente utilizadas em território nacional, mas nem sempre foi assim. Muito dessa disseminação se deve ao advento das

facilidades proporcionadas por *softwares* de produção musical como o *Fruity Loops* e o *Reason*, substituindo, em grande escala, principalmente nos contextos “de periferia”, os estúdios que faziam amplo uso de equipamentos *hardwares* como a máquina *sampler* digital Akai MPC 2000, a bateria eletrônica Roland TR-808, entre outros. A maioria dos estúdios de produção nos EUA e alguns estúdios conceituados no *mainstream* brasileiro continuam fazendo uso de *hardwares* combinando-os ou não com ferramentas de produção disponíveis em *softwares*. Entre meus colaboradores se disseminou apenas o uso do *software Fruity Loops*, principalmente pelo acesso financeiro a este (e seus respectivos *plug-ins*) e a dezenas de tutoriais disponíveis na internet, ao passo que a maioria dos equipamentos *hardware* variam, no mínimo, entre R\$1.500,00 e R\$5.000,00.

No *circuito* do “Rap AM” é bem recente o advento da produção musical de *beats* em larga escala, tendo sido um fenômeno que se modificou rapidamente desde a minha inserção em campo. Inicialmente, em 2017, era muito comum que os *rappers* baixassem *beats* já prontos da internet de forma gratuita. Apesar de DJs e *beatmakers* já trabalharem com produção a partir do *Fruity Loops*, o acesso aos *beats* por parte, principalmente, de *rappers* “de quebrada”, era incipiente. O preço médio cobrado pelos *beatmakers* manauaras variava entre R\$50,00 e R\$100,00 por *beat*. Entretanto, no meu último retorno a Manaus em junho de 2019, a quantidade de *beatmakers* e de *rappers* que também estavam se interessando pelo âmbito da produção musical para além de comporem somente as letras dos raps e “encaixarem” a métrica das rimas em uma “batida já pronta”, aumentou de forma significativa. Com esse aumento pelo interesse no âmbito da produção em estúdio, vem aumentando também a parceria entre *rappers* e *beatmakers* potencializando a formação de “bancas” ou “selos independentes” que possibilitam uma participação mais ativa e financeiramente viável tanto por parte de *rappers* como de *beatmakers*.

Com esse aumento no interesse pela produção, sendo a maioria dos *beatmakers* fruto da “nova escola” de *hip hoppers* manauaras, também foi se intensificando o fenômeno da *fricção geracional* em torno das categorias *trap* e *boom bap*. Até poucos anos atrás era muito comum na prática da maioria dos *rappers* baixar *beats* no estilo *boom bap*, sendo essa diferenciação entre *trap* e *boom bap* pouco incidente do ponto de vista das *fricções geracionais*. Ou seja, a maioria dos *rappers* cantava no estilo *boom bap* dando preferência a um “*flow* mais cantado” com conteúdo semântico voltado às *dinâmicas de periferia*. Já as gerações mais novas de MCs, que até poucos anos atrás eram atuantes somente no contexto das batalhas, passaram a atuar também como *rappers* com uma demanda crescente de produções de *trap*, neste contexto já se distinguindo do que era feito pelas gerações anteriores, ou seja, o *boom bap*. Desta forma, o

trap começou a “tomar conta” do *circuito* de forma que em 2019 essa relação conflituosa foi a tônica do meu último período presencialmente em campo.

Esse não é um fenômeno exclusivo do *circuito* manauara, porém, são poucos os trabalhos acadêmicos que fizeram essa leitura partindo do marcador geracional. Teixeira (2018), por exemplo, se dedicou a compreender as produções musicais de Rap em Belo Horizonte (MG) seguindo uma linhagem de análises musicológicas através do trabalho de campo prioritariamente pautado por entrevistas e visitas aos estúdios de produção. Como Teixeira trabalhou no âmbito das produções musicais, diferentemente da maioria dos trabalhos no âmbito dos Estudos de Hip Hop que centralizam suas interpretações no conteúdo semântico dos raps, ele também se deparou com a dicotomia *boom bap versus trap*, o que me proporcionou comparar certas *práticas político-musicais* envolvendo as produções em Belo Horizonte e Manaus.

O *circuito* de Belo Horizonte, atualmente, é uma das maiores referências para muitos *hip hoppers* manauaras, principalmente porque Manaus participou pela primeira vez do Duelo Nacional de MCs - que ocorre anualmente na capital mineira desde 2012 - somente em 2017, o que propiciou uma aproximação mais efetiva e maior interação entre os *circuitos*. Outra questão importante neste sentido é que enquanto a “velha escola” do Rap manauara buscava inspiração prioritariamente em grupos de São Paulo e de Brasília ligados ao *boom bap*, atualmente a “nova escola” está bastante ligada ao que vem sendo produzido em Belo Horizonte, Rio de Janeiro e Salvador, sendo o *rapper* belo-horizontino Gustavo Djonga¹¹⁰ um dos nomes nacionais mais citados pelas gerações mais jovens do “Rap AM” como referência no Rap. Djonga está inserido no universo do *trap* brasileiro, também o mais popular entre *rappers* da “nova escola” manauara vinculados à “periferia”, ao passo que os *rappers* reconhecidos pelos meus colaboradores como “*rappers* de condomínio” se inspiram mais em *rappers* da nova geração de *trap* norte-americano produzido em Atlanta (GA) e Houston (TX), como por exemplo, o grupo Migos e o *rapper* Travis Scott.

Entre meus colaboradores, somente os *beatmakers* falavam acerca de algumas especificidades salientadas por Teixeira (2018) ao “caracterizar” o que seria o *boom bap* (*ibid.*,

¹¹⁰ Djonga esteve em Manaus em um show no dia 23.08.2019. Acompanhei a reação de alguns colaboradores através dos grupos de *WhatsApp*. Esses são momentos extremamente valiosos do ponto de vista etnográfico, já que as reações e os comentários nesta mídia são bastante espontâneos, e inicialmente não há certas intencionalidades comuns aos diálogos face a face. Muitos colaboradores de gerações mais velhas criticaram o evento por conta do valor dos ingressos (Pista = R\$35,00; Front = R\$50,00; Camarote individual = R\$70,00) e por se tratar de “certos modismos curtir Djonga, *trap*; por isso não faço questão de ir”, como disse um dos integrantes do grupo. Por outro lado, outros *rappers* se mostraram bastante motivados com a possibilidade de ver “o ídolo” de perto, mesmo que “o preço tá caro”!

p. 136) e o que seria o *trap* (*ibid.*, p. 142-3), sendo que os DJs vivenciaram outra fase da produção de *beats*, quando ainda eram nominados de “base instrumental” ou somente “instrumental”, situada mais ou menos na segunda metade da década de 1990 e ao longo dos anos 2000. Algumas falas de *beatmakers* belo-horizontinos transcritas por Teixeira vão ao encontro do que experienciei entre meus colaboradores em Manaus. Na maioria das vezes somente os *beatmakers* e/ou DJs que também eram produtores musicais falavam sobre as especificidades dos estilos *boom bap* e *trap* do ponto de vista estético-musical no âmbito das produções desses estilos enfatizando, por exemplo, que havia “várias possibilidades de produção” dentro do que “todos” (neste caso os *rappers*) reconheciam somente como *trap* ou *boom bap*, conforme salientou DaLuz (20.08.2017): “[...] dentro do *boom bap* e do *trap* têm várias possibilidades de produção, várias vertentes, digamos assim [...]”.

Assim como em Belo Horizonte e em outras partes do Brasil os produtores musicais passaram a incorporar a dicotomia *boom bap versus trap*, experienciei em Manaus o mesmo tipo de fenômeno sociocultural, o que me parece ser um fenômeno nacional pelo que pude acompanhar nas mídias sociais e na dissertação de Teixeira (2018). De qualquer forma, sem correr o risco de ser taxado de “universalista”, posso afirmar através do meu trabalho de campo que em Manaus esse fenômeno se dá não meramente por escolhas estéticas quanto à produção musical *per si*. A dicotomia *boom bap versus trap* se funda primariamente nas *fricções geracionais* do que propriamente na proposição de dois estilos distintos de produção estético-musical, ou, se compararmos ao contexto norte-americano, de conflitos de produção mais voltados para questões de afirmação territorial (*East Coast*, *West Coast*, *Southern Rap*, e assim por diante) que acabaram por originar estilos de produção específicos em cada região (*Boom bap*, *G-Funk*, *Trap* etc.).

O que houve em Manaus, principalmente a partir da metade da década de 2000, foi, cada vez mais, o aumento na quantidade de produtores musicais jovens, entre 17 e 25 anos, que aos poucos se estabeleceram como *beatmakers*, o que de certa forma modificou completamente a logística das produções de Rap antes dependentes da figura do DJ, do ato de *sampling* “artesanal” a partir do recorte e colagem de *samples* advindos de LPs para produção dos “*loops base*”. Juntamente com o advento da tecnologia e as transformações nos modelos de produção ressaltados no início deste subcapítulo, a substituição do ofício de produção musical pelos *beatmakers* ao que era feito anteriormente por parte dos DJs agravou, ainda mais, as *fricções geracionais* presentes na dicotomia *boom bap versus trap*. Atualmente, com o *Fruity Loops*, que já traz em seus respectivos bancos de dados diversos *samples* próprios que não estão protegidos por direitos autorais, somente com um computador equipado com uma placa de

áudio “razoável” e, no caso dos estúdios de produção, um microfone profissional, passa a ser possível criar *beats* ou mesmo produzir um álbum inteiro que só é lançado nas plataformas digitais, sem precisar passar por um rigor tão criterioso de masterização como ocorre normalmente nas mídias físicas. Ou seja, com o advento das inovações tecnológicas, o custo e o tempo de produção diminuíram significativamente, além do acesso ter sido facilitado em grande escala para os “produtores não DJs”, o que seria anteriormente improvável já que somente o DJ possuía o domínio técnico de lidar com os equipamentos que sampleavam a partir dos LPs físicos.

Sendo os *beatmakers* fruto da “unidade geracional” da “nova escola”, a dicotomia *boom bap versus trap* começou a ser empregada no *circuito* do “Rap AM” como *tática* para distinguir dois estilos de produção musical preponderantes no Rap brasileiro da atualidade, o que rapidamente foi incorporado pelos *rappers* e passou a representar um dos principais vieses de *fricção geracional*. Os *rappers* da “velha escola”, em geral, passaram a eleger o *boom bap* como o “verdadeiro Rap” ou o “Rap de raiz”, e os da “nova escola” passaram a seguir uma demanda quase que mundial de criar suas letras com “*flows*” e “levadas” voltadas aos *beats* no estilo *trap*, o que para a maioria dos *rappers* mais velhos seria parte de um certo “modismo” ou mesmo “outro tipo de música que nem é mais Rap”, ou ainda um Rap caracterizado por ser “só de *flow*, exibição, sem informação”, da mesma forma que muitos *rappers* da “nova escola” veem o *boom bap* como “monótono e ultrapassado”.

O fato é que no Brasil, ou no contexto local de Manaus, diversos “subgêneros” e estilos de produção de Rap compreendidos nos EUA como “*Rap Gangsta*” ou “*Gangsta Rap*”, “*Rap underground*”, “*Miami Bass*”, “*G-funk*”, entre muitos outros, somando-se a esses, as próprias designações *boom bap* e *trap*, foram reduzidas, no *circuito* manauara, a apenas esses dois últimos. Compreendendo então que mesmo havendo uma extensa gama de variações e possibilidades de produção musical dentro do que ficou designado na prática unicamente como *boom bap* e *trap*, esses dois estilos trazem certas especificidades dignas de serem aprofundadas a partir das *ideias* que meus colaboradores têm deles.

Antes disso, objetivando introduzir ao leitor um quadro mais genérico do que seriam essas especificidades, saliento a seguir uma síntese das principais *ideias* de meus colaboradores no âmbito da produção musical desses dois estilos, além de introduzir outras categorias interpretativas - como o “humano”, o “pós-humano” e a “telepresença” nas produções de Rap (CHAPMAN, 2008) - com as quais dialogo na sequência deste capítulo.

BOOM BAP		TRAP	
BPM	Entre 80 e 96	BPM	Entre 50 e 77
Estética de produção (“humana”) Padrão morfológico com refrãos	Emprego de “sonoridades orgânicas” (“humanas”) obtidas através de <i>samples</i> de baterias acústicas ou de timbres obtidos a partir dos <i>softwares</i> de produção (no caso manauara o mais usado é o <i>Fruity Loops</i>) que simulam as “sonoridades orgânicas”. Ainda, é comum o emprego de refrãos em sua forma compositiva, o que remete a um certo padrão morfológico “humano”.	Estética de produção (“pós-humana”) Rompimento do padrão morfológico com refrãos	Emprego de “sonoridades eletrônicas” (“pós-humanas”) obtidas através de <i>plug-ins</i> e/ou do banco de dados dos <i>softwares</i> de produção que simulam os timbres da bateria eletrônica Roland TR-808, a mais usada nas produções de <i>trap</i> . Não é comum o emprego de refrãos; há um rompimento com o padrão morfológico usual da “canção popular”, o que potencializa a estética de produção que busca superar o “humano”.
Efeitos (“ambiência sônica do caos periférico”) Samples acústicos	Sons de sirene, tiros, carros, trovões, noticiários sensacionalistas de TV/rádio, sons provenientes de manifestações públicas no âmbito político, entre outros; <i>loops</i> melódicos a partir de <i>samples</i> de instrumentos acústicos como violão/piano/violino provenientes de músicas de <i>funk/soul/rock</i> .	Efeitos (“ambiência sônica soturna”) Sintetizadores = timbres/melodias eletrônicas	Emprego de sintetizadores diversos - que manipulam timbres/melodias de piano, saxofone, orquestra de cordas, entre outros instrumentos/formações orquestrais - na busca por uma “ambiência melancólica, sombria, soturna...”, evidenciando uma estética “eletrônica” (“pós-humana”).
Boom = “kick seco” do bumbo Bap = “batida seca” da caixa	Ambos podem ser obtidos através da bateria eletrônica Roland TR-808 ou de <i>samples</i> de “baterias orgânicas” (<i>funk/soul/rock</i>), desde que o timbre/frequência do <i>sample</i> esteja configurado à estética do “kick seco” / “batida seca” (normalmente entre 250 e 500hz) e a um ritmo regular (“humano”) de bateria acústica.	Bumbo (frequência subgrave/deslocado ritmicamente) Claps (palmas)	Oposto ao “kick seco” / “batida seca” do <i>boom bap</i> ; enfatiza as frequências subgraves (entre 40 e 60hz). O bumbo pode fundir-se ao “baixo 808” intercalando o ritmo da caixa (junto às <i>claps</i> , que também podem substituir por completo a caixa). O <i>loop</i> “pós-humano” não segue a regularidade rítmica empregada no <i>boom bap</i> . É comum o uso de contratempos e de “espaços vazios” que evocam uma sensação de não lugar” / “telepresença”.
Hi-hat (chimbal acústico)	Algumas produções de <i>boom bap</i> não empregam o <i>hi-hat</i> ; quando empregam, são provenientes de <i>samples</i> acústicos ou do	Hi-hat em “tssssssss” (chimbal eletrônico)	<i>Hi-hat</i> acelerado a partir do emprego de semicolcheias/fusas e viradas em semifusas evocando o efeito sônico “pós-humano” do

	banco de dados dos <i>softwares</i> de produção que imitam esses timbres. É predominante uma estética “orgânica” (chimbal acústico) e “humana” (emprego de poucas figuras rítmicas por tempo).		“tsssssssss”. Os timbres eletrônicos são extraídos do banco de dados dos <i>softwares</i> de produção reforçando a estética “pós-humana”.
Groove do baixo	Normalmente obtido através de <i>samples</i> provenientes de <i>funk/soul</i> norte-americano e, em alguns casos, <i>rock, jazz</i> , música brasileira vinculada à “cultura negra” etc. Nem todo <i>beat</i> em estilo <i>boom bap</i> emprega um <i>groove</i> de baixo sampleado, sendo por vezes o predomínio rítmico unicamente proveniente da junção bumbo/caixa, ou seja, do “kick seco” do bumbo (<i>boom</i>) + “batida seca” da caixa (<i>bap</i>).	“Baixo 808” ou “subgrave do Trap”	Oposto à busca por <i>grooves</i> (melodias “humanas” obtidas através de <i>samples</i>), o baixo proveniente da Roland TR-808 é empregado através de notas com durações longas e poucas variações melódicas, evocando a sensação de “planicidade bidimensional”. A sonoridade “eletrônica” é enfatizada através do uso de sintetizadores e da frequência subgrave - não obtida em instrumentos acústicos convencionais da cultura musical ocidental -, o que muitas vezes torna quase impossível aos nossos ouvidos uma percepção/distinção melódica.
“Flow cantado”	Ênfase no conteúdo semântico da letra em detrimento de uma estética de <i>flow</i> “mais acelerado”, o que dificultaria a percepção da “mensagem”. Há inúmeras variações no que diz respeito ao “encaixe” das rimas na métrica dos <i>beats</i> , que pode exigir um <i>flow</i> mais “deslocado” do ponto de vista rítmico com o emprego de contratempos, acentuações em sílabas específicas nos tempos fracos, entre outras <i>práticas político-musicais</i> .	“Flow acelerado” e/ou “Speed flow”	O “ <i>speed flow</i> ” é uma “versão acelerada” do “ <i>flow cantado</i> ”, o que evidencia uma estética “pós-humana” em que a métrica da rima não segue mais a estética do “canto falado” (“humano”). Normalmente, a ênfase é na estética sonora (“aceleração do <i>flow</i> ”) em detrimento da “mensagem” da letra. É comum o emprego de variações que “mescla” momentos “mais pausados e mais corridos”, ou ainda, quando se busca uma referência à estética de <i>flow</i> de grupos norte-americanos como o grupo <i>Migos</i> , por exemplo, que emprega sílabas ritmadas dividindo uma palavra em várias notas quase que simulando o “canto” de um robô.

4.1.1 “Pra virar um trap, eu acrescento o baixo 808”: o “pós-humano” nas produções de Rap

Confesso que passei um bom tempo em campo para compreender que as falas em torno das categorias *boom bap* e *trap* estavam mais relacionadas às *fricções geracionais* e a uma tentativa de inserção no *circuito* dominante do Rap nacional. Entre meus colaboradores, neste caso *beatmakers*, o que mais diferenciava o *boom bap* do *trap* me foi salientado em um diálogo (03.07.2019) com LF (20) quando ele me explicava na prática, ou seja, mostrando no programa de edição *Fruity Loops* e mixando ao vivo, os timbres utilizados para a obtenção de um “*loop base*” em *boom bap* e outro no estilo *trap*, quando em um dado momento, perguntei: E se agora quiséssemos transformar esse “*loop base*” em *trap*, seria possível? A resposta inicial foi: “Pra virar um *trap*, eu acrescento o baixo 808”. Obviamente, o ato de acrescentar o “baixo 808” não é tão simples quanto parece, muito menos para “ser um *trap*” é necessário somente acrescentar o 808. A questão é que essa resposta inicial evidenciou uma *pista* que eu não havia me dado conta até então, que a *fricção geracional* presente na dicotomia *boom bap versus trap* não era somente “porque o *trap* só se preocupa com *flow* e aceleração” em detrimento “da informação”, como muitos *rappers* da “velha escola” salientavam; em outra perspectiva, essa *fricção* era primariamente sônica, pois para rimar com um *flow* mais acelerado, como o “*speed flow*” por exemplo, o *rapper* precisa de um *beat* que proporcione uma “ambiência” sônica apropriada para o emprego daquele determinado tipo de *flow*.

No âmbito dessa “ambiência” sônica “apropriada” para um “*flow* mais acelerado”, está a busca por uma estética própria do estilo *trap*, que entre diversos outros elementos tem o “baixo 808” como delimitador da “iconicidade de estilo” *trap*, conforme LF (03.07.2019) salientou em suas primeiras palavras ao me explicar como ele produzia os seus *beats* e os diferenciava entre *trap* e *boom bap*:

Aqui ó... vou começar uma batida de *trap*, vou pegar um 808... 808 é um baixo, porque o 808 era usado desde antigamente já, desde os anos 1990, ele era uma maquinazinha [Roland TR-808] que construía o baixo, entendeu. Só que aí, com o avanço da tecnologia, o pessoal foi passando e... criou aqui essa... criou em áudio mesmo [como timbre específico disponível nos *softwares* de edição atuais].

Posteriormente, no decorrer do diálogo, LF discorreu acerca do que ele nomeou de “ambiência sonora do *trap*”, que entre outras palavras, “[...] é porque o *trap* tem isso, umas melodias pesadas, mais melancólicas, como se fosse um terror”. Esse “clima de terror” ou de “melancolia”, ou ainda o uso de “melodias pesadas”, está intimamente ligado ao que Chapman (2008, p. 155) compreendeu como uma virada do que seria o “humano” nas produções norte-

americanas para o “pós-humano” a partir de produções como, por exemplo, *Up Jumps Da Boogie* (1997), fruto das inovações de produtores como Timbaland e posteriormente o duo de produtores *Neptunes*, ambos provenientes de estúdios situados na cidade de Virginia Beach (VA). Esta, por sua vez, ficou conhecida no universo do Hip Hop como a “*Third Coast*”, por possuir uma identidade singular no âmbito da produção musical diferindo-se da “*West Coast*” (representada principalmente pelas produções da cidade de Los Angeles e sua região metropolitana) e da “*East Coast*” (representada principalmente pelas produções da cidade de Nova York e sua região metropolitana).

O que Chapman (2008) considera como “produções de Rap pós-Timbaland” estão diretamente relacionadas ao advento de uma nova dimensão sônica proporcionada por empregos específicos de novas tecnologias de produção. Essa nova dimensão sônica foi interpretada por Chapman, em diálogo com Paul Virilio, como “telepresença musical”, cuja “[...] evocação de um ambiente sônico bidimensional reforça a retirada das letras de R&B e rap do domínio da interação pública em direção a um não lugar virtual do prazer na esfera privada”¹¹¹. Ao mesmo tempo, a “telepresença musical” estaria intimamente relacionada a uma condição “pós-humana”, que por sua vez é fundada a partir das “[...] implicações da ‘biopolítica’ contemporânea no âmbito da cultura pública negra, isso é, uma política preocupada com o controle e regulação do corpo”¹¹² (*ibid.*, p. 158).

Apesar de não trabalhar com a dicotomia *boom bap versus trap*, até porque os dualismos fruto de *fricções* nos EUA estavam mais ligados às *territorializações* (*West Coast versus East Coast*), sendo Timbaland apenas um entre muitos produtores que se inseriram no estilo inicialmente (década de 1990) nominado “*Dirty South*” (parte do *Southern Rap*) reivindicando uma posição de destaque no *mainstream* do Rap americano, o que foi alcançado na década de 2000. Sendo assim, visto a quantidade e diversidade de estilos de produção nos EUA, Chapman (*ibid.*, p. 156) preferiu se debruçar em particular na obra de determinados produtores - principalmente o que seriam seus “*grooves*” -, que ditaram tendências seguidas em outras partes do país, ao invés de se ater a estilos específicos como o *boom bap* e o *trap*, por exemplo. Ainda assim, o autor (*ibid.*, p. 165) inclui interpretações de produções de *trap* como parte dessa sonoridade “pós-Timbaland” mesmo sem fazer referência direta a essa categoria quando, por exemplo, discorre acerca do rap *What you know* (2006), fruto da parceria entre o *rapper* T.I. e

¹¹¹ “[...] evocation of a two-dimensional sonic environment, reinforces the retreat of R&B and rap lyrics from the domain of public interaction to a virtual non-place of private enjoyment” (*ibid.*, p. 158).

¹¹² “[...] implications of contemporary ‘biopolitics’ for black public culture, that is, a politics concerned with the regulation and control of the body” (*ibid.*, p. 158).

o produtor de Atlanta (GA) DJ Toomp, sendo T.I. um dos primeiros *rappers* a empregar a categoria *trap* em seu álbum de estreia em estúdio (*I'm Serious*, 2001) já fazendo alusão ao que se tornou este novo estilo de produção sonoro-musical ligado ao uso massivo de timbres advindos da bateria eletrônica Roland TR-808 (incluindo o “baixo 808”) e de diversos outros efeitos eletrônicos a partir do uso de sintetizadores, por exemplo. Entretanto, tanto essa preocupação de T.I. como de diversos produtores e *rappers* de Atlanta e, posteriormente, de outras cidades do Sul dos EUA, estavam mais relacionadas em afirmar um estilo de Rap do Sul (que a partir dos anos 2000 se firmou como *trap*) em detrimento dos estilos “*G-Funk*” (pertencente ao “*Gangsta Rap*” produzido na Costa Oeste) e ao “*Political Hip Hop*”, bem como o *boom bap* (mais relacionado ao “*Gangsta Rap*” produzido na Costa Leste).

No *circuito* do “Rap AM” é muito comum, por parte dos produtores musicais em geral, a referência a “sons mais orgânicos” (“humanos”) ou “menos orgânicos” (“pós-humanos”), sendo o primeiro mais relacionado a timbres provenientes de *samples* de gravações de *funk* e *soul* norte-americano, e o segundo normalmente relacionado aos timbres eletrônicos da Roland TR-808, lembrando que nas produções manauaras atuais ambos os timbres são simulações a partir do banco de dados (“*plug-ins*”) do *software Fruity Loops*. Essa alusão a “sons mais orgânicos” e “menos orgânicos” está intimamente relacionada às interpretações que Chapman (2008) faz ao relacionar as categorias/conceitos de “telepresença”, “biopolítica” e o “pós-humano” nas produções “pós-Timbaland”, sendo essas produções “pós-Timbaland”, incluindo as produções de *trap*, fruto do advento do emprego de novas tecnologias e, conseqüentemente, de sonoridades “bidimensionais” em que o fazer “humano” representado pelos timbres, texturas e *grooves* do Rap feito até início da década de 1990 através do emprego de *samples* provenientes da sonoridade específica de vinis - principalmente de *funk* e *soul*, mas também em menor escala de *rock* e *jazz*, bem como de instrumentos acústicos e performances ao vivo nas gravações de muitos raps -, cedeu espaço para as “inovações sônicas” do que inicialmente foi um fracasso de mercado por parte da Roland.

A TR-808, que passou a ser a mais aclamada bateria eletrônica nas produções de Rap na década de 2000, encontrou poucos adeptos nos anos 1980 e 1990 - entre os quais podemos citar os estilos “*Electro-funk*” (1980) e “*Miami Bass*” (1990) -, exatamente porque a *ideia* por trás das produções do *mainstream* musical de Rap naquele momento, ou seja, a região metropolitana de Los Angeles (Costa Oeste) e de Nova York (Costa Leste) era a busca por um tipo de sonoridade ou elemento sônico reconhecido pelos meus colaboradores como “Rap orgânico” e por Chapman (2008) enquanto “humano”, diferente do que o autor (*ibid.*, p. 164)

aponta como um tipo de “ambiência estéril” (“pós-humana”) proporcionada pela TR-808, mais próxima do que passou a ser consumido posteriormente.

Da mesma forma que nos EUA, na década de 1990, apesar de haver gravadoras como a *Death Row Records* em Compton (Califórnia) e a *Bad Boy Records* em Nova York, que ditavam os estilos de produção mais disseminados no *mainstream* musical em torno do “*Gangsta Rap*”, esses não eram os únicos estilos de produção existentes, que neste caso salientavam o “humano” em suas produções, sendo que o uso da Roland TR-808 já era empregado nos já citados “*Electro*” e “*Miami Bass*”, mas não somente nesses, sendo o próprio nome *boom bap* derivado da onomatopeia homônima a partir do “*kick* pesado” do bumbo de bateria acústica simulado pela TR-808 (KEYES, 2004, p. 144). Outro estilo que utilizou amplamente os timbres e texturas provenientes da TR-808 foi o “*Jeep Beats*” (em alusão às produções de raps voltados à cultura sônica automotiva), principalmente nas regiões de Oakland e na *Bay Area* (ambas na Califórnia), sendo que o “*kick*” do bumbo nessas regiões se aproximavam mais das produções do *boom bap* de Nova York por não terem um “*delay*” mais longo como nas produções de Miami (*ibid.*, p. 147), que posteriormente incidiram nas produções de *trap*.

A partir do que explanei acerca das produções nos EUA buscando uma ponte com o que foi absorvido e apropriado no Brasil e, mais especificamente, em Manaus, acredito também ter evidenciado o quão complexo é compreender a dicotomia *boom bap versus trap* nas produções do “Rap AM”. Até mesmo o que é compreendido como *boom bap* por meus colaboradores - em alguma esfera, o fato deste estilo estar atrelado a uma produção musical mais “orgânica” (“humana”) - não é condizente com a mesma prática do que era feito nos EUA na década de 1990, apesar de em grande medida se espelhar nele, porém, mais através do que já era produzido no Brasil. Nos EUA, nem todo “Rap político” (“*Political Hip Hop*”) está estritamente ligado às produções em estilo *boom bap* como advogam meus colaboradores em Manaus, sendo um exemplo evidente o caso de um dos grupos de “Rap político” norte-americano mais atuante entre o final da década de 80 e início dos anos 90, o *Public Enemy*, e seus produtores, o *Bomb Squad*, não utilizarem a TR-808 em suas produções, bem como a maioria dos grupos de “*Gangsta Rap*”, tanto da Costa Leste como Oeste.

Ou seja, mais do que somente acrescentar o “baixo 808”, a adoção dos estilos *boom bap* e *trap* no Brasil e no *circuito* do “Rap AM” também está vinculada a processos criativos de apropriação e recriação em que a “estética como iconicidade de estilo” (FELD, 1988, p. 92-4) a partir das referências norte-americanas passa a ser (re)direcionada através das dinâmicas regionais/locais que, por sua vez, “ditam” certos padrões de produção e preferências estéticas

para cada um desses estilos, no caso manauara tendo as *fricções geracionais* como ponto motriz na escolha individual/coletiva de um estilo em detrimento do outro.

Tendo conceitualmente e historicamente contextualizado o “orgânico” (“humano”) e o “tecnológico” / “bidimensional”, ou ainda, “som futurista” (CHAPMAN, 2008, p. 162), situado em um “não lugar virtual” (“telepresença”) através de práticas que salientariam o “pós-humano” nas produções de Rap, bem como as relações dessas transformações nos estilos de produção ao que Chapman conceitua como “biopolítica” (Michel Foucault) no âmbito dos “corpos negros” (Paul Gilroy), podemos reconhecer outras especificidades (“escolhas interessadas”) nas produções do “Rap AM” aprofundando-as em relação à “estética como iconicidade de estilo” (FELD, 1988, p. 92-4).

Ao passo que no *circuito* do “Rap AM”, assim como em outras regiões do Brasil, são utilizados timbres sampleados de bateria acústica e timbres/*grooves* de baixo elétrico mais próximos do *funk/soul* norte-americano das décadas de 1960/70 nas produções de *boom bap* - que fornecem um timbre “mais seco” de caixa e bumbo tocados simultaneamente ou intercalados (dependendo da proposta estética e da criatividade do *beatmaker*) em um andamento contínuo para a formação do “*loop base*” do *beat* -, o *trap* é majoritariamente produzido com o uso dos timbres da Roland TR-808 disponíveis atualmente nos *softwares* de produção, sendo o “baixo 808” empregado em um plano mais evidente que traz o “kick” do bumbo e da caixa (neste caso também com timbres completamente eletrônicos e/ou sintetizados) como “fundo” ou, em alguns casos, são completamente substituídos pelas “*claps*” (palmas), sendo que a frequência do baixo passa a operar em um “subgrave” (entre 40 e 60hz) que simula uma ambiência sônica contrária ao “kick seco” (entre 250 e 500hz) empregado no *boom bap*.

Esse “kick seco” do *boom bap* pode ser obtido através da própria Roland TR-808, conforme salientei anteriormente em diálogo com Keyes (2004, p. 144), mas a *prática político-musical* que se firmou entre produtores de Rap no âmbito deste estilo foi a de samplear timbres de bumbo e caixa de *funks*, entre outras sonoridades da “música negra” norte-americana (“*soul music*”) eternizadas pela gravadora *Motown Records*, o que ficou conhecido como “o som da *Motown*” (uma “afirmação de estilo”, segundo FELD, 1988, p. 75-6), das quais eram/são extraídos - juntamente com a obra de artistas negros como James Brown, por exemplo, pertencentes a outras gravadoras - a maioria dos *samples* utilizados para a criação de “*loops base*” em estilo *boom bap*. Outra possibilidade de produção através do ato de *sampling* muito utilizada na década de 1990 foi salientada na etnografia de Schloss (2004, p. 146) quando salienta que uma das primeiras tarefas de um produtor era encontrar sons de bateria que não

fossem somente ritmicamente consistentes, mas também “timbrísticamente” (“*timbrally*”) consistentes. Neste sentido, uma das justaposições de *samples* mais comuns para formar a base rítmica do *beat* unia *samples* de caixa de bateria acústica do *rock* dos anos 1970, *hi-hat* (chimbal) de *jazz* dos anos 1950 e o *kick* do bumbo de máquinas de bateria eletrônica que “tentavam” simular os timbres de uma bateria acústica (entre elas a Roland TR-808).

Além do “baixo 808”, outra especificidade estética como iconicidade do *trap* é o que os colaboradores de Teixeira (2018) designaram como uma “marcação de chimbal desdobrado”, o mesmo que meus colaboradores salientaram como o emprego de “um *hi-hat* mais rápido, acelerado”, normalmente subdividido em figuras rítmicas de quatro ou oito marcações por batida com “viradas aceleradas” que buscam adensar o efeito sônico do “tssss” (TEIXEIRA, 2018, p. 143). Da mesma forma que LF salientou inicialmente que para virar um *trap* ele acrescenta o “baixo 808”, para transformar um *trap* em *boom bap* ele excluiu a caixa (com timbre de “bateria eletrônica”) que estava “mesclada” às *claps* (palmas), “desacelerou” o *hi-hat* - ou seja, passou do uso de quatro figuras rítmicas por batida para duas -, removeu o “baixo 808”, adicionou o “kick seco” do bumbo (*boom*) e a “batida seca” da caixa (*bap*) - ambos provenientes do banco de dados do *Fruity Loops* simulando timbres de bateria acústica (“sonoridades orgânicas”) -, e, por fim, acrescentou um *groove* de baixo elétrico no estilo *funk* norte-americano (também uma simulação do timbre acústico a partir do banco de dados do *Fruity Loops*, porém, tocado através do teclado do computador simulando de fato uma “levada de *funk*”) ¹¹³.

Um teste prático para distinguirmos o “subgrave” produzido pelo “baixo 808” nas produções de *trap* - o que está intimamente relacionado ao que é conceituado enquanto “pós-humano” ou “[...] o ‘hypersoul’ do R&B contemporâneo como um locus para o pós-humano, um local onde o virtual e o concreto, corpo e alma, são envolvidos em relações intrincadas e paradoxais” ¹¹⁴ (CHAPMAN, 2008, p. 169) -, é quando escutamos um Rap em alta intensidade sonora em um quarto fechado e os vidros das janelas vibram constantemente - quase sem pausas - devido à frequência do baixo e a maneira como ele é empregado a partir de figuras longas sincopadas, evidenciando a “planicidade bidimensional” / “*two-dimensional flatness*” (*ibid.*, p. 162) do *trap*, o que em junção aos outros elementos citados evocam a sensação de “não lugar” / “telepresença” em uma relação com o tempo e com sensações que, com o advento das novas

¹¹³ Disponibilizo uma “bricolagem” com trechos do registro audiovisual (03.07.2019) feito no estúdio de LF em que dialogamos acerca do que descrevi acima. Disponível em: <https://1drv.ms/v/s!AscpdH9JOInj3Vr0pntkAc9z3v1>. Acesso em: 26 set. 2020.

¹¹⁴ “[...] the ‘hypersoul’ of contemporary R&B as a locus for the posthuman, a site where the virtual and the concrete, body and soul, are caught up in intricate and paradoxical relationships” (CHAPMAN, 2008, p. 169).

tecnologias, passam a operar em outras esferas bastante distintas do “humano”. Já no caso do *boom bap*, os vidros vibram de forma intercalada quando o “kick seco” do bumbo ou o “groove do baixo” é acionado em uma “performance humana”. Para evidenciar melhor esses efeitos auditivos na prática, ver/ouvir novamente a edição audiovisual do diálogo registrado com LF prestando atenção nestes detalhes, bem como de exemplos do “Rap AM”¹¹⁵, de preferência tendo disponível alto-falantes que executem mais fidedignamente as frequências graves, ou nas palavras dos *beatmakers* colaboradores, “o subgrave do *trap*”, ou ainda, “o baixo 808”, e também o “kick seco” e o “groove de baixo” do *boom bap*.

Em síntese, “pra ser um *trap*”, como LF e Daluz explanaram em nossos diálogos, é necessário unir os elementos estéticos do “subgrave do *trap*” através do “baixo 808” com o emprego das *claps* (“varia de acordo com a criatividade do produtor”) e do *hi-hat* “acelerado”, o que revela a “estética como iconicidade” do estilo *trap* produzido em Manaus, da mesma forma que salientei os elementos de produção do *boom bap* nos parágrafos anteriores. Entretanto, o que inicialmente parecia “simples” (“pra ser *boom bap* tem que ter isso e pra ser *trap* aquilo”), ao passo que eu adensei os diálogos com os produtores, outros elementos estéticos surgiram como pauta da “estética como iconicidade” desses dois estilos, e aos poucos fui percebendo que esses mesmos produtores só se “prendiam” a essas especificidades quando algum *rapper* encomendava um *beat* em um desses estilos em específico. Desta forma, na maioria das produções de LF e Daluz, quando estão “livres” para aguçar a criatividade na produção de *beats* “não encomendados”, eles não seguem “essas regras” estritamente.

A “ambiência” sônica, também salientada por LF, se mostrou como outro elemento essencial neste âmbito da produção e, neste caso, complementava a forma como a “telepresença” e a “biopolítica dos corpos” se relacionam com o caráter “pós-humano” nas produções de *trap* e com o “humano” nas produções de *boom bap*. Essa “ambiência” sônica “é” corporificada, no caso do *trap* brasileiro, no emprego de “[...] melodias melancólicas, como se

¹¹⁵ Um exemplo de *trap* é o rap *Guariba* (S Preto; *beat* baixado da internet) - sobre o qual reflito no subcapítulo 4.2 - disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WuKFvHWEUn8>.; outro *trap*, este com um *beat* produzido por Daluz, pode ser acessado na *cypher O monstro que chamam de Norte*: <https://www.youtube.com/watch?v=VMYeUwnt0aQ>. Exemplos de *boom baps* construídos a partir de *samples* em várias camadas podem ser acessados no álbum *A idéia não morre* (Cabanos): <https://1drv.ms/f/s!AcpdH9JOInj3UISv4g02hBNKbZp>.; exemplos de *boom baps* produzidos a partir de *samples* em poucas camadas podem ser acessados em o *Rap é poder* (Igor Muniz e S Preto): <https://www.youtube.com/watch?v=YcmlSqrJNT0>. e *Som de quebrada* (Nativos MCs): <https://www.youtube.com/watch?v=dF90OFTRt9Y&t=53s>. - sobre os quais discorri no Capítulo 1 -, ou ainda em raps mais recentes como *Fica Ligeiro* (Baixada Norte e Nativos MCs): <https://www.youtube.com/watch?v=pdUdgrnzoc>. e no álbum *Intacto* (Igor Muniz; “totalmente dedicado ao *boom bap*”, conforme salientou; 06.07.2019): <https://www.youtube.com/watch?v=mLWdZcmKX5c&t=1498s>. Links acessados em: 28 fev. 2020.

fosse um terror [...]” ou de uma “[...] levada meio triste, pra baixo, uma levada sinistra [...]”, como salientou LF, e no caso do *boom bap* brasileiro, no uso de “[...] timbres mais orgânicos e da execução instrumental também de forma mais orgânica”, como salientaram LF e Daluz. Nesses casos em específico, LF deu um exemplo do emprego da referida “ambiência” sônica “melancólica” em um *beat* ainda em produção na data do nosso diálogo, em que ele incluiu efeitos provenientes de sintetizadores no intuito de criar essa “atmosfera de terror/sinistra”¹¹⁶, ao passo que Daluz, que estava me dando um exemplo de produção de *boom bap*, escolheu um timbre que simulava um piano acústico para criar uma melodia “humana” (simulando uma performance musical ao vivo) que ao unir-se aos outros elementos estéticos manipulados a partir de um *sample* disponível no *Fruity Loops*, enfatizou a “estética como iconicidade” do estilo *boom bap*¹¹⁷. Keyes (1996, p. 241) também trabalhou com a categoria “ambiência”, com a qual fez uma analogia do que seria o “humor” da música, podendo, juntamente com o emprego da “justaposição de timbres” (“suave” ou “abrasivo”, por exemplo) serem justapostos para “[...] propositalmente criar polaridades de extremos”¹¹⁸ na produção.

Aprofundando sobre a questão da “ambiência” sônica “melancólica” e o que saliento no parágrafo seguinte acerca de certa “liberdade criativa” por parte dos *beatmakers* quando produzem um *beat boom bap* ou *trap* que não seja encomendado por algum *rapper*, transcrevo abaixo o trecho em que LF (03.07.207) discorre acerca das ferramentas de produção utilizadas por ele para evidenciar a estética de ambiência “melancólica”, comum nos *beats* de *trap*, ao passo que nesse *beat* em específico LF omitiu o “baixo 808”, o que fez com que o *beat* se transformasse em uma produção “híbrida” que mesclou especificidades estéticas tanto de um estilo como de outro:

Então, esse é o som né, e o que que eu pensei nele, eu pensei: pow... Eu queria um saxofone assim, um saxofone bem melancólico e também... uma levada meio triste assim, pra baixo, uma levada sinistra, aí eu fui vendo, fui vendo, olhei, peguei esse *beat* aqui. A batida dele era pra ser um *trap*, só que aí eu tirei o 808 dele. Aí ficou...

¹¹⁶ Disponibilizo em audiovisual (<https://1drv.ms/v/s!AscpdH9JOInj3VknUeXFEcpum9rC>. Acesso em: 26 set. 2020) a parte do diálogo em que LF discorre acerca do referido *beat* salientando os elementos de produção que ele utiliza para potencializar a ambiência “melancólica/sinistra”.

¹¹⁷ Disponibilizo em audiovisual (<https://1drv.ms/v/s!AscpdH9JOInj3Vx2NyPnT8PalhZr>. Acesso em: 26 set. 2020) a parte do diálogo em que Daluz compõe a camada do piano enfatizando sua sonoridade “orgânica”, tanto que foi preciso alterar a afinação do piano porque o *sample* utilizado já havia sido alterado, não estando mais em 440hz, o que inicialmente gerou um conflito nas afinações. Neste caso, a sonoridade já havia sido tão alterada do que seria um piano “mais humano” que Daluz decidiu modificar o *plug-in* do piano acústico para um sintetizador. Ou seja, podemos notar que mesmo quando os *beatmakers* tentam evidenciar uma sonoridade “mais orgânica” ou “humana” nos *beats* em estilo *boom bap*, somente o fato de estarem utilizando um *software* que disponibiliza todo um banco de dados de *samples*, timbres e ferramentas diversas que primariamente já são uma simulação de “instrumentos acústicos”, bem como de performances ao vivo, aproximam as produções manuais do advento da “telepresença” e da “biopolítica pós-humana” salientado por Chapman (2008).

¹¹⁸ “[...] purposely create polarities of opposite extremes” (KEYES, 1996, p. 241).

ficou esse som assim. [...] Aqui ó... o bumbo desse aí, ele é um bumbo bem porrada ó. Ele é porrada, mas ao mesmo tempo ele não sobra muito [referência ao “kick seco” do *boom bap*]. Então ele é um bumbo porrada! [faz um gesto de porrada com as mãos].

A partir desse e de outros diálogos, fui compreendendo que essas escolhas estéticas muitas vezes estavam mais relacionadas à *ideia* de “criatividade” por parte dos *beatmakers*, assim como o etnomusicólogo Joseph Schloss (2004, p. 146-7) compreendeu em sua etnografia sobre o ato de *sampling* por parte de DJs/produtores nos EUA entre os anos 1990 e início dos 2000, sendo que o autor critica certas “abordagens semióticas” que tentam relacionar em todos os casos do ato de *sampling* “alusões icônicas”, por exemplo, ao *funk*, uma vez que em muitos casos os produtores que colaboraram com sua pesquisa buscavam samplear um disco raro e pouco conhecido entre outros produtores - um ato chamado no meio dos DJs como “*digging*” (SCHLOSS, 2004, p. 79) -, para posteriormente alterar por completo aquele *sample* de forma que o ouvinte “jamais reconheceria” sua origem - uma prática valorizada entre seus colaboradores -, e não propriamente evidenciar uma sonoridade X em detrimento da sonoridade Y, ou em outras palavras, o emprego da “estética como iconicidade de estilo”.

Meus colaboradores (*beatmakers*) muitas vezes não se importavam ou não mostraram nenhum tipo de “pudor” ao me mostrar como eles eram “livres” para “mesclar” as especificidades de produção de um *boom bap* e de um *trap*, como no caso relatado na fala de LF, em que ele “mesclou” (mixou) elementos estéticos do *trap* (o “*hi-hat* acelerado”, o emprego das *claps* a cada dois tempos com viradas a cada final de compasso e a “ambiência melancólica” traduzida através da melodia de saxofone sintetizado na introdução do *beat*, de uma melodia de sinos e da melodia de um sintetizador, sendo essas duas últimas parte do “*loop base*”) e do *boom bap* (“o bumbo porrada que não sobra muito” e o emprego da caixa, segundo LF, “pra dar um contratempo” em contraste com as *claps*, a partir de um *plug-in* do *Fruity Loops* que simula timbres de bateria acústica).

Neste sentido, talvez, se eu tivesse realizado a minha etnografia somente entre *beatmakers*, provavelmente eu corroboraria com Schloss (2004) na totalidade de suas interpretações. No entanto, ao conviver/dialogar tanto com produtores como com *rappers* que não são produtores, compreendi que neste caso há uma confluência de escolhas estéticas a partir do “gosto musical” e da “criatividade”, ao mesmo tempo que há uma incidência no âmbito da “estética como iconicidade de estilo” (FELD, 1988, p. 92-4) a partir do emprego de elementos estéticos específicos que passam a diferenciar os estilos através da “semelhança”, ou como propõe Turino (2008, p. 6-8), através de “processos icônicos”. Isso ocorre principalmente no caso em que *rappers* encomendam *beats* em um estilo específico para empregarem determinada

“levada” presente em um “*flow cantado*” (*boom bap*) ou em um “*flow acelerado*” (*trap*), o que também depende de uma “ambiência” específica, sendo que nestes casos os *beatmakers* empregam “mais à risca” os elementos de produção ressaltados para “caracterizar” um estilo ou outro fornecendo então a “ambiência” propícia para o emprego de diferentes tipos de *flow* por parte dos *rappers*.

4.1.2 “*Speed flow*” (*trap*) versus “*flow cantado*” (*boom bap*)

Para aprofundar a “estética como iconicidade de estilo” (FELD, 1988, p. 92-4) nas produções de *boom bap* e de *trap* no âmbito do *circuito* do “Rap AM” se faz imprescindível refletirmos acerca do emprego do “*flow cantado*” e do “*speed flow*”, já que essas duas categorias se mostraram como os “processos icônicos” (TURINO, 2008, p. 6-8) que mais contrapunham um *trap* e um *boom bap* por parte dos *rappers* que não eram produtores musicais, ao passo que também me possibilitaram compreender a afirmação de pertencimento de determinada estética de produção em detrimento de outra pelo viés das *fricções geracionais* intimamente relacionadas ao advento do “pós-humano” nas produções de *trap* e de uma tentativa de aproximação a uma estética “humana” e a uma recepção sônica dos corpos situados em um lugar físico, por sua vez, também “humano”, nas produções de *boom bap*.

Somente a “ação interessada” presente na *prática político-musical* de empregar o “*speed flow*” já enfatiza uma aproximação mais íntima a uma estética sônica ligada à “telepresença” evidenciando uma busca incessante de uma “levada” cada vez mais acelerada (“pós-humana” até mesmo por ser de difícil execução humana, quase que em uma tentativa de “traduzir” o que é feito pela “máquina” através do corpo humano), ao passo que o “*flow cantado*” vai ao encontro do que está intimamente conectado ao “humano”, ou seja, o ato de “*rappin*” ou “canto falado”, sobre o qual diversos autores (ROSE, 1994; KEYES, 1996, 2004; entre outros) advogam enquanto herança sociocultural da “diáspora negra”, ou “*soul sonic force*” (ROSE, 1994, p. 62-96), ou ainda enquanto “*nexus africanos*”, principalmente quando Keyes (1996, p. 235) aponta que o “[...] tempo na música Africana é visto como uma rede de estruturas em camadas”¹¹⁹, ao passo que no “*speed flow*” há uma “superação” do tempo no âmbito dessa rede de estruturas em camadas via “*nexus africanos*”. Aqui o “pós-humano” se acentua porque não é o virtual (“futurista”) representado através das tecnologias utilizadas na

¹¹⁹ “[...] time in African music is viewed as a network of layered structures” (KEYES, 1996, p. 235).

elaboração de um *beat*, mas sim através de corpos que extrapolam, ou ao menos buscam extrapolar, suas condições enquanto humanos.

Em termos práticos o “*speed flow*” é qualquer tipo de emprego de uma estética de *flow* que busca uma “aceleração” do que é feito no “*flow cantado*”. Ou seja, enquanto no “*flow cantado*” os *rappers* normalmente cantam em grupos de três ou quatro notas por compasso enfatizando a própria estética de um “canto falado” ou do ato de “*rappin*” - muitas vezes deslocando os acentos em contratempos que evocam os “*nexus africanos*” -, no “*speed flow*” esse emprego pode variar desde três notas por tempo até o emprego de seis sílabas em apenas metade de um tempo variando enormemente as possibilidades de flutuação rítmica das rimas endereçadas, neste caso, a uma objetificação da “telepresença” no ato performático de “acelerar” o “canto falado” modificando sua lógica de representação “humana” para uma lógica outra, “pós-humana”. A lógica “humana” do “*flow cantado*”, apesar dos contratempos, nos dá uma segurança rítmica, uma “sensação de lugar”, um pulso estabelecido que nos remete, em maior ou menor grau, aos “*nexus africanos*”. Já a lógica “pós-humana” do “*speed flow*” enfatiza a “sensação de não lugar”, da “telepresença”, desse plano sônico que muitas vezes evoca o “canto de um robô” com “levadas” que aceleram as rimas e, de repente, evocam os elementos “futuristas” / “tecnológicos” através de frases ritmadas com pausas abruptas¹²⁰.

Buscando ampliar o viés de interpretação etnomusicológica, retomo o diálogo com Seeger (2008, p. 237) quanto a importância “[...] de olhar para a música de uma perspectiva mais ampla que apenas os seus sons”, ou seja, “[...] uma abordagem etnográfica dos eventos musicais”. Saliento que apesar de extremamente valiosas, as interpretações de Teixeira (2018), entre outras, segmentam os elementos do Rap em uma abordagem musicológica que privilegia a música apenas como sons, mesmo que “humanamente organizados”, como diria Blacking (1973). Teixeira (2018, p. 11-2), inspirado por Schloss (2004), critica os trabalhos em voga no

¹²⁰ Alguns exemplos de “*flow cantado*” no âmbito do *circuito* do “Rap AM” podem ser acessados no *YouTube* e/ou nos *links* disponibilizados nesta tese das produções de diferentes colaboradores da “velha escola” citados até então, como Igor Muniz, Denny Vira Lata, alguns raps de S Preto, grupos como Cabanos, Nativos MCs e a dupla Baixada Norte. Alguns exemplos de “*speed flow*” propriamente ditos, que diferem em pequenos detalhes do “*flow acelerado*” empregado em *Guariba*, por exemplo, podem ser acessados em produções de *trap* da “nova escola” no *YouTube*, como em *Visão ampliada* (Matheus Jay; disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Rbzz0aW0cvY>. Acesso em: 29 fev. 2020) e *Última Zona* (*cypher* da “banca” Aposse92 em parceria com a Capsula Records; disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XJciV2HPfCE>. Acesso em: 29 fev. 2020). Fiz questão de salientar esses dois exemplos de *trap* na “levada” do “*speed flow*”, porque *Visão ampliada* exemplifica exatamente o modelo de produção de *trap* da “nova escola” que presenciei em campo em 2017, ao passo que *Última Zona* aponta para um novo modelo - que venho acompanhando pelo trabalho de campo virtual - de *trap* que “mescla” elementos do *funk* carioca, tanto na produção do *beat* como no *flow* empregado. Alguns vídeos disponíveis no *YouTube* que não estão inseridos no âmbito do *circuito* do “Rap AM”, mas a partir dos quais muitos *rappers* da “nova escola” buscam referências estéticas de *flow*, são vídeos contendo *rankings* com os “*speed flows* mais rápidos” do Brasil, como por exemplo em: <https://www.youtube.com/watch?v=5UnLBYxAPx4>. Acesso em: 04 nov. 2019.

âmbito dos Estudos de Hip Hop por darem maior atenção ao conteúdo das letras dos raps e ao caráter de ser uma cultura de rua que evidencia os espaços públicos, às identidades construídas pelo público e pelos artistas em detrimento do olhar para os estúdios e para o processo de composição e produção musical. Mesmo enfatizando o recorte da pesquisa: “Mais precisamente, pretendo investigar as posturas e opiniões dos produtores locais a respeito do uso de *samples* de outras obras musicais na produção dos *beats*” (TEIXEIRA, 2018, p. 12), creio que há uma redução de todo um complexo envolvendo *práticas político-musicais* diversas atuantes diretamente nas produções musicais de raps, não somente no *beat* propriamente dito, nem tão pouco somente na interpretação do conteúdo semântico das letras.

Por sua vez, a maneira com que os *rappers* empregam a voz, ou seja, os tipos de *flow* ou “levadas” utilizadas, também fazem parte diretamente da construção sonoro-musical ou da “estética como iconicidade de estilo” (FELD, 1988, p. 92-4) das produções de Rap. Da mesma forma, olhando/ouvindo por um viés que o diálogo com as teorias etnomusicológicas nos possibilita, ressalto a maneira com que a maioria das produções de Rap são concebidas enquanto “música gravada” - levando em conta a combinação de objetivos e concepções presentes nas quatro categorias de análise salientadas no início deste capítulo (em diálogo com TURINO, 2008) -, diretamente voltada para a prática da “performance ao vivo”, onde de fato o Rap manifesta o seu lugar, ou em outras palavras, a sua *consciência de rua* (KEYES, 2004).

Neste sentido, pensando em *práticas político-musicais* específicas, transcrevo um questionamento que me acompanhou por um bom tempo em campo, sendo que não obtive respostas propriamente ditas nos momentos de diálogos em que conversava com os *rappers* acerca de seus respectivos *flows*, mas foi a partir da etnografia dos eventos musicais que pude compreender de forma mais ampla e profunda os “reais interesses” dessas escolhas estéticas (e políticas): Quais são os “interesses” ou as “ações políticas” no uso do “*speed flow*” (ou pelo menos a busca por uma “levada mais acelerada”) nas produções de *trap* em detrimento de um *flow* “mais cantado” nas produções de *boom bap*?

Em um âmbito mais geral, os colaboradores da “velha escola” utilizavam *beats* no estilo *boom bap* para a produção de raps “de quebrada” em que prioritariamente o conteúdo semântico das letras (“a mensagem”) estava em um primeiro plano de “valor simbólico” evidenciado através do “*flow* cantado”, mais do que a estética musical do *beat* propriamente dito, por sua vez, neste caso, normalmente baixado já pronto da internet. Ainda, as produções que povoavam a proposta do “Rap político” advogado pela “velha escola” buscavam, inicialmente, uma equalização entre produção estética (sonoro-musical) - afirmação de pertencimento a um segmento maior do “Rap globalizado” através de uma produção estética (*boom bap*)

reconhecida enquanto “Rap de raiz” ou “o verdadeiro Rap” -, e o conteúdo semântico “politizado” e/ou “crítico”.

Esse conteúdo semântico “politizado” e/ou “crítico” variava desde letras combatendo as desigualdades sociais “financiadas” pelo “sistema”, conflitos de *ideias* e *fricções geracionais* entre os próprios agentes do “Rap AM”, afirmação de pertencimento à “periferia”/“quebrada”/“favela”, combate ao racismo ou uma vinculação a grandes líderes negros como Zumbi, Dandara, Mandela, Malcom X e Luther King, ou ainda em temáticas que traziam o amor e o lazer para o universo do “Rap político”, como questões “[...] que são parte da nossa vida real, quando estamos no trabalho, com os nossos filhos, nos momentos de lazer [...]”, conforme salientou Igor Muniz (06.07.2019). Já as escolhas no âmbito da produção musical enfatizavam a estética do *sampling* enquanto “iconicidade de estilo” quando, por exemplo, o ato de samplear sons “indígenas” e/ou “regionais” se relacionava a uma *prática político-musical* de afirmação de “identidade regional/local”, ao passo que samplear um disco produzido pela *Motown* ou mesmo samplear um *rapper* norte-americano que sampleou anteriormente discos produzidos pela *Motown*, ou ainda, samplear discos de “música negra brasileira” (como Tim Maia e Jorge Ben Jor, por exemplo), estava ligado a uma *prática político-musical* da “comunidade negra global” contextualizada no que foi advogado por Afrika Bambaataa enquanto “Nação Hip Hop”¹²¹ (KEYES, 2004, p. 160).

Ou seja, ampliando o diálogo com Bonnette (2015), pensando o “Rap político” para além da “comunidade negra” norte-americana, uma “comunidade negra” representada em Manaus não necessariamente na afirmação de pertencimento étnico-racial enquanto “preto” e/ou nas *táticas* que essa “comunidade” utiliza para enfrentar o racismo e diversos outros tipos de injustiças sociais, mas ao pertencimento à “Nação Hip Hop”, uma apropriação “local” do Hip Hop norte-americano em diferentes países espalhados pelos cinco continentes que, mesmo o ressignificando a partir de um contexto local/regional, vincula-se a este através da sonoridade negra/latina, ou nas palavras de Keyes (1996), através dos “*nexus* africanos”, e/ou das pautas

¹²¹ Afrika Bambaataa foi uma das figuras mais importantes na solidificação do que passou a ser conhecido como Hip Hop. Na esteira do Movimento Nacionalista Negro, o Hip Hop foi, naquele momento (década de 1970-80), uma continuação do “Movimento de Arte Negra” (KEYES, 2004, p. 160). Bambaataa cunhou a ideia de “Nação Hip Hop” através da instauração da “*Zulu Nation*”, uma organização que buscou unir membros de gangues rivais através do Hip Hop no *South Bronx* em Nova York. Por sua vez, esses membros, sendo muitos deles agentes do Hip Hop, eram em geral negros (afro-americanos e afro-caribenhos), bem como Latinos em toda a sua amplitude étnico-racial, já que a maioria dos dançarinos de *breakdance* eram de ascendência porto-riquenha e dominicana, assim como agentes dos outros elementos, ainda que não em maioria como no *breakdance* (*ibid.*, p. 160). Desta forma, no âmbito da cultura Hip Hop, toda vez que nos referimos à “comunidade negra” estamos fazendo alusão ao que foi empregado por Bambaataa, ao passo que atualmente a “Nação Hip Hop” engloba não somente negros e Latinos, mas todos os agentes ao redor do globo - independentemente de suas origens étnico-raciais - preocupados em seguir a tradição ideológica implantada por Bambaataa.

de discussão da “comunidade negra” (aqui pensada nas mais diversas diásporas negras ao redor do globo) e latina (pensando tanto na contribuição dos latinos em solo norte-americano como nos próprios contextos regionais de produção de Rap na América Latina).

Em outro viés, a “nova escola”, através das produções de *trap*, enfatizava o “*speed flow*” (ou pelo menos buscava uma “levada mais acelerada”), juntamente com as outras especificidades de produção apontadas anteriormente, o que está imbuído de uma “biopolítica” (CHAPMAN, 2008) outra referente a essa “nova estética” de produção musical “mundial” no Rap globalizado. Desta feita, o “*speed flow*” e o emprego de “timbres eletrônicos” - tendo como base estética de identidade sonora o “baixo 808” como “marca” do *trap* entre os *hip hoppers* manauaras -, portavam-se como “ícones” / “processos icônicos” (TURINO, 2008, p. 6-8), ou ainda evidenciavam a “estética como iconicidade de estilo” (FELD, 1988, p. 92-4) das produções de *trap* manauara, em que a recorrência e a semelhança dos padrões estéticos ora apontados eram elevados a um primeiro plano simbólico de maior importância, na maioria das vezes, do que o próprio conteúdo semântico das letras, e desta feita, me permitiram reconhecer uma produção no estilo *trap* e facilmente a diferenciar de uma produção no estilo *boom bap* mesmo quando muitos *beatmakers* partiam da ideia de “liberdade artística” ou ainda da concepção de um *beat* enquanto “*studio audio art*” (TURINO, 2008) “mesclando” elementos da estética sonoro-musical dos dois estilos.

Seguindo a linha de interpretações etnomusicológicas da etnografia da performance musical, pensando na combinação entre “música gravada” e “performances ao vivo”, saliento, por exemplo, a preferência pelo público atual do “Rap AM”, em maioria jovens, pelo *trap*, da mesma forma que as produções de Rap da “nova escola” também estão localizadas, em maioria, no *trap*. Não somente o gosto é pelo *trap*, mas as reações e interações nas “performances ao vivo” são diferenciadas quando, por exemplo, um *rapper* da “nova escola” atinge o ápice da “aceleração” em um determinado momento de um *trap* cantado na “levada” do “*speed flow*”. Neste caso, muitas vezes o público “invade” o palco; pula, gesticula e canta junto aos *rappers*. Por outro lado, em geral, nos raps “políticos”, “de quebrada” e “feminino”, por exemplo, em que normalmente é empregado o estilo *boom bap*, o público gesticula em menor grau, majoritariamente com as mãos, sem movimentar tanto o restante do corpo, prestando mais atenção nas letras (“mensagens”) e muitas vezes ovacionando de forma mais enfática quando a “mensagem” atinge um ápice de “ataque político”, por exemplo, e não uma variação no *flow*.

Muitas vezes, no caso do *boom bap*, quando há interações mais enfáticas como “invadir” o palco, pular e cantar junto, ocorre entre públicos de gerações mais velhas, ou até mesmo entre

rappers de uma mesma geração, como podemos ver¹²² no exemplo em que Malhado (estando enquanto público) “invade a cena e ocupa o espaço do palco” (nesta performance não havia um palco propriamente dito) juntamente com os integrantes da dupla Baixada Norte no evento da Final das Seletivas para o Duelo de MCs Nacional 2017 no Patupirá Bar (Centro), mostrando intensa interatividade e, principalmente, ligação afetiva de valores simbólicos, aqui reverenciados através da *prática político-musical* de uma “ação interessada” em valorizar o “Rap de quebrada”, comum a ambos. No mesmo momento em que Malhado “invadiu a cena” o público mais jovem já estava disperso devido ao horário avançado. Ainda assim, saliento que, mesmo mais cedo, nos momentos de performance da “velha escola”, as interações da maioria do público presente (jovens) foram minimizadas em comparação aos momentos de performance da “nova escola”, o que foi agravado nos momentos de performance da “velha escola” do “Rap feminino”, evidenciando uma junção entre os atritos presentes nas *fricções geracionais* e nas relações de gênero.

4.2 Reflexões sobre “biopolítica”, “telepresença” e o “pós-humano” no rap *Guariba* (S Preto)

Em 2017 o rap *Guariba* (lançado oficialmente no *YouTube* em formato de videoclipe¹²³ em novembro de 2016) já me chamava a atenção pelo conteúdo semântico diretamente ligado ao “orgulho de ser preto” em detrimento à ênfase de outros “raps políticos” que afirmavam a identidade de “ser do Norte”, muitas vezes representada na “figura miscigenada” do “caboclo”, sendo a “miscigenação”, por um lado, um imaginário bastante presente no Amazonas que nega a presença de negros e índios, mas por outro, motivo de orgulho que diferencia a sua população, “nem negra, nem branca, nem indígena”, mas um “meio termo” reflexo da construção violenta do Estado-Nação brasileiro inspirado no “racismo de nossos intelectuais” (SOUZA, 2019, p. 12-36), ou seja, na base epistemológica apropriada pela política de “democracia racial” - que objetivava/objetiva o “branqueamento da raça” e o “embranquecimento cultural” (NASCIMENTO, 2016) via “mestiçagem”/“sincretismo” -, o que teria dado origem ao “brasileiro por excelência” - em outras palavras, “o mestiço”, ou mais atualmente, “o pardo” - e à “identidade nacional” como síntese do que posteriormente foi problematizado como o “mito das três raças” (MUNANGA, 2019).

¹²² Edição de parte do registro do referido momento do evento. Disponível em: <https://1drv.ms/v/s!AscpdH9JOInj3VvHIRPActoEQEyJ>. Acesso em: 27 set. 2020.

¹²³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WuKFvHWEUn8>. Acesso em: 10 nov. 2019.

Era tudo muito, diálogos com os colaboradores, participação em eventos, interação nas mídias sociais (que revelavam conflitos e nuances outras, imperceptíveis no convívio face a face), em suma, muita informação/dinamicidade me era evidenciada na medida em que eu permanecia no campo em um convívio prolongado com meus colaboradores e com o *circuito* do “Rap AM”. Em síntese, eu ainda não estava preparado para absorver tudo aquilo, muito menos para interpretar certas nuances que me eram evidenciadas.

Dois anos mais tarde, 2019, após aprofundar leituras e disciplinar a minha escuta da música Rap no âmbito das entrelinhas presentes em suas discursividades sônicas - por sua vez, extremamente diversas, mas possíveis de serem minimamente mapeadas no contexto de uma etnografia musical -, e passar por um processo de amadurecimento tanto no âmbito acadêmico como na vida - incluindo as experiências de racismo/xenofobia vivenciadas em diversas situações ao longo dos oito meses de doutorado sanduíche nos EUA, conforme relatei na Introdução -, comecei a prestar atenção e a ver/ouvir detalhes que antes me passavam despercebidos.

Algo que me intrigava e me confundia em 2017 era que na maioria dos diálogos com meus colaboradores, quando eu perguntava acerca de suas intenções quanto à determinado conteúdo semântico de um rap ou à construção sônica de algum *beat* em específico, eles desconversavam ou mudavam de assunto. Inicialmente, eu não conseguia compreender exatamente o porquê desta atitude, e por questões éticas preferia não insistir na temática sempre na esperança de que “talvez no próximo diálogo, quem sabe, né”! No entanto, com o passar do tempo, fui compreendendo que os *rappers* normalmente não têm muito interesse nos detalhes mais íntimos da produção musical, sendo os *beatmakers* e os DJs quem mais me auxiliavam a entender o universo da produção musical no “Rap AM”.

Sobre o conteúdo semântico, a maioria dos *rappers* falava em um tom generalizante, do tipo: “no meu Rap eu bato de frente com o sistema”, “falo da realidade da minha quebrada”, “denuncio os problemas da minha quebrada”, “agrindo o sistema”, ou ainda, em outro tom, “falo da minha história dentro do Rap AM”, “falo das minhas emoções, das minhas angústias”, “falo do que eu vivo”, e assim por diante. Às vezes, quando eu insistia em perguntar acerca de algum rap em específico, muitos deles direcionavam a fala me questionando de volta: “O que você achou?” “Gostou desse som, mano? Esse som ficou porrada, né!?”; muitas vezes sacavam o *smartphone* do bolso e me mostravam seus últimos raps, ou endereçavam para o que estavam produzindo no momento: “Mano, estou escrevendo um *trap* agora que...” ou “estou escrevendo um *boom bap* que...”, ou então novamente de forma genérica endereçavam certas falas como: “Esse rap foi pra mostrar como é que se faz Rap pra essa geração aí que só inventa moda”, ou

ainda: “Agora estou falando também de problemas mais globais, tá ligado? Continuo falando da minha quebrada, dos problemas..., mas agora tô mais consciente do que tá acontecendo no mundo”. Ressalto que essas falas foram extraídas de registros de diálogos com *rappers* de gerações diversas.

Nada como o passar do tempo e o amadurecimento das ideias aliando o emprego do método etnográfico face a face à possibilidade de ter estado conversando com muitos de meus colaboradores quase que diariamente por *WhatsApp* entre outubro de 2019 e março de 2020, período em que escrevi boa parte desta tese. Em novembro de 2019, quando iniciei a escrita deste subcapítulo, havia passado alguns meses desde o meu último período presencial em Manaus, quando S Preto não pode me receber, e igualmente havia passado alguns meses sem conversarmos por *WhatsApp*. Como eu sabia de diversos problemas que ele estava enfrentando em sua vida pessoal e não queria parecer invasivo, aguardei para entrar em contato quando iniciei a escrita deste subcapítulo. Enviei uma mensagem perguntando como ele estava, se os problemas já haviam sido resolvidos etc. Iniciamos um diálogo profícuo, papo vai, papo vem, comecei a perguntar sobre o que ele achava de certas ideias que eu estava tendo para a tese, ao mesmo tempo que conversávamos acerca de novas composições, quando ele salientou que estava gravando o rap *Alta Voltagem* em parceria com *Matheus Jay*, o *rapper* da “nova escola” que idealizou o “projeto” da *cypher O monstro que chamam de Norte*, a principal “ação interessada” do ponto de vista das “parcerias geracionais” que presenciei em campo, unindo três gerações distintas do “Rap AM” (três *rappers* da “nova escola”; Igor Muniz, da “geração Mutirão”; e S Preto, da “geração MHM”). Não demorou muito e S Preto começou a falar sobre as gerações do “Rap AM” e sobre outras questões que ele já havia frisado anteriormente em outros diálogos como a preocupação em “se atualizar sempre”.

Diferentemente de outros *rappers* da “velha escola”, S Preto (47), o *rapper* mais velho em atividade no *circuito* do “Rap AM”, salientava o oposto às *fricções geracionais* trabalhadas até o momento trazendo em sua fala a importância de interagir com as novas gerações e lamentando os atritos existentes entre “velha” e “nova escola”. Ao longo do nosso diálogo algumas falas que dizem muito a esse respeito foram sendo ressaltadas: “Eu, beirando 50 anos, cantando com um menino que tem a idade da minha filha”; “mas acho mágico o estilo *trap*, é um derivado que veio pra ficar”; “pena que minha geração de Rap não goste disso”, se referindo as produções de *trap* e aos últimos trabalhos dos *rappers* Daluz (23) e Abílio (22); e quando eu perguntei acerca do conteúdo semântico de *Alta Voltagem*, S Preto me deu uma resposta que se encaixa em vários de seus raps: “são assuntos que a gente não deixa cair no esquecimento, falar de originalidade, mas sendo atual sempre”. Talvez, ali, em poucos minutos de conversa, S Preto

me revelou mais do que em anos de convivência anterior. Após esses minutos iniciais, seguimos escutando/“trocando ideia” sobre diversas músicas (incluindo outras musicalidades).

A decisão de incluir esta parte do capítulo refletindo mais diretamente sobre o rap *Guariba* só se concretizou após esse diálogo. Antes disso, preocupações éticas pautadas no fazer etnográfico contemporâneo no âmbito da busca por uma representação etnográfica de fato dialógica, e a crítica de Schloss (2004) endereçada a muitas “análises semióticas” equivocadas ou desconectadas das *práticas político-musicais* reais dos *hip hoppers* por parte de pesquisadores no âmbito dos *Hip Hop Studies* - e mesmo entre musicólogos/etnomusicólogos - , me fazia perder horas de sono. Até então, S Preto não havia refletido diretamente sobre *Guariba* nos momentos de diálogos registrados, apesar de eu haver “pincelado” aqui e ali - tanto em eventos musicais como em outros momentos de diálogos informais - questões que, apesar de não enfatizadas diretamente em suas falas, foram salientadas no âmbito da produção musical por Daluz e foram se conectando às dinâmicas de “processos icônicos” evidenciados em outros raps brasileiros produzidos nos últimos cinco anos.

As experiências de racismo/xenofobia que vivi nos EUA me evidenciaram ainda mais um processo psicológico bastante comum quando sofremos - e aqui me incluo em um quadro mais amplo sem a pretensão de me comparar diretamente aos meus colaboradores e/ou a qualquer minoria que sofre diariamente com as *feridas*/traumas deixadas pelo racismo - algum tipo de preconceito ou qualquer outro ato de violência, seja ela física e/ou simbólica. Nesses contextos, muitas vezes, nos calamos; não conscientemente, mas como uma autodefesa do nosso cérebro, já adaptado aos séculos de *silenciamento* fruto do *colonialismo* (KILOMBA, 2019, p. 33-69). No entanto, mesmo com toda a “dor, decepção e raiva” (*ibid.*, p. 57-62) que falar sobre um episódio de racismo, de violência doméstica - ou qualquer outra *ferida*/trauma - pode causar, aos poucos nos encorajamos em revelar os nossos “abismos mais profundos”, porque essa também é uma forma de superarmos essas *feridas*/traumas, de servimos como exemplo e/ou inspiração encorajando outras pessoas que passaram/passam por situações semelhantes e de lutarmos por uma sociedade mais justa/humana, por sua vez, *descolonizada*, pois como nos alerta Kilomba (2019, p. 57-8): “não são histórias pessoais ou reclamações íntimas, mas sim relatos de racismo”, e trazendo para o universo acadêmico mais amplo, essas “[...] experiências, discursos e teorizações [...] espelham as realidades históricas, políticas, sociais e emocionais das ‘relações raciais’ em espaços acadêmicos e deveriam, portanto, ser articuladas tanto teórica quanto metodologicamente”. Ou seja, ao trazer estas reflexões para este momento da tese não estou somente contextualizando como fui construindo este percurso etnográfico-interpretativo, mas também aprofundando questões teórico-metodológicas que

deveríamos discutir em níveis de maior complexidade no campo interdisciplinar da etnomusicologia¹²⁴.

Compreendi que alguns colaboradores não falavam sobre questões étnico-raciais porque elas tocavam em suas *feridas* ou na ausência delas (neste caso a empatia para com *rappers* “pretos” ou negros, *rappers* mulheres, e assim por diante). Neste caso, S Preto, um dos poucos colaboradores da minha pesquisa com traços fenotípicos que mesmo em Manaus não poderiam passar despercebidos como “preto” - mesmo adotando o nome artístico S Preto e enfatizando em seus raps o alinhamento a grandes líderes negros, à denúncia do racismo e, como no caso de *Guariba*, uma celebração do Rap enquanto “música preta que grita para/pelos pretos” -, não enfatizou de forma direta em nossos diálogos registrados em campo sobre essas nuances raciais em seus raps e em sua postura política enquanto “*rapper* preto”. No entanto, posteriormente, permitiu que eu interpretasse *Guariba* mesmo sabendo que eu trataria dessas questões, sobre as quais também fomos conversando em nossos diálogos por *WhatsApp*.

Com o passar do tempo fui compreendendo que um dos principais motivos pelos quais S Preto não falava abertamente comigo sobre essas questões estava intimamente relacionado a um tipo de inibição por parte do próprio *circuito* do “Rap AM”, o que presenciei diversas vezes ao tentar introduzir a temática nos diálogos com outros colaboradores: “Ah não, é porque aqui nós somos caboclos”, ou, “porque aqui tem muito a questão indígena, né”, ou ainda: “o pessoal não entende dessas questões porque o movimento negro aqui não cumpre o seu papel; ele nunca tentou uma aproximação com o Hip Hop como em outros estados”. Por um viés ou por outro, seja pela falta de informação ou pela aderência ao discurso/construção da “miscigenação”, vários de meus colaboradores com fenótipo negro não abordavam/abordam sobre questões raciais em seus raps apesar de terem me relatado inúmeros episódios em que foram vítimas de racismo, ao passo que os que têm um fenótipo “pardo” ou “mestiço” estavam/estão bastante preocupados em evidenciar o potencial do “Rap AM” ou de afirmar o “Rap do Norte” no *circuito* nacional a partir de um sentimento étnico ligado ao “ser do Norte” - que evoca figuras como o “caboclo” - em detrimento do sentimento de pertença racial enquanto negro ou índio e ainda assim “do Norte”. Em síntese, no *circuito* do “Rap AM”, assim como em tantos contextos brasileiros, se faz presente a dificuldade de reflexão crítica sobre a ideia vigente de identidade étnico-racial que se confunde com uma identidade nacional (brasileiros; que em geral se

¹²⁴ Redigi esse parágrafo seguindo a linha de raciocínio iniciada no subcapítulo 2.1.3. Me inspiro nas reflexões das áreas de psicologia e psicanálise feitas por Grada Kilomba (2019) em sua obra *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*.

autodeclararam “brancos” ou “pardos”) e regional/local (amazonenses/manauaras; que em geral se autodeclararam “mestiços” ou “caboclos”, ou nos censos oficiais, “pardos”).

Diferentemente da maioria de meus colaboradores, S Preto não se utilizava do recurso das metáforas somente em seus raps, mas também em suas falas, tanto nos diálogos como em alguns momentos de fala em performances musicais, como no final de sua performance no evento Batalha da Sul (19.08.2017) quando proferiu: “Obrigado mesmo! E vamos continuar a batalha, certo, não só essa, mas segunda-feira o chicote estrala, e vocês sabem disso!”. Essa batalha ocorreu em um domingo, então S Preto fez questão de saudar os trabalhadores presentes enfatizando que no dia seguinte (segunda-feira) - assim como a Batalha da Sul continuaria após o seu momento de performance (*pocket show*) - “o chicote estralaria” no trabalho na fábrica, em uma alusão metafórica densa e cheia de significados simbólicos/emocionais rememorando as punições físicas da *escravização* de seus antepassados como forma de protesto ao que os negros continuam enfrentando atualmente, o racismo nos níveis “estrutural, institucional e cotidiano” (KILOMBA, 2019, p. 77-80), comum não somente nas fábricas, mas uma “pandemia” que nunca foi “curada”.

Embasados por essa contextualização e pelas reflexões sobre as *fricções geracionais* presentes na dicotomia *boom bap versus trap*, estamos preparados para aprofundar a interpretação de *Guariba*. Para começar, S Preto me informou que *Guariba* foi o primeiro *trap* dele, “gravada no quarto do Igor Muniz”, e posteriormente “passamos uma tarde de sábado fazendo esse processo [mixagem/masterização]; o Tuba [DJ Tubarão] é muito perfeccionista, eu também”. Com um *beat* baixado da internet, prática comum a diversos outros *rappers* da “velha escola”, *Guariba* se difere da maioria dos raps de S Preto (*boom baps* produzidos por *beatmakers*), já mostrando a sua inclinação em “atualizar-se sempre” e a sua relação, não somente harmoniosa, com alguns *rappers/beatmakers* da “nova escola”, mas também de admiração do trabalho deles. Em um momento em que o *trap* não estava tão disseminado no *circuito* do “Rap AM” e que no *circuito* nacional ainda não havia certa “padronização” nas produções deste estilo, S Preto, em 2014, já incluía em suas performances musicais as primeiras versões de *Guariba*¹²⁵. Outra questão importante neste âmbito é que em 2014 era praticamente inexistente no *circuito* nacional raps no estilo *trap* que continham conteúdos semânticos voltados para as questões étnico-raciais e/ou “políticas” em toda a amplitude da categoria.

¹²⁵ Um primeiro registro de *Guariba* em uma performance ao vivo pode ser acessado no *YouTube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y84QPGAt5q4>. Acesso em: 10 nov. 2019.

Saliento a seguir - em consonância ao quadro apresentado no final do subcapítulo 4.1 - uma síntese das especificidades de produção musical do rap *Guariba* para, posteriormente, aprofundar as interpretações englobando texto + música/audiovisual + contexto¹²⁶.

GUARIBA - “Estética como iconicidade de estilo” = TRAP	
BPM (52)	Mais lento que a maioria dos <i>traps</i> que seguem o “padrão” das produções de Atlanta (GA) - em média 70BPM -, o que parece ser uma tendência dos <i>traps</i> brasileiros “politizados” ¹²⁷ .
Estética de produção (“pós-humana”) Rompimento do padrão morfológico com refrãos	Emprego de “sonoridades eletrônicas” (“pós-humanas”) obtidas através de <i>plug-ins</i> que formam os bancos de dados dos <i>softwares</i> de produção que simulam a bateria eletrônica Roland TR-808; manipulação dessas sonoridades através de efeitos diversos e da alteração da frequência/ <i>itches</i> do bumbo/caixa/“baixo 808”; deslocamento rítmico acionado pelo bumbo/caixa e pela “planicidade” do “baixo 808” (sensação de “não lugar”; “telepresença”; evocação do “ambiente sônico bidimensional” do <i>trap</i>); rompimento do padrão morfológico “humano” da “canção popular” e das produções de <i>boom bap</i> que empregam refrãos.
Efeitos (“ambiência sônica soturna”) Sintetizadores = timbres/melodias eletrônicas	Emprego de sintetizadores ao longo de todo o rap; motivo melódico com efeito de <i>phaser</i> (pensando em 2/4; cada nota equivale a uma semicolcheia; a nota Si é acentuada potencializando a sensação de deslocamento rítmico/“não lugar”/“telepresença”): :SiDóDó#Si DóDó#SiDó: . As dissonâncias, o timbre e a recorrência do motivo melódico potencializam a “ambiência melancólica/soturna” do <i>trap</i> ; emprego da ferramenta <i>Auto-Tune (software)</i> ¹²⁸ na voz para distorcê-la na busca de uma “sonoridade robótica” na frase “ficava bolado o tempo inteiro” (final da primeira estrofe).
Bumbo/Caixa (frequência subgrave/ deslocados ritmicamente)	Bumbo/caixa enfatizando as frequências subgraves (entre 40 e 60hz) com constantes alterações ao longo do rap; o <i>loop</i> “pós-humano” não segue um padrão rítmico único, abusando de contratempos e de “espaços vazios” que causam uma sensação constante de deslocamento rítmico/“não lugar”/“telepresença”. O “padrão rítmico inicial” é formado por um período de oito compassos (pensando em 2/4) que traz duas frases de quatro compassos com uma pequena variação rítmica no último

¹²⁶ No intuito de evidenciar uma proposta de interpretação etnomusicológica própria, saliento meu vínculo ao GEM/UFRGS me inspirando em teorizações e propostas teórico-metodológicas a partir do diálogo com trabalhos como Fontanari (2013), Lucas (2004, 2013) e Zambiazzi dos Santos (2017).

¹²⁷ Para exemplos de *traps* brasileiros “politizados” que tratam primariamente acerca das questões raciais em torno do lugar do negro na sociedade/nação brasileira a partir de uma estética que “mescla” os *flows* “cantado” e “acelerado”, ver: <https://www.youtube.com/watch?v=uxHHkvs0c5c..>, <https://www.youtube.com/watch?v=fFAECM9OT4k>, e <https://www.youtube.com/watch?v=fXHpmuPJ4Ks>. Para um exemplo a partir da estética do “*speed flow*”, ver: <https://www.youtube.com/watch?v=hTUEjPmX0tE>. Acessos em: 27 fev. 2020.

¹²⁸ Nos estúdios que utilizam equipamentos *hardware*, que não é o caso do *circuito* do “Rap AM”, normalmente é utilizado o instrumento *Vocoder* ou um pedal de efeito que simule o timbre obtido pelo *Vocoder* para manipular a voz possibilitando “timbres robóticos” que potencializam uma “sonoridade futurística”.

	<p>compasso da segunda frase; na continuação do rap vai ocorrendo diversas variações deste “padrão”. Pausa de semicolcheia = .; batida de bumbo equivalente a uma semicolcheia = B; duas batidas de bumbo equivalentes a duas fusas = BB; duas batidas de bumbo equivalentes a duas semicolcheias = BB; uma batida de caixa equivalente a uma semicolcheia = C:</p> <p> :B... C... .C.BB C..B B..BB C.B .CB. C.B. B... C... .C.BB C..B B..BB C.B .CB. C.BB: </p>
<p><i>Hi-hat em “tssssssss” (chimbal eletrônico)</i></p>	<p><i>Hi-hat</i> “acelerado” marcado por um padrão de quatro semicolcheias por tempo com viradas em “tssssssss” (pensando em um compasso 2/4, as viradas aparecem a cada dois compassos, sendo o emprego de um “tssssssss” mais prolongado nos finais de frase, ou seja, a cada quatro compassos); timbre extraído do banco de dados do <i>software</i> de produção salienta a estética “eletrônica” (“pós-humana”); virada em “tssssssss” potencializa esta estética através da execução de inúmeras figuras rítmicas (impossíveis de serem reproduzidas e reconhecidas com exatidão pelo “humano”).</p>
<p>“Baixo 808” ou “subgrave do <i>Trap</i>”</p>	<p>“Baixo 808” empregado através de notas “subgraves” (saturadas por um sintetizador) com durações longas (sensação de “planicidade bidimensional”); pouca variação rítmica e melódica, normalmente acompanhando as variações rítmicas do bumbo/caixa; emprego de sínopes (sensação de deslocamento rítmico/“não lugar”/“telepresença”). A “base melódica/rítmica” é formada por esta frase musical de quatro compassos (pensando em um compasso 2/4, sendo cada nota [ex.: Ré] e cada ponto [.] equivalente a duração de uma semicolcheia):</p> <p> : Ré... .. .Ré ...Sol Ré... ..Sol .Fá. ..Dó. : </p>
<p>“<i>Flow</i> falado/acelerado”</p>	<p>“<i>Flow</i> falado/acelerado” com dois padrões rítmicos “base” + variações; variação rítmica acentuada na segunda frase da segunda estrofe ao cantar de forma pausada e ritmada as palavras: “flagelado, fragilizado, flanelário”. Cada padrão é formado por uma frase de quatro compassos (pensando em 2/4); o primeiro é “lançado” na Introdução (entre os segundos nove e 18) e retorna no Desfecho (entre 1:23 e 1:31) - S (silêncio) = uma pausa de fusa; V (voz) = cada sílaba cantada em fusa; ponto (.) = uma ligadura quando tanto a voz como o silêncio se prolongam pelo equivalente a mais uma fusa:</p> <p> S.VVVVVV V.V.S... S.VVVVVV V.V.S... S.VVVVVV V.V.S..V VVVVVVVV S.....: ;</p> <p>o segundo (com variações) é empregado ao longo das duas estrofes:</p> <p> VVVVVVVV VVVVVVVV V.V.VVVV V.V.VVVV V.V.VVVV V.VVVVVV V.V.V.VV VVVVVVS. </p>

Introdução:

Se a conquista fosse plena; não teria as agonia; celebrando para os preto; matando um leão por dia.

Primeira estrofe:

*Vamo conquistando o nosso mundo independente do que falam; regras não são paga, Hip Hop fala, Hip Hop grita, esturro de Guariba; fica no canto reclamando.
Não acompanhou a evolução de cada mano; tu não me conhece, não me conheceu, maloca descambada tipo coreano e judeu; Amazônia, Alibabeu e os 500 ladrões.
Roubaram o meu pulmão, eu tô tuberculoso, tô em extinção, veio a decadência, veio o desespero, ficava bolado o tempo inteiro.*

Break total evocando a ambiência sônica do “*dead space*” (CHAPMAN, 2008, p. 162).

Segunda Estrofe:

*Preso em ideias limitada, asqueroso tipo praga; inseticida e mania nem me fale [poesia de Aldízio Figueira]; o Aldízio já me dava a notícia: “flagelado, fragilizado, flanelário”.
Farinha misturada lá no Centro com a polícia; subindo zero eu não subo; quatro vezes quatro não é oito é “oitocentos”, pipoco... [gesticula como se estivesse dando um tiro].
Declarante, sanguínário, no mar distante, notícia na [rádio] Difusora a todo instante.
Predicados, não são dados, são criados sem percepção; levianos na lei do cão, seja aqui ou no Afeganistão, eles ensinaram a arrancar cabeça de Cristão, o que você me diz meu irmão?*

Desfecho:

Se a conquista fosse plena; não teria as agonia; celebrando para os preto; matando um leão por dia.

Se interpretássemos, primeiramente, somente o *beat* de Guariba, poderíamos nos enganar achando que se trata de uma produção que une as perspectivas da “telepresença” e do “pós-humano” através de uma “biopolítica” contemporânea dos corpos negros amplamente criticada por Gilroy (2000)¹²⁹, o que Zambiazzi dos Santos (2017, p. 256) - assim como eu experienciei no *circuito* do “Rap AM” -, compreendeu ser “[...] uma nova figuração social em torno do *rapper*”:

¹²⁹ Em *Against race: imagining political culture beyond the color line*, Gilroy (2000), de forma generalizante, aponta o Hip Hop como uma das culturas contemporâneas que vêm atendendo a interesses corporativos (“mídia/cultura de massas”) no âmbito da racialização dos corpos através do uso de tecnologias visuais que enfatizam, entre outras questões, a sexualização dos corpos negros, o que estaria intimamente ligado a uma “biopolítica” contemporânea de regulação e controle dos corpos negros. Para Gilroy, isso distanciaria o Hip Hop de sua ideologia primária ligada aos direitos civis dos “afro-americanos”. Em síntese, ao invés de lutar por igualdade racial, o Hip Hop estaria evidenciando ainda mais o racismo através da “espetacularização” da diferença/identidade no âmbito da “cor” / “raça”.

[...] ao invés de apontar uma condição contemporânea, invisível e desumana do negro, como é o caso mencionado por Chapman (2008), a produção da base instrumental de *Todos na Produção* aponta a necessidade de uma nova figuração social em torno do *rapper*: aquela que é trabalhadora e tem acesso às condições tecnológicas que vão além do determinismo socioeconômico apontado por Tricia Rose (1994).

A interpretação de Zambiazzi dos Santos se aproxima da realidade que tenho acompanhado nos últimos anos, não somente no caso de *Guariba*, mas também em uma tendência no *circuito* brasileiro em anos recentes no âmbito da “nova escola” - neste caso uma geração que não está ligada ao trabalho na fábrica/indústria como os colaboradores de Santos e S Preto -, em produzir *traps* que endereçam como *prática político-musical* primária a preocupação em discutir as questões raciais do “lugar do negro” na sociedade brasileira. Estes *traps*, assim como apontado por Chapman (2008), porém em uma lógica invertida, ou melhor, subvertida, se apropriam da estética da “telepresença” e do “pós-humano” na busca de sonoridades “futuristas” (categoria utilizada por Daluz¹³⁰) evidenciando uma “biopolítica” que, ao invés de “denegrir” os corpos negros no âmbito da sexualização dos corpos femininos e/ou da regulação/controle dos corpos negros pela “mídia/cultura de massas” e pelo Estado, passa a valorizar um corpo negro masculino contextualizado no ambiente das tecnologias digitais e de todo o arsenal que elas oferecem para as produções de Rap (incluindo as produções audiovisuais), bem como evidenciam a possibilidade de fazer “Rap político” mesmo com uma estética “pós-humana” da “telepresença” ou da sensação de “não lugar”, que muitas vezes, e aqui tenho que concordar com Schloss (2004), está mais atrelada a escolhas do “gosto estético”, “tendências de mercado” e à “criatividade artística” entre produtores e *rappers*, do que propriamente ao elemento sônico pensado como “processos icônicos” de representação política.

Aqui se faz importante salientar que a maioria dos *rappers* “de periferia” não fazem Rap somente porque gostam e/ou para realizar crítica social. O Rap, assim como outras formas do fazer artístico, aponta para um “sonho” ou uma possibilidade de mudança real no contexto do capitalismo neoliberal, em muitos casos um *projeto* de ascensão social mesmo que não propriamente de sair “da periferia”, mas de melhorar as condições financeiras e proporcionar uma “vida melhor” para filhos/família, o que está conectado ao que Zambiazzi dos Santos propôs como reflexão no parágrafo acima e ao que muitos de meus colaboradores expuseram.

¹³⁰ Esta categoria (“som futurístico”) também foi utilizada por Chapman (2008, p. 162) ao refletir sobre as inovações trazidas pelo duo de produtores *Neptunes* no final dos anos 1990 na mesma cidade de Timbaland (Virginia Beach). O *Neptunes* é formado por Pharrell Williams e Chad Hugo, que figuram na lista, juntamente com Timbaland, entre os produtores de maior prestígio do Sul dos EUA.

Indo além, o que inicialmente foi apropriado do *trap* norte-americano somente enquanto “olha aqui os *niggaz* apontando o dedo na cara dos brancos e mostrando como ganhamos dinheiro e conseguimos fazer girar a roda do capitalismo tardio”, porém, no Brasil, produzido por *rappers* “de periferia” - que em verdade não haviam conquistado o *status* financeiro dos *rappers* de *trap* dos EUA -, passou a ceder espaço para “*traps* politizados” que ao passo que afirmavam um pertencimento à “nova escola” também sedimentavam suas escolhas estéticas no âmbito da “telepresença” e do “pós-humano”, mesmo que não verbalizassem sobre essa temática utilizando os conceitos empregados pela interpretação distanciada (sem envolvimento etnográfico) de Chapman, que por sua vez, nos oferece perspectivas valiosas quando a contextualizamos a partir de nossas etnografias.

Aprofundando algumas questões salientadas no quadro síntese da produção musical de *Guariba*, o tom “futurístico” da “telepresença” e do “pós-humano” foi salientado através do “subgrave do baixo 808” - que evoca através de figuras longas sincopadas a sensação físico-sonora de “planicidade bidimensional” (CHAPMAN, 2008, p. 162) -, das manipulações timbrísticas (frequências/*itches*) de bumbo/caixa/baixo através do emprego de sintetizadores, da variação/deslocamento rítmico entre caixa e bumbo (emprego de contratempos), do emprego de efeitos como o *phaser* na melodia cíclica que evoca a “ambiência soturna” do *trap*, dos “*dead spaces*” (*ibid.*, p. 162), do *hi-hat* com viradas em “tssss” e do emprego de um “*flow* falado/acelerado”.

Para além dessas especificidades estéticas como iconicidade do estilo *trap*, saliento o diferencial do emprego da ferramenta *Auto-Tune*. Aqui, o *Auto-Tune* acionado potencializa o ato de *signifyin(g)*¹³¹ através da metáfora “bolado”, que pode ter alusões ao efeito de “torpor” causado pelo uso de entorpecentes, sendo neste caso o “torpor” causado pela problemática socioambiental, pelo racismo e pelas *fricções geracionais* internas do próprio *circuito* do “Rap AM” relatadas no conteúdo semântico da letra. O “bolado” aqui, para além de um simples “torpor”, representa a inquietude, até certo ponto a “frustração” com um “Rap AM que não vingou/vinga” como parte do *circuito* nacional e com as questões políticas no/do Estado do Amazonas de um modo geral, questões amplamente discutidas em nossos diálogos e claramente evidenciadas do ponto de vista sônico e semântico (texto + audiovisual). Aqui faço uma ligação com a crítica feita pelo *rapper*/grafiteiro Denis Ldo (37) quando lhe perguntei - na ocasião do

¹³¹ “Significação – a aplicação de metáfora, alusões e imagens – é amplamente explorada por MCs para manipular significado” (KEYES, 2004, p. 131). Para aprofundar as diversas nuances e variações no emprego de *signifyin(g)* no contexto da música Rap, ver Keyes (1996, p. 231-3), Keyes (2004, p. 131-9) e Schloss (2004, p. 138, 160-8).

evento Festival de Graffiti Black and White (17.12.2017) -, sobre a sua proposta em grafitar animais “robotizados”, e ele me sugeriu:

Então, geralmente nos meus grafites eu sempre faço isso, né. Eu sou voltado pra fazer desenho de animais, figuras regionais aqui do Amazonas, e as partes biomecânicas que eu coloco nos animais representa animais que são explorados, comercializados, traficados e... nesse meio desse transporte, muitas vezes eles são maltratados e acabam sendo mutilados, e essa parte mutilada eu faço essa parte biomecânica, como se fosse uma recuperação dos animais, e é isso, é pra simbolizar os maus-tratos dos animais que estão em extinção.

A crítica de Denis através de sua fala e de sua Arte está intimamente relacionada ao que S Preto está propondo em *Guariba*. A parte “biomecânica” dos animais (“futurista” e, neste caso, o que seria um “pós-animal”) une uma estética artística amazônica contemporânea a uma das problemáticas levantadas por Michel Foucault - aqui fazendo uma apropriação mais “livre” da conceituação -, a “biopolítica” administrada e disciplinada na esfera dos corpos individuais pelo Estado. Da mesma forma que os animais “ganham braços e olhos biomecânicos” que simbolizam a “recuperação das mutilações” causadas pela ação humana (aqui também podemos fazer uma analogia ao Estado), o corpo “preto” no videoclipe de *Guariba* se transforma através do efeito sônico-vocal que evoca a crítica a partir de uma estética artística contemporânea, que também está localizada, mesmo que em um “não-lugar” da “modernidade líquida” ou da “pós-modernidade”¹³². Assim como as “partes biomecânicas” de um animal na Amazônia representa uma série de violências físicas e simbólicas fundadas nos jogos políticos das desigualdades esquizofrênicas do capitalismo tardio/neoliberalismo, a voz “robotizada” de S Preto (um “preto” amazônico) “grita” (“esturro de Guariba”) as consequências da ganância humana problematizando o modelo neoliberal vigente através do Hip Hop, ou ainda, neste caso em específico, incorporando a figura do próprio Hip Hop aqui personificado neste corpo “preto” amazônico “pós-humano” que sente todas as feridas do racismo, de preconceitos de diversas ordens e da desigualdade social na pele humana.

Saliento mais uma vez o ato de “significação” - *signifyin(g)* -, que não é evidenciado somente através do conteúdo semântico e da produção musical, mas também está relacionado

¹³² Aqui faço referência não somente à Zygmunt Bauman, mas a toda uma corrente de pensamento vigente que relata essa modernidade outra, de uma sociedade contemporânea que teria superado a “modernidade sólida”, com todas as suas especificidades, conforme delineadas por Bauman (2001), ou mesmo estariam vivendo o advento da “pós-modernidade”, nem uma superação total do que éramos, nem uma perpetuação da modernidade, mas sim o “novo” fundado nas dinâmicas do capitalismo tardio/neoliberalismo - e suas conseqüentes esquizofrenias -, o que também é reconhecido enquanto “a era digital e da geopolítica global”, ou, criticamente, “a era da psicopolítica” como “novas técnicas de poder” (HAN, 2018). Da mesma forma, a raça é compreendida e reivindicada no contexto da globalização a partir das “estruturas de desigualdade, novas soberanias e cidadania em uma era Neoliberal” (THOMAS; CLARKE, 2013).

ao que Keyes (2004, p. 210-30) explana em “visualizando batidas e rimas” (“*visualizing beats and rhymes*”) nos videoclipes de Rap. Keyes (*ibid.*, p. 211) salienta que:

O imagético dos vídeos de música rap documenta a história e sonhos da cultura jovem negra urbana que são específicos à sua audiência. Portanto, único aos vídeos de música rap é o que eu chamo de *memória icônica*: a referência de lugar, eventos históricos e música familiar aos espectadores do hip-hop¹³³.

Essa “memória icônica” presente tanto no elemento sônico, como visual e semântico é evidenciada no ato de *signifyin(g)* através do agenciamento de *beatmakers*, produtores e *rappers*, que muitas vezes também atuam como produtores. Adicionando o elemento visual à interpretação, as tomadas de câmera, em um gesto de ir e vir, alternam a ênfase nos lábios negros que proferem o “esturro de Guariba”, ao passo que ao se distanciar do rosto enfatizam o movimento performático do corpo que canta e gesticula em uma sincronia de quem transmite a sua música e as suas ideias na junção corpo + voz, ao passo que a camiseta com a foto de um Bugio ou Guariba complementa o quadro performativo presente na proposta icônica da obra. O pertencimento tanto à “quebrada” como ao “Rap político” é enfatizado nos elementos sônicos - mostrando que “também é possível fazer *trap* politizado”, como advoga S Preto -, no lugar onde o clipe foi filmado, a “quebrada” de S Preto à época (“Cidade Alta”; bairro Jorge Teixeira; Zona Leste), e através das pessoas que aparecem no vídeo, somente S Preto e outro trabalhador negro que é saudado pelo *rapper* com um aperto de mãos no final do clipe (1min27s). O elemento icônico da paisagem da “quebrada” e o aperto de mãos simbolizando a “sinfonia de preto entrelaçado”, como S Preto canta em outro rap, traz imagens da “memória icônica” dos raps “de quebrada”, porém, com um conteúdo semântico que salienta questões políticas para além deste, como no final da letra quando faz uma analogia metafórica aos perseguidores dos Cristãos desde tempos remotos, neste caso os mesmos que “continuam” perseguindo, porém agora, os *sujeitos periféricos*.

A “quebrada” também é lembrada na segunda estrofe quando S Preto faz alusão às notícias sensacionalistas da rádio Difusora, que exploram a figura do “preto” pejorativamente como “sanguinário” (homicida; “bandido”) no contexto das “quebradas”, ao passo que no Centro o tráfico de drogas se mistura com a atuação das milícias (“farinha misturada lá no Centro com a polícia”), o que precisaria de um “inseticida” [ideia retirada da poesia de Aldízio] para “fazer uma limpeza no Centro”, e na sequência tudo acaba de forma trágica na tentativa

¹³³ “The imagery of rap music videos documents the history and dreams of urban black youth culture that are specific to its audience. Thus, unique to rap music videos is what I call *iconic memory*: the referencing of place, historical events, and music familiar to hip-hop viewers” (KEYES, 2004, p. 211).

de uma “fuga” (“subindo zero eu não subo”), salientando que a conta nunca fecha na morte de jovens negros “na/da periferia” em uma matemática do “quatro vezes quatro não é oito é ‘oitocentos’” e acaba em “pipoco” (tiro). Nesta alusão matemática metafórica o + é trocado pelo x somente por um artifício de encaixe da métrica da rima; o significado da metáfora aqui seria “quatro mais quatro não é oito”, mas sim, na realidade, seriam “oitocentos” o número de jovens negros mortos nesse cenário fictício criado por S Preto, mas que remete à realidade vivida pelos *sujeitos periféricos* no “dia a dia da periferia”.

Enfatizei nesta parte do texto questões relacionadas a um olhar/audição das produções musicais em toda a sua amplitude (audiovisual + texto + contexto) a partir da compreensão das relações entre o rap *Guariba* e conceitos/categorias com as quais venho dialogando ao longo deste capítulo. Adiciono, por fim, um comentário sobre as *fricções geracionais* e seus modos de representação. *Guariba*, um *trap* feito pelo *rapper* mais velho do *circuito* do “Rap AM” que, diferentemente de outros *rappers*, afirma seu pertencimento enquanto “preto”. No entanto, também é S Preto - “o *rapper* 90 mais velho em pessoa” [em referência a ser o único *rapper* que já cantava nos anos 1990 e continua em atividade], como canta em outro rap -, que faz questão de “inovar”, de “se atualizar”, e não esconde a sua admiração pelo “tecnológico” / “futurista” no *trap* e por muitos *rappers* da “nova escola”, mostrando para os *hip hoppers* de sua geração que também é possível fazer *trap* e “protestar”. Desta forma, através de *Guariba*, se torna possível não pensar somente em “aceleração” no âmbito do *flow*, ao passo que se o *rapper* não “vestir a camisa do artista” - daquele que pensa o Rap na esfera política ao mesmo tempo que o vê como música em toda a sua amplitude, e para além disso, enquanto “obra de Arte musical”, que critica o capitalismo mas se vê obrigado em se adequar, ou ainda, sobreviver, às suas dinâmicas esquizofrênicas -, o “Rap AM” pode se ver “frustrado” (palavras de S Preto) em não alcançar o tão almejado reconhecimento do *circuito* nacional.

4.3 “Rap político”, “de quebrada”, “crítico” e “regional”: aprofundando as *ideias* do “Rap AM”

Trabalhei com algumas dessas categorias em diálogo com meus colaboradores em diferentes momentos da pesquisa. Com o passar do tempo, fui adensando as interpretações do que e como seriam empregadas as categorias “Rap político” e “de quebrada”, até que no último período em campo o *rapper* Denny Vira Lata (38; “geração Mutirão”; 04.07.2019) enfatizou o seguinte questionamento:

Então assim, esse termo político, Rap politizado; eu vou... eu acho que... eu vou ousar mudar esse termo. Não é bem politizado, é Rap crítico, porque pra mim, na minha interpretação, Rap politizado é quando você fala sobre algo que você conhece profundamente, sobre o aspecto político da sociedade, e tal, pá! Já o crítico não, eu sou crítico, eu não tenho conhecimento profundo... da corrupção por exemplo, eu não tenho conhecimento profundo da desigualdade: “Por que que a desigualdade acontece”? Mas isso me afeta, isso afeta várias pessoas ao meu redor, e eu crítico isso, eu dou pancada nisso [gesticula com as mãos simbolizando pancadas]. Então, se torna um Rap crítico. Acho que essa talvez seja... no meu entender, a nomenclatura mais correta de se dá ao Rap... no seu aspecto assim... da quebrada, da galera que ainda tá fazendo Rap com esse viés de pensamento, de criticar mesmo, de falar sobre o sistema, mesmo que não tenha um conhecimento profundo sobre aquilo, né?! , mas entende que de alguma forma aquilo ali afeta a gente, e a gente critica [faz um gesto com as mãos simbolizando uma pancada novamente].

A partir desse diálogo percebi que as *ideias* dos *hip hoppers* em relação à música que fazem se dividem em dois âmbitos centrais que, de alguma forma, estão interconectados. As quatro categorias que dão nome a este subcapítulo são compreendidas pelos *rappers* como propostas político-conceituais mais amplas inseridas no contexto das produções e performances musicais do “Rap AM”, ao passo que os DJs/*beatmakers* se mostraram mais preocupados com os estilos de produção dos *beats*, normalmente sintetizados nas categorias *boom bap* e *trap*.

A intenção neste subcapítulo não é, por exemplo, a de classificar as produções do “Rap AM” em um dos “13 subgêneros” de Rap “identificados” pela socióloga da música Jennifer Lena (2006, p. 483) ao analisar as produções norte-americanas entre 1979-95. Neste caso a autora não efetuou trabalho de campo etnográfico e seus objetivos claramente atendiam ao “projeto classificatório” advindo das ciências biológicas a partir do século XIX, incorporado em diversas áreas do conhecimento científico que passaram a estudar “os gêneros artísticos” tendo como um de seus objetos de estudo “as músicas populares” (OCHOA, 2003, p. 83-4). Ao contrário, a presente proposta de reflexão crítica surgiu das demandas em campo de forma que as quatro categorias aqui trabalhadas foram utilizadas, em maior ou menor grau, por meus colaboradores, sendo que em nenhum momento eles compreenderam e/ou empregaram essas categorias fazendo alusão a “subgêneros” do “gênero” Rap - como Krims (2000), Lena (2006) e Bonnette (2015, p. 8) trazem em suas interpretações -, mesmo quando salientaram certas especificidades advogadas por cada uma das propostas.

Entre as quatro, a categoria “Rap político” é a única que vai além do que experienciei no convívio com meus colaboradores, também sendo empregada no âmbito acadêmico, como revelei em outras passagens em diálogo com Bonnette (2015). Esta categoria foi a que mais teve desdobramentos ao longo do trabalho de campo, como “Rap politizado”, “Gangsta Rap”, “Rap Gangsta”, entre outros, sendo que não havia um consenso sobre o que necessariamente seria o “Rap político” praticado em Manaus, conforme salientei acima em diálogo com Vira

Lata. O que experienciei foram alusões a um “Rap mais politizado”, a um “Rap Gangsta”, a um “Rap crítico”, ou ainda a um “Rap regional politizado”, o que evidencia a dinâmica e a fluidez dessas propostas político-conceituais.

O caso do “Rap feminino”, também compreendido como “Rap politizado”, mas não necessariamente como “Rap político” - que seria predominantemente masculino tendo ou não a pauta étnico-racial como seu ponto focal -, em alguns casos é advogado como “Rap feminista”. Neste caso, traz uma forte ligação da “estética como iconicidade de estilo” (FELD, 1988, p. 92-4) em relação à maioria dos raps “politizados” ou “políticos”, ou seja, os *beats* em estilo *boom bap* e um “*flow* mais cantado”, apesar de diferirem por completo na ênfase “política” em relação ao conteúdo semântico das letras. Estes conteúdos normalmente enfatizam, no “Rap feminista”, questões de gênero como as “lutas e resistências da mulher” na sociedade brasileira/manauara e no próprio contexto do Hip Hop e as suas relações de desigualdade, violência e enfrentamento do machismo/sexismo.

De alguma forma, fui percebendo o quanto meus colaboradores (*rappers*) que endereçavam seus raps como sendo “de quebrada” advogavam por uma postura crítica do Rap que, na concepção deles, estava completamente relacionada a cantar sobre a vida e a realidade “da/na periferia” como forma de problematizar a ausência do Estado, ou melhor, de como o Estado “fabrica a periferia” através do impulsionamento das desigualdades de classe, e todo o arsenal de problemas acarretados nesta esteira. Neste sentido, relembro as reflexões feitas no capítulo anterior quando explicitiei que todo “Rap de quebrada” também é um “Rap político”, mas que nem todo “Rap político” é um “Rap de quebrada”, porque alguns colaboradores advogam que “existem muitas formas de se fazer política no Rap”, ao passo que os “*rappers* de quebrada” enfatizam que “a política em seus raps” está exatamente em afirmar o seu *território* (pertencimento à sua “quebrada” em primeiro plano e, conseqüentemente, “à periferia” / “às favelas” de Manaus) - o que está diretamente ligado a uma “identidade *barrial*” (GRAVANO, 2015) -, e com isso, “bater de frente com o sistema”. Essa “identidade *barrial* da quebrada” seria, em Manaus, “regionalizada”, como afirmam alguns colaboradores:

A gente não precisa falar de jaraqui, tambaqui, tapioca e açaí pra fazer Rap regional; o nosso Rap é de quebrada, mas também é regional, porque falamos sobre a nossa quebrada, as quebradas aqui de Manaus, e não de São Paulo ou do Rio, mas daqui de Manaus, como as coisas funcionam por aqui¹³⁴.

¹³⁴ Esta transcrição é de uma fala de um colaborador em específico, o qual estou omitindo o nome por questões éticas desde que a temática do “Rap regional” é bastante conflituosa entre alguns *rappers*, tanto que, apesar de usar outras palavras, outros *rappers* endereçaram a mesma crítica.

Outra especificidade no conteúdo semântico dos raps “de quebrada” são os constantes conflitos com a polícia e as “denúncias do terror” enfrentado nessas “comunidades”, o que por vezes leva alguns *rappers* a nomearem esta proposta como “Gangsta Rap” ou “Rap Gangsta” em alusão ao que é feito nos EUA. Ainda, em alguns casos, o “Rap de quebrada” incorpora tanto a *ideia* do Rap como “crítica social” quanto a *ideia* do Rap como “obra de Arte musical”. Um exemplo de como houve transformações nas *ideias* em torno do “Rap de quebrada” feito por Malhado Monstro foi a partir da “parceria” com o *beatmaker* LF, que passou a produzir os *beats* das novas composições do Nativos ainda em fase de finalização para lançamento futuro como álbum. A partir dessa “parceria”, Malhado, que antes baixava os *beats* da internet e “adequava” suas “rimas” à métrica dos *beats* baixados, ou vice-versa, agora conta com um *beatmaker* que tenta aliar em suas produções para o Nativos a “essência do *boom bap*” com as “características do *flow* do Malhado”, conforme salientou LF (03.07.2019). Ainda, Denny Vira Lata (04.07.2019) enfatizou a importância de alcançar um equilíbrio entre a “crítica” e a “qualidade estética” no Rap, algo com o que “[...] não nos preocupávamos antes. Fazíamos do jeito que dava, né, na marra... porque não tínhamos as facilidades que existem hoje. Então assim, eu estou demorando pra lançar um som, porque quero estudar, quero aperfeiçoar a minha música, entende?” Ou seja, nos diálogos mais recentes que tive com Malhado e Denny, ambos começaram a incluir em suas falas a importância do âmbito estético na produção musical de seus raps concomitante à importância de “manter a essência da quebrada”.

Outra questão que vincula o “Rap de quebrada” a uma estética sonoro-musical específica, que também é considerada na *ideia* de “obra de Arte musical” advogada pelos agentes do “Rap político”, é em relação às *táticas* de representações sonoro-musicais “da quebrada” e dos conflitos entre a classe trabalhadora e as elites hegemônicas, como por exemplo, o ato de samplear “sons urbanos” como sirenes de ambulância e carros de polícia, noticiários sensacionalistas de rádio/televisão que evidenciam a violência “na periferia”, sons de manifestações públicas na esfera política etc.¹³⁵ Além disso, conforme salientou Malhado em um dos nossos diálogos (07.03.2017) e um agente da “geração MHM” que estava como público na Batalha da Sul (19.08.2017), o “Rap de quebrada é cantado com uma voz grave, rouca [...]”, o que performaticamente o diferencia de outras propostas estético-musicais.

Já no âmbito do “Rap político”, pensado para além do “Rap de quebrada”, há uma *ideia* em comum que une diversos estilos de produção no bojo do que seria esta proposta, pensar o

¹³⁵ Exemplos desses tipos de *táticas* de produção vinculadas ao “Rap de quebrada” podem ser encontrados em raps como *Bem-vindo ao mundo da periferia* (Cabanos), *Manifesto* (Baixada Norte), *Fica Ligeiro* (Baixada Norte e Nativos MCs) e *A ponte* (Jander Manauara), entre outros, todos disponíveis no *YouTube*.

Rap primeiramente e, de forma mais ampla, como “música”, uma “Arte musical” que combina os “campos” da “alta fidelidade” (“*high fidelity*”) e do “*studio audio art*” (TURINO, 2008) com o objetivo de atingir “criticamente” (ou “politicamente”) o público através da “mensagem”, ao mesmo tempo que almeja uma “recepção estética e sinestésica”¹³⁶ da obra em toda a sua amplitude. Ou seja, neste caso, a *ideia* de “obra de Arte musical” atua em detrimento de uma noção mais “purista” de “Rap político”, como advogado por Bonnette (2015) e por tantos outros *hip hoppers*.

Com o passar do tempo pude identificar, entre meus colaboradores, uma rede de *rappers* e produtores pertencentes a gerações distintas que compartilham a *ideia* do Rap enquanto “obra de Arte musical”, da importância de alcançar um equilíbrio entre a estética da produção dos *beats*, a estética do *flow* e o conteúdo semântico “politizado” das letras. Esta rede é formada por Gabriel Daluz e Vinicius Abílio (*rappers/produtores* da “nova escola”), Igor Muniz (“geração Mutirão”), S Preto e DJ Tubarão (“geração MHM”).

Ainda no âmbito do “Rap político” ou “crítico”, Cida Aripória (“geração Mutirão”), a dupla Lary Go & Strela, e mais recentemente, a *rapper* Catarina (ambas da “nova escola”), vêm trabalhando com a politização a partir das “lutas e resistência” das mulheres no Rap, se diferenciando em partes tanto do que é feito pelo “Rap de quebrada” como do que apresento a seguir acerca da rede descrita acima. No que diz respeito à importância direcionada mais ao conteúdo semântico das letras do que à produção musical como um todo, Cida (37), Catarina (24) e Lary Go (25) & Strela (23) se aproximam mais do “Rap de quebrada”, porém, suas letras vão além da *territorialização* “da quebrada” e das “críticas” ao sistema contextualizadas “na realidade da quebrada”, direcionando suas preocupações para uma *prática político-musical* “feminina” / “feminista”, neste caso salientando a “luta das mulheres e do feminismo” (Cida), da relação/inserção das mulheres no universo do Hip Hop manauara através da “arte do grafite e do Rap” (Lary Go & Strela) e do “enfrentamento da mulher no universo machista da quebrada” (Catarina).

Adentrando na interpretação de algumas produções musicais e das *ideias* em torno delas a partir do diálogo com a rede de colaboradores descrita acima - que tentam equalizar uma estética sonoro-musical pensada no âmbito da produção enquanto “obra de Arte musical” e um conteúdo semântico “politizado” -, saliento o álbum *Intacto* (Igor Muniz, 2019)¹³⁷, um dos mais

¹³⁶ Chapman (2008) ressalta a preocupação com uma recepção estética e sinestésica dos corpos nas produções de Rap “pós-Timbaland”, o que estaria ligada a uma “[...] construção sônica da telepresença [que] permite à música negra contemporânea comentar sobre a noção de ‘biopolítica’, a redução do político ao horizonte do corpo” (*ibid.*, p. 155).

¹³⁷ Álbum disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mLWdZcmKX5c>. Acesso em: 07 out. 2019.

recentes entre a rede de colaboradores citada, que investe em uma *prática político-musical* na busca por esse “equilíbrio”. A produção de *Intacto* traz três faixas (*Retórica*, *Good Fellas* e a própria faixa que dá nome ao álbum) que estão vinculadas ao “Rap político”, ao passo que as outras faixas flutuam entre conteúdos mais “politizados” e/ou “críticos” e questões de ordem sociocultural vivenciadas no cotidiano do *rapper*; também se fazem presentes as temáticas do lazer e do amor, porém, são empregadas de maneira bastante peculiar (a faixa *Anjo*, por exemplo, trata do amor entre pai e filha; já *Quinta do morgado* faz alusão a um romance vivido no passado), o que também diferencia este trabalho de outros mais ligados à “ostentação” no “Rap AM”, como alguns *rappers* da “nova escola” que não fazem parte da rede de colaboradores desta pesquisa estão levando a cabo. Para Igor, o que coloca este álbum como um dos principais representantes do “Rap político” ou do “Rap de raiz” manauara no ano de 2019 - por mais que ele enfatizou em nossos diálogos que “não gosta de rótulos porque sua Arte é livre” - é exatamente, mais do que o conteúdo semântico dos raps, a proposta estética ligada ao *boom bap*, já que apenas três das doze faixas são “declaradamente politizadas”.

Em nosso último diálogo presencial (06.07.2019), Igor afirmou que esse “é um álbum inteiramente dedicado ao *boom bap*” em um tom que ressaltou a *fricção geracional* presente na dicotomia *boom bap versus trap* ou “velha escola” *versus* “nova escola”. Entretanto, ao mesmo tempo, na esteira da *ideia* de produção enquanto “obra de Arte musical”, esse *boom bap* teria “a cara do Rap de Manaus”, “livre” para dialogar com o que é de fora ao mesmo tempo que recorre ao que é “regional”, porém, com certas especificidades de produção dos *beats* que seriam “próprias” de Manaus, reivindicando uma “identidade regional” específica, diferente e divergente da “Manaus étnica” reivindicada pela proposta do “Rap regional”:

Hoje em dia eu me sinto muito livre pra fazer o meu Rap do jeito que eu quero. Eu faço música romântica, eu faço uma hora uma música que eu tô triste, uma hora eu faço um tema que eu tô muito puto, e eu vou criticar, vou massacrar o sistema mesmo, e reivindicar, questionar, [...] da forma que eu entendo que eu devo fazer Rap. Eu me sinto muito seguro no que eu tô fazendo hoje em dia, e apesar de ter muita influência de fora, muita influência de *soul*, muita influência de *boom bap* americano, muita influência do Rap Venezuelano, muita influência latina, apesar de tudo isso, eu entendo a característica do novo disco que eu tô lançando, que é um disco muito diferente de todos os outros discos que eu lancei, desde o *Rap de raiz* (2013), desde a *Mixtape* que eu lancei, a primeira, *Jogando pra vencer* (2011), até agora, ele tá um trabalho muito diferenciado. E o que eu entendi nesse trabalho é que ele é a cara do Rap de Manaus. Todos os produtores que trabalharam no disco são *beatmakers* manauaras; alguns *beats* meus, do Daluz, do DK... o LX também entrou com um *beat*. Então isso me enche de orgulho mano. Tipo, eu ver um trabalho com as nossas características, eu analiso muito isso, o estilo de *beat*, a timbragem que nós usamos no baixo, os *drum kits*, o *kick*, a caixa, a maneira como usamos o *hi-hat*, tudo isso eu analiso e eu entendo que dentro do Norte do Brasil surgiu uma característica do Rap, tá ligado. Você consegue ouvir um *beat* e identificar quem foi que fez: “esse *beat* é a cara do Victor Xamã”, eu já ouvi isso diversas vezes; “esse *beat* é a cara do Igor

Muniz”. E isso se chama identidade, tá ligado. O Rap daqui criou uma identidade. E é essa identidade que me faz ser regional, que me faz ser Rap AM, que me faz ser *rapper* manauara. Antes eu achava que pra mim ser um *rapper* regional eu só tinha que falar de floresta, falar só de peixe, disso e daquilo, usar o tempo inteiro as gírias, as coisas daqui... obviamente eu não desvalorizo isso, eu só estou querendo passar é que a gente não pode padronizar, entendeu, a gente tem que ser livre e se sentir muito à vontade pra fazer o que a gente quer fazer, musicalmente, a música é universal, e existem muitos estilos de Rap hoje dentro de Manaus, imagina pelo mundo afora, tem pra todos os gostos. Tem muita gente fazendo música, e acho que música é liberdade, você tem que se sentir livre pra fazer da forma que você quer fazer.

Ao mesmo tempo que Igor advoga por “liberdade” no fazer artístico Rap, ele também trata de questões polêmicas no que diz respeito às *fricções geracionais* tanto em suas letras como na produção dos *beats*. Um exemplo desta *prática político-musical* pode ser verificada na faixa que dá título ao álbum (*Intacto*), onde a partir de um *beat* que remete aos “clássicos” estadunidenses do *boom bap* ele trata de questões políticas a nível nacional incluindo os conflitos e cisões ocorridas entre agentes do “Rap AM” a partir das últimas eleições para a presidência da república que elegeram o atual presidente Jair Bolsonaro, e ainda discute o tema da “apropriação musical” por parte do que ele e muitos outros *rappers* nominam de “*rappers* de condomínio”, ou seja, aqueles que não pertencem “à periferia” ou “às quebradas”, e que consequentemente “não representam o Rap de raiz”. Neste âmbito, indo na contramão de sua fala anterior quanto à “liberdade artística” e ao mesmo tempo salientando que essa “liberdade” só faz sentido quando contextualizada entre os *sujeitos periféricos*, Igor ressalta que:

[...] A gente não passou por tudo aquilo [em alusão aos tempos do Periferia Ativa] pra aparecer *playboy* hoje em dia e dizer que o Rap não tem dono, que o Hip Hop não tem dono, tá ligado, sendo que houve toda uma história de resistência, de luta, certo, de muita luta mesmo; a gente andava de um bairro pro outro carregando caixa de som pra fazer um barulho, pra fazer um evento, pra fazer um ensaio; não desmereço a história de ninguém, mas eu acredito que a história do Hip Hop [manauara] tem que ser respeitada. [...] Tem uma frase que eu falo numa música nova [*Intacto*] que diz assim: dizer que o Rap não tem dono é piada, se tu discorda desce no RD [Riacho Doce; *território* onde Igor reside] e nós troca porrada. O Rap tem dono sim, o Rap é da periferia, sempre foi e sempre vai ser do Gueto, sempre foi do povo preto, do povo excluído, porque foi nós que criamos, entendeu, eu falo isso, nós, num contexto geral. O Rap foi o que sobrou pra gente, pra nos dar orgulho, pra nos dar autoestima, pra nos levantar, pra gente ter voz hoje em dia no mundo inteiro como a cultura Hip Hop tem. Foi o que sobrou pra gente, não foi algo escolhido: “eu escolhi isso”! O povo negro, o povo pobre da periferia não teve oportunidade de escolher. É o que nós somos, e precisa ser respeitado! Por isso que eu acho necessário a discussão de apropriação cultural, mano, eu acho muito necessário hoje em dia essa discussão. Você não pode chegar dentro de uma cultura como a capoeira e querer mudar as regras, tá entendendo, você não pode chegar dentro de uma cultura, de qualquer cultura, do budismo, ou seja lá o que for, e chegar lá e impor àquela cultura ter que se moldar a você, não, é você que tem que se adequar, tá ligado, e o meu disco vem falando muito disso também. Se você quer ser do Hip Hop você tem que se adequar mano, é você que tem que entender a cultura, você não vai adequar a cultura da tua forma, do jeito que tu é, ela não vai ser, e isso vem acontecendo de uns anos pra cá dentro do Hip Hop. Isso me

incomodou muito! Acho que isso tem que ser questionado, isso tem que ser abordado, a gente tem que bater de frente, tem que cobrar e falar!

Em contrapartida, DJ Tubarão (17.02.2017) - apesar de seguir a mesma linha de pensamento no âmbito da *ideia* de “liberdade artística” e de “identidade/singularidade” do “Rap AM” enquanto “Rap do Norte” - reivindica o Hip Hop/Rap como cultura/música que deveria “romper os muros do Gueto”, mesmo mantendo um viés “politizado” vinculado “à periferia”. Ao contrário da afirmação de Igor: “O Rap tem dono sim!”, Tuba advoga:

[...] Hip Hop é pra todo mundo, pra todas as classes, pra todas as cores, Hip Hop é pra todo mundo! Hip Hop é que nem aquela citação daquela música do Lupicínio Rodrigues [parafraseia livremente a canção Um favor]: maestro, senhor de todas as cores, quem tiver apito que apite, quem sabe tocar clarim que toque, quem sabe tocar qualquer coisa que toque, mas faça esse mundo acordar! É mais ou menos isso aí. Eu acho que o Hip Hop tá aí pra isso, ele sai daquele Gueto, daquela segregação que ele era e vai pra uma questão assim de... não vou dizer *mainstream* cara, como é que eu posso te explicar isso, ele vai pra uma questão assim de... aquela pegada, aquela batida que o rock deixou na década de 70, aquela força política, é muito do Public Enemy, do Ice Cube, desses caras assim, é muito da coisa... Rap nunca foi só Ritmo e Poesia, pra quem escreve na internet, Rap no Brasil é bater forte, é pancada, Rap não é *Rhythm and Poetry*, não é isso, nunca foi isso. Quem fala isso são os românticos do Hip Hop. Rap é Rap, Rap é uma música suja, tão suja quanto o funk dos anos 70, tá entendendo, do George Clinton, mas ela também tem uma pegada como a música do Clemente, do rock brasileiro, do Plebe Rude, desses cara aí, ela é isso, essa música de protesto, de contestação, ela é isso! Ela tem essa pegada! Então é isso, eu acho que o Rap tem essa potência, dessa pegada de bater de frente mesmo, de dizer o que tá errado, de reivindicar direitos, de inserir classe, de buscar melhoria, de inclusão, de participar da cultura do Brasil, porque a cultura hoje é tudo muito heterogêneo, muito cosmopolita, tudo muito mixado, zipado, é tudo muito perto, né. Ao mesmo tempo a gente tá aqui, aí tem um músico logo ali, aí tem os caras da orquestra que vieram tudo de fora... Então o Rap é isso né cara, ele é pra bater de frente mesmo!

Outro exemplo de produção no âmbito do “Rap político” que se distingue é o *Mix Preto* (S Preto; 2017)¹³⁸, um álbum produzido em parceria com diversos agentes (produção dos *beats* por Igor Muniz e Daluz; captação de áudio e mixagem por Igor Muniz; masterização final por DJ Tubarão em algumas faixas e por Dee Jay Carapanã/Estúdio Fundo de Rede em outras). Neste álbum contendo sete faixas, S Preto aciona suas “memórias nostálgicas”¹³⁹ através das *Lembranças* (faixa 4) dos “beiradões” amazonenses, da sua infância em Autazes (município do interior do estado), ao passo que denuncia o racismo em seus diferentes níveis e “lança” críticas

¹³⁸ Disponível em: <https://1drv.ms/f/s!AscPdH9JOInj3TrgOBwrnqZO2JCc>. Acesso em: 11 fev. 2020.

¹³⁹ Trabalhei pela primeira vez (NORBERTO; LUCAS, 2016) com a proposta interpretativa de “memórias nostálgicas” em referência a conteúdos musicais específicos da “música do Beiradão” amazonense que remetia à infância dos músicos (“àquele tempo”, como gostava de afirmar o saxofonista Chico Cajú). Ou seja, assim como em composições de Chico Cajú como *Saudade do meu interior* e *Recordando os velhos*, *Lembranças* aciona “memórias nostálgicas” da infância de S Preto em Autazes (AM), especificidade pouco comum entre meus colaboradores, diretamente ligada ao marcador geracional, sendo S Preto e Igor Muniz, ambos colaboradores que estão entre os mais velhos em atuação no “Rap AM”, os que mais se utilizam desta prática.

às *fricções geracionais* presentes no *circuito* do “Rap AM” com um tom “apaziguador”, mas que nas entrelinhas também acaba revelando certos atritos.

Na produção musical dos *beats* feitos por Igor para o *Mix Preto* há um esforço em superar as dicotomias global *versus* local, pensando primariamente no Rap enquanto “música”. Igor evidencia uma estética sonora que busca referências nas produções “clássicas” do Rap norte-americano das décadas de 1980 e 90 em que os timbres eram sampleados, principalmente, de instrumentos acústicos, e o próprio ato de *sampling* era parte fundamental dessas produções, ao mesmo tempo que mistura ferramentas empregadas em diferentes estilos de produção que vão muito além da dicotomia *boom bap versus trap*. Um exemplo é *Explode com os blocos* (faixa 3), onde Igor utiliza a sonoridade de “*clap*” ao invés da “caixa acústica” intercalando com a batida proveniente de um *sample* de “bumbo acústico” em que em alguns momentos é inserido o terceiro elemento que formaria a “base rítmica” do “*loop base*”, o emprego de um *hi-hat* que se aproxima mais do timbre acústico e que é tocado fazendo alusão a uma bateria acústica, além do emprego de diversos efeitos eletrônicos e de *samples* de trechos de “música acústica” como o emprego de instrumentos de cordas.

Essa tendência de um emprego “mais livre” da “estética como iconicidade de estilo” (FELD, 1988, p. 92-4) é seguida nas faixas *Lambada de vassourinha* (faixa 1), *Lembranças* (4), *Voa moleque* (5) e *Senhor tempo bom* (7), ao passo que *Guariba* (2) foi uma produção pensada em estilo *trap*, conforme explanei anteriormente. Por sua vez, *Velhas e novas histórias* (6) é uma produção pensada em referência ao *boom bap*, em que uma bateria acústica composta por bumbo, caixa e *hi-hat* - juntamente com um *riff* de “baixo acústico” (neste caso o baixo elétrico, porém em referência ao timbre acústico) - deliberam um *groove* (FELD, 1988; CHAPMAN, 2008) em alusão ao *soul* norte-americano compondo a ambiência sônica do “*loop base*” que guia a produção do *beat*; soma-se a isso o emprego de *samples* de coros e sinos, entre outras ferramentas estético-sonoras que evidenciam a dramaticidade do conteúdo semântico da letra através de sua representação sônica/icônica.

Guariba e *Velhas e novas histórias* se destacam por serem produções completamente distintas no âmbito da “estética como iconicidade de estilo” - a primeira representando o *trap* e a segunda o *boom bap* -, ao passo que carregam em seus conteúdos semânticos letras que tratam direta ou indiretamente sobre o racismo, as desigualdades sociais e as realidades violentas vivenciadas no “dia a dia da periferia”. Em *Velhas e novas histórias*, S Preto e Denny Vira Lata assumem uma postura mais direta em suas críticas contra o sistema racista e provedor das desigualdades de todas as ordens (socioeconômicas e socioculturais) relatando/retratando “velhas histórias” (S Preto) e “novas histórias” (Vira Lata) que se repetem no “dia a dia da

periferia”, aqui entendida, em diálogo com os referidos *rappers*, tanto como um espaço físico desprivilegiado pelo poder público - situação que seria compartilhada não somente pelos manauaras, mas pelas classes populares em todo o Brasil -, como uma ideologia contestada, que neste caso não carregaria de forma tão enfática o “orgulho de ser da periferia” como ocorre no “Rap de quebrada”, justamente por enfatizar as mazelas enfrentadas nesses espaços.

Uma *prática político-musical* crucial nas produções de “Rap político” é a prática de *sampling*, principalmente nas produções de DJs e *beatmakers*. O ato de *sampling* a partir de LPs era uma especificidade da prática de produção musical de DJs, ao passo que a maioria dos *beatmakers* utilizam atualmente timbres eletrônicos ou que simulam instrumentos acústicos sampleados ou mesmo *samples* já previamente armazenados e disponíveis nos *softwares* de produção/edição, como no *beat* em estilo *boom bap* produzido por Daluz no registro audiovisual que disponibilizei anteriormente. Esta prática marca não somente um fator geracional, mas também a “biopolítica” (CHAPMAN, 2008) presente no ideário do Rap como “música negra” (representando o “global”, neste caso a partir da alusão ao Rap norte-americano) que faz uso de timbres acústicos e de “*grooves*” (CHAPMAN, 2008) advindos do *funk/soul* norte-americano das décadas de 1960 e 70, ou mesmo de músicos brasileiros como Tim Maia e *samples* tirados de *beats* de *rappers* brasileiros negros consagrados como Sabotage, Racionais MCs, Câmbio Negro, entre outros; ao mesmo tempo, por um grupo específico de produtores, o “local” / “regional” é representado no uso de *samples* provenientes de “músicas indígenas”, bem como efeitos de áudio que remetem à sonoridade de “ferramentas indígenas”, como o ato de afiar uma machadinha, por exemplo, utilizado em *Lambada de vassourinha* (S Preto), bem como o uso de *samples* a partir de artistas da dita MPA (Música Popular Amazonense), o que foi amplamente utilizado nas produções do CD *Cabanos – A idéia não morre* (2008) e dos CDs da dupla Dee Jay Carapanã & Jander Manauara.

Essas e outras especificidades fazem parte da “regionalização” no âmbito sônico do “Rap político” produzido em Manaus “sem perder a essência e a referência” do Rap como “música negra americana”, conforme salientou Tuba (02.07.2019). Na produção do CD *A idéia não morre*¹⁴⁰, Tuba se utilizou dos mais variados recursos a partir de *samples* de musicalidades distintas empregados em várias camadas que não “engessaram” o álbum enquanto estilo *boom bap* no sentido estrito das especificidades de produção apresentadas anteriormente, mesmo que este estilo era uma de suas referências no âmbito da produção. Ou seja, quando o Rap é concebido como “obra de Arte musical” não há a preocupação conflitiva da dicotomia *boom*

¹⁴⁰ Disponível em: <https://1drv.ms/f/s!AscpdH9JOInj3UISv4g02hBNKbZp>. Acesso em: 12 fev. 2020.

bap versus trap presente nas *fricções geracionais*, mesmo em casos como o do Cabanos, que esforçaram-se em equalizar referências das “raízes” do “Rap político” norte-americano e brasileiro trazendo uma “mensagem politizada” em suas letras e uma estética sonora que remetesse às produções “clássicas”, mas ao mesmo tempo fossem “livres” para flertar com outras sonoridades/musicalidades, ao passo que também trouxeram a “identidade regional” através das sonoridades locais sampleadas. Para além de situar o álbum do Cabanos como “Rap político”, “regional” ou *boom bap*, Tuba (02.07.2019) salientou a “liberdade artística” e a “singularidade/identidade” sobre as quais Igor também se referiu anteriormente, porém, nos seguintes termos:

[...] então se eu fosse hoje classificar o disco do Cabanos musicalmente, eu nem chamaria de Rap, seria um disco de *World Music* né, ali tem um... um pedacinho do mundo ali, de cada música, mas esse foi... partindo do pensamento de querer fazer um disco que ele soasse diferente daquilo do que se tava fazendo no Brasil e no mundo, fosse um disco de música, “música do mundo”.

Já no *Mix Preto*, houve uma tentativa de “atualização” da estética vigente do Rap entre as gerações mais velhas, ou seja, se apropriar do *trap*, normalmente adotado pela “nova escola”, enfatizando então especificidades sonoro-musicais de produção que mesclam os dois estilos, como por exemplo, o uso do timbre “*clap*” (comum nas produções de *trap*) junto com timbres de caixa e bumbos acústicos simulando os *boom baps* “clássicos”; momentos em que o chimal é acionado em fusas e semifusas (como no *trap*), ao passo que por vezes ele é sampleado de uma bateria acústica e é utilizado com menos frequência ou ainda não é utilizado (como no caso do *boom bap*). Ou seja, a produção de *Mix Preto* é um exemplo de produção que busca superar a dicotomia *boom bap versus trap*, assim como a produção do CD *A idéia não morre* nem ao menos estava preocupada com essa questão, já que entre 2004 e 2008 (tempo de produção do álbum) essas *fricções geracionais* em torno dos estilos *trap* e *boom bap* não existiam.

Ainda no âmbito do “Rap político”, Abílio (22) e Daluz (23) evidenciaram que “há várias maneiras de se fazer política no Rap”: “[...] não necessariamente nós precisamos falar da nossa quebrada ou de favela [...]”, afirmaram em diálogos por *WhatsApp* em outubro de 2019. Abílio salientou que quando fala de temáticas, como por exemplo, a depressão, ele também está “fazendo política no Rap”, o que também foi salientado por Igor Muniz (06.07.2019), inclusive citando uma “matéria” em que o *rapper* paulista Emicida discorreu acerca da depressão no universo do Hip Hop. “A depressão também está entre nós”, afirmou Abílio, inclusive levando MCs de batalha e outros agentes do Hip Hop ao suicídio, sendo que somente no último ano três agentes do Hip Hop manauara se suicidaram (incluindo um amigo

próximo de Abílio). Sobre seu álbum *Piano Vermelho* (2019)¹⁴¹, produzido por ele e por seu parceiro Daluz - que produziu seis dos sete *beats* que compõem o álbum e participou como *rapper* em algumas faixas -, Abílio discorre que há uma proposta conceitual/estética baseada na obra literária homônima, e que essa proposta fez parte de uma tentativa de se “encaixar” na tendência de mercado atual do Rap nacional, exatamente de “[...] lançar uma tendência, algo novo, que cole no ouvido das pessoas [...]”. Ao mesmo tempo, seguiu Abílio:

O meu trabalho não deixa de ser um protesto, mano. Falando como *rapper*, como participante da cultura do Hip Hop, eu tô quebrando um paradigma, tá ligado, eu tô mostrando que um MC que tem todo esse estereótipo que é fodão, que não chora, que não sente frustração, que não sente dor, que não sofre por depressão, que não tem crise de ansiedade, que não... tipo, que é forte o tempo todo, também sangra, também sente, também é sensível, tá ligado. Esse ato, pra mim, é muito corajoso, saca, como te falei, pertencer à cultura que eu pertencço e expor esse tipo de coisa me trouxe uma consciência de... “opa”, olhem pra gente, olhem pras nossas feridas emocionais, nem tudo é *life style*, nem tudo é só *boom bap*, nem tudo é só *trap*; na segunda faixa eu falo sobre isso, saca, olhem pra cá, tem muito mais que isso, têm pessoas, têm universos.

No intuito de sintetizar as *ideias* em torno das propostas do “Rap de quebrada”, “político” e “crítico”, retomo a fala de Denny Vira Lata transcrita no início deste subcapítulo sobre o “Rap crítico” para reiterar que a partir do convívio com outros colaboradores que endereçaram diferentes “formas de se fazer política no Rap”, experienciei que o que estaria em um plano amplo resumido aqui enquanto “Rap político” se diferencia do “Rap crítico” e do “Rap de quebrada” na nuance da produção dos *beats* mais do que na temática das letras propriamente ditas. O “Rap crítico”, assim como o “Rap de quebrada”, tem como foco a “mensagem” atribuída ao conteúdo semântico das letras, normalmente entoadas em um “*flow* cantado”, e está amparado na estética de produção “clássica” (do “verdadeiro Rap” ou do “Rap de raiz”) em estilo *boom bap* (com *beats* normalmente baixados da internet). Já no “Rap político”, tanto o conteúdo semântico das letras como as especificidades sonoro-musicais dos *beats* - compreendidos como “obra de Arte musical” - podem variar enormemente. Neste sentido, são empregados *beats* nos estilos *boom bap* e *trap*, ou ainda uma combinação deles.

Entretanto, no “Rap crítico”, assim como no “Rap político”, o conteúdo semântico das letras variam no que diz respeito à “crítica” ou à “politização”, como por exemplo: ênfases em conteúdos étnico-raciais, como a denúncia do racismo; críticas ao sistema político brasileiro, às desigualdades sociais, à falta de acesso à educação e à outros serviços urbanos básicos nas

¹⁴¹ Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=2m5vk2vqzM4&list=PL0ZgRfPaBoYmnrDjht7iGucbn0me-V_LD. Acesso em: 12 fev. 2020.

“periferias”, entre outras questões de ordem socioeconômica; discussão de temáticas “novas” no Rap como a depressão entre *rappers* da “nova escola”, entre outras temáticas ligadas à questão psicossocial no universo do Hip Hop. Por sua vez, o “Rap de quebrada” está relacionado diretamente à afirmação de pertencimento a uma “quebrada” específica, à reivindicação do(s) *território(s)* “periféricos” e às “denúncias” - como meus colaboradores costumam enfatizar - dos problemas estruturais de suas próprias “quebradas”, “diferentes” de outros contextos brasileiros ao serem regionalmente localizadas, porém, ao mesmo tempo, “semelhantes” ao pensarmos o Brasil a partir dos problemas estruturais comuns às “periferias” ou “favelas”, como: as relações com a violência em toda a sua amplitude - seja a violência policial e/ou a relação entre o crime organizado e as milícias - e suas consequências, como o morticínio da população jovem negra, a evasão escolar desta população etc.

Adentrando no âmbito do “Rap regional”, ainda que raps como *Cabanagem, Revolta dos Cabanos, Cara Pálida e Guardiões* (CD Cabanos – *A idéia não morre*¹⁴²) endereçaram “regionalismos musicais” na década de 2000, bem como DJ MC Fino (51) já havia apontado algumas *práticas político-musicais* neste sentido na década anterior, a proposta político-conceitual do que passou a ser reconhecido como “Rap regional” começou a ser advogada posteriormente pela dupla Dee Jay Carapanã (44) & Jander Manauara (40). Ambos consideram DJ MC Fino e o grupo Cabanos como pioneiros no emprego de “regionalismos musicais” nas produções do “Rap AM”. No entanto, DJ MC Fino não se preocupou em “ditar uma nova tendência”, ao passo que os esforços do grupo Cabanos foram direcionados para a união entre “regionalidade” - representada pelo vínculo político-ideológico com “os antigos rebeldes” (em alusão à *Cabanagem; Província do Grão-Pará; 1835-40*) - e o alinhamento ao “Rap político” a nível nacional/internacional. Mesmo que já empregassem *samples* de artistas e grupos étnicos “amazônicos”, o que também foi, em certa medida, adotado por Jander e Carapanã, o grupo Cabanos buscava equilíbrio - tanto no conteúdo semântico das letras (*ideia*) como na produção dos *beats* (“estética como iconicidade de estilo”) - entre o que representaria o caráter “local/regional”, o “nacional” e o “universal” em seus raps. Por outro lado, Jander, conforme salientou em um de nossos diálogos (06.03.2017), estava interessado em “[...] criar algo original, um Rap que... assim... seja enraizado nas lendas amazônicas, na etnicidade, no cotidiano, nas gírias de Manaus, do caboco¹⁴³ manauara, entende?!”.

¹⁴² Disponibilizo uma “bricolagem” de trechos do diálogo registrado (02.07.2019) em audiovisual com DJ Tubarão em que ele enfatiza algumas *ideias* e interpretações sobre a “regionalidade” do álbum, entre outras questões por trás de sua produção. Disponível em: <https://1drv.ms/v/s!AscPdH9JOInj3V9gOhMsQa2c802D>. Acesso em: 27 ago. 2020.

¹⁴³ Como alguns amazonenses referem-se à figura miscigenada do “caboclo amazônico”.

Enquanto elemento estético de produção/performance musical, o “Rap regional” de Jander - assim como idealizou Tuba, mas não conseguiu colocar em prática devido “às circunstâncias difíceis da época” - se utiliza, atualmente, da *tática* de performance musical com banda, o que evidencia uma “sonoridade orgânica” e o caráter “humano” em seu mais “elevado grau de personificação”, uma vez que os elementos tecnológicos são minimizados em detrimento “da performance humana com instrumentos acústicos”, mesmo que sejam utilizados instrumentos elétricos como guitarra, baixo elétrico e efeitos diversos no uso de pedaleiras etc., o que foi naturalizado como “elementos acústicos” ou “orgânicos” por alguns grupos musicais envolvidos com o uso abundante de tecnologia no âmbito da produção musical contemporânea.

Ao passo que o *boom bap* “representa” uma estética musical do “verdadeiro Rap” ou do “Rap de raiz” por *samplear* “sons humanos” e dar preferência à estética do “*flow cantado*”, a “sonoridade orgânica de banda”, ao empregar ritmos de “*funk/soul*, MPB, rock, brega, entre outros”, “representa” o ápice dessa vinculação estética/ideológica “humana”. Entretanto, no *circuito* do “Rap AM”, esta linha de produção/estética do “Rap regional” não é tão aceita quanto o *boom bap*, normalmente vinculado ao “Rap de raiz”, como advoga, principalmente, Igor Muniz; ainda, a *ideia* do “verdadeiro Rap” advogada por “*rappers* de quebrada” como o grupo Nativos MCs e a dupla Baixada Norte - que afirmam em seus raps e em suas performances musicais ao vivo que representam “o verdadeiro Rap” -, está mais ligada à estética e performatividade “da quebrada” do que propriamente aos elementos sônicos do *boom bap*.

A vinculação estética/sonoro-musical do “Rap regional” também está diretamente ligada à *ideia* do Rap enquanto “obra de Arte musical”, porém, neste âmbito, uma “obra de Arte musical” de “alta fidelidade” (“*high fidelity*”), em que a gravação em estúdio representa a performance “humana” ao vivo. Ou seja, a concepção deste tipo de produção musical está centrada na representação dos timbres, arranjos vocais/instrumentais etc., do que é feito nas performances ao vivo, evitando o uso de efeitos tecnológicos/de edição e da execução rítmica de contratempos exacerbados, ou de outros elementos que não podem ser reproduzidos ao vivo e/ou que não represente esta estética sonoro-musical específica do “ao vivo” (TURINO, 2008). Enquanto nas performances musicais dos *rappers* vinculados ao *trap* e ao próprio *boom bap* a interação *performer/público* se dá a partir de *táticas* performáticas incorporadas pelos *rappers* junto à atuação dos DJs/*beatmakers* utilizando-se do aparato tecnológico para reproduzir elementos produzidos no âmbito do “*studio audio art*”, na performance musical com banda o *rapper* interage majoritariamente com os outros músicos no palco, que por sua vez, normalmente, é um palco maior, mais distante do público, o que também proporciona outro tipo

de interação, teoricamente mais distanciada, diferentemente de como ocorre nas performances musicais nas “quebradas”.

Conforme dialogamos recentemente por *WhatsApp*, o primeiro disco de Jander em parceria com a banda Manauaras em Extinção será lançado em breve nas plataformas digitais. Este será o primeiro álbum de um *rapper* manauara a adotar a performance musical com banda ou a “sonoridade orgânica de banda”, semelhante a grupos pioneiros do Rap paulistano, como Pavilhão 9, por exemplo, porém, no caso manauara, advogando pela *ideia* do “Rap regional”.

Ainda neste âmbito, a coletânea *Remo e Rima*¹⁴⁴ - fruto de um projeto idealizado por Dee Jay Carapanã, contemplado pelo edital Prêmio Manaus de Conexões Culturais 2017 - advoga por um conteúdo semântico muito semelhante aos raps de Jander, porém, com uma sonoridade baseada no estilo *boom bap* através dos *beats* produzidos por Doni (*beatmaker* da “nova escola”). Outra especificidade, além da sonoridade “clássica” do Rap, é a participação ativa do “Rap feminino” e as “parcerias geracionais”. Dee Jay Pãmmy (24) foi a diretora musical do projeto, ao passo que Cida Aripória (37) e Deby Mitsue (31) gravaram três das oito faixas que constituem a coletânea. Victor VL e Pedro Renam foram os outros dois *rappers* que participaram do projeto.

Pedro Renam (30), um dos poucos colaboradores com uma média etária mais próxima de gerações intermediárias (como a “geração Mutirão”, por exemplo), porém, parte de um “grupo concreto” vinculado à “nova escola”, inseriu-se de forma mais ativa como *rapper* no *circuito* do “Rap AM” em 2017 com seu extinto grupo Usuários MCs, tendo atuado anteriormente em “rodas de *freestyle*”, batalhas de rima e no âmbito da pichação/grafite. Atualmente tem se dedicado ao “Rap regional”, porém, unindo uma estética visual em seus videoclipes (produzidos por Jander, Carapanã, Barok Silva, entre outros) do “Rap de quebrada” (tomadas de sua “quebrada”) e do próprio “Rap regional” (tomadas dos rios, movimentação nas feiras/mercados populares e no porto de Manaus etc.), como nos videoclipes de *Força do Norte*¹⁴⁵ e *Caboco simples*¹⁴⁶, ambos raps que integram a coletânea.

Por fim, Dee Jay Carapanã inova ao adicionar *scratches* à *Levada Amazônica no Beat*¹⁴⁷. Anteriormente, em *Cara Pálida*, *Cabanagem* e *Guardiões*¹⁴⁸ (faixas 09, 10 e 12 do CD *Cabanos – A idéia não morre*), DJ Marcos Tubarão já havia evocado “a estética regional” através de

¹⁴⁴ Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCufYzJEYVdJIN_t2KVllpvg/videos. Acesso em: 12 fev. 2020.

¹⁴⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SxErktAobXc>. Acesso em: 12 fev. 2020.

¹⁴⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uhL252ACzYQ>. Acesso em: 12 fev. 2020.

¹⁴⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qBEZ-b5HDXk>. Acesso em: 12 fev. 2020.

¹⁴⁸ Disponível em: <https://1drv.ms/f/s!AscpdH9JOInj3UISv4g02hBNKbZp>. Acesso em: 12 fev. 2020.

samples de “melodias indígenas” (“flautas andinas e norte-americanas”), “chocalhos amazônicos” e de uma “estética percussiva tribal”, porém, em *Levada Amazônica no Beat*, além dos *scratches* de Carapanã, de sons de “chocalhos amazônicos” e melodias de “flautas indígenas”, Doni incorporou à estética do *boom bap samples* de “cantos indígenas norte-americanos”. Em geral, essas *práticas político-musicais* evidenciam o distanciamento entre as culturas musicais amazônicas urbanas e as culturas musicais amazônicas circunscritas a outros contextos. Tanto nas produções do grupo Cabanos como em diversas produções da dupla Dee Jay Carapanã & Jander Manauara, assim como nesta proposta de Doni, musicalidades andinas e norte-americanas foram evocadas como representantes de um imaginário amazônico urbano.

Da mesma forma que os produtores manauaras, ao samplearem mais “elementos indígenas andinos e norte-americanos” acreditam estar - mesmo que, *a priori*, paradoxalmente - afirmando um pertencimento/identidade como amazônico, essas sonoridades já fazem parte de um imaginário coletivo brasileiro, que ao escutá-las as relacionam cognitivamente a “sons indígenas”, independentemente se são provenientes de índios que vivem no Estado do Amazonas ou em outras regiões/países. Desta forma, afirmar uma “identidade indígena amazônica” - mesmo que baseada no imaginário sônico brasileiro do que seria essa musicalidade - se torna mais importante no contexto do “Rap AM” do que samplear “sonoridades indígenas” de etnias que vivem no Amazonas, o que soaria mais coerente em uma interpretação musicológica distanciada, porém, não refletiria as tensões e os conflitos étnicos/regionais do Brasil, bem como a *ideia* predominante entre meus colaboradores de que “não há uma divisão clara entre esses grupos étnicos”, uma vez que, segundo Tuba (02.07.2019) e Jander (06.03.2017), “indígenas que habitavam os Andes desceram para a Amazônia [...]; houve muitos deslocamentos e misturas no próprio país [...]”. Nesta linha de raciocínio, Tuba (02.07.2019) levantou o seguinte questionamento: “Qual o índio amazonense?”, e seguiu respondendo:

[...] é diferente de um índio do Sul, de um índio do Nordeste, de um índio do Centro-Oeste, né, que já é a questão indígena do Brasil mais próxima da Bolívia, do Peru, da Colômbia, da Venezuela; então é uma mistura de culturas muito grande. Um exemplo bem claro disso é a tríplice fronteira [em Tabatinga - AM], onde é uma região que basicamente as pessoas não falam português, usam outras... tu estás no Brasil, mas parece que não é parte do Brasil, que você tá em um outro país da América do Sul, e tudo se mistura, né, e se trouxe muito da cultura... nós temos muito da cultura andina aqui; as próprias etnias mesmo são... a ancestralidade do índio do Amazonas, eu costumo dizer que é de países do Chile, da América do Sul, da Venezuela, de todos os lugares aqui, principalmente os mais próximos, Bolívia, Colômbia, Peru, e acaba que se construiu essa identidade indígena daqui mesmo, viva. Então por isso que a gente quis contemplar também em momentos na faixa *Guardiões*, em que a gente tá falando de uma cidade daqui, e ao invés da gente utilizar o som de tribos daqui a gente utiliza também coisas andinas.

5 ETNOGRAFANDO O CIRCUITO DO “RAP AM”

Neste capítulo descrevo o *circuito* do “Rap AM” através dos espaços - ou *sub-circuitos* - constituidores do mesmo, a saber: 1. as batalhas de rima, normalmente realizadas em espaços públicos, mas atualmente também tendo uma adesão em espaços fechados que apoiam o Hip Hop em Manaus; 2. os bailes “comunitários” ou “de quebrada” e eventos culturais de rua, que também ocorrem em espaços públicos da cidade, principalmente praças, mas também, quando unidos a outros elementos do Hip Hop, embaixo de viadutos, em quadras comunitárias e em becos/vielas onde normalmente as *práticas político-musicais* e as ações envolvendo o grafite assumem o protagonismo do espaço; 3. os bares do Centro, espaços que ganharam força e adeptos do “Rap AM” advindos de diferentes realidades sociais, incluindo muitos colaboradores desta pesquisa, sendo que por vezes percorrem distâncias até maiores que 23 Km para se deslocarem dos bairros onde residem para o Centro de Manaus. Atualmente há uma série de *fricções geracionais* envolvendo os eventos nos bares do Centro, o que aprofundo no subcapítulo dedicado a este *sub-circuito*.

Inicialmente, ao tentar “mapear” o *circuito* do “Rap AM” em uma espécie de “cartografia” (assim como apresentei no Capítulo 3 a “ocupação” do Centro), me deparei com uma Manaus que continua crescendo em ritmo acelerado. No caso do *circuito* do “Rap AM” esse crescimento amplia a atuação de *manchas* e *pedaços* já estabelecidos e possibilita o surgimento e desaparecimento de outras. Foi pensando na dinâmica de fluxos constantes da “ocupação” do espaço urbano pelo “Rap AM” que “desisti” de “mapear” de forma mais abrangente esse *circuito* através de uma cartografia única que abrangesse em um só recorte do *Google Maps* todo o *circuito*. Da mesma forma que o *circuito* do “Rap AM” possibilita e fornece ferramentas para delimitar modelos de fluxos urbanos (*trajetos*) e de constituição da paisagem urbana “periférica” (*manchas* e *pedaços*), ele também é traiçoeiro por ser dinâmico e estar em constante renovação/transformação se deslocando pela urbe de modo a dificultar uma etnografia pensada do ponto de partida *da* cidade. No entanto, essa mesma fluidez referente aos deslocamentos/pertencimentos - e à dificuldade de “mapear” esse *circuito* de modo mais abrangente - também oferecem ao etnógrafo *pistas* ou mesmo evidências da própria dinâmica da cidade e de como se dão as relações “periferia” / Centro / “periferia”.

A ideia inicial de cartografia deste *circuito* surgiu em um dos períodos de trabalho de campo em 2017 em um diálogo com o organizador de batalhas de MCs, Nim (27), quando percebemos que, naquele momento, Manaus “abrigava” em torno de 29 batalhas espalhadas por toda a cidade. Em pelo menos 12 batalhas na qual me fiz presente registrando os eventos

musicais, pude capturar um *print* do *Google Maps* com a localização exata delas. Eu e o Nim conversávamos que poderia ser enriquecedor para a tese e conseqüentemente para os colaboradores desta pesquisa ter uma espécie de “mapeamento” do “Rap AM” com pontos que sinalizassem - em recortes do mapa de Manaus -, as batalhas de rima, os bailes “comunitários” ou “de quebrada” e demais eventos culturais de rua e os bares do Centro¹⁴⁹. No entanto, imprescindivelmente, retornei em mais uma empreitada de trabalho de campo entre junho e julho de 2019 e, novamente etnografando alguns eventos musicais e posteriormente dialogando com Nim, percebemos que a ideia de um “mapeamento” mais abrangente caía por terra. Não fazia sentido um recorte temporal que evidenciasse, por exemplo, 29 batalhas em dezembro de 2017, sendo que em julho de 2019 existiam apenas nove, além de que dessas nove algumas não eram as mesmas¹⁵⁰. De qualquer forma, saliento ao longo deste capítulo alguns *pedaços* e *manchas* eleitos pelo *circuito* do “Rap AM” que de certa forma se sedimentaram e atravessaram gerações como espaços de lazer, encontro, sociabilidade, “lutas” e “resistências”.

Dito isso, imbuído das diretrizes teórico-metodológicas da etnografia da música/performance musical (BÉHAGUE, 1984; LUCAS, 2013; SEEGER, 2008, 2015; TURINO, 2008) e da etnografia urbana (MAGNANI, 2002, 2003, 2007, 2016), discorro acerca de cada *sub-circuito*; ao final de cada subcapítulo, em diálogo com a “construção de narrativas etnográficas” a partir dos recursos visuais/imagéticos (ECKERT; ROCHA, 2015 p. 137-61), parte de uma proposta teórico-metodológica mais ampla da linha de pesquisa das autoras em Antropologia Visual no Brasil, componho uma narrativa etnográfica buscando descrever os eventos musicais evidenciados no corpo do texto através de uma “bricolagem” de imagens.

¹⁴⁹ Ressalto que naquele momento nenhuma batalha de rima “ocupava” os espaços constituidores das “*manchas* do *circuito* turístico/cultural” do Centro. Este, por sua vez, era “ocupado” especificamente em suas “*manchas* periféricas”, sendo os eventos musicais semanais nos bares *The Clinic* e Bar do Rap parte do *sub-circuito* do que estou nominando de “bares do Centro”, e as batalhas de rima Roda de Rima e Batalha da Sul parte do *sub-circuito* das “batalhas de rima”.

¹⁵⁰ O enfraquecimento do *sub-circuito* das batalhas de rima entre 2018-19 foi consequência de alguns episódios de violência que ocorreram em dois eventos em 2018. Dialogando com alguns colaboradores da “nova escola” que costumavam frequentar as batalhas, bem como com uma das vítimas da violência de um desses eventos, eles salientaram que os respectivos acontecimentos acarretaram, inicialmente, a diminuição do público, e posteriormente, a diminuição do número de batalhas. Além disso, não somente os incidentes envolvendo a violência, mas também o fato de alguns agentes/produtores importantes para as batalhas, como por exemplo, o já citado colaborador Nim, terem se afastado temporariamente deste *sub-circuito* para, no caso de Nim, “[...] cuidar da minha vida pessoal; voltar para a faculdade [...]” (08.07.2019). Verifiquei através do trabalho de campo virtual que, antes do advento da pandemia do novo Coronavírus, nos primeiros meses de 2020, o número de batalhas estava crescendo novamente, tendo ultrapassando 15 até início de março.

5.1 Batalhas de rima

“Eu iniciei no freestyle”, “eu iniciei batalhando”, sem dúvidas estão entre as afirmações que mais escutei ao longo do trabalho de campo, principalmente quando ouvia os “relatos e narrativas biográficas na experiência etnográfica” (ECKERT; ROCHA, 2013, p. 105) dos *rappers* pertencentes à “nova escola” e alguns da “geração Mutirão”, sendo que os mais velhos, em geral, começaram dançando break e posteriormente passaram a rimar. Por outro lado, “meu sonho é batalhar fora de Manaus” e “o meu objetivo é representar o Amazonas e o Norte no Duelo Nacional” estavam entre as falas mais presentes nas narrativas dos MCs da “nova escola” conhecidos como “MCs de batalha”, diferente dos *rappers* que cantam em *pocket shows*, gravam músicas e produzem videoclipes, por exemplo.

Em todos os períodos que estive fisicamente em Manaus etnografei batalhas de rima. Esses eventos acontecem normalmente em dois formatos, o primeiro deles engloba somente as batalhas *per si*, ou, como também são chamadas no *circuito* do “Rap AM”, “combate”, “confronto”, entre outros termos usados popularmente em referência ao que seria o evento musical em si, a batalha de rima. O segundo modelo, seria um evento musical que inclui não somente as performances dos MCs na batalha propriamente dita, mas também as performances de *rappers* em *pocket shows*, como são chamadas as performances musicais que ocorrem entre as fases da batalha. Esses *pocket shows* são normalmente compostos de performances de dois, três ou mais grupos que cantam entre três e cinco raps.

Pensando no modelo descrito acima, do diálogo entre a etnografia da música/performance musical e da etnografia urbana, me atenho em um primeiro momento em descrever o padrão de funcionamento das batalhas de rima no âmbito do “Rap AM” e, posteriormente, em salientar a constituição deste *sub-circuito* e a sedimentação de alguns *pedaços* considerados referências no *circuito*, tanto do ponto de vista “da periferia” como das “centralidades”. Conforme explicava Nim (08.07.2019), uma batalha de rima ou batalha de MC é

[...] composta por dois oponentes. Eu costumo conceituar como um conflito de ideias e hermenêutica, tem que ter a arte do convencimento. Em uma chave normal de MCs são 16 MCs. Então tem a primeira fase, composta ali de quatro batalhas, cada batalhas dois MCs, então dá um total exato. Então aí... os MCs contrapõem um a ideia do outro e os jurados e a plateia vão analisar. Os jurados são basicamente MCs que já têm experiência com batalha ou... organizadores, pessoas mais influentes da área do Hip Hop que possam avaliar as rimas e... analisar né... pô, essa rima eu já ouvi em algum lugar, não vou pontuar ele; essa rima... ele deve ter citado ela, então não vou pontuar ele; não, essa rima foi boa, essa rima foi inédita, nunca tinha ouvido... pontua o cara. Então através dessas pontuações, conceito... no caso, avaliativo de cada jurado, ele

define quem é o campeão pra ele. Então dois jurados numa batalha, os dois jurados votam, e a plateia... ela vota, que eu costumo falar, seguindo a emoção, que a plateia ela não é muito técnica, tipo... a maioria da galera que tá na plateia não é MC, não é... ativista, não é... tipo os caras que têm um conceito aprofundado sobre Rap; em maioria não, então eles votam com a emoção, tipo a melhor rima pra eles, a que eles mais gritam, são as que eles vão votar pro MC no final; e o jurado é a parte técnica, então: emoção e a razão, né (risos). Então assim, as batalhas começam diariamente às 18h, o público começa a chegar, às 19h começam a dar os primeiros passos pra organização já do sonzinho, começa a rolar um som, passagem de som, e depois 19h30min/20h a batalha começa a rolar. Duas horas de batalha direto, termina às 22h. Primeiro *round* da batalha, MC A *versus* MC B, o MC A vai atacar o MC B, que chama de ataque né, que é quando ele tem que elaborar uma ideia crítica sobre o MC, sobre a personalidade dele, sobre o que ele vem costumando citar nas batalhas, pode usar qualquer tipo de argumentação desde que não seja ofensivo... aqueles conceitos que eu citei lá atrás, desde que não seja ofensivo, desde que não seja preconceituoso ou dispare algo negativo contra a imagem do MC e também cite algo ilegal, porque aí já... já atrapalha pela questão legal mesmo né, do legislativo. Então assim, MC A, MC B, o MC A ataca o B, depois o MC B... 45s, depois o MC B ataca o MC A, e ele volta no segundo *round* mais 45s e ataca de novo o MC A, e por último o MC A ataca 45s o MC B. Então é isso, ataque/resposta, resposta/ataque. Eles ficam atacando um ao outro gerando um conflito de ideias e discussões, e a plateia vai analisar e os jurados também. Caso haja ali uma dúvida entre os jurados, eles falam: “pô, eu acho que dava pra ter um terceiro *round* porque a batalha foi muito parecida, o discurso deles foi muito... é... foram muito convincentes, mas foram muito parecidos”, então vamos dar o terceiro *round*, e a plateia concordou, beleza, o terceiro *round*. O terceiro *round*, ele é composto de um bate e volta. Bate e volta significa que o MC faz um verso de mais ou menos uns 10s e o outro MC vai rimar nesse mesmo intervalo de tempo. Então eles vão ficar se atacando um ao outro gerando raciocínio rápido. Isso é um critério de desempate porque é um modo de batalha de raciocínio mais rápido. Então quem tiver ali, é... um discurso mais rápido que o outro acaba ganhando, e quem tiver um convencimento melhor do que o outro acaba levando essa parte final. [...] Cara, muitas das vezes o MC que acaba ficando um pouco ruim no primeiro *round* ou no segundo, ele pode ganhar no terceiro! Então, ganhou o terceiro, tá garantida a batalha.

Esse modelo de batalha descrito por Nim também é reconhecido como “batalha de sangue”¹⁵¹. No *sub-circuito* das batalhas de rima, tanto em Manaus como a nível nacional, o modelo mais comum é o da “batalha de sangue”, porém, também acontecem em eventos específicos, a “batalha do conhecimento”. Apesar de seguir as mesmas diretrizes do modelo “batalha de sangue”, a “batalha do conhecimento” se diferencia por haver um sorteio antes do início do evento em que uma temática específica - normalmente voltada a questões sociais - é sorteada para servir de guia aos argumentos dos MCs, ou seja, se o assunto sorteado for Rap nacional/Cota racial/Feminismo (como foi no segundo *round* da final da I Batalha da

¹⁵¹ “Batalha de sangue”, neste caso, faz uma alusão metafórica ao cenário das batalhas reais em contextos de guerra. Esta seria a versão do Hip Hop das batalhas/guerras promovidas no contexto “da periferia”, que por sua vez, ao invés de responder com violência física a provocações, intrigas, ou mesmo disputas territoriais entre as “quebradas”, responde com cultura através da “Arte da rima”, como muitos colaboradores descrevem esses eventos. Obviamente, estamos retratando uma realidade em que a violência física faz parte do cotidiano “da periferia”. Em consequência a isso, mesmo que com palavras - por vezes fazendo o uso de metáforas em alusão a uma guerra real - a violência simbólica se faz bastante presente nesse modelo de batalha, não sendo ao acaso a adoção à expressão “batalha de sangue”.

Biblioteca), por exemplo, os MCs obrigatoriamente devem tratar sobre essas temáticas em suas rimas, caso contrário são desclassificados, ou ainda, em batalhas menos rigorosas, o MC que melhor tratar sobre a temática, mesmo que às vezes fuja do tema principal, sai vitorioso. Ao longo do trabalho de campo presenciei apenas uma “batalha do conhecimento”, que foi realizada na UFAM (25.10.2017), intitulada I Batalha da Biblioteca, em que o prêmio para o primeiro colocado foi os livros arrecadados no ato da inscrição (cada MC se inscreveu pelo “valor” de um livro), diferente da premiação das “batalhas de sangue”, que normalmente oferecem o dinheiro arrecadado no ato de inscrição dos MCs ao vencedor da batalha. A I Batalha da Biblioteca foi organizada pela ANEL com o apoio da Faculdade de Artes e de MCs que, fugindo “à regra”, estavam estudando na UFAM¹⁵².

Inicialmente, como me relataram alguns colaboradores da “velha escola”, “[...] não existia esse modelo de batalha de rima como é hoje; o que fazíamos era *freestyle*; a gente se reunia pra dançar, pra trocar discos, escutar Rap, rimar, [...] sem essa organização de tempo, ataque/resposta, como é hoje [...]”, conforme salientou DJ MC Fino (51) em um de nossos diálogos (02.12.2017). Via de regra, os *hip hoppers* das gerações mais velhas, a do próprio DJ MC Fino e da “geração MHM”, iniciaram dançando *break* (década de 1980), mas aos poucos começaram a se reunir para a prática do *freestyle*, ou seja, a prática de rimar “livremente”. Primeiramente, essas reuniões não eram deslocadas dos ensaios dos grupos de *break*. O termo *freestyle* começou a ser utilizado em Manaus referindo-se as rodas de *breakdance* em que cada dançarino improvisava alguns passos e/ou movimentos dentro de um círculo formado por outros dançarinos participantes. A transformação das rodas de *break* para as batalhas de *break* se deu de forma bastante semelhante ao que houve com as rodas de rima para as batalhas de rima.

Muitos se reuniam em casa (principalmente nos bairros Compensa, Zona Oeste; São José, Zona Leste; e nas praças do Centro) para escutarem as primeiras gravações de Rap que chegavam a Manaus no final da década de 1980. As “brincadeiras” ou “rodas” de *freestyle* aconteciam concomitantemente a formação dos primeiros grupos de Rap. No entanto, não havia eventos musicais específicos para a prática do *freestyle*. Mesmo após a criação do MHM em

¹⁵² Disponibilizo uma “bricolagem” com a final da I Batalha da Biblioteca que, fugindo a “regra”, contou com três MCs, sendo o terceiro *round* disputado entre os dois MCs que obtiveram mais aplausos da plateia nos dois primeiros *rounds*. Outra questão importante é que ao término do segundo *round* a plateia interagiu amplamente reivindicando “sangue”, ou seja, solicitando aos organizadores da batalha que o terceiro *round* fosse no modelo de “batalha de sangue” e não “do conhecimento”, o que foi aderido por parte da organização; disponível em: <https://1drv.ms/u/s!AscpdH9JOInj3V4Dz5S0mCmEtgke>. Acesso em: 27 set. 2020. Em contrapartida, disponibilizo outra “bricolagem” a partir de recortes de “batalhas de sangue”, incluindo *pocket shows*, parte dos eventos musicais que constituem a narrativa visual deste *sub-circuito*; disponível em: <https://1drv.ms/v/s!AscpdH9JOInj3WIL0iYWRqp69M7L>. Acesso em: 27 set. 2020.

1994, os eventos se dividiam entre os “quatro elementos” e o Rap era representado através das performances musicais dos próprios grupos de Rap, diferente do que acontecia nas “rodas” de *freestyle* (momentos espontâneos em que MCs de diferentes bairros se reuniam para rimar “aleatoriamente”) e nos ensaios de *break*. Essa realidade foi se transformando ao longo da década de 2000, quando aos poucos os eventos do MHM foram perdendo força e logo começaram a surgir diversos *pedaços* que foram localizando a prática dos *hip hoppers*. Juntamente com a expansão do Hip Hop em Manaus vieram as cisões. O MHM, aos poucos, foi dando mais atenção ao elemento *breakdance* e, conseqüentemente, os outros elementos foram se unindo isoladamente fortalecendo *sub-circuitos* específicos que começaram a surgir com o tempo.

No caso do *circuito* do “Rap AM”, já com esse nome e com a configuração que estou descrevendo neste capítulo, foi se solidificando entre fins dos anos 2000 e ao longo dos anos 2010. Aos poucos foi havendo uma inversão dos *hip hoppers* que iniciavam dançando *break*, rimando e posteriormente cantando Rap para uma divisão bem sedimentada de jovens que começavam no *break* e continuavam nesta modalidade, de outros que iniciavam rimando e continuavam somente nesta modalidade; o mesmo com o grafite e com o DJ. A partir de um certo momento, principalmente após o sucesso da Batalha da Aldeia em São Paulo, as “rodas” de rima começaram a se espelhar nessas “batalhas” e aos poucos começaram a implementar o mesmo formato em Manaus. Com a criação, a nível nacional¹⁵³, da Liga dos MCs (ocorreu anualmente entre 2003 e 2010) e do Duelo de MCs Nacional (ocorre anualmente em Belo Horizonte desde 2012), o “modelo” batalha de rima descrito por Nim foi se disseminando, cada vez mais, entre as gerações mais jovens. Em Manaus, na década de 2010, esse virou um modelo específico de evento musical formando então um *sub-circuito* parte do *circuito* mais abrangente do “Rap AM”, predominante entre as gerações mais jovens, que conseqüentemente são os mais numerosos entre o público e entre os próprios *hip hoppers* envolvidos com o Rap, sendo em maior número os MCs de batalha. Muitos desses MCs, com o passar do tempo, também se tornam *rappers*, mas poucos prosseguem enquanto MCs de batalha e *rappers*, optando normalmente por um ou por outro.

Na medida em que cada elemento do Hip Hop foi se fortalecendo individualmente, alguns *pedaços* específicos foram sedimentando-se enquanto espaços de lazer, encontro e sociabilidade. As batalhas de rima em específico encontraram nas “bolas” das avenidas principais (grandes rotatórias com equipamentos urbanos semelhantes às praças) alguns de seus

¹⁵³ Para acessar os detalhes históricos acerca das batalhas de rima ou batalhas de *freestyle* a nível nacional, ver Teperman (2015, p. 118-37).

ambientes preferidos. As “bolas” do 23 e do Produtor, por exemplo, se tornaram algumas das mais frequentadas, e há alguns anos estão sedimentadas como alguns dos principais *pedaços* “periféricos” na “periferia”, da mesma forma que salientei anteriormente alguns “*pedaços* periféricos” no Centro que também são frequentados por grandes públicos, como por exemplo, os *pedaços* localizados na “Praça da 7” e no Largo do Mestre Chico. A “Bola do 23” ou “Berço do Rap”, como é popularmente conhecido, já foi apelidada por diferentes nomes, mas sempre manteve um grande público presente em seus eventos musicais devido a sua localização em um ponto estratégico no “Mutirão” (divisa entre os bairros Cidade Nova e Novo Aleixo, Zona Norte, muito próximo da divisa com a Zona Leste). Ou seja, assim como na Bola do Produtor (divisas dos bairros Cidade Nova e Novo Aleixo, Zona Norte; Cidade de Deus e Jorge Teixeira, Zona Leste), a Bola do núcleo 23 do bairro Cidade Nova, ou “Berço do Rap”, se tornou um *pedaço* fixo e de grande público onde são sediados diversos eventos pertencentes ao *circuito* do “Rap AM”, sendo neste caso, em sua maioria, as batalhas de rima.

Diferente dos bailes “comunitários” ou “de quebrada” e eventos culturais de rua que também ocorrem “na periferia”, as batalhas de rima ocorrem em espaços estratégicos, de fácil acesso, que normalmente são servidos por várias linhas de ônibus, que não estejam próximos de áreas residenciais devido à intensidade do som, e que estejam próximos do “grande público” das batalhas, neste caso a Zona Norte e a Zona Leste¹⁵⁴. Desta forma, enquanto os bailes de rua/comunitários ou “de quebrada” e eventos culturais “na periferia” normalmente ocorrem nas áreas residenciais dos bairros, as batalhas ocorrem nas “bolas”, em praças ou em outros espaços vinculados a uma *consciência de rua* (KEYES, 2004), ao lazer, encontro e sociabilidade, como em pistas de skate ou ao lado de campos de futebol, por exemplo.

Em diálogo com as autoras citadas anteriormente quanto a construção de narrativas etnográficas através dos recursos visuais, evidencio alguns registros imagéticos na tentativa de (re)constituir o *sub-circuito* das batalhas de rima nos *pedaços* “na periferia” e nas “*manchas* periféricas” no Centro a partir de uma seleção de eventos que etnografei nos *pedaços* mais sedimentados que permanecem sediando batalhas atualmente, como nas Zonas Norte e Leste (Batalha do Berço/Confronto do Coliseu, Batalha da Bola e Batalha do Velho Oeste), e em *pedaços* que foram elegidos em outras zonas administrativas da cidade, como no caso da Zona Oeste (Batalha do Leme) e da Zona Sul (Batalha do Petrópolis, Batalha da Sul e Roda de Rima).

¹⁵⁴ É importante salientar que atualmente as batalhas de rima estão espalhadas por toda a cidade de Manaus. Estou enfatizando as Zonas Norte, Leste e Sul devido a concentração de um público maior nos *pedaços* sedimentados nessas áreas, além de serem *pedaços* que permanecem fixos há alguns anos neste *sub-circuito*.

Batalha do Berço (atualmente Confronto do Coliseu; “Bola do 23”; *pedaço* “Mutirão”, divisa entre os bairros Cidade Nova e Novo Aleixo, Zona Norte, próximo à divisa com a Zona Leste)







Batalha da Bola (“Bola do Produtor”; divisa dos bairros Cidade Nova e Novo Aleixo, Zona Norte; Cidade de Deus e Jorge Teixeira, Zona Leste)



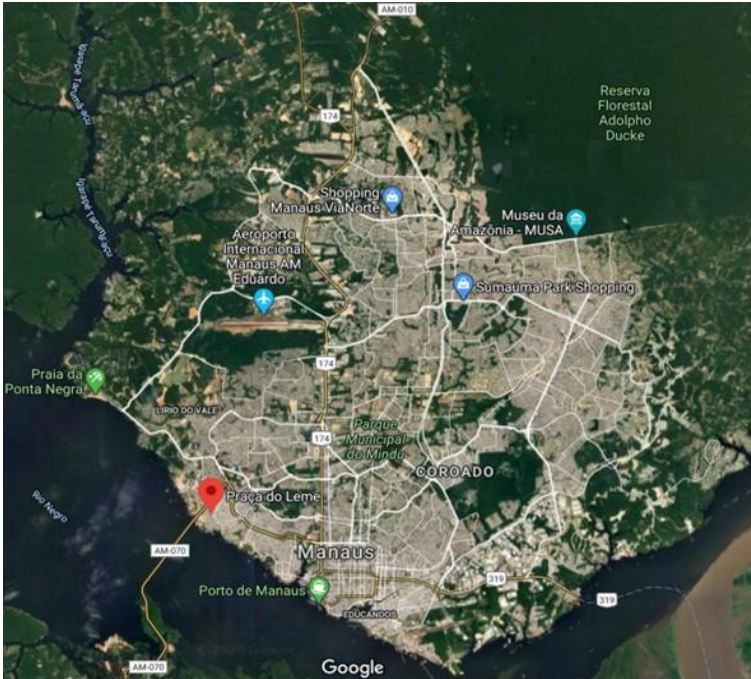


Batalha do Velho Oeste (“Estação de ônibus”; bairro Santa Etelvina; Zona Norte)





Batalha do Leme (Praça do Leme; bairro Compensa; Zona Oeste)



BAJALHA DO LEME
ANIVERSÁRIO DO MANO TRACK

29|11
QUARTA
18:00
HORAS

Pocket show:
Ativos Mc's
Ferry
MANDALA

INFORMAÇÕES
991432583
MANO TRACK

BUSÃO
T1: 121, 116
T2: 013, 129
T3: 014

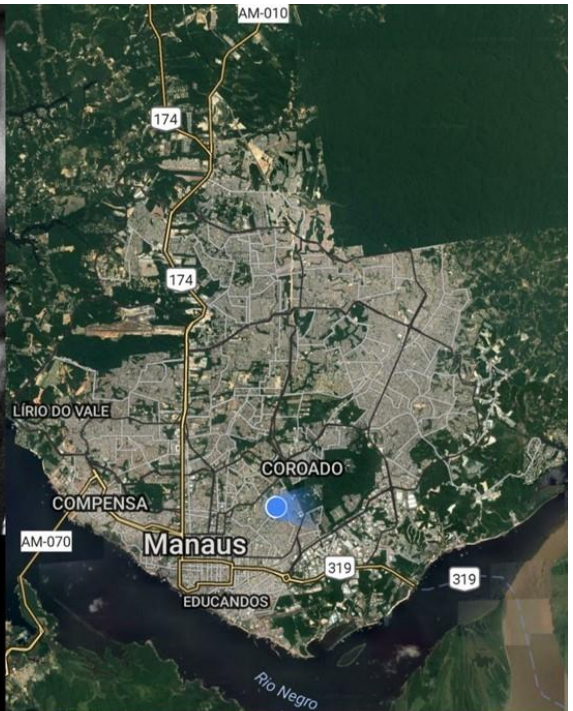
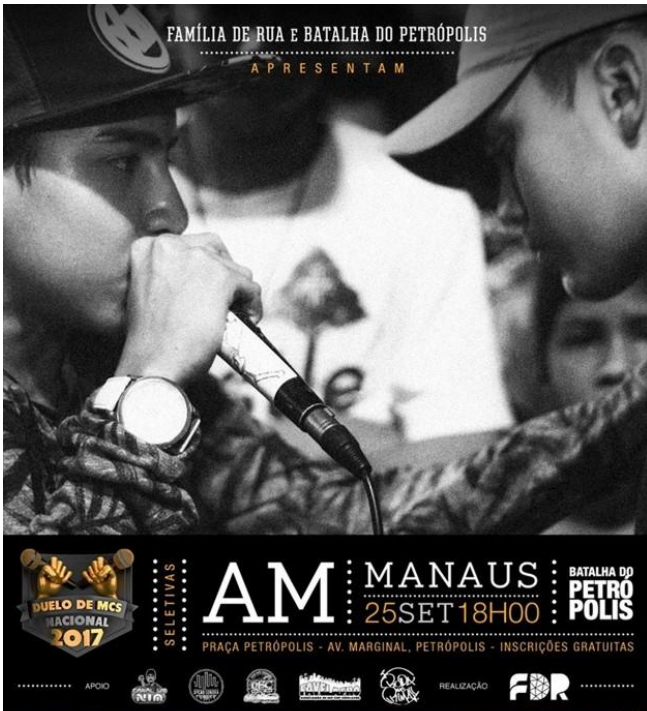
INSCRIÇÃO 3 REAIS
QUEM GANHAR LEVA TUDO

PRAÇA DO LEME, COMPENSA 3





Batalha do Petrópolis (Praça Petrópolis; bairro Petrópolis; Zona Sul)





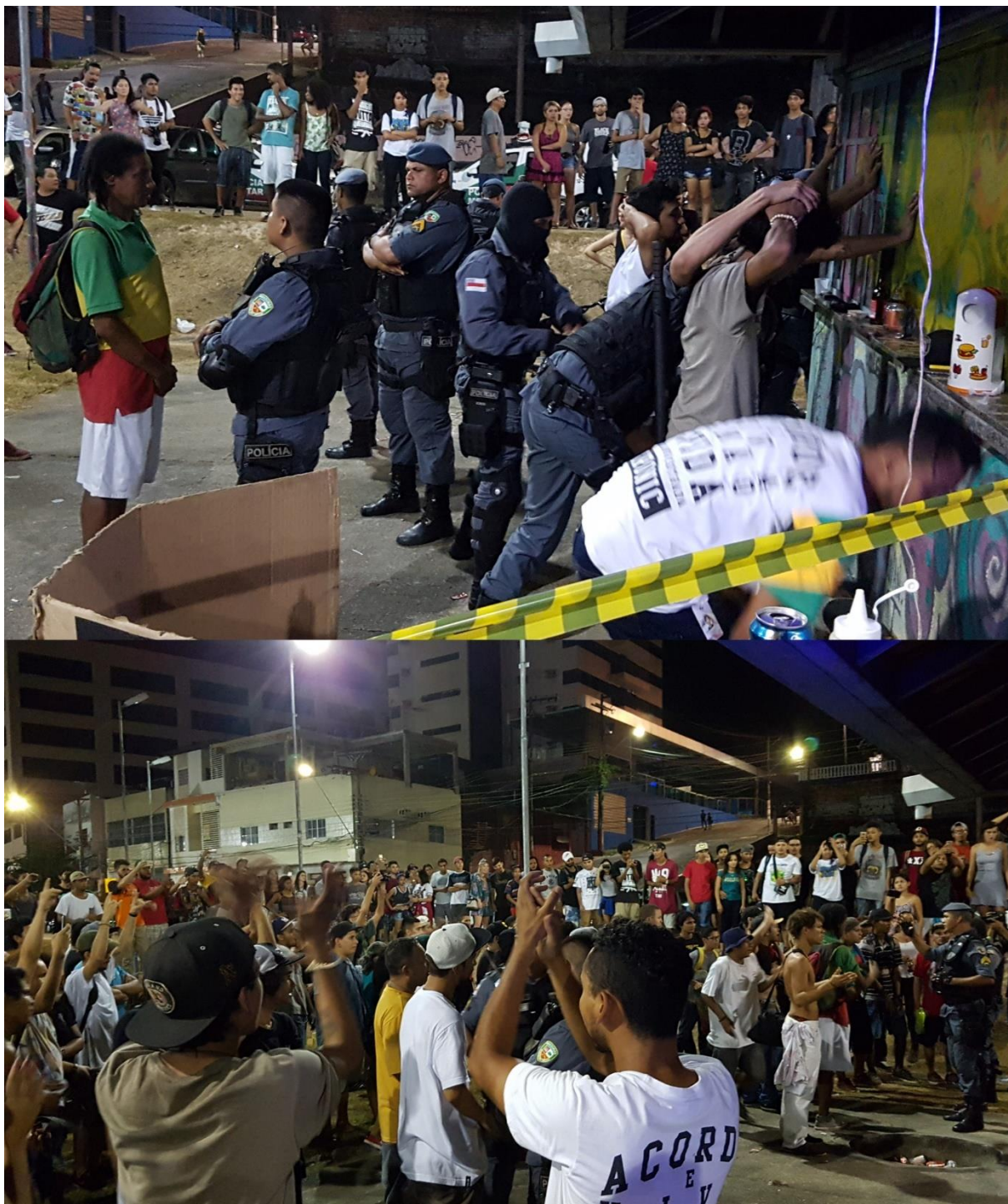
Batalha da Sul (Largo do Mestre Chico; Centro; Zona Sul)



Roda de Rima (“Praça da 7”, oficialmente Praça do Prosamim; Centro; Zona Sul)







Toda essa narrativa visual diz muito sobre os eventos musicais do *sub-circuito* das “batalhas de rima”. Poderíamos nos ater a diversas nuances de interpretação etnomusicológica/antropológica, no entanto, sinalizo a urgência de um posicionamento político maior no âmbito das quatro últimas imagens. Finalizei a narrativa com essas imagens como uma forma de denunciar o abuso das autoridades policiais que finalizaram de forma abrupta e violenta o evento em comemoração aos então quatro anos de existência da Roda de Rima, até

então um dos eventos de batalha mais sedimentados no *circuito* do “Rap AM”, ocupando parte das “*manchas* periféricas” no Centro de Manaus. Como se não bastasse a violência física e simbólica de chegar chutando as latas de tinta dos grafiteiros presentes, a polícia parou o evento para revistar (o “famoso baculejo”) inúmeros *sujeitos periféricos* presentes no local; nem preciso enfatizar que os sujeitos que sofreram o “baculejo”, em maioria, eram negros. Coincidência?

Obviamente, a polícia não estava ali para “fazer a segurança” do evento, ou mesmo cobrar dos organizadores o alvará de licença, pois este estava em nossas mãos, porém, ainda assim, não impediu a atuação violenta da polícia que, ao fim e ao cabo, após muito diálogo por parte dos organizadores do evento - incluindo *hip hoppers* de gerações mais velhas que estavam auxiliando na organização e atuando nas performances musicais -, ordenaram que o evento chegasse ao fim naquele exato momento. Foi quando presenciei um dos momentos mais emocionantes ao longo do trabalho de campo, o público presente entoou o “cântico”: “HIP HOP SALVA VIDAS, HIP HOP SALVA VIDAS”! E assim seguiram cantando como um grito de guerra - além de outras duas frases de efeito (“Vai prender bandido” e “Vai prender político”) - até o momento que os nervos se acalmaram e os policiais decidiram iniciar a retirada da corporação, já que os organizadores concordaram em finalizar o evento e já iniciavam - ao invés de um motim, aparentemente o que os policiais desejavam, pois evidenciavam uma ira tremenda contra os *sujeitos periféricos* - o “toque de retirada”. Neste momento, em torno das 22h40min do dia 26.08.2017, DJ Tubarão anunciou ao microfone que um dos maiores eventos do ano no âmbito do *circuito* do “Rap AM” estava finalizado devido a intervenção da Polícia Militar¹⁵⁵.

Notem, ainda, na primeira imagem da página anterior, um oficial encapuzado. Após o término forçado do evento, ficamos recolhendo cabos, guardando caixas de som, iluminação etc.; enquanto isso, conversávamos sobre o ocorrido. Então perguntei aos colaboradores mais velhos que tentaram dialogar com a polícia o porquê de toda aquela abordagem; DJ Tubarão, Negro Lamar, S Preto, Igor Muniz, entre outros colaboradores, tentaram de todas as formas apaziguar a situação e convencer os policiais que aquele era um evento cultural, que eles tinham autorização dos bombeiros e da própria PM para estarem ali. No entanto, a polícia foi enfática ao dizer que estava “acabando” com o evento porque houvera uma denúncia envolvendo tráfico de drogas na região, além de estarem cumprindo a Lei Seca. No momento, tive que rir para não chorar. Primeiro, o evento se encerraria antes da meia-noite, então o problema não era

¹⁵⁵ Disponibilizo um registro audiovisual enfatizando a abordagem da polícia, o momento em que o público entoou o “grito de guerra” (aos 4min15s do vídeo) e o conseqüente encerramento do evento. Disponível em: <https://1drv.ms/v/s!AscpdH9JOInj3VehwvxtrETS3e1N>. Acesso em: 27 set. 2020.

necessariamente as eleições do dia seguinte. Então comentei com Tuba: velho, desde que morei aqui em Manaus que esta região (incluindo a “Praça da 7”) é comandada pelo crime organizado através das inúmeras bocas de fumo espalhadas pelas “*manchas* periféricas” no Centro. Residi quatro anos há poucos metros da “Praça da 7”, que por sua vez localiza-se próximo à divisa entre o Centro e o bairro Praça 14 de Janeiro, uma *mancha* de atuação constante do crime organizado manauara principalmente através do tráfico de drogas. Ao longo desses quatro anos, era quase uma regra, eu atravessava a praça em direção ao “centrão” propriamente dito e era abordado por algum traficante ou personagem semelhante me dizendo que eu não podia andar por ali sem permissão ou me perguntando se eu não gostaria de comprar drogas ilícitas. Enfim, talvez o estereótipo do cabelo comprido já chamava a atenção dos representantes do tráfico no local. O fato é que, mesmo nunca tendo comprado drogas, nem ao menos dialogado de forma mais enfática com essas pessoas, elas estavam ali o tempo todo, da mesma forma que outras pessoas que nada tinham com o tráfico frequentavam normalmente a praça, assim como continuavam frequentando nos momentos em que estive em trabalho de campo presencial. Por isso, conversávamos chegando à conclusão de que aquela atuação da polícia não era por conta de “fazer cumprir a Lei Seca” ou por uma “simples denúncia”, ou mesmo se fosse, problematizo: Será que a corporação atua daquela forma com frequência na “Praça da 7” ou o ocorrido foi uma perseguição contra a cultura Hip Hop, já que o Rap não se acovarda em denunciar como os *sujeitos periféricos* são (mal)tratados pela polícia? Por fim, voltando ao oficial encapuzado, quais eram suas verdadeiras intenções em não revelar sua identidade?

Apesar de “Art” (Capítulo 1) e outros colaboradores terem enfatizado que, aos poucos, o relacionamento entre *hip hoppers* e policiais vem melhorando em Manaus, presenciei essa situação constrangedora em outros dois eventos (Batalha da Sintese e Eliminatória AM para o Duelo de MCs Nacional 2017). Nessas outras ocasiões as abordagens foram diferentes, como esperamos que sejam as abordagens de profissionais que, pelos menos em teoria, prezam pela nossa segurança. Os oficiais cobraram o alvará de funcionamento dos eventos e, ao constatarem que tudo estava dentro da lei, solicitaram apenas que diminuíssemos a intensidade do som, já que a Batalha da Sintese era sediada do outro lado da Policlínica Governador Gilberto Mestrinho (Av. Getúlio Vargas; Centro) e o evento da Eliminatória AM para o Duelo Nacional foi realizado no Patupirá Bar, um “bar alternativo/*underground*” localizado em uma área residencial do Centro de Manaus. Ainda assim, devido ao que relatei acerca do acontecido na Roda de Rima, ficam os questionamentos para continuarmos refletindo sobre esse tipo de atuação/abordagem policial envolvendo abuso de poder, que não condiz, na prática, com o que nos prometem em teoria. Não é de hoje que a temática da violência e dos constantes conflitos

entre *hip hoppers* e policiais é abordada em uma tese de doutorado. A maioria das etnografias com as quais venho dialogando apontaram esses conflitos em algum momento. Ainda, assim como alguns de meus colaboradores salientaram em suas trajetórias, Andrade (2007, p. 182-206) evidenciou em sua tese como o Hip Hop atua como uma “alternativa ao mundo do crime”.

Finalizando este subcapítulo, evidencio os registros da Eliminatória AM para o Duelo de MCs Nacional 2017, evento único que, juntamente com Nim (27) e Negro Lamar (50), integrei a comissão organizadora. Naquele momento, após quase seis meses de trabalho de campo, eu não era mais considerado somente “o pesquisador Rafael”. Na esteira da etnomusicologia aplicada e dos retornos em campo, na medida em que meus colaboradores me deram liberdade e, em alguns momentos, como neste caso, me convidaram para auxiliar diretamente na organização de eventos, fui dando um passo a mais do que somente uma pesquisa etnomusicológica dialógica. Ali, além das amizades com inúmeros colaboradores, começavam os primeiros retornos mais efetivos em campo. O evento em questão não foi “só” mais um evento; ao contrário, por dois motivos, foi o evento mais importante de 2017 pensando na cultura Hip Hop manauara como um todo, ou seja, um evento que “uniu os cinco elementos”.

Em primeiro lugar, foi o evento que escolheu o MC que representou o Estado do Amazonas pela primeira vez no Duelo Nacional em Belo Horizonte (MG); segundo, após longos dias de trabalho árduo e muito diálogo, conseguimos reunir lideranças do Hip Hop manauara que concordaram em aproveitar o momento de euforia do *circuito* do “Rap AM” - que estaria “em peso” no evento - e a data de comemoração do Dia Mundial do Hip Hop (12.11), para realizarmos um evento que, não somente retomasse a “união dos quatro elementos”, mas na medida do possível - mesmo que a ênfase fosse a eliminatória para o Duelo Nacional - evidenciasse os “cinco elementos”. Em síntese, mesmo com alguns percalços, o que é natural quando se organiza um evento dessa magnitude, conseguimos um feito que não ocorria “desde os tempos do MHM”, conforme alguns colaboradores me relataram em um *feedback* posterior; muitos deles agradecendo por termos conseguido “unir os quatro elementos” novamente, mesmo que em um evento único, que provavelmente não teria “segundas edições”, principalmente quando eu não me fizesse mais presente em Manaus, porque de alguma forma consegui atenuar os conflitos entre lideranças enquanto estive em trabalho de campo presencial.

A própria ideia de realizar o evento no Dia Mundial do Hip Hop veio a partir das muitas horas de diálogos com agentes das mais diversas gerações. Percebendo as *fricções* evidentes, também notei o quanto muitos colaboradores demandavam por esse tipo de evento, porém, precisavam de apoio, desde apoio logístico, de doação de tempo (organizar eventos no âmbito do Hip Hop, em geral, é um ato hercúleo), de pessoal para auxiliar a organização no dia do

evento, equipamentos de som/iluminação, busca por patrocínios, diálogos entre agentes que normalmente “não se bicam” para “nos unirmos em prol de algo muito maior que eu e você, o Hip Hop”, e assim por diante. Eram muitos fatores a favor e muitos contra, mas foi exatamente os vínculos de amizade e respeito mútuo que criei que me auxiliaram a ser ouvido, neste caso, não somente como pesquisador (inicialmente visto pelos colaboradores como alguém “neutro”), mas como agente/ator social parte da cultura Hip Hop, como naquele momento eu já era visto. Ao todo, em um total de quase 10 horas de duração do evento, reunimos em torno de 25 atrações - englobando todas as gerações com as quais venho trabalhando na tese - que se dividiram entre performances de Rap (grupos de Rap e performance de DJs), *breakdance*, *beatbox*, *freestyle*, grafite ao vivo (concomitante às outras atrações), pequenas inserções de fala por parte de colaboradores mais velhos que proferiram algumas palavras sobre o histórico da cultura Hip Hop em Manaus e a batalha de rima em si, da qual o Menor MC (17) consagrou-se campeão, representando, duas semanas mais tarde, o Estado do Amazonas no Duelo Nacional.

A escolha por um bar no Centro foi uma demanda dos próprios *sujeitos periféricos*. Inicialmente, por uma questão logística, porque todos os bairros possuem linhas de ônibus que atendem o Centro. Posteriormente, além da logística favorável para um evento que receberia públicos dos mais variados bairros, meus colaboradores reconheceram a ocasião como uma oportunidade única para serem vistos e ouvidos por quem normalmente não “dá a mínima pra gente”, isto é, políticos “simpatizantes da cultura” e a mídia local. Desta forma, posteriormente, os *agentes periféricos* poderiam advogar por espaços importantes no âmbito político/cultural de Manaus, como a participação em editais municipais de cultura, a participação em eventos de grande envergadura organizados pelo município, bem como o apoio direto de políticos por meio de emendas parlamentares que, por exemplo, apoiaram com passagens aéreas, hospedagem etc., a ida da “delegação AM” ao Duelo Nacional do referido ano.

Eliminatória AM para o Duelo de MCs Nacional 2017 (Bar Patupirá; Centro; Zona Sul)

SELETIVA FINAL REGIONAL AM (DUELO NACIONAL)

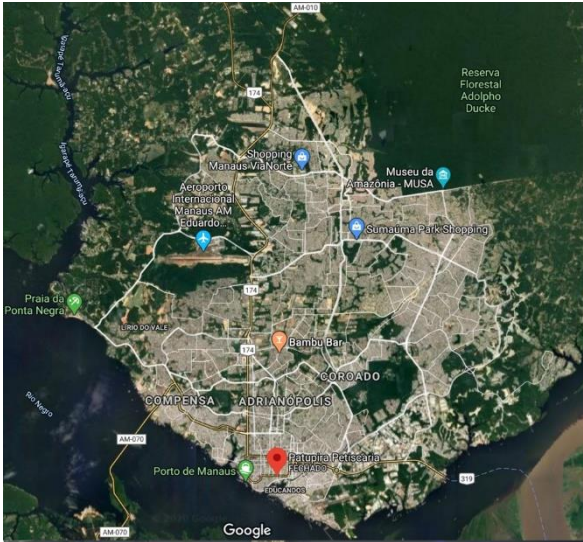
13:00 - DJ FINO/ CARAPANÁ/ PAMMY 14:00 - 1ª CHAVE (DOGGY DOGG/ DENNY VIRA LATA/ CÓDIGO DA RUA/ BAIXADA NORTE)
 15:00 - DJ TUBARÃO 15:10 - 1ª FASE DA BATALHA 16:30 - DISCOTECA GEM 16:40 - 2ª CHAVE (LARY GO E ESTRELA/
 MULHERES IN RIMA + MARIA MORAES/ CZN/ SR. LEYDULT) 17:45 - MIGUEL MAIA E PERFORMANCE DE BBOYS/BGIRLS
 17:55 - 2ª FASE DA BATALHA 18:35 - DISCOTECA GEM 18:45 - 3ª CHAVE (USUÁRIOS MC'S/VS CREW/ AGRUTA/ MAYA MC'S/
 SENOIDE) 19:55 - DISCOTECA GEM 20:20 - 1ª E 2ª SEMI-FINAL 20:45 - SET LIXO 20:55 - 4ª CHAVE (IGOR MUNIZ/
 S.PRETO/ NATIVOS MC'S/ HUMILDE CREW) 21:55 - SET LIXO 22:00 - FINAL DA BATALHA

10\$ INTEIRA /
 COMPARTILHAR
 FLYER + 5\$
 (CONFIRMAÇÃO DE COMPARTILHAMENTO
 NA PORTARIA)

AM: MANAUS
 12 NOVEMBRO 13:00
 BAR PATUPIRÁ - RUA JOSÉ PARRAGUÁ, 515 - CENTRO - ENTRADA: R\$10
 COMPARTILHE O FLYER NAS REDES SOCIAIS E GANHE UMA ENTRADA (R\$5,00)

APÓIO GERAL
 SONORA BARE

FDR: CANAL DO NIM, NEGRO TAMAR & RAFAEL BRANQUINHO
 @abancamaissuja.yy







5.2 Bailes “comunitários” ou “de quebrada” e eventos culturais de rua

Diferentemente do *sub-circuito* das batalhas de rima - que contava com eventos diários enquanto estive em trabalho de campo presencial -, os eventos que priorizavam “os quatro/cinco elementos” da Cultura Hip Hop eram raros. O que estou nominando por bailes “comunitários” ou “de quebrada” e eventos culturais de rua formam um *sub-circuito* específico que tem como elo a *consciência de rua* (KEYES, 2004) representada em duas frentes: 1. a união dos “quatro/cinco elementos” da Cultura Hip Hop; 2. a união de alguns desses elementos associados a outras culturas - como o skate e o BMX - que também advogam pela *consciência de rua* através da “ocupação” dos espaços públicos urbanos, como praças, pistas de skate e viadutos.

A primeira dessas frentes, a dos bailes “comunitários” ou “de quebrada”, é representada pelos eventos mais ligados à Cultura Hip Hop. Estes eventos advogam por uma união entre “os quatro elementos” - e em algumas ocasiões os “cinco elementos” - objetivando também a integração de suas “comunidades” ou “quebradas” - ou seja, dos *sujeitos periféricos* em geral - ao público/agentes do Hip Hop. Etnografei presencialmente, neste âmbito de eventos, o Sabadão Cultural. Ainda, a partir da etnografia virtual, pude acompanhar duas edições do Arte no Beco, duas edições do Baile Nobre, duas edições do MHC e o evento Hip Hop Black. Em alguns casos, como a primeira edição do evento MHC, os organizadores integraram às atrações do evento - além das performances de *rappers*, DJs, *b.boys/b.girls* e grafiteiros - recreações para crianças, atividades assistenciais, como por exemplo, corte de cabelo gratuito, doações de cestas básicas arrecadadas pelos *hip hoppers*, e ainda a integração de comerciantes locais ou dos próprios *sujeitos periféricos* que se uniam para vender comidas/bebidas, entre outras atividades agenciadas pela própria “comunidade” e/ou integrando-a ao público do Hip Hop.

Infelizmente não estive presente na maioria desses eventos, mas compartilho alguns registros imagéticos disponibilizados pelos organizadores, bem como um registro audiovisual (10.07.2019) que fiz com alguns deles na “Comunidade de Assis” (bairro Colônia Terra Nova; Zona Norte), poucas semanas antes da primeira edição do evento MHC. Neste registro¹⁵⁶, dialogo coletivamente com integrantes dos grupos de *WhatsApp* “Coletivo Mandala Hip Hop” e “Movimento Hip Hop Crews”, dos quais também faço parte, todos integrantes da “Família Mandala”, como é reconhecido o grupo de *sujeitos periféricos* que se unem para fomentar “a cultura periférica”, neste caso, organizando eventos de Hip Hop “comunitários” ou “de quebrada”, como Mano Track (idealizador do Arte no Beco), Dero (idealizador do MHC),

¹⁵⁶ Disponível em: <https://1drv.ms/v/s!AscpdH9JOInj3V2dNFCWnUCwI7Eu>. Acesso em: 27 set. 2020.

Markinho Lado Bom (idealizador do Baile Nobre), MaiKou CHC (idealizador do Sabadão Cultural), Mano FK (idealizador do Hip Hop Black), Mano Radar e DJ Ferrary (idealizadores dos grupos “Família Mandala” / “Mandala Som AM”), entre outros.

A outra frente de eventos, a que estou nominando de eventos culturais de rua, une, ao menos, três elementos do Hip Hop (DJ, MC/*rapper* e grafite), como presenciei no Festival Amazon Walls e no Festival de Graffiti Black and White. Ainda, concomitante aos eventos culturais de rua que unem elementos do Hip Hop, estão os eventos que também unem outras modalidades culturais que advogam pela *consciência de rua*, como pude presenciar no evento Circuito de Cultura, Skate e Artes Urbanas, que contou com *performances* de *rappers*, DJs e grafiteiros no âmbito da Cultura Hip Hop, *performances* de bandas de *punk rock* e *reggae*, e campeonatos de skate.

O que diferencia alguns desses eventos das batalhas de rima que também tiveram *performances* de grafite ao vivo (Batalha do Leme) e grafite/skate (Roda de Rima) é que no caso do *sub-circuito* das batalhas de rima a ênfase dos eventos são as batalhas, ao passo que no *sub-circuito* dos bailes “comunitários” ou “de quebrada” e eventos culturais de rua é dada ênfase semelhante a todos os elementos artístico-culturais, sendo que, também se diferem por normalmente não sediarem batalhas de rima (com algumas exceções), sendo mais comum as *performances* de *rappers*, DJs, grafiteiros, *b.boys/b.girls* e, por vezes, une-se a esses o “quinto elemento” (conhecimento) através de palestras, como no Hip Hop Black e na segunda edição do MHC. O Hip Hop Black, evento dedicado ao Dia da Consciência Negra, uniu os “cinco elementos” do Hip Hop ao skate e ao *cross bike*; teve ainda como atração nacional o paulista Eduardo Taddeo, que proferiu palestras no âmbito da Consciência Negra e atuou como *rapper*. Já a segunda edição do MHC foi dedicada à questão do feminicídio, que também integrou em sua programação os “cinco elementos” do Hip Hop, e ainda, Poesia Slam (cada vez mais frequente nos eventos de Hip Hop), “pista de skate”, “*slackline* ao vivo”, “sorteio de rifas e ranchos” e “oficina de desenho para crianças”.

Seguindo com um dos objetivos deste capítulo, isto é, apresentar a etnografia do *circuito* do “Rap AM” a partir da construção de narrativas etnográficas através dos recursos visuais, evidencio alguns registros imagéticos na tentativa de (re)constituir o *sub-circuito* dos bailes “comunitários” ou “de quebrada” e eventos culturais de rua. Os registros dos eventos Baile Nobre, Arte no Beco, MHC e Hip Hop Black foram cedidos pelos respectivos organizadores dos eventos através dos grupos de *WhatsApp* citados, que fizeram questão que eu os utilizasse nesta tese, para eles, também, uma oportunidade de divulgação em outros meios, o que por sua vez poderá integrar portfólios de projetos no âmbito dos editais de cultura.

Sabadão Cultural (praça do Conjunto Residencial Viver Melhor 2; bairro Lago Azul; Zona Norte; último bairro delimitado dentro da área urbana na extremidade norte de Manaus)

Se liga
Dia 25/02/17 VAI ROLAR

Sabadão Cultural

Graffiti Ao Vivo

Performance de B.boys
Revolução Kannybal's 03

Exposição de quadros em tela

Rap regional:

KZ Código da Rua
Srelestra
CZAN
Solar Roots
Igor Muniz

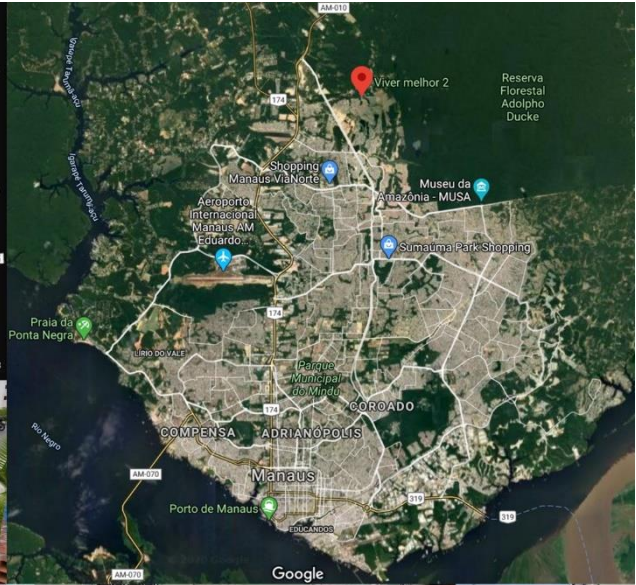
Batalha da Norte
inscricao: 008
Premiacao: som gravado

Dj'S
Dj Mc Fino
Dj Sanci

Local: Conj. Resid
Viver Melhor 2
Px da Barreira

Busão:
T4: 041,044
T3: 026
Centro: 356
Cachoerinha: 358

organização:  Apoio: 



Baile Nobre, Arte no Beco e MHC (Baile Nobre é realizado na “Comunidade Nobre”; bairro Lago Azul; Zona Norte; Arte no Beco e MHC são eventos itinerantes realizados em “comunidades” / “quebradas” espalhadas pelas Zonas Norte, Leste, Oeste e Sul)

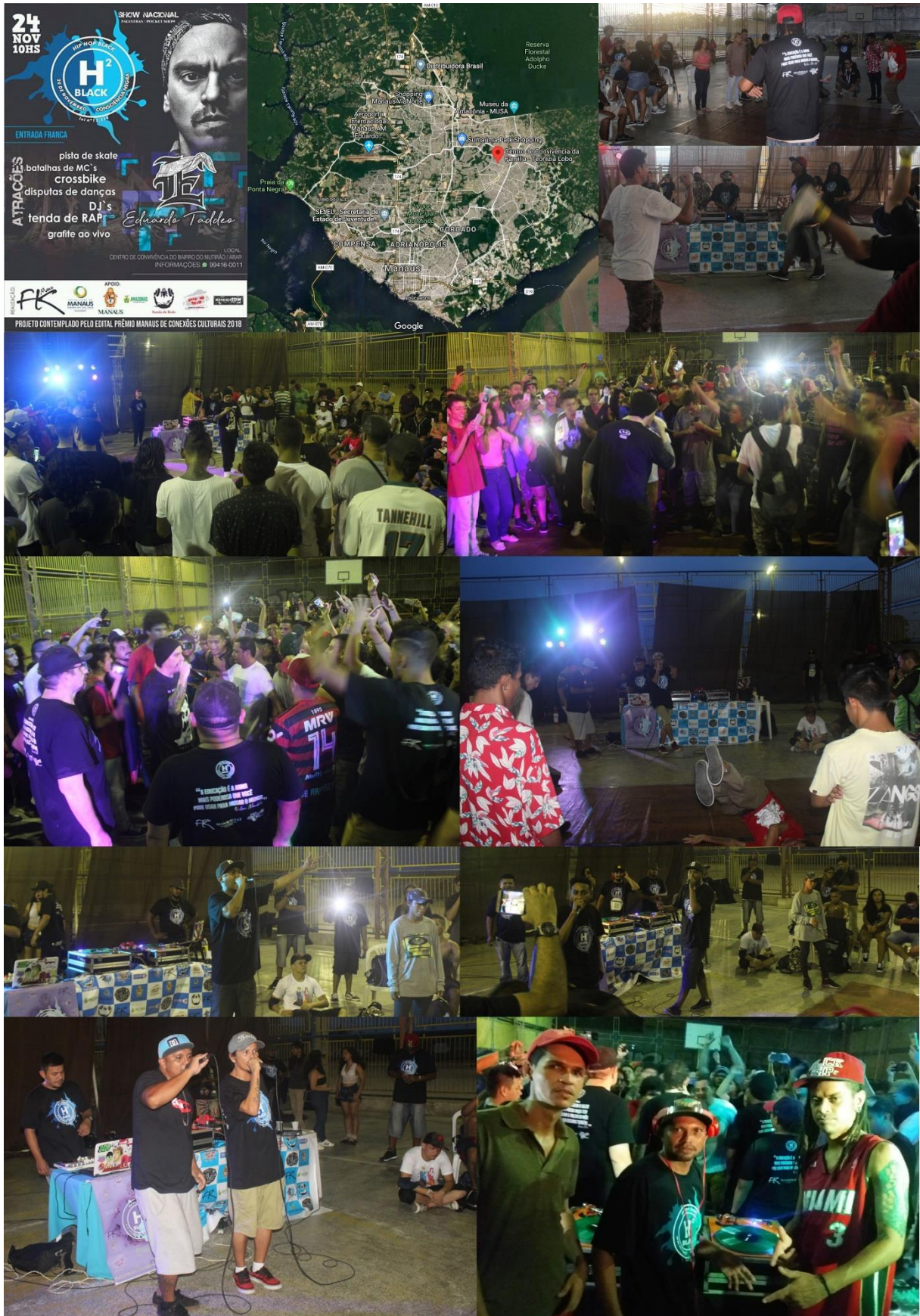




<p>MHC 2ª EDIÇÃO NÃO AO FEMINICÍDIO 19h de 9h às 20h ATRACÕES POCKET SHOW: BATALHA DE MC BATALHA DE ALL STYLE POESIA SLAM SICK IN DO VIVO DANÇA VOGUE 01/02 BATALHA DE POPPING DISTA DE SKATE BATALHA DE BBOYS MÚSICA E DANÇA: POESIA SLAM PRÊMIO: PIZZA GRANDE EM DOBRADO</p> <p>apoio: Instituto de Cidadania e Desenvolvimento Social Rua Macunary s/n - Bairro: Educandos na Antiga Delegacia</p>	<p>O EVENTO SE INICIARÁ ÀS 19h E TERMINARÁ ÀS 21h MHC 2ª EDIÇÃO NÃO AO FEMINICÍDIO PALESTRANTES DO TEMA NÃO AO FEMINICÍDIO Formada em Filosofia 10h Militante do Coletivo: Bassisco Kestrelina - 20h Coletivo Ocupa Miará e Fórum Movimento das Mulheres de Miará com o Tema Rap Consciente e Resistência - 17:30 Instituto de Cidadania e Desenvolvimento Social Rua Macunary s/n - Bairro: Educandos na Antiga Delegacia</p>	<p>O EVENTO SE INICIARÁ ÀS 19h E TERMINARÁ ÀS 21h MHC 2ª EDIÇÃO NÃO AO FEMINICÍDIO GENÉRIPAS MIA, POSIE ZIL, LORE PAES TINA, LUKA, EMQUEEN DJs Local: Instituto de Cidadania e Desenvolvimento Social Rua Macunary s/n - Bairro: Educandos na Antiga Delegacia</p>	<p>MHC 1x1 Batalha de B.boys Inscrição 15 conto Prêmio: 200 conto + Camisa e Troféu 16 VAGAS Início da Batalha às 14:30h Local: Instituto de Cidadania e Desenvolvimento Social Rua Macunary s/n - Bairro: Educandos na Antiga Delegacia 22/DEZ</p>
<p>O EVENTO SE INICIARÁ ÀS 19h E TERMINARÁ ÀS 21h MHC 2ª EDIÇÃO NÃO AO FEMINICÍDIO BATALHA DE MC INSCRIÇÃO 8 REAIS / 8 VAGAS REGRAS: PERASITAS LEVADO O MC A SER ELIMINADO LINHAMENTOS E MÚSICA A TERCEIROS TEMPO ELIMINARÁ PRÊMIO: R\$ 80,00 - CAMISA + TROFÉU Mestre de Cerimônia: JADILINO Local: Instituto de Cidadania e Desenvolvimento Social Rua Macunary s/n - Bairro: Educandos na Antiga Delegacia</p>	<p>O EVENTO SE INICIARÁ ÀS 19h E TERMINARÁ ÀS 21h MHC 2ª EDIÇÃO NÃO AO FEMINICÍDIO POESIA SLAM REGRAS: POESIA SLAM DECLAMAÇÃO SEM APOIO INSTRUMENTAL. PAPEL OU ADBREAR MÍNIMO DE 2 POESIAS DECORADAS (SE HOUVER SEGUNDA FASE) PRÊMIO: R\$ 100 - CAMISA + TROFÉU + LIVRO Holaise Asaf Local: Instituto de Cidadania e Desenvolvimento Social Rua Macunary s/n - Bairro: Educandos na Antiga Delegacia</p>	<p>O EVENTO SE INICIARÁ ÀS 19h E TERMINARÁ ÀS 21h MHC 2ª EDIÇÃO NÃO AO FEMINICÍDIO BATALHA DE ALL STYLE INSCRIÇÃO 10 REAIS / 10 VAGAS PRÊMIO: R\$ 100,00 - CAMISA + TROFÉU MESTRES DE CERIMÔNIA: JADILINO Local: Instituto de Cidadania e Desenvolvimento Social Rua Macunary s/n - Bairro: Educandos na Antiga Delegacia</p>	<p>O EVENTO SE INICIARÁ ÀS 19h E TERMINARÁ ÀS 21h MHC 2ª EDIÇÃO NÃO AO FEMINICÍDIO BATALHA DE POPPING INSCRIÇÃO 10 REAIS / 8 VAGAS PRÊMIO: R\$ 100,00 - CAMISA + TROFÉU MESTRES DE CERIMÔNIA: JADILINO Local: Instituto de Cidadania e Desenvolvimento Social Rua Macunary s/n - Bairro: Educandos na Antiga Delegacia</p>



H2 Black - Hip Hop Black (ARAR; atual Centro de convivência da Família - Teonízia Lobo; pedaço do “Mutirão”; bairro Novo Aleixo; Zona Norte)



Festival Amazon Walls (viaduto e muros adjacentes entre as avenidas Constantino Nery, Brasil e Boulevard Álvaro Maia; divisa entre os bairros Centro e Presidente Vargas; Zona Sul)



Circuito de Cultura, Skate e Artes Urbanas (Parque da Juventude Ajuricaba Mascarenhas; bairro São José Operário; Zona Leste)

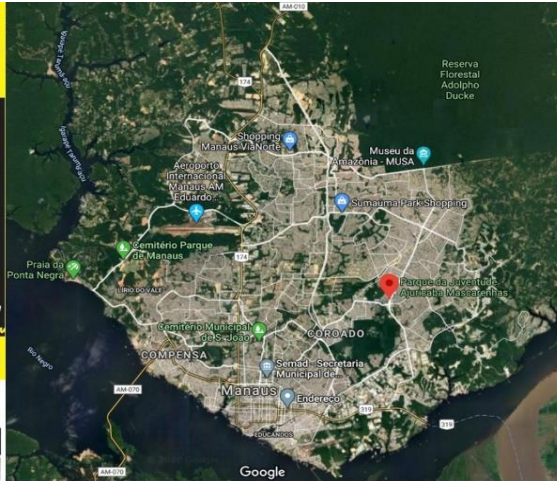
CIRCUITO DE CULTURA SKATE E ARTES
URUBAS
1
TODOS CONVIDADOS
LOCAL FORMIGUEIRO SKATE PARK
comemoração do 2 anos da Loja SOUL SKATE HOUSE
NO PARQUE DA JUVENTUDE NA ZONA LESTE EM FRENTE AO TERMINAL DE ONIBUS T5

TRUQUE COM OS RODAS:
 KAKARAS ROOTS
 SPUNK ROCK 1
 SOLAR ROOTS
 MUSEU DO BOP

COMUNIDADE ZONA NORTE
 RUA RENEZ LIMA
 Exposição do Vídeo REGIONAL SKATE VIDEO

Best Tricks
 Iniciante, feminino, am 1 e 2
 Das 19.00 as 21.00 hrs

Costume SKATE ROOTS FK AMNESIA FASV PÉRFERICOS CBSKO



URUBAS
EU VOU!

PROGRAMAÇÃO ARTÍSTICA E MUSICAL
 Cronograma geral e horarios

CRONOGRAMA DAS ATIVIDADES ARTÍSTICAS / MUSICAIS E ARTÍSTICAS:

- 13:00 ABERTURA DJ SANCY
- 15:00 SOLAR ROOTS
- 16:00 CAMPENATO
- 17:00 KAKARAS ROOTS
- 18:00 DJ PAMMY / CARAPA
- 18:30 BOX 44
- 19:00 EXPRESSO SUBMUNDO
- 19:30 CONEXÃO ZONA NORTE
- 20:00 REGIONAL SKATE VIDEO
- 21:00 IGORR MUMIZ
- 22:00 DIS

Costume SKATE ROOTS FK AMNESIA FASV PÉRFERICOS CBSKO



5.3 Bares do Centro

Apesar de não ser o *sub-circuito* predominante no *circuito* do “Rap AM”, foi através deste que tive o meu primeiro contato com eventos de Rap em Manaus. Conforme descrevi no Capítulo 1, meu primeiro evento foi no Bar do Rap, ainda hoje em atividade, assim como o *The Clinic*, sobre o qual discorri no Capítulo 3 quando empreendi uma espécie de “cartografia” / “mapeamento” de como ocorre a “ocupação” do Rap AM no bairro Centro, o que me levou a refletir acerca da subversão da lógica hegemônica de pensar o Rap somente como “cultura periférica” e de que, cada vez mais, a relação Centro/periferia/Centro vem ganhando outros contornos através das dinâmicas de “lutas” e “resistências” por parte dos *sujeitos periféricos* no âmbito das ações de ampliação do *circuito* do “Rap AM”.

O *sub-circuito* dos bares do Centro não é advogado unanimemente pelos *sujeitos periféricos*. Há divergências nas *ideias* e *ideais* por trás da formação/formatação deste *sub-circuito*. Enquanto alguns colaboradores acreditavam, em fevereiro de 2017, que “[...] agora nós temos um espaço só nosso, um lugar onde podemos mostrar o nosso trabalho e aproveitar os momentos de lazer com segurança”, como um colaborador afirmou ao falar do Bar do Rap; por outro lado, outros acreditavam que “[...] todos os bares que já passaram pelo Centro abrindo espaço para o Rap não nos representa. Eles só estão pensando em ganhar dinheiro, enquanto nós não recebemos nada pra cantar lá”. Esses pequenos trechos de falas de dois dos meus colaboradores principais não foram os únicos nessa direção. Muitos afirmavam, por um lado, pontos positivos desses espaços e advogavam pela ampliação deles; por outro lado, outros denunciavam, inclusive, que alguns desses estabelecimentos teriam relação com o crime organizado, e que isso era péssimo para o Hip Hop por “denegrir a nossa imagem” e distanciar os *ideais* do Rap ligados à *consciência de rua* o aproximando das dinâmicas de lazer e sociabilidade contextualizadas em uma dinâmica capitalista muito distante do que seria “a verdadeira identidade do Rap”, como outro colaborador próximo afirmou.

Ao menos três âmbitos envolvem as discussões e os conflitos em torno da inserção do “Rap AM” em um *sub-circuito* de bares que, inicialmente, enquanto estive em trabalho de campo presencial, era formado em sua completude por bares no Centro, mas que aos poucos - como venho acompanhando através do trabalho de campo virtual -, ainda de forma incipiente, começa a ser ampliado para bares nas Zonas Norte e Leste, com a implementação de bares como, por exemplo, o Toca da Raposa, inaugurado em março de 2020 no bairro Colônia Terra Nova (Zona Norte). Esses três âmbitos de conflitos e discussões perpassam questões envolvendo segurança, capitalismo e performance musical no âmbito das *ideias* que meus

colaboradores têm em torno da música Rap. Enquanto muitos acreditam que a inserção do “Rap AM” em bares localizados no Centro de Manaus seja um excelente viés de “ocupação” da área central da urbe, normalmente dominada pelas “culturas/espços culturais hegemônicos”, outros defendem - após a inserção de batalhas de rima e demais eventos nas *manchas* do “circuito turístico/cultural” do Centro - que essa “ocupação” já está sendo feita em espaços públicos, o que estaria ligado à *consciência de rua*, um dos pilares de atuação do Hip Hop a nível mundial desde o surgimento nos EUA, o que distanciaria, ao menos inicialmente, o Hip Hop da dinâmica capitalista dos “grandes empreendimentos da indústria cultural de massas”. O fato é que em seu próprio país de origem o Hip Hop foi modificando-se e ganhando várias faces. Nos EUA, talvez, a principal delas esteja atrelada à dinâmica capitalista. No Brasil, entretanto, os *ideais* circunscritos às *dinâmicas de periferia* ainda são predominantes e continuam sendo advogados pelos *hip hoppers*, mesmo quando pretendem “ascender de classe” através do Rap ou ao menos “sobreviver da nossa Arte”.

Neste sentido, alguns colaboradores acreditam que “[...] o Rap não tem que tá se misturando com *funk* e *trance* pra atender a uma demanda de mercado [...]”, pois essa ação “apelativa” por parte de alguns *sujeitos periféricos* estaria “desvirtuando a essência do Rap”. “Isso não é um vale tudo, promover festas de *funk*, *trance* e Rap tudo junto usando o nome do Rap AM, e ainda levando nomes de peso do nosso Rap só pra atrair o público da periferia nesses locais aí que se dizem *underground* só porque ‘abrem espaço’ pra periferia, eu não concordo”, afirmou um dos colaboradores mais velhos ao me relatar como era complexo e frustrante a tentativa de “tocar” bares no Centro em décadas anteriores, como nos anos 1990-2000, por exemplo, quando muitos *sujeitos periféricos* envolvidos com o Hip Hop tentaram introduzir a cultura Hip Hop no *circuito* de “bares *undergrounds* do Centro”, mas não obtiveram êxito pelas dificuldades financeiras de “tocar” um bar no Centro “sem pensar no lucro, mas sim na cultura” ou ainda na “ocupação” do Centro pelos *sujeitos periféricos*. Esse mesmo colaborador, assim como outros dois da mesma geração, afirmaram ainda que estão muito preocupados com o que vem ocorrendo em bares como o Bar do Rap e o *The Clinic*, já que os donos teriam envolvimento com o crime organizado e com a venda de ilícitos nos referidos espaços, aceitando a entrada de menores, bem como o consumo de drogas (“legais e ilegais”) em seus estabelecimentos. Ainda, denunciam esses colaboradores, que o Bar do Rap estaria “incentivando a prostituição de menores”, o que segundo eles distancia por completo as práticas desses estabelecimentos ao que os *sujeitos periféricos* compreendem como prática/ação da cultura Hip Hop.

Exatamente por se tratar de questões tão delicadas, até mesmo do ponto de vista legal, que não estou citando nomes nesta parte do texto. Da mesma forma que alguns colaboradores mais velhos, outros, de gerações intermediárias - que inicialmente apoiavam os bares do Centro e integravam grande parte das programações dos eventos sediados nesses espaços - também começaram a se distanciar dos eventos promovidos no início de 2020 em decorrência do que venho relatando. Apesar da maioria dos *hip hoppers* advogarem pela *consciência de rua* através da ocupação dos espaços públicos - sejam os “pedaços periféricos” no Centro ou na própria “periferia” -, muitos acreditam que essa mesma *consciência de rua* pode ser levada a espaços culturais fechados, como em eventos nos próprios bares do Centro, mas também em “eventos alternativos” que adentram certos espaços antes totalmente negados ao Hip Hop, o que também faria parte de “ações alternativas” do Hip Hop visando a “ocupação” do Centro.

Neste sentido, o Hip Hop feminino - que apesar de ser parte da cultura Hip Hop como um todo enfrenta uma série de barreiras devido ao machismo ainda predominante - busca ampliar o seu espaço através de eventos protagonizados somente por mulheres. Conforme a colaboradora Cida Aripória (37) ressaltou em um de nossos diálogos: “[...] as mulheres do Hip Hop ainda enfrentam muitas dificuldades; é difícil organizar eventos, mas estamos na luta, resistindo e conquistando espaço no Centro”. O ápice dessa conquista enquanto eu estava em trabalho de campo presencial foi a exposição de grafite feminino Filhas da Rua (Galeria do Largo; Largo de São Sebastião; Centro; 16.12.2017), que também contou com performances musicais das colaboradoras Dee Jay Pãmmy, Mulheres In Rima, Catarina e Lary Go & Strela.

Há alguns anos diversos bares/espaços culturais no Centro começaram a abrir suas portas à cultura Hip Hop. Discorri acerca dessas questões no Capítulo 3, no entanto, não mencionei um evento em específico por ter sido sediado em um bar “fora” do Centro. Este evento seguiu a linha do Circuito de Cultura, Skate e Artes Urbanas, porém, nesta oportunidade “ocupando” o espaço de um “bar *underground*” chamado Armazém do Rock (bairro Nossa Senhora Aparecida; poucas quadras do Centro). Evidencio este evento - Super Sopa Vandal Kings - na narrativa visual deste subcapítulo por ter sido amplamente “ocupado” pelo Hip Hop em um “pedaço periférico central” como “alternativa” ao *sub-circuito* dos bares do Centro.

Antes de adentrar na narrativa visual propriamente dita, gostaria ainda de salientar a questão da segurança, bastante enfatizada por alguns colaboradores. Como relatei anteriormente, alguns episódios de violência assolaram dois eventos no âmbito do *sub-circuito* das batalhas de rima em 2018. Esses eventos e o constante aumento da violência nas ruas de Manaus, incluindo o aumento de casos de jovens e crianças que são atingidos por balas perdidas, é outro fator preponderante para alguns colaboradores advogarem que, além de

“ocupar as ruas” de Manaus, o Rap também deveria oferecer aos seus usuários a possibilidade de “um local seguro”, porém, assim como os eventos que advogam pela *consciência de rua*, esses locais deveriam abrir suas portas para “toda e qualquer manifestação cultural periférica”, tirando a ênfase da preocupação com o lucro financeiro por parte dos bares do Centro e colocando-a no *ideal* maior do Hip Hop, o “elemento do conhecimento” diretamente atrelado ao lazer e à sociabilidade através da “arte que liberta”. Nessa linha de pensamento, os idealizadores do “bar e espaço cultural” Toca da Raposa advogam pela criação deste espaço “seguro” e “aberto” a “todas as tribos” do “meio periférico”, o que parece sinalizar uma possível investida dos *sujeitos periféricos* na criação de outro *sub-circuito*, o dos bares/espços culturais “na periferia”. Este, por sua vez, se diferiria do *sub-circuito* dos bares do Centro nos *ideais*, distanciando-se do âmbito de pensar em “lucro financeiro a qualquer custo” e possibilitando aos *hip hoppers* residentes na Zona Norte de Manaus - uma das mais povoadas pelo *circuito* do “Rap AM” - um espaço de fato destinado aos modos de sociabilidade e fazeres artísticos “da periferia”, como muitos pensaram que seria no Bar do Rap, mas que, com o passar do tempo, me relataram suas decepções e aflições em relação a esses espaços.

Para muitos colaboradores, os bares do Centro são cada vez mais “habitados” por *sujeitos periféricos* das gerações mais jovens que estão optando pela *tática* de “misturar” Rap, *funk* e *trance* ou adotam um estilo *trap* muito semelhante ao *trap* norte-americano contextualizado no âmbito da “ostentação” - como alguns *hip hoppers* de diferentes gerações afirmam -, na tentativa de abranger cada vez mais públicos e tentar expandir a rede de seguidores em suas mídias sociais, o que possibilitaria uma “notoriedade maior” no *mainstream* artístico-cultural que “abraçou” certos “fazeres musicais periféricos”.

Amparado pelo que venho discorrendo, saliento na íntegra um texto publicado no grupo de *WhatsApp* “Coletivo Mandala Hip Hop” no dia 21.02.2020 divulgando o evento de inauguração (07.03) do “bar/espaço cultural” Toca da Raposa, que contou com atrações de Rap (incluindo representantes do Rap feminino e DJs de Rap), bem como *punk rock*, *reggae* e a batalha de Slam dirigida por Halaise Asaf, cada vez mais presente nos eventos do *circuito* do “Rap AM”. Este texto evidencia não somente a divulgação do “futuro espaço”, mas principalmente nos oferece *pistas* acerca das *ideias* que os idealizadores têm em relação à cultura Hip Hop.

Saudações a todas e todos que caminham por este chão sagrado e também criminalizado. Chegou mais um dia e, que este dia seja regado de novas amizades, novos olhares e novos rumos da arte intrínseca do meio periférico. Nosso desejo é de reunir todas as tribos deste chão que acreditam que a arte liberta, faz rupturas e ilumina todo o ser. A Toca da Raposa vai ser um ambiente musical a todos os gostos, um

espaço com obras de arte e parceria com qualquer iniciativa artística visando o bem viver da comunidade. Venham em paz, desta que transforma e liberta!

Toca da Raposa Escangalho Cultural

Dando continuidade à narrativa etnográfica através do recurso imagético (re)constituindo o *sub-circuito* dos bares do Centro para além dos registros no Bar do Rap apresentados no Capítulo 1, apresento a seguir registros de eventos no *The Clinic* e dos “eventos alternativos” aos bares do Centro que também “ocuparam” *pedaços* “centrais” e “periféricos” representados em espaços fechados no Centro, como a exposição Filhas da Rua e o evento Super Sopa Vandal Kings, que uniram grafite e Rap em diferentes perspectivas, sendo que o segundo evento foi realizado em outro ambiente do Armazém do Rock antes inutilizado pelo “bar *underground*” nos eventos puramente dedicados ao *rock*.

Eventos no *The Clinic*: Aniversário do Mestre de Cerimônias Fabrício Pkn; Red Cup; Baile Favela Chick 2 (Centro; Zona Sul)





MANDALA SOM apresentam audioteknik

BAILE FAVELA CHICK 2

DJ Alexandre Marcos Ferrary Rap Hip-hop

convidados:
 DJ Old School
 Marcos Tubarao
 MC Fino
 He-Man
 Carapanã
 Penny
 Carlos Lobo
 Sancy
 Alaison

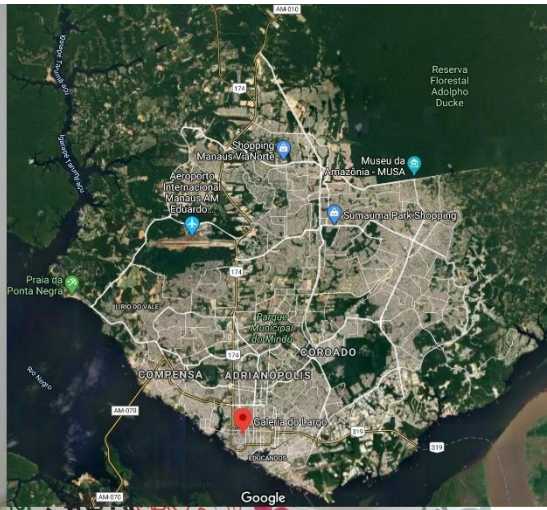
pocket
 S-Preto
 Nativos Mc's
 Igor Muniz
 Vc Crew
 BATALHA DO LEME
 Mano TRACK

INGRESSOS 10,00RS

Dia 09 de Dezembro, as 19hrs
no THE CLINIC BAR
 Rua Maukar de Figueiredo, 23 - Centro



Exposição de Graffiti Filhas da Rua (Galeria do Largo; Largo de São Sebastião; Centro)



Super Sopa Vandal Kings (Armazém do Rock; bairro Nossa Senhora Aparecida; Zona Sul)

Taba SKATES
SKATE MANAUS
MARRECO
BAR DO RAP
SUVINIL
BOMB ART

FASV
092
AMNESIA
SKATE ADDICTION
Gorilla

SUPER SOPA VANDAL KINGS
28 / OUTUBRO / 2017

ARMAZÉM DO ROCK a o lado da Ponte do São Raimundo / Aparecida antiga fábrica de cerveja Miranda Correia
DAS 13 : 00 EM DIANTE
ENTRADA R\$ 5,00

GRUPOS DE RAP :
CONEXÃO ZONA NORTE,
MC RENAM E A ELITE DO NORTE,
LARYGO STRELADRA,
VS. CREW,
MULHERES EM RIMA, MAYA

DJ'S SANCY E DJ MADRUGA

BANDAS DE ROCK AND ROLL :
XAXARAS ROOTS,
ROLAMENTO ATOMICO,
CONDUTA 092 e BOX 44

EXPO DE FOTOS: ELTON BELO E VIDEOS ERICK DAMMON
BEBIDAS A VENDA NO LOCAL E TABACARIAS

Teatro Amazonas
Aeroporto Internacional Eduardo Gomes
COROADO
ADRIANÓPOLIS
COMPENSA
LIRIO DO VALE
Rio Negro
EDUCANDOS



6 PRÁTICAS POLÍTICO-MUSICAIS E INTERSECCIONALIDADE NO “RAP AM”

O objetivo deste capítulo é retomar os problemas de pesquisa apresentados na Introdução buscando evidenciar alguns pontos ainda não trabalhados em maior profundidade - como a questão de gênero e as relações com o trabalho - e, ao mesmo tempo, encaminhar os argumentos (“tese”) do que venho refletindo nos capítulos anteriores no âmbito das relações étnico-raciais, de classe e pertencimento/identidade local/regional/nacional/global. Para isso, relembro ao leitor os problemas de pesquisa: 1. Como especificidades sonoro-musicais circunscritas às produções do “Rap AM” a partir de *práticas político-musicais* geracionais se relacionam com as *dinâmicas de periferia* em uma realidade amazônica urbana? 2. Como as “atitudes políticas negras”¹⁵⁷ - aqui ampliadas para atitudes político-musicais negras - são minimizadas no discurso “maior” do “Rap AM”? 3. Como o “Rap AM” advoga por uma identidade de “ser do Norte” através de *práticas político-musicais* variadas que evidenciam as realidades desta região ao mesmo tempo que reivindica um lugar junto ao “Rap nacional” ligado “à periferia”, mas minimiza o pertencimento à “Nação Hip Hop”?

O embasamento teórico-conceitual para as reflexões apresentadas neste capítulo retoma algumas das linhas com as quais venho dialogando, ou seja, a(s) teoria(s) etnomusicológica, antropológica, sociológica e da *interseccionalidade* em toda a sua abrangência. Evidencio no subcapítulo 6.1 reflexões mais voltadas às perguntas 2 e 3 enquanto nos subcapítulos 6.2 e 6.3 reflexões abrangendo questões pouco trabalhadas no âmbito da primeira questão na medida em que fui experienciando ao longo do trabalho de campo que as *práticas político-musicais* geracionais estão correlacionadas à *interseccionalidade* de raça/etnia, trabalho/classe, gênero, pertencimento/identidade e cosmopolitismo/globalização/localismos. Por fim, no subcapítulo 6.4, reflito acerca de como a pandemia do novo Coronavírus impactou a vida de meus colaboradores, principalmente no âmbito do trabalho.

6.1 Pertencimento étnico-racial e o conflito com a identidade de "ser do Norte"

Uma das questões que venho refletindo desde a Introdução é que no período de maior duração que estive em campo (2017) uma das principais *pistas* que foi sendo evidenciada foi um discurso “maior” de pertencimento vinculado a uma identidade regional “do Norte”, ao passo que as reivindicações de pertencimento étnico-racial enquanto negro, “indígena” e

¹⁵⁷ “Black political attitudes” (BONNETTE, 2015, p. 6-29).

“caboclo” foram minimizadas por esse discurso “maior”, ou ainda, foram salientadas em casos específicos como nos raps/falas de S Preto (vínculo às atitudes político-musicais negras; em diálogo com a teorização de BONNETTE, 2015, p. 6-29), Jander Manauara (vínculo às questões étnico-raciais de pertencimento a uma “Manaus indígena” / “Amazônia cabocla”) e Cabanos (vínculo a uma “Amazônia miscigenada” enfatizada principalmente através do âmbito sônico das produções musicais dos raps do que propriamente através do conteúdo semântico das letras, que tratavam de questões políticas mais amplas alinhadas ao *ideário* da Cabanagem). Esse discurso “maior” pode ser sintetizado na frase cunhada pelo *rapper* K2 (30): “Lado Norte do país, aqui também tem Rap”, presente como título de seu primeiro CD e em suas falas nas performances musicais ao vivo, o que evidencia, de modo geral, a *ideia/ideário* do “Rap AM”, já que a maioria dos colaboradores enfatizou esse mesmo conteúdo em falas semelhantes.

Interessante notar que, quando falamos em Amazônia, uma das primeiras imagens (senso comum) que vem à mente é de que esse território abriga a maior população de índios do Brasil, o que é um fato; no entanto, deixamos de refletir que as metrópoles amazônicas também abrigam uma diversidade étnico-racial que ultrapassa as fronteiras da “Amazônia indígena”, evidenciando, em verdade, assim como refleti no Capítulo 3, que cidades como Manaus, por exemplo, mesmo com toda a contradição dos dados apresentados, abriga uma minoria de “indígenas” (0,22%), uma quantidade um pouco maior de “amarelos” (1,15%), uma quantidade ainda maior de “pretos” (4,20%), de “brancos” (26,59%) e uma maioria de “pardos” (67,83%).

Esses dados evidenciam a violência histórica da formação sociocultural/étnico-racial não somente de Manaus, mas do Brasil enquanto nação. Lembremos que os processos de racismo em seus diferentes níveis iniciaram ainda com o advento da escravidão no Brasil Colônia (SOUZA, 2019), sendo levados adiante através das políticas oficiais (mas não oficialmente declaradas) de “branqueamento da raça” e de “embranquecimento cultural” - potencializadas após a “abolição” de maio de 1888 -, que segundo Nascimento (2016, p. 83-92, 111-21) foram as duas “estratégias” de “genocídio” mais utilizadas pelo Brasil Império e pela República, o que posteriormente desencadeou - com o auxílio do “racismo de nossos intelectuais” (SOUZA, 2019, p. 12-36) - o imaginário de “democracia racial” que perdura até os dias de hoje, potencializando o que Nascimento denominou em 1978 como “processo de um racismo mascarado”. Este, por sua vez, é um tipo de “racismo universalista” (“de marca”) - diferente do “racismo diferencialista” (“de origem”) encontrado em países como os EUA e a África do Sul -, o que dificulta à própria população brasileira a identificar e combater o preconceito racial aqui persistente (MUNANGA, 2019, p. 98, 130-3).

Buscando transformações reais desta realidade, esforços árduos têm sido promovidos pelos “[...] movimentos negros brasileiros contemporâneos, nascidos na década de 1970, [que] retomaram a bandeira de luta dos movimentos anteriores representados pela Frente Negra [criada em 1931], substituindo o antirracismo universalista pelo antirracismo diferencialista” (MUNANGA, 2019, p. 138). É importante ressaltar que os movimentos indígenas/indigenistas, LGBTQIA+, entre outros, vêm somando forças aos movimentos negros na causa do combate ao preconceito em diferentes esferas. Ainda assim, continuamos presenciando no Brasil contemporâneo uma maioria de defensores de um país “miscigenado/mestiço”, o que seria o “brasileiro por excelência” ou ainda o “único” perfil de brasileiros que representa “a identidade nacional”, além, “obviamente”, dos brancos descendentes diretos de europeus; ao passo que as identidades negra, indígena, asiática, árabe, entre outras, e suas respectivas ascendências étnico-raciais, são excluídas dessa listagem de “brasileiros legítimos”.

Não somente o *circuito* do “Rap AM”, mas o “movimento global” do Rap está muito ligado a uma afirmação étnico-racial negra, o que varia, obviamente, dependendo do contexto. No Brasil, a ligação do Rap enquanto “tradição cultural negra”, assim como nos EUA, foi o que predominou e ainda predomina em um contexto mais amplo, como afirma Oliveira (2018, p. 25):

Desde o princípio o rap nacional vai se reconhecer enquanto gênero cantado por negros que reivindicam uma tradição cultural negra por meio de um discurso de demarcação de fronteiras étnicas e de classe que denuncia o aspecto de violência e dominação contido no modelo cordial de valorização da mestiçagem.

Devido a isso e ao que conceitua Bonnette (2015) afirmando que o Rap norte-americano está diretamente ligado a “atitudes políticas negras”, o que também podemos afirmar no Brasil, que formulei a questão número dois dos problemas de pesquisa propostos: Como as “atitudes políticas negras” - aqui ampliadas para atitudes político-musicais negras - são minimizadas no discurso “maior” do “Rap AM”? Algo que compreendi somente após um período mais prolongado de trabalho de campo foram essas nuances quanto aos conflitos existentes no âmbito de uma afirmação de pertencimento étnico-racial *versus* o que seria uma identidade regional enquanto “ser do Norte” - que diminuiria uma afirmação enquanto “negro, indígena e caboclo” - e, ainda assim, fazer Rap como nos grandes centros regionais do Rap nacional localizados majoritariamente nas cidades de São Paulo, Brasília, Belo Horizonte e Rio de Janeiro, por mais que atualmente em todas as capitais brasileiras, bem como em cidades médias situadas nos

interiores dos estados, podemos verificar um “movimento”, uma “cena” ou um *circuito* de Hip Hop crescente.

O imaginário e o “sonho” de muitos *hip hoppers* manauaras ainda está situado em uma dinâmica que busca afirmar o “Rap do Norte” como um Rap “tão bom quanto” o dos grandes centros citados. Nessa busca, o que salientei em diálogo com Zambiazzi dos Santos (2017) no Capítulo 3, muitos “batem de frente com o sistema” evidenciando as mazelas socioeconômicas “da periferia” manauara fazendo alusão a imagens “da favela” e/ou “da quebrada”, muitas vezes como *tática* de se fazer representar em um *circuito* mais amplo do Rap nacional do que propriamente de representar a *ideia* que eles têm das “quebradas” de Manaus, enfatizadas por muitos colaboradores em nossos diálogos como uma cidade que apesar da pobreza, da desigualdade social e de diversas outras mazelas de ordem socioeconômica/estrutural que a interliga a outras realidades brasileiras, “não existe favela em Manaus como no Rio e São Paulo”.

Desta forma, saliento que em Manaus há um conflito evidente entre a *ideia* de *rappers* que “lutam por um ideal de classe” e a *ideia* de *rappers* que “lutam contra o racismo”, ou ainda, em poucos casos, a *ideia* de *rappers* que “lutam por um ideal de classe e contra o racismo”. Para compreendermos as entrelinhas dessas *práticas político-musicais*, vamos aprofundar algumas questões no âmbito do discurso da “democracia racial” no Brasil e, mais especificamente, em Manaus. Devido ao fato de ser uma cidade com predomínio de “pardos”, as discussões e reflexões mais profundas no âmbito étnico-racial em Manaus, inclusive entre *hip hoppers*, muitas vezes passam despercebidas pela população, o que evidencia que, pelo menos em grande parte, as “estratégias” de “genocídio” - denunciadas por Nascimento (2016) - adotadas por parte do Estado/elites hegemônicas funcionaram e continuam funcionando.

No Estado do Amazonas e, mais especificamente, em Manaus, esse “genocídio” é potencializado por dois motivos: 1. quando não se é, em maioria, branco, “preto” ou índio etc., mas sim “pardo” ou “caboclo” (“mestiço”), é mais fácil absorver o discurso da “democracia racial” e as políticas de “branqueamento da raça” e de “embranqueamento cultural” até hoje disseminadas pelo Estado e pelas elites hegemônicas; 2. mesmo com uma população significativa de “pretos”, o Amazonas é reconhecido no imaginário brasileiro como um “estado indígena” e no imaginário amazonense como um “estado caboclo”, o que em Manaus é agravado por ter frações da classe média que advogam por uma “Manaus cosmopolita”.

Podemos compreender melhor o porquê dessas questões se olharmos para a história da formação sociocultural do Amazonas desde que os brancos europeus iniciaram o processo violento de ocupação desse território e de “colonização” dos povos originários que lá

habitavam, sendo que ainda hoje muitos deles continuam resistindo a esse processo destrutivo, violento e, por que não, bárbaro, de destruição da Amazônia. Ao longo do processo histórico de formação do atual Estado do Amazonas, foram sendo introduzidos diversos povos e culturas através de migrações sucessivas. Entretanto, diferentemente de outras partes do Brasil, muitas etnias dos povos originários que lá habitavam resistiram (continuam resistindo) e sobreviveram ao massacre/genocídio brutal predominante em outras partes do país. Entre os vários argumentos, quase lendas, que tentavam/tentam explicar o porquê desses dados, estão os que o território do que hoje é o atual Estado do Amazonas, desde tempos que remontam à Capitania do Grão-Pará (1616-1821), sempre foi mais longínquo, principalmente da capital da capitania, Belém (atual capital do Estado do Pará). Obviamente, estudiosos amazônicos e, atualmente, os próprios povos indígenas, evidenciam que esse processo de violência histórica não foi tão simples assim.

O genocídio destes também ocorreu no Amazonas, inclusive de forma semelhante a outras regiões/territórios brasileiros. Entretanto, diferente de outras etnias, alguns habitantes de terras atualmente pertencentes ao Amazonas utilizaram de várias *táticas* de sobrevivência para além da resistência através das batalhas/guerras em si, ao passo que perceberam que o genocídio total seria inevitável e dizimaria toda a população caso não mudassem de *tática*. Uma das *táticas* mais eficazes de sobrevivência foi “se deixar” catequizar adotando como religião oficial o catolicismo, predominante ainda hoje em todos os municípios amazonenses por onde estive em minhas empreitadas etnográficas, inclusive em algumas terras indígenas que cultuam santos católicos e ao mesmo tempo praticam o xamanismo. Outro dado importante é que houve migrações constantes de etnias oriundas principalmente do litoral do Nordeste para a Amazônia desde os primórdios da “colonização”, o que gerou conflitos interétnicos, porém, também fortaleceu certos territórios/etnias através da “união” de alguns desses povos.

Já no condizente à escravidão dos negros, o Estado do Amazonas apresenta outras especificidades dignas de serem ressaltadas. Diferentemente dos territórios que atualmente pertencem aos estados do Maranhão e do Pará - que receberam a partir de seus portos, juntamente com os estados do Rio de Janeiro, Bahia e Pernambuco, o maior contingente de escravos negros vindos do continente africano; no caso maranhense e paraense para trabalharem nas fazendas de algodão principalmente entre 1756-88 (BENCHIMOL, 2009, p. 127) -, o atual Amazonas (então Comarca do Alto Amazonas) recebeu, a partir de um levantamento feito em toda a Província do Grão-Pará em 1849, “apenas 710 escravos negros”, enquanto somente na cidade de Belém, no mesmo ano, concentravam-se 19.189 negros (*ibid.*, p. 118). Esse dado é apenas um, entre outros indícios, do porquê a “abolição” na então Província do Amazonas

(1850-1889) se deu em julho de 1884, quase quatro anos antes de ser assinada a Lei Áurea. Ainda assim, apesar de ter recebido “poucos escravos” em comparação a outros territórios brasileiros e ter sido a segunda província imperial a “abolir” a escravidão¹⁵⁸, Benchimol (*ibid.*, p. 141-3) evidencia que o comércio de escravos no Amazonas foi muito semelhante aos demais territórios através de “[...] contratos de compra e venda de escravos, com papel assinado no cartório dos tabeliães, conforme pesquisa feita por Oyama Ituassú da Silva (1982) nas cidades de Manaus, Humaitá, Borba e Novo Airão” (*ibid.*, p. 141).

Afirmo sem pudor que esses dados são, atualmente, completamente desconhecidos pela maioria da população amazonense, bem como o fato de atualmente este estado abrigar oito comunidades quilombolas¹⁵⁹ devidamente reconhecidas pela Fundação Cultural Palmares, além da Comunidade São José (município de Careiro), que está em processo de reconhecimento através da análise iniciada pela fundação no dia 27.11.2015¹⁶⁰. Dessas nove comunidades, uma delas é o quilombo urbano “Comunidade do Barranco”, reconhecida somente em 2014 pela Fundação Cultural Palmares, situada no bairro onde residi entre 2006-10, Praça 14 de Janeiro, Zona Sul de Manaus, na divisa leste com o bairro Centro.

Adentrando no âmbito da população negra na cidade de Manaus, apesar do reconhecimento tardio do quilombo Comunidade do Barranco, a origem do mesmo remonta ao ano de 1890, quando “[...] Dona Maria Severa do Nascimento Fonseca e seus três filhos vieram para residir em Manaus a convite do Senhor Felipe Nery Beckman, também maranhense, de quem era compadre” (LIRA, 2018, p. 104). Atualmente, apesar da ancestralidade negra presente principalmente no bairro Praça 14 remontar ao século XIX, ainda são poucos os historiadores que trabalham, neste âmbito, com documentos oficiais da época. Apesar disso, Lira afirma que

alguns documentos oficiais relatam que o Governador Eduardo Ribeiro foi um dos responsáveis pela vinda de muitos negros maranhenses, para trabalharem nas edificações propostas por ele [no período considerado áureo da *Belle Époque* manauara, principalmente entre 1890-1900], para o embelezamento da cidade de Manaus (*ibid.*, p. 106).

Ainda, sobre o surgimento da Comunidade do Barranco, Lira transcreve algumas informações contidas no “Folheto do Samba de Enredo ‘Nem Verde, Nem Rosa’” da escola de

¹⁵⁸ Para mais informações sobre as “ações emancipacionistas no Amazonas Imperial”, ver Neto (2011).

¹⁵⁹ Sobre o “território de comunidades quilombolas do Andirá”, que abriga cinco das oito comunidades reconhecidas pela Fundação Cultural Palmares no Amazonas, ver a tese da antropóloga Maria Ranciaro (2016).

¹⁶⁰ Informações obtidas diretamente no site da Fundação Cultural Palmares. Disponível em: http://www.palmares.gov.br/?page_id=37551. Acesso em: 03 mar. 2020.

samba Vitória Régia, campeã do carnaval daquele ano (1990), da qual seus principais agentes ainda hoje residem na Comunidade do Barranco e adjacências:

O referencial mais antigo da comunidade foi o maranhense Felipe Beckman, um negro que coordenou e liderou inicialmente a instalação dos negros que iam se estabelecendo no início do século XX na Praça 14, cuja vinda e permanência em Manaus foi favorecida por Eduardo Ribeiro, governador na época, também maranhense e negro. Daí a importância como polo irradiador das manifestações da cultura afro-brasileira (*ibid.*, p. 105-6).

Ou seja, mesmo sendo uma minoria étnico-racial, é fato que os remanescentes de quilombos são parte ativa da história e da formação sociocultural do Amazonas. Foram migrações sucessivas de ex-escravos maranhenses e paraenses e, posteriormente, de seus descendentes, como nos casos de alguns dos colaboradores desta pesquisa, como S Preto (manauara; descendente de ex-escravos paraenses “da região de Alenquer”), Guila (manauara; descendente de ex-escravos maranhenses) e Negro Lamar (maranhense descendente de ex-escravos maranhenses da “região de Colinas”; reside permanentemente em Manaus desde 2014), só para citar alguns que salientaram em nossos diálogos suas ascendências negras. Em Manaus, mais especificamente, o número de 4,20% (75.762 negros) - divulgado pelo Censo do IBGE de 2010 -, por si só também evidencia que, mesmo sendo uma minoria, a população negra residente em Manaus ainda é mais relevante (em números) do que a própria população “indígena”, mesmo se contarmos com os dados de que cerca de 20 mil “indígenas” residem em Manaus (PEREIRA, 2018, p. 9), número maior do que os dados do IBGE de 2000 (aproximadamente oito mil) e de 2010 (4.020 “indígenas” autodeclarados). Saliento novamente que há muitas nuances político-culturais e de afirmação identitária por trás desses dados, no entanto, ainda assim, eles não deixam de evidenciar alguns pontos cruciais a serem considerados.

Para além dos números, assim como a Escola de Samba Vitória Régia salientou em 1990, a população negra residente em Manaus não é representada somente pela quantidade de sua população, mas também, ou talvez, principalmente, através da “[...] importância como polo irradiador das manifestações da cultura afro-brasileira” através da capoeira e do samba, por exemplo, profundamente disseminados em diversos *pedaços* manauaras para além do bairro Praça 14 de Janeiro, através da Festa de São Benedito, sobre a qual Lira (2018) se debruçou em sua tese de doutorado, entre outras manifestações como o maracatu e diversas vertentes religiosas de matriz africana; ainda, ousado dizer, através da cultura Hip Hop, pouco reconhecida enquanto cultura negra pelos próprios militantes das causas negras em Manaus. A isso se deve

tanto o distanciamento do Movimento Negro manauara para com o Hip Hop como do Hip Hop para com o Movimento Negro, conforme salientou o *rapper* Denny Vira Lata (38; “geração Mutirão”; 04.07.2019).

Neste âmbito, retomamos as discussões anteriores de que a cultura negra é inerente ao Hip Hop e, neste caso em específico, ao Rap, pois é unânime nos Estudos de Hip Hop a compreensão do Rap como fruto da “diáspora negra” ou “diáspora africana”, principalmente ao conceituarem sobre o ato de “*rappin*” ou “canto falado”, sobre os quais diversos(as) autores(as), como Tricia Rose (1994) e Cheryl Keyes (1996, 2004), por exemplo, advogam como herança sociocultural da “diáspora”, ou “*soul sonic force*” (ROSE, 1994, p. 62-96), ou ainda enquanto “*nexus africanos*”, principalmente quando Keyes (1996, p. 235) aponta que o “[...] tempo na música Africana é visto como uma rede de estruturas em camadas”¹⁶¹, o que seria reproduzido pelos *rappers* em todo o globo no ato de “*rappin*”, por ser esse fruto direto da “diáspora do Atlântico Negro” em diversas culturas musicais ocidentais, incluindo o Rap. Nesta direção, para a colaboradora/*rapper*/ativista Cida Aripória (37; “geração Mutirão”; 27.10.2017), por exemplo: “[...] o Hip Hop nasce dentro dos guetos de gente preta, então assim... ele se adapta a localidade onde ele está, onde ele chega... claro, mas a essência do Hip Hop é preta”!

No entanto, apesar disso, como salientaram Saucier; Woods (2014) em sua crítica aos *Hip Hop Studies* - assim como o discurso de “democracia racial” no Brasil, que potencializa a antinegitude através do “processo de um racismo mascarado” (NASCIMENTO, 2016) e os paradoxos em torno dessas questões no contexto específico de Manaus -, esses estudos acabam naturalizando a “antinegitude” através da ênfase de “[...] uma noção romântica e enfadonha de resistência”¹⁶² (SAUCIER; WOODS, 2014, p. 279) negra como performance através do Hip Hop, ao passo que negligenciam “[...] o contexto histórico de violência gratuita e a contrainsurgência contra o movimento de liberdade negra [...]”¹⁶³ (*ibid.*, p. 278), o que está diretamente ligado à antinegitude e ao genocídio da população negra tanto no Brasil como nos EUA (VARGAS, 2010a, 2010b).

Ou seja, apesar da maioria de meus colaboradores pensarem como Cida, na prática, efetivamente, no combate ao racismo através do Hip Hop, ainda são poucos *rappers* que assumem tal empreitada. Neste contexto paradoxal, saliento um episódio ocorrido na I Batalha

¹⁶¹ “[...] time in African music is viewed as a network of layered structures” (KEYES, 1996, p. 235).

¹⁶² “[...] a vapid and romantic notion of resistance” (SAUCIER; WOODS, 2014, p. 279).

¹⁶³ “[...] the historical context of gratuitous violence and counter-insurgency against black freedom movement [...]” (SAUCIER; WOODS, 2014, p. 278).

da Biblioteca (25.10.2017), quando alguns MCs, ao rimarem sobre um dos temas sorteados, o das cotas raciais, se contradisseram evidenciando as confusões que ainda pairam no imaginário de muitos brasileiros, inclusive no âmbito da cultura Hip Hop. Inicialmente, Marlon evidenciou: “é o Marlon, 100% a favor das cota racial”, e na sequência: “tu tá ligado mano, essa é a realidade, a gente vai precisar das cota até a gente atingir a igualdade... racial”. Na sequência, inclusive o MC que ganhou a batalha, enfatizou: “mas voltei, pra falar dos assunto que os cara vão passar mal, só se for sobre as cota racial; não precisei dessa porra pra subir nesse palco, nem precisei falar que é a minha cor que faz assalto”. Na sequência, o terceiro MC, que vibrou quando Marlon rimou que é “100% a favor das cota racial”, paradoxalmente formulou a seguinte rima: “então foda-se àquelas tal de cota racial, porque todo mundo faz o que merece”.

Antes da I Batalha da Biblioteca, Negro Lamar (50 anos; 28.08.2017) já me alertava sobre como as questões étnico-raciais eram negligenciadas no “Rap AM” e sobre essa “falta de entendimento” no âmbito da cultura afro-brasileira por parte dos MCs de batalha. Além disso, Lamar, assim como Igor Muniz (Capítulo 4), falou em uma “raiz” do Rap que “não pode se perder”. A diferença aqui é que Igor vincula essa “raiz” à afirmação de um “Rap politizado feito nas quebradas de Manaus” que busca se vincular ao Rap nacional enfatizando o “regionalismo” de “ser do Norte”, enquanto Lamar vincula essa “raiz” à questão de classe/étnico-racial, ou seja, independentemente se é do Norte, do Nordeste, do Sudeste ou de qualquer outro lugar do Brasil, conforme salientou em nosso diálogo, o importante é “ser honesto”; esta honestidade está diretamente ligada a, “se o *rapper* é pobre e preto”, por exemplo, cantar sobre esta realidade, ou seja, enfatizar questões voltadas à desigualdade social e ao preconceito racial. Segue Lamar:

No Amazonas existe um distanciamento de falar de questões... de questões raciais, né. Quando se fala das questões raciais em algumas batalhas, eu já vi isso várias vezes aqui, e é uma falta de entendimento, todas as vezes que alguém fala que é preto, eu já vi em algumas batalhas, né, fazendo uma crítica construtiva, a pessoa que vai responder o MC já fala em vitimismo. Então assim, talvez, a rapaziada fica acanhada um pouco de falar sobre a questão racial porque acha que isso é se vitimizar, quando na verdade não é. Quando você fala de ação afirmativa numa letra de Rap, quando você fala que: “olha, existe um preconceito racial contra negros dentro do Rap”, isso não é vitimismo, isso é a demonstração e a denúncia de uma realidade que existe, embora o Rap seja uma música pra todas as pessoas de todas as cores curtir, mas ele tem uma raiz; essa raiz, não pode se perder. Eu sempre digo: eu não sou contra pessoas brancas, pessoas ricas, cantarem Rap, desde que eles sejam honestos, que eles não falem uma coisa que eles não vivem. Agora também, é muito ruim que os negros que fazem Rap comecem a se distanciar desse discurso de denunciar o racismo e o preconceito só com medo de serem discriminados dentro da cultura Hip Hop como vitimismo, entendeu. [...] Quando você vai numa batalha aqui, que também é uma crítica construtiva, não é negativa, é que você vê ainda alguns MCs rimarem contrários ao fato do cara ser de religião de matriz africana, entendeu, que isso não é um problema, isso é uma raiz negra.

Retornando aos *Hip Hop Studies*, assim como muitos autores desta linha de estudos acabam negligenciando o genocídio negro e os diferentes níveis de racismo, o que por si só, mesmo que inconscientemente, potencializa os discursos e as ações em torno da antinegitude, alguns *rappers* colaboradores desta pesquisa também o fazem, ao preferirem, mesmo sendo negros ou “pardos” com ascendência direta de ex-escravos negros, aderir ao discurso da “democracia racial”, ou mesmo da “antinegitude” propriamente dita, quando se omitem ao falar dessas questões. Ainda, um dos colaboradores (não citarei o nome por questões éticas), que também é um *sujeito periférico* descendente direto de ex-escravos, assim como S Preto, por exemplo, mas que apresenta um fenótipo de pele branca, salientou sua aderência aos pressupostos hegemônicos neoliberais¹⁶⁴:

Meu bisavô, ele era literalmente escravo, mas... Assim, na boa mesmo, eu... não sei, é coisa lá do passado, mas assim, a gente respeita pelo sofrimento, mas que hoje a gente não tem que baixar a cabeça não, e ainda dizer que o Estado merece me respeitar! Antes do Estado eu tenho que me dar respeito, se eu não me der respeito, o Estado, eu não vou esperar, igual como eu falo nas música. Eu acho que o Rap tem que dizer isso pros moleque, tá entendendo, porque tudo é o sistema, o sistema tá aí pra você ficar parado no tempo falando disso. Enquanto isso os playboy tão estudando, e tu fica parado no tempo falando... tu acha que tu tá sabendo muita coisa por um assunto específico que tu milita... tu fica militante dele, certo. Porque assim cara, na minha opinião, eu sou um cara realista, mas eu não sou escravo de realidade nenhuma, nem da minha, imagina das dos outro, do meu bisavô, tá entendendo. Então, eu respeito, todo o sofrimento e tal, mas e aí mano, a vida continua, tu vai esperar o sistema te formar em advogado ou tu vai correr atrás do prejuízo? “A, mas aí a educação em colégio particular”, meu irmão, bota pra cima! Tu é eletricitista cara, te especializa! Tu tem curiosidade de consertar um micro-ondas, tu não tem conhecimento pra porra nenhuma bicho, tu tá falando do sistema, o sistema o quê porra, tu não tem curiosidade pra trocar uma lâmpada, tu quer o quê bicho, tá militando aí fazendo o quê porra! [Altera o tom de voz para um tom mais agressivo] Tu não sabe cavar uma fossa, porra, e tá aí militando! É fácil o cara ser *Gangster* quando tem comida, quando o pai e a mãe bota comida no prato [...]. Então é uma coisa impressionante, quer militar cara, milite, mas dando exemplo! [...]. [...] Então cara, o que que acontece, é essa é que é a história, descendente de escravo, e se eu fosse falar do tempo que eu tava militando até hoje eu tava com meu *black power*, tá entendendo, com uma mochila cocada na costa, brigando ideologicamente; tá certo, não tenho nada contra, tá me entendendo, mas e a chance de eu ser um empresário, heim cara! Cadê a chance de que eu mereço ter a minha empresa, heim cara! Porra, o Marx não ensina empreendedorismo caralho! Lenin não ensina a ser empreendedor, pô! Aí eu falei: na minha vida eu não quero... eu não sou nem político, nem A, nem B e nem C. Eu sou o seguinte, eu sou é a atitude que nós temos dentro de nós que nós precisamos acordar, certo. Se o cara sabe pintar uma parede, se aperfeiçoa e ganha seu dinheiro, certo, agora não fica dando migué no pai e na mãe dizendo que é do Rap,

¹⁶⁴ O neoliberalismo é, atualmente, além de um modelo econômico, um modelo “psicopolítico” (HAN, 2018) que está dominando inúmeras sociedades ao redor do globo terrestre. Este modelo é, na maioria das vezes, conivente com a antinegitude, ou então assume, em governos mais totalitários, a prática da antinegitude através da continuação do branqueamento da raça/embranqueamento cultural, como no atual modelo de governo brasileiro, em que estamos presenciando retrocessos diversos, entre eles, a retomada do discurso oficial em torno da “democracia racial”, o consequente processo de um racismo mascarado, o agravamento do encarceramento em massa da população negra, da violência doméstica contra a mulher negra e do genocídio do negro brasileiro principalmente através do homicídio de jovens negros do sexo masculino.

que é ideológico, só porque tem comida pra comer. Agora eu quero ver você sendo *Gangster Rap* todo tatuado aí, e vai atrás de emprego, o sistema é preconceituoso, porra, então porque que tu faz tatuagem, porra!?! “Aaa, porque eu sou independente”, eu digo: porra! Tu não é independente de porra nenhuma cara, tu depende do Estado, e tu tá brigando pro Estado te dar educação! Tu tá brigando, tá certo, nós temos que brigar, só que cara, nós temos que driblar esse pensamento que colocaram na nossa cabeça que somos vítimas do sistema. Nós somos vítima sim, porra, mas não é só do sistema não, é de nós mesmo, porra!!! [...].

O exemplo citado acima é eficaz em enfatizar o quanto o processo de “branqueamento da raça” através da “miscigenação” é eficiente. Neste caso, por exemplo, tendo a pele branca, meu colaborador “cortou o *black power*”, abandonou a militância de classe sob o viés marxista e se tornou um empresário/empreendedor com certa estabilidade financeira. Obviamente que essa ascendência de classe foi fruto de seu esforço pessoal, mas também, e não menos importante, talvez ainda mais incidente do ponto de vista simbólico, meu colaborador “obteve sucesso” em sua “empregada neoliberal” devido ao “branqueamento da raça”, que primeiramente fez com que ele fosse aceito na esfera do trabalho formal no âmbito do capitalismo neoliberal, o que não acontece com muitos “negros retintos” que labutam arduamente nessa esfera.

A partir da contextualização feita nos parágrafos anteriores acerca do “genocídio do negro brasileiro” e de como se deram essas particularidades no Amazonas e, mais especificamente, na cidade de Manaus, podemos compreender como, mesmo sendo inerente ao Rap, a afirmação como cultura negra ainda é minimizada pelo “discurso maior” do vínculo identitário de “ser do Norte”. Unindo esses dados às interpretações etnográficas, saliento o quão complexo se dão as afirmações no âmbito do pertencimento étnico-racial e o conflito com a identidade de “ser do Norte” no próprio “discurso” dos *rappers* que, diferentemente do exemplo citado acima, ainda estão em atividade no *circuito* do “Rap AM”. Neste sentido, colaboradores como S Preto e Denny Vira Lata afirmaram de maneira mais enfática o pertencimento étnico-racial como “preto amazônico”, mesmo que cada um tenha ressaltado esse pertencimento de forma particular. Ainda, na esteira do discurso da “miscigenação”, CHC e Negro R afirmaram um pertencimento enquanto “caboclos, indígenas e negros” tanto em um dos nossos diálogos registrado em audiovisual (28.06.2019) como no conteúdo semântico de seus raps, bem como Jander Manauara também sinaliza - em seus raps e nas falas transcritas no Capítulo 2 - essa “diversidade” da formação étnico-racial de Manaus.

Além do “discurso maior” representado na fala de K2: “Lado Norte do país, aqui também tem Rap”, e para além do que já salientei no Capítulo 4 no âmbito da afirmação de pertencimento enquanto “preto” através da interpretação do rap *Guariba* (S Preto), enfatizo

algumas interpretações em torno de um pequeno trecho de um dos primeiros raps manauaras que tive contato, *O Rap é poder* (Igor Muniz e S Preto). Para isso, transcrevo abaixo a primeira estrofe do rap, escrita e cantada por Igor:

*Atividade, sagacidade na rima contundente
Na rima rica que percorre essa cidade quente
Levanta a autoestima dos moleque constantemente
Nas quebradas mais carentes o Rap se faz presente*

*Com poder pra vencer os monstros do dia a dia
Ensinando pros pivate que ser rico é ter vida
Na lírica palavra fazedor de poesia
Equilibrado no autocontrole, instinto terrorista*

*Formador de opinião, o próprio Rap em ação
Batalha, correria, a cada composição
Produtor de esperança pra todo povo do gueto
Eficaz, audaz, quebrando com o preconceito*

***Descendência indígena da Ilha Tupinambarana**
Trago os traço dessa terra de cultura e abundância
Bato forte, sou do Norte, não faço isso por fazer
Em cada amor, em cada verso, o meu Rap é poder*

Refrão – 2x

***A voz que é do Norte ninguém pode conter**
O sonho é gigante ninguém pode prender
As vozes unidas ninguém pode vencer
O Rap é poder, o Rap é poder*

Esse rap traz vários aspectos trabalhados por Igor tanto no âmbito do conteúdo semântico como da produção musical de forma geral. No entanto, me atenho aos trechos da letra destacados em negrito que afirmam sua identidade regional: “descendência indígena da Ilha Tupinambarana”; e o “poder” do Rap, que de modo geral, é enfatizado não somente no fato de que “nas quebradas mais carentes o Rap se faz presente” e de que o Rap é “produtor de esperança pra todo povo do gueto; eficaz, audaz, quebrando com o preconceito”, mas principalmente na “voz que é do Norte ninguém pode conter”, que representa, em um plano mais amplo, o objetivo central do CD *Rap de raiz* (2013), ou, em outras palavras, “o sonho gigante” cantado por Igor, mostrar que: “lado Norte do país, aqui também tem Rap”.

Como Igor salientou (06.07.2019): “[...] nessa época eu tava bastante preocupado com essa questão do regionalismo no Rap, de representar o Norte, saca, principalmente o Amazonas,

meu estado; tanto que você pode ver que a capa do disco é a bandeira do Amazonas que está atrás [...]”. Adiciono à fala de Igor, quanto à proposta semiótica da “obra de Arte musical”, o boné que ele está usando na capa do CD, um boné do time norte-americano de basquete Charlotte Hornets, o que evidencia as questões salientadas pelo *rapper* no âmbito do “discurso” de “liberdade artística” e de que a música é “universal”, mas ao mesmo tempo também evidencia um vínculo ao Rap norte-americano e latino, às *dinâmicas de periferia* e ao pertencimento enquanto *rapper* amazonense, manauara, “do Norte”, que segundo Igor já criou uma “identidade”, um “jeito próprio” de fazer Rap que “mistura todas essas influências” e ainda assim “me faz ser regional”, conforme salientou. Fala semelhante também foi salientada por DJ Tubarão (02.07.2019) ao discorrer acerca da produção do CD *A idéia não morre* (Cabanos).

Encaminhando para as considerações finais deste subcapítulo, quando quis potencializar sua identidade/pertencimento étnico-racial/regional, Igor fez uso da *tática* de vinculação ao imaginário brasileiro em torno da “Amazônia indígena”. Nesta ocasião em específico, do CD *Rap de raiz*, o *rapper* enfatizou que traz “os traço dessa terra de cultura e abundância” através do que seria uma “descendência indígena da Ilha Tupinambarana”. Mesmo tendo o fenótipo de pele branca e se reconhecendo enquanto “pardo”, Igor preferiu enfatizar o imaginário brasileiro do que seria “o Norte”, ou seja, uma região “indígena”, e não “negra ou cabocla” que, por exemplo, é evidenciada por S Preto na segunda estrofe deste mesmo rap. Interessante, ainda, notar que a metáfora utilizada por Igor ao salientar a “Amazônia indígena” foi vincular-se à “Ilha Tupinambarana”¹⁶⁵, um conjunto de ilhas fluviais já habitadas por etnias amazônicas, mas que ao longo dos séculos XVII e XVIII foram sendo, pouco a pouco, completamente dominadas pela etnia Tupinambá, que costumava habitar nos séculos anteriores uma grande extensão do litoral brasileiro - principalmente os territórios onde hoje são os estados do Rio de Janeiro e de Pernambuco (PORRO, 2007, p. 97-8) -, e ao “conquistar” o conjunto de ilhas, ficaram conhecidos pelas etnias locais como Tupinambaranas, que em alusão à “língua materna” dos Tupinambás, o tupi, significava “falsos Tupinambás”, pois com o passar do tempo eles foram gerando filhos que advinham da “união” entre os “Tupinambás do litoral” e as “diversas nações” que estavam “sujeitas ao seu domínio”, somando, por volta de 1639, uns “trezentos povoados [...] e até quinhentos ou oitocentos *casales* [casais, casas ?] cada um” (*ibid.*, p. 97).

¹⁶⁵ Em verdade, o segundo maior conjunto fluvial de ilhas do mundo, formado por quatro ilhas completamente separadas por água, situadas relativamente próximas a Manaus, abrangendo parte dos municípios de Nova Olinda do Norte, Itacoatiara, Urucurituba, Boa Vista do Ramos, Barreirinha e Parintins, sendo menor em área geográfica apenas que a Ilha do Bananal, situada no Estado do Tocantins.

Assim como dialoguei com Tuba (02.07.2019) sobre ele ter preferido samplear sonoridades provenientes de etnias que habitavam/habitam a região dos Andes do que propriamente de etnias que habitavam/habitam a Amazônia, e ele me explicou que foi uma forma de homenagear e afirmar que os índios habitantes da Amazônia - assim como os amazonenses em geral - “representam toda essa mistura”, salientando também que “muitos andinos desceram para a Amazônia”; Igor preferiu sinalizar uma afirmação étnico-racial enquanto “indígena” através do vínculo com os “falsos Tupinambás”, ironicamente uma etnia que entrou em conflito com etnias que habitavam a Amazônia, mas se firmou entre elas através da “colonização” / “miscigenação”, assim como os brancos europeus e seus descendentes fizeram/fazem em todo o território brasileiro desde o século XVI, quando Pedro Álvares Cabral e sua trupe pisaram no que ainda era, de fato, terras tupiniquins.

6.2 “Respeita as mina, parceiro” / “Manaus das minas”: presença feminina no "Rap AM"

Falando a nível de Manaus, da questão da mulher dentro do Rap, a gente tá aí... ainda tá crescendo, tá caminhando pra crescer. Na minha visão ainda é um número muito baixo de mulheres que cantam Rap aqui, de mulheres que rimam também [em batalhas], muito baixo. Então assim, eu acho que a gente precisa tá mais fazendo com que essas mulheres cheguem e se identifiquem com o Rap, ou pra ser *rapper*, ou pra não ser, mas que se aproximem!

Essas foram as primeiras palavras de Cida (09.07.2019) ao me atualizar - quase dois anos após o nosso primeiro diálogo registrado em áudio - sobre o “Rap feminino” em Manaus, ou em outras palavras, sobre a presença feminina no *circuito* do “Rap AM”. Em 2017, na medida que fui adensando a etnografia dos eventos musicais, fui percebendo que a “presença feminina” no *circuito* era ínfima comparada aos MCs/*rappers* homens, e ainda, semelhante ao feminismo em geral, havia “vertentes” de pensamento e de ações no âmbito do que Cida nominou de “Rap feminino” e “Rap feminista”, parte do “Rap AM” como um todo, mas enfatizando em suas *práticas político-musicais* “o recorte de gênero”. Fui compreendendo também que, apesar de haver *ideias* distintas em torno do que seria o “Rap feminino” e o “Rap feminista”, *ideias* essas que passam pelo âmbito das *fricções geracionais*, “as mulheres do Rap AM”, tanto da “nova” como da “velha escola”, uniam-se em *projetos* em torno do mesmo ideal do “feminismo ocidental” contextualizado no Hip Hop (COLLINS, 2006), isto é, fortalecer a “luta” e a “resistência” das mulheres unindo o que elas têm em comum (gênero; e no caso do “Rap AM”, pertencimento regional), mas potencializando suas individualidades, ou seja, pertencimento/identidade étnico-racial, relações de classe/poder, e para além do que Collins

reflete, o marcador geracional, sem dúvida, uma individualidade incidente no âmbito mais amplo das *ideias* e ações do “Rap feminino” / “feminista”.

Collins (2006, p. 184-96) aponta - no contexto dos EUA - que, através do Hip Hop, uma nova geração de feministas negras e latinas estão, pouco a pouco, retomando o protagonismo vivido pelo “feminismo ocidental” (predomínio de mulheres brancas) principalmente na década de 1960, porém, atualizando as reivindicações de “[...] um coletivo de feministas Negras que se reuniam desde 1974 [...]”¹⁶⁶ (*ibid.*, p. 163) em Boston (MA) para as demandas contemporâneas de mulheres que não têm acesso aos estudos de gênero no âmbito universitário, mas trazem suas vivências fundadas a partir da experiência de vida em “comunidades negras e latinas”, que têm como elo o marcador de classe (normalmente vinculado ao que reconhecemos no Brasil como classes populares) e as experiências de “convívio” com os “homens negros” do Hip Hop, que muitas vezes salientam em seus raps um caráter sexista, e em alguns casos, misógino. Para Collins, ao analisar obras de “feministas negras” advindas do contexto do Hip Hop, e não do contexto universitário/acadêmico, as mulheres negras pertencentes à “geração Hip Hop” iniciaram, nos anos 1990, uma nova fase do feminismo, que retoma as reivindicações do “feminismo ocidental” dos anos 60/70, porém, as atualizam através da intersecção de raça/etnia, classe e nação.

As interpretações de Collins estão diretamente relacionadas ao que presenciei ao etnografar o *circuito* do “Rap AM”. Ainda há “todo um universo” que separa o feminismo discutido pelos movimentos sociais e dentro das universidades do que as mulheres - como no caso do “Rap AM” - enfrentam em seus cotidianos. No entanto, essas mulheres, neste caso, minhas colaboradoras, encontraram no próprio Hip Hop, o mesmo que é machista/sexista, a chave que abriu os cadeados do preconceito de gênero rumo a libertação das “mulheres do Hip Hop”, já que em Manaus tanto o acesso “aos muros internos” da universidade como de alguns movimentos sociais que “se distanciaram” de uma parcela dos *sujeitos periféricos* se mostrou bastante remoto, apesar dos avanços que ainda presenciávamos, em alguma medida, no trabalho de campo presencial em 2017.

Assim como Collins (2006) interpreta que as “mulheres negras e latinas da geração Hip Hop” ou as que estão crescendo colhendo os frutos das ações dessa geração parecem evidenciar um “novo ciclo” que retoma o diálogo com o feminismo ocidental e o feminismo negro avançando as reflexões e ações em torno das demandas que envolvem as questões contemporâneas da *interseccionalidade* de gênero (incluindo a identidade de gênero), classe,

¹⁶⁶ “[...] a collective of Black feminists who had been meeting since 1974 [...]” (COLLINS, 2006, p. 163).

raça/etnia e nação, Rose (1994, p. 146-82) e Keyes (2004, p. 186-209), anos antes, também trouxeram, em diálogo com a corrente do feminismo negro e da *interseccionalidade*, que “para estas rappers mulheres o feminismo é um movimento que não fala para homens; por outro lado, elas estão engajadas na comunicação constante com membros do público masculino negro e rappers, e simultaneamente apoiam e aconselham seus públicos de mulheres negras jovens”¹⁶⁷ (ROSE, 1994, p. 181).

Creio que, atualmente, assim como Rose indica na citação acima, as integrantes do grupo de Rap feminino/feminista manauara Mulheres In Rima - principalmente, no âmbito da trajetória individual de Cida Aripória, a única integrante que vem “militando” pela “presença feminina” e pelos *ideais* feministas no contexto do “Rap AM” desde o início da década de 2000 quando ajudou a fundar o projeto Periferia Ativa no *pedaço/território* do “Mutirão” - vêm trabalhando arduamente para “falar” diretamente às mulheres, e ao mesmo tempo, mantendo essa “comunicação constante com membros do público masculino e *rappers*”, como apontou Rose. É nessa direção que acredito ter acompanhado uma mudança, ainda que incipiente, no âmbito das questões de gênero, do que presenciei em campo no ano de 2017 e, posteriormente, em 2019, e ainda do que venho acompanhando através do trabalho de campo virtual.

Feita essa contextualização em diálogo com as teorias da *interseccionalidade*, pergunto: Como o machismo/sexismo manifesta-se no *circuito* do “Rap AM”? Quais foram/são as *táticas* femininas/feministas em resposta a esse machismo/sexismo ainda predominante?

A primeira vez que ouvi a frase “respeita as mina, parceiro” foi em uma das primeiras performances musicais que registrei da dupla Lary Go (25) & Strela (23). Esse primeiro contato com uma afirmação mais individualizada e politizada no que tange à *agência* feminina no/do Hip Hop manauara confirmou - o que eu já havia deduzido ao ver pouquíssimas mulheres participando das batalhas de MCs ou mesmo na atuação enquanto *rappers* - que não é nada simples enfrentar o machismo/sexismo ainda muito presente no universo mais amplo do Hip Hop. Assim como em outros contextos regionais, o machismo/sexismo manifesta-se no *circuito* do “Rap AM” principalmente em letras mais vinculadas à proposta do “Rap de quebrada” feito por homens, em que - conforme Lima (2005) e Matsunaga (2006) também evidenciaram em suas dissertações de mestrado - há uma supervalorização da figura materna em torno do que Lima (2005, p. 56) nomeou como “a santa guerreira”, ao passo que, por outro lado, há uma expropriação do “corpo feminino” (*ibid.*, p. 49), ou ainda, uma sexualização ou mesmo o ato

¹⁶⁷ “For these women rappers, feminism is a movement that does not speak to men; on the other hand, they are engaged in constant communication with black male audience members and rappers and simultaneously support and offer advice to their young black female audiences” (ROSE, 1994, p. 181).

de denegrir a imagem da mulher através de adjetivações pejorativas como “cachorra”, “puta”, “biscate” e “piranha”. Ainda, para além dos conteúdos semânticos dos “raps de quebrada”, as MCs enfrentam dificuldades para participarem das batalhas de rima, pois normalmente sofrem com o preconceito de gênero através de rimas machistas/sexistas de seus “adversários” homens.

Em geral, colaboradoras da “nova escola”, como Lary Go & Strela, Catarina e Dee Jay Pãmmy (a única DJ atuante no *circuito*), advogavam pelo empoderamento feminino através do Rap e do ato de “discotecar” (principal ação de um(a) DJ de Rap atualmente), mesmo não tendo uma ligação direta com os movimentos sociais feministas. No entanto, devo ressaltar que essas *práticas político-musicais* femininas e, por vezes, feministas, foram crescendo na medida em que essas colaboradoras equalizaram a convivência com o público masculino, *rappers* e DJs homens e com as *práticas político-musicais* “mais militantes” de colaboradoras da “velha escola”, como Cida Aripória, por exemplo. Neste sentido, também, não podemos esquecer da interação das “novas gerações” com as mídias sociais (ou com os “meios de comunicação de massa”), o que Collins (2006, p. 191) verificou como uma nova esfera de atuação na vertente do feminismo vinculado ao Hip Hop.

Mais uma vez, foi a partir do âmbito geracional que pude compreender as nuances das *táticas* femininas/feministas em resposta ao machismo/sexismo. Desta forma, antes de adentrar no conteúdo semântico de alguns raps femininos/feministas da “nova” e da “velha escola”, transcrevo a seguir algumas falas de Cida Aripória (09.07.2019) que sintetizam as *ideias* em torno do “Rap feminino” e “feminista”, e que evidenciam a atuação do grupo Mulheres In Rima, atualmente o único grupo com agentes da “velha escola” em atividade no *circuito*. Ressalto ainda, retomando o diálogo com Collins (2006), que a *intersecção* entre raça/etnia, classe, gênero e nação foi amplamente salientada por Cida em sua trajetória (subcapítulo 2.4), bem como ao enfatizar nesta fala a importância de “informar” às mulheres sobre as diversas “correntes” do feminismo:

Enfim, nós do Mulheres In Rima somos engajadas nas lutas, a gente é de movimento, então eu acho que tem esse diferencial pras outras que não são de movimento, mas que também cantam rap, e eu acho tão importante quanto o nosso também... porque eu já tenho ouvido a letra das meninas e mulheres que cantam Rap daqui da cidade e também vem com uma contextualização nessa questão do empoderamento, de feminismo negro, de mulheres da Amazônia, vem trazendo essa contextualização, mas não são engajadas na luta de movimentos sociais como o Mulheres In Rima é. Isso não nos torna pior e nem melhor, eu acho que a gente precisa se juntar pra fazer justamente essas novas narrativas e fortalecer. Já que a gente vem das lutas, dos movimentos sociais de mulheres que estão dentro do Rap, a gente possa minimamente tá construindo ali algo melhor pra que as outras mulheres que ainda não se descobriram enquanto donas de sua própria existência, digamos assim, fazedoras de cultura, despertem pra isso. [...] O Rap feminino é cantado por mulheres, obviamente, e o Rap feminista é aquele Rap que é cantado por mulheres, mas as letras retratam

toda essa problemática feminista, problematizam sim, trazem toda essa questão das lutas das mulheres contra a violência, contra o machismo, o sexismo, contra todo esse preconceito, e as mulheres são de fato engajadas nas lutas dos movimentos de mulheres. Não que essas mulheres que cantam Rap feminino não sejam, mas ainda não se descobriram sobre o quanto elas têm potencialidade e força de estar, por exemplo, sabendo o que que o feminismo traz e retrata, então isso é importante. Porque na verdade o machismo é estrutural e faz com que as pessoas e até no caso algumas mulheres fiquem com uma venda nos olhos, e também como está sendo muito deturpado, às vezes algumas mulheres sentem aversão, né, e de fato a gente não tem que ser assim, a gente tem que saber o que é o feminismo e entender que ele tem várias correntes, tem as correntes que são mais ativistas, tem as radicais, tem a do feminismo negro, feminismo indígena, das mulheres lésbicas, das mulheres trans, então assim... tem todo um turbilhão! Mas todas por um bem comum, na luta pela igualdade de gênero das mulheres, e é pela equidade de gênero principalmente. No mundo do Rap é isso, as mulheres que estão ali são representatividade feminina pra cantar Rap, mas às vezes ainda não se descobriram como sujeitas políticas, de políticas públicas, de saber se transformar, de tá nessa luta de enfrentamento do machismo, ainda não enxergou essa potencialidade. E pra ela tá ali nesse local, nesse espaço, nesse local de poder que é tá com o microfone na mão, cantando, a gente precisa levar em consideração que foi toda uma luta das mulheres que se tornaram feministas justamente pra abrir caminho pra outras que vieram depois, entende? A gente precisa entender todo esse mecanismo aí. Então, o Rap feminino é um Rap cantado por mulheres e que traz ali alguma vivência da questão da mulher, e o Rap feminista, além de ser cantado por mulheres, são mulheres que estão engajadas nas causas femininas e feministas.

Em outras palavras, o que Cida estava esclarecendo é que, apesar de *rappers* mulheres da “nova escola” que não estão vinculadas aos movimentos sociais feministas cantarem “alguma vivência da questão da mulher”, e isso inclui também o enfrentamento do machismo como na frase de efeito utilizada por Lary Go & Strela (“Respeita as mina, parceiro”), elas ainda preferem não se reconhecerem ou não se autodeclararem feministas. É aqui que entra uma espécie de “equilíbrio” nas *práticas político-musicais* das mulheres da “nova escola”. Percebi que, uma *tática* utilizada por elas, foi não tratar tão explicitamente sobre o enfrentamento ao machismo/sexismo no “Rap AM” e não se “intitular” feministas, pois isso criaria ainda mais tensões e repulsa por parte dos *rappers*/público masculino, o que presenciei que o grupo Mulheres In Rima, por exemplo, enfrenta de forma mais marcante por conta da posição/postura se assumindo enquanto grupo feminista. Discorri brevemente, inclusive, em uma passagem do Capítulo 4, que o grupo Mulheres In Rima, na maioria das vezes, encontra mais acolhimento em eventos organizados por movimentos sociais, dentro das universidades etc., do que propriamente no *circuito* do “Rap AM”, por mais que notei o esforço de muitos agentes homens em “abraçar” a causa feminista do grupo, bem como de agentes da “nova escola”, em ações que pelo menos evidenciavam solidariedade às “lutas” e “resistências” das mulheres, como Cida costuma afirmar.

Podemos verificar que, apesar dos avanços serem lentos, se compararmos a realidade enfrentada por Cida ao longo da década de 2000, quando, conforme salientou em sua trajetória,

ela era questionada por alguns *rappers*, pelo público masculino e até mesmo por um de seus companheiros de grupo, quanto à cor do seu cabelo (pintado de loiro), quanto à sua vestimenta (roupas curtas, salto alto) etc., com a realidade atual, em que várias mulheres no âmbito do Hip Hop afirmam seu pertencimento/identidade de gênero e étnico-racial através das letras politizadas e da aparência, contando, em alguns casos, com o “apoio” masculino, que passa a valorizar a “mulher sendo mulher dentro do Hip Hop”, conforme salientou Cida, em contraposição ao preconceito de gênero evidenciado quando Cida começou sua trajetória no Hip Hop. Neste mesmo âmbito, presenciei uma fala do MC/*rapper* Felipe Guetto (27) que, ao sair vitorioso da Batalha do Petrópolis (25.09.2017), “chamou a atenção” de seus companheiros de batalha ao evidenciar que muitas amigas MCs/*rappers* conversavam com ele sobre não se sentirem seguras/à vontade de participarem das batalhas porque normalmente eram agredidas verbalmente pelos homens em rimas de conteúdo machista/sexista. Transcrevo abaixo a fala de Guetto, que aproveitou o ensejo de uma rima que foi construída por um MC na batalha (posteriormente desclassificado em decorrência à sua atitude nitidamente machista/sexista) a partir da ênfase do preconceito de gênero contra a Princesa Isabel:

Deixa eu só falar uma parada aqui, em relação ao que aconteceu com o verso da Princesa Isabel, eu gostaria muito que o Hip Hop fosse um movimento justo, tá ligado, onde pode ser gay, pode ser transsexual, pode ser mulher, quem for colar, e não ser desrespeitado, tá ligado. Porque hoje eu vejo que dentro do Hip Hop tem muito desrespeito por parte dos MCs por causa das mulher. Hoje quantas MCs mulher tu viu batalhando? [perguntou apontando para o público]. Tu viu alguma? Nenhuma, porque muitas já me falaram que MC homem só sabe falar: “comi o teu cu, comi a tua buceta, fiz isso, fiz aquilo, que tu chupou meu pau”. Mano, isso não acrescenta nada pra cultura não, tá ligado, vamos se orientar [neste momento a voz de Guetto foi abafada por um misto de muitas vaias e poucos aplausos], porque nós MCs somos formadores de opinião, tá ligado, e cabe a nós educar vocês, então vamos pregar respeito porque Hip Hop é muito mais que isso. É nós, tamo junto família! [aplausos generalizados foram se misturando a uma “brincadeira” final que acontece em algumas batalhas em que os MCs que foram derrotados e parte do público dão “tapas” na cabeça do vencedor].

Longe de representar as ações da maioria dos homens, essa “atitude política” de Felipe Guetto evidenciou uma semente, ainda incipiente, mas já plantada, no âmbito da escalada de desconstrução do machismo por parte dos *hip hoppers* homens. Não é à toa que, por exemplo, Lary Go & Strela ressaltaram (01.11.2017) que se sentiam à vontade entre *rappers* e grafiteiros que faziam parte da *crew* que elas formaram ao se inserir no Hip Hop manauara. Neste sentido, inclusive, as *rappers* retrataram no rap *Cheiro de tinta* essa relação com os dois elementos (grafite e Rap) empoderando a figura da *hip hopper* feminina frente ao predomínio masculino em ambos os elementos. Em torno de dois anos depois, no videoclipe *Liberdade de*

*expressão*¹⁶⁸, produzido e performatizado somente por mulheres, elas evidenciaram *práticas político-musicais* femininas a partir de uma inclinação mais enfática ao feminismo ressaltado no empoderamento feminino inspirado pelo “feminismo da velha escola e das mídias sociais”. Ainda, mais recentemente, em *Risadas de bruxas*¹⁶⁹, elas apontaram para uma possível investida na adequação do empoderamento feminino à estética do *trap*.

Diferente da “nova escola” no que já apontamos em diálogo com Cida, o grupo Mulheres In Rima traz, não somente em seus raps, mas em toda a amplitude de suas *práticas político-musicais*, o feminismo que guia suas ações e *ideias* em torno da música Rap. *Manaus das minas* é o rap do grupo que, talvez, melhor exemplifique o *ideal* feminista praticado no “Rap feminino” manauara, que por sua vez continua “lutando” e “resistindo” como parte das produções no estilo *boom bap*, das propostas do “Rap político/crítico” e do *circuito* do “Rap AM” em toda a sua amplitude. Em *Manaus das minas*, o grupo evidencia não somente sua militância concernente aos movimentos sociais feministas, negros e indígenas, mas também advoga por um “Rap feminino/feminista do Norte”, que evidencia a “mulher cabocla, negra, indígena e trans”, dependendo da identidade/pertencimento étnico-racial e de gênero advogada em suas individualidades, o que novamente retoma o diálogo com Collins (2006).

Finalizando este subcapítulo, transcrevo abaixo a fala de abertura da performance musical do grupo Mulheres In Rima no evento Eliminatória AM para o Duelo de MCs Nacional 2017 (12.11) e a letra de *Manaus das minas*, que foi o primeiro rap apresentado pelo grupo na ocasião do evento¹⁷⁰:

Boa noite! Mulheres In Rima na casa! Satisfação total neste Dia Mundial do Hip Hop segundo a *Zulu Nation*, primeira organização de Hip Hop do Afrika Bambaataa. É isso aí, então a gente vai começar com *Manaus das minas*; é uma música que fala sobre representatividade das mulheres dentro da cultura Hip Hop, porque também nós sabemos fazer! Tá ligado! Nada contra os homens, mas a gente também chega, manda rima, dança, grafita e discoteca, certo?! E é isso aí! Vamo lá, eu quero ver energia, porque isso aqui é ou não é uma festa de Hip Hop, de Rap?! Quero ver!!! [o público acena positivamente; um grito de “é nós”!!! sobressai em meio a reação do público]. Chega aí, quero também apresentar Maria Moraes hoje nos *beats*. Uma salva de palmas pra Maria Moraes!!!! Representatividade também, tá ligado, e forte no bagulho!!!! Vamo lá Maria!!!! É nós!!!! [Maria dá o *play* no *beat*] Mulheres In Rima [cantando]: Cléia Alves, Cida Aripória, Deby Mitsue, sente só!

Refrão - repete 2 vezes

Força feminina no canto e na rima, freestyles, pick-ups na base, spray, Manaus das minas

¹⁶⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ufPkB7-S5Jc>. Acesso em: 07 mar. 2020.

¹⁶⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q5UXuD1wDoI>. Acesso em: 07 mar. 2020.

¹⁷⁰ Registro audiovisual da performance de *Manaus das minas* no referido evento. Disponível em: <https://1drv.ms/v/s!AscpdH9JOInj3WcEqnYKQScrp2RZ>. Acesso em: 28 set. 2020.

Amazonas, guerreiras, joias da periferia, vão tomar o seu espaço no talento e ousadia

Primeira estrofe:

*Cola com a gente também com sorriso no rosto, auto estima mil grau
Raps de mina atitude, todos conhecem, falador passa mal
Sentimos orgulho das nossas que levam o Hip Hop além
Direitos a menos não aceitaremos e nessa pegada a luta se mantém*

Refrão - repete 2 vezes

*Força feminina no canto e na rima, freestyles, pick-ups na base, spray, Manaus das minas
Amazonas, guerreiras, joias da periferia, vão tomar o seu espaço no talento e ousadia*

Segunda estrofe:

*As minas chegaram com atitude, respeito, pesadas, na moral
Dominam as ruas das cidades, principalmente as de Manaus
Temos história, temos talento, reconhecimento
Queremos, seguimos em luta, a nossa conduta, não recuaremos*

*Equidade, sororidade, o nosso tombamento é forte
Na rua, em casa, nas quebradas, desafiando a sorte
Nos corre da vida, da nossa trilha: “cair, levantar”, já faz parte
Mulher ocupando o Hip Hop, que é também nossa Arte*

Refrão - repete 2 vezes

*Força feminina no canto e na rima, freestyles, pick-ups na base, spray, Manaus das minas
Amazonas, guerreiras, joias da periferia, vão tomar o seu espaço no talento e ousadia*

6.3 As relações com o trabalho ou “os paradoxos da periferia”

Na experiência urbana dos jovens habitantes das periferias, a redefinição dos limites e dos significados de seu lugar de pertencimento – a “periferia”, uma categoria de importância central na **definição de sua identidade localmente** – não ocorre por acaso. Pressupõe a **ruptura** individual e coletiva com disposições e expectativas dominantes que não só definem a periferia como um lugar desprivilegiado, socialmente “inferior”, mas que também dispõem e confirmam estatisticamente a propensão daqueles socializados na periferia ao estilo de vida e às **ocupações profissionais** mais comuns entre seus pares sociais (FONTANARI, 2013, p. 44-5, grifo nosso).

O diálogo com Fontanari, além de salientar a importância da vigilância epistemológica quanto aos entendimentos e usos da categoria *periferia* nos trabalhos acadêmicos em diálogo com os respectivos grupos sociais estudados, traz outra ênfase interpretativa não trabalhada por mim de forma mais reflexiva até então, uma das nuances mais importantes no âmbito das

relações de classe, o trabalho. No caso dos “DJs da Perifa” (FONTANARI, 2013, p. 45), “tornar-se um DJ de sucesso [...] representava a possibilidade de transformação de sua pessoa e condição social, temática abordada também por outras formas expressivas locais em São Paulo, como o rap [...]”, mas sem, no entanto, negligenciar o *ethos* presente nos sentidos dados ao pertencimento e à identidade de ser “periférico”. Neste caso, Fontanari está evidenciando os casos dos DJs vinculados às periferias da cidade de São Paulo que atuam frente à “cena” de música eletrônica, seja nas próprias “periferias” ou em outros contextos quando já expandiram suas atuações para além dos espaços considerados “periféricos”.

A partir deste diálogo, saliento que, do ponto de vista do trabalho ou das “ocupações profissionais”, “a identidade ‘periferia’” (*ibid.*, p. 116-21) se faz presente, de modo geral, tanto entre DJs de música eletrônica e *rappers* em São Paulo - assim como em outros contextos urbanos brasileiros -, que conquistaram melhores condições de vida através do ofício musical ou por outros meios, quanto os que permanecem atuando nos espaços tidos como “periféricos”. Lembro que, assim como Fontanari afirma em sua obra, salvo poucas exceções, mesmo os DJs que alcançaram a condição social de “DJ de prestígio” ou “de sucesso” trabalhando exclusivamente como DJ tocando para públicos externos “às periferias”, continuam mantendo laços com esses espaços sempre que são convidados para tocarem em festas, muitas vezes isentando ou diminuindo o valor de seus cachês, ou em algumas situações auxiliando na organização ou fazendo questão de organizar eventos “nas periferias” como forma de valorizar esses espaços e afirmar o pertencimento/identidade enquanto “ser periférico”.

Da mesma forma que acontece com os “DJs da perifa” no contexto da “cena” de música eletrônica paulistana, muitos *hip hoppers* brasileiros enfrentam dilemas e situações semelhantes, assim como compartilham e advogam por um pertencimento/identidade “da periferia”, seja como no caso do exemplo do grupo de rap Racionais MCs (*ibid.*, p. 45-6) - que alcançaram uma melhor condição social através da “música periférica” mas não deixaram para trás o *ethos* de “ser da periferia” -, seja entre *rappers* “trabalhadores” no sentido sociológico conceitual clássico como aponta Zambiazzi dos Santos (2017, p. 245-57), ou mesmo como experienciei em Manaus tanto entre *rappers* “trabalhadores” (normalmente vinculados à “velha escola”) - que atuam no distrito industrial de Manaus para o seu sustento e/ou de suas famílias e “nas horas vagas” atuam como *rappers* - como entre *hip hoppers* que conseguiram alcançar uma melhor realidade financeira, não propriamente ascendendo de classe, mas atingindo, com sua Arte, públicos pertencentes às camadas médias da sociedade manauara.

Esses vínculos com o trabalho se dão de formas distintas e peculiares dependendo do contexto. Por exemplo, no caso dos *rappers* do Mesclã em São Leopoldo (RS), Zambiazzi dos

Santos salienta que normalmente os *rappers* não se identificam como *rappers* quando estão trabalhando na fábrica, o que nas palavras da autora evidenciaria um “dilema” no âmbito do fazer musical enquanto *rappers*, conforme “observou em campo”, estaria mais ligado ao “prazer” (*ibid.*, p. 249), ou em outras palavras, ao lazer. No entanto, mesmo quando alguns dos *rappers* colaboradores de Zambiazzi dos Santos conseguem “transformar sua pessoa e sua condição social”, neste contexto, diferentemente dos “DJs da perifa” e de grupos como o Racionais MCs, através do trabalho na fábrica, mantêm o *ethos* e/ou as temáticas relativas às realidades “periféricas” ou dos bairros populares, ou mesmo, conforme a autora reflete mais amplamente em sua etnografia, sobre “o lugar da favela” (*ibid.*, p. 192-214) nas composições e no *ethos* dos *rappers* mesmo quando eles deixam de “habitá-la” fisicamente, como é o caso de alguns de seus colaboradores.

Diferentemente dos casos relatados por Fontanari, no contexto do “Rap AM” há pouquíssimas exceções em que o Rap assume o *status* de trabalho enquanto um ofício que gere renda, mas concomitante à etnografia de Zambiazzi dos Santos - salvo a nuance de que em Manaus os *rappers* não assumem o Rap somente ou majoritariamente como forma de lazer e sociabilidade, ou como “captado” pela autora em seu campo, como “prazer” -, eles obtêm renda majoritariamente a partir do trabalho no distrito industrial ou em outros ofícios como empacotador em supermercado, pintor, pedreiro, vendedor, entre outros. Diferentemente de muitos grafiteiros e alguns *b.boys* manauaras que hoje sobrevivem da sua arte/ofício, os *rappers* da “velha escola” ainda dependem de um emprego dito “formal” e a maioria dos *rappers* e *hip hoppers* da “nova escola” dependem financeiramente da ajuda dos pais, ou de uma junção, no caso dos *beatmakers*, entre a remuneração obtida através da venda de *beats* e o auxílio dos pais, e mesmo nos poucos casos em que conseguem obter seus próprios recursos financeiros exclusivamente através do ofício enquanto *hip hopper*.

No *circuito* do “Rap AM” há ainda algumas singularidades de transformação do que “era” o imaginário dos “patrões” e demais trabalhadores das fábricas/indústrias quando endereçavam ao “*hip hopper* trabalhador” – que se assumia enquanto parte da cultura Hip Hop no ambiente de trabalho formal - uma imagem pejorativa do “maloqueiro” ou do “vagabundo”, conforme salienta Igor Muniz (06.07.2019):

[...] O Rap pra mim hoje é uma missão, tá ligado, uma filosofia de vida. Antes eu me cobrava muito a respeito da cultura Hip Hop, eu me sentia muito excluído da cultura. Hoje eu vejo isso de uma forma totalmente contrária. Hoje eu vejo que eu sou o Hip Hop na prática, onde eu tô eu sou o Hip Hop, se eu tô trabalhando numa empresa, lá dentro dessa empresa eu sou quem eu sou, todo mundo sabe que eu sou do Rap, todo mundo sabe que eu sou do Hip Hop, certo, e as pessoas veem algo positivo nisso.

Antigamente era algo ruim, as pessoas: “iii... esse cara é do Hip Hop, é maloqueiro, é vagabundo”, já associava a algo negativo, e hoje a gente vê que isso mudou em muitos aspectos. A gente conquistou espaço, conseguiu respeito [...]. Então o Rap se tornou uma missão pra mim, nunca me deu grana, e hoje eu tô há 17 anos fazendo Rap. Eu poderia me sentir muito frustrado, nunca fiquei famoso, nunca ganhei grana, nunca fui pra mídia, mas eu entendi que o Rap é uma missão, vai muito além de visualizações, de você ter uma multidão te seguindo. O Rap é uma missão!

Na mesma linha de reflexão de Igor sobre se dedicar ao Rap como uma “missão”, pois apesar da longa caminhada enquanto *rapper* no *circuito* do “Rap AM” nunca existiu um retorno financeiro significativo pelo seu trabalho artístico, S Preto proferiu o seguinte relato (18.02.2017):

[...] Eu tenho uma música: a melanina ainda resiste..., paciência espatifada, cada um com seus fardos e cargas, cavidade, cabelo branco, rugas que não foram apagadas. Então é... então a gente resiste a esse tempo né bicho, de gostar... nunca ganhei dinheiro, nunca ganhei dinheiro no Rap. Acho que o lance da gente gostar muito desse ritmo, dessa cultura, que veio... a gente é de rua né, essa coisa que vem de rua, problemas dentro de casa e a gente ainda tá nesse caminho. Parece que a gente não soube mais fazer outra coisa a não ser pegar uma caneta e... “porra, saiu um som aqui... pô bicho ó!”, entendeu? Sempre assim, de lá pra cá era pra ter saído mais coisas só que... dificuldades mesmo, muito difícil, o Amazonas, Manaus é muito difícil pra música. Hoje tá mais fácil! Vários programas [de computador] né, mas a gente ainda procura uma qualidade, uma qualidade no nosso trabalho, digitalmente falando, mas tamo aí, tem que ter um capital pra... as plataformas digitais são muito caras... [...]. É esse tipo de coisa assim que faz a gente viver, sabe, fazer música; eu vejo isso como resistência. Eu já não penso mais em ganhar dinheiro com isso não, sabe. Teve uma época no Cabanos que eu pensava em ganhar uma grana, e tal. A gente ganhou um prêmio chamado Preto Ghoetz, quando o Lula saiu, teve esse prêmio em todo o Brasil, o Tuba escreveu a gente, pá, a gente ganhou. Parece que deu R\$2.000,00 pra cada, alguma coisa assim. [...] Olha aí o Igor... O Igor é o cara que tem mais músicas aqui, mas se ele não trabalhar mano, tem conversa não. A gente conversa direto... Então valores pô, tinha que dar mais valor ao artista daqui. [...] Ninguém consegue sobreviver de Rap em Manaus, seja da periferia, seja de condomínio.

Por fim, Malhado Monstro (07.03.2017) ressaltou que a sua vida é “Rap e trabalho, Rap e trabalho”, que nunca almejou “*status*, fama e dinheiro com o Rap”. Ao contrário, Malhado acredita que para manter a essência “da periferia” o “Rap tem que relatar a realidade da quebrada”. Ele cita que não discorda da “nova escola” em “querer ter as coisas” materiais quando fala sobre muitos optarem por cantar “*trap* ostentação e/ou putaria”, porque “é o que tá dando visibilidade”. No entanto, afirma que apesar de cada um possuir um objetivo com o Rap - incluindo os que “sonham” em ganhar dinheiro com este fazer político/artístico -, “também é um dever de todos passar uma mensagem pesada contra o sistema”.

Portanto, no *circuito* do “Rap AM”, as relações com o trabalho estão intimamente relacionadas ao que Fontanari (2013, p. 42-7) conceituou como “paradoxos da periferia” no âmbito do ofício dos “DJs da perifa” em São Paulo. Unindo as reflexões de Fontanari ao

contexto do “Rap AM”, saliento que há uma linha tênue na *ideia* de “missão” sobre a qual Igor e S Preto explanaram afirmando que já “sonharam” em ganhar dinheiro com o Rap, ao passo que Malhado afirma nunca ter considerado essa hipótese. No entanto, apesar dos “paradoxos”, o trabalho enquanto ofício e o ofício enquanto *rapper* continua sendo o elo de ligação do que viria a ser a figura do “*rapper* trabalhador”, que tendo o “sonho” ou não de “melhorar de vida” / “ascender de classe”, foi e continua representando uma linhagem de *rappers* que trabalham para o sustento e fazem “Rap político” ou “de quebrada” valorizando “a essência do Rap”, “o verdadeiro Rap” ou “o Rap de raiz”, entre outros jargões que meus colaboradores costumam usar os diferenciando daqueles que “se entregaram ao Rap ostentação/putaria” no intuito de conquistarem fama e dinheiro.

6.4 Reflexões “pós-pandemia” do novo Coronavírus em perspectiva etnomusicológica

Parece que foi preciso o novo Coronavírus surgir para escancarar ao mundo as desigualdades socioeconômicas e regionais do Brasil. O problema maior em nosso país é que “nos acostumamos” com as desgraças que aqui ocorrem. Talvez, problema maior ainda seja “termos” políticos genocidas que deixam “seu próprio povo” morrer às mínguas. Pois bem, se ao falarmos de Brasil ficamos apavorados com o que estamos enfrentando, vamos então localizar esse Brasil regionalmente, escancarar ao mundo que as adversidades que enfrentamos na região Norte não surgiram com o vírus, só foram potencializadas por ele.

Pessoas ficaram chocadas ao assistirem/lerem nos noticiários a forma com que corpos tiveram que ser armazenados em câmeras frigoríficas instaladas improvisadamente do lado de fora dos hospitais em Manaus. Mas como não há UTIs no interior do Amazonas? Respondo a essa indagação com outra: Por que, somente agora, Manaus, Amazonas, Norte etc. estão sendo observados? O que aconteceu com “o Brasil dos brasileiros”? Porque quem constrói o Brasil somos nós, correto? Por que a deficiência que enfrentamos na educação ao termos, muitas vezes, professores de português dando aulas de matemática, não é retratada nos jornais? Por que, mesmo com toda a desconstrução já feita nos cursos de música Brasil afora, a maioria dos departamentos de música da região Norte insistem nos currículos colonialistas que querem continuar “catequizando os índios” em pleno século XXI? Por que uma parcela considerável de brasileiros(as) das regiões mais desenvolvidas economicamente não coloca em prática esse desenvolvimento ao cobrar o poder público por melhorias efetivas em nossa região? Aliás, por que ainda olham “para cima” com olhares de exotividade, estereótipos e preconceito? Por que

ainda não despertaram de seu sono profundo ou ao menos tentaram sair de sua zona de conforto e conhecer verdadeiramente quem são seus/suas irmãos/irmãs brasileiros/brasileiras?

Eu poderia escrever páginas e mais páginas de indagações e constatações a partir do que venho experienciando, no entanto, elaborei esses parágrafos iniciais no sentido de aproveitar o contexto atual da pandemia do novo Coronavírus para chamar a atenção não somente do poder público, mas de nós Seres Humanos, da maneira que estamos escolhendo viver um capitalismo avesso à nossa própria espécie e a tantas outras. É isso que queremos para o nosso futuro? Será que essa pandemia está de fato nos ensinando algo ou vamos simplesmente seguir em busca do “sonho americano” quando “tudo acabar”? Pode ser que quando “acabar” seja tarde demais!

Passar por essa pandemia só faz sentido se aprendermos algo realmente valioso com ela. Da mesma forma, o empreendimento desta tese só faz sentido se, assim como o Coronavírus conseguiu voltar os holofotes da mídia e de milhares de pessoas para Manaus, fazer com que os leitores conheçam “a Manaus periférica” advogada pelo “Rap de quebrada”, “a Manaus étnica” advogada pelo “Rap regional” e, em um âmbito mais geral, a “Amazônia urbana” e os problemas estruturais de Manaus, a maior metrópole amazônica do mundo.

Elaborei todos os subcapítulos anteriores antes do contexto da pandemia do novo Coronavírus. O que mudou desde então? Tudo! Esta pandemia, a qual ainda estamos enfrentando, mudou completamente a rotina dos Seres Humanos habitantes do planeta Terra. Manaus foi atingida duramente! No entanto, não somente em Manaus, mas em contextos diversos, o enfrentamento da pandemia está se dando de forma distinta no que tange raça, classe e gênero, conforme argumenta Schwarcz (2020) em seu ensaio *Quando acaba o século XX* ao afirmar, por exemplo,

[...] que o vírus chegou com força nas periferias, nos subúrbios, nas comunidades e favelas espalhadas pelo país. Em São Paulo a pandemia já é muito mais concentrada na periferia do que nos bairros centrais. No Rio de Janeiro, em Manaus e em Fortaleza, idem, e em Salvador o perfil parece estar se repetindo. Além do mais, dados vêm mostrando como ela tem incidido sobretudo na população negra, a mais afetada pela pandemia da covid-19 (*ibid.*, p. 5).

Tendo esses dados em mente, pergunto: Como essas questões se desenrolaram entre meus colaboradores? Na medida que passaram os primeiros meses da pandemia, após longas horas de diálogo via *WhatsApp* com alguns deles e nos grupos vinculados ao Hip Hop manauara, percebi que havia um consenso no enfrentamento ao novo Coronavírus, e que esse consenso, em verdade, passava pelo crivo da falta de opção. Não somente entre meus colaboradores, mas conversando com outros pesquisadores e moradores de bairros populares

de cidades como Porto Alegre e São Paulo, por exemplo, percebemos que, em geral, as populações de bairros considerados “periféricos” não tiveram a escolha de “ficar em casa”, ou em termos oficiais, de cumprir o isolamento social. Ou seja, simplesmente, para a maioria dos *sujeitos periféricos*, havia/há duas opções: 1. ficar em casa e literalmente deixar seus filhos morrerem de fome, pois mesmo contando com o auxílio financeiro fornecido pelo governo federal, este não é, de longe, suficiente para sustentar famílias com dois ou mais filhos; 2. colocar-se em situação de risco na tentativa de continuar trabalhando e, desta forma, talvez, com muita sorte e cuidado, sobreviver à fome e à pandemia.

Este é um assunto extremamente delicado, mas foi exatamente essa realidade que experienciei nos diálogos com meus colaboradores. A maioria não tinha a opção de “ficar em casa”. Desta forma, se expuseram ao vírus ao realizarem trabalhos majoritariamente informais, conhecidos entre as classes populares como “bicos”. Até o momento, dois colaboradores foram infectados e tiveram que passar dias no hospital enfrentando as complicações da doença. Foram momentos de tensão, sofrimento e angústia para todos nós. Em geral, colaboramos com o que estava ao nosso alcance. Nos grupos de *WhatsApp*, tivemos a iniciativa de arrecadar dinheiro e outros bens tão preciosos para estes guerreiros que, felizmente, após longos dias de sofrimento, se encontram curados e de volta às suas atividades.

Mas o trabalho enquanto ofício e o ofício enquanto *rapper* não se restringiu somente ao âmbito do trabalho remunerado. Alguns *rappers*, em conjunto com o trabalho remunerado em seus ofícios formais, como Igor Muniz, S Preto e a dupla Baixada Norte, por exemplo, aproveitaram a tendência das *lives* impulsionadas pelo contexto pandêmico, talvez a principal mudança no *circuito* do “Rap AM”. Enquanto tentavam manter um mínimo de distanciamento social, já que o isolamento de fato não foi respeitado em nenhum momento devido ao que relatei acima, muitos *hip hoppers* prosseguiram produzindo *raps* e videoclipes, que eram, de longe, as atividades musicais mais seguras, já que os eventos musicais, mesmo normalmente no contexto de rua, gerariam aglomerações, o que poderia ter aumentado ainda mais o número de casos e de óbitos em Manaus, uma das cidades brasileiras mais afetadas pela pandemia até o momento.

Por outro lado, houve pequenas exceções, alguns pequenos eventos que não deixaram de acontecer “nas quebradas”. Mais uma vez, recorro não somente aos diálogos com os colaboradores, mas também aos diálogos com pesquisadores e moradores de bairros populares com os quais tive a oportunidade de refletir sobre o referido momento. Uma interpretação possível e bastante evidente do ponto de vista empírico/observacional passa pela reflexão do valor da vida em contextos “periféricos”. Por mais cruel que pareça ser, e de fato é, para muitos *sujeitos periféricos* a vida é apenas mais um detalhe entre tantos outros com os quais eles têm

que lidar diariamente. Ao sair de casa, um jovem negro morador “de periferia” tem mais chances reais de ser assassinado do que um jovem branco de “classe média”. Sem aprofundar os detalhes, já que dezenas de trabalhos sociológicos e de estatísticas oficiais dão conta desta temática, da mesma forma que Hannah Arendt (1999) refletiu filosoficamente sobre a “banalidade do mal” no contexto do julgamento do “carrasco nazista” Adolf Eichmann em Jerusalém, poderíamos falar em “banalidade da vida” no atual contexto brasileiro devido às políticas oficiais que fomentam o morticínio, o genocídio e o ódio entre as classes, o que traz consequências mais graves para as classes populares que, no contexto “das periferias”, enfrentam as mortes por balas perdidas, a violência policial, a atuação do crime organizado, de milicianos e da negligência das instâncias oficiais de governo, e segue a lista dos problemas com os quais os *sujeitos periféricos* são obrigados a lidar todos os dias em um país como o Brasil. Essa problemática estrutural, que atravessou governos distintos, nunca foi solucionada, e em alguns governos, incluindo o atual, sequer foi enfrentada.

Neste contexto, a verdade é que, para alguns Seres Humanos que “veem a morte com seus próprios olhos todos os dias”, enfrentar mais um desafio relacionado à morte/vida passa a ser algo “banal”, quase “trivial”, por mais que há dezenas de variações deste quadro psicológico no contexto que estou tratando. Neste sentido, poderíamos pensar em “banalidade da vida” ou mesmo em “banalidade da morte”, pois ambas andam de mãos dadas todos os dias na vida dos *sujeitos periféricos*, que já sobreviviam diariamente a um contexto de enfrentamento de guerra mesmo antes do advento da pandemia, e agora, neste contexto pandêmico, em geral, não podem poupar suas vidas ficando em casa ou trabalhando em *home office*.

Por fim, a interpretação/reflexão que deixo é que, no contexto dos bairros populares, não há como pensarmos em pandemia e isolamento/distanciamento social sem levarmos em conta o contexto de sobrevivência básica do ponto de vista físico (trabalho enquanto ofício de subsistência) e do ponto de vista simbólico (ofício enquanto *rapper* ou *hip hopper*), que é o suporte psicológico de maior autoridade entre meus colaboradores no sentido de os moverem adiante, de fornecerem, para além das necessidades físicas, os aportes psicológicos de motivação neste momento pandêmico em que os conceitos e os significados de morte e vida parecem se esvaír no ar como o próprio Coronavírus, em uma analogia filosófica livre à morte do vírus após certo tempo de exposição ao ar.

REFLEXÕES FINAIS

Trago algumas reflexões teóricas/teórico-metodológicas “mais conclusivas” e sugestões aos futuros pesquisadores interessados em estudar a Amazônia, mas não àquela dos exotismos, preconceitos e estereótipos. O recorte temporal desta tese compreende principalmente os anos entre 2017 e início de 2020 no que diz respeito a etnografia do tempo sincrônico, ao passo que as memórias presentes nos relatos e narrativas biográficas (Capítulo 2) evidenciam o tempo diacrônico englobando, ao menos, a trajetória coletiva/geracional do Rap manauara desde suas primeiras “aparições” no Cheik Club com MC Vappo no final da década de 1980, passando pela consolidação dos primeiros grupos de Rap que começaram a se inserir nos bailes organizados pelo MHM no início da década de 1990, chegando à atuação da “geração Mutirão” e do projeto socioeducacional Periferia Ativa (década de 2000), culminando na dinâmica atual do *circuito* do “Rap AM” propriamente dito, sobre o qual discorri principalmente no Capítulo 4 através das produções musicais/audiovisuais e das performances musicais envolvendo suas quatro propostas (*ideias*) e seus dois estilos de produção (*boom bap* e *trap*) e no Capítulo 5 através dos eventos musicais que constituem os três *sub-circuitos* que formam este *circuito*.

No Capítulo 1 aprofundi sobre a minha “entrada em campo”, o processo de construção da rede de colaboradores principais e as primeiras impressões/reflexões a partir dessa experiência inicial. No Capítulo 3 evidenciei a cidade de Manaus e suas *dinâmicas de periferia* a partir da lente do etnógrafo que, através do trabalho de campo, visualizou uma Manaus outra normalmente não enfatizada nos trabalhos acadêmicos e nos veículos de imprensa, e ouviu “a Manaus” advogada pelo “Rap de quebrada” e pelo “Rap regional”. No Capítulo 6 evidenciei os “paradoxos da periferia” em diferentes níveis, levando em consideração as *ideias* e *práticas político-musicais* de meus colaboradores fundadas na intersecção de classe, raça/etnia, gênero, geração e pertencimento/identidade local/regional/nacional/global. Por fim, refleti que a pandemia do novo Coronavírus potencializou as desigualdades gritantes em que vivemos ao não proporcionar, por exemplo, a alternativa do *home office* aos *sujeitos periféricos*. Ainda, salientei sobre a “banalidade da vida e da morte” dos *sujeitos periféricos*, ou seja, como, de certa forma, seus traumas e enfrentamentos diários alteram completamente a maneira com que lidam não somente com a pandemia, mas efetivamente com o dualismo vida/morte.

Saliento a importância de situar os dados etnográficos aqui apresentados no contexto das metrópoles contemporâneas, dinâmicas em todas as esferas, conforme Magnani (2003) nos orienta sobre “não cairmos na tentação da aldeia”, lembrando que mesmo a ideia de “aldeias isoladas” reforçada em algumas etnografias clássicas, caiu por terra. Ou seja, o que estou

desenvolvendo nesta tese pode fazer muito sentido hoje, mas provavelmente, com o passar do tempo, precise de atualizações e/ou desconstruções para desta forma apontarmos caminhos futuros não somente no sentido dos retornos ao campo e das colaborações (que continuam após o término do doutorado), mas também de refletirmos e problematizarmos os nossos campos de estudo e atuação dentro do universo acadêmico, para que possamos estar, cada vez mais, contextualizados com as realidades das sociedades/grupos sociais atuais, não simplesmente abandonando toda a construção disciplinar empreendida até aqui, mas acompanhando as potencialidades da transdisciplinaridade e da decolonialidade que atualmente tiram acadêmicos e a academia de sua zona de conforto.

Neste sentido, partindo do campo de estudos interdisciplinar da etnomusicologia, busquei duas esferas de diálogos mais amplos: 1. a partir do que o campo me apontou e das demandas dos colaboradores, busquei um diálogo fluido e não ingênuo com a linha mais ampla dos Estudos de Hip Hop salientando a importância do diálogo com linhas teóricas atualizadas por reflexões que vieram de fora da academia, como por exemplo, no caso dos *Hip Hop Studies in Black* trazerem a crítica fundada no movimento nacionalista e de libertação negra nos EUA, que culminou - a partir da década de 1960 - na proposta acadêmica dos *Black Studies*; ao passo que no Brasil advoguei por um alinhamento necessário aos Movimentos Negros, Indígenas, Indigenistas, LGBTTQIA+, entre outros, que apesar de estarem em uma crescente em alguns institutos/departamentos de pesquisa, ainda são pouco ouvidos em um contexto mais amplo da etnomusicologia e dos Estudos de Hip Hop do ponto de vista de suas potencialidades epistemológicas; 2. amparado pelas linhagens da etnomusicologia interpretativa/fenomenológica/performativa (BARZ; COOLEY, 2008), bem como da proposta contemporânea de trabalho da etnomusicologia brasileira dialógica/colaborativa/participativa (ARAÚJO, 2006, 2008; CAMBRIA, 2004, 2008; LÜHNING; TUGNY, 2016; THIOLENT, 2008) - fundada a partir de nossas realidades desiguais em diversos âmbitos políticos, de formação sociocultural e socioeconômica -, empreendi uma etnografia atenta ao contexto regional amazônico e, mais especificamente, ao contexto local de Manaus, da maneira com que os manauaras se apropriaram da “cultura negra” representada através da “Nação Hip Hop” no Brasil e no mundo, (re)direcionando essa cultura às suas realidades locais.

Esse (re)direcionamento da cultura Hip Hop norte-americana - e mesmo ao que já havia sido (re)direcionado em outros contextos regionais brasileiros - às realidades locais manauaras, me levaram a interpretar e a elaborar as seguintes “teses”. Do ponto de partida etnomusicológico, salientei o quanto a produção musical dos raps manauaras podem enfatizar “processos icônicos” (TURINO, 2008) através da “estética como iconicidade de estilo” (FELD,

1988), bem como, por vezes, escolhas aparentemente “desinteressadas” são feitas a partir de uma confluência do “gosto musical”, da “estética” e da “criatividade” (SCHLOSS, 2004). Ainda, *práticas político-musicais* no âmbito das performances musicais delimitam especificidades performáticas e de interação entre público/*performers* (SEGEER, 2008). Nesta linha, uma das principais “teses etnomusicológicas” levantadas foi o emprego do direcionamento timbrístico em uma estética vinculada ao “Rap de quebrada”, que enfatiza um padrão de performatividade vocal “grave e/ou rouca” por parte de *rappers* homens.

Partindo do diálogo da etnomusicologia com as teorias sociológicas e antropológicas no âmbito das questões geracionais, dos Estudos de Juventude(s) e da linha mais ampla da *interseccionalidade*, enfatizei o quanto os dois estilos de produção mais populares (*boom bap* e *trap*), não somente em Manaus, mas atualmente em diversas regiões brasileiras, podem ser potencializados quando compreendidos a partir das *fricções geracionais*. Para além de salientar as especificidades de cada um desses estilos a partir do diálogo com a *ideia* que meus colaboradores têm deles, empreendi uma interpretação aprofundada do rap *Guariba* (S Preto) buscando um alinhamento ao que parece ser uma nova vertente de *prática político-musical* envolvendo as produções de *trap* no âmbito do Rap nacional.

No entanto, ainda são poucos *rappers* da “velha escola” que endereçam suas *práticas político-musicais* ao que compreendi como uma (re)leitura do *trap* em direção ao que seria um “*trap* politizado” que atualiza o conteúdo semântico ligado às questões étnico-raciais através da “estética como iconicidade” do estilo *trap*. Nestas produções, como no caso de *Guariba*, a “biopolítica” dos corpos negros também é (re)configurada através da “telepresença” e do advento do “pós-humano” (CHAPMAN, 2008), *práticas político-musicais* contextualizadas na “liquidez” do mundo contemporâneo (BAUMAN, 2001), porém, rompendo com padrões hegemônicos de normatividade e performatividade. Ou seja, são os *sujeitos periféricos* reivindicando o seu *ser e estar* no mundo social através da música, ou nas palavras de Titon (2008, p. 38), o *ser e estar no mundo musical*. Desta feita, os *sujeitos periféricos* embebidos das *dinâmicas de periferia*, que ao mesmo tempo lançam desafios de sobrevivência no mundo material do capitalismo tardio, potencializam ações que rompem com as “lógicas” pré-estabelecidas dos mercados musicais e criam suas próprias tendências baseadas em um mercado de consumo interno considerado *underground*, mesmo quando ainda dependem financeiramente dos ofícios formais nas fábricas da ZFM, entre outros.

Ainda, no contexto regional representado em Manaus, o “Rap de quebrada” enfatiza a “Manaus periférica” incorporando as *dinâmicas de periferia* no confronto contra o sistema, ou como alguns colaboradores denominam: “Nós batemos de frente com o sistema”! O “Rap de

quebrada” advoga por oportunidades, pela “ocupação dos espaços centrais” - mas a partir de uma estética baseada nas *dinâmicas de periferia* e não de “fazer Rap pra playboy” -, por igualdade de direitos, ao mesmo tempo que negligencia uma afirmação de pertencimento étnico-racial mais direta, ou ainda, a luta contra o racismo, a antinegritude e o genocídio do negro brasileiro. O “Rap político” ou “crítico” flutua em seus conteúdos semânticos entre raps mais e menos “politizados”, ao passo que partem da *ideia* de Rap enquanto “obra de Arte musical”. Ou seja, neste, a “estética como iconicidade de estilo” toma proporções avançadas, por mais que essa estética não se prenda a um estilo *boom bap* em detrimento do *trap*, e vice-versa, sendo mais “aberta” a outras “influências”, ou ainda, como ressaltam Igor Muniz e DJ Tubarão, a “liberdade artística” e a “criatividade” são pautas fundantes dessas propostas. No âmbito do “Rap regional” surge uma “Manaus étnica” em meio a tantas possibilidades. Apesar de problematizar os conflitos e imaginários da “Manaus cosmopolita” advogada pela classe média e da Manaus das elites hegemônicas ainda paradas no tempo da *Belle Époque*, o “Rap regional” advogado por Jander Manauara e Dee Jay Carapanã tende à “Manaus miscigenada” representada principalmente pela identidade do “caboclo” amazônico, o que evidencia o quanto o “branqueamento da raça” e o “embranquecimento cultural” (NASCIMENTO, 2016) foram/são eficazes no Brasil, na Amazônia e em Manaus.

Do ponto de vista teórico-metodológico, aprofundei tanto na Introdução como ao longo da tese diversos alinhamentos que me auxiliaram na composição desta etnografia. Ainda assim, saliento novamente a importância de, nas etnografias contemporâneas, estarmos vigilantes ao “trabalho de campo virtual” em todas as suas nuances, pois atualmente as redes sociais são parte do cotidiano não somente das classes com alto poder aquisitivo. Ao contrário, por exemplo, é o advento da tecnologia através de *softwares* de produção como o *Fruity Loops* que possibilitam a produção de raps pelos *sujeitos periféricos*. Da mesma forma, a interação via *Facebook*, *WhatsApp*, *YouTube*, entre outros meios, não somente possibilitam novas formas de *sociabilidade*, como ditam tendências e revelam conflitos não experienciados no convívio face a face. Ou seja, o “trabalho de campo virtual” da década de 1990 teorizado por Cooley; Meizel; Syed (2008) ganha novas possibilidades a partir do advento das redes sociais, entre outras mídias de comunicação de massas, não somente no sentido da possibilidade de “etnografia virtual”, mas, a meu ver, principalmente nas potencialidades interpretativas que a etnografia presencial em conjunto com o acompanhamento dessas mídias fornecem ao etnógrafo.

Saliento também o que Favret-Saada (2005) conceituou sobre “ser afetado” em campo, o que não transforma somente as pesquisas etnográficas, mas conforme a própria autora salientou, transforma o etnógrafo, que por sua vez, através da convivência dialógica,

colaborativa e participativa - que potencializa as experiências intersubjetivas - também transforma o campo auxiliando em muitas ações e demandas de seus colaboradores, como nos casos de colaboração já salientados em diversos momentos da tese, os quais darei prosseguimento conforme planos de projetos futuros já firmados junto a alguns colaboradores.

Aos futuros pesquisadores, espero que ouçam e enxerguem a “Amazônia urbana” sobre a qual advoguei e refleti ao longo desta tese; aliás, “outra tese” salientada aqui, a de que, pelo menos no Estado do Amazonas, presenciamos uma Amazônia predominantemente urbana (em números), ao passo que esses números também refletem uma quantidade significativa de formas de lazer e sociabilidades advogadas nos mais diversos contextos amazônicos urbanos que perpassam uma série de questões estruturais de ordem geopolítica, de formação sociocultural das cidades amazônicas, bem como de “culturas hegemônicas” e “culturas periféricas” que surgem a partir das desigualdades socioeconômicas de cidades como Manaus, por exemplo, que ainda hoje, continuam presenciando um crescimento populacional exorbitante e desorganizado do ponto de vista habitacional/estrutural, o que é compartilhado na realidade de muitas outras metrópoles latino-americanas.

Ainda, no âmbito dos Estudos de Hip Hop, espero que busquem o diálogo com a proposta direcionada nesta tese em torno da *interseccionalidade geracional*, já que, atualmente, em diferentes contextos ao redor do globo, presenciamos *práticas político-musicais* que não se fixam unicamente nas gerações mais jovens, ou ainda, nas Culturas Juvenis. Tendo o Hip Hop surgido na década de 1970 nos EUA e na maioria das regiões brasileiras a partir dos anos 1980, atualmente as interações e o interconhecimento se fazem muito presentes nas *fricções geracionais*, que para além de nos salientar somente atritos, também evidenciam “parcerias”, como podemos ver em projetos como a *cypher* manauara *O monstro que chamam de Norte*, que uniu três gerações de diferentes “quebradas” (cada *rapper* representando uma zona administrativa de Manaus) neste “ideal maior” que é expandir as produções circunscritas ao *circuito* do “Rap AM” ao *circuito* nacional.

Fica, por fim, a todas(os) as(os) colaboradoras(es) desta pesquisa, meu mais sincero cumprimento afirmando: “TMJ!” “É nós!” Esta tese representa apenas o primeiro capítulo de uma longa história de amizade, cumplicidade e colaboração mútua que firmamos desde os registros dos primeiros diálogos, passando pela organização de eventos, e assim por diante, sendo ainda, mais importante, a construção de uma irmandade que continuará após sua defesa e difusão.

REFERÊNCIAS

- ALBERNAZ, Pablo de Castro. **A música, o conviver e o lembrar**: um estudo etnográfico entre os músicos da centenária Banda Rossini da cidade de Rio Grande, RS. 2008. 154 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- ALEXANDER, Michelle. **The New Jim Crow**: mass incarceration in the age of colorblindness. New York: The New Press, 2012.
- ALVES, Adjair. **O Rap é uma guerra e eu sou gladiador**: um estudo etnográfico sobre as práticas sociais dos jovens hoppers e suas representações sobre a violência e a criminalidade. 2009. 245 p. Tese (Doutorado em Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Departamento de Ciências Sociais, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.
- ANDRADE, Carla Coelho de. **Entre gangues e galeras**: juventude, violência e sociabilidade na periferia do Distrito Federal. 2007. 275 p. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Departamento de Antropologia, Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília.
- ANDRADE, José Agnelo Alves Dias de. **Indigenização da cidade**: etnografia do circuito Sateré-Mawé em Manaus-AM e arredores. 2012. 192 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- ANDRADE, José Agnelo Alves Dias de. **“Tudo pra onde eu chego tenho minha casa”**: mobilidade, parentesco e territorialidade Sateré-Mawé entre cidades amazônicas. 2018. 350 p. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- ARAÚJO, Samuel. Conflict and violence as theoretical tools in present-day ethnomusicology: notes on a dialogic ethnography of sound practices in Rio de Janeiro. **Ethnomusicology**, Champaign (IL), vol. 50, n. 2, p. 287-313, 2006.
- ARAÚJO, Samuel. From neutrality to praxis: the shifting politics of ethnomusicology in the contemporary world. **Musicological Annual**, Liubliana (Eslovênia), l. 44, n. 1, p. 13-30, 2008.
- ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém**: um relato sobre a banalidade do mal. 26ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1999 [1963].
- BARZ, Gregory (Ed.); COOLEY, Timothy J (Ed.). **Shadows in the field**: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology. 2ª ed. New York: Oxford University Press, 2008 [1997].
- BATISTA, Djalma. **O complexo da Amazônia**: análise do processo de desenvolvimento. 2ª ed. Manaus: Editora Valer, Edua e Inpa, 2007.

- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001 [2000].
- BEAUD, Stéphane; WEBER, Florence. **Guia para a pesquisa de campo: produzir e analisar dados etnográficos**. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014 [1997].
- BECKER, Howard S. **Segredos e truques da pesquisa**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007 [1998].
- BÉHAGUE, Gerard. Introduction. In: BÉHAGUE, Gerard (Ed.). **Performance practice: ethnomusicological perspectives**. London: Greenwood Press, 1984, p. 3-12.
- BEMERGUY, Telma de Sousa. Antropologia *em qual* cidade? Ou por que a “Amazônia” não é lugar de “antropologia urbana”. **Ponto Urbe**: revista do núcleo de antropologia urbana da USP, São Paulo, n. 24, 2019. Disponível em: <https://journals.openedition.org/pontourbe/6464>. Acesso em: 28 mai. 2020.
- BENCHIMOL, Samuel. **Amazônia: formação social e cultural**. 3ª ed. Manaus: Editora Valer, 2009.
- BLACKING, John. **How musical is man?** Seattle: University of Washington Press, 1973.
- BONNETTE, Lakeyta M. **Pulse of the people: political rap music and black politics**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2015.
- BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. 9ª ed. Campinas (SP): Papyrus, 2008 [1994].
- BOURDIEU, Pierre. **Outline of a theory of practice**. 28ª impressão. New York: Cambridge University Press, 2013 [1972].
- BRAGG, Sara; BUCKINGHAM, David; KEHILY, Mary Jane. **Youth cultures in the age of global media**. Basingstoke (UK): Palgrave Macmillan, 2014.
- BROWDER, John; GODFREY, Brian. **Cidades da floresta: urbanização, desenvolvimento e globalização na Amazônia Brasileira**. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas (EDUA), 2006.
- BUTLER, Paul. **Let's Get Free: A Hip-Hop theory of Justice**. New York: The New Press, 2010.
- CAMBRIA, Vincenzo. Etnomusicologia aplicada e “pesquisa ação participativa”: reflexões teóricas iniciais para uma experiência de pesquisa comunitária no Rio de Janeiro. In: Congresso Latino-americano da International Association for the Study of Popular Music (IASPM), 5, 2004, Rio de Janeiro. **Anais do V Congresso da IASPM**. Disponível em: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/VincenzoCambria.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2015.
- CAMBRIA, Vincenzo. Novas estratégias na pesquisa musical: pesquisa participativa e etnomusicologia. In: ARAÚJO, Samuel (Org.); PAZ, Gaspar (Org.); CAMBRIA, Vincenzo (Org.). **Música em debate: perspectivas interdisciplinares**. Rio de Janeiro: Mauad X/FAPERJ, 2008, p. 199-211.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. 3ª ed. Petrópolis (RJ): Vozes, 1998 [1980].

CHAPMAN, Dale. “That Ill, tight sound”: telepresence and biopolitics in post Timbaland rap production. **Journal of the Society for American Music**, vol. 2, p. 155-75, 2008.

CHO, Sumi; CRENSHAW, Kimberlé Williams; McCALL, Leslie. Toward a field of Intersectionality Studies: theory, applications and praxis. **Signs**, vol. 38, n. 4, p. 785-810, 2013.

COLLINS, Patricia Hill. **From black power to hip hop**: racism, nationalism, and feminism. Philadelphia: Temple University Press, 2006.

COOLEY, Timothy; MEIZEL, Katherine; SYED, Nasir. Virtual fieldwork: three case studies. In: BARZ, Gregory (Ed.); COOLEY, Timothy J (Ed.). **Shadows in the field**: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology. 2ª ed. New York: Oxford University Press, 2008 [1997], p. 90-107.

COSTA, Antonio Maurício Dias da. **Festa na cidade**: o circuito bregueiro de Belém do Pará. 2ª ed. Belém: EDUEPA, 2009.

COSTA, Noélio Martins. **Essa música foi feita para mim!** Relações amorosas, paixões e cotidiano presentes na música brega em Manaus. 2005. 154 p. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia), Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas, Manaus.

D’ANDREA, Tiarajú Pablo. **A formação dos sujeitos periféricos**: cultura e política na periferia de São Paulo. 2013. 295 p. Tese (Doutorado em Sociologia). Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. Etnografia de rua: estudo de antropologia urbana. **Illuminuras**, Porto Alegre, vol. 4, n. 7, 2003. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/9160/5258>. Acesso em: 10 jun. 2019.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. **Etnografia da duração**: antropologia das memórias coletivas nas coleções etnográficas. Porto Alegre: Marcavizual, 2013.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. **A preeminência da imagem e do imaginário nos jogos da memória coletiva em coleções etnográficas**. Brasília: ABA, 2015.

FAVRET-SAADA, Jeanne. “Ser afetado”. **Cadernos de Campo**: revista dos alunos de pós-graduação em antropologia social da USP, São Paulo, vol. 13, n. 13, p. 155-61, 2005.

FEIXA, Carles. **De jóvenes, bandas y tribos**: antropología de la juventud. Barcelona: Editora Ariel, 1998.

FEIXA, Carles (Ed.); NILAN, Pam (Ed.). **Global Youth?** Hybrid identities, plural worlds. London/New York: Routledge, 2006.

FEIXA, Carles; LECCARDI, Carmem. O conceito de geração nas teorias sobre juventude. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, vol. 25, n. 2, p. 185-204, 2010.

FELD, Steven. Aesthetics as iconicity of style, or 'Lift-up-over sounding': getting into the Kaluli groove. **Yearbook for traditional music**, Cambridge, vol. 20, p. 74-113, 1988.

FINNEGAN, Ruth. ¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo. **Trans: revista transcultural de música**, Barcelona (Espanha), n. 6, 2002. Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/224/por-que-estudiar-la-musica-reflexiones-de-una-antropologa-desde-el-campo>. Acesso em: 15 mar. 2020.

FINNEGAN, Ruth. **The hidden musician: music-making in an English town**. Middletown: Wesleyan University Press, 2007 [1989].

FONTANARI, Ivan Paolo de Paris. **Os DJs da perifa: música eletrônica, trajetórias e mediações culturais em São Paulo**. Porto Alegre: Sulina, 2013.

FORACCHI, Marialice Mencarini. **A juventude na sociedade moderna**. São Paulo: Editora Pioneira, 1972.

FORMAN, Murray (Ed.); NEAL, Mark Anthony (Ed.). **That's the joint! The Hip-Hop Studies Reader**. New York/London: Routledge, 2004.

FORMAN, Murray (Ed.); NEAL, Mark Anthony (Ed.). **That's the joint! The Hip-Hop Studies Reader**. 2ª ed. New York/London: Routledge, 2012.

FORSTER, Nicholas. What is this thing called Hip Hop Studies? A response to Saucier and Woods. **Journal of Popular Music Studies**, Berkeley, vol. 27, n. 3, p. 343-52, 2015.

FOX, Aaron. **Real Country: music and language in Working-Class Culture**. Durham e London: Duke University Press, 2004.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015 [2004].

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989 [1973].

GIDDENS, Anthony; SUTTON, Philip W. **Conceitos essenciais da sociologia**. São Paulo: Editora Unesp, 2016 [2014].

GILROY, Paul. **Against race: imagining political culture beyond the color line**. Cambridge (MA): Harvard University Press, 2000.

GONÇALVES, Julimar da Silva. **Poéticas do rap engajado e juventudes nas periferias urbanas de Natal-RN**. 2013. 200 p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Departamento de Ciências Sociais, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

GRAVANO, Ariel. **Antropología de lo urbano**. 2ª ed. Buenos Aires: Café de las Ciudades, 2015 [2013].

GUERREIRO DO AMARAL, Paulo Murilo. **Estigma e cosmopolitismo na constituição de uma música popular urbana de periferia**: etnografia da produção do tecnobrega em Belém do Pará. 2009. 244 p. Tese (Doutorado em Música – Musicologia/Etnomusicologia), Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

HAN, Byung-Chul. **Psicopolítica**: o neoliberalismo e as novas técnicas de poder. Belo Horizonte/Veneza: Editora Âyiné, 2018 [2014].

KEYES, Cheryl L. At the crossroads: rap music and its African nexus. **Ethnomusicology**, Champaign (IL), vol. 40, n. 2, p. 223-48, 1996.

KEYES, Cheryl L. **Rap music and street consciousness**. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2004.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KRIMS, Adam. **Rap music and the poetics of identity**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

LENA, Jennifer C. Social context and musical content of Rap music, 1979-1995. **Social Forces**, vol. 85, n. 1, p. 479-96, 2006.

LIMA, Mariana Semião de. **Rap de batom**: família, educação e gênero no universo rap. 2005. 117 p. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

LIRA, Lúcia Maria Barbosa. **Construção identitária da Comunidade do Barranco**: festa de São Benedito. 2018. 270 p. Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia), Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, Instituto de Filosofia, Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Amazonas, Manaus.

LOUREIRO, Bráulio Roberto de Castro. **Autoeducação e formação política no ativismo de rappers brasileiros**. 2015. 216 p. Tese (Doutorado em Ciência Política). Programa de Pós-Graduação em Ciência Política, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

LUCAS, Maria Elizabeth. **Brasilhana**: the making of a transcultural musical sign. **Trans**: revista transcultural de música, Barcelona (Espanha), n. 8, 2004. Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/191/brasilhana-the-making-of-a-transcultural-musical-sign>. Acesso em: 15 mar. 2020.

LUCAS, Maria Elizabeth (Org.). **Mixagens em campo**: etnomusicologia, performance e diversidade musical. Porto Alegre: Marcavívisual, 2013.

LÜHNING, Angela. Nem Centro, nem Periferia: sociabilidade, cultura e mundos sonoros em bairros populares em Salvador. **Arteriais**: revista do PPGArtes/ICA/UFGA, Belém, n. 3, p. 86-109, ago. 2016.

LÜHNING, Angela (Org.); TUGNY, Rosângela Pereira de (Org.). **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2016.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **RBCS: revista brasileira de ciências sociais**, São Paulo, vol. 17, n. 49, p. 11-29, jun. 2002.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. A antropologia urbana e os desafios da metrópole. **Tempo Social: revista de sociologia da USP**, São Paulo, vol. 15, n. 1, p. 81-95, abr. 2003.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Introdução: circuitos de jovens. In: MAGNANI, José Guilherme Cantor (Org.); SOUZA, Bruna Mantese de (Org.). **Jovens na metrópole: etnografias de circuito de lazer, encontro e sociabilidade**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2007, p. 15-22.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Da periferia ao centro: trajetórias de pesquisa em Antropologia Urbana**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2012.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. O circuito: proposta de delimitação da categoria. **Ponto Urbe: revista do núcleo de antropologia urbana da USP**, São Paulo, n. 15, 2014. Disponível em: <https://journals.openedition.org/pontourbe/2041>. Acesso em: 10 jun. 2019.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Antropologia urbana: desafios e perspectivas. **Revista de Antropologia da USP**, São Paulo, vol. 59, n. 3, p. 174-203, 2016.

MANNHEIM, Karl. O problema sociológico das gerações. In: FORACCHI, Marialice Mencarini (Org.). **Karl Mannheim: sociologia**. São Paulo: Ática, 1982, p. 67-95.

MASON, Kaley; WALKER, Margaret. Situating Generational Frictions in Musical Ethnography of South Asia. **MUSICultures**, vol. 44, n. 1, p. 1-17, 2017.

MATSUNAGA, Priscila Saemi. **Mulheres no hip hop: identidades e representações**. 2006. 195 p. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

MERRIAM, Alan P. **The anthropology of music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MONTARDO, Deise Lucy; DOMÍNGUEZ, María Eugenia. **Arte e sociabilidades em perspectiva antropológica**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. 5ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019 [2004].

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. 3ª ed. São Paulo: Perspectivas, 2016 [1978].

NETO, Provino Pozza. **Ave Libertas: ações emancipacionistas no Amazonas Imperial**. 2011. 166 p. Dissertação (Mestrado em História), Programa de Pós-Graduação em História Social, Departamento de História, Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas, Manaus.

NORBERTO, Rafael B. A. Músicos dos “beiradões” em Manaus? Migração, realidades socioculturais e desigualdade social. *In: XI Reunión de Antropología del Mercosur (XI RAM)*, 11, 2015, Montevideu. **Actas de la XI RAM**. Montevideu: RAM, 2015, p. 1-26. Disponível em: <http://xiram.com.uy/actas-del-congreso/grupos-de-trabajo/ponencias-grupo-de-trabajo-29>. Acesso em: 10 jun. 2019.

NORBERTO, Rafael B. A. **Espaços, trânsitos e sociabilidades em performance na “música do Beiradão”**: uma etnografia entre músicos amazonenses. 2016. 155 p. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

NORBERTO, Rafael B. A.; LUCAS, Maria Elizabeth. Saudade do meu interior e Recordando os velhos: memórias nostálgicas na “música do Beiradão” amazonense. *In: XXVI Congresso da ANPPOM*, 26, 2016, Belo Horizonte. **Caderno de Resumos e Anais**. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/26anppom/bh2016/paper/view/4452/1308>. Acesso em: 29 fev. 2020.

NORBERTO, Rafael B. A. Etnografando o circuito do “Rap AM”: outros olhares/escutas da/na cidade de Manaus. *In: XIII Reunião de Antropologia do Mercosul (XIII RAM)*, 13, 2019, Porto Alegre (RS). **Anais eletrônicos**. Porto Alegre: RAM, 2019, p. 1-20. Disponível em: http://www.ram2019.sinteseeventos.com.br/site/anais2?AREA=15#php2go_top. Acesso em: 29 fev. 2020.

NORBERTO, Rafael B. A. A cidade de Manaus a partir da etnografia do circuito do “Rap AM”. **Illuminuras**, Porto Alegre, vol. 21, n. 54, p. 75-115, 2020.

OCHOA, Ana María. **Músicas locales en tiempos de globalización**. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003.

OLIVEIRA, Acauam Silvério de. O evangelho marginal dos Racionais MC’s. *In: RACIONAIS MC’S. Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 19-37.

OLIVEIRA, José Aldemir de (Org.). **Espaços urbanos na Amazônia**: visões geográficas. Manaus: Editora Valer, 2011.

PARDUE, Derek. **Ideologies of marginality in Brazilian Hip Hop**. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

PARDUE, Derek. Uma perspectiva marginal. **Contemporânea**, vol. 3, n. 2, p. 446-66, 2013.

PAULA, Flavia Maria de Assis. **Jovens migrantes na metrópole de Goiânia**: práticas espaciais, (re)territorializações e redes de sociabilidade. 2013. 204 p. Tese (Doutorado em Geografia). Programa de Pós-Graduação em Geografia, Instituto de Estudos Sócio-Ambientais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

PEIRANO, Mariza. **A favor da etnografia**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

PEIRANO, Mariza. Etnografia não é método. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 20, n. 42, p. 377-91, jul./dez. 2014.

PELINSKI, Ramón. Etnomusicología en la edad posmoderna. *In*: PELINSKI, Ramón. **Invitación a la etnomusicología**: quince fragmentos y un tango. Madrid: Ediciones Akal, 2000, p. 282- 97.

PEREIRA, José Carlos Matos. **Indígenas na metrópole**: lutas multiétnicas e identidade coletiva na cidade de Manaus (AM). Seropédica: UFRRJ, 2018. Disponível em: <https://portal.ufrj.br/wp-content/uploads/2018/06/Os-ind%C3%ADgenas-na-cidade-de-Manaus-Vers%C3%A3o-final.pdf>. Acesso em: 18 fev. 2020.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. **OPUS**: revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM, Campinas (SP), ano 11, n. 11, p. 197-207, dez. 2005.

PORRO, Antonio. **Dicionário etno-histórico da Amazônia colonial**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 2007.

RANCIARO, Maria Magela Mafra de Andrade. **Os cadeados não se abriram de primeira**: processos de construção identitária e a configuração do território de comunidades quilombolas do Rio Andirá (município de Barreirinha – Amazonas). 2016. 233 p. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Amazônico, Universidade Federal do Amazonas, Manaus.

RIBEIRO FILHO, Vitor. Novas centralidades em Manaus. *In*: OLIVEIRA, José Aldemir de (Org.). **Espaços urbanos na Amazônia**: visões geográficas. Manaus: Editora Valer, 2011, p. 71-89.

RICE, Timothy. Toward a mediation of field methods and field experience in ethnomusicology. *In*: BARZ, Gregory (Ed.); COOLEY, Timothy J (Ed.). **Shadows in the field**: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology. 2ª ed. New York: Oxford University Press, 2008 [1997], p. 42-61.

RODRIGUES, Maria Natália Matias. **Jovens mulheres rappers**: reflexões sobre gênero e geração no movimento hip hop. 2013. 160 p. Dissertação (Mestrado em Psicologia), Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Departamento de Psicologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

ROSA, Pedro Fernando Acosta da. **Sopapo Poético e Etnomusicologia Negra**: agência, performance, musicalidade e protagonismo negro em Porto Alegre. 2020. 346 p. Tese (Doutorado em Música), Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

ROSE, Tricia. **Black noise**: rap music and black culture in contemporary America. Hanover: Wesleyan University, 1994.

SANTOS, Glademir. **Identidade étnica**: os Sateré-Mawé no bairro Redenção, Manaus-AM. 2008. 196 p. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia). Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas, Manaus.

SAUCIER, Paul Khalil; WOODS, Tryon P. Hip Hop Studies in Black. **Journal of Popular Music Studies**, Berkeley, vol. 26, n. 2-3, p. 268-94, 2014.

SCHLOSS, Joseph Glenn. **Making Beats: the Art of sample-based Hip-hop**. Middletown (CT): Wesleyan University Press, 2004.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Quando acaba o século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SEEGER, Anthony. **Por que cantam os Kĩsêdjê**: uma antropologia musical de um povo amazônico. São Paulo: Cosac Naify, 2015 [1987].

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. **Cadernos de Campo**: revista dos alunos de pós-graduação em antropologia social da USP, São Paulo, vol. 17, n. 17, p. 237-259, 2008 [1992].

SILVA, Frei Leandro da. **Música Rap**: narrativa dos jovens da periferia de Teresina. 2006. 290 p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

SILVA, José Carlos Gomes da. **Rap na cidade de São Paulo**: música, etnicidade e experiência urbana. 1998. 285 p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Departamento de Ciências Sociais, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

SILVA, José Carlos Gomes da. Juventude, cultura e política: repensando os Estudos Culturais, revisitando o Hip-Hop. **Projeto História**: revista do programa de estudos pós-graduados de história, São Paulo, vol. 56, p. 39-68, 2016.

SILVA, Oyama César Ituassú da. **A escravidão no Amazonas**. Manaus: Metro Cúbico, 1982.

SILVA, Rogério de Souza. **A periferia pede passagem**: trajetória social e intelectual de Mano Brown. 2012. 302 p. Tese (Doutorado em Sociologia). Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

SIMMEL, Georg. **Questões fundamentais da sociologia**: indivíduo e sociedade. Rio de Janeiro: Zahar, 2006 [1917]. Tradução de: Grundfragen der soziologie: individuum und gesellschaft.

SOARES, Maria Andréa dos Santos. **“Na base do muque da onda”**: estudo etnográfico de performances entre rappers da ALVO-Associação Cultural da Zona Norte de Porto Alegre. 2007. 136 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

SOUSA, Rafael Lopes de. **O movimento Hip Hop**: a anti-cordialidade da “República dos Manos” e a estética da violência. 2009. 236 p. Tese (Doutorado em História). Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

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

SOUZA, Angela Maria de. **O movimento do Rap em Florianópolis**: a ilha da magia é só da ponte pra lá! 1998. 169 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

SOUZA, Angela Maria de. **A caminhada é longa... e o chão tá liso**: o movimento hip hop em Florianópolis e Lisboa. 2009. 322 p. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

SOUZA, Jessé. **A elite do atraso**: da escravidão a Bolsonaro. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.

SOUZA, Richardson Adriano de. **Estudo de caso sobre a prática e o processo de consolidação do Breakdance em Manaus de 1983 a 1993**. 2016. 198 p. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas, Manaus.

TEIXEIRA, Michel Antônio Brasil. **Geração Boom Bap**: sampling e produção musical de rap em Belo Horizonte. 2018. 195 p. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

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

THIOLLENT, Michel. Perspectivas da pesquisa-ação em etnomusicologia: anotações e primeiras indagações. *In*: ARAÚJO, Samuel (Org.); PAZ, Gaspar (Org.); CAMBRIA, Vincenzo (Org.). **Música em debate**: perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: Mauad X/FAPERJ, 2008, p. 189-97.

THOMAS, Deborah; CLARKE, M. Kamari. Globalization and race: structures of inequality, new sovereignties, and citizenship in a Neoliberal Era. **Annual Review of Anthropology**, vol. 42, p. 305-25, 2013.

TITON, Jeff Todd. Knowing fieldwork. *In*: BARZ, Gregory (Ed.); COOLEY, Timothy J (Ed.). **Shadows in the field**: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology. 2ª ed. New York: Oxford University Press, 2008, p. 25-41.

TITON, Jeff Todd (Ed.). **Worlds of music**: an introduction to the music of the world's people. 5ª ed. Belmont: Schirmer, 2009.

TITON, Jeff Todd. Applied ethnomusicology: a descriptive and historical account. *In*: PETTAN, Svanibor (Ed.); TITON, Jeff Todd (Ed.). **The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology**. New York: Oxford University Press, 2015, p. 4-29.

TURINO, Thomas. **Music as social life**: the politics of participation. Chicago: Chicago University Press, 2008.

VARGAS, João Costa. A diáspora negra como genocídio: Brasil, Estados Unidos ou uma geografia supranacional da morte e suas alternativas. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as**, vol. 1, n. 2, p. 31-65, 2010a.

VARGAS, João Costa. **Never meant to survive**: genocide and utopias in black diaspora communities. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2010b.

VELHO, Gilberto. **Projeto e metamorfose**: antropologia das sociedades complexas. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003 [1994].

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os involuntários da pátria: elogio do subdesenvolvimento. **Edições Chão da Feira – Coleção Caderno de Leituras (Série Intempestiva)**, Belo Horizonte, n. 65, 2017. Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno65/>. Acesso em: 05 nov. 2020.

WELLER, Wivian. A atualidade do conceito de gerações de Karl Mannheim. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, vol. 25, n. 2, p. 205-24, 2010.

WELLER, Wivian. **Minha voz é tudo o que eu tenho**: manifestações juvenis em Berlim e São Paulo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

ZAMBIAZZI DOS SANTOS, Luana. **“Todos na produção”**: etnografia de narrativas sônicas e raps em espaços urbanos populares. Jundiaí: Paco Editorial, 2017.