A CIDADE DE MANAUS A PARTIR DA ETNOGRAFIA DO CIRCUITO DO “RAP AM”

Rafael Branquinho Abdala Norberto¹

Introdução

Venho me esforçando (Norberto, 2015, 2016, 2019) ao lançar mão de uma proposta que surge no encontro da etnomusicologia com a Antropologia Urbana através de uma etnografia da música/etnografia urbana *na/da*² cidade de Manaus. Me concentro, na presente proposta, em evidenciar a cidade de Manaus a partir da etnografia do *circuito*³ do “Rap AM” - como MCs/*rappers*, DJs, *beatmakers*, produtores musicais e organizadores de eventos reconhecem o *circuito* da música Rap em Manaus -, trazendo interpretações e narrativas etnográficas fruto do encontro intersubjetivo com os colaboradores desta pesquisa em cerca de oito meses de trabalho de campo divididos em três períodos distintos ao longo do processo de doutoramento (2016-20).

Manaus, capital do Estado do Amazonas, com seus estimados 2.219.580 habitantes⁴, é hoje a sétima maior metrópole brasileira e a maior da região Norte, bem como da Amazônia; sozinha, concentra pouco mais da metade da população de todo o estado. Suas características são semelhantes a outras metrópoles latino-americanas, heterogêneas e com altos índices de desigualdade social, abrigando um número amplo de minorias em bairros populares e/ou favelizados sem estrutura urbana e de moradia adequada.

Divido a estrutura deste artigo questionando, de início, a problemática ausência de um olhar etnomusicológico/antropológico mais atento às nuances das cidades amazônicas. Em seguida, apresento algumas reflexões teóricas/teórico-metodológicas no intuito de sistematizar e propor de forma mais ampla o modelo que estou desenvolvendo em um dos capítulos da tese de doutorado (em processo de escrita), em

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. Email: rbanviolao@gmail.com
ORCID id: <https://orcid.org/0000-0002-4534-9770>

² Além de termos estrangeiros e títulos de obras, utilizo o *itálico* ao destacar nuances conceituais, como por exemplo, *na/da* cidade, referente à proposta de “Antropologia da cidade/*na* cidade” (Magnani, 2012: 309-27). Também utilizo o *itálico* para não haver confusão com outros usos de categorias como *projeto* (Velho, 2003), *pista* (Peirano, 1995), *mancha*, *pedaço*, *trajeto*, *circuito* e *sub-circuito* (Magnani, 2007, 2014, 2016).

³ Sobre a categoria *circuito*, ver Magnani (2007: 21). Para revisões da categoria, ver Magnani (2014, 2016).

⁴ Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/am/manaus/panorama>. Acesso em: 01 set. 2020.

que evidencio a cidade de Manaus e suas *dinâmicas de periferia*. Na sequência, discorro sobre a cidade de Manaus seguindo quatro eixos centrais: 1. Manaus a partir da lente do etnógrafo moldada no encontro intersubjetivo com seus colaboradores; 2. E quando o Centro também é “periferia”? 3. o olhar e a voz do “Rap de quebrada” e o emprego das categorias “periferia”, “quebrada” e “favela” como possibilidades interpretativas da cidade de Manaus; 4. o olhar e a voz do “Rap regional” e a sua demanda por uma “Manaus étnica”, ou seja, não somente a “Manaus periférica” enfatizada na problemática da desigualdade social (classe) predominante no “Rap de quebrada”, mas uma Manaus que também enxerga e ouve sua formação sociocultural dinâmica, conflitiva e diversificada, considerando a *intersecção* de classe, raça/etnia, gênero, localismos/regionalismos *versus* nacionalismo e as relações com o “cosmopolitismo” vivenciado por algumas frações da classe média e das elites hegemônicas.

Antropologia da/na 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 brasileiros⁵. Contextualizado nesse âmbito, ressalto que o Grupo de Estudos Musicais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (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

⁵ 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.*: 12). Sem o intuito de esgotar o assunto, saliento três grupos de pesquisa que vêm contribuindo para os estudos urbanos na Amazônia - mais especificamente no contexto da cidade de Manaus -, ambos de vital importância para a elaboração deste artigo. 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.

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 Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (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 enquanto mestrando e doutorando (2014-20), podemos afirmar que assim como há culturas amazônicas compreendidas por pesquisadores e pela população em geral enquanto “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 este 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”⁶, 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 a linha de pesquisa 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: 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, trajeto, mancha, circuito e sub-circuito* (id., 2002, 2007, 2014, 2016). Complementarmente, baseei-me

⁶ Em síntese, “beiradão” é uma categoria amplamente utilizada no Estado do Amazonas, principalmente por “ribeirinhos” que migraram para Manaus. Estes a utilizam ao fazer alusão às suas localidades de origem. 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 as questões em torno dos trânsitos e das sociabilidades em trânsito entre Manaus e os “beiradões” amazonenses, ver Norberto (2016).

nas reflexões teórico-metodológicas contidas em *Quando nós somos a cidade* (Eckert; Rocha, 2013: 129-37), incluindo a perspectiva de “conhecer a cidade como fenômeno social” (*ibid.*: 135) a partir das narrativas biográficas e das trajetórias dos colaboradores, além do capítulo que aborda a “construção de narrativas etnográficas” a partir de tecnologias audiovisuais (*id.*, 2015: 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 de Manaus 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: 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”⁷ (Rice, 2008: 46, tradução minha).

Enquanto mestrando, 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* (Eckert; Rocha, 2013: 129-37), vesti o personagem do “andarilho” (*id.*, 2003: 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.*: 2), permitiram-me observar e experienciar não somente outra Manaus diferente dos bairros

⁷ “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: 46).

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.*: 1); em outras palavras, a Manaus da desigualdade social acentuada, mas também da diversidade cultural, ou ainda, da *interculturalidade*, fruto das constantes “[...] relações de negociação, conflito e empréstimos recíprocos” (García Canclini, 2015: 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: 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: 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: 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*⁸ completamente distintos dos que 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* (Todd Titon, 2008: 38) oferece *pistas* para a elaboração de uma etnografia dos bairros populares e 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: 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: 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 alguns 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

⁸ Sobre as categorias *mancha*, *pedaço* e *trajeto*, ver Magnani (2007: 20).

(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: 27-34) e a “produção de rua” enquanto “estética de estilo e performance na tradição da música Rap” (Keyes, 2004: 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: 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, salientarei 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: 180). Desta feita, de “subalternos”, “marginais”, ou ainda, “excluídos” e “espoliados” da sociedade manauara, os *sujeitos periféricos*⁹ colaboradores desta pesquisa assumem o protagonismo e a voz da cidade de Manaus.

Movências citadinas: 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

⁹ Trabalho com esta categoria em diálogo com D’Andrea (2013: 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)”.

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”.

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 ZFM¹⁰ em 1967. Somam-se a esses migrantes indígenas amazônicos, 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 a *manchas* “mais nobres” em alguns casos. 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 a 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 e de algumas milícias, e segue a lista de incongruências esquizofrênicas com as quais nos deparamos em diferentes contextos latino-americanos.

¹⁰ A Zona Franca de Manaus (ZFM) 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 a Superintendência da Zona Franca de Manaus – SUFRAMA” (Browder; Godfrey, 2006: 158).

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, 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: 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 consequentemente aumentou o lucro de franquias, entre outros comércios instalados nesses espaços. Ribeiro Filho (*ibid.*: 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: 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: 2), captou *a* cidade de forma singular, ainda que não deslocado de seu contexto etnográfico¹¹.

E quando o Centro também é “periferia”?

¹¹ 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 ideia não morre*; 2008), disponível em: <https://1drv.ms/v/s!AscpdH9JOInj3Tf6W69KIpS84Wir>. Acesso em: 26 mai. 2020.

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*¹² 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

¹² Utilizo, assim como outros etnomusicólogos (Pardue, 2008, por exemplo), a categoria *hip hopper* para designar um agente cujas ações se dão em diferentes frentes da cultura Hip Hop - como por exemplo 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).

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.*: 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: 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).

Nesta 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.*: 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 si*, mas de suas relações transformadoras *na/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: 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)¹³ 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: 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

¹³ Utilizo os nomes artísticos ou apelidos pelos quais meus colaboradores escolheram ser reconhecidos e informo a idade deles entre parênteses.

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 estratégias 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: 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”¹⁴ como da “velha escola”¹⁵. Há ainda casos de *cyphers* que valorizam as “parcerias geracionais”, como em *O monstro que chamam de Norte*¹⁶, 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 ocupam. 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), é “inacessível”, como dizem alguns colaboradores, por se encontrar no meio de uma reserva florestal bastante distante da parte urbanizada do bairro, o que evidencia o espírito de concepção da universidade em 1909 no sentido de que a academia seria destinada aos “eleitos” ficando assim isolada da “sociedade comum”. Apesar da localização estratégica da UFAM no sentido de isolar a academia, podemos

¹⁴ O videoclipe *Despedida...*, do *rapper* Vinicius Abílio (21), 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.

¹⁵ O videoclipe *Figueira*, do *rapper* Igor Muniz (33), 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.

¹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VMyEUwnt0aQ>. Acesso em: 22 ago. 2019.

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 (21; licencianda em Letras) e o professor coordenador do projeto Carlos Guedelha.

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*¹⁷, 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: 59-

¹⁷ Videoclipe disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dF90OFTRt9Y&t=25s>. Acesso em: 02 set. 2019.

90) e Gravano (2015: 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 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” (*pedaços*) 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* e *pedaços* “da periferia” de Manaus, além de se relacionar diretamente com a proposta do “Rap político” ou “politizado”. Bonnette (2015: 8, tradução minha) explana 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”¹⁸. No Brasil, o “Rap político” ganha proporções um pouco mais amplas, não necessariamente tendo a discussão étnico-racial como única ou primeira pauta, o que também varia de acordo com os contextos regionais. No caso manauara, ambos, “Rap político” e “de quebrada” - salvo especificidades no âmbito da produção musical sobre as quais não entrarei em detalhes neste artigo -, 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: 192-214).

¹⁸ “[...] follows the model of uniting African Americans through music by discussing issues relevant to the Black community and providing information about injustices the community members face” (Bonnette, 2015: 8).

O conteúdo semântico de *Som de Quebrada* não possui um tropo discursivo específico como a socióloga da música Jennifer Lena (2006: 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 videocliques, 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: 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 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 escuto 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. *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 salientar “a favela” enquanto espaço específico de disputas político-territoriais, sendo neste contexto normalmente substituída por “periferia” e/ou “quebrada”.

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. 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.*: 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 se*, 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*¹⁹, parceria entre o grupo Baixada Norte e Malhado Monstro. Este ressalta no desfecho final do Rap:

¹⁹ Videoclipe disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pdUdgrnzoccc>. Acesso em: 01 set. 2019.

[...] **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 do Baixada Norte (formado pela dupla MaiKou CHC e Negro R), que já afirma o estilo “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” (bairro Novo Aleixo; onde residiram a maior parte de suas vidas e residem atualmente) e do residencial Viver Melhor (bairro Lago Azul; onde CHC residiu em 2017). Em suas rimas²⁰, o Baixada Norte flutua ao enfatizar as realidades socioeconômicas 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 sim ao *barrial* enquanto sede tanto física quanto simbólica onde ideologicamente é construída uma identidade, como podemos verificar no rap *Minha área*²¹.

Desta forma, a cidade, para além de ser somente “habitada”, ganha vida através das rimas que retratam os espaços (“becos” e “vuelas”) 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.

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

Ainda que raps como *Cabanagem*, *Revolta dos Cabanos*, *Cara Pálida* e *Guardiões* (CD Cabanos - *A idéia não morre*²²; lançado em 2008) endereçaram

²⁰ Alguns raps do grupo Baixada Norte estão disponíveis no respectivo canal do grupo no YouTube: https://www.youtube.com/channel/UCI2XdpBsqym_GL0pD2FzECQ. Acesso em: 10 jun. 2019.

²¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PHOWKD893e0>. Acesso em: 01 set. 2019.

²² Disponibilizo uma “bricolagem” de trechos do diálogo registrado (02.07.2019) em audiovisual com DJ Tubarão (50; DJ do extinto grupo Cabanos) 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.

“regionalismos musicais” na década de 2000, a proposta político-conceitual do que passou a ser reconhecido como “Rap regional” começou a ser advogada posteriormente pelo *rapper* Jander Manauara (40), que por oito anos (até 2016) formou dupla com Dee Jay Carapanã (44), outro agente bastante ativo neste âmbito.

Atualmente, Jander integra o grupo Manauaras em Extinção e Carapanã atua como DJ/produtor musical. Ambos consideram o grupo Cabanos como pioneiro no emprego de “regionalismos musicais” nas produções do “Rap AM”. No entanto, os esforços deste grupo 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*²³ 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*²⁴) como na produção dos *beats* (ao empregar a “estética como iconicidade de estilo”²⁵) - 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 caboco²⁶ manauara, entende?!”.

Em linhas gerais, 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. 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*

²³ *Samples* (“amostras”, em português), são trechos musicais - que servem de base para a construção de um *beat* - recortados por *beatmakers* a partir de composições originais que variam enormemente de estilo. Essas “amostras” são, com frequência, completamente modificadas através da manipulação de frequências sonoras, timbres etc. a partir de *softwares* de edição/composição musical.

²⁴ Conceituações em torno da categoria interpretativa *ideia* perpassam uma tradição etnomusicológica desde, ao menos, a teorização proposta no modelo analítico de Merriam (1964: 32-5), assim como reelaborações e atualizações desse modelo, como podemos verificar em Todd Titon (2009: xvii, 2015: 4).

²⁵ Sobre a conceituação de “estética como iconicidade de estilo”, ver Feld (1988: 92-4).

²⁶ Como alguns amazonenses referem-se à figura miscigenada do “caboclo amazônico”.

*cara de índio*²⁷ (álbum *Grelhante*; 2013) e *Manawera*²⁸ (álbum *Manauara em extinção*; 2016), Jander critica uma prática sociocultural amplamente empregada por esta classe, a negação de pertencimento às etnias indígenas 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!*

*“Podis crê, 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;

²⁷ Videoclipe disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MYIzkNpCOxE>. Acesso em: 07 fev. 2020.

²⁸ Faixa 4 do álbum *Manauara em extinção*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=db2J6ABqink&t=8s>. Acesso em: 07 fev. 2020.

*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 indígena, negro e/ou “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, negro, “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 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 indígenas amazônicos entre os manauaras que se autodeclararam “pardos” (67,83%, segundo dados do Censo de 2010 do IBGE). No entanto, apenas 0,22%²⁹ da população se autodeclarou “indígena”. O que ocorreu no último Censo é refletido 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” que vivem em “comunidades urbanas” espalhadas por “51 bairros” de Manaus (Pereira, 2018: 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.*: 10)³⁰.

Já entre os que se autodeclararam “pardos”, há pouquíssimos que reconhecem suas ascendências indígenas, mesmo quando, por exemplo, a avó ou o avô são indígenas; reflexo semelhante ocorre com os que se autodeclararam “pretos” (4,20%). Ou seja, dos

²⁹ Segundo Pereira (2018: 9), Santos (2008: 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.

³⁰ 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 Coordenação dos Povos Indígenas de Manaus e Entorno (COPIME) em 2015.

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”³¹, 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” que levou/leva a cabo políticas perversas e genocidas (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: 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 negros e indigenistas - apresenta mudanças gradativas na afirmação de pertencimento a uma identidade étnica amazônica indígena e/ou negra. Outro fato, nos últimos anos, Manaus recebeu um grande contingente de populações negras estrangeiras (Gana, Haiti e Senegal) e indígenas amazônicos (Brasil e Venezuela), o que ainda se reflete em uma minoria étnica 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: 155); em Manaus, mais uma vez, o grande contingente de migrantes foi o de nordestinos em busca de empregos no âmbito da ZFM.

³¹ Entre meus colaboradores que se assumem “caboclos” há descendentes indígenas, negros e “brancos” - em maioria tendo avós negros maranhenses ou paraenses (alguns dos quais foram escravos ou descendentes de escravos), avós cearenses “brancos” (cor da pele) e avós indígenas do próprio Amazonas -, 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: 60).

Em síntese, o *projeto* (Velho, 2003) 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, pois, assim como Jander, não são descendentes diretos de indígenas, ou ao menos de indígenas amazônicos. Quando dialogávamos (06.03.2017) acerca de seu pertencimento étnico-racial, Jander 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*³² (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,

³² *Lyric video* disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T7ph63RTsEI&t=5s>. Acesso em: 07 fev. 2020.

por outro lado, enfatiza seu timbre médio em um *flow*³³ 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. Já 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-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

³³ *Flow* é uma palavra tomada de empréstimo do Rap norte-americano por vários contextos do Hip Hop mundial, incluindo o Rap brasileiro. De modo geral, o seu uso no Brasil é muito semelhante ao que Lena (2006: 482, tradução minha) discorre: “Flow é ‘o jogo de palavras verbal do rap’ - o padrão rítmico e o verso usado pelo rapper na produção de textos falados”.

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.

Considerações finais

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.

Neste sentido, ressalto novamente as potencialidades do encontro entre a etnomusicologia e a Antropologia Urbana no âmbito dos desafios e perspectivas envolvendo narrativas etnográficas *das* e *nas* metrópoles contemporâneas - aqui ampliadas para cidades contemporâneas -, bem como dos referenciais teórico-metodológicos provenientes deste encontro, a saber, os paradigmas da etnografia urbana, da etnografia da duração e da etnografia da música/performance musical.

Por fim, saliento que meu objetivo neste artigo foi apresentar algumas possibilidades interpretativas no âmbito do encontro interdisciplinar citado acima a partir dos resultados de minhas pesquisas de mestrado e, principalmente, de doutorado, em que podemos nos apoiar como ponto de partida deste debate/proposta em torno do paradigma ora explanado para seguir aprofundando-o tanto do ponto de vista teórico-metodológico, conceitual e interpretativo, como da exposição de dados etnográficos provenientes de outros contextos/espacos de pesquisa a fim de ampliarmos os resultados das etnografias *das/nas* cidades contemporâneas partindo de outros olhares/escutas, bem como descentralizando esses olhares/escutas de cidades que já contam com estudos etnográficos consolidados, incluindo então cidades regionais específicas, como é o caso das que estão situadas na Amazônia brasileira, como bem advoga Bemerguy (2019).

REFERÊNCIAS

BATISTA, Djalma. *O complexo da Amazônia: análise do processo de desenvolvimento*. 2. ed. Manaus, Editora Valer, Edua e Inpa, 2007.

BÉHAGUE, Gerard. Introduction. In: BÉHAGUE, Gerard (Ed.). *Performance practice: ethnomusicological perspectives*. London, Greenwood Press, 1984, p. 3-12.

BEMERGUY, Telma S. 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*. 3. ed. Manaus, Editora Valer, 2009.

BONNETTE, Lakeyta M. *Pulse of the people: political rap music and black politics*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2015.

BROWDER, John; GODFREY, Brian. *Cidades da floresta: urbanização, desenvolvimento e globalização na Amazônia Brasileira*. Manaus, Editora da Universidade Federal do Amazonas (EDUA), 2006.

COSTA, Antonio M. D. *Festa na cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará*. 2. ed. Belém, EDUEPA, 2009.

COSTA, Noélio M. *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, 2005.

D’ANDREA, Tiarajú P. *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, 2013.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana L. C. *Etnografia de rua: estudo de antropologia urbana*. *Illuminuras*, Porto Alegre, vol. 4, n. 7, 2003. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/illuminuras/article/view/9160/5258>. Acesso em: 10 jun. 2019.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana L. C. *Etnografia da duração: antropologia das memórias coletivas nas coleções etnográficas*. Porto Alegre, Marcavisual, 2013.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana L. C. *A preeminência da imagem e do imaginário nos jogos da memória coletiva em coleções etnográficas*. Brasília, ABA, 2015.

FELD, Steven. Aesthetics as iconicity of style, or ‘Lift-up-over sounding’: getting into the Kaluli groove. *Yearbook for traditional music*, vol. 20, p. 74-113, 1988.

FONTANARI, Ivan P. *Os DJs da perifa: música eletrônica, trajetórias e mediações culturais em São Paulo*. Porto Alegre, Sulina, 2013.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*. 3. ed. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2015.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, LTC, 1989 [1973].

GRAVANO, Ariel. *Antropología de lo urbano*. 2. ed. Buenos Aires, Café de las Ciudades, 2015.

GUERREIRO DO AMARAL, Paulo M. *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), Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

KEYES, Cheryl L. *Rap music and street consciousness*. Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 2004.

LENA, Jennifer C. Social context and musical content of Rap music, 1979-1995. *Social Forces*, vol. 85, n. 1, p. 479-96, 2006.

LUCAS, Maria E. (Org.). *Mixagens em campo: etnomusicologia, performance e diversidade musical*. Porto Alegre, Marcavíslua, 2013.

MAGNANI, José G. C. 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 G. C. 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 G. C. Introdução: circuitos de jovens. In: MAGNANI, José G. C. (Org.); SOUZA, Bruna M. (Org.). *Jovens na metrópole: etnografias de circuito de lazer, encontro e sociabilidade*. São Paulo, Editora Terceiro Nome, 2007, p. 15-22.

MAGNANI, José G. C. *Da periferia ao centro: trajetórias de pesquisa em Antropologia Urbana*. São Paulo, Editora Terceiro Nome, 2012.

MAGNANI, José G. C. 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 G. C. Antropologia urbana: desafios e perspectivas. *Revista de Antropologia da USP*, São Paulo, vol. 59, n. 3, p. 174-203, 2016.

MASON, Kaley; WALKER, Margaret. Situating generational frictions in musical ethnography of South Asia. *MUSICultures*, vol. 44, n. 1, p. 1-17, 2017.

MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Evanston, Northwestern University Press, 1964.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. 5 ed. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2019.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. 3 ed. São Paulo, Perspectivas, 2016.

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, Montevideo. *Actas de la XI RAM*. Montevideo: RAM, 2015. 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. 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. *Anais eletrônicos*. Porto Alegre: RAM, 2019. Disponível em: http://www.ram2019.sinteseeventos.com.br/site/anais2?AREA=15#php2go_top. Acesso em: 29 fev. 2020.

OLIVEIRA, José A. (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.

PEIRANO, Mariza. *A favor da etnografia*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1995.

PEREIRA, José C. M. *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.

RIBEIRO FILHO, Vitor. Novas centralidades em Manaus. In: Oliveira, José A. (Org.). *Espaços urbanos na Amazônia: visões geográficas*. Manaus, Editora Valer, 2011, p. 71-89.

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, 2008.

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.

SEEGER, Anthony. *Por que cantam os Kĩsêdjê: uma antropologia musical de um povo amazônico*. São Paulo, Cosac Naify, 2015.

TODD TITON, Jeff. Knowing fieldwork. In: BARZ, Gregory (Ed.); COOLEY, Timothy J. (Ed.). *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. 2. ed. New York, Oxford University Press, 2008, p. 25-41.

TODD TITON, Jeff (Ed.). *Worlds of music: an introduction to the music of the world's people*. 5. ed. Belmont, Schirmer, 2009.

TODD TITON, Jeff. Applied ethnomusicology: a descriptive and historical account. In: PETTAN, Svanibor (Ed.); TODD TITON, Jeff (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.

VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. 3. ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2003.

ZAMBLIAZZI DOS SANTOS, Luana. *“Todos na produção”*: etnografia de narrativas sônicas e raps em espaços urbanos populares. Jundiaí, Paco Editorial, 2017.

Recebido: 31/05/2020

Aprovado: 04/09/2020