

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

CHRISTIAN ANDRÉ DA SILVA SANTOS

“PRODUZIDO NO POLO MARGINAL DE MANAUS”: UMA ETNOGRAFIA DA
PROFISSIONALIZAÇÃO DO *RAP*

MANAUS

2024

CHRISTIAN ANDRÉ DA SILVA SANTOS

“PRODUZIDO NO POLO MARGINAL DE MANAUS”: UMA ETNOGRAFIA DA
PROFISSIONALIZAÇÃO DO *RAP*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, da Universidade Federal do Amazonas, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de mestre em Antropologia Social.

Orientador: Professor Dr. Sérgio Ivan Gil Braga

MANAUS
2024

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

S237p Santos, Christian André da Silva
"Produzido no polo marginal de Manaus" : uma etnografia da
profissionalização do RAP / Christian André da Silva Santos . 2024
109 f.: 31 cm.

Orientador: Sérgio Ivan Gil Braga
Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade
Federal do Amazonas.

1. Rap. 2. Hip Hop. 3. Profissionalização. 4. Bens simbólicos. 5.
Estigma. I. Braga, Sérgio Ivan Gil. II. Universidade Federal do
Amazonas III. Título

CHRISTIAN ANDRÉ DA SILVA SANTOS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, da Universidade Federal do Amazonas, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de mestre em Antropologia Social.

Aprovado em: 26/03/2024

Banca Examinadora

Prof. Dr. Sérgio Ivan Gil Braga - PPGAS/ UFAM
Presidente da banca

Prof. Dr. Pedro Paulo de Miranda Araújo Soares - PPGAS/ UFAM
Membro examinador

Prof. Dr. Odenei de Souza Ribeiro - DECIS/ UFAM
Membro examinador

AGRADECIMENTOS

Os primeiros e mais generosos agradecimentos são a Kurt Sutil, Rafa Militão e Lua Negra, que me ajudaram a produzir esse estudo. Muito obrigado por compartilhar comigo suas histórias de vida, seus sonhos e todas as adversidades enfrentadas na lida de trilhar uma carreira artística no *RAP* e na música.

À FAPEAM, pela bolsa de mestrado que permitiu realizar a pesquisa de campo e cursar as disciplinas, além de ter sido um importante apoio no período da pandemia de COVID-19, permitindo que pudesse prosseguir.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Sérgio Ivan, pelos anos de trabalho juntos, e pela minha formação, desde que eu era um estudante de graduação em Ciências Sociais na UFAM.

Às professoras e professores do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS/UFAM), pelas disciplinas ministradas, pelas indicações bibliográficas e pelo diálogo. Também agradeço à coordenação do PPGAS/UFAM, inicialmente ocupada pela Prof. Dra. Flávia Melo e atualmente pelo Prof. Dr. Thiago Mota Cardoso.

Aos meus pais, Leozilene da Silva e Emerson Santos, por sempre terem me incentivado no caminho dos estudos e por terem me apoiado de todas as formas possíveis ao longo dessa trajetória.

À minha companheira, Patrícia Patrocínio, presente nesta pesquisa como interlocutora e também como quem esteve ao meu lado nos momentos mais desafiadores que envolveram o processo de escrita.

RESUMO

Essa pesquisa parte de uma abordagem etnográfica em que busquei investigar o processo de profissionalização do *RAP* entre seus praticantes em Manaus. A hipótese levantada é que a consagração do *RAP* como gênero musical produzido e distribuído em escala global consolidou uma indústria em torno da música responsável por movimentar um mercado de “bens simbólicos”. A chegada de todo esse movimento em Manaus fez com que muitos jovens passassem a se dedicar à construção de uma carreira artística, buscando *viver de RAP*. Indo além da visão comum que vê na difusão do empreendedorismo um desvirtuamento de suas práticas, busquei compreender os desafios e perspectivas do trabalho que desenvolvem no âmbito da arte e cultura. Este trabalho se fundamenta nas contribuições teóricas de Gilberto Velho (2003), para a compreensão dos projetos pessoais e do campo de possibilidades, Erving Goffman (1988), em sua abordagem sobre estigma e identidade social, e Pierre Bourdieu (2005), no entendimento do *RAP* como parte do mercado de bens simbólicos e as dinâmicas de poder associadas a ele.

Palavras-chave: *RAP*, *Hip Hop*, Profissionalização, Bens simbólicos, Estigma

Abstract

This research adopts an ethnographic approach to investigate the professionalization process of RAP among its practitioners in Manaus. The hypothesis proposed is that the recognition of RAP as a globally produced and distributed musical genre has solidified an industry centered around the music, driving a market of "symbolic goods." The arrival of this movement in Manaus has led many young people to pursue careers in RAP, aiming to make a living from it. Moving beyond the common view that sees the spread of entrepreneurship as a distortion of RAP practices, the study seeks to understand the challenges and prospects of the work they develop in the fields of art and culture. The research is grounded in the theoretical contributions of Gilberto Velho (2003), for understanding personal projects and the field of possibilities; Erving Goffman (1988), in his approach to stigma and social identity; and Pierre Bourdieu (2005), in understanding RAP as part of the market of symbolic goods and the power dynamics associated with it.

Keywords: RAP, Hip Hop, Professionalization, Symbolic goods, Stigma

SUMÁRIO

SUMÁRIO	7
INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO I – MC ETNÓGRAFO OU ETNÓGRAFO MC	11
1. Um iniciado na cena	11
1.1 Dá pra viver de RAP?	16
1.2 O Hip Hop e o RAP em Manaus e a profissionalização na cena nacional	21
CAPÍTULO II - RAPPERS DA CENA	38
2. Kurt Sutil e Aposse92	39
2.1 A trajetória de Kurt Sutil	48
2.1.1 Shows, videoclipes e marcas	56
2.2 Rafa Militão	73
2.3 Lua Negra	83
CAPÍTULO III - OS BASTIDORES DO CORRE	93
3. Projeto e Campo de possibilidades	93
3.2 O Corre e a Profissionalização	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	107

INTRODUÇÃO

O *Hip Hop*¹ é um fenômeno global. Seu conjunto de práticas, que inclui música, dança e arte, são compartilhados por pessoas em todo o mundo. Sua influência pode ser observada em diferentes dimensões da sociedade. Indo desde a cultura *pop* em geral, moda, artistas reconhecidos internacionalmente e tendo grande sucesso comercial, até a participação em pautas sociais e políticas.

Sua origem está ligada a um cotidiano de segregação e violência partilhado por afro-americanos e imigrantes de origem hispânica e caribenha nos guetos de Nova Iorque nos anos 70. Foi nesse contexto que um conjunto de práticas artísticas passou a orientar uma forma específica de ver o mundo, de fazer arte, música, e também de se vestir. Desde o início, esse movimento foi marcado pelo seu pertencimento social e étnico, assumindo uma conotação política de denúncia e reivindicação de direitos.

Enquanto movimento cultural o *Hip Hop* engloba quatro práticas artísticas, sendo elas: o *DJ*, o *MC*, o *Breakdance* e o *Graffiti*. Comumente, os indivíduos se dedicam a um desses *elementos*. Assim, são formados diferentes agrupamentos de pessoas agregadas pelo interesse em uma dessas práticas. O *grafiteiro*, por exemplo, é aquele que se dedica ao segmento do *Hip Hop* destinado à arte visual, enquanto que o *b-boy* é aquele que se dedica à dança *break*. O *DJ* (*disc jockey*) é aquele que cria e reproduz as bases musicais, ao passo que, o *MC* (*master of ceremony*) é quem compõe músicas ou faz rimas de improviso. O *DJ* e o *MC* formam o *RAP* (*rhythm and poetry*), um gênero musical e poético.

Já no começo da década de 1980 foram lançados os primeiros álbuns de *RAP* em vinil. *The Message* (Sugar Hill Records, 1982) de *Grandmaster Flash e Planet Rock* (Tommy Boy, 1982) de Afrika Bambaataa merecem destaque pelo pioneirismo e popularidade. Os discos do gênero tiveram ampla aceitação pela comunidade em que viviam e o público geral, alcançando boas vendas. Absorvido pela indústria fonográfica, o *RAP* profissionalizou uma porção de *DJ's* e *MC's*, e, enquanto produto das gravadoras, integrou-se ao mercado de bens culturais global.

A internacionalização do *RAP* e da cultura *Hip Hop* projetada pela indústria possibilitou que esse conjunto de práticas e manifestações artísticas fossem

¹ Os termos e/ou expressões identificados como de uso local serão grafados em itálico ao longo da dissertação, bem como os termos de outros idiomas.

incorporadas à experiência juvenil de outros países, inclusive, pelos brasileiros. Contudo, não de qualquer maneira, nem por quaisquer sujeitos. Os adeptos foram jovens que de alguma forma experimentaram condições de vida na cidade semelhantes às vivenciadas pelos jovens do Bronx Nova-iorquino.

Essa pesquisa se debruça sobre o processo de profissionalização do *RAP* em Manaus, Amazonas, explorando como esse gênero musical, que se consolidou globalmente, impacta a vida dos seus praticantes locais. A abordagem etnográfica é utilizada para investigar a trajetória de artistas manauaras. Proponho um olhar atento às narrativas de profissionalização dentro do *RAP*, isto é, como esses artistas buscam *viver de RAP*, adotando diferentes estratégias para rentabilizar sua prática, apesar dos estigmas e desafios enfrentados.

Utilizando-se de entrevistas, observação participante e análise de conteúdo disponível nas redes sociais dos interlocutores selecionados, a pesquisa se aprofunda em suas trajetórias de vida e carreiras artísticas, dadas no cenário cultural de Manaus. A metodologia de observação participante permitiu uma imersão no universo do *RAP* local, captando as nuances e a riqueza das experiências dos seus participantes.

O problema central da pesquisa gira em torno da profissionalização do *RAP* em Manaus e como os artistas locais organizam suas condutas de acordo com os desafios e oportunidades que surgem nesse processo. Questões sobre identidade cultural, estigma social, e as dinâmicas de poder no campo musical são exploradas para entender o papel do *RAP* na construção de trajetórias de vida e na afirmação de vozes marginalizadas.

No primeiro capítulo, "*MC Etnógrafo ou Etnógrafo MC*", apresento minha entrada e meu envolvimento na *cena* do *RAP* de Manaus, marcando o início de minha jornada tanto pessoal quanto acadêmica. Aqui, faço uma reflexão sobre como minhas experiências pessoais e minha posição dentro da cultura do *RAP* informam e são informadas pela minha pesquisa etnográfica. Este capítulo serve como um alicerce para entender o contexto no qual me inseri e como isso moldou o foco e a direção do meu estudo.

Avançando, o segundo capítulo, "*Rappers da Cena*", mergulho nas trajetórias de vida e carreiras dos artistas da *cena* do *RAP AM* que se tornaram parte do meu campo de estudo. Utilizo entrevistas, apresento dados coletados em redes sociais

como o Instagram e observações feitas a partir de minha participação enquanto membro do coletivo artístico de um dos meus interlocutores.

Por fim, o terceiro capítulo, "Os Bastidores do Corre", examino mais de perto os aspectos práticos e desafios da profissionalização do *RAP*. Exploro como os/as *rappers* em Manaus enfrentam as realidades da produção musical, da gestão de suas carreiras e da luta pelo reconhecimento e pela sustentabilidade financeira na música. Esse capítulo revela os esforços contínuos e as estratégias adotadas por esses atores para tornar possível a vida através da música.

CAPÍTULO I – MC ETNÓGRAFO OU ETNÓGRAFO MC

1. Um iniciado na *cena*

Esclarecer o nível de familiaridade com o tema e as condições sob as quais os dados foram coletados, conforme destacado por Malinowski (1978), é essencial no trabalho etnográfico. Com isso em mente, pretendo iniciar este relato esclarecendo meu envolvimento com *RAP*. Meu objetivo é deixar evidente minha relação com o universo pesquisado desde o começo.

Sou filho de Leozilene Silva, costureira e empreendedora, e de Emerson Santos, propagandista e empreendedor. Ambos não tiveram a oportunidade de frequentar a universidade. Nasci em Abaetetuba (PA), terra de meus avós maternos. Vivi minha infância em Belém (PA), no bairro Marambaia, que na época era uma área de ocupação recente. Durante esse período, convivi com ruas de terra e casas de madeira. As festas de aparelhagem, as partidas de futebol e a presença do crime foram aspectos marcantes dessa fase.

Mais tarde, mudei-me para Parintins (AM), com meu pai, sua então esposa Maria Audirene, e meus meio-irmãos Jorge Manoel e Sarah Maria. Parte significativa de minha vida se desenrolou nesta cidade. Meus pais sempre me incentivaram a estudar, mas foi Maria Audirene, professora universitária, a minha principal referência e inspiração para ingressar no mundo acadêmico, especialmente nas Ciências Sociais. Mas antes mesmo disso, o *RAP* já estava lá.

Meu interesse pela música *RAP* despertou quando ainda era moleque, enquanto assistia aos videocliques de *rappers* norte-americanos na rede de televisão MTV Brasil. Contudo, foi durante o ensino médio, em Parintins, ao ter acesso à internet, que descobri, através do YouTube, o universo do *RAP* brasileiro, conhecendo *rappers* como Emicida, Projota, Rashid, Marechal, entre outros.

A partir daí, o *RAP* tornou-se meu estilo musical mais ouvido, e eu estava sempre em busca de novas músicas e artistas. Em uma dessas buscas, acabei encontrando vídeos de Batalhas de MCs. Na época, a Batalha do Santa Cruz, em São Paulo, e a Batalha do Real, no Rio de Janeiro, estavam entre as mais populares. Eu, que já gostava das músicas, acabei desenvolvendo também interesse pela prática das rimas de improviso e por ser um MC.

Comecei a me divertir fazendo algumas rimas com os colegas da escola. Meu amigo de classe, Gabriel Lopes, hoje MC Cacique, era um dos que sempre rimava

comigo. Assim, fui conhecendo garotos de outras escolas e bairros que também gostavam de rimar. Como não havia batalhas em Parintins, assim que conhecemos gente suficiente, nós organizamos a nossa própria batalha.

Um dia, convidamos o pessoal e ocupamos as ruínas da obra abandonada da Casa da Cultura Alzira Saunier. Cada um contribuiu com o que tinha em casa: notebook, caixa de som, microfones, extensão elétrica. A ideia era fazer igual ao que víamos nos vídeos. Para mim, assim como para todos os presentes, aquela foi a primeira experiência de participar em uma batalha, de rimar contra um oponente, diante de uma plateia que nos avaliaria, mesmo que ela fosse constituída pela namorada, outros rimadores e alguns amigos.

Na semana seguinte, nos reunimos novamente na Casa da Cultura para fazer a batalha, mas devido às péssimas condições de abandono, tivemos problemas com a energia. A solução foi ir para a praça mais próxima, a Praça dos Bois, mais movimentada e com energia disponível nos postes. Escolhemos um ponto e, durante cerca de um ano, realizamos aquela que batizamos de Batalha da Praça.

Essa jornada, desde minhas primeiras rimas até a organização de uma batalha, não só moldou minha aproximação com o *RAP*, mas também contribuiu em grande medida para minha trajetória pessoal posterior.

Em 2015, mudei-me para Manaus para iniciar a graduação em Ciências Sociais na UFAM. No início, morava em um kitnet na rua Luiz Antony, no Centro, escolhida por sua localização estratégica: próxima ao Terminal 1, por onde circulavam dois ônibus com destino à universidade, e ao porto da cidade, facilitando as viagens para Parintins durante os recessos acadêmicos.

Recém-chegado na capital, eu não conhecia nada e nem ninguém. As únicas pessoas com quem podia contar eram Patrícia Patrocínio, minha companheira, que também veio de Parintins para estudar na UFAM, e o *MC Cacique*, que chegou algum tempo depois em busca de novas oportunidades. Eu sempre tive, lá no fundo, o sentimento de ser um estrangeiro, muito devido a minha naturalidade paraense.

Os primeiros meses foram de aprendizado e adaptação, tanto com relação a cidade, como a universidade. Passava a maior parte do dia no campus, onde assistia às aulas, participava de eventos e fazia todas as minhas refeições. Ao fim do dia, retornava de ônibus para casa, sempre ouvindo *RAP* nos fones.

Foi nesse trajeto entre casa e universidade, que dá janela do “busão”, passei a perceber os grafites e pichações nos muros e paredes dos prédios. Havia uma em

especial que chamava minha atenção pela frequência com que costumava vê-la: “É o *RAP*”. Eu entendi como uma pista, um indício de que havia *RAP* em Manaus, eu só não sabia onde encontrá-lo.

Fiz algumas buscas na internet e achei vídeos de uma batalha que aconteceu na pista de skate da Ponta Negra. Mas era algo que havia ocorrido a algum tempo, e não havia nenhuma informação a respeito da regularidade. Aquilo me deixou bastante animado, mas não me deu o “quando?” e “onde?” que eu estava buscando. Mas foi ao acaso, que as encontrei.

A primeira pessoa ligada ao *Hip Hop* que eu conheci e que me informou onde iria acontecer uma *batalha* foi Negro Lamar². Ele chamou minha atenção ao passar por mim no corredor da universidade vestindo uma camisa estampada “Um só caminho”, do *rapper* Marechal. Fiz um comentário sobre a camisa, e ele, um homem negro, com ares de cinquentão, me respondeu que havia recebido aquela camisa das mãos do próprio Marechal. Lembro o quanto aquilo me deixou impressionado, pois era um dos *MC* 's que mais me identificava.

No desenrolar da conversa, falei sobre a batalha em Parintins e que também era um *MC*. Lamar, respondeu algo como ‘massa, dá hora’ e logo foi me passando as instruções de onde ocorreria uma batalha chamada Roda de Rima dali a alguns dias. Eu anotei tudo e nos despedimos. Chegando em casa, enviei as instruções ao *MC* Cacique para irmos juntos. Passei todos os dias seguintes treinando minhas rimas.

Quando o dia chegou, segui exatamente as instruções de Lamar: peguei um ônibus que passava pela Av. Getúlio Vargas, dei sinal para descer depois da Sorveteria Glacial, e segui andando pela rua ao lado da parada rumo a Praça do Prosamim. Quando ia me aproximando do local, mais ou menos na altura do prédio da FAMETRO, comecei a ouvir o som de um *RAP* tocando e, conforme fui me aproximando, vi a movimentação, logo tive a certeza de que estava no local certo.

Me aproximei e fiquei por ali olhando. Cheguei bem cedo, os organizadores ainda estavam se instalando no local, arrumando os equipamentos de som, algumas mesas, obstáculos de skate. Havia também grafiteiros pintando as paredes dos quiosques desativados da praça. Fiquei admirado quando vi os toca-discos e as

² Natural do Maranhão, Lamar foi integrante do grupo Clã Nordestino. É *MC*, ativista, produtor cultural, e aluno do curso de pedagogia da UFAM.

caixas de som potentes. Todos esses elementos do *Hip Hop* e a estrutura do evento foi algo com uma dimensão da qual nunca tinha presenciado antes.

Algum tempo depois, o *MC Cacique* chegou. E nós fizemos nossa inscrição na batalha. Confesso que eu estava bastante apreensivo. Afinal, estava ali para participar da batalha e tentar sair vitorioso. Os pensamentos que me ocorriam eram que tipo de rimas eu faria, se meus oponentes seriam bons, se as pessoas iriam gostar das minhas rimas, enfim, a plateia não seria como a de Parintins, eu temia acabar me saindo mal e passar vergonha na frente de todos.

Eu nunca conheci um *MC* que gostasse de ser o primeiro a rimar em uma batalha, muito menos de participar logo da primeira batalha da noite. Geralmente é interessante sentir o clima do ambiente e avaliar o nível dos rivais. Bom, eu não tive essa sorte. Logo que a batalha teve início, Pequeno, o apresentador, anunciou o primeiro confronto: “*MC Porto versus MC André*”.

Mas como se não bastasse, ficou ainda pior. Geralmente, antes do início das batalhas, o apresentador faz alguns chamados no microfone para que o público disperso se aproxime para assistir. Pois bem, após o anúncio de que a primeira batalha seria a minha contra o *MC Porto*, nós dois nos dirigimos para o centro da roda e o público ainda se aproximava, quando o Lamar apareceu, pegou o microfone e fez uma fala me apresentando a todos. Disse que eu vinha de Parintins, que havia organizado batalhas por lá, e que agora estava em Manaus. O que há de pior nisso?

Eu sabia que a informação sobre eu supostamente “ser de Parintins”, se tornaria um argumento usado contra mim de alguma forma pelos oponentes. Dito e certo. Meu oponente, já com fama de fazer rimas jocosas, fez diversas rimas falando que eu “dançava boi”, relacionando isso à homossexualidade. O que tirou muitas risadas e barulho da plateia. Mas ao fim eu acabei levando a melhor quando respondi com rimas sobre valorizar as tradições e o folclore local. Me mantive na disputa e segui para a próxima fase.

O *MC Cacique* também teve sucesso em sua primeira batalha, mas perdeu na fase seguinte. Eu venci a segunda fase contra o *MC Charuto*, e cheguei até a final. Mas acabei perdendo para o *MC Benevides*. Apesar da derrota, eu me sentia feliz, pois tinha feito boas batalhas. A plateia por diversos momentos reagiu de forma positiva a minhas rimas e depois das batalhas algumas pessoas vieram me cumprimentar e me parabenizar pelo desempenho. Isso fez com que me sentisse motivado. E aquela conversa sobre eu ter vindo de Parintins, me valeu o apelido de

“Parintins”. Esse apelido perdura até hoje; algumas das pessoas presentes naquela ocasião, ou que posteriormente souberam da história, divertem-se ao me chamar assim.

Ao escrever sobre esse episódio, compreendo o quanto ele foi determinante para minha iniciação nas batalhas em Manaus e na *cena* do *RAP* local, a qual aprendi com os participantes a denominar de *RAP AM*. Foi nesse contexto que iniciei minha aproximação com alguns *MC*'s e outras figuras. Em geral, a rivalidade se restringia aos momentos de embate nas batalhas, passado isso prevalecia um espírito de camaradagem, com muitos sendo amigos, colegas ou simplesmente conhecidos, exceto em casos de desavenças pessoais. Amigavelmente, consegui dialogar e estabelecer conexões com eles, inicialmente por meio do Facebook.

Por meio da rede social e dos novos amigos que fiz, descobri as páginas dedicadas a algumas batalhas, às quais comecei a seguir atentamente. Dessa forma, mantive-me informado sobre as batalhas e eventos de *RAP* que ocorriam pela cidade. Frequentemente, essa informação era divulgada por meio de flyers que compartilhavam detalhes sobre a data, o local e até mesmo quais ônibus pegar para chegar aos eventos.

Comecei a dedicar-me intensamente a participar de todas as batalhas possíveis e a frequentar todos os eventos de *RAP* dos quais tinha conhecimento. Muitas vezes, estava acompanhado por minha companheira, Patrícia, e meu amigo *MC* Cacique. Naquela época, contando com o apoio financeiro da minha família e uma bolsa de iniciação científica, minha rotina passou a ser dividida entre os compromissos da universidade e a participação em batalhas de *MC*'s.

Com o flyer dos eventos salvos no celular, eu pegava o ônibus e ia a qualquer canto onde as batalhas acontecessem, espalhadas por diversos pontos da cidade. Foi dessa maneira que aprendi a utilizar o transporte público, a fazer integrações entre os diferentes terminais e, também, a conhecer variados bairros e praças. Gradualmente, de batalha em batalha, ampliei meu conhecimento sobre diversos lugares e aumentei meu círculo de conhecidos da *cena* do *RAP AM*.

1.1 *Dá pra viver de RAP?*

A escolha do *RAP* como tema de pesquisa surgiu em 2018, quando enfrentei a tarefa de definir o assunto da minha monografia. Naquela época, eu era um *MC* ativamente envolvido nas batalhas e um estudante dedicado à vida acadêmica. As leituras e discussões em sala de aula, por um lado, serviam como fonte de inspiração para minha prática artística. Influenciado por essa dualidade de experiências, decidi explorar as questões e problemas identificados a partir das batalhas como objeto de estudo para minhas reflexões acadêmicas.

No trabalho de monografia intitulado "Cultura de rua: batalhas de *MC's* em Manaus", abordei as batalhas de *MC's* sob a ótica dos textos da antropologia urbana. O objetivo foi compreender as interações entre os participantes dessa prática cultural e o espaço público da cidade. Para seguir com a investigação, considerei as batalhas enquanto um "circuito" (Magnani, 2007) constituído por diferentes "lugares" (Augé, 1994).

Utilizando essas categorias analíticas, constatei a importância do papel das batalhas de *MC's* na formação de identidades juvenis orientadas pelo *Hip Hop*. Além disso, destaquei como elas promovem espaços de sociabilidade (Simmel, 2006) e manifestam uma cultura de rua. Esta, por sua vez, confere novos usos e sentidos aos lugares nos quais ocorrem, desafiando as noções convencionais sobre o uso do espaço público nas metrópoles contemporâneas.

Durante a pesquisa para a monografia, um outro dado surgiu durante o campo: a ideia que muitos *MC's* apresentaram sobre seguirem uma carreira musical como *rappers*. Nessa perspectiva, as batalhas eram encaradas por eles como o ponto de partida dessa carreira, uma espécie de preparatório, até progredirem ao momento de lançarem suas músicas.

Com a popularização do *RAP* e o crescimento de uma indústria dedicada à produção musical de seus artistas, surgem novas perspectivas para os *MC's* e para aqueles envolvidos na produção do gênero, possibilitando que a música passe a ser considerada como um meio de "ganhar a vida". Nas palavras de *MC Brown*, na época com 19 anos e residente no conjunto Viver Melhor, na Zona Norte de Manaus:

"Eu tenho uma ambição de a cada batalha que eu participar fazer o melhor, então uma motivação é eu rimar bastante até eu chegar no auge da minha **carreira** até eu senti que já rimei o suficiente pra eu focar numa **carreira**

musical, depois de eu ser reconhecido na batalha” (trecho de entrevista realizada com MC Brown, em 2019)

Ou, na resposta dada por MC Plante, 16 anos, residente no bairro Coroado, Zona Leste, quando questionado sobre seu motivo para participar das batalhas:

“Seguir **meu sonho**... porque primeiro a gente vai pra batalha, tipo o Eminem lá. Vai nas batalhas, depois faz o som dele. Meu plano agora é ir pra Batalha do BK e ganhar algumas, pegar o dinheiro e ir pro estúdio fazer minhas músicas que eu tenho muita letra escrita” (Trecho de entrevista realizada com MC Plant, em 2019).

O *Hip Hop* foi, e ainda continua a ser amplamente estigmatizado como prática marginal e até mesmo supostamente criminosa. No entanto, é evidente o esforço de algumas figuras de liderança, empenhadas em desconstruir os preconceitos, reivindicando o status de uma cultura que atua em cenários de desigualdade para “salvar” ou “resgatar” pessoas, especialmente os jovens.

Um acontecimento relevante que caberia ser mencionado nesse sentido foi a “Declaração de Paz do *Hip Hop*”³, que é um documento assinado por organizações e ativistas, entregue à ONU em 2001. A declaração traz em seu conteúdo termos para o “reconhecimento do *Hip Hop* como uma cultura internacional de paz e prosperidade”, ou ainda: “mostrar o *Hip Hop* como um fenômeno positivo”. Para tanto, o documento listou 18 princípios.

No conjunto, estes princípios buscam orientar a prática e interpretação dos elementos da “*Kultura Hip Hop*”⁴, bem como o estilo de vida dos adeptos desse movimento. Esses princípios ressaltam a importância do respeito à vida, às leis e convenções do país, assim como à dignidade de todos, sem qualquer forma de discriminação.

A “*Kultura Hip Hop*” também valoriza a autonomia e o desenvolvimento pessoal, incentivando a construção de relacionamentos duradouros baseados em amor, confiança, igualdade e respeito. Além disso, rejeita a violência e prioriza

³ Hip Hop Declaration Of Peace, The Temple Of Hip Hop. Disponível em:

<https://thetempleofhiphop.wordpress.com/hip-hop-declaration-of-peace/>. Acesso em: 16/05/2023.

⁴ Segundo me informou DJ MC Fino, a grafia de “*Kultura*” com K seria uma forma de se referir a verdadeira, portanto, legítima “*Kultura Hip Hop*”. Ao longo da dissertação utilizarei a grafia com C, pois é a grafia utilizada de forma mais geral.

estratégias diplomáticas e não violentas para resolver conflitos. A Declaração de Paz também destaca a importância de preservar e desenvolver a “Kultura”, bem como contribuir para a sociedade e para a eliminação da pobreza e injustiça.

Dentre os princípios listados, chamam minha atenção o primeiro e o sétimo, pois contribuem para a construção do nosso problema de pesquisa. Esses princípios afirmam o seguinte:

Primeiro Princípio

Hip Hop é o termo que define a nossa consciência colectiva e independente. Sempre em crescimento, é regra geral expressa através de elementos como o Break, Emceeing, Graffiti, Deejaying, Beatbox, Street Fashion, Street Language (linguagem de rua), Street Knowledge (conhecimento de rua), e **Street Entrepreneurialism (empreendedorismo de rua)**. Quando e onde quer que seja que os elementos, presentes e futuros, e a expressão da *Kultura Hip Hop* se manifestem, esta Declaração de Paz do *Hip Hop* deve orientar a prática e a interpretação dos referidos elementos, da sua expressão e do respectivo estilo de vida. (grifo meu)

Sétimo Princípio

A essência do *Hip Hop* vai para além do entretenimento. Os elementos do *Hip Hop* podem ser trocados por dinheiro, honra, poder, respeito, comida, alojamento, informação ou outros recursos; no entanto, **o *Hip Hop* não se pode comprar nem está à venda.** Não pode ser transferido nem trocado, por nem para ninguém, por nenhuma recompensa, em nenhuma altura ou lugar. **O *Hip Hop* é o princípio da nossa autonomia e não tem preço. O *Hip Hop* não é um produto.** (grifo meu)

As seções destacadas nos ajudam a identificar um certo "paradoxo" ou ponto de "contradição" entre o discurso e a prática de alguns integrantes da cultura *Hip Hop*. Especificamente, o *RAP* como gênero musical se tornou independente em relação ao movimento e foi assimilado pela Indústria Cultural, adotando uma abordagem cada vez mais voltada para o mercado.

Atualmente, é cada vez mais comum associar o *RAP* à prática da ostentação. Essa percepção é em grande parte influenciada pelas imagens transmitidas em videoclipes, onde os artistas frequentemente exibem um estilo de vida centrado em dinheiro, jóias, carros, mulheres, roupas de grife e residências luxuosas.

Mas isso não fica somente no campo da atuação. De fato, muitos *rappers* fazem sucesso com suas músicas, conquistando um amplo público que se identifica e consome diferentes serviços e bens relacionados ao gênero musical, isto é, álbuns (mídia física), shows, turnês internacionais, roupas, acessórios, publicidade, dentre outros.

Em 2019, a Forbes Brasil⁵ divulgou uma lista com os 5 *rappers* mais ricos daquele ano, todos dos EUA. Jay-Z, foi destacado como o primeiro bilionário do mundo do *Hip Hop* com investimentos fora da música. Outras figuras que integram a lista são Dr. Dre e Kanye West. O primeiro, vendeu sua própria linha de fones de ouvido para a Apple por US\$3 bilhões, em 2014. Já Kanye, desenvolveu em parceria com a Adidas a Yeezy, uma linha de calçados com valor estimado de US\$1,26 bilhão⁶.

No caso estadunidense, temos um leque amplo de artistas bem-sucedidos que vieram a se tornar “homens de negócio”. No Brasil, ainda não temos notícia de *rappers* bilionários, mas alguns fatos evidenciam que alguns poucos conquistaram certo prestígio financeiro, alcançado em grande medida pela construção de uma carreira no music business.

Recentemente, o *rapper* carioca Filipe Ret, declarou em postagem no Twitter⁷ que o valor de seu cachê para realização de shows seria de R\$ 200 mil, na época. Já o mineiro DJonga, deu o que falar nas redes sociais ao divulgar para o público a compra de uma Porsche 911⁸, um carro esportivo avaliado em R\$ 700 mil.

Altos cachês cobrados em shows, venda de produtos de marcas próprias como camisetas e bonés, monetização de músicas e clipes em plataformas digitais, além de patrocínio de grandes marcas, são fontes de renda comuns a certos *rappers* consagrados pela *cena* do *RAP* nacional. Contudo, tal status costuma gerar polêmicas e acusações de desvirtuamento da *essência* do movimento. Seja por

⁵ GREEBURG, Zack. 5 rappers mais ricos de 2019. Forbes, 13/07/2019. Disponível em: <https://forbes.com.br/escolhas-do-editor/2019/06/5-rappers-mais-ricos-de-2019/>. Acesso em: 10/05/2023.

⁶ BERG, Madeline. Por dentro da fortuna do divórcio de Kim Kardashian e Kanye West. Forbes, 19/02/2021. Forbes Money. Disponível em: <https://forbes.com.br/forbes-money/2021/02/por-dentro-da-fortuna-do-divorcio-de-kim-kardashian-e-kanye-west>. Acesso em: 10/05/2023.

⁷ De Splash, em São Paulo, 02/05/2022. Celebs. Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/noticias/2022/05/02/filipe-ret-cache.htm>. Acesso em: 10/05/2023.

⁸ SANTOS, Felipe. Djonga compra Porsche 911 Carrera avaliada em R\$ 700.000. RAPmais, 28/01/2022. Disponível em: <https://portalrapmais.com/djonga-compra-porsche-911-carrera-avaliada-em-r-700-000/>. Acesso em: 10/05/2023.

parte daqueles pares mais engajados nas lutas sociais, ou daqueles que discordam do posicionamento político dos artistas.

Em 2017, o *rapper* paulistano Emicida⁹, uma figura de destaque do *RAP* nacional, foi acusado de hipocrisia por membros do Movimento Brasil Livre (MBL) em imagem divulgada na página do Facebook do grupo. Segundo o MBL, Emicida prega ideias socialistas, mas na prática usufrui de bens de consumo destinados à burguesia. No caso, o grupo se referia a um terno da marca Ricardo Almeida que, segundo eles, custaria R\$ 15 mil.

De fato, é possível observar que o *RAP* ganhou destaque e relevância significativos em comparação aos outros elementos do *Hip Hop*, especialmente em termos econômicos. Esse processo de transformação, no qual o *RAP* passou de uma música de protesto para uma forma integrada ao mercado, chama bastante atenção.

Outro ponto é o de como o desenvolvimento de uma carreira musical por parte dos *rappers* se tornou uma via para a ascensão social desses sujeitos, que no mais das vezes são pessoas negras, pobres, e moradores da periferia. Essas trajetórias individuais de superação de uma condição desfavorecida através do talento musical, constantemente expressas em suas composições, acabam servindo como motivação para outros sujeitos que se veem representados e que, assim como seus ídolos, passam a buscar no *RAP* retorno financeiro.

Antes de prosseguir a abordagem daquilo que passarei a chamar como profissionalização do *RAP*, uma revisão do tema se faz necessária. Primeiro para pontuar o que outros pesquisadores já relataram em suas pesquisas sobre o *Hip Hop* e o *RAP* em Manaus. Depois, para verificar como essa questão sobre ganhar dinheiro com o *RAP* foi abordada por pesquisadores de outras *cenas* no Brasil.

⁹ Emicida: “Se você não se ofende ao ver pretos na miséria, tenha a fineza de ficar calado”. Portal Geledés, 08/12/2017. Casos de racismo. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/questao-racial/casos-de-racismo/>. Acesso em: 10/05/2023.

1.2 O *Hip Hop* e o *RAP* em Manaus e a profissionalização na *cena nacional*

A dissertação de SOUZA (2016), é um resgate da história do início do *Hip Hop* em Manaus. Ele realizou sua pesquisa usando o método da história oral, buscando realizar entrevistas com os primeiros sujeitos a dançar break aqui. Foram 14 interlocutores, de cerca de 5 grupos diferentes. Além de um *DJ* e um radialista. Todos homens. O recorte temporal são as décadas de 1980 e 1990.

Por isso, além dos relatos de seus interlocutores, o autor recorre a outras fontes, como jornais de época e outras pesquisas acadêmicas sobre contexto social da cidade durante aquele período. Vale ressaltar, que além de algumas fotos pessoais feitas por alguns “breakistas”, o historiador não encontrou nenhum registro da prática nas fontes que teve acesso.

O trabalho desse historiador consegue ilustrar muito bem o contexto social e cultural em que se encontravam os seus interlocutores. Partindo do dado de que essas pessoas eram moradores de bairros da periferia de Manaus como Compensa, Coroadó, Japiimlândia, dentre outros, o pesquisador traz à tona as condições precárias em que viviam.

Condições essas, que foram consequência da explosão populacional gerada pela abertura da Zona Franca e o desenvolvimento do Pólo Industrial de Manaus. Sem planejamento, sem política habitacional eficaz, as pessoas foram ocupando áreas de mata que hoje se tornaram grandes bairros estabelecidos. Vivendo na pobreza, essa era uma época em que muitas crianças trabalhavam para ajudar a manter a casa, muitos de seus entrevistados contaram que quando crianças trabalhavam na feira, vendiam balas ou din din.

Mesmo com dificuldade para acessar algumas das tecnologias de comunicação e entretenimento, esses jovens tiveram contato com a dança e a música break a partir do rádio, de comerciais de tv e de alguns filmes que foram exibidos nos cinemas locais. A partir daí, começaram a praticar aquela dança, imitando os passos que viam e também desenvolvendo um estilo próprio.

Comparando o início do movimento *Hip Hop* em Manaus e São Paulo, o autor relata que não existia a luta por uma causa, racial ou social. Era algo mais voltado para a dança em si. Mas cabe notar que isso também tem relação com a dificuldade de acesso à informação.

Por serem jovens moradores de bairros periféricos, muitos de pele escura, esses jovens já eram discriminados. A prática do break e as roupas que usavam também era motivo de preconceito. Havia uma representação negativa sobre o break que colocava seus praticantes como vagabundos, marginais, drogados ou galerosos. Isso por parte da própria família, dos vizinhos e da polícia. Há registros de relatos de violência policial.

Outro ponto é quando o autor fala da *cena* cultural underground manauara da época. Break, Skate, rock, bicicross e outras típicas culturas urbanas. Um tipo de lazer mais barato. Parece que para esses grupos, o reconhecimento e incentivo nunca se deu da mesma forma com que acontecia para o Boi-Bumbá, o Carnaval, ou os arraiais.

Malvistos nas praças do centro e não tão bem quistos nos clubes. Não havia concursos de break, eles participaram de concursos de dança e foi através de um espetáculo promovido por um studio de dança local que alguns conseguiram se apresentar no Teatro Amazonas. Ganhar algo com a dança é mencionado apenas quando do relato acerca do patrocínio recebido por um dos grupos de um lojista local, que lhes concedeu alguns pares de roupa.

Já a dissertação de Talita Souza (2020) aborda profundamente o papel das mulheres na *cena* do *Hip Hop* local. A pesquisadora destaca a presença feminina através de análises detalhadas sobre coletivos como o "Mulheres In Rima" e "Virtuous Girls Crew". Esses grupos não apenas desafiam a dominância masculina no *Hip Hop*, mas também promovem o empoderamento feminino, a igualdade de gênero e combatem estereótipos, cada um em sua área de atuação — seja no *RAP* ou no *breakdance*.

A fundação desses coletivos em resposta às adversidades específicas enfrentadas pelas mulheres revela a persistência e a resiliência femininas no movimento. Talita destaca a baixa representatividade feminina e os esforços para aumentar a visibilidade das mulheres no campo. Trazendo à tona a importância da consciência política e do feminismo dentro do *RAP* e do *breakdance*, apesar dos desafios, como a falta de espaços dedicados a mulheres e a aversão ao feminismo por parte de algumas praticantes.

A pesquisa de Souza evidencia uma *cena* em transformação, onde a integração e o fortalecimento de vozes femininas são essenciais para superar os obstáculos e promover a igualdade no *Hip Hop*. Ao longo da dissertação, Souza não

apenas documenta a luta das mulheres no *Hip Hop* de Manaus, mas também celebra suas conquistas e a formação de uma comunidade resiliente que busca mudar a narrativa.

Os coletivos femininos no *Hip Hop* não apenas fornecem um espaço seguro para expressão artística e ativismo, mas também desafiam ativamente as normas de gênero e promovem a inclusão. Este estudo contribui significativamente para a compreensão do papel das mulheres na cultura *Hip Hop* e destaca a necessidade contínua de apoio e reconhecimento de suas contribuições.

A tese de doutorado de Rafael Norberto (2020) identifica que as ações músico-perfomáticas no *Hip Hop* de Manaus são marcadas por fricções geracionais e pela intersecção de raça/etnia, classe, gênero, e identidades local, regional, nacional e global. Uma característica distintiva é a valorização de um pertencimento regional, evidenciado na identidade de "ser do Norte", que, por um lado, alinha-se às lutas por transformações sociais locais e, por outro, reflete uma negação das identidades étnico-raciais predominantes. Isso estabelece uma diferença notável com outros contextos brasileiros mais alinhados às causas dos movimentos negros e à "Nação *Hip Hop*" global.

A pesquisa aponta para a existência de duas "unidades de geração" dentro do *Hip Hop* de Manaus: a "velha escola", formada pelas gerações MHM (41-50 anos) e Mutirão (31-40 anos), e a "nova escola", composta por *rappers*, *DJs*, *beatmakers* (21-30 anos) e *MC's de batalha* (11-20 anos). Essas categorizações refletem não apenas a evolução da *cena* do *Hip Hop* local, mas também as diferentes perspectivas e abordagens musicais e culturais entre as gerações.

Em relação ao trabalho, a tese destaca que, para muitos artistas do "*RAP AM*", o *Hip Hop* não assume primariamente o status de um ofício gerador de renda. A maioria dos *rappers*, especialmente da "velha escola", ainda depende de empregos formais fora da música para sua subsistência. Diferentemente de alguns artistas de outras expressões do *Hip Hop*, como *grafiteiros* e *b.boys* que conseguem viver de sua arte, a maioria dos *rappers* e *Hiphoppers* da "nova escola" depende financeiramente da ajuda dos pais ou de uma combinação de vendas de beats e auxílio parental. Apenas um pequeno número consegue sustentar-se exclusivamente através de seu trabalho artístico no *Hip Hop*.

Saindo de Manaus, e adentrando em outras *cen*as, é a partir do final da década de 1990, que podemos observar as primeiras pesquisas brasileiras voltadas

para o tema do *Hip Hop* e do *RAP* no Brasil. Com o passar dos anos, diversos trabalhos foram produzidos em diferentes campos do conhecimento, como Letras, Educação, Comunicação, Artes, História, Psicologia, para citar alguns, além da Antropologia e da Sociologia. Essa constatação evidencia a relevância do movimento *Hip Hop* como campo de investigação nas pesquisas acadêmicas, principalmente em dissertações e teses.

Longe de pretender uma revisão sistemática, meu objetivo aqui é abordar os estudos de inspiração etnográfica alinhados com o interesse de entender o processo de profissionalização do *RAP* entre seus praticantes em Manaus. Esses estudos fornecem um panorama das abordagens conceituais e teóricas que já foram adotadas, e a partir das quais pretendo avançar na discussão incorporando novos elementos provenientes da realidade local observada.

GUIMARÃES (1998), em sua tese de doutorado *Do Samba ao RAP: a música negra no Brasil*, busca identificar o processo de construção das identidades através da música produzida pelos grupos negros e mestiços no Brasil. Trata-se de um dos trabalhos inaugurais, onde a autora propõe pensar ideias como identidade, cultura, nacionalismo e racismo, e quais transformações foram provocadas pela globalização. O *RAP* aparece como uma música negra em um contexto de culturas globalizadas e identidades plurais, isto é, de gênero, de raça, etária, religiosa, entre outras. Seguindo o pensamento de autores como Max Weber e Roger Bastide, a autora privilegia a música como caminho para compreender a realidade onde foi produzida:

À música pode ser atribuído um caráter social que precede sua qualificação artística e faz com que seja um importante caminho para desvendar fenômenos relativos ao povo que se quer conhecer, em especial os relativos à construção de sua identidade. (GUIMARÃES, 1998, p. 8)

A tese de doutorado de SILVA (1998), por sua vez, explora as formas como a música *RAP* se relaciona com a experiência urbana e a etnicidade na cidade de São Paulo. O autor dialoga com a linha teórica dos Estudos de Juventude(s) e dos Estudos Culturais no âmbito das Ciências Sociais. Interpretando o *Hip Hop* como uma cultura negra e juvenil, e cuja prática musical promove uma leitura crítica da realidade.

Sua pesquisa foi baseada em estudos etnográficos com *rappers*, produtores musicais e frequentadores de eventos de *RAP* na cidade. Adotando uma perspectiva etnomusicológica, ele pensa a prática musical como parte do processo social, incluindo dessa forma a dimensão sonora e seu processo de produção como elemento central de interpretação. Uma perspectiva nem sempre levada em conta por outros trabalhos posteriores.

Com o advento da internet e a consolidação da música *RAP* como produto da indústria do entretenimento, novos dilemas surgiram, e os trabalhos mais recentes sobre o *RAP* no Brasil continuam abordando conceitos como o de identidade em uma configuração social diferente. Entre os dilemas mais pertinentes, destaca-se a relação dos artistas com o mercado.

Em seu livro TEPERMAN (2015), analisa as transformações do *RAP* no Brasil, discutindo a relação entre o gênero musical e questões sociais como racismo e violência, além do seu impacto cultural e econômico. O autor também explora o papel da indústria da música no sucesso comercial do *RAP*, reconhecendo, ao mesmo tempo, a sua importância como movimento e estilo de vida que questiona as normas sociais e busca mudanças. O texto fornece uma visão geral do significado cultural e político do gênero musical no Brasil, abrangendo seus vários estilos e as contradições inerentes a ser um produto da indústria da música, enquanto defende a justiça social e a transformação.

Há diferentes interpretações sobre a relação do *RAP* com o mercado. Em sua dissertação de mestrado, influenciada pelo marxismo, MOURA (2017) analisa os processos de mercantilização do *RAP* no Rio de Janeiro, com o objetivo de compreender os atravessamentos políticos, econômicos e culturais desse gênero musical, sobretudo no que diz respeito à mercantilização da cultura. A análise aborda a história recente, o crescimento e a legitimação na esfera cultural como parte do consumo da juventude, bem como a crescente transformação em produto para o mercado de consumo, o que gerou a autonomização do *RAP* como um dos elementos do *Hip Hop*. O resultado, segundo o autor, é o afastamento entre os elementos do movimento e o esvaziamento da cultura de seus próprios fundamentos políticos e ideológicos, adaptando-se às múltiplas esferas do consumo:

O mais importante não é celebrar cegamente a cultura *Hip Hop* como se não houvesse contradições, mas reconhecer sua importância social numa

sociedade cindida entre classes com interesses antagônicos inconciliáveis e que reproduz no seu interior boa parte das contradições presentes no campo social. É preciso reconhecer que essa cultura sofre todas as forças e interesses que fazem parte da sociedade capitalista. Nada lhe escapa. O *RAP* tornou-se um alvo da banalidade burguesa, da arte esvaziada, fetichizada, comercializada, enfim, adequada aos moldes da mercadoria, uma coisa a ser consumida. (MOURA, 2017, p. 13)

Por outro lado, há quem veja o consumo como uma alternativa emancipatória para a periferia. Em sua dissertação de mestrado, Tristão (2018) analisa as relações entre o *RAP* e o consumo em São Paulo, buscando compreender como essas relações afetam a construção identitária individual e coletiva. O estudo discute a influência do consumo na produção cultural dos *rappers* da nova geração, que exploram o empreendedorismo e a produção cultural como um negócio. O autor examina a relação entre consumo e identidade na pós-modernidade e destaca o papel do *RAP* na construção de uma nova narrativa pelos sujeitos periféricos, na qual o consumo assume uma dimensão central.

D'Andrea (2013), é quem formula a categoria 'sujeitos periféricos', problematizando a definição do termo 'periferia', destacando a influência dos coletivos artísticos na construção de um novo significado. O crescimento de atividades culturais nas periferias nas décadas de 1990 a 2010 é discutido, bem como o alcance político desses coletivos. O autor destaca a narrativa dos Racionais MC's como legitimada pela população periférica, que passa a se identificar com uma nova subjetividade centrada no orgulho dessa condição. Sua reflexão identificou que, anteriormente, a periferia era entendida como local de pobreza e violência, mas sua definição mudou, passando a incluir as ideias de cultura e potência. O autor alerta para o perigo de esvaziar o caráter crítico do termo periferia e celebrar a ascensão da "classe C" sem problematizar as desigualdades sociais.

Esse mesmo autor, formulou quatro hipóteses, que chamou de *motivadores*, para responder à questão do aumento do número de coletivos de produção artística nas periferias paulistas, a saber: a produção cultural como forma de pacificar um contexto violento, a produção cultural como forma de sobrevivência econômica, a produção cultural como forma de participação política e a produção cultural como emancipação humana. Cada um desses motivadores é composto por "sub-motivadores" menores, e não há uma única motivação principal para o fenômeno observado. O aumento de coletivos artísticos é um fenômeno multicausal que ocorre pela junção de todos esses fatores simultaneamente. (D'Andrea, 2013)

D'Andrea identifica vários motivadores para a produção cultural nas periferias, sendo um deles a sobrevivência material de muitos moradores desses locais. Nesse sentido, é importante destacar quatro “sub-motivadores” apontados pelo autor: os cursos de capacitação e editais que incentivam a profissionalização na área, as produções independentes, a produção cultural como alternativa ao mundo do trabalho e como alternativa às atividades ilícitas. Esses “sub-motivadores” são relevantes para o contexto desta pesquisa, uma vez que contribuem para compreender as razões pelas quais a produção cultural tem ganhado espaço e visibilidade nas periferias, inclusive no caso da *cena* manauara.

Certamente podemos observar uma conexão entre as categorias apresentadas por D'Andrea e o que se vê na prática e na fala dos *rappers* manauaras. Para eles, o “trabalho normal” é frequentemente considerado insatisfatório e explorador. Por essa razão, e tendo em vista exemplos de sucesso e ascensão de outros artistas já estabelecidos, eles optam por “investir em seus sonhos”, ou seja, buscar um retorno financeiro dedicando-se a algo que lhes traz satisfação e que consideram valioso.

Assim, muitos realizam suas produções de forma independente, gravando suas músicas em home studios e divulgando na internet. Um músico independente é aquele que produz e distribui sua música de forma autônoma, sem o suporte de uma grande gravadora ou empresa fonográfica. Geralmente, os músicos independentes assumem o controle de todas as etapas do processo musical, desde a composição e gravação até a promoção e distribuição.

Há aqueles mais familiarizados com os fomentos promovidos pelo poder público no setor cultural, estes desenvolvem seus portfólios e elaboram projetos para captar recursos através de editais. Contudo, em ambos os casos, poucos conseguem alcançar a estabilidade financeira. Por essa razão, é comum ouvir queixas como “os artistas locais não são valorizados” ou “o Hip Hop não é reconhecido pela prefeitura”.

1.3 Alinhando as lentes

O termo "cultura de rua" é amplamente empregado para designar o *Hip Hop*. Esse título é dado em função de dois traços característicos que o movimento carrega. Primeiro, porque suas manifestações artísticas ocorrem primordialmente no ambiente das grandes cidades, ocupando espaços como vias públicas e praças. Por outro lado, tais práticas constantemente tomam como referência para sua criação artística a cidade e a vida urbana. Podemos ilustrar essas afirmações no contexto local. Aquele que transita pelas ruas de Manaus, pode se deparar com grafites nas paredes de prédios e viadutos. São as marcas do *Hip Hop* na cidade. Mas a cidade também deixa suas marcas, como podemos observar na letra do *RAP* "Cidade Maquiada"¹⁰, do grupo manauara "Ritmo e Poesia":

Essa semana, minha rua apareceram na tv/ programa sensacionalista faz esquema e prevê/ Reforma na cidade maquiada/ Apara a grama, tira o mato, passa cal na calçada/ Dessa vez tem rua asfaltada/ Madeira no rip*RAP*, as valas vão ser tampadas/ Falô, que quem autorizou foi o doutor/ Embargou. Por isso que a obra não continuou/ Febre amarela, leptospirose, micose, dengue/ Falta de condições, cidade do perrengue (Trecho extraído da música Cidade Maquiada)

Assinaladas essas características urbanas do *Hip Hop*, e observado que o *RAP* carrega essas mesmas marcas em seu fazer musical, a condução da pesquisa esteve, inicialmente, apoiada em um conjunto de trabalhos e autores que nos forneceram contribuições teóricas e metodológicas para pensar o *RAP* enquanto fenômeno urbano na cidade. Parto do entendimento de que Manaus é uma das grandes metrópoles da Amazônia Urbana, e que, portanto, podemos empregar o referencial dos estudos de antropologia urbana, buscando captar "as experiências particulares vividas em cidades amazônicas", como pontuou BEMERGUY (2019). Para tanto, não deixo de considerar alguns dos efeitos da urbanização e industrialização na cidade e na vida de seus habitantes.

Nas leituras de SIMMEL (1902) e PARK (1916), clássicos no estudo do fenômeno urbano, percebemos que os autores convergem ao descrever a cidade moderna como sede da economia do dinheiro, local de comércio e negócios, onde a alta divisão do trabalho torna as pessoas e seus ofícios cada vez mais

¹⁰ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=lwQ-TH-q_vE. Acesso em: 29 maio. 2023.

especializados. Para estes autores, as condições de vida encontradas nas grandes cidades, refletem o estilo metropolitano de viver, isto é, o dinheiro e os negócios, exigem do tipo “cidadino de homem” que seja altamente racional, tornando as relações que mantêm entre si cada vez mais utilitárias e impessoais. Por outro lado, esse mesmo conjunto de fatores, também faz do urbano um meio heterogêneo, onde encontramos diversas pessoas com interesses diferentes.

Essa pluralidade de tipos sociais que caracteriza as grandes metrópoles, permite que o indivíduo tenha uma maior liberdade para o desenvolvimento da própria individualidade, ou personalidade. Para WIRTH (1967), em termos sociológicos, “uma cidade pode ser definida como um núcleo relativamente grande, denso e permanente, de indivíduos socialmente heterogêneos”. Ainda de acordo com WIRTH (1967) os contatos diversos mantidos pelo indivíduo na cidade lhe permitem uma maior mobilidade, isto é, ele está sujeito a “um status flutuante no seio de grupos sociais”. Se por um lado há uma certa sensação de instabilidade e insegurança decorrentes disso, por outro há a criação do que o autor chama de “grupos fictícios de parentesco” ou “unidades de interesse”, que são grupos formados por indivíduos que partilham ideias, desejos e gostos em comum. A personalidade cidadina é em grande parte desenvolvida no interior desses grupos, nas palavras do autor:

É em grande parte por meio de atividades de grupos voluntários, sejam seus objetivos econômicos, políticos, educacionais, religiosos, recreativos ou culturais, que o habitante da cidade exprime e desenvolve sua personalidade, adquire status e consegue desempenhar a quantidade de atividades que constitui sua carreira na vida (WIRTH, 1967, p. 110).

Considerando os elementos propostos por esses autores, e baseado nas observações que fiz em campo, posso dizer que o *RAP* em Manaus, se configura como um desses “grupos voluntários” dos quais fala Wirth. Nesse grupo urbano, grande parte dos *rappers*, *MC's* e do público que frequenta os “bailes” e batalhas, além de ideias, desejos e gostos, partilham uma origem social e étnica em comum. Eles são moradores de bairros periféricos, e não é incomum que eles mesmos se identifiquem como sendo “pobres”. Mesmo que a predominância de pessoas negras, de pele escura e de fenótipo indígena seja notável, essa “consciência de classe”, por

assim dizer, por vezes assume uma proeminência em seus discursos. Porém, não podemos deixar de apontar que o crescimento de discussões de pautas relacionadas à negritude são cada vez mais frequentes.

O pertencimento social evocado pelos sujeitos dessa pesquisa nos aproxima daquela antropologia urbana brasileira que, a partir da década de 70, se dedicou ao estudo de populações urbanas e de minorias segregadas e dominadas, como os negros, os favelados, os desviantes e os "pobres". DURHAM (1986), distingue a antropologia urbana desenvolvida no Brasil a partir dessa época, daquela antropologia da cidade iniciada pela Escola de Chicago nos anos 20. Enquanto estes últimos se voltaram para compreensão do fenômeno urbano em si mesmo, no caso brasileiro, nossos pesquisadores seguiram elaborando etnografias a partir do método de observação participante, mas tomando a cidade como lugar da investigação, não como seu objeto (DURHAM, 1986), no que se convencionou chamar de antropologia na cidade.

Uma crítica perspicaz à Escola de Chicago foi apresentada por Agier (2011), que questionou sua ênfase na dicotomia simplista entre o "rural" e o "urbano". Agier apontou o equívoco de se referir ao mundo rural como ponto de partida para entender a cidade, enfatizando, em vez disso, a importância de conduzir a antropologia a partir do próprio contexto urbano.

Por outro lado, Agier (2011) propõe a utilização de categorias como "situação", "região" e "rede" para abordar metodologicamente a pesquisa antropológica na cidade. Essas categorias permitem uma descrição e análise da cidade numa perspectiva antropológica. A categoria "região" se refere aos espaços urbanos e às áreas naturais de segregação que desempenham funções dominantes na distribuição da população e das atividades urbanas. A categoria "situação" des-espacializa a pesquisa urbana, focando nos contextos de interação e nas percepções sociais compartilhadas pelos atores. Já a categoria "rede" enfatiza as relações sociais e as conexões entre os atores urbanos, permitindo compreender a cidade como um conjunto articulado e os meios sociais urbanos como sistemas solidários. Essas categorias proporcionam uma abordagem metodológica que busca compreender a cidade a partir de suas dinâmicas sociais, culturais e espaciais. Portanto, sugestivas para a abordagem metodológica nesta pesquisa.

O estudante de antropologia interessado em conduzir uma etnografia em sua própria cidade é constantemente levado a refletir sobre a possibilidade de se manter

a objetividade, pesquisando pessoas com as quais estaria “familiarizado”. No artigo, “Observando o Familiar”, VELHO (1978) discutiu a importância de se relativizar noções como distância, familiaridade e proximidade como variáveis mais ou menos propiciadoras de um conhecimento isento de julgamentos. Por mais que estejamos habituados com a maior parte dos grupos e indivíduos que fazem parte do cenário em que vivemos, é distinto o conhecimento que temos a respeito de suas vidas, hábitos, crenças e valores. Portanto, são as diferenças oriundas de trajetórias, experiências e vivências específicas, que nos garantem aquela experiência de estranhamento (VELHO, 1980) que caracteriza a maneira da antropologia de construir conhecimento.

O próprio antropólogo, enquanto habitante da cidade, também acaba por transitar no interior de diferentes grupos com os quais conserva afinidades de interesses específicos. VELHO (2003) reconhece que “o pesquisador brasileiro, geralmente em sua própria cidade, vale-se de sua rede de relações previamente existente e anterior à pesquisa”:

É esse multipertencimento que permite ao antropólogo pesquisar sua própria sociedade e, dentro dela, situações com as quais ele tem algum tipo de envolvimento e das quais participa. O fato por não ser englobado por nenhum grupo exclusivo - somando às próprias características e à formação do antropólogo, que, em princípio, produz e valoriza uma certa distância - permite o movimento de estranhamento crítico diante do próximo (VELHO, 2003, p. 18).

Pontuei anteriormente que a cidade é plural, no sentido de abrigar indivíduos e grupos distintos, logo não podemos deixar de nos dar conta que ela própria também é um lugar da diferença. Quando ZALUAR (1994) esteve presente na Cidade de Deus para realizar sua etnografia sobre o modo de vida das classes populares urbanas, relatou o quanto pobres e ricos, que por vezes convivem em determinados lugares, na verdade estão separados por uma barreira que se materializa nos “menores gestos, nos olhares, nos rituais de dominação, nos hábitos diários de comer, falar, andar e vestir”. De fato, não é preciso ir muito longe para se deparar com o outro, o diferente, por vezes basta que tenhamos o olhar disciplinado para percebê-lo (OLIVEIRA, 2000).

Diferentemente de minha monografia, onde detive meu olhar sob o “circuito” das batalhas de *MC’s* em Manaus, minha atual empreitada consistiu em identificar e analisar a trajetória de *rappers* da *cena* do *RAP AM* que se empenham em fazer com que sua prática artística também seja o seu meio de sustento. O termo “cena” é uma expressão nativa local, entretanto cumpri notar seu uso por outros grupos (*cena* do skate, *cena* do rock, etc.) e em diferentes contextos brasileiros. O termo já foi, inclusive, descrito por outros pesquisadores.

Magnani (2007, p.251) apresentou o entendimento de que a "cena é constituída pelo conjunto de comportamentos (pautas de consumo, gostos) e pelo universo de significados (valores, regras) exibidos e cultivados por aqueles que conhecem e frequentam os lugares "certos" de determinado circuito". Ou seja, enquanto o "circuito" é compreendido como uma rede de equipamentos físicos e virtuais, tais como lojas, clubes, e fóruns na internet, caracterizando-se pela ausência de fronteiras físicas que delimitam seu âmbito de sociabilidade, a "cena" vai além, reunindo um conjunto mais amplo e, de certa forma, mais abstrato.

A “cena” é definida principalmente por “atitudes, opções estéticas e ideológicas que são articuladas nos e pelos circuitos” (Magnani, 2007, p.251). Ao contrário dos “circuitos”, que são identificados por elementos concretos e localizáveis na paisagem urbana, a “cena” manifesta-se através das atitudes e comportamentos dos indivíduos.

Esses elementos são exibidos e cultivados por aqueles que conhecem e frequentam os “circuitos”, refletindo um sentido de pertencimento e identidade cultural que se manifesta não apenas no espaço, mas também no corpo, na roupa e no discurso dos indivíduos (Magnani, 2007, p.251). Assim, a “cena” torna-se um referencial importante para entender como os atores sociais se posicionam e interagem dentro do tecido social e cultural mais amplo.

No livro "Projeto e Metamorfose", Gilberto Velho aborda a intensidade das interações sociais entre grupos e segmentos diversos nas sociedades contemporâneas, enfatizando sua complexidade e diversidade. No contexto cotidiano das metrópoles as pessoas são constantemente "expostas, afetadas e vivenciam sistemas de valores diferenciados e heterogêneos" (Velho, 2003, p. 39), o que reflete diretamente na construção de suas biografias e trajetórias individuais.

Como forma de analisar essa questão, o antropólogo brasileiro propõe as noções de “projeto” e “campo de possibilidades”:

Relaciono *projeto*, como uma dimensão mais racional e consciente, com as circunstâncias expressas no *campo de possibilidades*, inarredável dimensão sociocultural, constitutiva de modelos, paradigmas e mapas. Nessa dialética os indivíduos se fazem, são constituídos, feitos e refeitos, através de suas trajetórias existenciais. (VELHO, 2003, p. 8).

A ideia de Velho (2003) ilustra como os indivíduos estão imersos em uma dialética contínua entre suas intenções pessoais e as influências do contexto sociocultural em que vivem. As trajetórias existenciais surgem desse processo dinâmico, refletindo a complexidade da experiência humana dentro da sociedade. Esta explicação ressalta a importância de compreender os indivíduos tanto como agentes ativos quanto como produtos de suas culturas e sociedades.

A noção de "projeto", conforme descrito por Gilberto Velho e influenciado por A. Schutz, refere-se à conduta organizada que um indivíduo adota para atingir finalidades específicas. Esta noção enfatiza a capacidade dos indivíduos de planejar e executar ações direcionadas a objetivos determinados, considerando as avaliações e definições da realidade. O "Projeto" é, portanto, uma manifestação da agência individual, que ocorre dentro de um contexto sócio-histórico e cultural que influencia e é influenciado pelos projetos individuais (VELHO, 2003, p. 40).

O "campo de possibilidades" é um conceito que abrange as alternativas disponíveis para os indivíduos dentro de um contexto sócio-histórico e cultural específico. Este campo é formado tanto pelas circunstâncias objetivas quanto pelo potencial interpretativo do mundo simbólico da cultura, fornecendo o espaço no qual os projetos podem ser formulados e implementados. Assim, o campo de possibilidades delimita o horizonte dentro do qual os indivíduos podem agir, reconhecendo a influência das estruturas sociais e culturais (VELHO, 2003, p. 40).

Nesses autores, encontrei os primeiros direcionamentos para condução de meu trabalho de campo. Para descobrir se haviam *rappers* na cidade de Manaus que estavam "ganhando a vida" através de suas práticas artísticas, e entender a realidade vivida por esses *sujeitos periféricos* que buscam trabalhar no âmbito da arte e cultura, busquei me engajar em suas atividades. Em um tempo anterior ao advento do covid -19, isso foi basicamente frequentar batalhas de rima, eventos de *Hip Hop*, bailes de *RAP* e festivais de música. Onde eu ficava sabendo que iria rolar um *RAP*, eu estava.

Minha atuação nas batalhas, além da pesquisa que fiz para a monografia, me inseriram em uma “rede” de conhecidos que participavam ou que frequentavam batalhas ou eventos de *RAP* e *Hip Hop*. Com muitos desenvolvi laços de amizade e colaboração que são anteriores à pesquisa. Outros, se tornaram conhecidos de vista, pessoas com quem costuma encontrar e trocar cumprimentos. Estabeleci com a maior parte dessas pessoas conexão em redes sociais como Facebook e Instagram, essas mídias se tornaram meu boletim semanal ou até mensal de atividades, visto ser comum a divulgação e compartilhamento dos *flyers* divulgando os eventos. O convívio que estabeleci frequentando atividades relacionadas ao *RAP* e estabelecendo diálogo com as diferentes categorias de pessoas presentes nos locais constituiu o momento inicial daquilo que considerava ser meu campo etnográfico.

Quando iniciei a pesquisa nem passava por nossas cabeças que uma doença extremamente contagiosa e letal pudesse nos assolar e transformar, de maneira tão trágica, todas as esferas de nossa vida. Para nos resguardar e tentar frear o contágio, tivemos que adotar uma série de novos hábitos e nos adaptar a um contexto de “isolamento social”, onde a rua e os espaços públicos, bem como as outras pessoas, começaram a figurar um risco para nossa saúde e integridade física.

O “novo normal”, como foi chamado por alguns, instalou um período onde a interação entre as pessoas passou a ser dada em termos do “distanciamento social”, isto é, se evitava tocar, falar, e, principalmente, estar junto de outras pessoas respirando o mesmo ar. Todo esse cenário impactou diretamente naquele que é um elemento característico no trabalho antropológico, me refiro ao convívio e ao contato direto com o outro.

Foram muitas as incertezas relacionadas à possibilidade e à maneira de se conduzir uma pesquisa frente à nova realidade. Desde o princípio, a metodologia e as técnicas de coleta de dados pressupunham uma relação de contato próximo e direto com os sujeitos que constituem esse tipo de grupo que venho pretendendo estudar.

Além do mais, o que havia construído no projeto de pesquisa como campo etnográfico, algo como nosso local de observação, eram as ocasiões em que estes sujeitos estavam reunidos performando suas práticas, e isto foi esvaziado até determinado momento da pandemia. As batalhas foram suspensas e os eventos

cancelados. Todos estavam receosos e justificavam a paralisação como medida de precaução.

Em um primeiro momento, a pandemia de Covid-19 se apresentou como um entrave ao trabalho de observação participante. Com que material de “carne e sangue” (MALINOWSKI, 1976) eu poderia preencher meu caderno de campo? Acredito que a primeira impressão de todos os colegas estudantes da pós-graduação que, assim como eu, privilegiam o “estar lá” como elemento central da investigação foi a de que nosso campo estava arruinado.

As respostas e alternativas para as questões que surgiam sobre como conduzir uma pesquisa etnográfica em meio a pandemia de covid foram tomando forma ao longo da realização da disciplina O "método etnográfico" e a "desordem produtiva" na pesquisa antropológica: os imponderáveis da vida em Pandemia, ministrada pelas professoras Maria Helena Ortolan Matos e Ana Carla dos Santos Bruno.

Ao longo da disciplina lemos e discutimos uma série de textos e outros materiais, buscando entender todo o mal-estar provocado pelos limites impostos pelo contexto pandêmico aos nossos trabalhos, além de refletir sobre o fazer etnográfico e sobre as novas possibilidades e novos recursos que poderíamos explorar para conduzir nossas pesquisas sem que elas perdessem seu valor ou sua legitimidade.

Os “imponderáveis da atividade de investigação” (RAMOS, 2019) com que nos deparamos em face da pandemia teve um efeito duplo nesta pesquisa. Ao mesmo tempo que colocou entraves, também possibilitou o desenvolvimento de novas estratégias e procedimentos para construção da etnografia. Algo que desde sempre foi colocado pelos clássicos e vem sendo repetido pelos contemporâneos é que devemos ser capazes de moldar nossas teorias aos fatos (MALINOWSKI, 1976) e recusar uma orientação definida previamente (PEIRANO, 2014). Era preciso encontrar caminhos.

A questão posta ao pesquisador sobre as novas formas de investigação foi muito bem formulada por FRÚGOLI JR (2020) em um texto recente. O autor escreve que devemos estar atentos ao que “passa a ser possível pesquisar, do ponto de vista etnográfico, frente às restrições de várias ordens às interações sociais face a face”.

As soluções que passei a encontrar estavam associadas às sugestões dadas pelo professor Daniel Miller (2020), da University College London. O professor sugeria que uma vez impossibilitados de visitar fisicamente o campo, conduzir etnografias de modo online seria uma estratégia válida. Com isso em mente e considerando a leitura do trabalho de MARINS (2020), novos horizontes e estratégias puderam ser adotadas para a pesquisa considerando as informações disponíveis na internet.

A *cena do RAP AM* sempre esteve bem articulada e presente nas redes sociais. Aliás, grupos de *whatsapp* e páginas no facebook são meios há muito usados para divulgação de batalhas, eventos, shows, produções musicais, bem como são ambientes de conversas descontraídas ou embates fervorosos dos membros. Eu mesmo, neste momento que escrevo, estou incluso em cerca de cinco grupos de *whatsapp* onde os integrantes são em sua maioria *MC's*, organizadores de batalhas, ou desenvolvem qualquer outra atividade relacionada ao *Hip Hop*. No facebook, há uma comunidade, que de virtual não tem nada, formada por uma série de pessoas, que se conhecem pessoalmente ou não, e que são amigas na plataforma.

A interação, a troca e o compartilhamento de ideias, valores e visões de mundo são elementos plenamente possíveis de serem “etnografados” a partir da incorporação das ferramentas digitais à pesquisa. Quando essa ideia foi incorporada aos pressupostos teóricos da pesquisa tive uma ideia da potencialidade da nova estratégia que, ao mesmo tempo, também se apresenta como um outro tipo de campo, que se caracteriza principalmente pela forma veloz com que a informação flui.

Quando o campo é a internet, velhos e bons hábitos dos antropólogos podem e devem se renovar. Um exemplo pode ser extraído do texto de MARINS (2020) quando menciona o “caderno digital” ou os “print screen”. Estes, constituem novas estratégias da pesquisadora em face do caráter efêmero e dinâmico das redes. No mundo virtual há uma gama de dados que se atualizam a cada segundo! Fazer uma captura instantânea de um dado e manter um arquivo digital para o armazenamento desse material é uma excelente dica para quem tem integral ou parcialmente a internet como campo.

Partindo dessas declarações e de observações posteriores, iniciei alguns questionamentos que vieram a se tornar questões chaves para essa pesquisa:

Quais as trajetórias dos artistas de Manaus que decidem *viver de RAP*? Como os projetos profissionais dos artistas são construídos, negociados com a família, amigos, grupos sociais? Quais as redes de estruturas, equipamentos e indivíduos que dão suporte à profissionalização do *RAP*? Quais são as estratégias que utilizam para rentabilizar suas produções musicais? Dentro das estratégias, o que há de novo? Qual o papel das mídias digitais? Quais são as estratégias para ter visibilidade? O que significa *viver de RAP*? *viver de RAP* é viver de música?

A partir da trajetória de vida de meus interlocutores buscarei apontar como suas experiências individuais moldaram suas práticas musicais, a identidade artística e as estratégias de profissionalização e rentabilização, a fim de identificar diferentes aspectos associados à ideia de *viver de RAP*.

CAPÍTULO II - RAPPERS DA CENA

Nesta parte do material empírico/etnográfico, apresento a trajetória de vida de três agentes da *cena do RAP AM*, com base em dados coletados em redes sociais, portais de comunicação, plataformas de streaming e depoimentos colhidos em entrevista. Busca-se dar voz aos colaboradores da pesquisa, expondo suas experiências diversas, trajetórias pessoais, desafios e influências enfrentadas ao longo do caminho.

Quando finalmente cheguei à problemática que conduziria a pesquisa, eu já tinha uma noção prévia do conjunto de pessoas e de lugares que constituíram o universo de investigação. Dito em outras palavras, eu já era um iniciado na *cena*. Isso contribuiu em grande medida para a aproximação e o estabelecimento de uma relação com os interlocutores e colaboradores dessa pesquisa.

Frequentando batalhas de *MC's*, rodas culturais, eventos de *Hip Hop*, shows de *RAP*, festivais de músicas, dentre outras ocasiões, passei a conhecer e a acompanhar pelas redes sociais os diversos artistas que constituíam a *cena do RAP AM*. Algumas dessas categorias de sujeitos são: *rappers*, *MC's* de batalha, *Dj's*, *beatmakers*, produtores culturais e, em certa medida, o público, isto é, aquele conjunto de pessoas que participam enquanto audiência.

A propósito do público, vale mencionar que seu aparente papel secundário, na verdade, se reveste de um grande poder de consagração daqueles que atuam diretamente produzindo músicas, disputando nas batalhas, ou promovendo eventos.

Feito esses apontamentos iniciais, passo à descrição de como selecionei o conjunto de interlocutores que são apresentados na pesquisa. Como já foi dito, meu objeto de estudo parte da intenção declarada por um número significativo de *MC's* de batalhas de “viverem de *RAP*”, ou seja, desenvolver uma carreira musical e artística. Com isso em mente, mapeei uma série de *rappers* e grupos locais que estavam se dedicando a produzir e lançar suas músicas nas plataformas digitais, bem como, realizando apresentações de suas produções ao público, e claro, depois de uma troca de ideia inicial, manifestassem o intuito de fazer o “corre do *RAP* virar”, isso quer dizer, terem efetivamente retorno financeiro a partir de suas produções.

Essa delimitação feita a priori, nos permite eliminar algumas categorias que não correspondem ao que buscamos. Por exemplo, os casos de *rappers* que gravam suas músicas por “hobby”, mas que não disponibilizam ao público nos meios de

divulgação, ou os que chegam a lançar, mas não se empenham em realizar shows ou construírem uma carreira. Elimina, por outro lado, aqueles que gravam, lançam, fazem apresentações, mas que já não acreditam que o *RAP* pode ser uma fonte de renda para manter suas vidas. Em grande parte, esse conjunto é formado por sujeitos da “velha escola”, isto é, pessoas com mais idade e tempo de atuação.

Foi levando em consideração os pontos aqui traçados, bem como a partir de diálogos que estabeleci com diversos sujeitos, que cheguei ao mosaico de vivências que agora é apresentado.

2. Kurt Sutil e Aposse92

Início essa sessão com o relato de como me aproximei de Kurt Sutil e de sua banca Aposse92. Em seguida, apresento a trajetória de Kurt Sutil, desde sua infância, passando pelos primeiros contatos com a música, até sua decisão de largar tudo para focar em sua carreira como *rapper*. Na sequência, trago uma descrição sobre a organização da Aposse92 e os papéis de seus membros.

Ao longo do início desta pesquisa, estabeleci uma proximidade significativa com Kurt e os demais membros da banca, desenvolvendo uma convivência próxima. Na verdade, tornei-me parte do grupo, fui convidado a passar pelo “ritual de batismo” e assumi algumas responsabilidades como membro.

Integrar um grupo sobre o qual pretendia pesquisar, sem dúvida me ofereceu oportunidades únicas de realizar registros etnográficos. Participei de reuniões, filmagens de videoclipes, gravações de músicas, shows, projeto com marca e estive presente em entrevistas para programas de TV e em podcasts, além disso participei de inúmeros “rolês”, isto é, momentos de lazer. Mas sem dúvida uma das ocasiões mais memoráveis e relevantes para essa pesquisa foi participar de todo o processo de ensaio, planejamento, passagem de som, camarim, até subir ao palco na importante apresentação do Kurt e Aposse92 no Festival Sou Manaus, Passo a Passo 2022 no palco principal.

Por volta de 2018, tive meu primeiro contato com a Aposse92. Recordo-me de alguém do *RAP AM* ter compartilhado um de seus videoclipes no Facebook, a qual acabei por assistir. A Aposse92 foi descrita pelos seus membros como uma *banca*. As *banças* são um tipo de coletivo formado geralmente por *rappers*, *DJ's* e *beatmakers* que se reúnem para produzir suas músicas em colaboração. Apesar do pertencimento ao grupo, cada membro tem autonomia para tocar suas atividades.

Este tipo de denominação para um coletivo de artistas é encontrada em outras regiões do Brasil, sendo bem familiar a *cena* do *RAP nacional* como um todo.

A primeira formação do grupo que eu conheci assistindo os videoclipes pelo YouTube, incluía os *rappers* Kurt, DaPortela, Ligeirinho AM e Greg Slim - todos jovens, negros e moradores da Zona Leste. O pertencimento à “ZL” foi frequentemente mencionado pelos próprios membros em diversos trechos de suas músicas. Assim, a *banca* foi sendo reconhecida por *representar a ZL*. O que nesse contexto significa dizer pertencer e expressar as experiências, histórias e os costumes particulares dessa zona da cidade.

Conforme foram lançando suas músicas, videoclipes e fazendo apresentações em *pockets shows*, a Aposse92 foi se tornando conhecida na *cena*. Kurt Sutil, foi um dos membros que passou a adquirir mais notoriedade em relação aos outros *rappers* do coletivo. Isso se deve em grande medida por ele manter em sua carreira solo uma constância de lançamentos de músicas e videoclipes maior do que os outros. Ele foi o único a lançar álbuns, três até o momento.

Dessa forma, ele passou a receber convites para fazer shows individuais e participar de diferentes tipos de ocasiões e projetos. Os shows da Aposse92 eram menos frequentes, mas aconteceram. Nenhum outro membro fez um show individual enquanto os acompanhei. Geralmente, acontecia de contratarem o show de Kurt e ele convidar todos ou alguns membros da banca para cantarem as músicas que tinham feito juntos.

Passei a manter contato pessoal com Kurt e outros membros da Aposse92 a partir de 2022, quando minha companheira, Patrícia Patrocínio, iniciou uma parceria de trabalho com eles. Naquela altura, eu já o acompanhava nas redes sociais e tinha ido assistir alguns de seus shows com vistas ao trabalho de mestrado. Mas a relação que se estabeleceu entre Patrícia e Kurt foi essencial para minha aproximação e o convívio que desenvolvi posteriormente.

Na época, Patrícia era uma estudante nos últimos períodos de Relações Públicas na UFAM, e trabalhava como repórter em um portal de comunicação local. No portal, ela publicava matérias e notas sobre cultura e entretenimento da região norte do Brasil. Escrevia sobre festivais, música e arte de maneira geral e frequentemente trazia entrevistas com artistas. Em um determinado momento, ela que já frequentava os eventos e acompanhava o *RAP AM*, decidiu que também iria escrever sobre esse universo da cultura local.

Foi assim que fez o primeiro contato com Kurt em 2021, quando elaborou uma nota jornalística divulgando o lançamento do videoclipe de “Peita da Chronic”, música do *rapper*. Em resumo, o texto tem um caráter informativo e fornece detalhes sobre a música e a produção do vídeo, bem como menciona que Kurt está trabalhando no lançamento de um novo álbum. O texto também aborda o papel multifacetado de Kurt como artista, diretor e fundador da Aposse92¹¹.

Depois da elaboração desse material e de outros subsequentes, Patrícia e Kurt passaram a manter diálogo. Um dia, por acaso, Patrícia encontrou Kurt, Weslen e Daportela reunidos em uma mesa de um dos bares da praça do BK. Eles a convidaram para sentar e lhe contaram sobre a coincidência de estarem ali discutindo justamente sobre convidá-la para se juntar a eles.

Algum tempo depois, Patrícia contou-me que ficou surpresa com o convite e pensou em recusá-lo, devido ao sentimento de sobrecarga por ter de conciliar o emprego e a universidade. No entanto, foi persuadida por Weslen, que na ocasião argumentou que ela poderia ficar tranquila, pois lá todos se ajudavam. Ele mencionou que, apesar de seu trabalho, conseguia conciliar ambas as responsabilidades. Convencida, ela aceitou o convite. Kurt, então, a chamou para participar de uma reunião que ocorreria nos próximos dias.

É evidente que eles esperavam que ela pudesse contribuir com a tarefa de organizar a divulgação de suas produções. Patrícia, por sua vez, me contou que viu neles “potencial de desenvolvimento”, que os projetos que vinham realizando lhe despertavam interesse, e que a oportunidade de desenvolver “produtos de comunicação” para artistas, era uma experiência de trabalho que ela estava buscando. E eu, em meio a pesquisa, estava interessado em saber de tudo aquilo. Por isso, eu também fui naquela reunião.

No dia marcado, partimos para a Zona Leste. Às 10h, já nos encontrávamos na Praça Tancredo Neves, que leva o nome do bairro onde se situa. Lá, Kurt, Weslen, Daportela, Greeg e THS já nos aguardavam. Cheguei acompanhando Patrícia, sem ter sido convidado, e inicialmente senti-me um tanto deslocado. Essa sensação começou a se dissipar quando THS me reconheceu como um *MC* das batalhas. Embora não tivéssemos uma relação de proximidade, eu também me

¹¹Rapper nortista, Kurt Sutil, lança videoclipe “Peita da Chronic”: <https://mercadizar.com/entretenimento/rapper-nortista-kurt-sutil-lanca-videoclipe-peita-da-chronic/>

recordava dele; nós já havíamos nos encontrado em algumas batalhas. Esse reconhecimento mútuo deu início a um diálogo entre nós e os demais presentes.

Os participantes começaram a chegar um após o outro. A ocasião era uma *reunião geral*, o que significava a convocação de todos os membros da Aposse92 para estarem presentes. Em poucos minutos, lá estavam eles: Kurt, DaPortela, Ligeirinho, Greg, Weslen, LF, THS, Andrews, Jhonatan, Keys, Will, Bêonin, Thay e Joia. Apresentarei algumas dessas pessoas mais detalhadamente adiante. Sigo relatando nosso primeiro encontro.

Quando a reunião teve início, fomos apresentados por Kurt aos demais participantes. Patrícia foi apresentada como profissional de comunicação, que começaria a colaborar com o grupo. Quanto a mim, fui apresentado apenas como o namorado dela. A reunião prosseguiu com Kurt, Weslen e Daportela intercalando informações e comunicados sobre os projetos em andamento. Eles conduziam a discussão, enquanto os demais participantes se concentravam mais em ouvir, contribuindo com opiniões quando achavam necessário ou quando eram solicitadas.

Em determinado momento, a pauta da conversa passou a ser sobre como deveriam divulgar os lançamentos individuais e em conjunto que estavam preparando. Patrícia começou a falar sobre algumas *estratégias de comunicação* que poderiam adotar, e em algum momento da sua fala, mencionou que eu também poderia colaborar de alguma forma, uma vez que na época estava trabalhando em uma agência de publicidade e tinha experiência com as redes sociais.

Eu me dispus a colaborar e aproveitei o momento para explicar que também estava lá porque pretendia realizar uma pesquisa de mestrado sobre o *RAP* em Manaus e que estava interessado em acompanhá-los para observar as atividades que desenvolviam. Foi algo que ouviram sem demonstrar muita curiosidade ou fazer objeção. A reunião chegou ao fim após o encerramento do diálogo sobre esse ponto. Nos despedimos e fomos para casa.

Essa primeira reunião marcou a entrada de Patrícia para Aposse92 e o início do trabalho em colaboração entre ela, Kurt e os demais. Eu estava ali observando de perto tudo isso acontecer. E logo entendi que se eu gostaria de conhecê-los mais a fundo e acompanhar as suas atividades, eu também precisaria colaborar de alguma forma. E foi a partir da habilidade com o uso das redes sociais que isso foi possível.

A partir do papel de Patrícia como assessora de comunicação de Kurt, e por extensão da Aposse92, que eu pude conhecê-lo e acessá-lo, assim como aos outros

da banca. Dessa forma, passei a frequentar junto com Patrícia encontros em mesas de bar, rolês em bailes, aniversários, reuniões, ensaios, produções de videoclipes e shows. Assim, fui adquirindo proximidade, trocando ideias, e estabelecendo vínculos pessoais que foram além da pesquisa.

Logo, meu interesse pelo o que faziam, minha presença constante em meio a eles, e meus auxílios em relação a suas redes sociais fez com que eu fosse aceito por eles como um integrante da Aposse92. Durante algum tempo eu não fazia muitas perguntas, apenas observava e interagia trocando ideias sobre todo tipo de assunto relacionado a música e a *cena* do *RAP* de modo geral. Conforme fui sendo aceito como membro e fui me sentindo parte do coletivo, senti que um horizonte de diálogo entre iguais foi se construindo entre nós.

Foi assim que eu pude aprender um pouco mais sobre quem era cada uma daquelas pessoas, onde moravam, como se relacionavam com suas famílias, o grau de escolaridade que tinham, o que faziam da vida quando não estavam fazendo *RAP*, dentre outras informações relevantes do ponto de vista da pesquisa.

Como me foi relatado por Kurt, ele foi apresentado a Daportela por um outro conhecido que também era *MC*. Ambos interessados em unir forças para fazer *RAP*, criaram a Aposse92 em 2017. Eles eram de bairros vizinhos na zona leste, Kurt do Tancredo Neves, e Daportela do São José Operário. Ali mesmo pela zona leste recrutaram Ligeirinho AM e Greg. Com essa formação lançaram suas primeiras músicas e fizeram algumas apresentações.

Conforme foram se estabelecendo na *cena*, foram conhecendo outros *rappers* e grupos com quem estabeleceram relações de afinidade. Dessa forma, Kurt passou a recrutar novos membros para o coletivo, alguns também eram *rappers* residentes na zona leste, como Jhonatan, THS, Will e Bêonin, estes dois últimos são uma dupla que formam o grupo Endoxo. Alguns vieram de diferentes partes da cidade. Weslen, reside na Compensa. LF e Andrews, na Cidade Nova. Keys, no Aleixo. O casal Joia e Thay, em Flores. Patrícia e eu, que chegamos depois, somos de Nossa Senhora das Graças.

O perfil dos membros era bem heterogêneo. As idades deles variam entre 18 e 30 anos. A maioria do sexo masculino, apenas Thay e Patrícia do sexo feminino. Quando os questioneei sobre como se autodeclaravam, eles se dividiram entre negros e pardos, exceto Kurt, autodeclarado como indígena. Quanto ao nível de escolaridade, havia quem tivesse abandonado a escola. Mas a maioria completou o

ensino médio. Andrews, Daportela e Weslen tinham o ensino superior incompleto. Thay e Patrícia estavam cursando a graduação, e Joia já havia se formado.

A maioria morava ou na mesma casa ou no mesmo terreno de suas famílias. Três já eram pais. Todos tinham alguma ocupação ou emprego formal com carteira assinada. Barbeiro, motorista de aplicativo, operário na linha de produção do Distrito, manutenção de ar-condicionado, tecnólogo em segurança eletrônica, funcionário em agência de publicidade, balconista. Apenas Kurt e LF declararam ter o *RAP* e a produção musical como seu trabalho. Ambos dependem exclusivamente do recurso financeiro advindo dessas fontes.

Agora, passo a uma descrição sobre a organização da Aposse92, seus integrantes e o papel de cada um no interior da banca. Depois, passarei a uma apresentação da trajetória individual de Kurt.

O termo “gang” ou “ganguê” é amplamente utilizado por diversos *rappers* do Brasil. Muito provavelmente, a adoção da palavra estrangeira se deve pela relação histórica das gangues de Nova Iorque com a origem do *Hip Hop*, como mencionado na introdução. Existe até uma vertente do *RAP* oriunda dos EUA chamada de *RAP gangstar*. No caso Brasileiro, o termo costuma ser empregado pelos *rappers* para se referir ao grupo de pessoas próximas que fazem parte de seu círculo de confiança e apoio. Não estando necessariamente atrelado a práticas ilícitas ou criminosas, mas sim a um tipo de companheirismo.

Kurt e os demais integrantes da Aposse, também costumavam empregar esse termo em suas músicas e para se referir a banca, no sentido que mencionei acima. O uso do termo, e conforme percebi com o decorrer do tempo, o arranjo da banca e os laços que os membros mantinham entre si, me levaram a traçar vários paralelos com a Sociedade de Esquina de Whyte (1943). Algumas das noções mobilizadas por esse autor para explicar como estavam organizadas as gangues de rapazes em Corneville, tais como liderança, lealdade e reputação, contribuíram para refinar o meu olhar.

Como aquele autor, eu tive que conviver entre meus interlocutores, e observar suas interações em situações distintas, que foram do “espetacular” ao “padrão cotidiano” (Whyte, 1943, p. 20), para que assim, eu pudesse captar o caráter de suas relações e a forma como se organizavam.

A primeira pista sobre como Aposse92 estava organizada veio dos grupos de *whatsapp*, anteriores à chegada de Patrícia, cabe mencionar. Existiam dois grupos:

“Diretoria” e “Geral”. Patrícia foi inserida em ambos logo após a primeira reunião. Eu fui inserido no grupo “Geral” somente após alguns meses de participação e convívio. Posteriormente, também fui incluído no grupo “Diretoria”, pois minhas atribuições com as redes sociais fizeram que fosse necessário.

No grupo “Geral”, como o nome sugere, estavam todos os integrantes. E sua principal função era promover uma comunicação abrangente e a integração de todos os membros. Lá, eram repassados comunicados gerais, como um show que iria acontecer, ou a realização das filmagens de um clipe, por exemplo. Ali, os participantes também mantinham conversas mais descontraídas e descompromissadas, marcavam rolês, compartilhavam vídeos engraçados e *guias* de músicas que estavam desenvolvendo.

Por outro lado, o grupo "Diretoria" era formado por figuras centrais, incluindo Kurt, Daportela, Weslen, Thay e Patrícia. Esse grupo era destinado à coordenação e ao planejamento das ações, como a realização de shows, produções de videoclipes e outras atividades. Lá eram feitos os comunicados e informes que eram repassados por Kurt no grupo "Geral".

Estes foram os elementos iniciais que apontaram como a banca era hierarquizada. Cada membro da Diretoria possuía um papel distinto e específico, que os permitia participar do planejamento das atividades do grupo. Enquanto os membros do grupo Geral apenas eram chamados a participar daquilo que foi planejado.

Kurt exercia o papel de liderança, e também era o mentor das atividades do coletivo. Mas não só isso. Ele também era o responsável por praticamente todo o processo de produção das músicas e do material audiovisual. Ele fazia os *beats*, gravava as vozes dos outros *rappers*, realizava as filmagens e editava os videoclipes. Tudo isso do quarto de casa. Utilizando um computador, softwares para edição de áudio e vídeo, e outros equipamentos como microfone e caixas de som.

Um outro fator que justifica a liderança de Kurt era sua reputação. Dentre os membros, ele era quem havia feito mais músicas e lançado álbuns, além de ser o único que vendia shows individuais. Estes eram feitos notáveis dentro das atividades do grupo e fora dele, pelo público. Kurt geralmente não passava despercebido onde o reconhecessem. Em muitas ocasiões, presenciei fãs se aproximando pedindo para tirar foto.

Daportela, era o próximo na hierarquia do coletivo. Ele não tinha o mesmo domínio sobre os processos de produção como Kurt. Sua influência se dava mais em termos de sua autoridade como fundador, seu comprometimento, seu carisma e pelo perfil mais comunicativo. Ele esteve presente na maior parte das músicas feitas pelo coletivo, inclusive naquelas que são mais populares entre o público. Por isso, ele frequentemente acompanhava Kurt em seus shows individuais fazendo as dobras, isto é, atuando como *backing vocal*, dando suporte a Kurt.

Weslen, assim como os outros membros da Diretoria a seguir, não possuía um papel de liderança definido. Seu lugar entre a Diretoria se dava em função de sua atividade como produtor audiovisual. Como dito, Kurt dominava esse processo, mas era Weslen que o desempenhava de forma mais cabal, essa era sua especialidade. Ele também era o proprietário da câmera e dos equipamentos de iluminação usados nas filmagens.

Geralmente era Weslen quem filmava; Kurt editava as *cenhas* na ordem que gostaria, e Weslen fazia a finalização do material no que diz respeito a coloração e efeitos de vídeo. Além disso, Kurt e Weslen mantinham uma relação de amizade muito forte. Weslen é padrinho do filho de Kurt e existe uma troca de favores pessoais frequente entre eles.

Thay, atuava como produtora e stylist. Por um lado, era quem ficava responsável por agenciar os shows de Kurt e da Aposse. Era seu papel entrar em contato com contratantes para oferecer o show e alinhar questões como o cachê, a duração da apresentação, os termos. Por outro, ela fazia a curadoria das roupas e acessórios que seriam usados em determinadas ocasiões, como um show especial ou uma filmagem de videoclipe.

Patrícia, chegou para exercer o papel de assessora de comunicação. Sua principal atividade era cuidar de como aqueles artistas iriam se comunicar com o público. Dessa forma, ela organizava todo o planejamento das mídias que seriam produzidas, qual seria o formato e em que local elas seriam divulgadas. Ela escrevia os releases sobre os lançamentos para enviar aos portais, planejava se seria feito a publicação de uma foto ou vídeo nas redes sociais. Ou seja, tudo o que envolvia a divulgação do que estava sendo feito para o público.

Conforme foi se estabelecendo, ela também passou a desempenhar algumas atividades administrativas, digamos assim. Ela passou a estruturar alguns processos. Como elaboração de um contrato para os shows e a criação de um drive

que reunia materiais de mídia e fichas com informações pessoais de todos os participantes para facilitar o acesso em situações que fossem necessárias. Patrícia sempre manteve uma postura de trabalhar com seriedade, isso era percebido pelos outros, que evitavam certas brincadeiras em sua presença. Apesar disso não lhe conceder lugar na hierarquia de comando, lhe rendeu o poder de influenciar os outros membros a partir de seu trabalho e comportamento.

Todos os membros restantes, eram considerados artistas da banca. LF, era o *DJ*. Seu papel era reproduzir e controlar os beats durante os ensaios e apresentações. Já Ligeirinho, Greg, Jhonata, THS, Andrews, Keys, Bêonin, Will e Joia eram *rappers*. Suas atividades consistiam basicamente em escrever suas músicas e sempre que convocados participarem das apresentações, ou das filmagens para alguma produção audiovisual.

Como já foi mencionado, os membros tinham cada um suas próprias carreiras como artistas individuais ou em grupos. Participar do coletivo lhes conferia responsabilidades para com atividades deste, mas também lhes concedia uma rede de suporte, de pessoas acessíveis e próximas que poderiam lhes fornecer beats, gravações e filmagens. Além disso, a chegada de Patrícia lhes conferiu o suporte para “divulgar” suas produções.

Isso se desdobrava em laços de obrigação mútua no grupo, quem recebia um favor se via na obrigação de retribuir. Isso gerava um ambiente de companheirismo geral relacionado às atividades do coletivo. Mas o fato de alguns já se conhecerem a mais tempo que outros, e também a afinidade que era mais presente entre alguns do que outros, fazia com que também existissem lealdades pessoais entre alguns e entre outros não.

O coletivo não se reunia apenas para atividades relacionadas a produção de suas músicas. Eles constantemente se encontravam aos finais de semana para dar um rolê. Bebiam, interagiam e se divertiam conversando sobre os mais variados temas possíveis. Mas era muito recorrente que nesses momentos de lazer, surgissem ideias sobre um novo projeto que varia.

Assim como Whyte (1943) acompanhou a desintegração dos Norton, eu também pude observar o encerramento das atividades da Aposse. Kurt passou a focar seus esforços em atividades relacionadas a sua carreira. Sem sua liderança e iniciativa, o coletivo não realizava atividades em conjunto. Houve uma tentativa de passar a liderança para Daportela, mas ele rejeitou.

No entanto, foi o desentendimento pessoal entre os dois fundadores que acabou levando ao fim do coletivo. Os membros ficaram divididos entre as partes. A mando de Kurt, foi realizada uma votação no grupo Geral para que todos votassem entre o fim da banca ou a favor de fazerem uma pausa. A opção pelo fim acabou sendo a mais votada. Eu me abstive de votar. Eles decidiram que fariam um pronunciamento na página do Instagram do coletivo, e eu ajudei a redigir o texto.

2.1 A trajetória de Kurt Sutil

Kurt Sutil, tem 23 anos, e pai de um garoto de dois. Nasceu em Tapauá, um município no interior do estado, localizado a cerca de 565 quilômetros da capital, Manaus. Sua infância foi marcada por inúmeras mudanças de residência e pela ausência do pai, que durante um bom tempo se dedicou ao garimpo e vivia de local em local em busca de ouro.

Em Tapauá, foi criado pela família de sua mãe, pessoas com as quais ele se sentia bem; seu avô era pescador, e seu tio tinha um bar. Ele nunca se deu bem com a família de seu pai; não gostava da igreja, e eles eram todos “crentes”. Embora tenha herdado a descendência indígena de sua família paterna, o desentendimento com seus tios e tias fez com que ele não buscasse conhecer mais sobre esse lado de sua família. Ainda na infância, Kurt experimentou o preconceito racial, uma realidade que ele mal conseguia compreender:

“Desde criança, desse tempo aí de Tapauá lá com a família, eu sofria muito preconceito, mas eu não entendia. Ninguém nunca me explicou nada, meu pai, minha mãe, ninguém nunca chegou pra me pra falar que aquilo que tava acontecendo comigo era errado. Meu primo que mora ali do lado vivia me zoando por causa da minha cor direto.” (Entrevista realizada com Kurt Sutil em 11 de outubro de 2022)

Kurt tinha cerca de sete anos quando mudou com a família para Manaus. O pai e o tio compraram juntos o terreno da casa em que moram ainda hoje, no bairro Tancredo Neves. Vivem no local Kurt, seu irmão mais velho, o pai e a mãe. Eu estive lá em diversas ocasiões. A casa fica em um “beco”, as paredes da passagem são pichadas com a siglas da facção que comanda o tráfico no bairro, o próprio “beco” é um ponto de venda de drogas.

Foi ali que Kurt passou a adolescência e teve seus primeiros contatos com a música, particularmente pela MTV Brasil, uma rede de televisão voltada ao público jovem e que tinha uma vasta programação musical. O seu irmão já ouvia *rappers* como Racionais MC's, Facção Central, 509-E, Sabotage, mas ele “não curtia”. Preferia os caras que “tiravam uma onda”, como o Bonde da Stronda. Mas a música não foi sua primeira paixão.

O que mais lhe despertava interesse eram os filmes e vídeos. Na época, a plataforma de compartilhamento de vídeos, Youtube, estava ganhando popularidade, e Kurt passou a assistir muitos vídeos ali. Usando a câmera do celular passou a gravar seus próprios vídeos e experimentar diferentes técnicas de filmagens que aprendia na internet. Ele não aparecia nesses vídeos, estava sempre “dirigindo a galera”.

Depois de algum tempo ele foi “na onda de fazer *RAP*”, em um período que passou a ouvir muito o MC Xamã, do Rio de Janeiro. Xamã foi uma inspiração para Kurt começar a escrever suas músicas. Por essa mesma época, os videoclipes de *cypher* estavam em alta na *cena* do *RAP* nacional. A proposta dos *cypher* no *RAP* é a reunião de diferentes MC's para produção de uma música, geralmente não há refrão ou tema específico, os participantes estão livres para falarem sobre o que desejarem. Então, Kurt teve a ideia de fazer algo nesse formato.

Passou a frequentar algumas batalhas na cidade, foi como conheceu o MC Batata. Ele contou ao novo conhecido sua ideia de fazer uma *cypher*, e orientou que ele buscasse reunir uma “galera”. Foi dessa forma que conheceu Daportela, Greg e outros MC's com os quais viria a formar a Aposse92. Kurt contou que a partir dali começou a se dedicar ao *RAP*, buscando colocar em suas letras as coisas que iam acontecendo em sua vida. Segundo ele, esse processo de escrever suas músicas resultou em um outro processo de crescimento pessoal e tomada de consciência social.

“Mano, eu só fui ter consciência de ser um ser humano quando eu comecei a fazer *RAP*, em 2017, quando eu comecei com a Aposse. Antes disso, mano, eu era um merda. Não tinha noção de nada, nada, nada. Tipo, eu não conhecia nada no mundo, eu não saía de casa, eu vivia isolado lá no meu quarto [...] e aí, depois que eu comecei a fazer *RAP*, que eu comecei a acompanhar a música em si, não as batalhas, aí eu fui entender como as coisas funcionam, tá ligado. Por isso eu tenho uma letra que eu falo do meu filho, aí eu falo: “sem espelho pra ensinar a ser homem, índole formada no microfone”, porque eu não tinha um espelho, tá ligado? a índole que eu tenho, tudo que formei enquanto pessoa foi por causa do *RAP*” (Entrevista realizada com Kurt Sutil em 11 de outubro de 2022)

Quando tinha 18 anos, Kurt cursava o 1º ano do ensino médio, mas já tinha colocado na cabeça que o que realmente queria era fazer *RAP*. Foi então que decidiu abandonar a escola, pois além do mais estava “revoltadão com a vida”. Foi nesse período que teve mais conflitos com seus pais. O pai sempre foi muito duro, e ordenava que o filho fosse para a igreja, mas Kurt tinha muitos questionamentos sobre a igreja, por isso parou de obedecer. A única coisa que ele realmente queria era fazer música, e acreditava que poderia fazer algo tão bom quanto aquilo que ouvia:

“Mano, eu tinha certeza que ia dar certo, porque eu ficava vendo a galera lá de fora e eu pensava que eu consigo fazer igual, até melhor, mano. Eu via tipo Costa Gold, Haikaiss, a 1Kilo, era um parada que eu conseguia fazer ali no quarto, eu e meu irmão. Eu pegava a câmera, meu irmão gravava, editava no pc e eu conseguia entregar, mas como tinha esse lance da escola era algo que conflitava e eu queria fazer só música, então eu pensei vou focar nisso aqui.” (Entrevista realizada com Kurt Sutil em 11 de outubro de 2022)

Sua mãe não aprovou, o pai não entendeu. Isso fez ele parar de buscar o apoio da família e também que se isolasse em um outro quarto que fica no andar de cima da casa. Como ele mesmo me contou, essa foi uma fase difícil, em que teve seus “problemas”.

A mãe, percebendo a situação, buscou compreender melhor as escolhas do filho. Ela passou a dialogar com ele e ajudá-lo. Foi quando ele conseguiu falar abertamente que não gostava da igreja e recebeu acolhimento de sua mãe, isso fez com que eles se aproximassem novamente. Gradualmente, Kurt passou a se sentir melhor, e passou a escrever mais sobre suas questões emocionais em suas letras.

O processo de composição o levava a pensar sobre as coisas que passava em sua vida, mas também sobre quem ele é, sua “origem”:

“Lá pra frente foi quando me veio a vontade de fazer tupã. Eu falei porra eu vou estudar um pouco mais sobre a minha origem porque eu falava muito nas letras, puxava isso de coisas indígenas algumas vezes. Na real, Tupã, ainda não foi sobre as minhas origens porque eu peguei uma origem que não é minha que é a tupi, tá ligado? e eu falo sobre coisas de tupi, tá ligado. Na real nesse disco todo que eu fiz que é o “Nada como um dia quente após a escuridão”, tem música que eu falo muito sobre coisa tupi, aquela música que tava te mostrando ontem que eu falo “me familiarizo com a tribo tupi”, mas eu não sou tá ligado. Depois disso eu pensei preciso falar sobre o que eu sou, preciso entender sobre o que eu sou. Aí eu fui, pô eu sou Kokama, a minha família é Kokama, aí eu vou nessa. Ainda não fui a fundo, mas já

comecei. Quando eu escrevi entidades, eu falei algumas coisas de kokama, tá ligado.” (Entrevista realizada com Kurt Sutil em 11 de outubro de 2022)

Em busca de entendimento sobre suas raízes, Kurt buscou seus tios paternos, pessoas que disse serem importantes no meio indígena. Sua tia teria sido da FUNAI, e o tio, estaria fazendo parte de alguma organização. Ele foi até eles em busca de auxílio e acabou decidindo que iria tirar o seu RANI. Mas quando foi buscar o documento, houve uma situação que lhe deixou incomodado, e o fez lembrar dos motivos pelos quais não recorria aquelas pessoas:

“Eu fui pegar meu RANI, eu esperava encontrar indígenas, encontrei um monte de crente que tava usufruindo da parada indígena para si, tá ligado. E era um monte de crente bolsonaristas. Eles queriam que eu assinasse uma lista pra pegar cesta básica, mas eu não assinei não. Falei pra mamãe, isso aqui tá tudo errado, olha o nome, era Aldeia Kokama do Poder de Deus, eu fiquei mano que porra é essa. E meu tio que é pastor, é cacique! Só peguei meu RANI mesmo. Eu quero pesquisar mais sobre minha origem, mas com as pessoas certas” (Entrevista realizada com Kurt em 11 de outubro de 2022)

Em paralelo a todo esse processo, Kurt continuou a trabalhar em sua carreira musical e nos projetos com a Aposse92. Conheceu o *DJ MC Fino* que o incentivou a gravar novas músicas e o *rapper Victor Xamã*, que também já vinha trabalhando para estabelecer uma carreira musical. Com o nome de Kurt ganhando projeção, ele passou a ser convidado para participar de eventos de maiores proporções, como é o caso do Festival Até o Tucupi de Artes Integradas, que acontece em Manaus, e que ele participou pela primeira vez em 2018, foi alí, que segundo ele, conheceu a galera de outra “bolha”, isto é, pessoas fora da *cena do RAP AM*, músicos da cidade que fazem parte de outros gêneros musicais.

O Festival Até o Tucupi é realizado desde 2007 em Manaus pelo Coletivo Difusão. Sobre as atividades do festival, Elisa Maia¹², produtora cultural e membro do coletivo, falou em um vídeo no Youtube que “desenvolve ações socioculturais, pensando na formação de novos agentes culturais, a partir de oficinas, painéis, e debates, que tratam da questão da produção e comunicação no âmbito da cultura”.

Dentre as atividades de formação realizadas no âmbito do festival, destaco a oficina “Gestão de carreira: juntando as peças¹³”, mediada por dois sócios da

¹² Projeto Festival Até o Tucupi 2019: <https://www.youtube.com/watch?v=46juXsahN0g>.

¹³ Oficina “Gestão de Carreira: juntando as peças”:
<https://www.youtube.com/watch?v=LCXHoBxjYsg&t=79s>.

agência Lets Gig, de São Paulo, que atua no agenciamento, produção e gestão de carreira de artistas. Em modo online, teve duração de dois dias. A oficina foi descrita com a finalidade de “incentivar o profissionalismo de produtores/agentes a atuar em áreas como gestão de carreira, produção executiva, agenciamento, selo, marketing e afins, e também mostrando aos artistas a rede de parcerias que ele precisa”.

As pessoas com que havia tido contato nos bailes e eventos de *RAP*, eram uma galera que “só tava fazendo música”, foi participando desse Festival, que tem uma estrutura maior, que ele conheceu a “galera que tava ganhando dinheiro com o governo”. Ele buscou se entrosar, foi para alguns rolês, mas não conseguia se sentir à vontade com aquelas pessoas, então decidiu se afastar e voltar a fazer suas coisas com sua *RAP*aziada e por conta própria.

Quando perguntei a Kurt como vinha fazendo dinheiro com o seu *RAP*, ele me contou que sua principal fonte de renda com a música é o dinheiro que recebe com os shows, e que não obtinha renda significativa das plataformas de streaming onde disponibiliza suas produções porque não estava cadastrado no ECAD, até aquele momento. Segundo ele, “é isso que dá dinheiro para os músicos, é uma parada jurídica. Se eu fizer um show, além do cachê, vou ganhar por tá fazendo um show. Se minha música passar em qualquer canto, vou ganhar uma parte”.

Uma outra forma dele ganhar dinheiro com o *RAP*, que não estava relacionada a sua música, era por meio da edição de videoclipes para outros artistas, mas isso não era algo que acontecia sempre, aliás, nem os próprios shows eram tão recorrentes. Isso faz com que Kurt esteja frequentemente enfrentando períodos de dificuldades financeiras. O que por vezes lhe obrigou a buscar alternativas de emprego formal relacionadas com sua habilidade dentro da produção audiovisual. Ele até chegou a trabalhar por alguns dias em uma agência de publicidade, mas não se adaptou e acabou saindo.

Mesmo passando por dificuldades, Kurt comentou que há uma necessidade de se manter a percepção pública de sua imagem vinculada ao “sucesso”, enquanto sua realidade é bem diferente disso:

“É foda, tem pessoas que não aguentariam o que eu já passei. É foda ficar 2, 3 meses sem fazer show, sem ter um vídeo pra editar, sei lá, sem ter nenhum tipo de grana. Aí eu tenho que dar meu jeito de outra forma, emprestando dos outros [...] É doido porque a gente tem que mostrar pro público uma realidade completamente diferente. Todo mundo pensa que eu tô rico, tenho centavos na minha conta”. (Entrevista realizada com Kurt)

Apesar das adversidades, Kurt mantém uma postura de resiliência e otimismo em relação a sua carreira no *RAP*:

“Já aconteceu muitas coisas pra eu desistir que não foi só essas coisas que todo artista tem, que tipo só bateu uma bad, ah, não tô tendo tanta view, não tô me identificando com a parada, vou parar. Já aconteceu muita coisa que eu poderia desistir, mas eu não desisti, porque sempre acreditei que ia dar certo.” (Entrevista realizada com Kurt Sutil em 11 de outubro de 2022)

Parte dessa persistência de Kurt inclui não parar de fazer música, manter uma constância de lançamentos, se manter ativo nas redes sociais interagindo com seus seguidores, mas também envolve traçar novas estratégias para a expansão de sua carreira, principalmente no sentido do deslocamento para fazer shows em outras cidades, como ele relata:

“Eu acho que vou mesmo focar em expandir pra fora. Tem um projeto também que é pra eu ir pra SP, expandir pra fora da cidade de Manaus. Quando a gente tava no lance de tá começando algo, era dá hora porque todo mundo abraçava. A gente tava começando, não cobrava tanto, lotava as casas e pá. Só que tem o lance da evolução, a gente evoluiu, tá vindo mais público, bora aumentar, fazer diferente. Só que as casa de show, os eventos daqui, não estão preparados pra isso, tá ligado? e as que estão, não querem a galera que é daqui.” (Entrevista realizada com Kurt Sutil em 11 de outubro de 2022)

Kurt relaciona a “expansão para fora” de Manaus com a ideia de “evolução”, o que implica no aumento do seu número de ouvintes, o que por sua vez acaba trazendo ouvintes de outras cidades e regiões do Brasil. Quanto a isso, ele me revelou o seguinte:

“Tem esse rolê né, a galera de fora só vai ver se tu tiver falando o que eles já sabem o que é, se uma pessoa de fora ver alguém daqui fazendo *tRAP*, eles não vão dar moral nenhuma porque é a mesma coisa que eles estão fazendo lá. Mas quando tu fala dos problemas daqui que eles já sabem qual é, que são divulgados na mídia e tal, tanto que os maiores artistas daqui que tem são indígenas porque eles estão sempre nessa pauta. Quando vem uma pessoa que fala sobre a Amazônia e os problemas, as pessoas falam “Não é daqui, foda”. Os artistas veem, pô, ele tá falando uma parada real e os outros só estão falando qualquer coisa igual a gente tá falando aqui.” (Entrevista realizada com Kurt Sutil em 11 de outubro de 2022)

Abordar temas locais e culturais é uma das estratégias de Kurt para alcançar um público mais amplo e manter sua autenticidade, no entanto ele me contou sobre uma segunda estratégia que estaria usando para compor as letras do próximo álbum que vai lançar:

“Hoje em dia, agora, eu tô pegando uma nova estética, tanto visual das minhas coisas, quanto o significado das coisas que eu tô falando, porque eu sentia muito que eu não tinha uma direção certa. Eu atirava pra todo lado.

Isso é da hora porque eu consigo ir por vários caminhos, mas as pessoas não conseguem entender quem eu sou. Digamos que eu fale sobre o rolê indígena, várias pessoas serão tocadas, mas só algumas. Se eu falar sobre os pretos, só algumas, se eu falar sobre os pobres, só alguns, aí eu fiquei com um lance na minha cabeça de que eu queria tocar todo mundo, igual o Emicida faz. Aí eu pensei, pô, acho que eu quero falar sobre o ser humano, e aí eu tô escrevendo coisas sobre o que é ser humano, sobre erros, será se eu sou uma pessoa ruim por ter errado, ou só porque alguém divulgou o meu erro? Alguém divulgou o meu erro então eu mereço ser cancelado? Digamos que eu construí uma carreira e alguém vai num tuíte meu de 10 anos atrás, que eu tinha 15 anos, aí me cancelam, será que eu mereço passar fome? Aí eu comecei a refletir sobre isso, que a gente erra.” (Entrevista realizada com Kurt Sutil em 11 de outubro de 2022)

Kurt sempre demonstrou ter muitas expectativas quanto a “virar no *RAP*”, ou seja, dar certo, fazer sucesso e com isso ganhar muito dinheiro e conseguir mudar sua realidade de vida. Outra expressão com esse mesmo sentido e tão frequente quanto a primeira é *viver de RAP*. Quando perguntei para Kurt o que isso significava, ele começou contando sobre um episódio vivenciado junto ao *rapper* Igor Muniz e outros amigos após finalizarem as filmagens de um videoclipe em Iranduba, a ocasião lhe rendeu uma reflexão:

“Um dia a gente foi pra Iranduba todo mundo. Gravar esse som do Seu Igor. Quando acabou, a gente resolveu beber. [...] E aí, tipo, pôr do sol e aí eu lá, bebendo aí, do nada o Seu Igor encostou em mim. Ele falou, mano, eu não quero estourar no *RAP*, tipo eu não, penso em estourar no *RAP*, nem tô mais ligando pra isso, tá ligado? Porque pra mim o *RAP* é isso aqui ó, aí, tipo, ele mostrou assim, todo mundo bebendo, conversando, tá ligado? Trocando ideia. Isso na minha cabeça explodiu, aí ele falou, mano, eu acho que eu estourei no *RAP* porque eu estou tendo isso aqui agora. Aí quando eu voltei para casa, comecei a brisar mano. Mano, eu acho que o *RAP* é isso, porque todo mundo que eu conheço na minha vida é do *RAP*, tipo, todos meus amigos são do *RAP*, a minha vida é o *RAP*, se não fosse o *RAP*, nada disso existiria. Então eu acho que tipo, porra, o *RAP* é isso, é estar com essas pessoas, é unir essas pessoas.” (Entrevista realizada com Kurt Sutil em 11 de outubro de 2022)

Nesse primeiro momento, ele fala do *RAP* visto como uma fonte de vivência, união e experiência comunitária, mais do que apenas uma fonte de sucesso e renda. Mas ele continuou:

“Sobreviver de *RAP*, é isso que significa *viver de RAP*. A única parte da nossa vida que a gente tem, que de fato vive e não sobrevive, é o *RAP*. A gente tá vivendo, conhecendo pessoas, tá bebendo, tá fazendo show. A parte de sobreviver no *RAP* não tem. O que a gente ganha é muito pouco pra viver, então a gente vive de *RAP*. Mas o que a gente quer na real é sobreviver do *RAP*. Poder tá vivendo e sabendo que tem uma grana pra gente sobreviver.” (Entrevista realizada com Kurt Sutil em 11 de outubro de 2022)

2.1.1 Shows, videoclipes e marcas

Nessa seção irei apresentar os registros que fiz em meu caderno de campo sobre algumas ocasiões que estive presente ao lado de Kurt e os integrantes da Aposse92. São relatos sobre shows, gravação de videoclipes, participação em podcast e o desenvolvimento de um projeto de publicidade entre Kurt e a marca de calçados e roupas Converse. Apresentarei os eventos em ordem cronológica.

O show de Kurt no O bailinn Sunset Festival foi o primeiro que acompanhei enquanto colaborador da Aposse92. O bailinn é um evento organizado por Thay e Joia, casal que também é membro da banca. Acessando o perfil do evento no Instagram há uma série de *storys* na seção *destaques* chamado “A ORIGEM”, nela, Thayná e Joia aparecem se apresentando e explicando o “conceito” do baile.

Thay e Joia se apresentam como um casal nortista que cresceu no “berço do samba” e diante da produção de eventos. O bailinn seria um plano antigo dos dois de organizarem o próprio evento. A proposta do evento é proporcionar um lugar onde “as pessoas possam se divertir” e “trazer grandes artistas da nossa *cena*”. Sendo um “baile com muito *RAP*, muito funk, muito *R&B*, multifacetado, diverso e representativo”¹⁴. Durante a pesquisa aconteceram diversas edições da festa em lugares variados da cidade. Kurt foi atração em boa parte deles.

¹⁴ Instagram O bailinn:
https://www.instagram.com/obailinn?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=ZDNIZDc0MzlxNw==.



Figura 1. Print do flyer de divulgação do evento O bailinn Sunset, divulgando Kurt Sutil como atração. Fonte: Perfil do Instagram do Obailinn.

Voltando a falar da edição em questão. O evento ocorreu no La Casa Pub, localizado no Aleixo. O local não costumava receber eventos voltados para a cultura *Hip Hop*, sendo mais direcionado à música pop e com um público habitual de jovens universitários de classe média. Os ingressos foram disponibilizados para venda na plataforma digital Sympla, onde podiam ser adquiridos no valor de 25 reais. Eu não precisei pagar, pois estava na *lista* de Kurt.

Foi Joia quem negociou diretamente com Kurt como seria o show. O cachê acordado foi o valor de 400 reais, a ser pago após o fim do baile. Kurt organizou um repertório que incluiu todos os membros da Aposse e comunicou no grupo geral sobre o evento. Era prática comum que nas semanas ou nos dias que precedem um show, fosse definido por Kurt uma cor que todos os membros da banca deveriam usar em suas roupas e acessórios. A cor escolhida para a ocasião foi o verde.

Outra prática de Kurt com a banca era combinar um local e horário para que se encontrassem e dessa forma todos chegassem juntos na festa. Essa uniformidade em relação a vestimenta e a chegada em conjunto despertavam a curiosidade de muitas pessoas, era possível perceber os olhares e comentários. Em bailes da proporção como foi o Bailinn Sunset, é comum não haver uma área

reservada aos artistas, que ficam por ali no meio do público até que chegue o momento de se apresentarem.

Naquela noite, aproximadamente 150 pessoas marcaram presença no local, onde ocorreram apresentações de diversos *rappers* e músicos. Entretanto, foi indiscutivelmente o show de Kurt, destacado pela participação de vários membros da equipe, que mais cativou o público. Essa performance notável não apenas atraiu o público para mais perto do palco, como também os envolveu de maneira singular, fazendo com que cantassem as músicas com grande entusiasmo.

Em determinado momento, depois do show, eu conversei com um dos proprietários do local. Três pontos me chamaram atenção em sua fala. O primeiro foi quando declarou que fazia parte do projeto dele e dos seus sócios fomentar a *cena* artística local, incluindo o *RAP*, um gênero que chamou de “estereotipado na visão da sociedade”. Outro ponto foi quando disse que as pessoas estavam acostumadas a ver o *RAP* somente no bk, na beira do prosamim, mas que eles também precisam ter “um lugar legal para cantar”. Por último, me disse que aquele era um público que não tinha contato, mas conhecê-los foi “mudar ideias que a gente tem”.

Outra ocasião que nos levou até o La Casa cerca de um mês depois, foi a filmagem do videoclipe da música “Galeroso de Grife”, feita por Kurt em colaboração com Daportela e Will. Como Weslen me explicou, a escolha dessa *locação* se deu pela ideia de fazer o clipe como se estivessem em uma festa. Weslen vinha mantendo uma relação próxima com a gerente do local, então ela acabou permitindo a produção sem cobrar nada.

Algum tempo antes de se prepararem para a produção, uma embaixadora da bebida energética RedBull em Manaus havia conversado com Kurt sobre a possibilidade de eles desenvolverem alguns projetos. Ela apresentou Marcus Carneiro, um de seus funcionários, como a pessoa que iria conduzir essa parceria quando ele tivesse algo preparado. Kurt repassou essa informação à Patrícia, e ela ficou responsável por negociar com Marcus algum tipo de apoio para o clipe.

Marcus disponibilizou alguns fardos da bebida energética, além de um tipo de balde de gelo personalizado da marca para ser usado durante a gravação. Foi um apoio em troca da ação de divulgação da marca. Mas também foi vantajoso para produção do videoclipe, uma vez que conseguiram bebidas e outros elementos para compor o cenário de festa que precisavam construir.

Um outro elemento do planejamento para o dia da filmagem era conseguir alguns figurantes para compor o cenário de festa. Kurt, falou aos demais participantes que convidassem alguns conhecidos para irem. E dessa forma conseguiram 5 moças e 4 *RAPazes* que se disponibilizaram a participar. Além dos 3 *rappers* que cantam a música, participaram outros 6 integrantes da Aposse; Bukana, namorada de Kurt na época; e Preta Chique, namorada de Jonhnata na época.

Além dessas pessoas, estava presente a Patrícia, coordenando toda a produção; Weslen que dirigiu e operou a câmera; Keys Carvalho, membro da Aposse que auxiliou a direção; Guilherme Silva, fotógrafo convidado por mim; o Marcus da Redbull que acompanhou a filmagem; e Nicole Ferreira, ex-companheira de Kurt e que estava lá com o filho deles acompanhando.

Weslen chegou a mostrar para mim um documento PDF que preparou com um esboço do que seria feito. Não se tratava de um roteiro fechado, mas continha algumas referências de imagens, enquadramentos, e descrições sobre *cenas* que pretendiam gravar. Esse documento foi utilizado para auxiliar no processo das filmagens.

LANÇAMENTO

Kurt Sutil lança “Galeroso de Grife” com apresentação ao vivo em Manaus

A música busca inspirar a construção da autoestima de pessoas pretas e periféricas do Norte

Em Tempo* - 25/08/2022 às 12:08



Figura 2. Print da nota publicada no portal Em Tempo, divulgando o lançamento do videoclipe de Galeroso de Grife. Fonte: Portal Em Tempo.

Um segundo momento do trabalho de Patrícia enquanto assessora de comunicação foi preparar o release do lançamento do videoclipe e enviar para sua lista de contatos em portais de comunicação online da cidade. O portal Em Tempo foi um dos que divulgou a nota escrita por ela. O texto é praticamente o mesmo que foi enviado por Patrícia. Em determinado trecho diz o seguinte:

”A música busca inspirar a construção da autoestima de pessoas pretas e periféricas do norte por meio da valorização da estética do galeroso. Para quem desconhece, “Galeroso” é um termo que remonta o fenômeno das “galeras”, grupos semelhantes a “tribos” que geralmente possuem ligação a atividades ilegais. Além disso, o termo é muito utilizado para estigmatizar pessoas de bairros de periferia, comumente jovens negros.”¹⁵ (Trecho da nota divulgada pelo Portal Em Tempo)

¹⁵ Kurt Sutil lança “Galeroso de Grife” com apresentação ao vivo em Manaus - Portal Em Tempo: <https://emtempo.com.br/85386/cultura/kurt-sutil-lanca-galeroso-de-grife-com-apresentacao-ao-vivo-e-m-manaus/>.

Enquanto conversava com Patrícia sobre suas atividades desenvolvidas no âmbito desse projeto, ela lembrou da repercussão da nota nos comentários do post que o portal fez em sua página no Instagram. A publicação não está mais disponível, mas Patrícia contou que os comentários carregavam muitos preconceitos acerca da figura do galeroso e buscavam desqualificar o trabalho dos artistas dizendo que aquilo não era arte, e que não passavam de bandidos.

Will testemunhou os comentários. Ele relatou que chegou a comentar algo no sentido de que *galeroso* para eles tinha outro significado, não mais aquele de pessoa que participava de galera, como era conhecido antigamente. Hoje em dia para ele e seus amigos “galeroso é estilo”. Abaixo destaco um trecho do refrão da música:

“Já te falei quem que é os preto chique, ahn
 Vulgo galeroso grife, ahn
 Lacoste enfeitando o kit, ahn
 Puxo meu cordão de ouro
 Daqui ele reflete a garrafa de uísque, ahn”

A letra retrata uma expressão de orgulho e identidade, celebrando o sucesso e o estilo de vida refinado. A menção a “preto chique” sugere uma reivindicação positiva da identidade negra associada à elegância e sofisticação, contrAPondo estereótipos negativos frequentemente atribuídos a essa comunidade. A referência ao “Vulgo galeroso grife” e a marca francesa Lacoste aponta para uma valorização de símbolos de status e luxo, indicando ascensão social ou o desejo por ela.

Meses antes do Sou Manaus Passo a Paço 2022, um festival promovido pela Prefeitura de Manaus, um representante do órgão indicou a Kurt que ele poderia participar do evento, sem especificar detalhes. Apesar de menções ocasionais sobre sua inclusão, a oficialização só ocorreu dias antes, sem contrato ou orientações claras. Curiosamente, Kurt já havia anunciado sua participação durante um show em junho, antes de qualquer comunicação formal. A certeza veio através de uma ligação inesperada dias antes do evento, após várias tentativas de Kurt em obter informações, confirmando sua presença.

A apresentação de Kurt estava marcada para o Palco Tucupi, o principal do festival, e aconteceria antes da apresentação de Djonga, um *rapper* de destaque na *cena* nacional. De acordo com Patrícia, a compreensão dessa programação os fez

perceber que o evento exigiria uma produção de maior escala em comparação a todos os projetos anteriores de Kurt.



Figura 3. Flyer postado nas redes sociais do Festival Sou Manaus Passo a Paço 2022, divulgando o Kurt Sutil como atração. Fonte: Perfil do Instagram do Festival Sou Manaus Passo a Paço.

Patrícia então iniciou o planejamento para o show, abrangendo o rider técnico, o figurino e o repertório. Patrícia entrou em contato com marcas locais para adquirir os figurinos, conseguindo fechar parcerias com a Bend e a Problema¹⁶, que forneceram peças como camisas, moletons e bermudas. Além disso, prepararam um background visual para ser exibido no telão durante a apresentação. Os ensaios ocorreram na casa de Bakana e em um estúdio. Conforme Patrícia me explicou, eles focaram em entregar uma experiência para o público que criasse a identificação com a Zona Leste.

A passagem de som no dia do festival enfrentou desafios, iniciando com atrasos que obrigaram os artistas a esperarem sob o sol até que o palco fosse liberado. Patrícia teve que interceder, buscando o responsável pelos camarins para

¹⁶ Kurt foi durante muito tempo o “embaixador” da Problema, isto é, um tipo de representante para divulgação. Em um dos modelos de camisa divulgado por Kurt havia escrito na etiqueta “Produzido no polo marginal de Manaus”, frase que utilizei no título da presente dissertação com a autorização de Ítalo Douglas, dono da marca.

que os artistas pudessem ter um refúgio do calor. Problemas também surgiram na obtenção de pulseiras de acesso para a equipe técnica, essenciais para a logística de uma apresentação de uma hora que incluía trocas de figurino e exigia suporte extenso nos bastidores. Após argumentar que as atrações nacionais contavam com equipes maiores e comparar essa necessidade, Patrícia conseguiu garantir dois acessos adicionais, superando mais esse obstáculo na organização do show.

Durante o show, Kurt e o coletivo enfrentaram um momento tenso quando o *rapper* teve problemas para ouvir sua própria voz, devido ao volume insuficiente do monitor de retorno. Isso o levou a acreditar que estava cantando muito baixo, fazendo com que forçasse sua voz numa tentativa de compensar. Apesar de inicialmente reclamar sobre o problema, ele continuou com a apresentação. Contudo, o esforço adicional acabou afetando sua capacidade vocal, e em um determinado ponto, ele percebeu que estava com dificuldades para cantar, sua voz começou a falhar.

A situação com a voz de Kurt desencadeou uma crise durante o show. Num segmento planejado, enquanto TH declamava uma poesia para permitir a troca de figurino dos artistas, Kurt, frustrado com os problemas vocais, deixou o palco e se ausentou por alguns minutos. Essa situação inesperada obrigou os outros membros do coletivo a retomarem a apresentação sem trocar de figurino e sem Kurt, interpretando duas músicas na sua ausência. Patrícia, percebendo o ocorrido, saiu à procura de Kurt e o encontrou afastado, visivelmente angustiado e relutante em continuar. Após conversas e a persuasão de Patrícia e Thay, ele foi convencido a retornar ao palco e prosseguir.

A volta de Kurt ao palco se deu em um momento incrivelmente oportuno, durante a apresentação da música "Galeroso de Grife". Coincidentemente, nesta faixa, há um verso em que Daportela menciona o desaparecimento de Kurt, o que se alinhou perfeitamente com a situação real do show. Kurt, programado para ser o último a entrar na música, fez seu retorno logo após Daportela abordar seu sumiço no palco. Essa coincidência tornou o momento de seu regresso ainda mais impactante, gerando uma reação positiva do público.

Após o show, a equipe se sentia desapontada, acreditando que tinham falhado e que algo não tinha saído conforme o planejado. Contudo, conversas com amigos e conhecidos que estavam na plateia revelaram uma percepção diferente: o público não havia notado os contratempos. Mais ainda, interpretaram o sumiço e

retorno de Kurt como parte planejada do show, adicionando um elemento surpresa que, na verdade, enriqueceu a apresentação aos olhos deles. Apesar dessa revelação, Kurt continuou a sentir-se perturbado pelo ocorrido; até hoje, ele considera essa experiência como uma memória desagradável e prefere não discutir sobre o assunto. O pagamento pelo show foi de 5 mil reais, sem espaço para negociação.



Figura 4. Registro de Kurt Sutil e parte dos membros da banca Aposse92 antes da apresentação no Sou Manaus Passo a Paço 2022. Fonte: Foto do autor.

A ideia de estabelecer uma parceria com a marca Converse foi uma iniciativa de Patrícia. Reconhecida mundialmente, sobretudo pela produção dos calçados All Star, a marca norte-americana expandiu a sua linha de produtos ao longo dos anos. Atualmente, a Converse não se limita apenas aos tênis, oferecendo também uma ampla variedade de roupas e acessórios. Estes são especialmente valorizados pelo público adepto do estilo 'Streetwear', um segmento que agrega numerosos entusiastas de culturas urbanas, como o *Hip Hop*.

Reconhecendo o alinhamento entre a identidade dos produtos da marca e a expressão musical e estilo de Kurt, Patrícia iniciou a elaboração de uma apresentação. Ela contava com um recurso valioso: contatos que seriam fundamentais para o encaminhamento e a análise da proposta pela equipe da Converse no Brasil. Este recurso valioso vinha na forma de amigas de Manaus, que atuavam em uma agência de publicidade em São Paulo e prestavam serviços à marca. Foram elas que lhe forneceram os canais necessários para o envio da proposta

No documento, Patrícia apresentou detalhadamente quem era Kurt, abordando seus trabalhos anteriores e o volume de *streams* que acumulava em plataformas de vídeo e música. Ela destacou a relevância de uma parceria inovadora entre uma marca global e um artista indígena do norte do Brasil, sublinhando o valor adicional que tal colaboração traria tanto para a trajetória da marca quanto para a do artista.

A proposta de Patrícia incluía apoio com figurino para o show do Passo a Paço 2022 e um orçamento de 5 mil reais para sua realização. No entanto, não receberam resposta antes daquele show. Apenas uma semana depois do evento, Patrícia recebeu um e-mail explicando a impossibilidade de enviar as peças a tempo e de efetivar a parceria. No entanto, a equipe da Converse Brasil propôs uma alternativa interessante: eles estavam em busca de produzir conteúdo para a página da marca no TikTok e solicitaram a Patrícia o envio de uma nova proposta com essa finalidade para avaliação.

Weslen e Patrícia elaboraram uma nova proposta, começando por enviar um documento que introduzia Kurt, oferecendo um panorama do artista. A "proposta estética" que acompanhava o documento continha imagens de referência para a produção, visando estabelecer o visual desejado. De maneira concisa, detalharam o suporte proposto para a produção de um videoclipe. A partir do *making of* dessa produção, planejavam elaborar conteúdo de foto e vídeo destinado às redes sociais TikTok e Instagram.

Adicionalmente, sugeriam a customização de um par de tênis a ser utilizado por Kurt, inspirando-se no tema do videoclipe para tal design. A equipe proposta para o projeto incluía um diretor, dois produtores, quatro modelos, dois operadores de câmera, um fotógrafo e três artistas do grafite. Quanto às locações, apresentaram

um estúdio de fotografia, o município de Presidente Figueiredo e o Centro Histórico de Manaus como os cenários escolhidos.

Na página final da proposta, listavam os produtos finais a serem entregues: três vídeos de making off, incluindo um focado na customização do tênis, fotos promocionais e o videoclipe finalizado. O "investimento" requerido era de 12 mil, além da solicitação de dez conjuntos de roupas e dez pares de calçados para a equipe.

A proposta foi previamente aceita; no entanto, eles não estavam satisfeitos com a maneira como foi apresentada, pois havia pouco detalhamento sobre como exatamente o que estava sendo proposto seria realizado. Diante dessa situação, foi solicitado que apresentassem de forma mais explicativa o processo a ser adotado. A resposta veio por meio da elaboração de um *moodboard*, um formato de apresentação amplamente utilizado na produção audiovisual para a representação visual de conceitos e ideias, mediante um arranjo de imagens, textos e outros recursos de design.

Com o dobro de páginas em relação à apresentação anterior, a proposta renovada destacava, logo no início, o nome e o conceito da música que Kurt estava compondo exclusivamente para aquela parceria. A seguir, apresento um trecho retirado da introdução:

“Covil é um o videoclipe que pretende ser um convite para o Brasil conhecer o lado urbano da Região Norte, unindo o conceito do verde que representa a natureza e o cinza dos prédios e construções. A produção trará referências não só das vivências de Kurt Sutil, um artista indígena que faz *RAP* na Amazônia, como também apresentará a relação de conexão que pessoas do norte possuem com a floresta. Para isso escolhemos Presidente Figueiredo como uma das locações. O município é conhecido por possuir cachoeiras exuberantes e muita água doce, distante a 126 km de Manaus, ele é utilizado como refúgio para quem deseja depositar nas correntezas do Rio Negro suas frustrações.” (Trecho retirado da proposta de parceria apresentada à Converse)

Além dessa conceitualização do videoclipe, elaboraram breves descrições do que seria realizado em cada uma das três locações, complementando-as com imagens de referência para ilustrar as ideias propostas. A música foi apresentada como uma colaboração entre Kurt e Andrews. A customização dos tênis também recebeu detalhamento especial, desta vez com a escolha do grafiteiro Gnos,

renomado por seus personagens inspirados em pessoas de diversas etnias indígenas, e foram incluídas algumas fotos de seus trabalhos.

A apresentação foi encerrada com uma tabela listando os artistas e modelos envolvidos, totalizando seis participantes, incluindo Kurt e Andrews. Os demais eram Preta Chique, Greeg e DaPortela, todos apresentados com breves descrições, nomes de seus perfis no Instagram, além dos tamanhos de roupa e número de calçados. Com esses acréscimos e detalhamentos, a proposta foi finalmente aceita.

As peças de roupa e calçados foram entregues pelo correio algumas semanas após o aceite, e a verba foi repassada poucos dias depois. Com o financiamento assegurado, decidiram dar início às filmagens em Presidente Figueiredo. Weslen tinha um conhecido cuja família possui o Sítio Santa Lúcia, localizado às margens da BR-174, próximo à Corredeira das Lajes, funcionando como um balneário privado. Weslen havia realizado um trabalho anterior no local e negociou com este amigo a permissão para que entrássemos no sítio para acampar e produzir o videoclipe.

A viagem foi agendada para o domingo seguinte, considerando que seria um dia livre de compromissos profissionais para todos. Contudo, reconheceram que o fim de semana poderia atrair muitos banhistas ao local, potencialmente prejudicando as filmagens. A solução encontrada foi viajar no domingo e montar acampamento para passar a noite, aproveitando a manhã de segunda-feira, quando o local estaria mais vazio, para filmar sem interrupções. Os participantes que teriam expediente de trabalho na segunda-feira organizaram-se para justificar suas ausências. Andrews e Weslen conseguiram emprestar os carros de suas famílias, que foram abastecidos com a verba recebida. O restante da equipe contribuiu providenciando barracas, caixas de isopor, gelo, água, frutas e lanches.

No dia 18 de setembro, partimos em direção a Presidente Figueiredo, totalizando 12 pessoas divididas em três carros. Além do elenco já mencionado para o videoclipe, outras pessoas foram convocadas para oferecer diferentes tipos de apoio. Entre elas estava Mayara Viana, também relações públicas, que conduziu seu próprio veículo e auxiliou na produção, tal como eu. Compunham ainda o grupo Weslen e Patrícia, responsáveis pela Direção e pela Produção Executiva, respectivamente; Bukana, na maquiagem; e Tom, o irmão mais velho de Kurt, atuando como motorista de apoio.

A viagem transcorreu sem contratempos, e fizemos uma parada no centro do município para almoçar. Em frente ao restaurante, notamos um grafite de Gnos no muro. Contudo, ao chegarmos ao sítio, enfrentamos um impasse: o contato de Weslen não havia informado ao encarregado da propriedade, que normalmente cobra entrada dos banhistas, sobre nossa visita e intenção de acampar no local. Após tentativas infrutíferas de contato por celular, optamos por negociar diretamente com o responsável que estava presente. Fechamos um acordo para pagar o valor de acesso por pessoa, estipulado em cerca de 10 reais, sem a necessidade de pagar a taxa habitualmente cobrada pelo acampamento.

Com o impasse resolvido, começamos a descarregar os equipamentos, barracas e mantimentos. Como esperado, havia muitos banhistas no local. Decidimos montar o acampamento em uma clareira, do outro lado da corredeira que atravessava a propriedade, aproximadamente 100 metros distante de onde havíamos estacionado os carros. A travessia foi feita por um pequeno trecho de pedras, onde a água não ultrapassava o joelho e fluía com menos intensidade. Todos se envolveram na tarefa de montar as barracas, organizar as coisas e, enfim, arrumar o local.

Assim que terminamos de nos estabelecer, ainda restavam algumas horas de luz. Estava acordado que esse tempo seria aproveitado para lazer e descontração, mas era importante que todos buscassem descansar durante a noite, a fim de estarem preparados para trabalhar no dia seguinte. Assim, passamos o restante da tarde e uma boa parte da noite em momentos de relaxamento. Exploramos trilhas próximas, tomamos banho e tivemos longas conversas, acompanhadas de música e bebidas.

No dia seguinte, os primeiros a acordar foram os membros da diretoria, que *RAP*idamente se reuniram para iniciar os preparativos dos equipamentos e organizar a equipe. Depois que todos se alimentaram, Patrícia e Mayara tomaram a frente na organização e direcionamento das pessoas, Weslen preparou seus equipamentos de filmagem e Kurt, Andrews e os demais figurantes ajustavam seus figurinos. Bukana dedicou-se à maquiagem de cada um. Quanto a mim, minha principal tarefa era registrar em vídeo, usando o celular, todo o processo de produção.

Com tudo pronto, o plano era percorrer as trilhas na mata em busca de enquadramentos interessantes. Iniciamos esse processo enquanto Tom ficava responsável pelo acampamento. Foram cerca de três horas caminhando pela

vegetação e fazendo pausas para capturar os "takes". O roteiro mesclava *cenar* na floresta e na cidade, e Kurt teve a ideia de criar uma transição entre esses ambientes, marcando o ponto em que Andrews apareceria cantando. Inicialmente, filmamos *cenar* com essa dinâmica; depois, gravamos momentos do grupo caminhando pelo local e interagindo com os elementos naturais, como a vegetação e as formações rochosas. Por fim, gravamos Andrews cantando. Satisfeitos com o material obtido, concluímos a primeira parte do trabalho. Retornamos ao acampamento, organizamos todo o material nos carros e voltamos para Manaus logo após o meio-dia.

A filmagem no Centro Histórico foi realizada alguns dias depois. Os locais escolhidos para representar o lado "urbano" foram a Praça Dom Pedro II, também conhecida como Praça do Paço, em referência ao Paço da Liberdade, nome pelo qual é chamado o Museu da Cidade situado em seu entorno; posteriormente, seguiríamos para o entorno do Teatro Amazonas e do Largo de São Sebastião. A Praça Dom Pedro II serviu como nosso ponto de encontro e de partida. A produção teve início às 14h, buscando aproveitar ao máximo a luz solar, um dos aspectos cruciais na produção audiovisual. Nesse segundo momento, Mayara e Tom não estavam presentes.

Os primeiros takes foram realizados na calçada do prédio do INSS, localizado do outro lado da rua da praça, cruzando a Avenida 7 de Setembro. Lá, filmamos Kurt cantando ao lado de Andrews e dos outros figurantes. Em seguida, nos deslocamos para a Rua Bernardo Ramos, adjacente ao Museu. Esta rua é caracterizada por seu calçamento de pedras vermelhas e casas de época pintadas em cores variadas, paisagem que capturou a atenção da direção do videoclipe. Realizamos algumas tomadas de todos caminhando juntos; de Kurt cantando enquanto os figurantes encenavam situações como diálogos e discussões à sua frente; além de fotos de Kurt e do grupo reunido.

Proseguimos de carro em direção ao Teatro. Ao chegar, tentamos realizar algumas filmagens no Centro Cultural Casarão de Ideias, na Rua Barroso, mas a presença de muitos visitantes no local nos fez desistir da ideia e seguir para o Largo. No caminho, capturamos takes de Kurt andando de skate pela Rua Costa Azevedo. Embora não seja um hábito de Kurt, o skate foi incorporado ao videoclipe como um elemento cenográfico, simbolizando uma atividade comum nas cidades.

Ao chegarmos ao Largo, Kurt expressou o desejo de capturar algumas tomadas que destacassem a paisagem do Teatro e dos prédios circundantes de um ponto elevado. Esse local não estava previsto no planejamento inicial. Patrícia observou os arredores e notou que o prédio ao lado da Paróquia de São Sebastião, na Rua 10 de Julho, parecia oferecer um espaço aberto na cobertura, que poderia ser o que procurávamos. O edifício, atualmente ocupado pelo Hotel Casa dos Frades, foi o local escolhido. Patrícia foi até lá sozinha para negociar a autorização para a filmagem.

Ela conversou com um responsável, apresentando-se como produtora de Kurt Sutil e mencionando que se tratava de um artista indígena da cidade, envolvido em um projeto com uma marca bem conhecida. Sua argumentação foi eficaz, conseguindo a permissão necessária. No entanto, para evitar aglomerações e possíveis desconfortos, apenas Kurt, Preta Chique, Andrews, Weslen e Patrícia subiram ao local escolhido. Lá, filmaram diversas *cenas* de Kurt cantando, tendo como plano de fundo a paisagem do Centro Histórico e o Teatro Amazonas.

Com as filmagens na cobertura, Kurt, Weslen e Patrícia se mostraram satisfeitos com o material obtido até então. Essas tomadas marcaram a conclusão da segunda e última etapa da fase de filmagem.

O passo seguinte envolveu a entrega dos vídeos de bastidores da produção do videoclipe, um conteúdo de grande interesse para nosso apoiador, que planejava utilizá-los em sua conta do TikTok. Weslen assumiu a responsabilidade de editar esse material. Combinando as filmagens que ambos fizemos usando celulares, ele produziu dois vídeos curtos, sendo o mais longo com duração de 1 minuto e 25 segundos, adequando-se assim ao formato da plataforma mencionada.

O primeiro vídeo começa com Kurt cantando um trecho de "Covil", a música tema do projeto. Em seguida, ouve-se a voz de Kurt se apresentando ao público. Durante sua fala, são exibidas sequências de imagens de videoclipes anteriores e apresentações ao vivo. Logo após, Kurt menciona que frequentemente as pessoas questionam sobre seu dia e decide mostrá-lo através de uma série de filmagens. Essas *cenas* incluem a abertura de caixas contendo tênis e roupas, a customização de um par de tênis pelo grafiteiro Gnos, a viagem para Presidente Figueiredo, o grafite de Gnos encontrado no local e, por fim, trechos curtos das filmagens dos bastidores da primeira etapa de produção do projeto, conforme já descrito

anteriormente. O vídeo foi aprovado pelo apoiador do projeto e está disponível no TikTok da Converse Brazil¹⁷.

O segundo vídeo começa com uma imagem do par de tênis customizado por Gnos, pendurado pelos cadarços, com o Teatro Amazonas ao fundo. Em seguida, é apresentado um trecho de filmagem panorâmica realizada do topo do Hotel Casa dos Frades, oferecendo uma vista ampla do entorno do Largo São Sebastião e do próprio Teatro Amazonas, destacando-se em uma paisagem repleta de prédios no centro da cidade. Na *cena* seguinte, Kurt é visto na cobertura do hotel, compartilhando que está no segundo dia de filmagens do videoclipe em colaboração com a Converse e promete mostrar algumas *cen*as. O vídeo prossegue com uma sequência de trechos breves que revelam os bastidores da segunda parte do projeto, a qual já foi anteriormente descrita. O vídeo também foi aprovado pelo apoiador do projeto e está disponível no TikTok da Converse Brazil¹⁸.

Na edição desses vídeos, Weslen concluiu seu trabalho em apenas alguns dias. Após finalizar, Patrícia enviou-os para a aprovação do apoiador, que os recebeu e aprovou com apenas um ajuste necessário. Em um determinado momento, Kurt foi capturado nas filmagens usando um boné de outra marca, o que requeria remoção. Após esse ajuste e com os vídeos finalmente entregues para publicação, o projeto foi considerado concluído conforme o acordado com a marca. O lançamento do videoclipe ocorreu aproximadamente dois meses após as filmagens, um intervalo justificado pela complexidade da edição, típica de produções audiovisuais para o YouTube. Esse processo meticuloso envolve a seleção dos trechos a serem utilizados, a sincronização das partes em que os *rappers* aparecem cantando com o áudio da música, edição das cores e a adição de efeitos especiais. Além disso, durante esse período, Kurt estava finalizando a mixagem e a masterização da música.

O videoclipe estreou no canal do YouTube de Kurt¹⁹, iniciando com *cen*as filmadas no centro de Manaus. Essas imagens mostram Kurt, Andrews e os demais figurantes cantando, interagindo e explorando o cenário urbano da cidade. Quando a participação de Kurt se aproxima do fim, surgem *cen*as dele caminhando pela mata,

¹⁷ Primeiro vídeo do making of de Covil no TikTok da Converse Brazil: <https://vm.tiktok.com/ZM6HtjH2Q/>.

¹⁸ Segundo vídeo do making of de Covil no TikTok da Converse Brazil: <https://vm.tiktok.com/ZM6HG9Dhm/>.

¹⁹ Kurt Sutil & Andrewxx - "Covil" (Prod. Custic): <https://www.youtube.com/watch?v=jA5SVoyWdA>.

seguidas por Andrews cantando em um ambiente natural, acompanhado por Kurt e os outros figurantes. Nota-se uma constante presença de imagens destacando os tênis e as roupas, com ênfase especial no logotipo da Converse ao longo de todo o videoclipe.

Passados alguns dias após o processo de produção, encontrei-me com Kurt e aproveitei a oportunidade para perguntar-lhe como foi desenvolver um projeto com uma marca da dimensão da Converse. Ele respondeu:

“A parada da Converse tá sendo uma parada foda, o meu ponto de luz, uma parada que eu tô focando pra falar que o trampo tá dando certo, tá ligado. Eu foco em coisas pra saber que tá dando certo. Já foquei em show, aí eu falava: ‘tá dando certo, tô fazendo muito show’. Já foi em visualização, aí eu falava: ‘tá dando certo, as visualizações tão subindo’. Agora esse meu ponto de luz, a Converse, é uma parada que me dá esperança, porque eu tô conseguindo muita coisa. É da hora isso porque durante muito tempo não tive apoio, e agora é doído uma marca tá me apoiando.” (Entrevista realizada com Kurt Sutil em 11 de outubro de 2022)

A resposta de Kurt reflete não apenas o sucesso tangível trazido pela colaboração com a Converse, mas também o significado motivacional dessa parceria. É evidente que, para ele, este projeto vai além do aspecto financeiro, tornando-se um símbolo de validação e reconhecimento no seu percurso artístico. Kurt vê na Converse um "ponto de luz" que ilumina não só sua carreira, mas também seu caminho pessoal, marcado anteriormente pela falta de apoio. Essa colaboração simboliza uma virada de página, onde novas oportunidades e esperanças começam a surgir.

2.2 Rafa Militão

A primeira vez que vi Rafa Militão foi em 20 de novembro de 2020, no Dia da Consciência Negra, em sua participação no Show Até o Tucupi de Negritude, no Teatro Amazonas. O evento, com entrada gratuita, fez parte das ações do Festival Até o Tucupi 2020 onde também fizeram apresentações artistas como Elisa Maia, Kurt Sutil, Andrewxx, Halaise Asaf, Chapéu de Palha, Karen Francis.

Naquela ocasião estávamos passando pela pandemia, então medidas de proteção como número reduzido de público, máscaras, disponibilidade de álcool em gel e distanciamento entre os assentos fizeram parte da experiência do evento. Para se adaptar ainda mais à realidade do Covid-19, o show também foi transmitido ao vivo na página do Facebook e no canal do Youtube do Coletivo Difusão²⁰.

Após aquele dia, passei a acompanhar Rafa nas redes sociais. Naquela época, ela se apresentava como *DJ Rafa Militão*, e já era conhecida em casas noturnas da cidade por tocar Funk 150BPM, um subgênero do funk carioca com ritmo mais acelerado. Rafa estava em um circuito mais amplo de festas e eventos pela cidade. Mas passou a se aproximar da *cena* do *RAP AM*.

Um fato determinante para que eu passasse a considerá-la como interlocutora, foi sua participação em janeiro de 2021 da *cypher* “Poetas no Esgoto Pt. III²¹”. O nome “Poetas no Esgoto” é uma sátira ao também *cypher* “Poetas no Topo”, feito pela produtora do Rio de Janeiro Pineapple Storm, popular na *cena* do *RAP* Nacional.

²⁰ Transmissão do Show Até o Tucupi de Negritude:
<https://www.youtube.com/watch?v=6z7QFV6zeBo&t=1700s>.

²¹ Poetas no Esgoto Pt. III (Part. RAPadura, DoisT, V. Xamã, Rafa Militão) [RVL\$, Altran, LNDR, Sativo]:<https://www.youtube.com/watch?v=uqheipw8ITs>



Figura 5. Print da publicação de Rafa Militão em seu perfil do Instagram divulgando o lançamento do videoclipe de Poetas no Esgoto 3. Fonte: Perfil do Instagram de Rafa Militão.

O projeto audiovisual manauara foi realizado pelo Coletivo 333, que é formado por *rappers* e produtores musicais e vem trabalhando em novas edições desde o primeiro feito em 2017. Está terceira edição teve duas diferenças em relação às outras. Primeiro, a participação feminina pioneira de Rafa na *cypher*. Segundo, a participação de *rappers* de outros estados, o cearense *RAPadura* e o carioca *DoisT*.

O videoclipe teve bastante repercussão, e saiu em mídias online dedicadas ao *RAP* e a música. Patrícia Patrocínio, também publicou nota sobre o lançamento no portal em que trabalhou²². Segue um trecho da escrita e interpretada por Rafa:

“Sou uma mulher preta do Amazonas
 Cansada de ser ignorada
 No sudeste cês nos matam a ferro e fogo
 Aqui no norte é com a existência ainda negada
 TEM MUITA GENTE PRETA POR AQUI PORRA
 Só na minha casa a sala é lotada (só preto)
 Não aceitamos ser massa de manobra
 Nem maltratados pelos teus heróis de farda (porcos)”
 (Rafa Militão. Poetas no Esgoto Pt. III)

²² ‘Poetas no Esgoto 3’: o rap nortista não vai pedir licença:

<https://mercadizar.com/entretenimento/poetas-no-esgoto-3-o-rap-nortista-nao-vai-pedir-licenca/>

A *cypher* marcou a estreia de Rafa como *rapper*. E foi um passo importante para que ela posteriormente viesse a desenvolver outros projetos em colaboração com o Coletivo 333, e também se aproximar cada vez mais da *cena* do *RAP AM*.

Dois meses após a *cypher*, ainda no período pandêmico, Rafa participou do webprograma Música do Norte, um projeto realizado pela Pedra de Fogo Produções com incentivo financeiro concedido pelo Prêmio Manaus de Conexões Culturais 2020, Lei Aldir Blanc. O projeto audiovisual consistiu em realizar entrevistas com diversos artistas, principalmente Manaus e Belém, para apresentar a trajetória deles.

Com todos os entraves postos ao campo em decorrência do COVID, assistir ao programa pelo Youtube me possibilitou reter informações interessantes para a pesquisa. Durante a entrevista, Rafa falou como agora, que estava compondo e cantando, estava em um processo de se entender como sendo uma “multiartista”. Além disso, relatou o *corre* de ser *DJ* e mulher:

“É muito corre ser *DJ*, mano. A galera pensa que ah, tá de boa, está em todas as festas, mas não, é uma correria, tu vai pra cima, vai para baixo. E ainda mais sendo uma mulher *DJ*, porque a gente sabe que isso é uma profissão de predominância masculina, sabe? Pô, tu chega por aí, tem que enfrentar várias panca, mano. Tem que enfrentar contratante que tá lá botando pra cima de ti, entendeu? Tem que enfrentar a galera que quer dar pino, tem que enfrentar a galera que está toda na má vontade de tramar ali, que não te ajuda com nada.”²³ (Transcrição da fala feita por Rafa Militão ao webprograma Música do Norte)

Seguindo mais adiante em sua fala, ela diz que apesar dos desafios, vê na “troca com as pessoas” e em conseguir “levar alegria para as pessoas” com a música, uma parte positiva de ser artista.

Alguns dias após a divulgação da entrevista veio o primeiro single “Só o começo”. A ficha técnica do material disponibilizado no Youtube, demonstra que ao menos 5 pessoas estiveram envolvidas no trabalho de produção, além da própria Rafa: uma foi responsável por fazer o beat, a mixagem e a masterização da música; uma segundo, pelas colagens/arte; outras duas pelo design e *producer lyrics*; e outra que atuou como produção, mídias sociais e assessoria de imprensa.

O single foi lançado no Youtube como uma animação em vídeo, isto é, uma sequência de imagens exibidas em movimento. E também nas plataformas de música Spotify e Deezer.

²³ Ep 15 Rafa Militão - Música do Norte - Deusa Isis: <https://www.youtube.com/watch?v=LAcTqslbYqk>



Figura 6. Print da publicação de Rafa Militão em seu perfil do Instagram divulgando o lançamento de seu primeiro single “Só o começo”. Fonte: Perfil do Instagram de Rafa Militão.

Durante o ano de 2022, período de retomada ao “normal”, a artista lançou pelo menos 5 músicas com videoclipe. Uma dessas foi “Só sei sentir” feita em colaboração com o *rapper* Daportela, da Aposse92. O videoclipe da música foi feito por Kurt e Weslen, Patrícia também esteve no dia na coordenação da produção. Enquanto membro da Aposse e pesquisador interessado em ter Rafa como interlocutora, estive presente no dia da filmagem.

Naquele ano, já havia interagido com Rafa em outras ocasiões em que estive acompanhando Kurt e sua banca. Mas naquele dia, nos momentos após o fim da produção, podemos interagir e trocar algumas ideias. Foi um momento de aproximação muito importante para que eu pudesse estabelecer alguns vínculos com ela e trocar contato para uma futura entrevista.

Após algum tempo, entrei em contato com Rafa verificando sua disponibilidade para realizar a entrevista. Mesmo estando no Rio de Janeiro, ela topou, e perguntou se haveria problema se fizéssemos online, eu disse que não. Naquele mesmo dia fizemos uma chamada de vídeo via Google Meet, onde eu pude conhecer um pouco mais sobre a trajetória dela e quais ideias ela tinha acerca do RAP e do viver de música. A seguir, apresento este relato.

Rafa Militão, 30 anos, é *cria* do bairro da Betânia, em Manaus, Amazonas. Filha de pais separados, cresceu sob os cuidados de seu pai, funcionário do Distrito, e sua avó paterna, a “chefe de família”. Em meio a uma família de recursos limitados, desde pequena “estava no corre” para adquirir o que desejava, envolvendo-se em atividades como a coleta de papelão e latas.

Rafa mencionou dois fatores importantes para a relação que veio a desenvolver com a música. O primeiro, foi ter participado durante alguns anos do coral infantil do Claudio Santoro. O segundo, foi a influência musical e cultural recebida do pai que, em meio a limitações financeiras, sempre buscou formas de fazer com que ela consumisse arte, levando-a para passeios gratuitos no Centro. Esses passeios incluíam assistir a shows do Raízes Caboclas e ópera. Além disso, seu pai foi o responsável por introduzi-la a gêneros como o funk e o *RAP*.

“Meu pai me apresentou muita coisa de música, sendo ele. E várias dessas coisas eu só consegui entender a importância e a relevância, sei lá, de 4 anos pra cá, quando eu também me entendi e me situei como gente, como uma mina de quebrada e por que era assim, pô. Eu demorei mó tempão pra entender isso. O meu estalo veio muito tarde. Até então, eu só sofria com as dores disso, sem entender elas.” (Entrevista realizada com Rafa Militão via Google Meet em 7 de dezembro de 2022)

Rafa me contou que levada pela necessidade financeira teve que adentrar no mercado de trabalho formal, com carteira assinada, aos 15 anos. Mesmo assim, como ela mesmo disse, sempre gostou de estudar e sempre foi “enrolada” com música. Quando terminou o colégio, público por sinal, encontrou limitações e se viu diante do dilema de qual curso seguir na faculdade.

Ela queria música ou publicidade, no entanto, a ausência do curso de publicidade na universidade federal e a percepção desencorajadora na época de que a música não oferecia um futuro financeiramente estável a levaram a optar por publicidade e uma faculdade privada. Isso fez com que ela se dividisse entre os estudos e o trabalho para poder arcar com os custos da educação.

Aos 20 anos, Rafa abriu sua primeira agência de publicidade junto com dois amigos, atendendo a clientes enquanto conciliava esse trabalho com o fim de seus estudos universitários. Sua carreira tomou uma nova direção quando se juntou à FM Dia, uma rádio que estava se expandindo para Manaus, por convite de uma amiga. Na rádio, ela era responsável pelo setor de eventos e promocional, gerenciando contatos de festas da cidade, parcerias e ações com clientes.

Durante seu tempo na rádio, uma oportunidade inesperada surgiu: ela foi sugerida por uma amiga para ser *DJ* em um evento de pagode. Inicialmente ela resistiu à ideia pois na sua cabeça, “não tinha estudado pra caralho pra virar *DJ*”. Um pensamento que ela disse ser “preconceituoso”. Algum tempo depois, acabou sendo convencida pela amiga e pelo pessoal da rádio. E esse acontecimento marcou o início de sua carreira como *DJ*.

“Já cheguei tocando proibidão, que era o que eu ouvia, que queria e sabia que podia fazer, ninguém fazia isso, Manaus não tocava 150 BPM, isso eu te falo com toda convicção, e eu era rata de festinha de funk, de tudo. Aí eu comecei a tocar e a galera se amarrou, essa foi minha primeira vez, eu achei que era isso. Aí quando chegou na segunda-feira, ele: 'Pô, tu foi embora, nem recebeu teu cachê.' Aí ele me deu cem reais. Eu toquei 30 min e ele me deu cem reais pra eu tocar as músicas que eu gostava, aquilo foi incrível pra mim, cem reais foi o meu primeiro cachê. Aí quando eu vi apareceu um trampo na sexta, no sábado e no domingo, aí segunda-feira era cem reais de cada lugar desse.” (Entrevista realizada com Rafa Militão via Google Meet em 7 de dezembro de 2022)

Ela contou que apenas alguns meses depois a música assumiu um papel tão central em sua vida que decidiu abandonar a função de carteira assinada na rádio. Os responsáveis pelo veículo, por sua vez, acabaram por lhe oferecer um programa próprio na programação, onde seguiu se dedicando exclusivamente à sua atividade como *DJ*, mas sem vínculo formal de trabalho.

Motivada pela necessidade de aprimoramento e diante da ausência de cursos especializados em Manaus, Rafa se deslocou para o Rio de Janeiro em 2019 para fazer um curso de *DJ*. Esse período de estudos não apenas contribuiu para o desenvolvimento de suas habilidades, mas também ampliou significativamente sua “rede de contatos” e oportunidades, graças às conexões e eventos proporcionados pelas vezes que voltou ao Rio durante aquele mesmo ano como *DJ* da rádio. A partir daí começou a intercalar entre Manaus e idas ao Rio de Janeiro.

No entanto, a pandemia de COVID-19 trouxe desafios inesperados, forçando Rafa a fazer uma “reinvenção” e a depender temporariamente do Auxílio Emergencial concedido pelo governo brasileiro devido os impactos econômicos e sociais provocados pela pandemia, situação que atingiu em larga escala o setor cultural. Esse novo projeto esteve relacionado a fazer *RAP* e a atuação que passou a ter “fora do palco”.

Apesar de seu apreço pelo *RAP*, Rafa nunca havia considerado a possibilidade de se tornar uma *rapper*, até que a oportunidade surgiu de forma

inesperada com o projeto "Poetas no Esgoto". Foi Dacota, um integrante do Coletivo 333, que recomendou seu nome para participar. Após isso, veio a música "Só o Começo", porém, a artista relatou que o processo não saiu como o esperado, pois ela "não sabia nada sobre lançar música".

Motivada por essa experiência, ela decidiu buscar uma especialização, conforme expressa em suas próprias palavras:

"Fui fazer lá minha especialização na PUC em música, negócio e o caralho, entendeu? Pra entender o que eu estava fazendo, pra entender como que o streaming paga, o que que é UBC, por onde eu vou subir, qual a melhor estratégia. Porque além do palco, eu também sou muito do negócio. Eu penso muito em como eu vou estar vivendo daqui a 15 anos, então queria entender quais outras funções que eu poderia ter interligado à música fora do palco também." (Entrevista realizada com Rafa Militão via Google Meet em 7 de dezembro de 2022)

A partir de toda sua bagagem anterior e os conhecimentos adquiridos em sua nova especialização, Rafa passou a promover suas próprias festas. Um local que usou com frequência para isso foi o Espaço Cultural Curupira Mãe do Mato, localizado na Av. Sete de Setembro, Centro. A partir de 2022, já em trabalho de campo, frequentei algumas das festas promovidas por Rafa, como a "Rafa convida" e a "Resenha da Rafa".

Estas festas foram marcadas pela diversidade em relação aos gêneros musicais das atrações. Além de tocar muito *RAP* e Funk, em diversas ocasiões, estiveram presentes músicos do Sertanejo e Grupos de Pagode. Segundo Rafa, essa seria uma maneira dela "misturar" tudo o que gosta e também aproveitar para apresentar aqueles artistas para quem não conhece, sendo ela um "ponto de ligação" dentro do que ela mesmo disse entender como uma rede:

"Então as festas surgiram desse intuito, de criar lugares que eu me sentisse bem com meus amigos e ainda assim abrindo portas pra uma outra *rapaziada* conhecer, e funcionar como uma rede. Eu acredito nisso, que a gente tem que funcionar como uma rede. E acho que a *cena* em Manaus só não vai para além disso porque as pessoas não conseguem ver dessa forma. Cria-se uma rivalidade que não deveria existir, enquanto na verdade a gente devia estar se ajudando. Eu vejo a galera em BH se movimentando muito nessa estrutura de rede também. Eu não sei se eu acho a galera muito mercenária em Manaus e aqui no Rio também, ou se a galera é muito inocente em BH. O desafio é conseguir chegar, é destruir essa ideia de que rola um eixo". (Entrevista realizada com Rafa Militão via Google Meet em 7 de dezembro de 2022)

Rafa relatou a importância da sua “rede de apoio” em sua carreira musical. Ela nos lembra que, por trás de cada artista, existe uma equipe de pessoas dedicadas que contribuem para o seu crescimento e sucesso. Militão destaca a importância de reconhecer e recompensar cada uma das pessoas que formam sua equipe:

“Eu não aconteço sozinha. Minha rede de apoio sempre foram meus amigos. Eu sou a engrenagem que gira esse negócio, mas essa engrenagem tem muitas mãos pra funcionar. Hoje, eu sou muito feliz de ter uma equipe, de que eu saio pra pista com 5 pessoas, e todas essas 5 pessoas estão recebendo, tenha certeza disso. Eu consigo pagar tudo certinho”. (Entrevista realizada com Rafa Militão via Google Meet em 7 de dezembro de 2022)

Rafa me explicou que, embora o *RAP* seja uma parte essencial de sua vida artística, não é sua principal fonte de renda. Para ela, o *RAP* serve como uma válvula de escape, um meio de expressão para “fazer denúncias”. Enquanto sua carreira como *DJ* e as publicidades que faz como artista são financeiramente recompensadoras, o *RAP* em Manaus não lhe proporciona o mesmo retorno financeiro que ela encontra no Sudeste, onde consegue monetizar melhor suas apresentações.

Rafa relatou ter recebido com surpresa a indicação ao prêmio CUFA de empreendedores negro:

“Fiquei me perguntando: 'Por quê? Loja de que eu tenho?' Tem coisa que eu só consegui compreender recentemente, e essa é uma dessas coisas: me ver como uma empreendedora. Eu demorei pra entender, porque na minha cabeça, quando eu comecei os meus projetos, as motivações deles eram muito mais passionais; é aquilo que eu tô te falando de abrir espaço, não é só o capital do bagulho. O capital eu quero ter pra pagar pra fazer aquilo acontecer. Eu já consigo ver a resenha dentro desse campo de empreendedorismo.” (Entrevista realizada com Rafa Militão via Google Meet em 7 de dezembro de 2022)

Quando perguntei se ela ainda realizava alguma atividade fora da música, ela respondeu que não. Disse que havia se retirado desse lugar, mas que o corre não era fácil, pois nunca parava e fazia anos que não tirava férias. Por outro lado, disse que toda sua movimentação para viver da música estaria dentro da vertente artística, e relatou como havia começado “viver da imagem”, indo além da prática musical em si:

“Eu consegui desbloquear mais um campo, tinha muito receio de me colocar nesse lugar, que é da publicidade, que é ter a minha imagem usada pelas marcas... Eu já tinha feito algumas coisas pra algumas marcas grandes, como a Budweiser, mas essa das Casas Bahia me levou para outro lugar e me abriu portas para algumas outras oportunidades... Eu criei muitas possibilidades pra mim dentro do meio artístico, como publicitária mesmo. Desde o começo, tendo uma visão de mercado. Fiz do meu nome um produto. Quando eu decidi tirar o ‘DJ’ de Rafa Militão, eu já tava pensando em várias possibilidades. Porque isso me limita.” (Entrevista realizada com Rafa Militão via Google Meet em 7 de dezembro de 2022)



Figura 7. Print da publicação de Rafa Militão em seu perfil do Instagram, divulgando as lojas da Casas Bahia, rede varejista recém chegada à cidade. Fonte: Perfil do Instagram de Rafa Militão.

Em uma trajetória onde a linha entre a paixão e o profissionalismo muitas vezes se torna turva, a artista nos oferece sua visão pessoal sobre sua jornada na música e o retorno financeiro:

“Eu penso muito em ganhar dinheiro com música, mas nunca, nunca, nunca vai ser só isso, ou só por isso, ou vai ter como a motivação maior isso, entendeu? Eu quero viver de música, quero conseguir me manter com a música, mas ter todo dinheiro do mundo, aí já acho que muda de figura, vira sobre dinheiro, e não é sobre isso, é sobre quem eu sou, a música faz parte

de mim, é quase uma continuação.” (Entrevista realizada com Rafa Militão via Google Meet em 7 de dezembro de 2022)

2.3 Lua Negra

Meu primeiro contato com Lua Negra foi em novembro de 2019, no Raízes Music Bar, localizado na Av. Grande Circular, bem ao lado do supermercado Assaí Atacadista, onde estive para prestigiar a festa “É som de preto”. O evento foi divulgado no Facebook²⁴ e convocou “todas as mana, os mano, e as mona” para aquela que seria a 3º edição. A programação trazia batalha de *MC's*, shows de *RAP*, *trap* e *DJ's*. O ingresso antecipado foi vendido a 5 reais, sendo físico ou comprado pelo site do Sympla. Aquele que optasse por pagar na entrada, saía a 10 reais.

Naquela época, fui à festa para me divertir, sem nenhuma pretensão etnográfica. Digo isso para justificar a falta de uma descrição mais detalhada sobre tudo o que aconteceu naquela noite. No entanto, algo que guardei na memória foi minha surpresa de conhecer e assistir a apresentação de Lua Negra. Logo à primeira vista, percebi que sua identidade de gênero era diferente da maioria dos outros agentes da *cena* que tive contato até aquele momento.

A primeira característica que me levou a essa suposição foi a maneira que estava vestido, bermuda justa acima do joelho e blusa cropped, roupas nada afeitas aos rapazes do *RAP* que na maioria das vezes estão com camisa comprida e calça larga. Quando Lua subiu no palco e iniciou sua performance da música “Tem bicha no gueto”, tive certeza de que estava diante de um agente da *cena* que abertamente pertencia a comunidade LGBT. A seguir, apresento um trecho da letra da música:

“Bota a mão pro alto se você é uma bicha do gueto
 Bota a mão pro alto se você é uma sapatão do gueto
 Bota a mão pro alto se você é uma travesti do gueto
 Queremos respeito, merecemos respeito
 Tem bicha no gueto, tem bicha no gueto
 Tem bicha no gueto, tem bicha no gueto
 Tem bicha no gueto, tem bicha no gueto
 Queremos respeito, merecemos respeito”

Depois daquele dia passei a acompanhar Lua Negra nas redes sociais. Todavia, foi a partir de 2022, quando iniciei o campo e o selecionei como interlocutor, que passei a visitar sua conta no Instagram com vistas a pesquisa. Foi primeiramente em seu perfil nesta rede social que coletei informações para conhecer melhor sua trajetória.

²⁴ Página da “Festa É som de preto” no Facebook:

https://web.facebook.com/coytadamao/photos/a.148294569890887/148247049895639/?_rdc=1&_rdr.

Navegando em seu perfil do Instagram, as primeiras postagens que se encontram relacionadas a sua atividade com a música são de 2014, algumas fotos e vídeos curtos onde aparece se apresentando junto a um antigo grupo chamado Tropical Mafia. Chegando aos posts feitos em 2015, aparecem flyers de diversas festas em locais diferentes de Manaus onde se apresentou como *DJ Lucas Campus*.

Em suas postagens a partir de 2018 começam a aparecer registros de sua atuação como *rapper*, mas com o nome artístico de Blaq Moon. Um desses registros é o de sua participação no Tupiniquen party que ocorreu no Boteco Itaúba, localizado na rua Ferreira Pena, no Centro.

A festa foi organizada pelo Movimento Tupiniquen, um coletivo artístico engajado em pautas da população LGBT, que se apresenta nas postagens de seu perfil no Instagram como “um movimento de resistência” que surgiu para criar espaços de “representatividade, afetividade e segurança”. Sendo formado por “corpas amazônicas, bem orgânicas, indesejadas, marginalizadas e constantemente agredidas”²⁵.



Figura 8. Print da postagem de divulgação da apresentação de Lua Negra, na época Blaq Moon. Fonte: Perfil do Instagram do Movimento Tupiniquen.

²⁵ Postagem do Tupiniquen no Instagram:

https://www.instagram.com/p/BpkuFksHCiQ/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==

O material divulgado sobre Lua apresenta uma minibiografia do artista, destacando sua trajetória e inspirações musicais. Além disso, o texto faz menção ao seu “novo trabalho” na época, intitulado “Verdade Nua”, do qual apresentaria quatro músicas naquela noite. O que particularmente me chamou atenção foi a definição do artista como *queer rapper*, um termo que era novo para mim.

Ao explorar seu perfil, encontrei um flyer registrando a primeira participação de Lua no Festival Até o Tucupi em 2019, já sob o nome artístico de Lua Negra. Avançando, outro registro notável é a participação do artista como atração musical em 2020, no programa 6H Notícias da TV Em Tempo. Um trecho dessa apresentação foi postado por ele em seu *canal* do Youtube²⁶. Assistindo ao material, consegui coletar informações e anotar algumas falas de Lua que são pertinentes à pesquisa.

No vídeo, assim que é introduzido pela apresentadora, Lua entra em frente às câmeras cantando a música “Dinheiro”:

Dinheiro, dinheiro,
quero muito dinheiro.
Ouro, diamantes, joias
quero mais dinheiro
Usar Fendi e Prada
Quero mais dinheiro
Bolsa Chanel tá cara
Me dá mais dinheiro.
Dinheiro na mão, razão pra perdição
ninguém trabalha aqui sem a minha permissão.
Já estive perdendo a calma,
vendendo a alma,
com a minha sentença assinada,
Vou ficar rico,
Dinheiro pra não acabar,
milhões quero contar.
Depois do primeiro passo não tem como voltar,
Assino agora o nosso compromisso.
Te dou uma gota,
se você me der tudo isso.
Valores do cifrão dominam o mundo inteiro,
gritando dinheiro, dinheiro,
eles querem mais dinheiro [...]

Após a conclusão da música, a apresentadora comenta: “oh, coisa boa é ganhar dinheiro com música”, e incentiva Lua para que compartilhe detalhes sobre seu novo repertório e a agenda de shows. Lua informa que o seu repertório está em

²⁶ Lua Negra, Dinheiro Participação como atração cultural na TV EM TEMPO, NO PROGRAMA NOTÍCIAS AS 6: <https://www.youtube.com/watch?v=dO7QcY5MVdo>.

todas as plataformas digitais e sugere que as pessoas busquem por “Lua Negra, Verdade Nua” para encontrarem seu EP. Ele acrescenta que suas músicas abordam sobre “temas sociais, como misoginia, homofobia e racismo”. Sobre a música “Dinheiro”, que havia cantado a pouco, Lua esclarece que ela discute o “vício em dinheiro” e crítica como “as pessoas fazem de tudo por dinheiro hoje em dia”.

A apresentadora, então, questiona: "Então, todas as músicas têm uma mensagem direcionada, principalmente essa questão do consumismo, do racismo, é isso?". Lua confirma, explicando que sua principal missão com a música é "passar alguma mensagem com ritmos dançantes". Seja por meio do funk, do tRAP ou do hip-hop, seu objetivo é sempre “colocar uma mensagem com alguma coisa que faça sentido para as pessoas ouvirem e refletirem”.

Um outro dado relevante, consta na descrição desse vídeo. Lua utilizou o local para agradecer ao canal e ao programa pelo “espaço” e também agradecer à “assessoria” da Pedra de Fogo Produções. O que aponta que sua participação no programa foi intermediada por uma produtora cultural.

A atividade de Lua nas redes sociais, particularmente no Instagram, demonstra seu envolvimento em uma diversidade de projetos e eventos culturais. Estes variam desde aqueles financiados por incentivos até iniciativas diretamente apoiadas pelo Governo do Estado, com ênfase em ações voltadas à comunidade LGBT. Um exemplo disso é o projeto "As Vozes do Arco Íris", implementado em 2021 pela Secretaria de Justiça, Direitos Humanos e Cidadania (Sejusc).

De acordo com informações disponibilizadas no portal oficial da Sejusc²⁷, a iniciativa selecionou oito artistas LGBT para a produção e divulgação de musicais autorais e respectivos videoclipes através das redes sociais da secretaria. Em declaração, a secretária Mirtes Salles, titular da Sejusc na época, enfatizou o valor da ação no mês do Orgulho LGBT, afirmando que a iniciativa “foi de extrema importância, pois valoriza e apoia a arte dos artistas locais LGBTs que, por tantas vezes, sofrem preconceitos ainda existentes na sociedade atual. Precisamos cada vez mais dar voz a eles”.

Outro projeto cultural que Lua se envolveu, desta vez desenvolvido a partir de incentivos do Governo, foi o Sessão 432Hz, de 2021. Um projeto idealizado pela

²⁷Encerrando mês do Orgulho LGBT, Sejusc realiza live do projeto ‘As Vozes do Arco-Íris’: <http://www.sejusc.am.gov.br/encerrando-mes-do-orgulho-lgbt-sejusc-realiza-live-do-projeto-as-vozes-do-arco-iris/>.

produtora cultural Chá de Papoulas e contemplado pelo edital Cultura Criativa / Lei Aldir Blanc, Prêmio Feliciano Lana via Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa. Como apresentado no *canal* do projeto no Youtube, o propósito foi a criação de uma “rede coletiva de sonoridades contemporâneas produzidas na Amazônia”²⁸.

O projeto se desenvolveu a partir da realização de dois audiovisuais. Primeiro, uma “*live session*”, um formato no qual os músicos e as bandas realizaram uma apresentação “ao vivo” que foi filmada. O segundo vídeo foi uma troca de ideias com os/as artistas convidados, abordando aspectos de suas carreiras, influências musicais e projetos em desenvolvimento.

Assistindo à troca de ideias com Lua²⁹, duas declarações dele me chamaram atenção. A primeira foi quando ele mencionou que o projeto tratou os artistas participantes com o mesmo nível de profissionalismo e respeito que as produtoras reservam para artistas “de fora”. A segunda declaração foi quando ele expressou sua satisfação com o projeto, principalmente porque lhe proporcionou “o que todo mundo quer: dinheiro”. Com todos os participantes devidamente remunerados, o projeto conseguiu “movimentar a *cena*”, segundo ele.

Após uma análise preliminar das informações sobre Lua em seu Instagram, onde coletei vários registros de sua carreira artística e declarações feitas em diferentes contextos de entrevistas, percebi a necessidade de um contato direto para aprofundar minha pesquisa. Por isso, enviei uma mensagem através dessa mesma rede social, explicando sobre a pesquisa e convidando-o para uma entrevista. Lua aceitou o convite. Agendamos a data, e eu fiquei responsável por enviar o link do Google Meet. A seguir, detalharei a trajetória de Lua conforme narrada por ele durante nossa entrevista.

Lua Negra, 31 anos, reside no Bairro da União, zona centro-sul. Nasceu em Manaus, mas passou grande parte de sua vida no Rio de Janeiro, sob os cuidados de seu padrasto. A família do pai biológico é de São Paulo, mas muitos de seus parentes vivem dispersos por outros estados, isso o levou a residir temporariamente por esses diferentes locais.

Há muitas pessoas envolvidas com a música em sua família, incluindo um irmão pagodeiro e uma irmã passista de escola de samba. Desde cedo, cantou na

²⁸ Sessão 432Hz: <https://www.youtube.com/@sessao432Hz>.

²⁹ Sessão 432Hz - Sintonizando Lua Negra: <https://www.youtube.com/watch?v=BEMENWNCFEE&t=189s>.

igreja, então considera a música como uma expressão artística sempre presente em sua vida.

Ao falar da infância, Lua relatou ter sido “criado como uma pessoa negra da periferia”, e que foi ensinado a “não se comparar com pessoas brancas”, pois seria tratado de maneira diferente. O pai, um militar de carreira, proporcionou-lhe acesso a ambientes de pessoas abastadas, permitindo-lhe uma juventude entre dois mundos, com “um pé na favela e um na classe média”. Contudo, foi muito bem instruído para “saber o seu lugar” e se defender contra as “opressões sociais”:

“Eu tive muita sorte em questão de educação pessoal, posso dizer. Pelo fato de eu sempre ter sido inserido em um lugar de acolhimento e aceitação. Sempre morei perto do morro, na favela, cresci ao redor de gente preta. Sempre tive isso colocado desde sempre, fui educado como uma pessoa negra na sociedade, sempre me identifiquei como uma pessoa negra da favela.” (Entrevista realizada com Lua Negra via Google Meet em 10 de dezembro de 2022)

Até o *RAP*, foi uma longa trajetória. Antes disso, passou por experiências com diferentes gêneros musicais. Participou de uma banda de metal, teve um grupo de rock e outro de eletrônico. Lua cita Tati Quebra Barraco e Lil Kim como suas maiores inspirações, destacando-as como pioneiras nos gêneros funk e *RAP*, respectivamente. Ele admira como Tati abriu caminho para mulheres no funk, um campo antes dominado por homens no Brasil, e como Lil Kim fez o mesmo no cenário internacional do *RAP*, facilitando o surgimento de outras artistas femininas.

Mas apesar de sua relação com a música, levou algum tempo para entender “onde iria parar com ela”. Este período de busca não se limitou apenas à exploração de gêneros musicais; estendeu-se por um vasto leque de experiências de trabalho:

“Dentro desse percurso, eu cursei 3 anos de Turismo na Fаметro. Trabalhei como guia... trabalhei muito no shopping, em várias lojas; foram dez anos. Trabalhei na Hering, na Chilli Beans, no Bob's, no Mr. Pretzel; trabalhei na Paradise... também trabalhei com varrição de rua, quando fui morar no interior de São Paulo, foi o meu primeiro emprego. Trabalhei com supermercado, então tive vários trabalhos que só me alimentavam mais ainda dá vontade de querer crescer na música, porque trabalho em shopping é muita escravidão.” (Entrevista realizada com Lua Negra via Google Meet em 10 de dezembro de 2022)

Lua estava morando no interior de São Paulo quando um amigo lhe sugeriu retornar a Manaus, mencionando o surgimento de várias oportunidades artísticas, como festivais, na cidade. Atendendo ao conselho, ele voltou para Manaus, onde

iniciou sua carreira artística com o lançamento de suas primeiras músicas e a realização de seus primeiros shows. Lua mencionou como essa transição proporcionou uma “salvação” para sua vida, dando-lhe um “sentido” e consolidando sua decisão de “fazer isso para viver”.

O *rapper* expressou sua determinação em não se conformar com uma "vida normal", trabalhando como vendedor em um shopping por décadas. Ele destacou que sua decisão de "viver só da música tem seus altos e baixos". Há cerca de três anos, ele se comprometeu a não procurar outros empregos, focando apenas na música. Essa jornada tem sido marcada por instabilidades financeiras, onde um mês traz boa renda e nos outros passando sem a realização de shows.

Inicialmente atraído pelo *RAP* pela possibilidade de ganhar dinheiro e alcançar fama, sua jornada foi marcada por um processo de autodescoberta e busca por pertencimento. Lua reflete sobre essa transformação dizendo:

“Quando eu comecei com o *RAP*, foi mais com aquela vontade mesmo de ganhar dinheiro e ficar famoso e etc e tal. Não foi pensando muito como expressão artística, mas a partir do momento que eu fui me entendendo como pessoa... Onde que me acolhe? Quais são as pessoas que me acolhem? Quais são os tipos de lugares que têm pessoas parecidas comigo? Então, eu encontrei isso muito no cenário do *RAP*... Foi quando eu encontrei a *cena* do *RAP* local.” (Entrevista realizada com Lua Negra via Google Meet em 10 de dezembro de 2022)

Lua enfatiza que sua rede de contatos das “pessoas certas” e habilidade para se posicionar são cruciais para garantir oportunidades. Ele conta que, ao notar editais com projetos de *RAP* aprovados, prontamente entra em contato com os organizadores para se oferecer para participar. Apesar de seu próprio projeto não ter sido aprovado no edital Thiago de Melo, Lua conseguiu envolver-se em vários outros que foram. Ele menciona, ainda, sua atuação com cachê pago em dois filmes e uma exposição na Galeria do Largo, exemplificando como essas oportunidades diversificaram sua carreira para além do *RAP*:

“Realmente, para quem depende só do *RAP* é muito difícil, porque precisa ter todo o conhecimento dentro desse contexto cultural, precisa conhecer as pessoas que fazem os eventos, precisa ter uns contatinhos. E eu acabei me consolidando em Manaus como artista, e não somente como *rapper*... As minhas performances, tudo que eu fiz, acabou me dando outros caminhos além do *RAP*.” (Entrevista realizada com Lua Negra via Google Meet em 10 de dezembro de 2022)

Lua aponta um desafio comum entre os artistas: a falta de conhecimento sobre como participar de editais ou fazer cadastros em órgãos como a Secretaria de Cultura ou a Manaus Cult. Ele observa que muitos artistas perdem oportunidades por não procurarem as informações corretas ou por não terem um *portfólio* organizado. Apesar de sua tentativa de ajudar, muitas vezes encontrou artistas despreparados na hora de apresentar o material necessário. Ele destaca sua própria participação no festival Passo a Paço de 2022 como exemplo de uma oportunidade que muitos poderiam aproveitar, mas não o fazem por falta de conhecimento ou organização.

A conquista do Edital Feliciano Lana em 2020 representou um marco decisivo na trajetória de Lua, conforme ele próprio relatou. Realizado pelo Governo do Amazonas, através da Secretaria de Cultura e Economia Criativa, o edital beneficiou vários segmentos artísticos, incluindo a Cultura *Hip Hop*, segmento no qual Lua foi premiado. Essa premiação específica proporcionou ao artista recursos para produzir dois videoclipes de alta qualidade, projetos que ele anteriormente não imaginava serem possíveis. Além disso, essa mesma oportunidade viabilizou o lançamento de oito novas músicas, ampliando significativamente seu repertório.



Figura 9. Flyer postado nas redes sociais do Festival Sou Manaus Passo a Paço 2022, divulgando o Lua Negra como atração. Fonte: Perfil do Instagram de Lua Negra.

A inserção e o reconhecimento no meio artístico exigem mais do que talento; requerem a observância de critérios específicos e a adaptação às exigências do sistema cultural. Como destacado no seguinte relato de Lua:

“Para ser artista hoje em dia, não basta apenas fazer música, cantar e pronto. Existem vários pré-requisitos para que você seja levado a sério. Todos vão pedir portfólio, currículo do artista, todos vão pedir comprovação de que você está atuando naquela área. Então, sim, os editais são coisas com as quais a gente tem que jogar de acordo com o sistema. Se você quer ser incluído na sociedade como artista, quer ser reconhecido como artista, tem que jogar como a sociedade quer. O que ela quer? Que você vá lá no cadastro da cultura, organize seu portfólio, tenha um conhecimento jurídico a respeito de direitos autorais, de ECAD de música... Por exemplo, Até o Tucupi, Passo a Paço (sou Manaus), festivais grandes, eles prezam por isso, porque existe o ECAD, eles não vão colocar uma pessoa que não tem distribuição legal do próprio material.” (Entrevista realizada com Lua Negra via Google Meet em 10 de dezembro de 2022)

Quando perguntei sobre sua experiência com a monetização de suas músicas nas plataformas de streaming, o artista me relatou que o valor pago para artistas com menos de 100 ouvintes mensais, como no seu caso, é ínfimo. Por outro lado, ele aponta o Instagram como uma fonte de renda mais lucrativa, especialmente para artistas que têm suas músicas utilizadas em vídeos do tipo *reels*. Lua contou que já conseguiu obter rendimentos entre 400 e 500 reais em um mês, graças à divulgação de um vídeo seu por uma página famosa, que alcançou um grande número de visualizações.

Lua enfatiza a importância dos shows como sua principal fonte de renda e oportunidade de investimento em novos projetos:

“Quando entra show bom de cachê alto, eu já invisto... o último cachê legal que peguei, fiz o circuito Mais Cultura, da Secretaria. Recebi 2500, pagando todo mundo, fiquei com 500 reais. Aí, eu investi. Nem todo cachê dá pra investir. No último que teve no Largo, peguei 1000 reais, mas levei 2 backing vocals e 2 dançarinas, então tem que pagar pelo menos 150 pra cada... aí já sobra 300, 400 reais que não dá pra investir, que é um dinheiro que vou precisar para minha existência. A minha maior fonte é show, entra show legal, eu já invisto. Eu tenho várias bases pagas, daí vou lançar uma música com a Rafa Militão, com a Lary e a Strela, aí já fico jogando pra elas pagar a gravação.” (Entrevista realizada com Lua Negra via Google Meet em 10 de dezembro de 2022)

Perguntei para ele, como era ser um homem gay em meio ao *RAP*. Lua refletiu sobre a cultura de respeito e espaço compartilhado dentro da comunidade artística de Manaus, especialmente no cenário do Norte, ao que o artista responde

que “só tem a gente pra consumir a gente, né? o Norte que é do Norte”. Sua fala revela a importância do apoio mútuo entre os artistas locais.

Ele observa que, em nossa região Norte, há uma visão de que “a galera tem que ser respeitosa”, especialmente entre os artistas do *Hip Hop*, devido ao entendimento de que o desrespeito pode resultar em perda de oportunidades de apresentação. Lua destaca que, apesar da presença de atitudes machistas, ele encara tais problemas como reflexos de questões sociais mais amplas, não exclusivas do *RAP*, mas enraizadas na sociedade. Na visão dele, o *RAP* e a arte, de forma geral, têm o poder de desafiar esses “paradigmas” e “fazer as pessoas evoluírem”.

Nesse sentido, o *rapper* me contou sobre o caso em que um artista reconhecido em Manaus disse ter mudado de percepção sobre a comunidade LGBTQIA+ após assistir a uma de suas apresentações. O artista, após o show, aproximou-se de Lua e compartilhou que, ao ver um gay *rapper* falando sobre discriminação social e racial, percebeu as semelhanças nas experiências de discriminação enfrentadas por ele, o que o levou a uma nova compreensão e respeito pela comunidade LGBTQIA+.

Então, percebi que esse assunto abriu a oportunidade de perguntar ao artista o que significava *queer rapper*. Ele respondeu que “queer é um empoderamento”, e ao mesmo tempo um “estilo de vida” com gostos, artistas, lugares e moda específicos. Portanto, usar o *queer rapper* é uma maneira de reafirmar sua presença tanto na cultura queer quanto do *RAP*, mostrando que é possível estar ativamente envolvido e representado em ambos os contextos:

“Eu faço questão de colocar esse ‘Queer *rapper*’ para lembrar que existem membros da cultura LGBTQIA+ que também são ligados e influenciados pela cultura do *RAP*. Então, trago a Queer ao lado do *RAP* para mostrar que eu vivo essas duas culturas, transito entre uma e a outra, e elas podem coexistir.” (Entrevista realizada com Lua Negra via Google Meet em 10 de dezembro de 2022)

CAPÍTULO III - OS BASTIDORES DO CORRE

3. Projeto e Campo de possibilidades

À luz das noções de "projeto" e "campo de possibilidades", conforme foi colocado por VELHO (2003), prossigo com o exame das três trajetórias artísticas já narradas. Pretendo com isso analisar como certos atores sociais da "cena" (Magnani, 2007) do *RAP AM* organizam suas condutas individuais para atingir o objetivo de rentabilizar suas práticas artísticas, ao ponto de tê-las como seu único meio de sustento e estilo de vida. Por outro lado, é preciso considerar como essas intenções pessoais são formuladas e executadas de acordo com as oportunidades oferecidas pelo contexto sócio-histórico e cultural. Para Velho (2003):

Assim, evitando um voluntarismo individualista agonístico ou um determinismo sociocultural rígido, as noções de projeto e campo de possibilidades podem ajudar a análise de trajetórias e biografias enquanto expressão de um quadro sócio-histórico, sem esvaziá-las arbitrariamente de suas peculiaridades e singularidades (VELHO, 2003, p.40).

Para analisar trajetórias individuais utilizando os conceitos de "projeto" e "campo de possibilidades", a análise deve focar em como as escolhas e ações dos indivíduos refletem suas avaliações da realidade e como esses projetos interagem com os de outros indivíduos e com o contexto cultural e histórico mais amplo. Essa abordagem permite entender as trajetórias como expressões de agência individual dentro de um quadro sócio-histórico, respeitando a singularidade e peculiaridade de cada trajetória e biografia.

Kurt Sutil inicia sua jornada no *RAP* em 2017, com a formação da Aposse92, um coletivo que representava a Zona Leste de Manaus, expressando as experiências, histórias e costumes dessa área da cidade. A decisão de Kurt de se dedicar integralmente ao *RAP*, abandonando a escola, marca o início de seu projeto individual dentro do campo artístico.

O projeto de Kurt, enquanto iniciativa individual moldada por sua consciência e determinação, é exemplificado pela sua paixão inicial pela produção de vídeos e posterior envolvimento com a música *RAP*. Essa escolha reflete uma deliberação

consciente influenciada por seu ambiente, onde a música surge como um veículo para expressar sua vivência.

O *RAP*, em particular, ofereceu a Kurt um meio para refletir sobre suas experiências, desenvolver uma consciência social e, mais tarde, explorar e afirmar suas raízes indígenas. A música tornou-se assim o núcleo de seu projeto de vida, conduzindo-o à formação da Aposse92 e à busca por afirmação no cenário musical de Manaus.

O campo de possibilidades para Kurt, embora inicialmente restringido pelo contexto sociocultural e econômico de sua família e comunidade, expandiu-se à medida que ele se engajou com a música e a cultura hip-hop. O contexto cultural de Manaus, oferece a Kurt e à Aposse92 um campo de possibilidades para a articulação de suas carreiras artísticas. As oportunidades e desafios desse ambiente moldam as estratégias adotadas pelo coletivo e por Kurt individualmente, como a escolha por temas locais e indígenas em suas letras, visando autenticidade e diferenciação.

Entretanto, é crucial reconhecer que o campo de possibilidades para Kurt não é apenas um conjunto de oportunidades externas, mas também um espaço de negociação de identidades, valores e visões de mundo. Sua rejeição ao ambiente religioso de sua família paterna e a decisão de abandonar a escola em favor da música são reflexos disso.

As oportunidades para apresentações ao vivo, a participação em eventos como o Festival Sou Manaus Passo a Paço, o Festival Até o Tucupi e a colaboração com a Converse são indicativos de como o ambiente sociocultural mais amplo de Manaus começou a influenciar as opções disponíveis para ele.

Participações em festivais e a colaboração com grandes marcas mostram o reconhecimento de seu trabalho e a busca por expandir sua influência para além de Manaus. Essa expansão é parte de seu projeto de "sobreviver de *RAP*", entendido como a busca por uma vida sustentada pela arte, mas também pela criação de laços comunitários e experiências compartilhadas.

A formação de uma rede de apoio, através de colaborações com outros artistas e marcas, bem como a participação em eventos e festivais, demonstra a navegação de Kurt pelo campo de possibilidades disponíveis. Estas colaborações não só ampliam sua visibilidade, mas também reforçam sua identidade artística e o compromisso com suas raízes.

Os desafios enfrentados, como a desintegração da Aposse92 e períodos de dificuldades financeiras, testam a resiliência de Kurt e sua capacidade de reavaliar e adaptar seu projeto às circunstâncias mutáveis do campo cultural e social. A persistência em face desses desafios é um testemunho de seu compromisso com o *RAP* como projeto de vida e expressão.

A trajetória de Rafa Militão, assim como a de Kurt Sutil, exemplifica a interação entre o projeto pessoal e o campo de possibilidades sociocultural, ambos fundamentais na formação e evolução de um indivíduo dentro de um contexto específico. No caso de Rafa, sua jornada reflete um contínuo processo de descoberta, experimentação e redefinição de sua identidade artística, moldada tanto por suas experiências pessoais quanto pelo ambiente cultural e as oportunidades disponíveis em seu entorno.

O projeto da artista começou a tomar forma desde a infância, influenciado pela rica exposição cultural proporcionada por seu pai e pela participação em atividades como o coral infantil do Claudio Santoro. Esta base cultural e musical foi o alicerce sobre o qual ela construiu sua identidade artística, inicialmente hesitante entre a música e a publicidade. O desvio inicial para o campo da publicidade e a subsequente reinvenção como *DJ* destacam um aspecto crucial do projeto pessoal: a adaptabilidade e a reavaliação contínua de metas e aspirações em resposta às mudanças nas circunstâncias pessoais e no ambiente externo.

Rafa, inicialmente reconhecida como *DJ* Rafa Militão no circuito de festas e eventos de Manaus, ampliou seu escopo de atuação para a *cena* do *RAP*, marcando sua transição para uma multiartista. Este movimento foi influenciado tanto por oportunidades externas quanto por escolhas pessoais, evidenciando a interação entre o projeto individual e o campo de possibilidades.

Os horizontes de Rafa ampliaram-se significativamente à medida que ela começou a navegar pelo mundo da música, primeiro como *DJ* e, posteriormente, como *rapper*. Cada etapa de sua jornada revela como o contexto sociocultural de Manaus. A transição para o *RAP*, marcada por sua participação na *cypher* “Poetas no Esgoto Pt. III”, ilustra uma expansão do campo de possibilidades.

Além disso, a abordagem de Rafa ao seu trabalho artístico e suas reflexões sobre a monetização da arte refletem uma consciência profunda de como o projeto pessoal e o campo de possibilidades estão interligados. A determinação da artista

em manter a integridade artística enquanto explora diferentes facetas da indústria musical fala sobre um projeto de vida que equilibra paixão e pragmatismo.

Suas ações demonstram uma abordagem estratégica para alcançar sustentabilidade financeira e reconhecimento dentro do campo artístico, equilibrando paixão pela música com considerações comerciais e de mercado.

O projeto de Lua Negra, como um "*queer rapper*", não é apenas uma expressão de sua identidade individual, mas também uma performance consciente que desafia as normas e expectativas sociais. Sua jornada artística reflete uma deliberação consciente e a busca por um espaço onde possa expressar sua verdade, desafiando estereótipos e promovendo a inclusão dentro da *cena* do *RAP*, tradicionalmente dominada por normas heteronormativas e machistas. A escolha de Lua Negra de navegar pela música, desde o coral da igreja até se tornar uma figura proeminente no *RAP*, demonstra uma evolução contínua influenciada tanto por suas experiências pessoais quanto pela busca por aceitação e representatividade.

O campo de possibilidades para Lua Negra foi, em muitos aspectos, moldado por sua identidade queer e seu compromisso em abordar questões sociais por meio da música. Seu envolvimento com movimentos artísticos engajados, como o Tupiniquen, e a participação em eventos e projetos que valorizam a diversidade e a representatividade LGBTQIA+ ampliaram o espectro de oportunidades disponíveis para ele. Ao mesmo tempo, essas experiências reforçaram sua determinação em usar sua arte como um veículo para a mudança social, abordando temas como homofobia, racismo e desigualdade.

O reconhecimento e o apoio institucional, exemplificado pela premiação no Edital Feliciano Lana e pela participação em projetos financiados pelo governo, como "As Vozes do Arco Íris", são indicativos de como o campo de possibilidades se expandiu para Lua Negra. Esses projetos não apenas forneceram recursos financeiros e visibilidade, mas também legitimaram sua arte e sua mensagem, permitindo-lhe impactar um público mais amplo.

No entanto, a trajetória de Lua Negra também revela as limitações e os desafios inerentes ao campo de possibilidades para artistas queer na *cena* do *RAP*. Embora tenha havido progressos significativos em termos de visibilidade e aceitação, a necessidade de navegar por preconceitos e barreiras estruturais permanece. Sua estratégia de se posicionar como "*queer rapper*" e sua habilidade em criar redes de apoio e colaboração são respostas adaptativas a essas limitações,

mostrando como os artistas podem redefinir o campo de possibilidades em seu favor.

Em suma, a história de Lua Negra ilustra a complexa dinâmica entre o projeto pessoal e o campo de possibilidades dentro da cultura hip-hop e a comunidade LGBTQIA+. Sua trajetória não apenas destaca as tensões e os desafios enfrentados por artistas queer, mas também celebra a resiliência, a criatividade e o poder transformador da música como forma de resistência e afirmação da identidade.

Essas trajetórias mostram que os projetos profissionais dos artistas são construídos e negociados em um processo contínuo de interação com sua rede social, onde família, amigos e grupos sociais desempenham papéis diversos e essenciais. Tais redes podem oferecer suporte, recursos, inspiração, oportunidades e, às vezes, desafios que impulsionam os artistas a reavaliar e adaptar seus caminhos. A negociação envolve não apenas a busca por apoio e compreensão, mas também o desafio de transpor barreiras culturais, econômicas e sociais, demonstrando a interdependência entre o projeto individual e o campo de possibilidades em que os artistas estão inseridos.

3.2 O Corre e a Profissionalização

Mas como funciona o mundo do trabalho de quem leva como negócio a produção artística? Algumas pistas foram encontradas no trabalho de TOMMASI e DA SILVA (2020). Eles analisaram a categoria de jovens produtores culturais moradores de periferias brasileiras como um segmento paradigmático para entender as transformações no mundo do trabalho nas últimas décadas.

Esses pesquisadores utilizaram a observação participante e a história oral, buscaram entender os sentidos construídos pelos atores sobre suas práticas. O texto vai além das leituras dicotômicas sobre empreendedorismo entre grupos subalternos e procura compreender como o trabalho precário na arte e cultura pode ser visto como possibilidade de superar amarras do trabalho dependente e afirmar vontades, misturando trabalho, militância e lazer.

A partir das trajetórias artísticas aqui apresentadas, é possível observar algumas questões comuns que permeiam suas narrativas e experiências na música. Um aspecto recorrente é a busca pela profissionalização e sustentabilidade da carreira musical, onde os artistas expressam o desejo de viver exclusivamente da música, tornando-a uma fonte de renda estável.

Uma palavra, que também costuma ser utilizada no contexto local da *cena Hip Hop*, sintetiza todo esse drama cotidiano de quem é da periferia e almeja construir uma carreira com produção cultural e musical: “é o corre” ou a “correria”. Sobre a ideia de correria:

Chamamos esses percursos de carreira “correria”, como uma provocação à ideia de que as novas formas de trabalho substituem a constituição de uma carreira estável e consolidada por uma sucessão descontínua de empreendimentos temporários. A carreira profissional, neste caso, estaria mais próxima do que Becker (2008) estuda com relação à carreira do usuário de maconha, ou seja, como uma sucessão de práticas interligadas e aprendidas de maneira informal (a partir do convívio). (TOMMASI e DA SILVA, 2020, p. 204)

BECKER (2008, p. 35), no que se refere a “carreira”:

Originalmente desenvolvido em estudos de ocupações, o conceito se refere à sequência de movimentos de uma posição para outra num sistema ocupacional, realizados por qualquer indivíduo que trabalhe dentro desse sistema. Além disso, inclui a noção de “contingência de carreira”, aqueles fatores dos quais depende a mobilidade de uma posição para outra. Contingências de carreira incluem tanto fatos objetivos de estrutura social quanto mudanças nas perspectivas, motivações e desejos do indivíduo.

O conceito de “carreira” nos auxilia a interpretar como as pessoas fazem escolhas e se movem em diferentes posições em uma ocupação ou sistema social. Além disso, há a noção de “contingência de carreira”, o que se refere aos fatores que afetam a mobilidade de uma posição para outra. Essas contingências incluem tanto fatos objetivos de estrutura social, quanto subjetivos como uma mudança de interesses ou valores pessoais.

Desta maneira, tanto TOMMASI e DA SILVA (2020), quanto BECKER (2008) nos auxiliam a entender a “carreira artística” dos interlocutores cujas trajetórias de vida foram apresentadas. Isto é, como os sujeitos dessa pesquisa ao longo de suas vidas fazem um percurso que pode iniciar tanto nas batalhas de *MC's* ou mesmo no abandono de alguma atividade empregatícia, rumo ao desenvolvimento de uma carreira artística profissional. Motivados por aspirações pessoais, é comum que

essas pessoas busquem construir uma carreira de sucesso, que lhes proporcione satisfação pessoal e financeira.

Nesse contexto, o conceito de "carreira artística" surge como uma forma de compreender a trajetória dos artistas do *RAP*, caracterizada por uma sucessão de empreendimentos temporários e práticas interligadas. A ideia de "carrera" reflete os esforços demandados na busca por estabilidade financeira e reconhecimento dentro do mercado da música, mesmo diante das dificuldades enfrentadas. Diante das adversidades, os interlocutores dessa pesquisa demonstraram desenvolver diferentes estratégias.

A parceria com a Converse, uma marca globalmente reconhecida, simboliza uma etapa de grande importância para Kurt, marcando um ponto de virada em termos de visibilidade e credibilidade. A elaboração cuidadosa de uma proposta que atendesse aos interesses da marca, ao mesmo tempo em que valorizava a autenticidade e a narrativa de Kurt como artista indígena, reflete um alto grau de profissionalismo e entendimento do mercado. A inclusão de uma estratégia de marketing envolvendo a produção de conteúdo para o TikTok da Converse Brazil mostra uma adaptação às tendências atuais de consumo de música e cultura, bem como um esforço para alcançar uma audiência mais ampla.

A análise da trajetória artística de Rafa Militão revela diversos aspectos relevantes para a compreensão da profissionalização no âmbito musical e artístico, destacando-se pela sua transição de *DJ* a *rapper*, a busca por formação especializada, a capacidade de inovação e adaptação, além da importância da gestão da própria carreira e imagem.

Reconhecendo a importância do aprimoramento contínuo, Rafa buscou especialização em *DJ* no Rio de Janeiro e posteriormente em negócios da música pela PUC. Esse investimento em educação e capacitação profissional evidencia a valorização da formação contínua como um pilar para o sucesso e a inovação na carreira artística.

A decisão de Rafa Militão de retirar o "*DJ*" de seu nome artístico reflete uma estratégia consciente de marketing, visando ampliar sua imagem e abrir portas para novas oportunidades. Sua participação em campanhas publicitárias e colaborações com marcas demonstra uma abordagem inovadora para monetizar sua imagem, além de sua música.

Lua Negra demonstra um forte senso de empreendedorismo, participando ativamente em projetos culturais financiados por editais e iniciativas governamentais. Essa habilidade em identificar e aproveitar oportunidades de financiamento destaca sua autonomia criativa e a importância de uma abordagem estratégica para o desenvolvimento de sua carreira.

O "portfólio" mencionado por Lua Negra durante a entrevista reflete uma ferramenta essencial no mundo artístico, especialmente para artistas independentes que buscam reconhecimento e oportunidades dentro da indústria cultural. Trata-se de uma compilação de trabalhos anteriores do artista, que pode incluir músicas, videoclipes, performances ao vivo, participações em eventos e projetos, bem como quaisquer outras expressões de sua arte que evidenciem sua trajetória, habilidades, e versatilidade artística.

No contexto de Lua Negra, o portfólio serve como um recurso de legitimidade e profissionalismo, demonstrando não apenas sua capacidade criativa, mas também seu comprometimento com a carreira artística. Ele menciona a importância de organizar esse material de forma que possa ser facilmente acessado e avaliado por organizadores de eventos, produtores culturais, e potenciais financiadores de projetos. Através do portfólio, Lua busca ser levado a sério no cenário artístico, cumprindo com os pré-requisitos demandados por festivais, editais de financiamento, e parcerias comerciais.

Os pontos levantados a partir dos relatos dos interlocutores destacam os desafios enfrentados pelos artistas em cidades menores ou "fora do eixo" quando buscam expandir sua carreira e ganhar maior reconhecimento. A falta de infraestrutura adequada e a necessidade de buscar oportunidades fora do local de origem são aspectos que influenciam as decisões e estratégias dos artistas na busca por crescimento e sucesso profissional. É importante considerar essas questões ao analisar o cenário da música e as perspectivas dos artistas em contextos regionais.

Além disso, os artistas mencionam a importância de investimentos e estratégias para rentabilizar suas produções musicais. Eles reconhecem a necessidade de ampliar suas atuações, seja através de shows em outras cidades, parcerias com marcas ou inserção em projetos publicitários. Essas estratégias visam expandir o alcance de suas músicas e fortalecer sua imagem como artistas profissionais.

No entanto, eles também enfrentam desafios, como a falta de reconhecimento e oportunidades locais, a dificuldade em encontrar espaços adequados para se apresentar e a remuneração limitada oferecida pelas plataformas digitais de streaming. Esses obstáculos exigem dos artistas a busca por alternativas, como a expansão para outras regiões e a exploração de parcerias e oportunidades além da música em si.

No geral, essas trajetórias revelaram a complexidade e a multifacetada realidade dos músicos de *RAP*, que buscam conciliar a paixão pela música com a necessidade de sobreviver financeiramente. Suas histórias destacam a importância da persistência, do planejamento estratégico e da busca por novas oportunidades no contexto da indústria musical atual. Esses relatos contribuem para uma compreensão mais ampla das experiências individuais e coletivas dos artistas da *cena do RAP AM* em sua jornada para estabelecerem-se profissionalmente e alcançarem o reconhecimento desejado.

3.3 Estigma, Consumo e Bens simbólicos

Não podemos deixar de considerar o “estigma” que recai sobre os/as *rappers* como um daqueles fatores de “contingência de carreira” de que nos fala BECKER (2008). GOFFMAN (1988), discute a conceituação e as implicações do estigma na sociedade, abordando a maneira como indivíduos estigmatizados são percebidos e tratados. O autor define estigma como um atributo, comportamento ou reputação que resulta na desqualificação do indivíduo para a aceitação social plena (GOFFMAN, 1988, p. 4).

Outra noção apresentada por esse autor diz respeito a cerca de como a sociedade categoriza pessoas e atribui expectativas baseadas em identidades sociais “virtuais” e “reais”. A identidade social “virtual” é a percepção inicial baseada em categorias e atributos esperados, enquanto a identidade social “real” reflete os atributos verdadeiros do indivíduo. Quando há discrepância significativa entre essas identidades, percebida negativamente, o indivíduo é estigmatizado. (GOFFMAN, 1988, p. 6).

No caso dos interlocutores aqui abordados, podemos caracterizá-los enquanto *sujeitos periféricos* (D'Andrea, 2013), pois são oriundos de bairros de periferia de Manaus e tem suas trajetórias de vida marcadas por um contexto de vulnerabilidade social. Há de se levar em conta, que além de seu local de moradia e situação socioeconômica, são pessoas pretas.

A discriminação racial é uma realidade persistente no contexto brasileiro, e está profundamente entrelaçada com as questões de classe social e de segregação socioespacial. A estigmatização de expressões culturais e estéticas associadas a comunidades pretas e periféricas pode ser identificada no episódio da nota sobre o lançamento do videoclipe de "Galeroso de Grife" pelo Portal Em tempo de Manaus.

O lançamento do videoclipe e a nota divulgada buscam, conforme a intenção de seus autores, redefinir e valorizar aspectos culturais específicos de comunidades pretas e periféricas do Norte, em particular através da estética do "galeroso". No entanto, a reação do público revela o desafio de transformar percepções estigmatizadas.

A percepção predominante na sociedade manauara sobre o termo "galeroso" e as pessoas associadas a ele é negativa, vinculada a ideia do indivíduo marginal envolvido em atividades ilegais e estigmatizadas, refletindo uma identidade social "virtual" que associa automaticamente jovens negros da periferia a comportamentos criminosos ou indesejáveis.

Pelo contrário, o projeto artístico e o comentário do *rapper* Will, um dos participantes da música, indicam uma tentativa de redefinir "galeroso" como uma expressão de estilo e identidade cultural positiva, distanciando-a de conotações negativas. Eles buscam estabelecer uma nova identidade social real para essas comunidades, focada na autoestima, na resistência cultural, e na rejeição das narrativas estigmatizantes.

Essa situação ilustra a tensão entre as identidades sociais "virtuais" e "reais" e a luta para desfazer preconceitos. O projeto visa subverter estereótipos negativos e reivindicar uma narrativa de empoderamento para indivíduos frequentemente marginalizados pela sociedade. No entanto, as reações negativas destacam a dificuldade de mudar percepções e estereótipos arraigados.

O sucesso comercial do *RAP*, que teria o transformado em mais um produto de consumo da indústria, é constantemente associado à conquista da legitimidade, como se a partir do momento que se torna uma mercadoria, fosse, portanto, aceitável socialmente. Mas na prática não parece ser bem isso o que acontece. Pelo menos não quando seus autores são sujeitos periféricos.

Jean Baudrillard, no livro “A sociedade de consumo”, aborda como o consumo se institucionalizou no mundo contemporâneo, passando a compor um sistema de valores. A nível de uma análise estrutural, segundo BAUDRILLARD (1992): “A circulação, a compra, a venda, a apropriação de bens e de objetos/signos diferenciados constituem hoje a nossa linguagem e o nosso código, por cujo intermédio toda a sociedade comunica e fala” (p. 80).

Dessa maneira, BAUDRILLARD (1992) chega a caracterizar o consumo como sendo uma instituição de classe: “tal indivíduo faz parte de tal grupo porque consome tais bens e consome tais bens porque faz parte de tal grupo” (p. 70). Portanto, a ideia de sucesso comercial do *RAP* pode estar associada ao que Baudrillard chamou “produção industrial da diferença”, que permite que a diferenciação aconteça através de modelos abstratos, mas não necessariamente à conquista de legitimidade social.

A produção industrial da diferença cria modelos artificiais que geram a ilusão de diferença e singularidade em meio à homogeneização dos produtos e das pessoas. Nesse sentido, a conformidade é alcançada pelo compartilhamento do mesmo código e dos mesmos signos, que diferenciam globalmente um grupo de qualquer outro (BAUDRILLARD, 1992).

Podemos compreender melhor este aspecto da legitimação do *RAP*, se o analisarmos como sendo parte daquilo que Bourdieu (2005) chama de “mercado de bens simbólicos”. Este é um sistema de trocas no qual circulam produtos culturais, como obras de arte, livros, música, cinema, moda, entre outros. Ele argumenta que esses bens possuem valor simbólico, ou seja, valor que é conferido socialmente, em vez de um valor intrínseco (BOURDIEU, 2005, p. 25).

Bourdieu (2005) sustenta que a produção, distribuição e consumo desses bens simbólicos são controlados por agentes sociais que detêm poder econômico, político e cultural. Assim, o seu mercado é um campo de luta pelo poder, no qual os agentes disputam posições e recursos simbólicos.

Este autor também destaca que o “mercado de bens simbólicos” tem uma dimensão cultural importante, pois é um meio de construir e transmitir identidades culturais e estilos de vida. Além disso, ele argumenta que os bens simbólicos não são apenas objetos de consumo, mas também instrumentos de distinção social, ou seja, são usados pelas pessoas para diferenciarem-se e posicionarem-se em relação aos outros dentro da sociedade.

A inclusão do *RAP* no mercado de bens simbólicos oferece um prisma fascinante para analisar as dinâmicas de poder, identidade e resistência na sociedade contemporânea. A partir dos aportes teóricos de Bourdieu, é possível compreender as complexidades envolvendo a inserção do *RAP*, especialmente aquele produzido por comunidades periféricas e racializadas, no contexto mais amplo da cultura e do consumo.

Em suma, a inclusão do *RAP* no mercado de bens simbólicos reflete tensões entre estigmatização e reconhecimento, entre diferenciação e legitimidade social. Esse processo é complexo e multifacetado, envolvendo a negociação de identidades, poder e resistência em um espaço que é tanto comercial quanto cultural. Para os artistas do *RAP*, o desafio é desenvolver suas carreiras artísticas em meio a essas dinâmicas, buscando não apenas sucesso comercial, mas também a redefinição de estereótipos e a afirmação de uma identidade cultural valorizada e respeitada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa desenvolvida neste trabalho proporciona uma análise aprofundada das trajetórias de artistas na *cena* do *RAP* de Manaus. As narrativas dos artistas Kurt Sutil, Rafa Militão e Lua Negra ilustram não apenas suas lutas e aspirações individuais, mas também como essas se entrelaçam com as estruturas socioculturais e históricas mais amplas.

Os conceitos de "projeto" e "campo de possibilidades", conforme explorados por Velho (2003), são cruciais para compreender a dinâmica entre as aspirações individuais dos artistas e as oportunidades e restrições do contexto em que estão inseridos. Cada artista, com seu projeto pessoal, busca navegar dentro de um campo de possibilidades que é simultaneamente habilitador e restritivo. Isso ressalta a agência individual dentro de um quadro sociocultural determinado, permitindo uma análise que valoriza a singularidade de cada trajetória artística.

A noção de "correria", explorada por Tommasi e da Silva (2020), reflete as estratégias de sobrevivência e profissionalização dentro do mercado de trabalho artístico. Os artistas de *RAP* enfrentam desafios significativos, desde a precariedade das oportunidades até o estigma associado às suas origens periféricas. Ainda assim, sua persistência e capacidade de adaptar-se a diferentes contextos revelam um comprometimento profundo com a carreira artística, demonstrando um equilíbrio entre paixão e pragmatismo.

O *RAP*, enquanto produto cultural, navega por um mercado de bens simbólicos que é marcado por tensões entre diferenciação e homogeneização. A inserção do *RAP* neste mercado revela as complexidades de sua legitimação social, especialmente para artistas oriundos de contextos periféricos. As reflexões de Baudrillard (1992) e Bourdieu (2005) sobre o consumo e o mercado de bens simbólicos fornecem um pano de fundo teórico para entender como o *RAP*, ao ser transformado em mercadoria, lida com a busca por legitimação social.

A estigmatização enfrentada pelos artistas de *RAP*, como foi discutido a partir de Goffman (1988), e a tentativa de redefinir identidades culturais positivas, são aspectos centrais dessa dinâmica. A luta contra o estigma e a busca por legitimação não apenas comercial, mas também social, reflete o desafio contínuo de subverter percepções negativas e afirmar o valor cultural e social do *RAP* e de seus protagonistas.

Esta etnografia revela a riqueza e a complexidade das trajetórias de artistas de *RAP* em Manaus, oferecendo discussões valiosas sobre as intersecções entre cultura, sociedade e economia na construção de carreiras artísticas. Ao mesmo tempo, destaca a resiliência e criatividade desses artistas na negociação de suas identidades e projetos pessoais dentro de um campo de possibilidades repleto de desafios e oportunidades. A *cena do RAP AM*, portanto, emerge não apenas como um espaço de expressão artística, mas também como um campo de luta e afirmação cultural e social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGIER, Michel. Antropologia da cidade: lugares, situações, movimentos. São Paulo, SP: Terceiro Nome, 2011. 213 p.
- AGUIAR, Sidney Barata de. Hip Hop de Leste a Oeste de Manaus: quatro cabeças de uma hidra urbana. 2011. in: O fim do silêncio: presença negra na Amazônia / Patrícia Melo Sampaio (org.).
- BAUDRILLARD, Jean. A sociedade de consumo. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1995. 213 p.
- BECKER, Howard S. Métodos de pesquisa em ciências sociais. São Paulo: Editora Hucitec. 3 edição. 1997.
- BECKER, Howard Saul. Outsiders: estudos de sociologia do desvio. Tradução Maria Luiza X. de Borges; revisão técnica Karina Kuschnir. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BEMERGUY, Telma de Sousa. Antropologia em qual cidade? Ou por que a “Amazônia” não é lugar de “antropologia urbana”. Ponto Urbe: revista do núcleo de antropologia urbana da USP, São Paulo, n. 24, 2019. Disponível em: <https://journals.openedition.org/pontourbe/6464>. Acesso em: 28 mai. 2020.
- BOTELHO, Guilherme Machado. Quanto vale o show? O fino *RAP* de Athalyba-Man. A inserção social do periférico através do mercado de música popular' 04/10/2018 236 f. Mestrado em CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, São Paulo.
- BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas. 6. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2005. LXI, 361 p. (Estudos, 20).
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. O trabalho do antropólogo. Brasília: Paralelo 15; São Paulo: Editora UNESP, 2000. 220 p.
- César Alvez. Pergunte a quem conhece: Thaíde/ César Alvez. São Paulo: Labortexto Editorial, 2004.
- D'ANDREA, Tiarajú Pablo. A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo. 2013. 295 p. Tese (Doutorado em Sociologia). Programa de pós-graduação em Sociologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- DURHAM, E. A pesquisa antropológica com populações urbanas: problemas e perspectivas. In: CARDOSO, R. (org.) A aventura antropológica: teoria e pesquisa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- FRÚGOLI JR, Heitor. A casa e a rua em tempos de COVID. Horizontes Antropológicos Vol 26, N. 58. 2020.
- GOFFMAN, Erving. Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. 4. ed. Rio de Janeiro, RJ: LTC, 1988. 158 págs.
- GUIMARÃES, Maria Eduarda Araujo. Do Samba ao *RAP*: a música negra no Brasil. Campinas, SP. 1998.
- MAGNANI & SOUA. Jovens na Metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade. São Paulo, 2007.
- MAGNANI, J. G. C. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, vol. 17, n. 49, p. 11- 29, 2002.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. O [velho e bom] caderno de campo. Sexta-Feira, n. 1, p. 8-11, 1997. Tradução . Disponível em: https://biblio.fflch.usp.br/Magnani_JGC_38_971501_O_VelhoEBom_CadernoDeCampo.pdf. Acesso em: 14 dez. 2022.

- MALINOWSKI, Bronislaw. Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia. 2. ed. São Paulo, SP: Victor Civita, 1978. 424 p. (Os pensadores)
- MARINS, Cristina. Internet e trabalho de campo antropológico: dois relatos etnográficos. Ponto Urbe - Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP, 27, 2020, p.1-18. Edição electrónica URL: <http://journals.openedition.org/pontourbe/9067>
- MILLER, D Digital Anthropology - https://www.youtube.com/watch?v=XNus-xZ7_6Y
- MILLER, D. Como conduzir uma etnografia em isolamento. (3) [Como conduzir uma etnografia durante o isolamento - Prof. Daniel Miller, Univ. College of London. - YouTube](#)
- MOURA, ARTHUR AZEVEDO DA SILVA. O Ciclo dos Rebeldes Processos de mercantilização do *RAP* no Rio de Janeiro' 26/06/2017 167 f. Mestrado em EDUCAÇÃO - PROCESSOS FORMATIVOS E DESIGUALDADES SOCIAIS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, São Gonçalo.
- NORBERTO, Rafael Branquinho Abdala. O “*RAP* am” interseccionando gerações um estudo etnomusicológico sobre práticas político-musicais e as dinâmicas de periferia no circuito manauara' 30/11/2020 307 f. Doutorado em MÚSICA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, Porto Alegre.
- PARK, R. [1916] “A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano” in VELHO, Otávio (org.). O fenômeno urbano. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979.p.26-60.
- PEIRANO, Mariza. Etnografia não é método. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 20, n. 42, p. 377-91, jul./dez. 2014.
- RAMOS, Alcida Rita. Metodologias. "Nem contra, nem a favor, muito pelo contrário". Cuadernos de Antropología Social /50 (2019) MT Artículo Invitado [21-31] doi: 10.34096/cas.i50.7018. Disponível em: <https://core.ac.uk/display/277298512>
- SEEGER, Anthony. Etnografia da música. Cadernos de Campo: revista dos alunos de pós-graduação em antropologia social da USP, São Paulo, vol. 17, n. 17, p. 237-259, 2008 [1992].
- SILVA, José Carlos Gomes da. *RAP* na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana. 1998. 285 p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Departamento de Ciências Sociais, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- SIMMEL, Georg. [1902] “A metrópole e a vida mental”. In: VELHO, Otávio (org.). O fenômeno urbano. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979. p. 13-27
- Teperman, Ricardo Indig. Tem que ter suingue: batalhas de freestyle no metrô Santa Cruz. 2011. São Paulo.
- TEPERMAN, Ricardo. Se liga no som: as transformações do *RAP* no Brasil. São Paulo: Claro Enigma, 2015.
- Tommasi, L. D., & da Silva, G. M. (2020). EMPREENDEDOR E PRECÁRIO: a carreira “correria” dos trabalhadores da cultura entre sonhos, precariedades e resistências. Revista de Ciências Sociais, (52), 196-211.
- TRISTÃO, G. S.. “1 por amor, 2 por dinheiro”: *RAP*, consumo e identidade em São Paulo. 2018. 248 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- VELHO, Gilberto. O antropólogo pesquisando em sua cidade: sobre conhecimento e heresia”. In: ____ (org.). O desafio da cidade: novas perspectivas da antropologia brasileira. Rio de Janeiro: Editora Campus Ltda. pp 13-21.1980.

VELHO, Gilberto. Observando o familiar. In: NUNES, Edson de Oliveira. A aventura sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. p. 1 – 13.

VELHO, Gilberto. Projeto e Metamorfose: antropologia das sociedades complexas. 3. ed. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2003. 137 p.

VELHO, Gilberto. "O desafio da proximidade". In: Pesquisas urbanas: desafios do trabalho antropológico. Gilberto Velho Karina Kuschir (orgs.). Rio de Janeiro. 2003.

Voloj, Julian; Franco, Ahlering, Claudia.

WEBER, Max, Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música. S. Paulo, Edusp, 1994.

WIRTH, Louis [1967] "O urbanismo como modo de vida" In: VELHO, Otávio (org.). O fenômeno urbano. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979. p. 97-122

ZALUAR, Alba. "O antropólogo e os pobres: Introdução metodológica e afetiva." In: A máquina e a revolta. As organizações populares e o significado da pobreza. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p.09-32.