

A proposta do “Rap regional”: reflexões a partir da etnografia do circuito do “Rap AM” em Manaus

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: ETNOMUSICOLOGIA

Rafael Branquinho Abdala Norberto
UFRGS – rbanviolao@gmail.com

Resumo. Apresento neste trabalho um recorte da minha tese de doutorado (em processo de escrita) a partir da etnografia empreendida entre MCs/*rappers*, DJs, *beatmakers* e produtores musicais que formam o *circuito* reconhecido em Manaus por “Rap AM”. Meu objetivo é salientar a maneira singular com que a proposta do “Rap regional” evidencia conflitos ligados às questões étnico-raciais em torno da ascendência indígena da população manauara, enquanto outras propostas evidenciam as desigualdades sociais e os problemas estruturais da metrópole. Para alcançar o objetivo traçado, lanço um olhar interpretativo tendo como base o aporte teórico/teórico-metodológico da etnomusicologia e áreas afins.

Palavras-chave. Rap regional. Raça/etnia. Musicalidades amazônicas. Manaus. Etnomusicologia.

Title. The proposal of “Ethnic Rap”: Reflections from the Ethnography of the “Rap AM” Circuit in Manaus City (Amazon Region/Brazil)

Abstract. I present in this paper an excerpt from my PhD dissertation (in writing process) from ethnographic fieldwork among MCs/*rappers*, DJs, *beatmakers* and music producers that form the called “Rap AM” circuit in Manaus city. My aim is to highlight the singular manner in which the proposal of “Ethnic rap” shows conflicts from ethnic-racial issues around the indigenous ancestry of the Manaus population, while other proposals emphasize social inequalities and structural problems of the metropolis. To reach the goal set, I cast an interpretive look based on the theoretical/theoretical-methodological contributions of ethnomusicology and related areas.

Keywords. Ethnic rap. Race/ethnicity. Musicalities from Amazon region. Manaus city. Ethnomusicology.

1. Introdução

Diversas propostas de Rap foram-me apresentadas nos cerca de oito meses de trabalho de campo etnográfico¹ entre MCs/*rappers*, DJs, *beatmakers*² e produtores musicais que formam o *circuito*³ reconhecido em Manaus por “Rap AM”. Enquanto o “Rap de quebrada” é feito *por e para os sujeitos periféricos*⁴ - enfatizando questões de ordem estrutural dos bairros populares de Manaus, incluindo a denúncia das desigualdades sociais e a “do sistema” que não zela pelos mais pobres -, a proposta do “Rap regional” passa, cada vez mais, a ser aceita e disseminada por algumas frações da classe média, mesmo quando aponta contradições desta classe, que advoga por uma “Manaus cosmopolita”, negligenciando, portanto, questões étnico-raciais estruturantes da população, como o predomínio de sua ascendência indígena/negra, normalmente camuflado pelo discurso de “miscigenação”.

Mas o que seria “Rap regional”? Como esta proposta se diferencia de outras – como a do “Rap de quebrada”, por exemplo - mais aceitas e difundidas por meus colaboradores? Por que, mesmo quando o “Rap político” discute “questões regionais”, seus agentes não o reconhecem como “Rap regional”? Essas são algumas das questões sobre as quais me debruçarei adiante.

2. A proposta do “Rap regional” e seu olhar sobre a “Manaus étnica”

Ainda que raps como *Cabanagem*, *Revolta dos Cabanos*, *Cara Pálida* e *Guardiões* (CD Cabanos - *A idéia não morre*⁵; lançado em 2008) endereçaram “regionalismos musicais” na década de 2000, a proposta político-conceitual do que passou a ser reconhecido como “Rap regional” começou a ser advogada posteriormente pelo *rapper* Jander Manauara (40 anos), que por oito anos (até 2016) formou dupla com Dee Jay Carapanã (44 anos), outro agente bastante ativo neste âmbito.

Atualmente, Jander integra o grupo Manauaras em Extinção e Carapanã atua como DJ/produtor musical. Ambos consideram o grupo Cabanos como pioneiro no emprego de “regionalismos musicais” nas produções do “Rap AM”. No entanto, os esforços deste grupo foram direcionados para a união entre “regionalidade” - representada pelo vínculo político-ideológico com “os antigos rebeldes” (em alusão à *Cabanagem*; Província do Grão-Pará; 1835-40) - e o alinhamento ao “Rap político” a nível nacional/internacional. Mesmo que já empregassem *samples*⁶ de artistas e grupos étnicos “amazônicos”, o que também foi, em certa medida, adotado por Jander e Carapanã, o grupo Cabanos buscava equilíbrio - tanto no conteúdo semântico das letras (*ideia*⁷) como na produção dos *beats* (ao empregar a “estética como iconicidade de estilo”⁸) - entre o que representaria o caráter “local/regional”, o “nacional” e o “universal” em seus raps. Por outro lado, Jander, conforme salientou em um de nossos diálogos (06.03.2017), estava interessado em “[...] criar algo original, um Rap que... assim... seja enraizado nas lendas amazônicas, na etnicidade, no cotidiano, nas gírias de Manaus, do caboco⁹ manauara, entende?!”.

Em linhas gerais, enquanto categorias como “periferia”, “quebrada” e “favela” são amplamente utilizadas por *rappers* “de quebrada” como motes interpretativos da cidade de Manaus, enfatizando as realidades mais próximas de meus colaboradores, ou nas palavras deles, a “Manaus periférica”, outro olhar, para “outra” Manaus que coabita e coexiste com a “Manaus periférica”, é lançado pelo “Rap regional” advogado por Jander. Apesar de ser um *sujeito periférico* como os demais colaboradores desta pesquisa, cada vez mais, suas

produções passam a ser consumidas por diferentes frações da classe média. Algo interessante é que, em muitos raps, como por exemplo, *Chama o cara de índio*¹⁰ (álbum *Grelhante*; 2013) e *Manawera*¹¹ (álbum *Manauara em extinção*; 2016), Jander critica uma prática sociocultural amplamente empregada por esta classe, a negação de pertencimento às etnias indígenas que ajudaram a formar a população manauara atual e, por vezes, uma busca pelo que é “de fora” em detrimento do que é “local”.

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

Desta forma, o “Rap regional” advogado por Jander, este agente que transita no âmbito cultural entre as classes populares e a classe média, evidencia “outra” Manaus, a “Manaus étnica”, ou ainda, dos conflitos étnico-raciais. Esta Manaus não seria a Manaus das “quebradas”, nem o Rap vinculado às políticas negras, mas a Manaus que é tudo isso e também é indígena ou “miscigenada”, e também é a Manaus das lendas trazidas pelos migrantes ribeirinhos e seus descendentes, a Manaus dos “mitos” indígenas, mas também a “Manaus cosmopolita” que se abriu para o mundo a partir da Zona de Livre Comércio (Zona Franca de Manaus).

Aprofundando a questão do pertencimento étnico-racial, há uma porcentagem alta de descendentes diretos de indígenas amazônicos entre os manauaras que se autodeclararam “pardos” (67,83%, segundo dados do Censo de 2010 do IBGE). No entanto, apenas 0,22% da população se autodeclarou “indígena” (segundo PEREIRA, 2018, p. 9, este número foi contestado por diversas organizações indígenas). O que ocorreu no último Censo é refletido na crítica feita em *Chama o cara de índio*. Via de regra, em Manaus, se autodeclararam

“indígenas” somente as populações autóctones, os grupos populacionais “não miscigenados”, ou ainda os que foram aceitos (a partir de casamentos inter-raciais etc.) como pertencentes aos “34” grupos étnicos que vivem em “comunidades urbanas” espalhadas por “51 bairros” de Manaus (PEREIRA, 2018, p. 9), majoritariamente

[...] bairros da periferia da cidade, destituído dos serviços de saneamento e infraestrutura, a insuficiência no atendimento em educação e saúde, bem como da moradia nas margens de igarapés, áreas de encostas, terrenos irregulares ou em ocupações sob a ameaça constante da ação policial ou de traficantes, da violência e das medidas judiciais de reintegração de posse da terra (PEREIRA, 2018, p. 10).

Já entre os que se autodeclaram “pardos”, há pouquíssimos que reconhecem suas ascendências indígenas, mesmo quando, por exemplo, a avó ou o avô são indígenas; reflexo semelhante ocorre com os que se autodeclaram “pretos” (4,20%). Ou seja, dos 73,4% que não se reconhecem como “brancos” (26,59%), 67,83% (“pardos”) também não se reconhecem como “indígenas” (0,22%), “pretos” (4,20%) e “amarelos” (1,15%), assumindo-se como “caboclos”¹², entre outras identidades étnico-raciais oriundas da “miscigenação” no Estado do Amazonas. Vale ressaltar que o processo de “miscigenação” fez/faz parte do discurso político oficial brasileiro que advoga por uma “identidade nacional” ou por uma “unidade nacional” (MUNANGA, 2019). Esse discurso foi/é parte do projeto de construção “da nação brasileira” que levou/leva a cabo políticas perversas e genocidas (não declaradas oficialmente) de “branqueamento da raça” e de “embranquecimento cultural” (NASCIMENTO, 2016) através da “[...] ideologia de democracia racial construída a partir de um racismo universal, assimilacionista, integracionista [...]” (MUNANGA, 2019, p. 140). Essas políticas foram potencializadas após a “abolição” de maio de 1888 e oficialmente pouco desconstruídas desde então.

Em síntese, o *projeto* (VELHO, 2003) de Jander no âmbito do “Rap regional” contempla duas frentes indissociáveis que o diferencia de “regionalismos” empregados em outras propostas do “Rap AM”: 1. evidenciar os aspectos regionais da Amazônia como um todo (incluindo “estereótipos e exotismos”) e os conflitos étnicos/de classe da Manaus localizada regionalmente, ou seja, levando em conta o imaginário (de fora) predominante de uma Amazônia majoritariamente indígena; 2. desta forma, Jander não se afasta por completo da “essência” do Rap (palavras dele), ou seja, da “crítica social”, e ao mesmo tempo amplia o seu público para além das “quebradas”, passando a abranger a classe média, além de “ocupar” espaços socioculturais considerados privilegiados, o que inclui aderir-se à tendência neoliberal das ditas “indústrias criativas”.

Alguns *sujeitos periféricos*, se dando conta desta tendência, começam a incluir sua Arte nesta modalidade de eventos e, conseqüentemente, expandem seu público para outros segmentos sociais/econômicos. Neste ponto, a adoção ao nome artístico Jander Manauara evidencia o *projeto* de trazer à tona a “Manaus étnica” afirmando o pertencimento a esta “Manaus indígena/cabocla”, de alguma forma negligenciada por outros *rappers* manauaras, exatamente por, assim como Jander, não serem descendentes diretos de indígenas, ou pelo menos de indígenas amazônicos. Quando dialogávamos (06.03.2017) acerca de seu pertencimento étnico-racial, Jander relatou que a sua bisavó era dos Andes peruanos, e seguiu: “[...] então já puxa essa parada andina, essa parada indígena, a minha mãe tinha uma característica indígena muito forte nela [...]”.

São poucos raps de Jander que se alinham diretamente ao que é reivindicado por “Rap político”. Um deles é o rap *A ponte*¹³ (faixa 6 do álbum *Manauara em extinção*; 2016), que se distingue da proposta mais geral do “Rap regional” por não usar abundantemente “a gíria de caboco”, o que seria, em *Chama o cara de índio*, parte de sua afirmação amazônica/étnica enquanto manauara. Esta ação entra em conflito com as *ideias* de Rap provenientes de colaboradores mais alinhados ao “Rap de quebrada”, que assumem uma linguagem (incluindo gírias) mais próxima de suas referências musicais (majoritariamente São Paulo) e se utilizam de recursos timbrístico-vocais “graves ou roucos” enfatizando o que seria a performatividade “gangsta” / “de quebrada”. Jander, por outro lado, enfatiza seu timbre médio em um *flow*¹⁴ cantado bem mais rápido que o “de quebrada” e faz questão de cantar com banda, o que em suas palavras faz parte da “busca por algo original no Rap”. Esta tendência de produção se alinha à *ideia* de “obra de Arte musical”, que nem sempre é aceita pelos *sujeitos periféricos*.

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

No *lyric video* de *A ponte*, Jander enfatiza somente a imagem da ponte ao fundo, a letra do rap e símbolos que potencializam o seu direcionamento político. Já em *Chama o cara de índio*, o *rapper* se utiliza de “[...] adereços exóticos como um cocar, colares e pulseiras extravagantes; tudo bem colorido”. A proposta estético-visual de Jander apela ao “exótico” propositalmente, como ele me relatou (06.03.2017), no intuito de chamar a atenção para como as pessoas de fora veem o amazonense, normalmente evidenciando o “estereótipo do índio isolado”, tratando esse “índio” com racismo e demais tipos de preconceitos étnico-raciais/regionais, potencializando o imaginário de que os “brasileiros do Sul/Sudeste são melhores que os do Norte/Nordeste”. A partir disso, Jander veste um personagem que, sim, é indígena, mas também é cosmopolita e “miscigenado”, tentando evidenciar que Manaus proporciona múltiplas possibilidades de pertencimento e de afirmação identitária, mesmo que haja nuances de violências físicas e simbólicas que podem passar despercebidas aos olhares ingênuos não atentos às desconstruções do que normalmente é naturalizado no âmbito da “miscigenação” e dos “hibridismos culturais”. Ainda, completando a proposta estética do Rap enquanto “obra de Arte” bem situada, Jander inclui no elemento visual dançarinos que evidenciam movimentos amparados por uma estética contemporânea da dança acadêmica.

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

3. Considerações finais

Busquei enfatizar ao longo deste trabalho como experienciei de forma intersubjetiva com meus colaboradores algumas especificidades da proposta do “Rap regional” em comparação a outras propostas contextualizadas no *circuito* do “Rap AM”. Tanto o *projeto* estético mais ligado à *ideia* de “obra de Arte musical” do “Rap regional” e do “Rap político”, como a afirmação estética mais ligada ao “Rap de quebrada”, fornecem ênfases interpretativas da cidade de Manaus e de sua formação sociocultural.

O “Rap de quebrada”, independentemente da produção musical do *beat*, enfatiza sua preocupação em afirmar um vínculo com a “Manaus periférica”, o que performaticamente é salientado através de “processos icônicos” (TURINO, 2008, p. 6-8), como o emprego da voz “grave ou rouca”, conforme o *rapper* Malhado Monstro (33 anos) afirmou em um de nossos diálogos (07.03.2017). O “Rap regional”, apesar de ser advogado por alguns *sujeitos periféricos*, alcança em suas críticas outras realidades sociais que não somente as da “Manaus periférica” (críticas ligadas às desigualdades sociais), o que nos oferece outros olhares e escutas, como os da “Manaus étnica” (críticas ligadas aos conflitos étnico-raciais).

Videoclipes como *Chama o cara de índio* propõem, nesta esteira, uma crítica satírica ao “estereótipo do índio exótico” e à negação da ascendência indígena por uma parcela considerável da população manauara, como Jander afirmou (06.03.2017) ao refletir sobre como esse e outros “estereótipos” são evidenciados por brasileiros de diferentes regiões, bem como por frações da classe média e das elites hegemônicas manauaras. Estas, advogam por uma “Manaus cosmopolita” (branca ou “miscigenada” unicamente no sentido biológico, mas que culturalmente valoriza somente o que é incorporado “de fora”) em detrimento de uma Manaus de fato plurirracial e pluricultural, que é indígena, negra, branca, asiática, “miscigenada” - como nos casos em que a figura do “caboclo” é assumida e evidenciada por classes sociais distintas como orgulho étnico-racial/cultural ligado a uma identidade regional amazônica - e ao mesmo tempo também é “cosmopolita”.

Referências

- BARZ, Gregory (Ed.); COOLEY, Timothy J (Ed.). *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. 2ª ed. New York: Oxford University Press, 2008 [1997].
- BATISTA, Djalma. *O complexo da Amazônia: análise do processo de desenvolvimento*. 2. ed. Manaus: Editora Valer, Edua e Inpa, 2007.
- BENCHIMOL, Samuel. *Amazônia: formação social e cultural*. 3. ed. Manaus: Editora Valer, 2009.



- D'ANDREA, Tiarajú Pablo. *A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo*. São Paulo, 2013. 295 p. Tese (Doutorado em Sociologia). Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- FELD, Steven. Aesthetics as iconicity of style, or 'Lift-up-over sounding': getting into the Kaluli groove. *Yearbook for traditional music*, vol. 20, p. 74-113, 1988.
- LENA, Jennifer C. Social context and musical content of Rap music, 1979-1995. *Social Forces*, vol. 85, n. 1, p. 479-96, 2006.
- LUCAS, Maria Elizabeth (Org.). *Mixagens em campo: etnomusicologia, performance e diversidade musical*. Porto Alegre: Marcavizual, 2013.
- LÜHNING, Angela (Org.); TUGNY, Rosângela Pereira de (Org.). *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2016.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. Introdução: circuitos de jovens. In: MAGNANI, José Guilherme Cantor (Org.); SOUZA, Bruna Mantese de (Org.). *Jovens na metrópole: etnografias de circuito de lazer, encontro e sociabilidade*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2007, p. 15-22.
- MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. 5ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019 [2004].
- NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. 3ª ed. São Paulo: Perspectivas, 2016 [1978].
- PEREIRA, José Carlos Matos. *Indígenas na metrópole: lutas multiétnicas e identidade coletiva na cidade de Manaus (AM)*. Seropédica: UFRRJ, 2018. Disponível em: <https://portal.ufrj.br/wp-content/uploads/2018/06/Os-ind%C3%ADgenas-na-cidade-de-Manaus-Vers%C3%A3o-final.pdf>. Acesso em: 18 fev. 2020.
- RICE, Timothy. Toward a mediation of field methods and field experience in ethnomusicology. In: BARZ, Gregory (Ed.); COOLEY, Timothy J (Ed.). *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. 2ª ed. New York: Oxford University Press, 2008 [1997], p. 42-61.
- TODD TITON, Jeff (Ed.). *Worlds of music: an introduction to the music of the world's people*. 5. ed. Belmont: Schirmer, 2009.
- TODD TITON, Jeff. Applied ethnomusicology: a descriptive and historical account. In: PETTAN, Svanibor (Ed.); TODD TITON, Jeff (Ed.). *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, 2015, p. 4-29.
- TURINO, Thomas. *Music as social life: the politics of participation*. Chicago: Chicago University Press, 2008.
- VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003 [1994].

Notas

¹ Do ponto de vista teórico-metodológico, trabalhei principalmente em diálogo com reflexões etnomusicológicas (BARZ; COOLEY, 2008; LUCAS, 2013; LÜHNING; TUGNY, 2016) que preveem, em síntese, o trabalho de campo etnográfico “não aparentemente como um lugar para testar e elaborar teoria, um lugar experimental em outras palavras, mas um lugar para tornar-se um etnomusicólogo, um lugar empírico [de colaboração, interpretação e aprendizagens mútuas]” (RICE, 2008, p. 46, tradução minha).

² No contexto da música Rap, a categoria *beatmaker* é empregada em alusão ao produtor ou criador (*maker*) da “base” instrumental (*beat*), que ao adicionar uma letra (“canto falado”) escrita geralmente por um *rapper*, dá origem a uma composição musical ou, neste caso, a um rap.

³ Sobre a categoria *circuito*, ver Magnani (2007, p. 21).

⁴ Trabalho com esta categoria em diálogo com D’Andrea (2013), que propõe a seguinte reflexão/conceituação: o “sujeito periférico” (marginalizado, excluído e espoliado da sociedade) passa a ser um *sujeito periférico* quando: “1. assume sua condição de periférico (de periférico em si a periférico para si)”; “2. tem orgulho de sua condição de periférico (do estigma ao orgulho)”; “3. age politicamente a partir dessa condição (da passividade à ação)” (D’ANDREA, 2013, p. 174).

⁵ Disponibilizo uma “bricolagem” de trechos do diálogo registrado (02.07.2019) em audiovisual com DJ Tubarão (50 anos; DJ do extinto grupo Cabanos) em que ele enfatiza algumas *ideias* e interpretações sobre a “regionalidade” do álbum, entre outras questões por trás de sua produção. Disponível em: <https://1drv.ms/v/s!AscpdH9JOInj3V9gOhMsQa2c802D>. Acesso em: 27 ago. 2020.

⁶ *Samples* (“amostras”, em português), são trechos musicais - que servem de base para a construção de um *beat* - recortados por *beatmakers* a partir de composições originais que variam enormemente de estilo. Essas “amostras” são, com frequência, completamente modificadas através da manipulação de frequências sonoras, timbres etc. a partir de *softwares* de edição/composição musical.

⁷ Conceituações em torno da categoria interpretativa *ideia* perpassam uma tradição etnomusicológica desde, ao menos, a teorização proposta no modelo analítico de Merriam (1964, p. 32-5), assim como reelaborações e atualizações desse modelo, como podemos verificar em Todd Titon (2009, p. xvii, 2015, p. 4).

⁸ Sobre a conceituação de “estética como iconicidade de estilo”, ver Feld (1988, p. 92-4).

⁹ Como alguns amazonenses referem-se à figura miscigenada do “caboclo amazônico”.

¹⁰ Videoclipe disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MYIzkNpCOxE>. Acesso em: 07 fev. 2020.

¹¹ Faixa 4 do álbum *Manauara em extinção*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=db2J6ABqink&t=8s>. Acesso em: 07 fev. 2020.

¹² Entre meus colaboradores que se assumem “caboclos” há descendentes indígenas, negros e “brancos” - em maioria tendo avós negros maranhenses ou paraenses (alguns dos quais foram escravos ou descendentes de escravos), avós cearenses “brancos” (cor da pele) e avós indígenas do próprio Amazonas -, desconstruindo a lógica defendida pelos cânones amazônicos (vide BENCHIMOL, 2009; BATISTA, 2007; entre outros) que afirmam ser o “caboclo” fruto da “mistura do branco com a índia” (BATISTA, 2007, P. 60).

¹³ *Lyric video* disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T7ph63RTsEI&t=5s>. Acesso em: 07 fev. 2020.

¹⁴ *Flow* é uma palavra tomada de empréstimo do Rap norte-americano por vários contextos do Hip Hop mundial, incluindo o Rap brasileiro. De modo geral, o seu uso no Brasil é muito semelhante ao que a socióloga da música Jennifer Lena (2006, p. 482, tradução minha) discorre sobre o contexto norte-americano: “Flow é ‘o jogo de palavras verbal do rap’ - o padrão rítmico e o verso usado pelo rapper na produção de textos falados”.