



**HAL**  
open science

# Hip Hop cultura de rua: minha ferramenta de descolonização

Jorge Neto

► **To cite this version:**

Jorge Neto. Hip Hop cultura de rua: minha ferramenta de descolonização. Musicology and performing arts. UFAC, 2018. Portuguese. NNT: . tel-02502137

**HAL Id: tel-02502137**

**<https://hal-hprints.archives-ouvertes.fr/tel-02502137v1>**

Submitted on 9 Mar 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ACRE**  
**PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO PROGRAMA DE**  
**PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – LINGUAGEM E IDENTIDADE**  
**CURSO DE MESTRADO EM LETRAS – LINGUAGEM E IDENTIDADE**

**HIP HOP CULTURA DE RUA: MINHA FERRAMENTA DE**  
**DESCOLONIZAÇÃO**

**RIO BRANCO - ACRE**

**2018**

**JORGE NETO DE ANDRADE NOBRE**

**HIP HOP CULTURA DE RUA: MINHA FERRAMENTA DE  
DESCOLONIZAÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Linguagem e Identidade, da Universidade Federal do Acre, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras – Linguagem e Identidade, Linha de Pesquisa – Cultura e Sociedade, sob a orientação do Professor Dr Marcello Messina.

**RIO BRANCO - ACRE**

**2018**

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UFAC

---

N754h Nobre, Jorge Neto de Andrade, 1989 -  
Hip Hop cultura de rua: minha ferramenta de descolonização / Jorge Neto de  
Andrade Nobre; orientador: Dr. Marcello Messina. – 2018.  
85 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Acre, Programa de Pós –  
Graduação em Letras: Linguagem e Identidade, Rio Branco, 2018.  
Inclui referências bibliográficas e anexos.

1. Cultura. 2. Hip Hop. 3. Descolonização. I. Messina, Marcello (orientador).  
II. Título.

CDD: 418

---

Bibliotecária: Nádia Batista Vieira CRB-11º/882.

JORGE NETO DE ANDRADE NOBRE

**HIP HOP CULTURA DE RUA: MINHA FERRAMENTA DE  
DESCOLONIZAÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagem e Identidade da Universidade Federal do Acre, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras: Linguagem e Identidade. Área de Concentração: Linguagem e Cultura. Linha de Pesquisa: Língua(gens) e Formação Docente ou Culturas, Narrativas e Identidades., sob a orientação do Professor Dr. Marcello Messina.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Marcello Messina (Universidade Federal do Acre)  
Presidente

---

Profa. Dra. Tânia Mara Rezende Machado (Universidade Federal do Acre)  
Membro Interno

---

Prof. Dr. Wlisses James de Farias Silva (Universidade Federal de Santa Catarina)  
Membro Externo

Data da defesa e aprovação: 24 de setembro de 2018.

## **AGRADECIMENTOS**

Quero agradecer em primeiro lugar aos membros da minha família, meu pai Manoel Messias de Paiva Nobre, minha mãe Célia Maria Régio de Andrade, por tudo que fizeram e ainda fazem por mim, pois eles não mediram esforços para tentar melhorar nossas vidas, a minha e de meus irmãos que também gostaria de agradecer, Ingridy de Andrade Nobre, Jarmeson de Andrade Nobre e Emerson de Andrade Nobre, dizer que tenho profundo amor por todos e que meus esforços são também para eles.

Não tenho palavras para agradecer a minha companheira Meirijane Monteiro da Silva que me acompanha há bastante tempo e é testemunha de todo o processo de transformação que vivi ao longo desses anos em que passei a militar pelo hip hop, agradecê-la também por me entender, me incentivar, permitir conhecer o amor, que hoje tem o nome de Aedra Anahia nossa filha, a razão pela qual continuo a tentar a transformação desse mundo. Agradeço também a minha sobrinha Karolaine Silva, que tem sido uma segunda filha para nós.

Agradecer também a todos os meus amigos que são muitos, portanto não citarei nomes, para não correr o risco de esquecer alguém. Mas agradeço a todos porque de alguma forma todos puderam contribuir para que esse trabalho acontecesse. Aos amigos de bairro, aos amigos do trabalho, aos amigos da graduação e do mestrado e aos amigos do hip hop. Vocês foram muito importantes em toda essa caminhada.

Agradecer aos professores que tive na graduação, aos professores que tive no mestrado, que me ajudaram a crescer intelectualmente e a refletir sobre minha prática e conduta. E quero agradecer de maneira profundamente especial ao meu orientador Marcello Messina por não ter desistido em nenhum momento de mim e do meu trabalho, agradecê-lo não só por me orientar, mas por compartilhar suas sinceras opiniões, e principalmente por compreender minhas limitações e dificuldades, dizer que mais que um professor/orientador ele se tornou um grande amigo.

Por fim espero que todos se sintam contemplados nesses agradecimentos e como não poderia deixar de ser, terminarei estes agradecimentos com versos de músicas que são a meu ver minha melhor forma de expressão.

“pros parceiros tenho a oferecer minha presença/talvez até confusa mais leal e intensa.” (Racionais’ Mcs)

“vocês são a razão da minha esperança/por vocês vou melhorar tudo onde o olho alcança”. (Emicida)

## RESUMO

Começo minha abordagem explicitando os caminhos e motivações que me levaram a pesquisa, as metodologias desenvolvidas por mim durante o trabalho, meus referenciais teóricos e o meu objeto de estudo. Abordo de maneira sucinta as dificuldades da pesquisa e de como ela se transformou ao longo do curso. O trabalho tem por objetivo fazer uma análise social e histórica do hip hop a partir das minhas memórias e experiências, além de uma análise comparativa com os escritos de Franz Fanon a cerca da descolonização. Trabalho em meu primeiro capítulo intitulado “Memórias em blocos” um pouco de minha trajetória no hip hop, bem como minha atuação no movimento e a partir das minhas experiências e ações vou tentando evidenciar e destacar pessoas importantes do movimento hip hop no Acre contando assim um pouco da história do hip hop acreano. Utilizo como ferramenta para acesso a minhas memórias letras de rap tanto de minha autoria como de outros artistas nacionais e locais. Em meu segundo capítulo “hip hop cultura de rua” através de uma revisão bibliográfica trago conceitos acerca do hip hop e parte de sua história no Brasil e no mundo, relacionando minhas reflexões com os escritos de Fanon tentando esclarecer do por que julgo o hip hop a minha ferramenta de descolonização. E por fim no terceiro capítulo “Tenho algo a te dizer” busco fazer uma análise de minhas próprias letras, para trabalhar a questão do rap especificamente como a ferramenta que em minha visão me possibilitou um processo, ou ao menos um abrir de olhos para a necessidade de se descolonizar e descolonizar o meu mundo. Finalizo meu texto com minhas conclusões que intitulei de “Revolucionaria sonora forma de pensar” onde descrevo quais os resultados foram alcançados após o processo de pesquisa e análise. Trago aqui uma discussão para buscar entender melhor essa ferramenta e essa cultura tão diversa como é o hip hop.

**Palavras chave: cultura, hip hop, rua, descolonização, memórias.**



## **ABSTRACT**

I begin my work by explaining the paths and motivations that led me to research, the methodologies I developed during my work, my theoretical references and my object of study. I briefly discuss the difficulties involved in the research process, and how it has changed over the course of the degree programme. I work through my first chapter entitled "Memórias em blocos", where I discuss my trajectory in hip hop, as well as my participation in the movement. Taking my experiences and actions as a starting point, I try to highlight the important people of the hip hop movement in Acre, thus narrating a bit of the history of Acrean hip hop. I use rap lyrics of my own and by other national and local artists as a device to access my memories. In my second chapter "hip hop cultura de rua" I resort to a literature review in order to discuss issues related to hip hop and to part of its history in Brazil and in the world, relating my reflections with the Fanon's writings and trying to clarify why I believe hip hop to be my instrument of decolonization. Finally, in the third chapter "Tenho algo a te dizer" I seek to analyse my own lyrics, to understand the subject of rap specifically as an instrument that in my view allowed me to start a process of decolonization, or at least to open my eyes to the need to decolonize myself and decolonize my world. I conclude my text with a final remarks section that I called "Revolucionaria sonora forma de pensar", where I describe the results that were achieved after the research and analysis process. I foster discussion in order to better understand such a diverse culture and liberation instrument as hip hop.

**Keywords: culture, hip hop, street, decolonization, memories**

## Sumário

Introdução.....	10
CAPÍTULO I - MEMÓRIA EM BLOCOS (UBR) .....	21
1.1 Hip Hop criado na rua, essa é a minha cultura .....	36
CAPÍTULO II: CRÔNICAS DA CIDADE CINZA.....	47
2.1 Hip Hop em Rio Branco: Florestania vs Rebeldia Política .....	54
2.2 O Batismo das ruas .....	60
CONCLUSÃO – REVOLUCIONARIA SONORA FORMA DE PENSAR .....	82
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	85
ANEXOS I - Lista de Músicas .....	88

# HIP HOP CULTURA DE RUA: MINHA FERRAMENTA DE DESCOLONIZAÇÃO

## Introdução

Escrever um texto seja qual for para o que for não é tarefa fácil, nem para o mais capacitado dos escritores, escrever um texto com um objetivo específico (obter um título acadêmico) torna a tarefa ainda mais árdua, escrever nas condições que me propus a escrever parece ser uma missão quase impossível, porém, aqui estamos nós escrevendo, buscando a obtenção de um título de mestre.

Muitas são as motivações que me levaram a buscar um mestrado, falarei de algumas delas, mas nenhuma é mais importante para mim do que deixar registrado para a posteridade um pedacinho da história de uma cultura tão rica e múltipla, que me transformou à medida em que eu a conhecia e a praticava. Sei que a tarefa não é fácil, mas mesmo assim tentarei escrever sobre algo que amo, o hip hop.

Conheci o hip hop por volta de 1999/2000 através do gênero RAP (Rhythm and Poetry), que por sua vez chegou até mim pelas músicas do grupo Racionais'Mcs de São Paulo, histórico esse que trago no primeiro capítulo dessa dissertação intitulado "Memórias em Blocos", resgatando um pouco das minhas memórias e de outros parceiras e parceiros militantes dos movimento hip hop acreano, para através da minha experiência e vivência dentro dessa cultura resgatar um pouquinho da história do movimento no Acre e seus principais personagens, além de suas contribuições para a já tão diversa "cultura acreana". Quando falo de "Acre", "cultura acreana", "música acreana", estou ciente que esses termos são parte de uma construção discursiva que é subordinada a precisos interesses ideológicos. Conforme Gerson Albuquerque:

Tais palavras/conceitos foram produzidas ou sub-produzidas por diferentes narrativas, historicamente datadas e articuladas a determinados interesses, intenções ou projetos de grupos sociais e, em seguida, propagandeadas e difundidas de múltiplas e repetidas

formas para que parecessem/pareçam e sejam sentidas ou incorporadas como coisas naturais (ALBUQUERQUE, 2016, p. 15).

O hip hop me fascinou desde o início, desde a primeira vez que ouvi os Racionais' Mcs, e logo que pude comecei a pesquisar sobre esse movimento para tentar entendê-lo. Foi assim que comecei a conhecer seus elementos fundamentais e um pouco do histórico mundial e nacional, era uma pesquisa informal apenas para saciar meu conhecimento em relação a algo que eu gostava muito.

Quando ingressei no curso de História Bacharelado em 2007 passei a ter contato com discursos e práticas acadêmicas que me levaram a escolher esse tema como objeto de minha pesquisa de conclusão de curso. A partir de aí pesquisar o hip hop se tornou mais que apenas curiosidade, era agora uma escolha com objetivos reais. Passei então, agora com técnicas e ferramentas de pesquisa – pelo menos aquelas que o campo da história me permitia pensar – a analisar o hip hop e tentar entender esse fenômeno no meu estado e contar um pouco de sua história. Nesse meio tempo também já era estudante do curso de Licenciatura em História e acabei descobrindo outra paixão, a de lecionar. Deixei o curso de Bacharel, e optei por concluir apenas o de Licenciatura o que gerou meu Trabalho de Conclusão de Curso - TCC com o mesmo tema.

Graduei em História Licenciatura, passei a dar aulas, e continuei atuando no hip hop acriano. A cada nova experiência vivenciada por mim junto a esse movimento sentia cada vez mais a necessidade de continuar minha pesquisa. Tudo aquilo que eu vivia, sentia e presenciava, eu acreditava ser de extrema importância para posteridade, porém em minhas análises eu não me permitia buscar a fundo os sentidos e percepções no movimento, me limitava ao conhecimento histórico factual (a narrar fatos e acontecimento sem uma reflexão aprofundada), foi aí que decidi buscar um avanço para essa pesquisa, e enxerguei que no Mestrado em Letras: Linguagem e Identidade (PPGLI) da UFAC que eu poderia encontrar essa ajuda necessária para um olhar bem mais profundo para o que eu analisava há algum tempo, pois em conversas com amigos que já cursavam esse mestrado percebi que lá poderia ter a chance de trazer formas e abordagens que ainda me eram escusas.

Tentei através do processo seletivo o ingresso no curso de Mestrado em Letras por três vezes, a primeira para a turma de 2014, a segunda para a turma de 2015 sem sucesso. Finalmente, na seleção para a turma de 2016 consegui entrar no programa. Fiquei feliz, pois agora podia continuar a estudar o hip hop, mas havia também um sentimento de que esse título de mestre abrisse várias portas profissionais no futuro, já que nesse momento da minha vida já constituí família, e pensava também em, quem sabe, lecionar na UFAC ou em outras faculdades, portanto o mestrado me ajudaria nesses quesitos.

Inicialmente trouxe ao Mestrado de Letras uma proposta de pesquisa intitulada “Hip Hop no Acre: Tribo Urbana em meio à floresta”, onde eu tinha a intenção de analisar como que um movimento de características urbanas se estabelecia dentro de uma cidade onde o discurso é permeado pela ideia de “Florestania” de cidade da floresta. No livro *Rio Branco - Cidade da Florestania*, de Marianne Schamink e Mâncio Lima Cordeiro encontramos o que poderia ser o conceito de florestania divulgado e propagado desde os anos de 2002 por agentes políticos do governo do estado do Acre, a idéia de uma “cidadania florestal”<sup>1</sup>. (Schamink e Cordeiro, 2008).

Esse conceito de “Florestania” não abrange no total o sentido do termo, porem nos dá uma noção do que estamos tratando aqui, uma tentativa de se fazer uma sociedade onde são exaltadas as características dos “povos da floresta”, seringueiros, ribeirinhos e indígenas, muito mais por interesses econômicos e/ou eleitoreiros, como demonstra Elder de Paula em seu Livro *(Des)envolvimento insustentável na Amazônia Ocidental: dos missionários do progresso aos mercadores da natureza*. (Paula, 2005)

---

<sup>1</sup> O conceito de florestania aqui trazido não abrange a totalidade do termo, porém a escolha deste referencial se deu por se tratar de um conceito que é pregado e propagado pelos agentes governamentais do estado a partir dos governos do PT no estado do Acre, um conceito que busca classificar todos os cidadãos acreanos como seres “florestânicos” inseridos e ligados a floresta de forma harmoniosa e respeitosa, não levando em consideração os conflitos existentes entre a dicotomia campo/cidade ou floresta/cidade.

A partir de 1998, com a chegada de Jorge Viana (PT) ao governo do estado e seu irmão Tião Viana ao Senado, fruto de uma aliança entre Jorge Viana e o já falecido Edson Cadaxo (PSDB), as propostas de “desenvolvimento sustentável” passam a fazer parte das bases políticas do estado, atraindo cada vez mais organizações, públicas e privadas para o Acre, implantando o plano de “manejo florestal”, inclusive dando ênfase ao curso Engenharia Florestal na Universidade federal do Acre, área na qual Jorge Viana é formado. Passa-se a vender um “Acre da Floresta”, passa-se a mercantilizar a floresta, a vender um estado da “Florestania”, além de impor uma “identidade” ao acreano de “povos da floresta”, mesmo os mais urbanizados, dando uma alta valorização às culturas ligadas a floresta, em busca de investimentos externos, para as questões seringueiras, já mundialmente conhecidas, ribeirinhos e indígenas, que vale ressaltar muito rentáveis para os cofres públicos e para o capital estrangeiro (PAULA, 2005).

Durante as aulas no mestrado percebi que essa proposta inicial não teria sido uma boa opção, já que eu acabaria entrando em uma discussão bem mais sobre a cidade e menos sobre o hip hop, além do mais as novas teorias apresentadas durante as aulas acabaram por gerar certa confusão na maneira como eu iria conduzir essa pesquisa, e foi assim que fiquei perdido por um tempo. Após cursar a disciplina Linguagem, Sociedade e Diversidade Amazônica que foi lecionada pelos professores Dr. Francisco Bento da Silva, Dra. Francielle Maria Modesto Mendes e Dr. Hélio Rodrigues da Rocha, percebi nova possibilidade para meus aportes teóricos em relação à pesquisa. Foi especificamente na parte da disciplina lecionada pelo professor Hélio que acabei me identificando em relação à teoria, já que o professor Hélio nos apresentou como parte de suas aulas os textos do livro *Os Condenados da Terra* de Frantz Fanon (1968), e ao ler esse livro senti que a teoria da descolonização estaria bem mais em consonância com o que eu pensava e o que eu queria apresentar. Decidi mudar o tema de minha pesquisa que então passou a se chamar Hip Hop cultura de rua: Uma ferramenta de descolonização.

Nas aulas do Prof. Dr. Marcello Messina chamada Música, Representações, Identidade e Poder, o enfoque a essa questão da descolonização também estava presente e senti que cada vez mais esse era o caminho a seguir. Porém muitos

problemas de ordem pessoal acabaram por me desviar da escrita, mudei de endereço, fui assaltado, passei um período doente, fui detido por estar exercendo meu direito de expressão, além de dividir meu tempo entre o movimento hip hop, minha família e a escola em que trabalho, tudo isso acabou por mexer psicologicamente e estruturalmente comigo e também de cumprir com as obrigações burocráticas perante o curso. Mas, à medida que podia, ia escrevendo e conversando com meu orientador Marcello Messina. Foi em uma dessas conversas que ele sugeriu que ao invés de só falarmos do hip hop, passássemos a falar também da minha prática no movimento e de como a minha vivência perante a cultura também era importante de ser relatada, justamente por perceber que minha trajetória de vida estava intimamente ligada a “cultura hip hop acreana”.

Por que então a descolonização? Por que Fanon? Bem ao ler os livros de Franz Fanon, notei de imediato, muita semelhança em suas reflexões com o hip hop e suas características, principalmente o rap. Na forma como os rappers narram seus espaços, como descrevem seu opressor, e como propõem uma saída transformadora, senti ali nos escritos de Fanon o mesmo que senti a primeira vez que ouvi o Racionais’mcs, uma visão que explicava como eu via meu mundo bem como uma proposta de mudança. Bom, se nos escritos de Fanon eu enxergava meu mundo, e se Fanon trata de um mundo colonizado e de um projeto de descolonização, defendo, portanto que “meu mundo” ainda possui as características da colonização e que seria preciso um processo para descolonizá-lo e que o hip hop por suas características históricas e de relação social poderia vir a ser uma ferramenta útil para tal processo. Já que acredito ter sido o hip hop em especial o rap o que me levou a perceber meu cotidiano, entendê-lo e querer mudá-lo. Durante o exame de qualificação o Prof. Dr. João Veras fez alguns questionamentos e sugestões para uma melhor abordagem deste tema, já que trabalhara em sua tese de doutorado questões relacionadas ao assunto, desenvolvendo inclusive o termo “seringalidade” para localizar no espaço e no tempo a colonização amazônica bem como a decolonialidade decorridas de suas marcas. Acabei por pensar também essas questões, acreditando que em minhas reflexões elas também são contempladas, apesar de não serem necessariamente os objetivos desse trabalho. Portanto refleti e percebi que minha condição ainda é uma condição de colonizado, e

que o “meu mundo” ainda é um mundo “colonizado” e que para que a transformação ocorra seria necessária a “descolonização”.

Por esses motivos optei por continuar com o termo e seu conceito nas bases fanonianas, mesmo após as pertinentes sugestões do professor Veras sobre o uso do termo “colonialidade”. Compreendo que essa escolha é uma escolha não só teórica, mas política e de afinidade, sabendo que é uma problemática que necessita de bastante cuidado ao ser tratada, já que, o discurso oficial da história não nos apresenta mais como colonizados, e que as teorias decoloniais e pós-modernas tratam o assunto das marcas da colonização com reflexões profundas, como é o caso de Mignolo, Quijano e outros, bem como o professor Veras, o que me levou a escolher o termo descolonização na perspectiva fanoniana foi o fato de enxergar, como tentarei demonstrar ao longo do texto, que nas reflexões de Fanon estão contempladas, minhas percepções de mundo, e que o hip hop apresentar-se-ia como uma ferramenta para a descolonização assim como para Fanon a literatura cumpria também esse papel, não como uma receita pronta para a descolonização mas como uma ferramenta, uma “arma” que pode ser utilizada para tal fim.

Incluir a própria prática criativa dentro de uma dissertação de mestrado, pensei, é algo fora do comum e interessante. Mas como? Desde o início das nossas carreiras acadêmicas somos todos instruídos sobre a necessidade da objetividade na pesquisa, e isso se aplica ainda mais à minha formação pessoal, já que a formação do historiador contempla a aplicação do rigor científico na observação do objeto de pesquisa. Mesmo sabendo que não há imparcialidade, em qualquer análise ou estudo, falar de algo tão próximo a mim gera muito desconforto, justamente pelas amarras institucionais que a academia exige. Como é que o eu-pesquisador posso olhar objetivamente para o eu-rapper? Essa questão atravessa transversalmente o meu trabalho e o de vários outros colegas do mestrado, que já tiveram muitas dificuldades em seus exames de qualificação e defesa.

Em conversa com o meu orientador, e a partir de novas leituras sugeridas por ele, concordamos que falar da própria prática e trazer a própria subjetividade dentro da pesquisa era uma escolha política, até porque a minha prática sempre foi a marca da minha existência. Surgiram nas conversas que a objetividade prescrita dentro da



academia podia ser considerada como uma forte marca da colonização (MESSINA, 2016). Nesse sentido, o que se vende como “objetividade científica”, não é nada mais que uma forma de subjetividade eurocêntrica e colonizadora, que é universalizada e imposta sobre as nossas consciências, de maneira que as nossas particulares visões do mundo acabam sendo silenciadas. Ramon Grosfoguel chama isso de “ego-política do conhecimento”:

A “egopolítica do conhecimento” da filosofia ocidental sempre privilegiou o mito de um “Ego” não situado. O lugar epistêmico étnico-racial/sexual/de gênero e o sujeito enunciativo encontram-se, sempre, desvinculados. Ao quebrar a ligação entre o sujeito da enunciação e o lugar epistêmico étnico-racial/sexual/de gênero, a filosofia e as ciências ocidentais conseguem gerar um mito sobre um conhecimento universal Verdadeiro que encobre, isto é, que oculta não só aquele que fala como também o lugar epistêmico geopolítico e corpo-político das estruturas de poder/conhecimento colonial, a partir do qual o sujeito se pronuncia (GROSFOGUEL, 2008, p. 119).

Foi então que mudamos mais uma vez o foco dessa pesquisa e decidimos por trabalhar a partir das minhas experiências e práticas como artista e produtor cultural no segmento hip hop no Acre. Utilizando como ponto de partida a minha vivência e produção criativa no movimento.

À medida que avanço nesse resgate da minha memória de trajetória dentro do hip hop acreano, irei trazendo à tona outras vivências e personagens e, por conseguinte, outras memórias e discursos ligados ao movimento hip hop no Acre com o objetivo de reconstruir assim um pedacinho da história do hip hop acreano. Então decidimos trabalhar com o tema “Hip Hop cultura de rua: minha ferramenta de descolonização”, com a intenção de utilizar minhas memórias, minhas práticas e minhas vivências com o movimento, como ponto principal da análise, apontando como caracterizo o hip hop na perspectiva de Fanon como uma ferramenta de descolonização, ou ao menos *minha* ferramenta de descolonização.

Esse adjetivo possessivo, “minha”, permite evitar equívocos sobre as pretensões que esse trabalho, com a sua mesma existência, implica. Não quero, em analisar tanto a minha trajetória quanto aquelas de outros, fornecer uma fórmula de descolonização universal, até porque a mesma universalidade é um conceito colonial em si. Estou procurando primeiramente a *minha* resposta, e não afirmando que o hip hop funcione da mesma maneira para todos os que o praticam. Para traduzir isso em

metodologia acadêmica, faço alusão à teoria da “poética do oprimido” formulada por Augusto Boal (1991). A liberação apoiada no trabalho de Boal não contempla a aplicação de métodos coercitivos, mas sim a transformação de espectadores passivos em agentes ativos (1991, pp. 138-164). Sendo assim, o meu trabalho não deve funcionar como um “manual de descolonização” através do hip hop, mas talvez como o ponto de partida para reflexões e enfrentamentos que em minha visão devem sempre ser subjetivos.

É importante apontar que isso se aplica tanto ao hip hop como prática cultural, quanto ao hip hop como forma de estética musical. Conforme Martins e Araújo:

No processo de expansão das percepções relacionadas a escuta, a sensibilização dos sentidos assume extrema importância. A audição não é tomada de forma isolada dos outros estímulos externos cotidianos, que são observados e absorvidos de acordo com as necessidades e potencialidades de cada ser, de forma dinâmica (MARTINS e ARAÚJO, 2016, p. 3).

Em outras palavras, tanto o hip hop como ferramenta de descolonização, quanto o hip hop como meio de produção estética, são aqui entendidos como práticas não coercitivas, mas sim sempre submetidas ao olhar individual e às diferentes maneiras de produção de sentido que dependem de cada espectador.

Juntando tudo isso, é enfim preciso considerar as teorias existentes sobre a “prática como pesquisa” (HASEMAN, 2015) dentro da academia, difusas especialmente nas áreas de artes de performance, bem como composição musical e artes cênicas.

Busco trabalhar também no que diz respeito às contribuições de Michel de Certeau em seu livro “A Invenção do Cotidiano”, as concepções de que o hip hop é praticado por pessoas comuns do dia-a-dia e que, portanto, são carregadas de subjetividades as mais variadas possíveis e que toda a lógica colocada pelo mercado pode ser transfigurada para abordagens que permitem uma nova forma de pensar o mundo ao seu redor. Uma nova forma de lidar com o que lhe é oferecido pela lógica do mercado que mesmo programando as ações e reações dos indivíduos, mesmo como todos os mecanismos de controle, ainda assim, esse homem “ordinário” (Certeau, 1998) acaba por, de acordo com suas experiências no mundo, criar possibilidades de burla aos controles e mecanismo definidores da

pessoa humana, assim, portanto proporcionando uma nova experiência e, por conseguinte criando um “novo homem” (Fanon, 1968) na perspectiva de Fanon.

Tratarei também do que me parece ser um caráter “dialógico”, “polifônico” do hip hop em especial o elemento “RAP”, na perspectiva de Mikhail Bakhtin, onde através da análises bakhtinianas, tentarei verificar esse caráter de “múltiplas vozes” de diversidade poética e discursiva que perpassa em minha visão o hip hop acreano, assim buscando analisar o hip hop em perspectiva mais abrangente.

Para corroborar com minhas memórias a cerca do hip hop acreano, paralelamente estarei também trazendo a luz outras memórias de personagens que julgo serem de suma importância para a história do hip hop no Acre, utilizando por vezes, quando possível ou necessário, cartazes, fotografias, paginas de internet, entrevistas, folders, jornais entre outros materiais ligados ao hip hop no acre, que possam reforçar o resgate de tais memórias. Para isso lanço mão de uma metodologia no campo da historia oral, a “entre/vista” desenvolvida por Alessandro Portelli, que acabei tendo contato na apresentação da dissertação de Raildo Brito Barbosa com o tema *O Festival Acreano de Música Popular - FAMP: entre práticas e representações*, defendida no ano de 2017. Percebi nessa metodologia que os aspectos abordados por Portelli (2010) me eram muito úteis, pois quero falar de situações que já me foram contadas, pois convivo com o movimento, e, portanto, com seus personagens, os quais em varias conversas ou “entre/vistas” passaram a me contar sobre suas memórias no hip hop e como eles viam hoje, os anos iniciais do hip hop no estado, suas lembranças são somadas as minhas para que possamos contar um pouco do hip hop acreano. Assim não faço entrevistas fechadas com perguntas e respostas, mas uso muito mais minha memória e o que ela permite lembrar, tanto de minha trajetória quanto das “historias” transmitidas a mim por membros do hip hop acreano.

Dessa maneira o texto se estruturaria da seguinte forma: esta introdução, onde aponto o caminho percorrido até aqui, explicitando um pouco das dificuldades e transformações intelectuais que vivi ao longo desse processo de pesquisa e escrita. Também abordei questões práticas como os métodos que utilizarei para

conduzir a pesquisa, além dos principais referenciais teóricos utilizados para minha análise.

O primeiro capítulo intitulado “Memórias em blocos” onde eu abordarei a minha relação direta com o hip hop, desde o momento em que tomei conhecimento da cultura através do rap, até hoje, os percursos dessa trajetória, os sentidos adquiridos, os amigos e inimigos gerados pela prática do hip hop, bem como trazer à luz a medida em que resgato minhas memórias, outros atores de muita importância para o movimento, já que, compreendo que a partir da minha experiência com a cultura hip hop posso relacionar e evidenciar outras vivências, outras vozes. Resgatando também outras memórias, que ao se somarem, podem nos aproximar de uma narrativa que possibilite contar um pouco da história do hip hop no Acre, especialmente Rio Branco.

No segundo capítulo, intitulado “Hip Hop: Crônicas da cidade cinza”, tento fazer uma discussão sobre os elementos que compõem o hip hop (grafite, break, DJ e rap, além do conhecimento gerado pela prática dessas artes), e sobre como os caracterizo na minha percepção como uma ferramenta de descolonização, ou minha ferramenta para a descolonização, já que encontro no hip hop as características apontadas por Fanon em *Os Condenados da Terra* (1968), onde o hip hop como uma cultura que nasce da necessidade de se descolonizar, nasce da recusa dos padrões europeus colonizadores estabelecidos como regra de dominação. Além de trabalhar a ideia de que o hip hop faz apreensões, percepções, “alegorias da cidade”, “crônicas”, versões de uma cidade baixa, suja, profana e ressignifica essa cidade, narra a cidade a partir de subjetividades inerentes aos seus integrantes, que portanto como aponta Bakhtin, são alegorias, carnavalescas que visam desinquietar a ordem, o que poderíamos ver em alguma medida uma ação carnavalesca na prática do hip hop, bem como a relação que o hip hop tem com a rua e com toda sua complexidade. Faço assim também um passeio pela história do hip hop nacional e mundial caracterizando, evidenciando, situando-o dentro da ideia de “heteroglossia” bakhtiana e a ideia de “novo homem” de Fanon, através de uma bibliografia sobre o assunto, o hip hop que defino como minha ferramenta de descolonização.

No terceiro capítulo intitulado “Tenho algo a te dizer”, abordo questões referentes a minha prática, especificando o gênero rap e minha produção dentro desse gênero, partindo do princípio de que o rap é a ferramenta que me permite falar e me expressar, opção geralmente negada às pessoas de classe social baixa ou de periferia, onde o marginalizado nunca pode falar, mas através do rap, sim posso me expressar, quebrando assim a lógica colonial estabelecida em nossa sociedade.

Por fim deixo minhas considerações finais que aqui chamarei de “Revolucionária sonora forma de pensar” onde trago minhas conclusões acerca do que pretendi analisar, tentando ao máximo me aproximar de uma análise clara, porém que se serve da subjetividade para designar impressões sobre a minha própria prática cotidiana, minha própria vivência, tentando reconstruir meu passado porém entendendo que esse passado não é só meu, e sim como um ser social esse passado tem relação direta com diversos atores que contribuem para as nossas transformações, dessa maneira trazendo a luz uma narrativa sobre o hip hop acreano.

## CAPÍTULO I - MEMÓRIA EM BLOCOS (UBR)<sup>2</sup>

*Tudo começou quando eu vi a rua  
Tudo começou quando a rua me viu...  
(Tribo da Periferia)*

“Hip hop cultura de rua” (ou ficaria mais apropriado dizer cultura *da* rua?), esta é a expressão que talvez melhor defina o movimento hip hop. É a rua, o local que possibilita na grande maioria das vezes a reunião de jovens, pertencentes a um mesmo bairro, classe social ou estilos semelhantes e é na rua que o hip hop surge, e através dela se espalha e conquista adeptos, que seguem o movimento como estilo de vida (ANDRADE, 1996).

E foi na rua que acabei conhecendo o hip hop. Portanto julgo necessário contar um pouco da minha trajetória de vida, um pouco daquilo que lembro, ou que me permito lembrar sobre o meu envolvimento com o hip hop, utilizando como ponto de partida para essa pesquisa minhas próprias memórias, impressões e sentimentos. Nas linhas que se seguirão tentarei relatar minhas memórias desde a adolescência (1999), época em que tive contato com o rap, até hoje.

Nessa reconstrução de parte do meu passado utilizarei algumas letras de rap que por vezes me fazem lembrar situações, que me servem como mecanismo de acesso à minha memória ou que na minha visão traduzem sentimentos ou percepções que eu tinha ou que ainda tenho. Nesse primeiro momento do texto os trechos das letras aqui utilizadas terão essa função de me ajudar a contar um pouco do meu próprio passado ou de tentar expressar sentidos. Usarei trechos de letras de rap justamente por compreender que a música foi minha porta de entrada no hip hop, foi através da música rap que passei a entender e conhecer o hip hop como um movimento que pode ter grande força de transformação.

---

<sup>2</sup>Nome de uma música do grupo de rap UBR – Um Barril de Rap.

Nasci e cresci no bairro Conquista, na periferia<sup>3</sup> de Rio Branco, que na época era apenas mais uma “invasão”<sup>4</sup> assim como a maior parte dos bairros de Rio Branco que surgiram nas décadas de 1970 e 1980 (ALMEIDA NETO, 2001).

Ainda com dez, onze anos de idade, na esquina da rua onde eu morava, lugar onde muitas vezes após as brincadeiras de “pega” ou de futebol no meio da rua, a “galera” se reunia “pra bater papo”, “trocar idéias” sobre as coisas que aconteciam ao nosso redor (a escola, os namoros, o crime, as drogas, os pais, os sonhos, música, futebol, a “zuação” era garantida).

*Na roda da função "mó zoeira!"  
Tomando vinho seco em volta da fogueira.  
A noite inteira, só contando história,  
Sobre o crime, sobre as treta na escola.  
Não tava nem aí, nem levava nada a sério.  
Admirava os ladrão e os malandro mais velho..  
(Racionais MC's, 1997)*

Ali, naquele local acontecia muita coisa, amigos que se envolviam com drogas (licitas e ilícitas), os que já estavam envolvidos com o crime, e os que pensavam em se envolver, os que sonhavam em jogar futebol, os “manos” que já namoravam, a “minas” mais desejadas<sup>5</sup>, falávamos das festas, que aconteciam e de coisas que víamos pela TV, novelas, filmes, seriados e às vezes telejornais, mas falávamos também, dos problemas da falta de estrutura, da lama quando chovia e da poeira no verão, (lembro-me que eu sempre tentava entender ou ao menos enxergar os

---

<sup>3</sup> O termo “periferia” aqui é intrinsecamente polissêmico, já que se refere tanto à polarização com o centro urbano da Rio Branco oficial, burguesa, asséptica e gentrificada, quanto à dicotomia global centro/periferia, dentro da qual os bairros de Rio Branco são multiplamente marginais e subalternos, tanto dentro do espaço municipal, quanto naquele nacional, quanto enfim naquele global.

<sup>4</sup> O termo “invasão” é usado para designar áreas de terras que foram ao longo do tempo ocupadas por seringueiros e filhos de seringueiros no início da formação dos bairros de Rio Branco a partir de 1970, situação que ainda acontece nos dias de hoje.

<sup>5</sup> A ideia de desejo sobre as mulheres está presente pelo que eu vivia na época. Infelizmente tanto eu quanto os meus amigos concebíamos as mulheres como objetos, apenas alvos de nossos desejos, que era o que nos ensinaram a vida toda, isto é, que as mulheres existiriam apenas enquanto alvo de desejo masculino.

culpados por nossa situação) muitas vezes essas rodas de conversa eram regadas a álcool, maconha e até cocaína, e eu ainda “moleque” observava tudo e às vezes até arriscava uma idéia ou outra no meio dos mais velhos, um “gole” ou outro. Isso era no final da década de 1990 e início dos anos 2000.

Sempre acontecia de cantarmos ou ouvirmos músicas pra embalar essas tardes ou noites, geralmente músicas que estavam fazendo “sucesso” no momento, que tocavam nas programações das emissoras de radio locais, ou seja, principalmente o “dance” (dance music nacional e internacional), o funk carioca, samba e pagode, “rolava” também às vezes “rock ‘n’ roll” (Legião Urbana, Raul Seixas, Para lamas do Sucesso, Engenheiros do Havaí e outros, que tinham nas suas letras idéias mais políticas e de protestos que os outros ritmos que ouvíamos) me identificava mais com essas ultimas. Gostava do funk chamado “Rap da felicidade”,

*“Eu só quero e ser feliz  
andar tranquilamente na favela onde eu nasci  
e poder me orgulhar  
e de ter a consciência que o pobre tem o seu lugar”.*  
(Cidinho e Doca, 1994)

Nessas reuniões a céu aberto sem muitos protocolos, aconteciam trocas de experiência que transformavam a cada um que convivia naquele ambiente. Em uma dessas reuniões um rapaz que era mais velho chamado Aguailton (Negão Aguailton) que morava na mesma rua que eu e sempre fica na frente da sua casa ouvindo em um radinho de pilha, músicas do Raul Seixas e do Racionais’ Mcs, ele presenteou meu irmão mais velho Jarmeson, com uma fita K7 do grupo de rap paulista Racionais MC’s, o nome do álbum era “Sobrevivendo no Inferno” (Figura 1). Lembro que eu e meus irmãos esperávamos nossa mãe ir trabalhar e colocamos a fita para ouvir. Instantaneamente, o nome e a capa da fita me chamaram a atenção, e fiquei empolgado para ouvir o que eles cantavam o que diziam e que tipo de idéias estava nas músicas. Eu ainda não sabia, mas minha vida mudaria a partir daquele dia.





Figura 1 – A capa da fita K7 *Sobrevivendo no inferno* dos Racionais MC's

A imagem da fita K7 dos Racionais Mc's causou um grande impacto visual. A cruz, os versículos e principalmente o título do álbum me faziam refletir e eram muito distantes de tudo que eu conhecia até então como música. Quando ouvi a música dos Racionais Mc's "aí foi febre".

*Escutei o rap ai fudeu foi febre  
Lembro até do som quê pirou não se esquece  
Só fortalece, foi muito bom, meu espere  
Sei das morte não foi bom só Deus sabe.  
Que abençoe o Velosão (a todos aquele salve)  
Do Capriote ao Ariston (sem deus nada resolve)...  
Tem que ser forte pra prosseguir.  
(DBS e a Quadrilha)*

A letra acima do grupo de rap, também paulista, DBS e a Quadrilha representa o sentimento pelo qual fui tomado no momento em que ouvi as músicas de rap do Racionais MC's: o ritmo, as letras, a voz, os efeitos sonoros todos me pareciam familiares, como se fossem coisas que eu já conhecia, as ideias postas nas letras falavam de lugares, situações, sentimentos, que eu conhecia bem. Vivia, convivia e muitas vezes sentia muito do que era cantado pelo grupo.

A falta de estrutura econômica e social, o crime, as perdas de amigos em confusões banais, brigas, desestrutura familiar, "os roles" na noite, a repressão policial, o racismo, coisas que nem sempre eu vivi, mas que amigos, pessoas muito próximas a mim vivenciavam e que de alguma maneira me afetavam. Mas não era

só isso, enxergava nas músicas do Racionais MC's ideias de contraposição, de rebeldia ao que estava estabelecido como padrão de vida para quem morava em periferia (mesmo sem saber ainda o que era “luta de classe”, ou outros conceitos que passei a conhecer na academia) via nessas letras não só narrativas semelhantes ao meu cotidiano, mas ideias que me possibilitavam parar para pensar sobre esse cotidiano, por vezes hostil para os jovens nas periferias das cidades. Essas ideias me possibilitaram enxergar e questionar situações que até então pareciam naturais para mim, como o sentido das letras de músicas, dos ritmos, “a política”<sup>6</sup>, questionar posicionamentos frente às religiões a nossa sociedade, nunca entendi bem, o que era a sociedade, porque nós nunca estávamos inseridos nos contextos que a TV mostrava, que as novelas, os filmes não eram como nosso bairro, a vida não era como a nossa, era diferente, não sentia que eu e os meus pares eram dessa sociedade que tanto se falava.

Enfim, as informações contidas nas letras, a força contida no ritmo (nas batidas), os sentimentos expressados pelos interpretes das canções, ora de revolta, ora de esperança, ora de transformação, eram o que mais me deixavam atento ao que eles cantavam. Aviso mais uma vez que essa é uma tentativa de reconstituir um pouco do meu passado, e que naquele momento minhas opiniões e pensamentos ainda estavam em construção, assim como as opiniões e os pensamentos de qualquer adolescente. Muito do que eu pensava sobre o Racionais MC's mudou com o tempo, e agora a minha opinião sobre eles não é apenas de admiração, mas também de crítica a algumas posturas e ideias, que com suas letras eles próprios me levaram a fazer.

A partir daí, desse primeiro contato com um dos elementos do hip hop, fiquei cada vez mais curioso para conhecer mais e mais dessas músicas, e sobre os artistas que traduziam tão bem a sua realidade que eu julgava bem parecida com a minha. Através das músicas de rap do Racionais MC's fui buscando outros grupos e

---

<sup>6</sup> A palavra política aqui será compreendida em um sentido mínimo, para designar a política partidária no Brasil. Para designar uma idéia de governo do estado, da prefeitura ou do país.

outras músicas de outros lugares do país, e virei um “viciado em rap”<sup>7</sup>: queria ouvir mais a cada nova música que eu ouvia, conhecia grupos que falavam em suas letras sobre a maconha e questionavam o porque de sua proibição (PLANET HEMP, 1995), outros falavam dos políticos e como eles destruíam nosso país, alguns falavam de família, ou de sua religião, outros falavam do crime e de como o “Sistema” era o responsável por tudo isso, falavam de “bailes”, falavam de como as pessoas na periferia sofrem com a falta de estrutura urbana, com a falta de políticas públicas, falavam de inimigos do povo pobre que eu na época não entendia bem, falavam de como o jovem se torna um alvo fácil no mundo do consumo, era isso que eu compreendia, mas tudo isso era o cotidiano de pessoas pobres assim como eu.

*Sobrevivente da guerra, do morro, do esgoto, do mofo  
Do lodo, dos loucos, dos porco, sem socorro  
Com alta capacidade, ó, de frente a tela rir de si  
Porque sua instrução só foi o gibi da Magali  
Porque não lê, não escreve, não fazem cálculos  
Não sabem quem são, sua localização no mapa geográfico  
Analfabetos, oficialmente alfabetizados  
Futuros soldados da nação? Não, dos morros do estado  
Guardiões de ponto de tráfico, usuários, presidiários  
Baleados, finados, abandonados, discriminados, desempregados  
Desesperançados, enfim, todos semelhantes a mim.*  
(A286, 2014)

Nas letras de rap também ouvia falar varias vezes a expressão “hip hop” que eu não tinha a menor idéia do que significava, mas muitos MC’s cantavam sobre essa cultura<sup>8</sup> hip hop, gritando repetidamente em letras que “rap é hip hop” (TRIBO DA PERIFERIA, 2006). Foi assim que fiquei curioso ainda mais em conhecer esse tal hip hop. Em 2003, com o acesso a internet, passei a pesquisar por conta própria

---

<sup>7</sup> Essa expressão reflete o fato que dentro da comunidade do rap, costuma-se dizer que o rap é como uma droga, e que quando alguém começa a praticá-lo e a consumi-lo, nunca mais pode sair.

<sup>8</sup> Aqui deveria talvez utilizar o termo “subcultura”, na sua acepção, formulada por Dick Hebdige, de conjunto de formas simbólicas de resistência miradas a desafiar e repudiar ideologias hegemônicas (HEBIDGE, 1979).

aquilo que tanto eu gostava de ouvir e comecei a entender o que era o hip hop, e percebi que eu já o conhecia, só não sabia bem o que era. Já via desde 1999 os B. Boys dançando nas praças do centro da cidade, já via alguns grafites nos muros de Rio Branco, só não imaginava que tudo isso, juntamente com o rap e o DJ, faziam parte do hip hop.

Por volta de 2004 eu já arriscava escrever as primeiras letras, influenciado na maioria das vezes pelo som do Racionais MC's. Nas letras, buscava falar de coisas que eu vivia, sentia, na maioria das vezes rimava sobre o crime, ou coisas que eu via no bairro, brigas que quase sempre terminavam com alguém ferido ou morto, mas tentava escrever também sobre meus sentimentos, sobre minhas angustias e sobre meus questionamentos. Abaixo um trecho de uma das primeiras letras que escrevi.

*Não era isso que eu queria pra mim  
Choro vela tanta morte assim  
Pensei que eu podia cuidar de mim mesmo  
Quando vi o cadáver no chão me bateu o desespero  
Eu sempre era o dono da verdade  
Mas agora eu já sei pra que serve a malandragem.  
(Zona IX)*

Sentia-me sozinho, mesmo sabendo que já nesse período existiam outras pessoas que cantavam rap, eu não as conhecia, e geralmente as pessoas para quem mostrava essas rimas eram amigos de escola ou meus irmãos, que nem sempre compreendiam o que eu queria dizer. Então por um tempo deixei as letras guardadas em meus cadernos.

Foi nessa época também de 2000 a 2004 que fui diagnosticado com uma doença no coração e que as esperanças de tratamento na cidade de Rio Branco eram poucas, os médicos não me deram muito tempo de vida se eu ficasse aqui, minha cabeça nesse período virou um turbilhão de coisa, me revoltei bastante nesse período e me envolvi com muitas coisa “erradas” do ponto de vista da “lei”, minha mãe “moveu mundos e fundos” e conseguiu a grana para uma viagem a tratamento

em Goiânia capital do estado de Goiás, lá os diagnósticos mais precisos determinaram que minha doença não era tão grave e que uma simples cirurgia resolveria o problema, foi o que aconteceu, fiquei aliviado, poderia a partir daí viver como qualquer outro adolescente.

Mas essa viagem me ajudou em outro sentido. Como Goiânia é uma cidade bem maior e mais velha que Rio Branco e as bases do hip hop eram bem mais desenvolvidas, eu aprendi muito sobre a cultura durante o período que passei por lá, fiquei hospedado na casa de um amigo da família que há alguns anos atrás tinha saído do Acre e estava morando em Goiânia, era um bairro distante de centro da cidade uma periferia, muito parecida com a que eu morava em Rio Branco, lá havia bailes de hip hop e eu ia junto com um amigo, eu via as vestimentas da “galera” e o quanto a periferia se identificava com o rap, ao menos aquelas pessoas, naquele local, lá tive acesso a mais músicas de rap, e em feiras piratas eu comprava o máximo de CD’s que eu conseguia todos de rap, foi nessa época que adquiri o CD do MV BIL, Marcelo D2, Sabotage, Realidade Cruel, DinaDe, Consciência Humana, GOG, além de coletâneas com vários grupos de rap do Brasil, vivia a som do rap, não ouvia mais nada, nem o rock, nem o dance, só ouvia rap, fiquei fechado por um tempo, a música rap era a minha vida, absorvia quase tudo que as letras diziam, o discurso me parecia fazer muito sentido. Mudei minha postura perante amigos e família, estava mudando, já não via o mundo ao meu redor com a mesma inocência ou medo, andava agora de cabeça erguida, e enfrentava qualquer um que tentasse me rebaixar, agora eu tinha voz.

*Entre o céu e o inferno, no Grajaú me localizo  
Flutuando na hipocrisia do lodo e do fascismo  
Pronto pra rimar um doido, crioulo mestiço  
Eu não sou preto, eu não sou branco, eu sou do rap, eu sou bem isso  
Quem perdeu a noção por luxúria, tá perdido  
Quem perdeu a razão por dinheiro, eu nem te digo  
Saúde e microfone é a fórmula que preciso  
Porque se o rap tá comigo, eu não me sinto excluído  
(Criolo Doido, 2006)*

A letra acima do rapper Criolo reflete bem meus sentimentos na época, me sentia como se fossemos um exército prontos para arrebentar qualquer coisa pela frente, parecia que as letras de rap eram como pessoas ao meu lado trocando idéias e me fazendo pensar, sentir e lutar, claro que nem todas as músicas traziam esse sentimento, outras me traziam raiva, vaidade, violência, mas era agora o meu mundo eu já havia escolhido “eu era do rap, eu era do hip hop”

Em 2005/2006 havia um projeto organizado pela Secretaria de Juventude que realizava “Sarais” nas escolas, nesses sarais os alunos podiam apresentar os próprios trabalhos. Nessa mesma época tinha acabado de ser lançado o polêmico CD do rapper acreano DeDeus (2005) chamado *Dedicado a todos que foram mortos e humilhados pela polícia* que eu já havia ouvido, com letras que denunciavam desde a violência policial até o sensacionalismo da imprensa, lembro que esse CD causou muita repercussão na época chegando a ser “censurando” e o rapper DeDeus indiciado por vários crimes.

*Não fui corrompido permaneço de cabeça erguida  
Tua arma, tua farda suja não me intimida  
Nem me põe medo eu conheço bem o teu passado  
Policial corrupto mata em nome do estado  
Se tô errado se defende, vai contesta  
Não foi os COE autores da chacina na floresta  
Fecham um ponto de droga e abrem cinco bocada  
Apreendem um quilo coronel traz uma tonelada  
Mas é pobre que é bandido  
É pobre que é noticia  
É pobre que pobre que sofre  
É pobre que morre não mão da policia  
(DeDeus)*

A letra acima representa um pouco do que esse rapper tratava em suas letras, sua forma agressiva de retratar a realidade por nós sofrida me chamou muita atenção, anos depois o conheci pessoalmente, trocamos algumas ideias, mas ele

era um cara bem fechado, muito inteligente e arredo, aprendei muito com seu jeito de ser e agir.

Devido às críticas que recebi sobre as minhas letras pensava em não cantá-las, mas depois do CD do rapper DeDeus tomei novamente coragem e em um desses Sarais na Escola “Doutor João Batista Aguiar” fiz minha primeira apresentação como rapper, desde então passei a procurar espaços e locais na cidade onde haviam manifestações do hip hop, e passei a querer viver de vez essa cultura.

Ao ingressar no curso de História na Universidade Federal do Acre no ano de 2007 conheci Vagner Teles que também cantava rap, há bem mais tempo que eu, ele fazia parte de uma banda chamada *Zona IX*, que tive a oportunidade de conhecer. A banda no início era mais ligada ao hip hop cristão, mais envolvida com questões religiosas, pelo menos na ideia, porém as letras do Vagner Teles (Béras) me chamavam muito a atenção pela capacidade crítica e pela semelhança com minhas próprias letras, e não demorou para que eu e o Vagner fizéssemos os primeiros trabalhos juntos. E foi esse parceiro Vagner Teles que me aproximou de outros rappers bem como de outros artistas do hip hop acreano. Em 2008 conheci o Centro Acreano de Hip Hop – CEAH2.

Em 2009 a banda *Zona IX* estava um pouco mais afastada do mundo cristão e seus integrantes dispersos, mas o Béras (Vagner) ainda cantava, e nós passávamos várias tardes na UFAC conversando sobre o rap e o hip hop, compomos algumas letras juntos durante esse período. Em novembro de 2009 fomos convidados pela professora Maria José Bezerra que era nossa professora no curso de história Bacharelado, para cantar em evento relacionado ao dia da Consciência Negra na UFAC, organizado por ela, aceitamos o convite e a partir daí começamos a nos apresentar juntos e eu acabei entrando para a banda *Zona IX*, acredito ser necessário aqui então falar um pouco da banda *Zona IX* e sua trajetória bem como minha atuação no grupo.

Como já mencionado conheci a banda *Zona IX* no ano de 2007 e em 2009 já era um dos integrantes do grupo nesse período os integrantes da banda estavam dispersos e quem atuava representando a banda era o Vagner Teles, logo me somei

a ele e passamos os dois a nos apresentar como *Zona IX*, passamos a compor juntos e a programar os shows, em varias conversas com o Vagner, as vezes nos ensaios falávamos de vários assuntos, principalmente política, que acabava sendo o assunto preferido nas letras, que compúnhamos juntos, mas também falávamos sobre as dificuldades do curso de história, sobre a mídia, sobre o rap, sobre a violência e espiritualidade, tudo acabava virando letra de canções por vezes conjuntas ou individuais, nos tornamos grandes amigos, ele me ensinou muito sobre como cantar e escrever rap, devo muito a ele.

E o *Zona IX* seguia, nos apresentávamos nos bairros periféricos de Rio Branco, em escolas públicas, nos municípios do estado, na UFAC, sendo o primeiro grupo do gênero rap a fazer Shows nos tradicionais saraus da UFAC, aos poucos o grupo ia ganhando uma nova cara mais afastada do mundo cristão e mais comprometida com causas sociais, sem deixar de lado tais assuntos que também eram parte importante da formação do grupo, logo o grupo *Zona IX* ganhou notoriedade nas ruas de Rio Branco, nossas letras denunciavam mazelas sociais estabelecidas há anos por um passado construído historicamente, atacávamos o discurso dominante dos governantes da época, apontávamos para o descaso gerado pela falta de políticas publicas serias em nossos bairros, tentávamos transmitir nossa indignação através das letras.

*A modernidade toma conta da cidade  
Massacrando o índio acabou sua identidade  
Promoveu chacinas descasos em famílias  
Trocou o nordestino pelo leite da seringa  
Olhe as construções o Acre ta crescendo  
Os empresários tão lucrando e o pobre se fodendo  
Pra que uma passarela sem ter utilidade? Isso é modernidade?  
Não isso é maquiagem  
Como ser moderno explorando o povo humilde?  
Com pouca instrução cursando supletivo  
Educação perfeita? Saúde itinerante?  
O governo usou o dinheiro para construir uma ponte  
Isso é modernidade? Povos dizimados  
Isso é modernidade? Homens escravizados*



A letra acima reflete bem o pensamento da banda nesse momento, onde buscávamos denunciar e de alguma forma estremecer os discursos políticos estabelecidos no estado como sendo verdades inquestionáveis. Ao menos essa era nossa visão.

Em uma de nossas conversas perguntei ao Vagner o porquê do nome da banda ser *Zona IX*, informação que eu não sabia pois quando entrei para a banda o nome já estava definido e inicialmente eu não tinha curiosidade de saber o por que desse nome, mas a partir do curso de história novas preocupações surgiram inclusive essa, ele então me contou um pouco da historia do grupo de quando e como tinha se juntado e como surgiu a idéia do nome.

Vagner me contou que o *Zona IX* surgiu por volta de 2004 e era composta por 02 integrantes: Vagner Teles o idealizador do grupo e Emerson Dourado que também era morador do mesmo bairro que Vagner e seu primo. A forma para cantar suas músicas inicialmente era usando “playback” o que chamamos de “base” que na época eram de outros grupos do cenário nacional e internacional.

Os dois frequentavam a Igreja Quadrangular da Sobral, uma igreja protestante. O grupo cresceu quando foram participar de um evento musical promovido por uma escola de música da capital. Foi então que se juntaram ao grupo Emerson (Batera) que tocava bateria na banda, Francisco das Chagas (Tico) que tocava guitarra, Etevaldo que também tocava guitarra e Gleisson que segurava o contrabaixo e violão. Todos faziam parte da igreja evangélica Quadrangular da Sobral. E os locais de ensaio variavam de acordo com a disponibilidade da casa de cada integrante e às vezes no templo da igreja.

Em 2007/2008 eu conheci o Vagner em 2009 passei a integrar o grupo como vocalista, nesse período os demais integrantes do grupo estavam meio dispersos e os ensaios quase sempre se resumiam ao Vagner e eu, a relação do Vagner com a igreja já não era tão próxima quanto antes e a banda começou a tomar novos ares. Meus posicionamentos de enfrentamento político, seja no bairro, seja na UFAC com movimentos estudantis ou em movimentos sociais em que passei a atuar

influenciaram nessa nova fase do *Zona IX*. O Vagner também havia transformado bastante seu pensamento e juntos acabamos por escrever um novo capítulo para a história do *Zona IX*. Posteriormente o Emerson Dourado retornou ao grupo e tentamos por vezes retomar a banda completa, mas as circunstâncias e os ideais já não eram mais os mesmos, seguimos então com o projeto *Zona IX “Filosofia de Rua”* que seria o nome do nosso CD, tentando fazer uma relação com nossos novos conhecimentos adquiridos no curso de história, mas sempre lembrando a relação de nossa música com a rua. Vagner foi quem batizou o grupo e o nome *Zona IX* já tinha uma carga de politização, já que por conta dos integrantes do grupo inicialmente serem todos moradores da região da Sobral, que é o maior reduto eleitoral do estado, que tem por zona eleitoral justamente o número 9 daí então chamar o grupo assim, até porque, dizia ele, é já para causar um questionamento social com o nome da banda.

Mesmo quando ainda eram muito ligados à igreja, ele já compreendia que o mundo ao seu redor era o seu próprio lugar de atuação e que sua música tinha que atingir a todos e não só a igreja que ele frequentava, daí eu me aproximei muito dele principalmente com o rap. Era a nossa forma de expressar, de falar, de transformar, de mexer com os sentidos das pessoas assim como outros rappers mexeram como os nossos.

Todas essas questões estão ligadas com a forma em que passei a atuar no movimento: através do Vagner conheci o Israel Batista (Di Menor) e foi aí que minhas atuações se intensificaram.

Através do Di Menor conheci o Centro Acreano de Hip Hop – CEAH2, uma instituição que buscava aglutinar, organizar e difundir o hip hop acreano, a partir daí conheci muitos integrantes do hip hop acreano.

A partir do meu contato com o CEAH2 conheci outros atores do movimento hip hop acreano e nesse ponto da escrita julgo necessário trazer alguns desses personagens que considero como muito importantes para o hip hop acreano. Além desse processo de trazer a luz um pouco do histórico acreano traremos nesse momento também pontos ligados aos eventos, debates, embates, atuações e

conflitos, seja em relação ao Estado, aos sistemas políticos e econômicos bem como os conflitos existentes no próprio hip hop acreano.

Quando conheci o Di menor (Israel Batista) em 2008 ele estava à frente do Centro Acreano de Hip Hop – CEAH2, ele era o presidente da entidade, nosso entrosamento foi rápido, falávamos a mesma língua em relação ao hip hop, Di Menor organizava, junto com a “galera” do CEAH2 vários eventos de break, e rap nas ruas das periferias de Rio Branco, passei a acompanhar alguns eventos, ir as reuniões do CEAH2 e encontrei ali um espaço onde eu poderia atuar, não só como artista mas como ativistas por pautas sociais.

Em 2009 passei a participar mais de perto das discussões, nesse período conheci outros artistas que estavam ligados ao CEAH2, como o grafiteiro Babú (Adão Segundo), o DJ Murilo e o DJ Som (Edson), os B. Boys, Sancler, Cabral, Peba, Curinga (Everson), Calado, a B. girl e rapper Roninha, Os rapper James, Clodoaldo (Mano Dodo), Bily (Erasmus), Kenedy (Caverna), Diego (Príncipe do Gueto) a rapper Charlene, entre outras figuras que participavam na época dos eventos fomentados pelo CEAH2. Fiz nesse período minhas primeiras apresentações com o *Zona IX* nos eventos do CEAH2.

Senti-me bem nesse ambiente, as pessoas pareciam ter os mesmos sentimentos que eu, já pensava em escrever meu trabalho de conclusão de curso sobre o hip hop, e sempre que podia questionava aos membros sobre seu envolvimento com o hip hop, ouvia essas historias e também contava sobre minha trajetória, eram conversas informais onde cada um falava como conheceu o hip hop e o que sentia, esses diálogos eram constantes. Comecei a participar das organizações dos eventos e já em 2010 estava totalmente envolvido com o CEAH2, realizamos nesse período o evento que intitulávamos de “Paz na Quebrada” que buscava aglutinar todos os elementos da cultura hip hop.

Nesses eventos acabei me aproximando bem mais do Di Menor e passávamos às vezes muitas horas em frente sua casa no bairro Vitoria região do São Francisco onde era geralmente o ponto de encontro da galera do CEAH2, já que não havia uma sede da entidade, nessas conversas Di Menor, me contava muitas historias sobre o hip hop e seus atores, “os caras das antigas” como

falávamos na gíria, me contava sobre o Samy, Augusto, Kinho, MC (Adenilson), Boião, Toinho, De Manaus (Daniel), Dedeus, Deusdete (Mestre Moreno) entre outros que participaram do início do hip hop no Acre e da formação em 2004 do CEAH2 com a intenção de tornar o hip hop acreano algo mais político, espelhando-se em exemplos como o dos nossos vizinhos de Porto Velho – RO.

Através do Di Menor (Israel Batista) fui conhecendo cada vez mais o hip hop acreano e me envolvendo cada vez mais, ao ponto de integrar posteriormente a diretoria da entidade, a cada pessoa que conhecia se acrescentava um tijolo na construção da história do hip hop acreano, conheci a “galera” do interior e os laços com o hip hop foram ficando cada vez mais fortes.

Nas conversas que tive com alguns dos integrantes do início do hip hop acreano com Samy e Deusdete, me contaram que desde Ed 1988 eles já dançavam break, mais influenciados pelo que viram em filmes ou na TV, mas mesmo assim tentavam fazer os passes, não sabiam bem o que era o hip hop enquanto movimento político e cultural, mas sofriam repressão por estarem nas praças e nas ruas dançando. Eles ensinaram muitos jovens e o grupo “Cobras de rua” chegou a ter mais de 100 membros, haviam também, lembram eles, os envolvimento com brigas e gangues nas boates de Rio Branco, ora não era nenhuma novidade que a violência era parte do cotidiano desses jovens. Mas que a atividade do break ajudava os praticantes a não se envolverem com drogas, álcool e o crime. Aqui podemos nos reportar as reflexões de Fanon a cerca dessa violência e dessa necessidade de extravasá-la de alguma maneira. Nas palavras de Fanon:

Essa fúria contida, que não se extravasa, anda à roda e destroça os próprios oprimidos. Para se livrarem dela, entrematam-se: as tribos batem-se umas contra as outras por não poderem atacar de frente o verdadeiro inimigo e podemos contar com a política colonial para alimentar essas rivalidades; o irmão, empunhando a faca contra o irmão, acredita destruir, de uma vez por tôdas, a imagem detestada de seu aviltamento, comum. [...] Sob o olhar divertido do colono, premunir-se-ão contra êles mesmos com barreiras sobrenaturais, ora reavivando velhos mitos terríveis, ora atando-se fortemente com ritos meticulosos; assim, o obsesso livra-se de sua exigência profunda abandonando-se a manias que o solicitam a todo instante. Dançam, e isto os ocupa, aliviando-lhes os músculos dolorosamente contraídos. De resto, a dança exprime por mímica, secretamente, muitas vêzes sem

que o saibam, o Não que não podem dizer os homicídios que não se atrevem a cometer. (Fanon, 1968. p. 12)

O que podemos ver nesses resgates de memórias é que desde meados da década de 1980 o hip hop já está presente no Acre, e que seus membros mesmo sem conhecer bem suas composições ideológicas, o praticavam com a intenção de transformação, social e individual, que buscavam atuar nas periferias como alternativa as mazelas geradas pela ineficiência do poder público e a exploração que o sistema capitalista impõe sobre as periferias. De qualquer forma essas lembranças, tanto minhas como as dos colegas atuantes no hip hop ao longo dos anos nos permite contar um pouco do hip hop no Acre.

### **1.1 Hip Hop criado na rua, essa é a minha cultura<sup>9</sup>**

Busquei então o Mestrado de Linguagem e Identidade para dar continuidade à minha pesquisa, acreditando que as leituras oferecidas pelo mestrado pudessem me dar outra visão, e dar outra forma à minha pesquisa. Ao ser selecionado no ano de 2016 no Mestrado de Letras: Linguagem e Identidade da UFAC obtive contato com diversas leituras que me fizeram pensar e repensar minha prática em quanto membro do hip hop: uma dessas leituras fora o livro *Os Condenados da Terra* de Franz Fanon (1968) que me fez pensar o hip hop não mais somente como uma prática cultural, mas como uma ferramenta ou uma opção para a descolonização. Entendendo que o hip hop nasce e se desenvolve principalmente em áreas colonizadas, e é praticado por sujeitos colonizados, defendo, portanto, a idéia de que essa pratica cultural, ao qual muitos jovens de periferia no mundo todo se identificam, poder vir a ser uma ferramenta para por em xeque a colonização.

*Nasci aqui, eu cresci nas ruas de terra*

*Eu amo a favela*

*Só quero um momento de paz*

*Então vamo pra quebrada zuar*

*Aqui é nossa casa, casa se pá nunca deu nada, nada*

---

<sup>9</sup> Frase da música “hip hop criado na rua” do grupo de rap gaúcho Da Guedes.

*Só quero um momento de paz.*

*(Vadiosloucos)*

O movimento hip hop nasce em meio a contrastes existentes dentro da periferia, o trecho da música acima do grupo de Rap Vadiosloucos faz referência a esse contato direto dos jovens com as ruas das periferias de grandes centros urbanos, e relata o começo de uma história vivenciada por jovens pobres dos guetos das grandes cidades.

Na cidade de Rio Branco, o maior centro urbano do estado do Acre, este fenômeno também ocorre, a juventude, na grande maioria ociosa, pelos reflexos de políticas excludentes com as periferias, vêem nas ruas uma espécie de ponto de encontro, onde podem se relacionar com pessoas semelhantes e compartilhar suas experiências de vida.

É nas ruas dos bairros, que se refletem através destes jovens todos os problemas vivenciados nas periferias, como a violência, as drogas, o desemprego, a falta de educação e infraestrutura, que assolam esses locais. É nesse contexto suburbano, nessas reuniões a céu aberto que surgem também manifestações culturais, que passam a criar vínculos e adquirem significados para esses jovens. (ANDRADE, 1996)

Uma destas manifestações é justamente o hip hop, alvo do estudo proposto por este trabalho. Não é somente porque o hip hop surge das ruas, que o caracterizo como um movimento de rua, mas também por que ele utiliza os elementos pertencentes à periferia e ao contexto urbano das cidades.

É nesse sentido de um movimento urbano que nasce de dentro dos guetos pobres, de países colonizados que tem como sua formação histórica a consequência de uma exploração ininterrupta de colônias européias desde o século XV, que faço também a alusão ao hip hop como uma ferramenta de descolonização, já que carrega em seu âmago características descolonizadoras que de acordo com Frantz Fanon “introduz no ser um ritmo próprio, transmitido por homens novos, uma nova linguagem, uma nova humanidade. “A descolonização é, em verdade, criação de homens novos” (Fanon, 1968).

O hip hop traz em suas relações com a “sociedade” características de combate e de transformação que levam ao questionamento e a não aceitação dos valores já estabelecidos, traz características que nos remetem a essa possível “nova humanidade” que compreendo, seja uma mudança dos valores impostos pelo “colono”. É quando um rapper canta sua insatisfação, quando um b.boy expressa um jeito totalmente novo de dançar, quando um grafiteiro “pixa” os muros das cidades, negando e confrontando a ordem posta e os valores já estabelecidos, que temos aí uma autêntica ferramenta para o processo de descolonização apontado por Fanon.

A descolonização jamais passa despercebida porque atinge o ser, modifica fundamentalmente o ser, transforma espectadores sobrecarregados de inessencialidade em atôres privilegiados, colhidos de modo quase grandioso pela roda viva da história (FANON, 1968, p. 26).

Essas reflexões de Fanon se conectam idealmente ao já mencionado manifesto sobre a poética do oprimido de Augusto Boal (1991). Ambas essas porções do meu referencial teórico são ativamente preocupadas em transformar sujeitos passivos em agentes ativos. As expressões artísticas das letras de rap, dos movimentos de break, do grafite, juntamente com a sonoridade produzida pelo DJ, traduzem a realidade urbana, dão voz ao cotidiano das periferias, tornam visível e politicamente ativo o que é normalmente silenciado.

Desde que surgiu nos guetos de Nova York nos EUA, o hip hop se afirma como uma manifestação artística, política e social, em meio a contradições sociais, vivenciadas pela população pobre, negra dos EUA. (PIMENTEL, 1997). O autor Spensy Pimentel, em seu livro, chamado *Livro Vermelho do hip hop* ilustra essa relação com o espaço das ruas, mapeando o entrelaçamento das manifestações artísticas e as insatisfações dos jovens que fazem parte do movimento dentro do espaço urbano pertencente às ruas das periferias.

Acontecia ali nas ruas dos guetos nova-iorquinos na década de 70. Época tumultuada, mas muito estimulante para a criatividade. Grafiteiros, breakers e rappers não tardaram a realizar as primeiras atividades conjuntas, afinal era nada menos que o natural, eles conviviam no mesmo espaço, eram todos jovens, marginalizados, pobres, tinham os mesmos problemas, desejos e gostos. (PIMENTEL, 1999 p. 10).

É nesse sentido que o hip hop se apresenta como um movimento nascido das ruas, criado por jovens pertencentes a uma determinada localidade dotada de uma realidade um tanto controversa à sociedade.

É das ruas que emanam os gritos dos jovens marginalizados, de alguma forma foram excluídos, é na rua que eles partilham suas frustrações e anseios, e transparecem através de formas artísticas, seu modo de vida e suas culturas, e buscam através do hip hop uma forma de mudança, uma forma de luta contra a violência sofrida por eles desde o dia que nasceram, percebem rapidamente nesse ambiente, que a violência não é algo alheio a eles, que eles na condição de colonizados “desde seu nascimento percebe claramente que este mundo estreito, semeado de interdições, não pode ser reformulado senão pela violência absoluta” (Fanon, 1968 p. 27).

*O rap é meu espelho  
Devagar e com respeito  
Expresso a real das coisas que aqui vejo  
Direto da conquista quebrada mal falada  
Nas ruas aprendi muito com a rapaziada....  
(Zona IX, Kalibre 12)*

O trecho da música acima dos grupos de rap acriano *Zona IX* e *Kalibre 12* traz a representação da condição que o hip hop, a música rap, possibilita ao jovem de periferia, certa liberdade na forma de se expressar sobre sua leitura de mundo, se servindo de gírias correntes nos bairros, e colocando mais uma vez a questão da rua, desse espaço de confronto social e de aprendizagem para o jovem periférico (PIMENTEL, 1997)

Nesse contexto o hip hop caracteriza-se como um movimento de rua, nas ruas de um bairro periférico que traz o contraste da violência, das drogas e do crime, elementos que fazem parte do cotidiano dos jovens periféricos, em qualquer periferia, seja na cidade de Rio Branco, Rio de Janeiro ou de Nova York. É aí que



esses jovens passam a recriar o mundo a sua volta, os valores, os anseios, os sonhos, passam a construir algo novo a se tornar “novos homens” (FANON, 1968).

Se, é das ruas que emana o hip hop? Se, é o hip hop é um movimento descolonizador, questionador da cultura dominante? Podemos afirmar que o hip hop é o movimento das ruas é um movimento de luta e de transformação social?

Buscarei no decorrer desse trabalho responder a essas indagações, tentando evidenciar os elementos que colocam na minha visão o hip hop como uma ferramenta de descolonização, como uma ferramenta de transformação, além de também buscar elucidar outros problemas relacionados ao hip hop e o contexto amazônico, como a questão urbano/floresta, bem como verificar de que forma as culturas acreanas influenciam as praticas e representações dos membros da cultura hip hop em Rio Branco.

*Esse lugar é um pesadelo periférico  
Fica no pico numérico de população...  
... Periferia é periferia!  
Em qualquer lugar Gente pobre!  
(Racionais' Mcs)*

Lugares geralmente afastados dos centros comerciais das grandes cidades, as periferias tornam-se um paradoxo dentro das cidades. Lugares que se caracterizam não somente pela localização geográfica, mas principalmente por características físicas, culturais e sociais. Lugar de gente pobre, marginalizadas e excluídas, predestinadas ao crime, a subempregos, pessoas em geral de baixa renda (FOCHI, 2007).

Verificamos aqui o que nos aponta Fanon sobre a questão da estrutura física das cidades dos colonizados, marginalizados, as contradições existentes nesse espaço de conflito, de pobreza, de violência. Essa “violência aprendida desde o nascimento pelas práticas históricas da colonização” (Fanon, 1968).

A princípio quando pensamos em periferia, e se levarmos em consideração apenas os sentidos geográficos da palavra verão apenas a distância em relação aos centros das cidades como condicionante para que uma localidade seja periférica. No entanto se analisarmos mais atentamente poderemos perceber que a periferia não é mais apenas a região afastada do centro, mas um lugar que tem características próprias, que a condicionam como periferia. Veja o que diz Spensy Pimentel sobre as periferias dos EUA nos anos 70.

Gente pobre, com empregos mal remunerados, baixa escolaridade, pele escura. Jovens pelas ruas, desocupados, abandonaram a escola por não verem o porquê de aprender sobre democracia e liberdade se vivem apanhando da polícia e sendo discriminados no mercado de trabalho. Ruas sujas e abandonadas, poucos espaços para o lazer. Alguns, revoltados ou acovardados, partem para a violência, o crime, o álcool, as drogas; muitos buscam na religião a esperança para suportar o dia-a-dia; outros ouvem música, dançam, desenham nas paredes. (Pimentel, 1997. p. 7)

A realidade que Pimentel nos apresenta ocorre também em outros países do mundo onde em maior ou menor proporção essas características se apresentam. No Brasil essa periferia é bem visível, quando vemos as favelas do Rio de Janeiro, de São Paulo entre outras grandes capitais do país (Fochi, 2007).

Não quero comparar as cidades ou suas periferias, é óbvio que cada uma traz especificidades de acordo com sua regionalidade e construção histórica, traços culturais diferenciados umas das outras.

Não podemos comparar as periferias da cidade de São Paulo, por exemplo, com as favelas do Rio de Janeiro, há características singulares em cada uma delas, porém o que as coloca como periferias são características físicas (falta de infraestrutura), políticas (a organização realizada dentro das periferias), sociais (falta de educação, saúde e emprego, a violência às drogas e o crime) e culturais (manifestações artísticas como o samba, o funk, pagode e hip hop, o rock, skate, etc.).

A cidade do colonizado, ou pelo menos a cidade indígena, a cidade negra, a média, a reserva, é um lugar mal afamado, povoado de homens mal afamados. Aí se nasce não importa onde, não importa como. Morre-se não importa onde, não importa de quê. É um mundo sem intervalos, onde os homens estão uns sobre os outros, as casas

umas sobre as outras. A cidade do colonizado é uma cidade faminta, faminta de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz. A cidade do colonizado é uma cidade acocorada, uma cidade ajoelhada, uma cidade acuada. É uma cidade de negros, uma cidade de árabes. O olhar que o colonizado. Lança para a cidade do colono é um olhar de luxúria, um olhar de inveja. Sonhos de posse (FANON, 1968 p. 29).

O caldeirão de pessoas excluídas, marginalizadas, segregadas juntamente com um espaço malcuidado e esquecido por governantes traduzem o que é periferia, seja nos EUA, no Rio de Janeiro, São Paulo ou Rio Branco, as características físicas, sociais, culturais, políticas e a construção histórica do espaço são os fatores que determinam as periferias, em qualquer lugar. Observemos o que Pimentel coloca mais uma vez sobre os guetos americanos.

Tanto os Estados Unidos como o Brasil foram construídos com o trabalho escravo de negros sequestrados de suas terras na África. Aqui e lá, a abolição da escravatura foi conseguida com luta e revolta, batalhas incontáveis, meras notas de rodapé nos livros de História, cheios de seus heróis brancos tão generosos, que estenderam a mão para tirar índios e negros de sua ignorância, seus costumes bárbaros, suas religiões pagãs. (Pimentel, 1997 p. 7)

Se entendermos periferia como um lugar construído historicamente, com características sociais, físicas, políticas e culturais, podemos perceber também, nas periferias na cidade de Rio Branco toda essa efervescência que envolve a periferia, portanto solo fértil para o crescimento do hip hop. Mas como essas pessoas não se revoltam, vivendo em situação, tão evidentemente deplorável, como não reivindicam para si o direito a melhores condições?

Fanon nos coloca que o “colonizado” está em constante conflito com o “colono” e que essa relação de dominação é favorecida ao “colono” por ações de instituições militares, como a polícia, o de instituições políticas, que acabam legitimando a ordem colonial e subjugando o “colonizado”:

Nas regiões coloniais, ao contrário, o gendarme e o soldado, por sua presença imediata, por suas intervenções diretas e frequentes, mantêm contato com o colonizado e o aconselham, a coronhadas ou com explosões de napalm, a não se mexer. Vê-se que o intermediário do poder utiliza uma linguagem de pura violência. O intermediário não torna mais leve a opressão, não dissimula a dominação. Exibe-as, manifesta-as com a boa consciência das forças da ordem. O intermediário leva a violência à casa e ao cérebro do colonizado. (FANON, 1968 p. 28)

É nesse contexto que o hip hop configura-se como uma ferramenta de descolonização, criando através de elementos artísticos suporte para o combate da ordem e moral colonialista. Injetando nos jovens a indignação, insatisfação, levando informação, propondo a quebra com os as relações já estabelecidas pelo colonizador. Ações mais que necessários para a transformação social.

*A viatura foi chegando devagar  
E de repente, de repente resolveu me parar  
Um dos caras saiu de lá de dentro  
Já dizendo, ai compadre, você perdeu  
Se eu tiver que procurar você ta fudido  
Acho melhor você ir deixando esse flagrante comigo  
No início eram três, depois vieram mais quatro  
Agora eram sete samurais da extorsão  
Vasculhando meu carro  
Metendo a mão no meu bolso  
Cheirando a minha mão.  
De geração em geração  
Todos no bairro já conhecem essa lição  
Eu ainda tentei argumentar  
Mas tapa na cara pra me desmoralizar.  
(O Rappa)*

Verificamos na representação da letra da música *Tribunal de rua* do grupo O Rappa (1999) que a presença de instituições como a polícia são realmente para garantir a ordem estabelecida pelo colonizador, percebemos também o tom de denúncia e de revolta na letra, colocando em dúvida a moral e atitude policial dentro das periferias.

Apesar do discurso político vinculado nos meios de comunicação aceanos, e de uma associação direta da cidade de Rio Branco com a floresta e a negação de problemas urbanos na cidade, as periferias estão constituídas em Rio Branco

Não é minha preocupação neste trabalho discutir o surgimento dessas periferias na cidade de Rio Branco, mas apenas apresentar fatores que fazem das

periferias de Rio Branco também um campo fértil para o surgimento do hip hop. É nesse sentido que vale apenas ressaltar o caráter histórico e singular de surgimento de nossas periferias.

Nossas periferias se constituem a partir de uma série de problemas desencadeados pela forma de atuação econômica envolvida no estado (colonização), a vinda de nordestinos para os seringais acrianos para a produção da borracha, gerou uma população muito ligada à floresta, o seringueiro, que aprendeu a viver da floresta apesar de toda a exploração por parte dos seringalistas, os “donos” (colonos) das terras onde esses trabalhadores se estabeleceram. (A relação que foi constituída com a floresta se viu interrompida com a queda dessa produção principalmente após o 2º surto da borracha, onde o nível de produção dos seringais caiu consideravelmente, fazendo com que muitos seringalistas, vendessem ou abandonassem seus seringais (ALMEIDA NETO, 2001).

Nesse período que compreende o final da década de 60 e início da década de 70, houve uma grande propaganda, mais uma vez estabelecida pelo governo federal para a “ocupação” das terras no Acre, que já há bastante tempo estavam sendo ocupadas e utilizadas pelos seringueiros que ali permaneceram após a queda da produção gumífera, sobrevivendo da floresta. Desta vez o alvo da produção era a pecuária que necessitava de pastos para criação do gado trazido pelos “sulistas”<sup>10</sup>, região do país de onde houve mais migrantes para o Acre no período da expansão da frente pecuária no Acre (ALMEIDA NETO, 2001).

A venda dos seringais para os “sulistas”, além das várias apropriações ilegais feitas por grileiros desencadeou o processo de formação das periferias de Rio Branco. Com produção da pecuária no estado, o modo de vida seringueiro passou a ser ameaçado de todas as maneiras, tendo em vista não ser tão necessária a mão de obra excedente, nem a floresta para a criação do gado, pelo contrário meia dúzia de trabalhadores dava conta da boiada nas fazendas. Por outro lado, na lógica

---

<sup>10</sup> Sulista é um termo utilizado para designar as pessoas oriundas das regiões sul e sudeste do Brasil que migraram para o Acre durante o período de expansão da pecuária. (Neto, 2001)

pecuarista, essa modalidade econômica implicava na derrubada da floresta para criação de novos pastos.

Dessa maneira seringueiros foram expulsos de suas colocações a força, já que não pretendiam sair e nem tinham para onde ir, todavia apesar da resistência, o resultado foi um deslocamento exagerado para os centros urbanos das cidades, principalmente para Rio Branco, principal pólo de desenvolvimento da região e foco de atração dos posseiros expropriados dos Vales do Acre e Purus, áreas em que o processo de transferência de terras foi mais intenso (ALMEIDA NETO, 2001).

Com a chegada dos ex-seringueiros expulsos de suas posses pelos fazendeiros e grileiros a capital Rio Branco passou por um crescimento desordenado, assim como a maioria das grandes cidades do país. E, os migrantes desprovidos de qualificação profissional para o trabalho urbano, aliado ao fato da cidade não está preparada para “receber” esse contingente de pessoas, passaram a se apropriar de terrenos no seu entorno e as margens do rio Acre, formando as primeiras periferias da cidade de Rio Branco. O grupo de rap Yaconawas reconstituiu esse processo assinalando que:

*Seringueiros marginalizados nos botecos de cachaça.  
Crime e fome propagou-se a desgraça  
Raiz da malandragem da marginalidade  
No emaranhado de casas só deixou saudades  
Do tempo da seringa do som da mata  
De quando tinha peixe e carne de caça  
Mesmo com vida precária se sentia a paz  
Chegou a pecuária paz não existe mais!  
(Yaconawas, 2008)*

As questões levantadas acima na letra do grupo de rap acreano Yaconawas ressoam com o que Fanon aponta quanto à questão das cidades do colonizado, as “ocupações” caracterizavam-se pela existência de problemas de saneamento básico, educação, infraestrutura, criminalidade, prostituição entre vários outros.

O refazer-se do seringueiro em Rio Branco provocou o estabelecimento de novas formas de relações sociais, de convívio social, e a cultura traz à tona as questões de identidade e transforma-se numa “trincheira” de combate as condições de vida impostas.

Portanto, podemos compreender que embora as periferias tenham suas especificidades históricas “periferia é periferia em qualquer lugar” do país e o hip hop é produto desse contexto. Usando os elementos urbanos para criar suas formas de luta contra o opressor ou como nos afirma Fanon o “colonizador”.

## CAPÍTULO II: CRÔNICAS DA CIDADE CINZA

Falamos até agora do hip hop como movimento de rua e sua relação com a periferia, sua característica de combate a colonização, mas o que é hip hop? Acredito que nesse momento do texto seja necessário explicar ao leitor um pouco mais sobre a cultura hip hop, conceituando e situando historicamente o movimento, no Brasil e no mundo.

O hip hop é uma manifestação cultural das periferias das cidades, que envolve distintas representações artísticas de cunho contestatório, ligadas pela idéia da autovalorização da juventude de ascendência negra, latina e asiática, por meio da recusa consciente de certos estigmas (violência, marginalidade) associados a essa juventude, e que pretende agir sobre essa realidade e transformá-la (PIMENTEL, 1997).

O termo hip hop é como uma gíria, uma expressão que quer dizer, algo como “balançar o corpo” ou “novo jeito de balançar o quadril” no seu sentido mais literal, para designar uma nova forma de exercício reivindicatório e libertário por melhoria da população jovem afro-americana, latina e asiática nos EUA aliado também, a procura em desenvolver uma nova forma de se fazer música (ANDRADE, 1996).

Essa gíria “hip hop” era corrente nos bairros pobres de Nova York no final da década de 1960 e início de 1970, a gíria nasce a partir das festas desenvolvidas pelos Djs nas ruas, e posteriormente Kevin Donovan passa a designar os elementos encontrados na realidade urbana (o MC, Grafite, Break e o Dj além do conhecimento gerado pela interação e pratica dessas artes nos guetos novaiorquinos.) como hip hop (PIMENTEL, 1997). De fato, é isso que é o hip hop o novo, a criação de novos seres novas relações novas artes, uma transformação social, cultural e política, é a criação de “homens novos” (FANON, 1969).

O hip hop passou a designar um conjunto de manifestações culturais: um estilo musical, o rap; uma maneira de apresentar essa música em shows e bailes que envolvem um DJ (disc-jóquei) e um MC (mestre-de-cerimônias); uma dança, o break; e uma forma de expressão plástica, o grafite (SHETARA, 2001).



O break é a expressão corporal da cultura, é a dança que de acordo com a região onde ela se estabelece engloba elementos da própria cultura local, bem como o cenário político e social que os pertencentes à dança observam a sua volta, transformando essa leitura de mundo em coreografias. Veja o que diz Eliane Andrade sobre os primeiros b.boys (garoto que dança na quebrada da música):

Eles protestavam contra a Guerra do Vietnã e lamentavam a situação dos jovens adultos que retornavam da guerra debilitados. Cada movimento do break possui como base o reflexo do corpo debilitado dos soldados norte-americanos, ou então a lembrança de um objeto utilizado no confronto com os vietnamitas. Por exemplo, alguns movimentos do break são chamados de giro de cabeça, rabo de saia, saltos mortais etc. O giro de cabeça, em que o indivíduo fica com a cabeça no chão e, com os pés para cima, procura circular todo o corpo, simboliza os helicópteros agindo durante a guerra (ANDRADE, 1996. Pag. 38).

Isso aconteceu durante todo o processo histórico em que o break surge, por exemplo, no Brasil foram utilizados movimentos pertencentes à capoeira, com os imigrantes latinos nos EUA ganhou coreografias inspiradas na ginástica e nos filmes de Bruce Lee. Assim o break que a dança da cultura transparece uma leitura de mundo através da expressão corporal. (PIMENTEL, 1997)

O break tem características bem interessantes, pois, nasce para solucionar ou amenizar um problema gerado nos guetos americanos entre latinos, negros e em geral jovens da classe pobre dos bairros nova-iorquinos, violência essa que como nos fala Fanon é inerente ao colonizado faz parte do seu cotidiano, porém em um primeiro momento essa violência é utilizada uns contra os outros, é o caso das gangues nos bairros pobres de Nova York, que disputavam entre si o domínio das ruas e pontos de drogas, ou até mesmo coisas mais banais, como a disputa por praças ou locais de lazer (SHETARA, 2001).

Esta agressividade sedimentada nos músculos vai o colonizado manifestá-la primeiramente contra os seus. É o período em que os negros brigam entre si e os policiais, os juizes de instrução exasperam-se ante a assombrosa criminalidade norte africana (Fanon, 1968 p. 39).

O break surge nessa efervescência da violência do colonizado contra o colonizado, as gangues eram formadas por divisões étnicas, ou até mesmo por divisões culturais. O fato é que a disputa por domínio de território levava esses

jovens a travarem confrontos sangrentos, foi quando Kevin Donovan mais conhecido como Afrika Bambaataa pensou em usar o break, uma dança que surgirá nos anos de 1960 e se popularizou entre os jovens negros e latinos nos anos 1970, como vetor de disputa para esses territórios ao invés de as disputas serem realizadas em batalhas corpo a corpo, as batalhas agora passam a ser de dança, o grupo que melhor apresenta os seus passos vence a disputa e passava a demarcar seu território. Essa inovação une-se a outros elementos da rua que já conquistavam espaço entre os jovens como o DJ (SHETARA, 2001).

Nesse sentido, o break pode ser compreendido na ideia de Attali de prática musical como sublimação, codificação e substituição da violência física:

Se aproxima bastante da função econômico-política originária da música conforme Jacques Attali, ou seja, do papel de “simulacro do homicídio ritual”, a saber, a sublimação, a simulação e a codificação da violência em que a ordem social se sustenta. (ATTALI, 1995, p. 46 *apud* MESSINA, 2016 p. 11).

Entre outras coisas, eu sintetizo esse conceito na minha música *Sou racional* (2014):

*Não sou artista  
Nunca quis ser essa bosta  
Uso o rap como arma  
Pra não ter que pegar em pistolas  
(SPARTAKUS, 2014)*

Aliada à dança do break está o DJ e o Mc, que são os que promovem as festas e cuidam do lado musical da cultura hip hop. DJ é o maestro, quem dá o ritmo ao movimento, figura que após os anos 80 ficou bastante popular em todo mundo, englobando outros tipos de músicas e estilos diferenciados em suas performances, podemos dizer que o DJ é o ritmo do movimento.

A figura do DJ começou surgir nos Estados Unidos, mais precisamente na cidade de Nova Iorque e Detroit. Com a criação e comércio acelerado dos CDs (compact disc), os americanos de classe média passam a consumir menos os discos de vinil, se desfazendo dos seus toca-discos. Assim os jovens de periferia passam a reciclar esses aparelhos, produzindo novos sons com esses vinis, criando o *scratching*, que consiste em arranhar a agulha no disco de vinil no sentido anti-

horário, o *phasing*, que se obtém alterando a rotação do disco, e o *needle rocking*, a produção de eco entre duas picapes. Desta forma é lançada a base musical, o *break beats*. Esses DJs produziam seus sons nas ruas e becos dos bairros onde moravam já que não tinham acesso aos locais de baile e as casas não eram suficientes para acomodar todos os que participavam das festas desta forma proporcionando o surgimento do movimento hip hop, que passou a unir a break dance, o DJ, o rap, o grafite (SHETARA, 2001).

O MC ou mestre de cerimônia é o interprete das músicas, do rap, músicas sempre em rimas pausadas cantadas ao comando do ritmo do DJ. Em geral os MCs tratam de problemas relacionados ao cotidiano das periferias, e assim como no break transparecem em suas letras uma leitura de mundo na sua grande maioria contestadora, e revolucionaria (PIMENTEL, 1997).

*Direto do hospício que chamam de favela  
Aqui mais um maluco que não acredita em novela  
Se vida e bela na tela tudo bem  
Quem é louco como eu veste a camisa de força também.  
(MV Bil)*

Podemos observa no trecho dessa música do rapper carioca MV Bil um pouco da representatividade que o mc traz em suas letras, sobre as coisas que ele enxerga ao seu redor, se servindo do vocabulário corrente nos bairros e do cenário urbano tão contraditório para fazer suas poesias. Segundo Spensy Pimentel:

Os pretos e pobres berram junto com o MC, o mestre de cerimônias: "Sub - raça é a puta que pariu!" O DJ põe a mão no disco e tira outro efeito. Seguem-se gritos rápidos, em rimas esquálidas - pau puro contra o racismo, O desemprego, a política e as injustiças do cotidiano nas periferias das grandes metrópoles brasileiras. (Pimentel, 1997 p 14).

A música rap talvez seja o elemento mais contestador do hip hop, e também o que mais tem aceitação entre os jovens de periferia por cantar a realidade das ruas e do cotidiano das periferias, no entanto para o resto da sociedade na maioria das vezes é vinculado ao crime, e sinônimo de banditismo para quem houve.

A violência com que se afirmou a supremacia dos valores brancos, a agressividade que impregnou o confronto vitorioso desses valores com os modos de vida ou de pensamento dos colonizados fazem

com que, por uma justa reviravolta das coisas, o Colonizado via com escárnio ante a evocação de tais valores. No contexto colonial, o colono só dá por findo seu trabalho de desencantamento do colonizado quando este último reconhece em voz alta e inteligível a supremacia dos valores brancos. No período de descolonização a massa. Colonizada zomba desses mesmos valores, insulta-os, vomita-os. (Fanon, 1968 p 32)

Geralmente caracterizado como violento, disforme, insurgente, o rap talvez seja dentro do hip hop a ferramenta mais nociva para o colonizador, os MCs despejam quase sempre com muita raiva suas verdades e seus pontos de vista, levando aos demais jovens sua insatisfação, desmascarando os problemas existentes nas periferias, denunciando a violência, policial e do estado e exigindo soluções junto ao poder público, são consideradas letras e ritmos violentos por ter esse caráter justamente de afrontar, desmontar, mesmo que sem saber, descolonizar seu mundo.

O grafite é a expressão artística das pinturas, não em tela convencionais, mas sim dentro do próprio cenário das cidades. O grafiteiro utiliza como tela os muros das cidades às fachadas das casas, prédios em fim qualquer superfície que lhes proporcione a oportunidade de um desenho (ANDRADE, 1996).

O grafite assim como os demais elementos também retrata uma visão de mundo de acordo com as especificidades culturais de cada país, estado ou cidade. É uma forma de arte plástica, porém totalmente urbana que se utiliza do espaço urbano e seus contrastes para existir, segundo Eliane Andrade “eles pintam como forma de retratar a realidade, como forma de participação e resistência”. (ANDRADE, 1996)

Em descrever a relação centro-periferia projetada dentro do espaço nacional italiano, e as maneiras em que essa divisão influencia a aparência do panorama urbano da cidade sulista de Nápoles, Joseph Pugliese (*apud* MESSINA, 2016) aponta o potencial político dos grafites como prática de desobediência e de reivindicação dos espaços:

Pugliese fala de “justiça provisória da rua”, descrevendo os monumentos desfigurados pelos grafites na cidade de Nápoles, e afirma que estes fenômenos, que normalmente são percebidos como atos vandalísticos e incompreensíveis pelos grupos sociais dominantes, representam na verdade propostas de discursos

políticos alternativos, na tentativa de reorientar “o espaço monoglóssico e etnocêntrico da nação num lugar que seja coextensivo com as histórias, a política e as práticas culturais meridionais” (PUGLIESE, 2008, p. 13 *apud* MESSINA, 2016 p. 118)

Na gíria própria do movimento, o break, o grafite, o rap e o DJ são “os quatro elementos”, que juntos como o conhecimento gerado pelas relações e experiências que o movimento proporciona formam o hip hop.

Desde seu surgimento no fim da década de 1960 e início da década de 1970, o hip hop se expandiu rapidamente por todo o mundo, e em pouco tempo chegou ao Brasil e difundindo-se dentro do país. Já em 1982 a juventude brasileira dançava o break e ouvia os primeiros raps (PIMENTEL, 1997).

Nessa época, no Brasil existiam diversos bailes *blacks*, com muito Soul e Funk, considerados por muitos os pais do hip hop. No momento em que as grandes manifestações da cultura já consolidada nos EUA ocorriam, os bailes de Soul e Funk que faziam o lazer dos jovens nas grandes cidades brasileiras como Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília e Bahia. Segundo Pimentel:

Na mesma época em que Grandmaster Flash realizava suas primeiras festas com 3 ou 4 mil pessoas em Nova York, no Rio de Janeiro havia bailes soul para até 15 mil pagantes. A partir dos primeiros Bailes da Pesada, organizados pelo discotecário Ademir Lemos e o locutor de rádio Big Boy, o Black Power espalhou-se pelo Brasil, sobretudo por São Paulo, Brasília e Salvador. Os eventos da equipe Soul Grand Prix apresentavam a projeção de slides com cenas de filmes sobre os negros americanos, além de fotos de negros famosos, músicos ou esportistas brasileiros ou estrangeiros. (PIMENTEL. 1997 p. 14)

É a partir desses bailes que começam a chegar as primeiras informações sobre o hip hop, e principalmente o Break. O Rap se desenvolve no Brasil, um pouco mais tarde, quando alguns integrantes de grupos de Break e equipes de baile ouvem o que na época foi chamado de “Soul falado” (PIMENTEL, 1997).

O hip hop chegava ao Brasil, porém não era bem difundido, um ou outro rapaz comprava uma revista a traduzia fragmentadamente, e a repassava aos outros integrantes. Em seu começo em terras brasileiras o hip hop não era entendido como uma cultura, um movimento, mas apenas como uma forma de lazer aos finais de semana para os jovens de periferia. Portanto, durante algum tempo o break passou a ser moda e ganhar visibilidade na mídia, por conta da forma em que aconteciam os

bailes e da quantidade de pessoas que frequentavam esses eventos. No entanto, vale mencionar que os integrantes de grupos de break, pessoas ligadas às equipes organizadoras dos bailes e os próprios frequentadores passaram a ser perseguidos pelo regime militar. Nesse sentido Pimentel assinala que:

Depois de a mídia tornar aquele movimento conhecido como "Black Rio", Paulão, dono da equipe Black Power, e Nirto e Don Filó, da Soul Grand Prix, chegaram a ser detidos pela polícia política da ditadura militar, o DOPS, que acreditava que por trás da organização dos bailes havia grupos revolucionários de esquerda. (PIMENTEL, 1997 p 15)

Entretanto, nos idos dos anos 70, o Brasil ainda não apresentava as características do movimento hip hop, os próprios integrantes diziam aos jornais que “era apenas curtição”.

Nacionalmente, o hip hop começa a ganhar maior projeção na década de 1980, quando tiveram início as primeiras organizações coletivas de Break e de Rap. Nessa fase, os grupos de Break ainda não tinham conhecimento que a dança servia para evitar as brigas de gangues constantes dentro dos guetos de Nova York, e as letras de rap ainda eram inocentes com rimas que falavam apenas da dança dos B. Boys e de seus grupos (PIMENTEL, 1997).

A divulgação de alguns filmes americanos sobre o hip hop, como *Na Onda do Break* (também conhecido como *A Loucura do Ritmo*) (LATHAN, 1984) que retratavam a história do início do hip hop nos EUA. As letras das músicas dos grupos americanos como Public Enemy, que pregavam protesto e rebeldia, a partir de 1984, deram uma guinada no rumo do hip hop nacional, que passou a se reconhecer como uma arma legítima de reivindicação do jovem periférico (PIMENTEL, 1997).

Dessa forma surge já no final da década de 1980 um movimento forte dentro das periferias, de caráter transformador, questionador, e autêntico onde os jovens podem se expressar e se reconhecer entre os seus, onde a cultura e os valores do colonizador não os diminuem, pelo contrário eles passam a unir forças contra o sistema hegemônico, contra as injustiças e violências por eles sofridas, passam a se erguer e requerer os seus espaços passam a contar a sua história e não mais a

aceitar a história, a moral e a estética do colonizador, tornando assim o hip hop como trincheira de batalha, como ferramenta na luta pela liberdade, na luta pela descolonização.

## **2.1 Hip Hop em Rio Branco: Florestania vs Rebeldia Política**

O hip hop chega ao Acre pouco tempo depois de sua entrada no Brasil, já no fim da década de 1980 chega de uma maneira displicente e desorganizada, os primeiros praticantes da cultura viam algumas coisas sobre a dança na TV ou em filmes norte americanos sobre a temática, como nos conta Samyrom um dos primeiros praticantes do break no estado.

A distância física e cultural que a região amazônica apresentava na época das demais regiões do Brasil, dificultou o acesso dos primeiros membros do hip hop no Acre, essa situação descrita na historiografia oficial como de isolamento do estado também trouxe especificações a cultura praticada no estado, sem muitas informações sobre o que de fato era a cultura hip hop, quais seus conceitos fundamentais os praticantes reinventavam a cultura a sua maneira, por exemplo, em conversa com Deusdete (mestre moreno) ele me contou que o break eles dançavam e chamavam da seguinte maneira “break de chão e o break em cima” só depois obtiveram a informação de o “break em cima” como eles chamavam na verdade era o “popping” uma variação da dança break.

Tais condições são inerentes a cultura hip hop que não tem a intenção de trazer essencialidades nem de verdades únicas e universais, adaptando-se a realidade local, de acordo com que seus praticantes já estabelecem durante suas próprias experiências de vida, revelando um caráter polifônico no sentido baktiniano, trazendo diversas vozes e linguagens não somente aquelas praticadas inicialmente nos guetos novaiorquinos.

Essa realidade passa se transforma a medida que os praticantes da cultura hip hop passam a conhecer outros centros urbanos do Brasil, e adquirir mais informações a cerca do movimento no Brasil e no mundo, quando Kinho e Augusto do hip hop vão até os vizinhos de Porto Velho-RO trazem com eles mais informações sobre como o movimento atuava em outras cidades, a partir daí o

movimento passa a se organizar como uma força política cultural, ativista dentro das periferias de Rio Branco principalmente, mesmo sem deixar de lado a toda construção própria do hip hop acreano, a relação com o surgimento dos bairros de invasão e o histórico de êxodo rural vivido no estado. Portanto acredito que seja necessário trazer a luz para o leitor uma parte da história dessa construção periférica em Rio Branco, já que será nas periferias que o hip hop acreano se desenvolve.

A urbanização na Amazônia é bastante singular, teve um processo de êxodo rural como em outros grandes centros do país, porém se urbanizou muito mais rapidamente, provocando inchaços nas capitais das regiões amazônicas (NETO, 2001).

Como já mencionado, no estado do Acre ocorre esse fenômeno a partir da década de 1970, com a chegada dos paulistas e a cultura da pecuária. Expulsando o seringueiro para abertura de pastos, acarretando uma grande migração para a capital do estado, Rio Branco, onde essas pessoas buscavam acesso a empregos, educação e outros serviços “característicos de áreas mais urbanizadas” (NETO, 2001). O certo é que assim como em outras regiões do país Rio Branco não estava preparada estruturalmente para receber esse contingente de pessoas oriundas da vida seringueira principalmente. Que passam a se aglomerar aos arredores da cidade constituindo periferias, aonde mais tarde nosso objeto de estudo, o hip hop, iria se desenvolver.

Nossa intenção é entender o processo histórico que levou o Acre, e precisamente Rio Branco a ficar conhecida como cidade da Floresta e como essa “idéia” ou “visão política” interfere ou influencia o hip hop em Rio Branco. Segundo Marianne Schamink e Mâncio Lima cordeiro:

Se o Acre era conhecido pelas florestas e igarapés do interior, o seu outro lado era a crescente concentração na capital do estado Rio Branco. (SCHAMINK e CORDEIRO, 2008. Pag 11)

O conceito que trago aqui de florestania está ligado ao discurso propagado pelos agentes políticos do estado do Acre a partir de 2002, não é o termo que contempla minha percepção ou outras diversas concepções sobre o termo, porém trata-se de um conceito que resume bastante a forma como o poder público tratava o termo, quase como uma tentativa de forjar/forçar uma identidade florestânica.



No momento desse caldeirão de acontecimentos referentes à questão da terra, da floresta desde 1970, com a chegada da pecuária houve inúmeras formas de resistência, cujo Wilson Pinheiro e Chico Mendes acabaram por ser grandes “líderes” na “luta pela a floresta e pelo modo de vida do seringueiro”, ganhando destaque mundial. (ALMEIDA NETO, 2001)

O Acre passou a ser “referência” quando se falava em “preservação” e “extrativismo sustentável” (isso de acordo com os discursos oficiais das autoridades do estado na época). Inúmeras organizações viraram seus holofotes para o Estado do Acre, no entanto a cidade de Rio Branco crescia desenfreadamente, gerando o maior centro urbano do estado. Já em 1980, esse crescimento acelerado trouxe vários problemas sociais para a população que ali começa a fazer de Rio Branco sua morada, a vida social tem abalos assim como a vida política (PAULA, 2005).

Passa á haver no estado “uma nova configuração política”, com “discursos em defesa da floresta”, e com um discurso de “sustentabilidade” real e rentável, ou pelo menos seria essa a proposta da tão sonhada “florestania”, termo que no final dos anos de 1990 e início de 2000 passa a ser bastante empregado para designar a forma política de atuação dos novos governantes do estado. (PAULA, 2005). Não entrarei em questões de cunho econômico, mas vale sim aqui fazer a seguinte indagação: a tão sonhada “florestania” realmente melhorou a situação da população acreana urbana ou rural ou apenas a de seus idealizadores?

Voltemos para as questões mais abrangentes ao trabalho, Rio Branco passa a ser reconhecida como a capital da Floresta, a cidade da Florestania e o que tudo isso tem haver com o nosso objeto de estudo, o hip hop? Primeiramente, é preciso apontar que esse discurso penetra violentamente até o campo da música popular, já que o lema do Festival Acreano de Música Popular (FAMP) de 1988 foi justamente “O Canto em Defesa da Floresta” (BARBOSA, 2016).

Além disso, o hip hop, que é um movimento nascido nas grandes cidades, possui características em seus elementos artísticos que se alimentam da urbanidade principalmente. O DJ, o MC, o B.boy e Grafiteiro utilizam-se na maioria das vezes das características urbanas para dar contorno a sua arte (Pimentel, 1997). No entanto verificamos nos discursos da “Florestania” quase que uma negação ao

meio urbano e uma estereotipada supervalorização da cultura dos “povos da floresta”. Não é minha intenção negar tais culturas, mais evidenciar outras existentes no estado, principalmente em Rio Branco, e em nosso caso específico o hip hop, que é essencialmente de cunho urbano, onde encontram-se os elementos necessários para seu desenvolvimento.

Então como podemos pensar hip hop em Rio Branco, cidade cujo discurso perpassa cultura da “florestania”? E quais são as relações que essa “florestania” implica dentro do movimento hip hop?



**Figura 2 - Mahatma Soares e Caludinei Alves (Grafiteiros) - Rio Branco Acre**

Em um primeiro momento, se enxergarmos essa dicotomia entre urbano e floresta e sua grande distinção cultural, não encontraremos elementos que possibilitem a relação do movimento hip hop com as ideias apontadas sobre a questão da florestania, mas vale lembrar que o movimento não é homogêneo e se adapta às culturas e tradições já existentes em um determinado local, como acontece no nordeste do país onde o hip hop se mistura a elementos da cultura nordestina como, frevo, baião, cordel, entre outras formas culturais (Pimentel, 1997).

A imagem em figura 2, de grafiteiros e suas telas, pode representar aquilo que frisamos sobre o caráter múltiplo do hip hop e de sua absorção de culturas ligadas

às tradições regionais, no caso do Acre os grafiteiros não só pintam os muros das cidades com elementos urbanos em si, mas também com elementos ligados as suas tradições as tradições de seus pais, de sua religião dessa forma trazendo uma ligação entre os elementos ligados à floresta e à cidade, mas não apenas como parte de um discurso da florestania, mas como a expressão de uma realidade à qual eles estão inseridos.

Veja o que diz o grafiteiro Mahatma Soares em entrevista ao portal de notícias G1 Acre, sobre a sua arte:

O meu trabalho é ligado para representar olho, boca, nariz, representar rostos. Eu sou muito ligado ao pessoal do hip hop, então eu gosto muito de representar cantores de rap ou negros de comunidades pobres (*apud* GLOBO, 2013).

Podemos perceber que a arte no hip hop está ligadas às situações reais de suas vidas, aquilo ao qual fazem parte, dessa maneira se um membro do hip hop no Acre faz parte, por exemplo, de uma religião como o Daime, transparecerá em suas pinturas, em sua dança ou em suas músicas muito daquilo que ele vivencia no Daime, ou na capoeira, na “Colonha”<sup>11</sup>, toda essas relações trazem aos praticantes do hip hop no Acre algum tipo de influencia, seja na forma de falar, seja nas vestimentas, ou até mesmo nas expressões artísticas.

As representações criadas pelos artistas pertencentes ao movimento hip hop em Rio Branco se apropriam de alguns elementos pertencentes às culturas da floresta, mas muito mais por uma relação de tradição passada de pais para filhos dentro das periferias, já que essas periferias são o local onde o hip hop se desenvolve entre os jovens, e resultante de um processo histórico que levou o seringueiro o ribeirinho e até mesmo o indígena a ocuparem e a estabelecerem nesses locais suas formas de relações identitárias, culturais e políticas. E não pela questão elitista dos políticos do estado.

---

<sup>11</sup> A palavra “colonha” grafada desta maneira e não Colônia representa justamente essas áreas de terra de pequenos produtores rurais ex-seringueiros que tiram daí seu sustento e é a forma como esses pequenos colonos a chamam.

Muitas vezes a insatisfação e a contestação com essas formas estereotipadas de apresentar ou representar o Acre transparecem em discursos e expressões artísticas no movimento.

*É louco perceber toda essas exploração  
O verde dessa mata já virou ostentação  
Não posso me calar diante disso tudo  
O tal manejo florestal ta destruindo nosso mundo  
A política aqui é foda maquia igual novela  
Faz praças lindas mas esquece das favelas  
(Zona IX)*

Podemos ver na representação da letra do grupo Zona IX as questões de contradição entre o discurso governamental da “Florestania” e a visão de parte da juventude periférica e como os jovens de periferia percebem e rechaçam o discurso imposto a eles pelas agencias de marketing do estado. É fácil questionar um discurso que prega a sustentabilidade quando você percebe ao seu redor o caos que é a periferia em Rio Branco e vê caminhões e mais caminhões em direção às estradas rodoviárias com toneladas de madeira para exportação despertando alguns questionamentos e colocando em cheque a idéia de “florestania” defendida pelos governantes.

*A modernidade toma conta da cidade  
Massacrando o índio acabou sua identidade  
Promoveu chacinas descasos em famílias  
Trocou o nordestino pelo leite da seringa  
Olhe as construções o Acre ta crescendo  
Os empresários tão lucrando e o pobre se fudendo  
Pra que uma passarela sem ter utilidade  
Isso é modernidade? Não, isso é maquiagem!  
(Zona IX)*

Mais uma vez percebemos o tom de contestação quanto às políticas públicas promovidas no estado. Percebemos que existe no discurso da letra de rap do grupo *Zona IX* uma preocupação com as injustiças sociais tanto do presente quanto do passado, alertando para as questões ligadas aos povos indígenas e seringueiros,

trazendo a contestação e insatisfação com o massacre sofrido por esses povos no passado durante a formação do “estado do Acre”.

O que conseguimos perceber é que, como afirma Spensy Pimentel (PIMENTEL,1998), o movimento se serve dos elementos pertencentes às regiões em que o movimento adentra, e que no caso do Acre, e principalmente de Rio Branco, vemos elementos nas manifestações artísticas do hip hop acreano que estão direta ou indiretamente ligados a florestas e seus sujeitos sociais (Seringueiros, Indígenas, Ribeirinhos). Contudo, verificamos que muitas vezes a idéia de “florestania”, ou seja, de uma cidadania da floresta, não está presente, mesmo porque se trata de uma ideia que não nasce das camadas populares e das regiões periféricas da cidade, mas sim de grupos políticos que buscam de alguma maneira a criação de uma identidade única do ser florestânico, consolidando assim o domínio político sobre esses povos, tornando mais comercial e estereotipada as culturas acreanas.

## **2.2 O Batismo das ruas**

Durante o processo de defesa desta dissertação os membros da banca examinadora fizeram apontamentos e sugestões para correções, inclusões e retiradas, visando uma melhor apresentação e compreensão do texto, bem como o enriquecimento teórico e de conteúdo do texto.

Uma das situações verificadas pela Profa. Dra. Tânia Mara Rezende Machado foi a de que ao longo do meu texto ao trazer à tona atores da cultura hip hop acreana era freqüente a utilização dos “apelidos”, nomes pelos quais tais atores são conhecido na cultura hip hop, uma característica bastante presente em quase todos os lugares onde o hip hop passa a atuar.

Dessa maneira achei pertinente a sugestão da professora Tânia e resolvi incluir neste capítulo II o subtítulo “O Batismo das Ruas” onde vou procurar desenvolver esse aspecto presente no hip hop. Os apelidos adquiridos dentro da cultura hip hop teriam alguma função social ou de afirmação do sujeito? Porque apelidos e não os nomes jurídicos?

Para responder tais questionamentos utilizarei as reflexões decorridas da dissertação de mestrado Joice Mensato intitulada “Meu nome agora é Zé Pequeno: apelidos e posições-sujeito”. Para trabalhar questões como a posição social dos sujeitos a partir de seu nome jurídico e a partir do apelido que recebe, aqui no caso específico da cultura hip hop, já que apelidos não são uma exclusividade da cultura.

Quando nascemos já recebemos de nossos pais nomes que nos acompanharão durante toda nossa vida. Esses nomes podem não refletir nossas características físicas, de caráter ou nossa posição social no mundo em que vivemos. Dessa forma quase todos nós vivenciamos ao longo de nossa vida um processo de significação e ressignificação de quem somos e como atuamos em nosso mundo.

Assim como nos aponta Mensato:

... a questão do nome próprio de pessoa atribuído por um locutor-pai como sendo um processo de identificação social que se dá no processo social de subjetivação, penso que quando um sujeito é renomeado por meio de apelidos, ocorre um deslocamento da sua posição-sujeito no discurso, de modo que ele fala diferentemente e isso pode, inclusive, mudar as relações de poder dentro de um grupo. (MENSATO 2012 p. 49)

Mensato afirma que nem sempre esses “apelidos” provem de uma característica física, ou social e que por vezes pode ser de cunho vexatório ou atribuir valor negativo a quem recebe o apelido. Os apelidos parecem ser naturalizados em nossa sociedade, primeiro pela família, depois pela sociedade em instituições como a escola. As formas como estes apelidos se apresentam são variadas, podem ser simples abreviações dos nomes próprios das pessoas ou incluir características físicas (MENSATO 2012) nesse último podem tanto enaltecer o depreciar tais características, isso gera problemas como o bullying entre outros processos de silenciamento e apagamento social. Nas palavras de Mensato:

Os apelidos, entretanto, não se enquadram em uma única categoria, visto que existem diferentes formas de construí-los e também diferentes sentimentos ao atribuí-los. Quanto a estrutura dos apelidos,

existem inúmeros modos de formá-lo, seja pela substituição do sobrenome pelo nome – como acontece no serviço militar, por exemplo – pelo acréscimo do diminutivo, geralmente atribuídos pela família, caracterizando-se como apelidos carinhosos (como no caso da mãe de Zé Pequeno que o chama de Eduardinho). Existem também os apelidos depreciativos, construídos a partir de características físicas, psicológicas ou ideológicas; muito presentes nas escolas brasileiras. Tais apelidos estão muito presentes nesta instituição e, na maioria das vezes, são vistos como inofensivos e engraçados, apesar de deslocarem a posição-sujeito da vítima que antes falava da posição de um aluno dentre vários, mas que agora é visto, é marcado, pela sua diferença, o que é materializado no seu discurso. MENSATO 2012 p. 50)

Não é meu objetivo buscar a gênese dos apelidos, mas destacar como esse processo de “apelidamento” ocorre no hip hop, principalmente no hip hop acreano.

Dessa maneira buscarei a partir dos referenciais teóricos que já trago nas outras abordagens, somados as reflexões de Mensato entender como ou ao menos evidenciar este fenômeno dentro da cultura hip hop.

Seguindo a lógica apresentada por Mensato, os apelidos deslocam o que a autora chama de “posições-sujeito”, ou seja, o lugar de fala em que o sujeito está inserido. Assim :

Quando pensamos a questão da nomeação nesse âmbito, trazemos as diferentes posições-sujeito como determinantes e determinadas dos/pelos nomes próprios de pessoa [...] mas não apenas dos nomes de registro, mas também dos apelidos que os sujeitos adquirem durante a vida. Esses podem ser atribuídos diferentemente em cada grupo ao qual pertence, podendo ter um apelido familiar, outro profissional, além de poder ter um diferente para cada grupo de amigos. (MENSATO 2012 p. 57)

Ao analisar por este prisma a questão dos apelidos no hip hop percebemos que há uma ligação direta entre as renomeações (apelidos) com a gênese do hip hop nos EUA, onde os apelidos já eram utilizados nas gangues em que muitos dos que

viriam a formar o hip hop participavam. Neste sentido a utilização dos apelidos pode ser encarada como um legado desse período vivenciado pelos jovens periféricos durante a gênese do hip hop.

Por outro lado, sabemos que não os apelidos não são uma exclusividade desta ou daquela manifestação cultural ou social, mas que estão em quase todas as estruturas sociais ocidentais modernas. Quando Kevin Donovan recebe o nome de “Afrika Bambaataa” (apelido) muito se deve ao fato de seus discursos e ensinamentos pregarem um retorno as raízes africanas que em sua visão haviam se perdido, quando Pedro Paulo Soares recebe o nome de Mano Brow, alusão a época em que o rapper brasileiro fã de James Brown dança e curti ao som do funk. Quando o Israel Batista b. boy acreano recebe o apelido de Di Menor é uma referência a época em que ele começou a atuar no movimento e entre todos era o mais novo e o menor.

Estas situações de apelidamento estão relacionadas as praticas dos indivíduos ou suas posições sociais. Porém outras situações também ocorrem como a do rapper acreano Clodoaldo Oliveira que recebeu o apelido de Dodô pela família e que no hip hop também é conhecido assim. Ou o apelido da rapper e b.girl Rôneide mas que fica conhecida dentro do movimento como Ronhinha um diminutivo para seu nome original. Além daqueles escolhidos pelo próprio integrante do movimento como é o caso do grafiteiro Ramon que se auto intitula Negreen uma alusão a sua condição de negro e sua atividade ligada a reciclagem e a praticas ambientais, um negro verde, ou seja, um sujeito que afirma sua negritude e ao mesmo tempo propõe um debate ambiental. Dessa forma nos aponta Mensato:

A partir disso, podemos dizer que o sujeito, quando no acontecimento enunciativo é chamado de José da Silva por uma instituição burocrática, ou pela mãe em um momento de repreensão, coloca em circulação discursos outros de que quando é chamado carinhosamente de Zezinho pela família, por exemplo. Isso porque ele ocupa diferentes posições-sujeito que são determinantes e determinadas por esses nomes assumidos por ele. (MENSATO 2012 p. 53)



Portanto essas resignificações sociais a partir da entrada no movimento hip hop podem ou não ter um sentido direto com a cultura e a atuação do indivíduo no movimento, os apelidos de escola (depreciativos ou não), apelidos oriundos dos grupos familiares, os apelidos impostos pelos amigos, as autodenominações, ou até mesmo os apelidos que o indivíduo adquiri durante seu envolvimento com o hip hop fazem parte do processo que rende ao hip hop essa característica latente também em outros movimentos.

### CAPÍTULO III - TENHO ALGO A TE DIZER<sup>12</sup>

*Sempre quis falar nunca tive chance  
Tudo que eu queria estava fora do meu alcance  
Sim, já, já faz um tempo, mas eu gosto de lembrar  
Cada um, cada um, cada lugar, lugar.  
(Charlie Brown Jr)*

O subalterno não pode falar!<sup>13</sup> A juventude não pode falar! O negro não pode falar! A mulher não pode falar! O gay não pode falar! O periférico não pode falar! O colonizado não pode falar! O pobre não pode falar! Então quem pode falar?

Essas afirmações soam totalmente absurdas, porém eu também estava enquadrado em muitas delas, como no trecho da música da banda Charle Brown Jr, sempre senti a necessidade de falar, de dizer o que sentia o que eu percebia do mundo ao meu redor. Mas como? E se eu falasse, seria ouvido? E se ouvido, seria entendido? Era o dilema que vivi e que ainda vivo, a minha condição de subalterno colonizado me remete a uma única escolha, ou seja, estar dentro daquilo que é estabelecido para um jovem de periferia. Mão de obra barata ou criminoso, quem sabe, até um grande propagador do ainda vigente sistema colonial.

Quando conheci o rap senti que ali naquelas músicas estavam traduzidas muitas de minhas angustias e de meus sentimentos, percebi que aquelas pessoas pelos seus relatos nas suas canções tinham realidades semelhantes à minha, pensamentos semelhantes aos meus, questionamentos semelhantes aos meus, inconformidades parecidas o iguais as minhas, e eu os estava ouvindo, sem que algum aparato midiático, como TV ou programações de rádio me oferecessem aquilo, chegou até mim por meio de outras pessoas que anonimamente, divulgavam, propagavam tais idéias mesmo sem perceber que ali estavam ferramentas de

---

<sup>12</sup> Título de uma música do rapper acreano Aj Wins

<sup>13</sup> Aqui parafraseio a famosa expressão/questionamento de Gayatri Spivak (2010), tomando literalmente a conclusão dela, “o subalterno não pode falar” (2010, p. 126).

caráter transformador, então percebi que ali eu poderia falar, poderia me expressar, que agora o que eu tinha a dizer também poderia ser ouvido.

Por essas razões decidimos neste terceiro capítulo fazer uma análise de minhas próprias composições, sob os nomes artísticos do grupo Zona IX e do projeto solo Spartakus. Essas análises serão eventualmente complementadas com análises de letras de outros artistas nacionais e locais, e sobretudo comparadas com os elementos discursivos de autores como Fanon, Mignolo, Spivak, e outros, para que possa ressaltar a partir da análise das letras o caráter de transformação, de libertação que acredito transmitir em minhas canções, que denomino como minha ferramenta para descolonização.

Tentarei trazer a idéia de que o hip hop, e especificamente o rap, te possibilita falar quebrando assim a lógica colonial, reforçando a ideia de hip hop como minha ferramenta de descolonização. As reflexões sobre a minha prática artística podem fazer parte tanto do que eu pensava quando escrevia essas letras, quanto do que essas letras me comunicam agora, depois da leitura de Fanon e dos vários outros autores que me levaram a pensar o hip hop como minha ferramenta de descolonização.

Dessa forma minhas análises não terão o objetivo de fornecer nenhum tipo de manual da descolonização ou afirmar o rap ou minhas músicas como únicas e exclusivas vias para o surgimento de “homens novos” (Fanon, 1969), mas tentarei demonstrar que o processo de transformação ou com denomina Fanon de descolonização do ser me foi possibilitado a partir do contato com o hip hop, e que julgo ser também possível que processos parecidos possam acontecer com jovens do meu convívio social, ao qual denomino “meu povo”, moradores de periferia como eu, pobres como eu, mestiços/negros como eu, perdidos como eu, “em fim todos semelhantes a mim” (A286, 2014).

A necessidade de dizer algo a eles me fez compor músicas, a capacidade e o poder da música no meu caso o rap, me fez cantar a eles, minhas dores/suas dores, minhas angustias/suas angustias, minhas verdades/suas verdades, meus sonhos/seus sonhos, fazendo das minhas canções ferramentas úteis para o questionamento, para despertá-los para um mundo onde a lógica e as práticas

coloniais ainda estão totalmente enraizadas e que somente a transformação através do enfrentamento do mundo colonial, por meio de novas práticas sociais, da transformação em “homens novos” (Fanon, 1969) possibilitarão a descolonização social e por fim a constituição para um caminho onde a liberdade não terá cor, nem nacionalidade, mas a sinceridade de jovens, “homens e mulheres comuns” (Certeau, 1978) que no cotidiano de luta estabelecem as verdadeiras bases para a transformação social, mesmo que de forma imperceptível.

Portanto minhas músicas, o rap, podem trazer a esses jovens que estão nesse cotidiano violento, colonizado, coisificado, mercantilizado, um outra visão, que se contrapõe a esse mundo, fazendo-os parar para pensar sobre sua vida, sua cidade, seu bairro, sua escola, sua família, sua religião e quem sabe possibilitando a esses jovens de periferia uma “arma”, uma “ferramenta” para o início do processo de descolonização de si e por conseguinte desencadeando um processo de descolonização do “seu mundo”.

Tenho consciência que não foram somente as músicas que me levaram a indagar o meu mundo e pensar o cotidiano de uma maneira mais profunda, mas compreendo que o hip hop, e mais especificamente o rap, foram às ferramentas que me possibilitaram pensar sobre o meu mundo, que me fizeram pela primeira vez questionar as situações do meu cotidiano que até então eu julgava como naturais, e que hoje compreendo como coloniais. Portanto acredito que além de poder me expressar através destes veículos posso também possibilitar um “estalo”, um primeiro passo ao questionamento em outros como eu.

Sendo assim, farei minhas primeiras análises nos versos que se seguem da música de trabalho solo intitulada “O revide”.

*É assim mermo, até me lembro dos sonhos  
Quantas vezes, não pensei duas vez, esse é o plano  
Conquistar algo bom e se pá subir na vida  
Até descobrir que tudo era mentira  
Sonho é o caralho  
Cês que me ver escravo  
Sempre na bota submisso ao salário*

*Réu primário ou rato de cadeia  
Por que eu quis no natal a porra de uma ceia  
Ai vai vendo o que cês me oferece  
Os ouro, as muiê, o estatus, as prece  
“O meu senhor, me ajuda por favor  
A ter um Marea quem sabe a ser doutor”  
Me mostra tudo até os bons exemplos  
De quem venceu na vida através do seu talento  
Me prega a paz através de um crucifixo  
Mas Barabbas foi quem me trouxe alívio  
Não adianta oração porque o barato aqui é mais loko  
Se for pra pedir perdão eu não entro nesse jogo  
Já que é guerra é fogo contra fogo  
Um, dois, xeque mate fim da trilha pros lobo  
Mas não cês que me ver inerte  
A toda exploração a tudo que acontece  
Mas fui além quebrei suas algemas  
Posso parecer louco mas entendo seu sistema  
Por isso nesse bang convoco os monstrão  
Pra se armar de coragem e invadir as mansão  
(O revide. SPARTAKUS, 2014)*

Na letra acima, eu coloco um ponto preciso entre a minha participação inconsciente e acrítica em um sistema de opressão colonial, e a minha descoberta do que “tudo era mentira”, do que todos os sonhos, e as aspirações de ascensão social são parte de um projeto de controle, de um projeto colonial. Walter Mignolo e Anibal Quijano chamam de “desencadeamento epistêmico” a desvinculação de um sistema social que visa “à acumulação de riqueza entre poucos” (MIGNOLO, 2008, p. 298), “para acumular riqueza e acumular morte” (MIGNOLO, 2008, p. 295).

Por sua vez esse projeto colonial se serve de instituições sociais consolidadas para exercer a sua pressão material e discursiva contra a minha existência. A igreja (“as prece”), o dinheiro (“os ouro”), com a sua promessa de acumulação e riqueza, a prisão (“réu primário ou rato de cadeia”), colaboram para que eu fique preso, e queira esse sistema colonial. Mignolo chama esse sistema de “colonialidade” (2008).

Na América do Sul, na América Central e no Caribe, o pensamento descolonial vive nas mentes e corpos de indígenas bem como nas de afrodescendentes. As memórias gravadas em seus corpos por gerações e a marginalização sócio-política a qual foram sujeitos por instituições imperiais diretas, bem como por instituições republicanas controladas pela população crioula dos descendentes europeus, alimentaram uma mudança na geo- e na política de Estado de conhecimento (MIGNOLO, 2008, p. 291)

A reação contra esse sistema produz uma raiva que me faz “parecer louco”.

Fanon explica que:

Os homens colonizados, esses escravos dos tempos modernos, estão impacientes. Sabem que só essa loucura pode subtrai-los à opressão colonial. Um novo tipo de relações se estabeleceu no mundo. (FANON, 1968, p. 56).

Contra esse projeto colonial, que abrange até o meu conhecimento, o meu saber, eu junto a minha galera me preparo para a guerra (“convoco os monstros / Pra se armar de coragem e invadir as mansões”). Aplico, em outras palavras, o que Mignolo chama de “desobediência epistêmica” (2008)

A opção descolonial é epistêmica, ou seja, ela se desvincula dos fundamentos genuínos dos conceitos ocidentais e da acumulação de conhecimento. Por desvinculamento epistêmico não quero dizer abandono ou ignorância do que já foi institucionalizado por todo o planeta [...]. Pretendo substituir a geo- e a política de Estado de conhecimento de seu fundamento na história imperial do Ocidente dos últimos cinco séculos, pela geo-política e a política de Estado de pessoas, línguas, religiões, conceitos políticos e econômicos, subjetividades, etc., que foram racializadas (ou seja, sua óbvia humanidade foi negada) (MIGNOLO, 2008, p. 290).

Através dessa análise da minha letra, descubro cada vez mais que as minhas canções podem como afirmo durante o texto vir a ser uma ferramenta para um projeto de descolonização.

Quando afirmo em minha letra “já que é guerra, é fogo contra fogo”, passo a designar uma forma de combate no próprio campo do saber, das artes, da cultura em geral, da educação, ora se através de tais setores da sociedade a colonização persiste, é dentro destes setores que devo agir para buscar minha liberdade e a de meus pares. Como nos aponta Fanon:

A cristalização da consciência nacional vai ao mesmo tempo transtornar os gêneros e os temas literários e criar completamente um novo público. Enquanto a princípio o intelectual colonizado produzia pensando exclusivamente no opressor, ou para fasciná-lo ou para

denunciá-lo através de categorias étnicas ou subjetivistas, pouco a pouco adota o hábito de se dirigir ao seu povo. (FANON, 1968. Pag. 200)

Escrever as letras de rap vai assumindo esse caráter, de diálogo com aquele que ouve, já não mais busco a reprodução dos padrões a muito me ensinado, mas sim a quebra desses padrões, o questionamento da realidade imposta a mim, periférico, pobre, mestiço, como se esses fossem os motivos para o meu eventual “fracasso”, ou a idéia de “não subir na vida” quando passo a perceber que há um sistema que pré destina minhas opções (se é que há opções) e então me recuso de maneira consciente ou até mesmo inconsciente. Os caminhos para um projeto de descolonização estão abertos.

Quando, percebo “que cês quer me ver escravo”, digo em alto e bom tom que “sonho é o caralho”, que esse sonho burguês injetado através das artes midiáticas, da escola alienadora, de conseguir o máximo de dinheiro possível para consumir o máximo possível já não fazem parte dos meus anseios, por que agora passo a requerer algo maior, minha liberdade minha identidade, e por conseguinte a liberdade dos meus, para isso utilizo minha arte, que diferente da arte populista alienadora, busca questionar, quebrar, e dizer não a lógica colonial estabelecida.

Essa “desobediência epistêmica” (MIGNOLO, 2008) faz de minhas poesias no rap uma ferramenta para outros, que busquem também respostas do por que de sua condição social.

Quando digo que “me prega paz através de um crucifixo” estou pondo em cheque mais uma vez um dos mecanismos da opressão colonial, a religião cristã, imposta a negros e indígenas desde os primeiros séculos de colonização, colocando a margem e demonizando suas religiões matrizes, me colocar frente a estas questões através das letras de rap é em meu entendimento confrontar, e mais, propagar a idéia de desobediência. Nas palavras de Mignolo:

Deixem-me adiantar uma cópia dos processos descoloniais e de desobediência epistêmica e sugerir que os horizontes desses atos de desobediência epistêmica estejam se abrindo para um futuro além do acúmulo de capital e de reforços militares; além da reestruturação pós-moderna e pós-estruturalista da

cosmologia eurocêntrica da modernidade. (MIGNOLO, 2008 p. 316)

A tentativa de através de músicas “dizer” aos que considero “meu povo”, que há mais por trás, do que realmente nos permitem ver e ouvir, a decisão de enfrentar o sistema posto, desafiar a ordem vigente, possibilita a medida que os discursos das músicas são absorvidos uma reflexão sobre as realidades dadas como normais e naturais, como o racismo, a exploração da mão-de-obra periférica, o machismo, entre outros questionamentos que perpassam a vida cotidiana, como um corte de cabelo, uma vestimenta, uma forma de falar. Ensinam-nos padrões que temos que seguir, e temos como consequência a parcial ou total exclusão da dita “sociedade”.

Somente, disseram-lhes que eram franceses [*brasileiros*]. Aprenderam-no na escola. Na rua. Nos quartéis. (onde encontravam os da sua igualha.) Nos campos de batalha. Introduziram-lhes a França [ *EUA, Europa ocidental*] em todo o lado, no corpo e na “alma”, onde houvesse lugar para qualquer coisa de aparentemente grande.(FANON, 1980. p. 19)<sup>14</sup>

Tais ensinamentos de que somos brasileiros, uma nação constituída a partir de outra nação (Portugal) e que, portanto, teríamos os valores europeus do ocidente em nossa constituição como sociedade e que, portanto, são esses nossos traços de civilidade, na verdade não passam de estruturas coloniais. Ora, as culturas indígenas e negras entre outras exploradas nesse país, não são sequer levadas em consideração pelas elites que comandam o país. No caso das culturas negras e indígenas, o que são ressaltados são aspectos de cunho pejorativo, como a força física (naimalidade) ou a ingenuidade, “a escola fazendo bem o seu papel/ a heroína do estado ainda é a princesa Isabel” (Facção Urbana, 2015).

Dessa maneira quando nos versos acima faço ataques ao sistema colonial e questiono suas construções históricas seus ensinamentos, suas construções sociais, convido ao meu público a também pensar tais questões. “Mas fui além quebrei suas algemas”, uma alusão clara ao período

---

<sup>14</sup> Os grifos entre os colchetes são meus.



escravocrata e as mazelas sociais produzidas pelos mecanismos de repressão do estado burguês colonial, “por isso nesse bang convoco os monstão/ pra se armar de coragem e invadir as mansão”, somos aos olhos do colonizador monstros, feras, que precisam ser domadas, amansadas, civilizadas, mas na minha proposta poética incito que esses jovens, mulheres e homens não mais aceitem o adestramento, ou a “civilidade” do colonizador mas que tomem a coragem necessária para o enfrentamento a metrópole (mansão) para pegar de volta o que nos foi tirado, nossa liberdade ou como nos fala Fanon, nossa humanidade.

Então a toda essa angustia gerada pela desumanização dos seres colonizados que nos coloca em situação de vulnerabilidade e violência extrema uns contra os outros. O hip hop me possibilitou pensar sobre minha situação cotidiana, de “homem comum ou ordinário” (CERTEAU, 1998) ou como na letra dos Racionais mc’s “apenas mais um rapaz comum”. Homem comum, que constrói o dia a dia das cidades, dos campos e florestas, mas que passa a ser “homem novo” (Fanon, 1968) na medida em que descoloniza-se intelectualmente e socialmente. É o que veremos nos versos que se seguirão, ainda em uma análise sobre minhas canções e a possibilidade de serem apropriadas como ferramentas de descolonização.

*Vamo pra tora  
Tá na hora do arregaço  
Chega de ser refém de ser feito de palhaço  
A mente pirou, varias noites sem dormi  
Até escolher qual caminho a seguir  
Tudo fantasia né, tudo ilusão  
Quantos morre com 18 aqui e não chega a ser patrão  
Ai vem uns pela saco querendo me convencer  
Que é só correr atrás que o sol brilha pra você  
Mas peraê  
Quantos de nós tá lá no topo  
Deu até pra contar, agora conta os no sufoco  
Sonhando com nada mais do que o básico*

*E ainda assim pra ele isso é negado  
Infraestrutura, saúde, o cenário  
Tristeza e miséria são os naipes do baralho  
É mas a fé vai te levar  
Quem sabe pra um bom lugar se você acreditar  
Até admiro as visões do paraíso  
Mas o foda ai tiozão é que ainda estou vivo  
Sofrendo, sofrendo até sangrar  
Por isso, são pesadas as palavras dessa letra  
E o meu papo aqui é reto  
Quero construir um exército pra essa guerra começar  
É nessa hora que não traio a história  
Morro no confronto sem gloria  
Pro meu povo realmente se libertar.  
(O revide. Spartacus, 2014)*

“Vamo prá tora” é hora de levantar-se contra as injustiças sociais, mas como? Primeiro preciso entender o que acontece ao meu redor, entender por que “sou feito de palhaço”. Dessa maneira “a mente pirou varias noite sem dormi/até escolher qual caminho a seguir” aqui faço alusão à nova percepção de mundo adquirida após o contato com o hip hop em especifico o rap, já que passei a questionar a normalidade de minha situação cotidiana, e por tanto passei a refletir sobre esse mundo, o conflito era inevitável, um conflito ideológico, quando se descobre que o mundo arquitetado para nós, “gente pobre”, ou melhor, dizendo o “colonizado” é um mundo de morte.

A cidade do colonizado, ou pelo menos a cidade indígena, a cidade negra, a *médina*, \* a reserva, é um lugar mal afamado, povoado de homens mal afamados. Aí se nasce não importa onde, não importa como. Morre-se não importa onde, não importa de quê. É um mundo sem intervalos, onde os homens estão uns sôbre os outros, as casas umas sôbre as outras. A cidade do colonizado é uma cidade faminta, faminta de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz. A cidade do colonizado é uma cidade, acorçada, uma cidade ajoelhada, uma cidade acuada. É uma cidade de negros, uma cidade, de árabes. (FANON, 1968. p. 29)

A tomada de consciência me prepara agora para um novo olhar, onde busco ver e entender o porquê de toda a estrutura social estar tão estratificada ao ponto de nos manter “inertes a tudo que acontece”, quando começo a perceber que as mazelas e ilusões geradas pelo sistema de dominação colonial, são as armadilhas que nos fazem sonhar em “ser patrão” e que nossas vidas são descartáveis para o colonizador, enxergo que o cenário de “tristeza e miséria” são cenários construídos historicamente para que nós os subalternos, os colonizados, vivam a invejar o mundo do colono, e que por tanto “é só correr atrás que o sol brilha pra você”.

Mas a realidade percebida gera também a inconformidade e o desejo de libertação de sua situação atual, ora “quantos de nós tá lá no topo” quantos de nós, pessoas de origem pobre, adentram as universidades, trabalham em empregos bem remunerados ou até mesmo são reconhecidos por sua própria gente, dessa forma alerta na letra “que da até pra contar/agora conta os no sufoco” que desejam aquilo que o colonizador nos oferece, mas que até mesmo o mais básico nos é negado. Por tanto quando faço em minhas canções tais questionamentos, busco chamar a atenção de meus ouvintes para a nossa situação, de que os sonhos engendrados em nós não passam de uma “inveja programada” pelo colonizador. Nas palavras de Fanon:

O olhar que o colonizado lança para a cidade do colono é um olhar de luxúria, um olhar de inveja. Sonhos de posse. Tôdas as modalidades de posse: sentar-se à mesa do colono, deitar-se no leito do colono, com a mulher dêste, se possível. O colonizado é um invejoso. O colono sabe disto; surpreendendo-lhe o olhar, constata amargamente, mas sempre alerta: "Êles querem tomar o nosso lugar." É verdade, não há um colonizado que não sonhe pelo menos uma vez por dia em se instalar no lugar do colono. (FANON, 1968. p. 29)

Essa visão trazida por Fanon de que o colonizado é em verdade um “inveioso” que deseja tornar-se o colono também aparece no conteúdo crítico de minhas canções, quando afirmo “até admiro as visões do paraíso” passo a reportar ao ouvinte tais idéias de que sonhamos com o mundo do colono, com “o paraíso” do colono, mas que esses sonhos são parte desta concepção de mundo colonial “mas o foda ai tiozão é que ainda estou vivo” ainda estou na

condição de colonizado, ainda estou na condição de subalterno e que portanto as “visões do paraíso” do mundo do colono, não são reais, não para nós.

Podemos interpretar esse trecho da música como uma crítica as percepções religiosas impostas pelo colono, onde a “salvação” ou o “paraíso”, um lugar melhor só viria a partir da sua aceitação e entrega, ao modelo social religioso constituído.

Nos trechos finais da letra acima, faço minha proposta de libertação, proponho a ação direta contra o sistema colonial, “o meu papo aqui é reto quero construir um exército/prá essa guerra começar”, talvez não um exercito nos modelos tradicionais de luta armada, mas um exercito de pessoas pensantes, criticas, de intelectuais orgânicos gramscinianos conscientes de sua situação e portanto dispostos a transformar sua realidade e a de seu mundo.

Ao dizer “é nessa hora que eu não traio a história/morro no confronto sem glória/ pro meu povo realmente se libertar” reafirmo meu compromisso e solidariedade para com as condições dos colonizados como eu, esclareço que estou disposto a enfrentar o sistema mesmo consciente das conseqüências que tais ações geram, e que, portanto tenho um lado bem definido o lado do subalterno, o lado do colonizado, e que minha poesia e minha arte não estão a serviço do ainda vigente sistema colonial.

Nesta primeira parte de minhas análises sobre minhas próprias canções, escolhi uma música do trabalho solo intitulado *Spartakus*. Para as próximas análises trarei uma canção do trabalho com o grupo *Zona IX* intitulada “Bem vindo ao Acre”. Assim:

*A modernidade toma conta da cidade  
Massacrando o índio acabou sua identidade  
Promoveu chacinas, descasos em família  
Tocou o nordestino pelo leite da seringa  
Olhe as construções o Acre tá crescendo  
Os empresários tão lucrando e o pobre se fodendo  
Pra que uma passarela sem ter utilidade  
Isso é modernidade? Não isso é maquiagem  
Como ser moderno explorando um povo humilde?  
Como pouca instrução cursando supletivo*

*Educação perfeita? Saúde itinerante?  
O governo usou o dinheiro pra construir uma ponte  
Isso é modernidade? Povos dizimados  
Isso é modernidade? Povos escravizados  
Tomara que Jesus olhe para mim  
E tire deste homem os pensamentos ruins  
Porque não posso me calar vendo essa exploração  
Usarei sempre o rap uma forma de comunicação  
Pra denunciar esse jogo ambicioso  
Lutamos pela paz lutamos pelo povo  
O tempo vai passando e os mano desandando  
A política opressora ainda está nos sufocando  
Por que eu não sou moderno, não sou um imbecil  
Sou só mais um “moderno” que o burguês não viu  
(Bem vindo ao Acre. ZONA IX, 2011)*

“A modernidade toma conta da cidade”, mas que modernidade? Qual o sentido dessa modernidade para os povos que foram escravizados e massacrados para que o ideal de “modernidade” pudesse ser implantado em nosso estado. Através da análise da letra acima tentarei discutir a cerca de minhas percepções sobre a colonização da Amazônia.

Ensinarão-nos que somos acreanos e que lutamos para pertencer ao território brasileiro, porém não nos ensinaram que o processo de colonização do território “acreano”, que em minha percepção ainda ocorre, os conflitos e explorações geraram um modelo de estado e de economia nos moldes colonialistas, quando aponto na letra “massacrando o índio acabou sua identidade” quero chamar a atenção do ouvinte pra duas coisas, em especial a primeira que é o reconhecimento dos povos indígenas como sendo parte principal e primeira deste território, situação que muitas vezes é negada ou esquecida, na velha tentativa do modelo colonial de apagar as tradições e identidades dos povos locais para lhes impor uma nova lógica hegemônica, a segunda é de os conflitos pela terra “acreana”, que geraram massacres a esses povos que por muitas vezes deixaram de existir ou foram colonizados de

tal maneira, a negar o não reconhecer mais seus espaços e tradições, sua vida, seu povo.

Quando trago versos desse tipo, faço uma tentativa de alertar ao meu ouvinte de que a constituição da “sua gente” foi e é uma constituição conflituosa, de apagamento e invisibilidade e também de estratificação social, chamo a atenção para construção histórica de nosso estado e que, portanto, “nossa identidade” de “acrianos” é uma identidade de colonizados. “Promoveu chacinas/descasos em famílias/trocou o nordestino pelo leite da seringa”, quero alertar ao meu ouvinte quando canto estes versos sobre a contradição social que paira sobre nossa história. De que temos aqui um genuíno processo de colonização, onde a exploração de matéria-prima e mão de obra em busca de lucro acarreta relações sociais que nos dizem muito hoje sobre a nossa situação como colonizados. Essa situação pode ser verificada a partir da leitura da tese de doutorado do Prof. Dr. João José Veras de Souza, que em suas análises denomina esta situação colonial de “seringaliada” ou a “colonialidade de nossa região”. Nas palavras de Veras:

É quando o *seringalismo* se torna *seringalidade*. Esta tem naquele a sua base essencial – que é a manutenção da estrutura de poder baseada na divisão geopolítica local entre quem continua mandando - aquele que detém propriedade, o ser - e quem continua na condição de mandado, o não-ser – o despossuído. Aquele, o Barracão que espalha por todo o território como simbologia da sede da concentração fundiária, econômica, política e social. A colocação como lugar do não-poder, do não saber, do não-ser. É quando o *seringalismo* rompe as barreiras do seringal e se amolda a outras estratégias sobretudo epistêmicas para o projeto/ação de mobilização da sociedade - por dispositivos históricos e de políticas governamentais - com vistas a adesão, subsunção, inclusão à sua racionalidade colonial conduzida e vigente deste o século XVI pelos agentes/instituições do *sistema mundo moderno colonial*. (VERAS DE SOUZA, 2016. p. 149)

Busco através desta letra chamar a atenção para nossa situação de dominados de despossuídos de como esta “mata”, esta floresta e a exploração de seus recursos estão intimamente ligadas as questões essenciais de nossa colonização.

Quando ao escrever os versos “olhe as construções o Acre ta crescendo/os empresários tão lucrando e o pobre se fudendo” chamo a atenção exatamente para o que Veras nos aponta como sendo a seringalidade e a manutenção das estruturas de poder e de relações sociais que mantém o subalterno em sua posição. Passo a questionar também o ideal “moderno” de progresso e “bem feitorias” urbanas que conduzem a cidades do colonizado a uma espécie “colonialismo interno” (GONZÁLEZ CASANOVA, 2007) onde são elitizados espaços (geralmente o centro) em detrimento de outros espaços (as periferias) como uma espécie de enclausuramento social, lugares de tal maneira constituídos que os pobres e periféricos não podem frequentar, seja pela condição econômica, racial ou até mesmo por não se reconhecerem em tais espaços, em minha visão estas são condições de manutenção das estruturas de poder colonial que acabo por propor um questionamento a partir de minhas canções.

“Isso é modernidade? Homens escravizados. Isso é modernidade? Povos dizimados?” Aqui expresso minha indignação e trago ao meu ouvinte as indagações a cerca dessa “modernidade” que nos foi imposta, onde povos inteiros nativos da região foram dizimados em nome do progresso e do lucro, onde a constituição desse “novo povo” na região acreana, fruto de conflitos sociais e territoriais acabou por gerar escravos modernos, presos aos aspectos colonialistas e suas estruturas de poder. Assim questionar a idéia de que estamos em um processo de evolução social é por em xeque as estruturas coloniais.

Quando digo ao meu ouvinte que “não posso me calar vendo essa exploração/usarei sempre o rap uma forma de comunicação” reafirmo o caráter contestador e transformador do rap, minha ferramenta de descolonização. Digo que existe ao menos uma forma de expressar minha insatisfação com o que acontece no meu cotidiano e que falarei, tentando assim abrir-lhes os olhos para os problemas que enfrentamos em nossa região e que estes problemas têm uma origem e que precisamos entendê-las se quisermos mudar o quadro social em que vivemos.

Dessa maneira verifico que é através de letras como essas que propôs ao menos o questionamento da sociedade colonial que ainda vigora em nossos tempos, abrindo ao meu ouvinte uma possibilidade para o questionamento e quem sabe para um processo de transformação ou de descolonização.

Para a última parte de minhas análise trarei uma canção de um trabalho em parceria com um outro grupo de rap local, o grupo Facção Urbana, a musica que pertence ao segundo álbum do grupo fora feita em parceria entre eu o rapper Dodô (Clodoaldo Cristiano), porém só farei uso da parte composta por mim. Dessa maneira segue-se a letra:

Ai parceiro, se prepara pro combate vem pra guerra  
Por que o ódio agora impera, diluiu na atmosfera  
Sabe qual é tiozão é que a vida é muito loka  
As ovelhas aqui se perdem no meio das raposas  
Minha mente é uma loucura mas mantenho minha postura  
A letra desse rap vai tremer as estruturas  
Já não tenho medo e destilo meu veneno  
Contra os vermes que faz viver esse pesadelo  
De domingo a domingo de janeiro a janeiro  
Os moleque o tempo inteiro procurando o paradeiro  
Da paz da felicidade  
Ai fudeu agora é tarde o que encontrou foi vaidade  
Jogo de malicia, numero e estatísticas  
Que fazem acreditar a ta na porra da política  
Violenta não é minha critica nem o meu rap  
Mas a porra de um sistema que nos mata via satélite  
Ai filho da puta eu descobri qual é o teu jogo  
Me fode, me escraviza, me transforma em criminoso  
Me faz invejar boy andando de picap  
Enquanto aqui eu sonho em ganhar no acrecap  
O ódio impera sim e não da mais  
Pra viver sonhando com noticias belas nos jornais  
Então agora que se foda o amor de Cristo  
Veste o ódio vem pra guerra pra deter o genocídio.  
(O ódio impera, Zona IX e Facção Urbana. 2014)



Nesta letra há uma espécie de proposta para um projeto revolucionário, uma proposta para a transformação social, um projeto de descolonização. “ai parceiro” já neste momento me refiro diretamente aos que considero como meus iguais, chamando literalmente sua atenção e digo “se prepara pro combate vem pra guerra” de maneira metafórica convido meu ouvinte pra fazer parte de uma proposta de transformação, digo-lhes que o que nos restou forá apenas o “ódio” implantado pelo colonizador, um ódio que tem como conseqüências nossa destruição, e que quando proponho uma guerra elejo um inimigo a ser confrontado, o sistema opressor, que hoje compreendo como um sistema ainda colonial.

Portando quando em meus versos digo “a letra do meu rap vai tremer as estruturas” claramente busco evidenciar que em meu rap está posto o confronto as estruturas que nos mantém aprisionados aos mecanismos de opressão criados pela colonização e que estou pronto e disposto a enfrentar esse sistema, pois “já não tenho medo e destilo meu veneno/ contra os verme que faz viver esse pesadelo”. Ataco as instituições do estado, ataco a lógica do mercado, as instituições religiosas, e as caracterizo como “vermes” que sugam adoecem, destroem o meu mundo e que por tanto precisam ser combatidas. Agora enxergo quais estruturas me fazem viver de tal maneira tão desumanizada que mais parece um “pesadelo”.

Alerto meu ouvinte para idéia de que não basta saber e reconhecer as mazelas criadas pelo sistema, mas que é preciso combatê-las. Dessa forma quando digo que há um “jogo de malicia, números e estatísticas/que fazem acreditar até na porra da política”, chamo atenção para a noção de representatividade que temos pautadas em políticas paternalistas e de beneficiamento de grupos que detém o poder e que são os mantedores da lógica colonial.

Nos versos “aí filho da puta descobri qual é o teu jogo”, me dirijo ao colono, e deixo claro que em minha visão eu sei quem são e o que fazem e como fazem, falo ao ouvinte sobre os mecanismos sutis que o colonizador traz para nos manter inertes ao sistema como “ganhar no acrecap”, buscar a

ascensão econômica e que durante essa busca nos tornamos cada vez menos humanos, Fanon nos aponta:

Mas essas vítimas expiatórias não lhes aplacam a sede de sangue. Abstendo-se de marchar contra as metralhadoras, eles se tornarão nossos cúmplices vão por sua própria autoridade acelerar os progressos dessa desumanização que lhes repugna. (FANON, 1968. p. 12)

Assim, nos últimos versos da letra afirmo que o “ódio” que ele está lá presente entre nós, os pobres, os subalternos, mas que não podemos mais aceitar nossa condição, que precisamos lutar e, portanto, proponho “veste o ódio” já que é o que temos, “vem para guerra” por que já estamos a muito tempo sendo dominados e massacrados pelo colonizador e finalizo com a ideia de que para deter todo o “genocídio” gerado pela colonização é necessário que enfrentemos o sistema colonial.

Sendo assim está última letra trata-se de um chamado uma convocatória para a luta contra o opressor, um convite ao oprimido para um projeto de descolonização.

## CONCLUSÃO – REVOLUCIONARIA SONORA FORMA DE PENSAR<sup>15</sup>

Busquei ao longo desse trabalho demonstrar através de análises comparativas das letras de rap nacional, local e minhas próprias, as relações que o hip hop e especificamente o rap tem com um projeto de descolonização, tentei explicitar ao leitor que o hip hop pode vir a ser uma ferramenta útil em processo de descolonização.

Assim acredito que ao trazer uma parte de minha trajetória como artista e ativista do movimento hip hop acreano, pude em certa maneira evidenciar o caráter transformador do hip hop, em especial o rap, já que, ao trazer minhas memórias e as memórias de outros integrantes do hip hop acreano, além de uma bibliografia que nos localiza minimamente quanto ao histórico do hip hop mundial e nacional, pude constatar essa característica e capacidade de transformação que o hip hop permite aos seus adeptos.

Em meu primeiro capítulo, ao contar parte da história do hip hop acreano a partir do resgate de minhas memórias somadas as de outros colegas já demonstrei as características transformadoras do hip hop, evidenciando meu próprio processo de mudança, à medida que conhecia, participava e praticava o hip hop. No segundo capítulo ao trazer uma comparação entre as reflexões de Fanon em os *“Condenados da Terra”* acredito ter demonstrado minimamente que o hip hop tem características que possibilitam um “estalo” um despertar para as condições sociais que são impostas aos moradores de periferia, justamente por se tratar de um movimento que nasce a partir da necessidade de se reinventar de criar “homens novos” (Fanon, 1961). Um movimento que busca não só o questionamento mais também transformação dos lugares e das sociedades, sendo assim uma ferramenta útil para quem busca a mudança das injustiças sociais.

Por fim em meu terceiro capítulo quando discuto o conteúdo de minhas próprias letras acredito ter conseguido demonstrar que minhas canções podem

---

<sup>15</sup> Trecho da música “É o terror” dos grupos de rap Realidade Cruel e GOG.

agir como uma ferramenta para essa busca pela transformação, pela revolução, a busca da quebra dos padrões estabelecidos para os jovens de periferia possibilitando assim um novo olhar e a partir desse novo olhar a possibilidade da descolonização.

Dessa maneira concluo que o hip hop não é um manual para descolonização, mas pode ser apropriado para tal fim. Que uma ferramenta, uma arma, e que como toda arma ou ferramenta dependerá de quem a utiliza e de como a utiliza, concluo também que não há um único hip hop mas hip hops, que variam de acordo com tempo, espaço e as culturas de cada grupo que passa a praticá-lo.

Assim este trabalho, como já dito anteriormente, não buscou fazer do hip hop ou do rap um manual que funcionará para todos da mesma maneira, mas demonstrar que por suas características, o hip hop, e em especial o rap, podem levar à reflexão e, portanto, ao reconhecimento de mazelas sociais, além de injetar indignação, auto-estima, força ao colonizado, o que possibilita a condução para um processo de descolonização, ao menos acredito ter sido está a situação ocorrida comigo. E se o hip hop possibilitou que eu, jovem de periferia, subalterno, colonizado, tivesse a chance de me descolonizar (não afirmo que sou já descolonizado, livre das velhas práticas coloniais, mas que estou em processo de descolonização) acredito ser possível que tal fenômeno corra também a outras pessoas com realidades semelhantes à minha. Por isso declaro o rap como minha ferramenta de descolonização, não somente por que julgo que me possibilitou o processo de descolonização, mas também por ser minha ferramenta para questionar o sistema e atuar na frente de luta contra a colonialidade.

Assim o hip hop e o rap em específico de denomino “revolucionária sonora forma de pensar” é ao meu ver uma ferramenta para um projeto de descolonização. Deixo claro também que este trabalho também busca incentivar outros sobre o hip hop e a cultura artística acreana. E que por tanto nada está neste texto fechado ou fora de questionamento, são minhas reflexões à luz das teorias com que trabalhei. Enfim, termino minhas

conclusões afirmando, como rapper e pesquisador que o hip hop me salvou que o hip hop me mudou, que o hip hop está me descolonizando.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, Gerson Rodrigues de. Acre. In: Gerson Rodrigues de Albuquerque, Agenor Sarraf Pacheco (orgs.) Uwakürü: dicionário analítico. Rio Branco: Nepan Editora, 2016, pp. 13- 29.

ALMEIDA NETO, Domingos José de. “Aos trancos e barrancos”: identidade cultural e residencial do ex-seringueiros na periferia de Rio Branco-Acre (1970-1980). Recife. UFPE. 2001

ANDRADE, Elaine Nunes de. Movimento negro juvenil: um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo. São Paulo, USP, 1996. Tese de mestrado apresentada à Faculdade de Educação.

BAKHTIN, Mikhail. Cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais – 7ª edição. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BOAL, Augusto. Teatro do oprimido. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano. Petrópolis, Editora Vozes, 1998.

FANON, Frantz. Os Condenados da Terra. 2º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FOCHI, Marcos Alexandre Bazeia. Hip hop brasileiro Tribo urbana ou movimento social? FACOM - nº 17 - 1º semestre de 2007.

GONZÁLEZ CASANOVA, P. Colonialismo interno (uma redefinição). In: BORON, A. A.; AMADEO, J.; GONZALEZ, S. A teoria marxista hoje. Problemas e perspectivas, 2007

GROSGUÉL, Ramon. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. Revista Crítica de Ciências Sociais, n. 80, p. 115-147. 2008.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela pesquisa performativa. Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP, v. 3, n. 1, 2015.

- HEBIDGE, Dick, *Subculture: The Meaning of Style*. Londres: Routledge, 1979.
- LATHAM, Na Onda do Break (A Loucura do Ritmo), EUA: Orion Pictures, 1984.
- LIMA, Lillian. Grafiteiros falam sobre o espaço destinado para a arte no Acre, 2013. Disponível em: <http://g1.globo.com/ac/acre/noticia/2013/09/grafiteiros-falam-sobre-o-espaco-destinado-para-arte-no-acre.html> Acesso em 06 de janeiro de 2017
- MARTINS, Arthur José de Souza; ARAÚJO, João Paulo de Souza. Sessões Musicais: Um Mergulho na Improvisação Livre. Anais do X Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental, 2016.
- MENSATO, JOICE. “Meu nome agora é Zé Pequeno”: apelidos e posições-sujeito. Campinas SP, 2012.
- MESSINA, Marcello. Narrativas pós-italianas A re-imaginação da unidade nacional nas canções do sul da Itália. *Muiraquitã – Revista de Letras e Humanidades*, vol. 4, n. 1, 2016, pp. 113-125
- MESSINA, Marcello. A mattanza: criação musical, estratificações de significação, relações de poder e codificação da violência. Anais do X Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental, 2016.
- MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF–Dossiê: Literatura, língua e identidade*, 2008, 34: 287-324.
- PAULA, Elder Andrade de. (Des)envolvimento insustentável na Amazônia Occidental: dos missionários do progresso aos mercadores da natureza. Rio Branco, EDUFAC, 2005.
- PIMENTEL, Spensy Kmitta. O livro vermelho do hip-hop. São Paulo, USP, 1997. Trabalho de conclusão de curso apresentado à Escola de Comunicação e Artes.
- PORTELLI, Alessandro. Ensaio de história oral. São Paulo: Letra e Voz, 2010.

PUGLIESE, Joseph. Whiteness and the blackening of Italy: La guerra cafona, extracommunitari and provisional street justice. PORTAL Journal of Multidisciplinary International Studies, vol. 5, n. 2, 2008.

SHETARA, Paulo. A Nação Hip hop (lançado em 2001 com o apoio e distribuição da UNE).

SCHMINK, Mariane. Rio Branco cidade da Florestania. Belém, EDUFPA, 2008.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Pode o subalterno falar?. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

VERAS DE SOUZA, João José. Seringalidade: a colonialidade no Acre e os condenados da floresta. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Florianópolis, 2016.



## **ANEXOS I - Lista de Músicas**

Tudo começou quando eu vi a rua – Tribo da Periferia - 2006

Memórias em blocos – UBR 2016

A invasão – Tribo da Periferia - 2009

Formula mágica da paz- Racionais MC's - 1997

Rap da felicidade – Cidinho e Doca 1994

O clã da vila – DBS e a Quadrilha- 2002

A verdadeira face da malandragem –Zona IX - 2009

Aqui pro sistema – DeDeus-2005

Modernidade – Zona IX - 2010

Um momento de paz – Vadioslocus- 2009

É o rap – Zona IX e Kalibre 12- 2012

Periferia é periferia – Racionais MC's -1994

Tribunal de rua – o Rappa 1999

Cavaleiros do apocalipse – Yaconawas- 2007

Sou racional – Spartakus- 2014

Só mais um maluco – MV Bil – 2009

Revide – Spartakus -2014