

UNIVERSIDADE FEDERAL DE
SANTA CATARINA

**A Poética da Luta: Rap indígena entre os
Kaiowá E Guarani em Mato Grosso do Sul.**

Jacqueline Candido Guilherme



Dissertação submetida ao Programa de Pós-
Graduação em Antropologia Social da Universidade
Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau
de Mestra em Antropologia Social.

Florianópolis
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Guilherme, Jacqueline Candido

A Poética da Luta : Rap indígena entre os Kaiowá
E Guaraní em Mato Grosso do Sul. / Jacqueline
Candido Guilherme ; orientador, Maria Eugenia
Dominguez, 2017.
218 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de
Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências
Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia
Social, Florianópolis, 2017.

Inclui referências.

1. Antropologia Social. 2. Antropologia da
música. 3. Rap Indígena. 4. Guaraní Kaiowá. 5. Brô
Mc,s. I. Dominguez, Maria Eugenia . II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de
Pós-Graduação em Antropologia Social. III. Título.

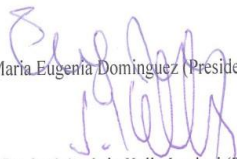
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

“A poética da luta: Rap indígena entre os Guarani e Kaiowá em Mato Grosso do Sul”

Jacqueline Candido Guilherme

Orientador(a): Prof.ª Dr.ª Maria Eugenia Dominguez

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Antropologia Social, aprovada pela Banca composta pelos seguintes professores (as):


Prof.ª Dr.ª Maria Eugenia Dominguez (Presidente – PPGAS/UFSC)


Prof. Dr. José Antônio Kelly Luciani (PPGAS/UFSC)


Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos (PPGAS/UFSC)


Prof.ª Dr.ª Deise Lucy Montardo (PPGAS/UFAM – por videoconferência)


Prof.ª Dr.ª Vânia Zikan Cardoso (Coordenadora PPGAS/UFSC)

Florianópolis, 10 de novembro de 2017.

Este trabalho é dedicado aos indígenas do Mato Grosso do Sul.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, FORA TEMER!

Início me desculpando pelos eventuais esquecimentos que possam ocorrer ao longo destas linhas. São tantas as pessoas que me auxiliaram ao longo de minha trajetória que a falta de algum nome aqui não condiz com a imensa gratidão que sinto por todas as pessoas que cruzaram meus caminhos e, que de alguma forma, os compuseram também.

Agradeço aos que me ligam ao umbigo, meus melhores amigos: Isabel e Benedito e meus irmãos, Jéssica e Ítalo Rodrigo. Agradeço pela vida e pelo apoio, mesmo aos trancos e barrancos. Sou profundamente grata por vocês acreditarem em mim, isto sem dúvida possibilitou com que eu conseguisse chegar até a este momento de minha trajetória pessoal e profissional. Agradeço também ao meu tio Antonio Divino Gomes, que, quando eu era criança inundava minha imaginação contando-me causos acerca da aventura de um indiozinho pela floresta. Posteriormente, isto sem dúvidas, dentre outras coisas, motivou em mim a incursão nos estudos com populações indígenas.

Agradeço profundamente a todas as pessoas Guarani Kaiowá e Terena do estado do Mato Grosso do Sul que conheci durante o período do campo desta pesquisa. Em especial as famílias dos integrantes dos Brô Mc's e aos integrantes dos Brô Mc's: Bruno, Clemerson, Kelvin, Charlie, Higor Lobo e Daniela Muniz. E também, agradeço aos professores e professoras, as alunas e aos alunos indígenas, as inúmeras lideranças que conheci da RID e das retomas de terras no entorno da mesma. Agradeço pela acolhida, pela paciência, pela disponibilidade e principalmente pela amizade que cultivamos ao longo de nossos encontros e que espero permanecer pela infinidade dos anos que nos restam. Agradeço ao meu amigo e companheiro de campo Pai Klaus Werá de Oxóssi pela parceria em meu primeiro campo de pesquisa. Agradeço por ser tão generoso e por provocar em mim largas risadas mesmo em momentos não propícios para isso. Guardo com carinho!

Continuando, sou grata pelas pessoas da cidade de Dourados que me acolheram no período que lá residí. Em especial ao Stélio, meu amigo imprescindível nesta jornada. Agradeço pelo abrigo de sua casa e de seus ouvidos, olhos e abraços. Ademais, agradeço a Juliana Tonin e ao Jefferson Barros pelas conversas, pelas risadas e, sobretudo, pela amizade que floresce entre nós. Agradeço a Fabi Fernandes pela acolhida na *Casa dos Ventos*, pelas partilhas das conversas, por sua generosidade, em compartilhar suas vivências e suas experiências que

tanto somaram a mim e a este trabalho. Agradeço também ao coletivo de artes *Casulo*, a Arami Arguello e a Graciela Chamorro Arguello que se dispuseram gentilmente a contribuir e que muito contribuíram para com este trabalho. Agradeço também ao Grupo de Teatro Imaginário Maracangalha e ao grupo de canto e performance Veraju pelas nossas conversas e pela disposição em contribuir com esta pesquisa. Agradeço ao Fabrício Borges e sua companheira pela generosidade e pela acolhida nos trajetos em campo. Agradeço a toda equipe de gravação da minissérie *Guateka* por permitir que eu assistisse as gravações. Agradeço ao Ramon, o moto taxi companheiro de todas as horas, não apenas por me levar até a Reserva Indígena de Dourados, mas também, por nossas frutíferas conversas sobre política. Agradeço ao Eliél, o moto taxi Terena, que também muitas vezes me levou e me buscou até a RID.

Não tenho palavras para expressar a minha profunda gratidão pela pessoa que me guiou, me ensinou a trilhar todos os caminhos desta trajetória antropológica ao longo desses anos. A você, María Eugenia Domínguez, sou eternamente grata por inúmeras coisas. Por dentre as tantas, a paciência, a generosidade em transmitir seus conhecimentos, pela consideração, pela sensibilidade, pelos diálogos, pela parceria e, sobretudo, pela amizade que construímos ao longo desses anos e que espero que se estenda por mais. Agradeço ao meu amigo e professor Rafael de Menezes Bastos pelos comentários, pela motivação, inspiração e principalmente, pela acolhida e conselhos nos momentos mais difíceis em campo. Agradeço aos colegas do grupo de estudo do MUSA, por nossas conversas, pelo aprendizado que tal troca incita. Agradeço também a todas e todos os professores do departamento de Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina que muito somaram para minha formação acadêmica.

Aos que me ligam aos abraços: Agradeço as minhas eternas amigas: Ju, Mary, Bruna e Manu. Vocês me compõem, no infinito do cosmos! Muito obrigada por fazer parte da minha vida, por ouvir minhas ladainhas e por sempre me motivar a buscar em mim e na vida o melhor. Agradeço a minha linda amiga Suelyn que sempre me motivou. Obrigada amiga, por todas as nossas conversas.

Agradeço as amigas de sol, areia e mar que tanto me aquecem de ternura, pranto e risadas: Isadora Zuza, minha amiga amada obrigada por tudo, sem palavras para agradecer o seu oceano de paciência e generosidade. Mainá, sua linda! Obrigada pelas conversas e pelo apoio nos momentos difíceis da vida. Carlos maravilhoso! Obrigada por ser tão cúmplice, tão querido e tão amigo. Obrigada pelas conversas, pelas partilhas! Agradeço a minha grande amiga Denise Manix que sempre

me ampara com sua tranquilidade e descontração! Ozzy, Loira, Alex, Vincent, Gilberto, Sabará etc... Agradeço vocês por suportarem minhas chatices e minhas ausências! Agradeço também as novas amigas que fiz e espero continuar fazendo, minha xará Jacque, Juliana Ben e Matilde.

Agradeço a minha eterna marida Tetê! Por nossas conversas etnomusicológicas, por nossas tantas outras conversas, pela sua amizade, zelo, carinho, generosidade, irmandade e etc. Mari: A mais legal espero que nossa amizade seja eterna.

Agradeço aos meninos da rua, meus amigos de infância que tanto guardo um imenso carinho, que mal sabem, mas que estão junto de mim. Agradeço ao pessoal da Vila, a morada inesquecível, o carinho e o zelo que sempre detiveram para comigo e para com o Tupã.

Agradeço a todas as amigas e amigos de sala de aula, por nossas longas e infundáveis conversas tão enriquecedoras. Agradeço ao Bruno, William, Rafa Caos, Rafa Blue, Léo, Rafa Bueno, Guzmán, Yasser, Bárbara, Lino, Clara, Vitor, Diana, Rodrigo e Alessandra por nossas conversas, risadas e partilhas. Agradeço pelos desabafos, risos e risadas a Bianca e ao Kaio, este casal tão querido e amigo. Agradeço aos meus vizinhos, particularmente ao Ricardo, por ser sempre tão parceiro e generoso comigo.

E, nada menos importante agradeço ao Douglas Gadelha Campelo, meu companheiro pelo seu companheirismo, amizade, alegrias, prantos, pela vida que vivemos juntos. Agradeço as nossas conversas estimulantes e aquelas desestimulantes também. Agradeço a este que me ama mesmo eu sendo muitas vezes errante.

Por fim, agradeço ao Instituto Brasil Plural pelo empréstimo dos materiais audiovisuais para a elaboração desta pesquisa. Assim como agradeço a CAPES pela bolsa de pesquisa que possibilitou a elaboração deste trabalho. **ATIMA PORÃ!**

“Eu venho defendendo o rap
 Há muito tempo irmão
 A maneira que eu falo, Hã
 Se ligue então
 Quatro anos atrás
 Começou a correria nessa caminhada fiz a parceria
 Letras escritas
 Que relatam o dia- a- dia
 Nessa caminhada
 Curvas perigosas
 Encontrei no meu caminho
 Mas nunca estou sozinho
 Eu e os parceiros traçando o destino
 Sentindo na pele o preconceito e o racismo
 Insisto, persigo
 No meu objetivo
 Não vai ser você
 Que vai dizer como eu me sinto
 Me tirando de moleque
 Achando que meu rap é que gera violência,
 Mas pelo contrário,
 O rap é meu atalho
 Pra sair da decadência [...]”
 Humildade, BRÔ MC’S.

“[...] É lutar pra vencer
 É lutar pra vencer
 É lutar pra vencer
 Daí nós vence!”
 Lutar pra Vencer, BRÔ MC’S.

“[...] Cheru Tupã
 Aiko nhondive
 Nhandereko hetá omanõ
 Pra defender Nhandereko
 Cheru Tupã
 Aiko nhondive [...]”
 Tupã, BRÔ MC’S.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo apresentar uma etnografia do fazer musical dos Brô Mc's. Para isto, amparou-se em pesquisa de campo com duração de aproximadamente quatro meses realizada na Reserva Indígena de Dourados localizada no estado do Mato Grosso do Sul. Os esforços que este texto faz objetiva apresentar os diálogos com os mc's Guarani/Kaiowá sobre como elaboram suas músicas e o que para eles estão em jogo neste processo, e também as diferentes formas de recepção que os sujeitos fazem de suas canções. Foram abordados no trabalho os distintos contextos e processos de audição e execução por parte desses artistas, bem como, o que suscita a recepção de suas canções na Reserva Indígena de Dourados e seu entorno. Para além das especificações dos gêneros musicais postos em articulação por estes artistas, este trabalho problematiza o que está em jogo quando pensamos em indígenas fazendo uso de música popular e quais as implicações deste ato em variados contextos. Dessa maneira, o trabalho discute como noções de “Apropriação”, “Troca” “Sonares dialécticos”, “Fricção de musicalidades” e “Antimestiçagem” podem nos ajudar a repensar o uso de elementos tidos como não indígenas para além da ideia de aculturação de seus modos de ser, neste caso Guarani Kaiowá através do fazer musical dos Brô Mc's.

Palavras-chave: Antropologia da música 1. Fazer musical 2. Rap indígena 3. Brô Mc's 4. Guarani Kaiowá5.

ABSTRACT

Esta disertación tiene como objetivo presentar una etnografía del hacer musical de los Brô Mc's. Para esto, se ampara en una pesquisa de campo con duración aproximada de cuatro meses, realizada en la Reserva Indígena de Dourados, estado de Mato Grosso do Sul. Los esfuerzos que este texto realiza objetivan presentar diálogos con los mc's Guarani/Kaiowá, sobre cómo elaboran sus músicas y lo que para ellos está en juego en este proceso; y por otro lado, las diferentes formas en que los sujetos receptan sus canciones. Se abordaron en este trabajo los distintos contextos y procesos de audición y de ejecución por parte de estos artistas, como también, lo que suscita la recepción de sus canciones en la Reserva Indígena de Dourados y su entorno. Además de las especificaciones de los géneros musicales puestos en articulación por estos artistas, este trabajo problematiza lo que está en juego cuando pensamos en indígenas haciendo uso de música popular y cuáles son las implicaciones de este acto en variados contextos. De esta manera, el trabajo también discute sobre cómo nociones de "Apropiación", "Trueque" "Sonares dialécticos", "Fricción de musicalidades" y "Anti-Mestizaje" pueden ayudarnos a repensar el uso de elementos considerados como no indígenas más allá de la idea de aculturación de sus modos de ser, en este caso Guarani y Kaiowá, a través del quehacer musical de los Brô Mc's.

Palabras-clave: Antropología de la música 1. Quehacer musical 2. Rap indígena 3. Brô Mc's 4. Guarani/Kaiowá 5.

CONVENÇÕES ORTOGRÁFICAS

De acordo com um dos interlocutores indígenas que conversei durante o período do campo de pesquisa na reserva de Dourados, “*não há convenção para a escrita da língua guarani. Escreve como se fala*”. Entendo com isso que há uma pluralidade dos modos de fala e escrita por conta, sobretudo, dos distintos povos que são denominados falantes da língua Tupi-Guarani nas Terras Baixas da América do Sul. As diferentes formas de transcrições e acentuações das línguas guarani faladas por esses povos, e no que tange as convenções ortográficas, também estão presentes de maneiras distintas nos trabalhos dos pesquisadores que utilizamos para compor o corpo desta dissertação. A saber, em grande medida, autores como Levi Pereira Marques (1999), Deise Lucy Oliveira Montardo (2002), Graciella Chamorro Arguello (2008) e Ramo Y Affonso (2014), utilizam padrões de convenções ortográficas distintas, embora se aproximem em alguma medida. Nesta pesquisa, ao contrário de produzir certo padrão de convenção ortográfica, optei por trazer ao corpo do texto as distintas variações que compõem a escrita do guarani falado pelos Nãndéva, Kaiowá e, em algum momento, pelos Mbya que Ramo y Affonso menciona. Pelo fato deste trabalho trazer a escrita das letras de músicas dos integrantes dos Brô Mc’s na íntegra, optei por não transcrevê-las em um padrão ortográfico específico, deixando o modo como nossos interlocutores indígenas escrevem a língua Guarani. Dentre outras coisas, podemos notar variações nos usos de palavras com ‘x’ para ‘ch’ e vice-versa, salvo, por exemplo, em palavras como Guaxiré, que nossos interlocutores escreveram com ‘x’. Ainda mais, há variações nas acentuações de determinadas palavras que diferem ou mesmo combinam os diferentes modos de padronização da ortografia utilizada pelos autores acima citados. Em grande medida, isso aponta para a pluralidade nos modos de escrita do guarani e que neste trabalho optamos por não padronizar.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Mapa: localização dos Kaiowá e Ñandéva no estado do Mato Grosso do Sul, Brasil (extraído e adaptado de PIMENTEL, 2012, p.5). 27

Figura 2: Kelvin apresenta o modo como compõe suas rimas (GUILHERME, Jacqueline C. 2016). 106

Figura 3: Charlie apresenta sua composição (GUILHERME, Jacqueline C. 2016) 117

Figura 4: Bruno Veron canta sua composição ainda sem título (GUILHERME, Jacqueline C. 2016) 133

Figura 5: Apresentação do Dia do Índio - Escola Tengatuí (GUILHERME, Jacqueline C. 2016) 204

Figura 6: Ensaio turma da 7ª série. Escola Guateka. (GUILHERME, Jacqueline C. 2016) 204

Figura 7: Apresentação Kaiowá no Dia do Índio na Aldeia Jaguapiru (GUILHERME, Jacqueline C. 2016) 205

Figura 8: Apresentação Guarani no Dia do Índio na Aldeia Jaguapiru (GUILHERME, Jacqueline C. 2016) 205

Figura 9: Apresentação da Dança Putu-Putu no Dia do Índio na Aldeia Jaguapiru (GUILHERME, Jacqueline C. 2016) 206

Figura 10: Apresentação da Dança Kohichoti Kipaé, conhecida como Dança da Ema e do Bate Pau, no Dia do Índio na Aldeia Jaguapiru (GUILHERME, Jacqueline C.2016) **Erro! Indicador não definido.**

Figura 11: Retomada de Terra Ita Poty (GUILHERME, Jacqueline C. 2016) 207

Figura 12: Cozinha da Retomada de Terra Ita Poty (GUILHERME, Jacqueline C. 2016) 208

Figura 13: Crianças Jogam Vôlei ao Som de Tiros na Retomada de Terra Ita Poty (GUILHERME, Jacqueline C. 2016) 208

Figura 14: Tekoha de Retomada Yvu Verá (GUILHERME, Jacqueline C. 2016) 208

Figura 15: Apresentação do Espetáculo Tupã'i: Morte e Vida do Deus Pequeno. Grupo Teatro Imaginário Maracangalha (GUILHERME, Jacqueline C. 2016) 210

Figura 16: Jassy Repona no Céu. Últimos Momentos do Campo na Aldeia Jaguapiru (GUILHERME, Jacqueline C. 2016) 220

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- B-BOY: Breakdancer Boy
B-GIRL: Breakdancer Girl
CUFA: Central Única das Favelas
DJ: Disc-Jockey
ENABET: Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia
FAED: Faculdade de Educação
FIP: Fundo Municipal de Incentivo à Produção Artística e Cultural
FUNAI: Fundação Nacional do Índio
GK: Guarani Kaiowá
JMPI: Jogos Mundiais dos Povos Indígenas
LGBTT: Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais
MC: Mestre de Cerimônias
MP: Música Popular
MS: Mato Grosso do Sul
RID: Reserva Indígena de Dourados
SPI: Serviço de Proteção ao Índio
SNI: Serviço Nacional de Informação
UFGD: Universidade Federal da Grande Dourados
UNIGRAN: Universidade da Grande Dourados

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Letra em Guarani conforme apresentada por Bruno Erro! Indicador não definido.

Tabela 2: Tradução de Bruno para o Português / Letra em Guarani. Organizada por Estrofes 133

Tabela 3: Koangagua em Guarani / Nos Dias de Hoje - Tradução em Português 142

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO | 23 |
| CONTEXTUALIZAÇÕES E PANORAMA HISTÓRICO: OS GUARANI/KAIOWÁ EM MATO GROSSO DO SUL. | 25 |
| CAPÍTULO I – PONTOS DE PARTIDA E PROBLEMAS TEÓRICOS | 41 |
| CAPÍTULO II: ASPECTOS HISTÓRICOS E DESDOBRAMENTOS CONCEITUAIS ACERCA DA MÚSICA POPULAR | 59 |
| MÚSICA POPULAR: “A MÚSICA DE TODOS” | 59 |
| O RAP | 62 |
| O RAP E SUAS ESPECIFICIDADES MUSICAIS | 63 |
| O RAP E SEU CARÁTER POLÍTICO | 66 |
| GÊNEROS MUSICAIS NA MÚSICA POPULAR: SUAS DEFINIÇÕES INDEFINIDAS | 70 |
| CAPÍTULO III: ASPECTOS DA MÚSICA GUARANI KAIOWÁ | 79 |
| CAPÍTULO IV: “FAZER MUSICAL” DOS BRÔ MC’S | 96 |
| CAPÍTULO VI: CONTEXTOS DE VIDA E A RECEPÇÃO DA MÚSICA DOS BRÔ MC’S | 158 |
| PARENTELAS E A RECEPÇÃO MUSICAL | 176 |
| AS RETOMADAS DE TERRAS | 183 |
| O RAP INDÍGENA NA CIDADE DE DOURADOS | 190 |
| HIP-HOP EM DOURADOS CITY | 191 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 212 |
| REFERÊNCIAS | 222 |

INTRODUÇÃO

Caro leitor, o tema de artistas indígenas fazendo uso de música popular foi um ponto de partida para a primeira questão que me colocava e que me levou a tal jornada, a saber: o que os levam a tal empreendimento? E disso, outras questões se desdobravam: Como isso acontece? Como eles fazem essas músicas? E o que elas mobilizam?

Na época em que essas questões apareceram a mim, cursava a graduação em Antropologia Social na Universidade Federal de Santa Catarina. No ano de 2013, em uma conversa com um amigo, enquanto eu dizia a ele que gostaria de estudar a temática de indígenas fazendo uso de música popular, ele comentou¹ que havia quatro rapazes Guarani Kaiowá que faziam rap. Eles cantavam suas rimas em português e guarani. Foi ao assistir o videoclipe de *Eju Orendive* dos Brô Mc's no YouTube que comecei esta jornada.

Aliado a isso, sempre apreciei o rap pelo caráter contestatório e também pela construção das letras em forma de rimas, os joguetes com as palavras, a batalha improvisada. Ademais, as diferenças e semelhanças em se pensar o mundo e vivê-lo foram e continuam sendo os elementos que muito me motivaram a realizar esta pesquisa. A alerta era verdadeira: Uma mesma coisa pode não ser a mesma. Embora, tenha em mente que a maneira como os indígenas enxergam a música e a poesia seja distante da minha, em alguma medida percebo nossa proximidade no gosto por palavras rimadas, nas batidas “sampleadas de um rap” e na necessidade em colocar nas composições o que nos corrói, engasga ou até mesmo nos dá esperanças para seguir caminhando.

O grupo de rap indígena Brô Mc's é composto por duas duplas de irmãos Guarani Kaiowá que residem na reserva indígena de Dourados, no estado do Mato Grosso do Sul. São eles: Bruno Veron e Clemerson Batista e Kelvin Peixoto e Charlie Peixoto. Formam o grupo a *backing* vocal Daniela Muniz e o DJ e produtor do grupo Higor Lobo. Esses dois últimos não são indígenas. Abordaremos o grupo de rap com mais detalhes no decorrer do trabalho. Por ora, quero localizar o leitor quanto aos caminhos percorridos até a chegada desse momento em que escrevo esta introdução.

Quando tomei conhecimento dos Brô Mc's, participava como colaboradora das etapas presenciais do curso de Licenciatura Intercultural Indígena do Sul da Mata Atlântica, que ocorrem na UFSC.

¹ Agradeço ao Maurice Tomioka Nilsson por ter mencionado a existência dos Brô Mc's naquela época.

Minha principal tarefa era organizar o lanche que serviam nos intervalos das aulas, além de dispor dos materiais necessários que as aulas demandavam. Eu era, então, dentre outras coisas, a servidora oficial de cafezinho. Este trabalho foi ótimo, pois os momentos de intervalo entre as aulas eram momentos em que eu podia conversar com as alunas e alunos do curso e, por meio desses diálogos, conhecer um pouco mais alguns desses indígenas que até então só me eram conhecidos por meio das etnografias estudadas no curso de Antropologia. A licenciatura indígena abrange em sua maioria alunos de três etnias indígenas que vivem no estado de Santa Catarina, a saber: Guarani Mbya, Kaingang, Xokleng/Laklãnõ, que dentre outras coisas buscam formação especializada como professores.

Em um dos dias que lá trabalhava, enquanto escrevia um texto que refletia acerca de uma música dos Brô Mc's para a disciplina de Antropologia Simbólica que cursava naquela época, Karaí, o filho de uma das alunas do curso, que tinha por volta de seis ou sete anos de idade, estava na mesma sala que eu, onde aguardava a sua mãe. Ao me ouvir cantar um trecho da música dos Brô Mc's, Karaí deu continuidade à parte guarani da canção, mostrando conhecer aquela música. Perguntei a ele como ele a conhecia. Ele disse que sua mãe havia ganhado um cd dos Brô Mc's em um evento indígena e que ele aprendera a cantar as músicas do cd e gostava bastante dos Brô Mc's. Naquele momento, pensei que seria muito importante compreender como os indígenas significam as canções dos Brô Mc's. Para começar, saber como, na reserva indígena de Dourados, as pessoas recebem tal música. Dessa maneira, a questão da recepção da música dos Brô Mc's sempre orbitou os interesses dessa pesquisa, junto, é claro, das questões que me eram preliminares: O que os levam a cantar e como fazem rap? Como o rap torna-se rap indígena?

Das questões acima levantadas, dei início à pesquisa, visando articular a experiência em campo na Reserva Indígena de Dourados (RID) junto às pessoas que lá residem, incluindo os membros do grupo de rap. Para esse empreendimento, realizei uma pesquisa etnográfica não tão clássica como a de Malinowski (1976), mas em algum nível próxima, no que diz respeito ao emprego da observação participante. Ademais, foi convivendo com esses sujeitos e aprendendo com eles seus modos de conceber a vida e, por conseguinte, o canto e outras coisas mais que a imersão do campo nos permitiu conhecer. Claro que, para

isso, levo em conta e a cabo aquilo que Roy Wagner já anunciara em relação à invenção da cultura do “outro”. Toda experiência e imersão de um sujeito (leia-se aqui o antropólogo) em relação com “outros” que compartilham de uma orientação de mundo distinta da nossa tende a ser significada a partir de nossos mecanismos de compreensão, expressando uma extensão dos nossos modos de entendimento, eis que inventamos, fazemos a cultura do outro aparecer para nós (WAGNER, 2010). Por esses motivos, nesse trabalho busquei trazer as falas de nossos interlocutores acerca dos temas abordados e junto delas produzimos reflexões que nos auxiliam na compreensão de como os sujeitos pensam, organizam, produzem e recebem a música dos Brô Mc’s na RID.

Aliado a isso, articulei a literatura que comporta os temas a serem abordados e que permite ampliar as reflexões acerca desse fenômeno. Neste caso, temas que as disciplinas da Antropologia da Música e Etnologia Indígena abarcam em seus estudos, pois, de alguma maneira, para se pensar o rap indígena foi preciso abarcar esses dois mundos (ao menos em partes, é claro) que se encontram nas canções desses Mc’s indígenas, a saber: a música popular e o uso desta por parte dos indígenas Guarani/ Ñandéva e Kaiowá. Levando em consideração que os Ñandéva e Kaiowá possuem cosmologias singulares e distintas das nossas, foi necessário adentrar em algumas das temáticas indígenas que as canções dos Brô Mc’s ensinam a fim de compreender o que podem vir a mobilizar tais temas e o quê esse uso nos permite pensar. Da mesma maneira, as diferentes formas de recepção das músicas dos Brô Mc’s na reserva de Dourados exigiam de mim certo aprofundamento nas especificidades que compõem suas práticas de vida.

Assim, esse trabalho visa apresentar minha experiência com os sujeitos Kaiowá e Ñandéva no estado do Mato Grosso do Sul, mais precisamente da reserva indígena de Dourados e região. Desse empreendimento, ocupei-me em compreender o fazer musical dos Brô Mc’s, levando em conta os processos de escuta do rap aos processos de composição e significação das canções dos Brô Mc’s na RID.

CONTEXTUALIZAÇÕES E PANORAMA HISTÓRICO: OS GUARANI/KAIOWÁ EM MATO GROSSO DO SUL.

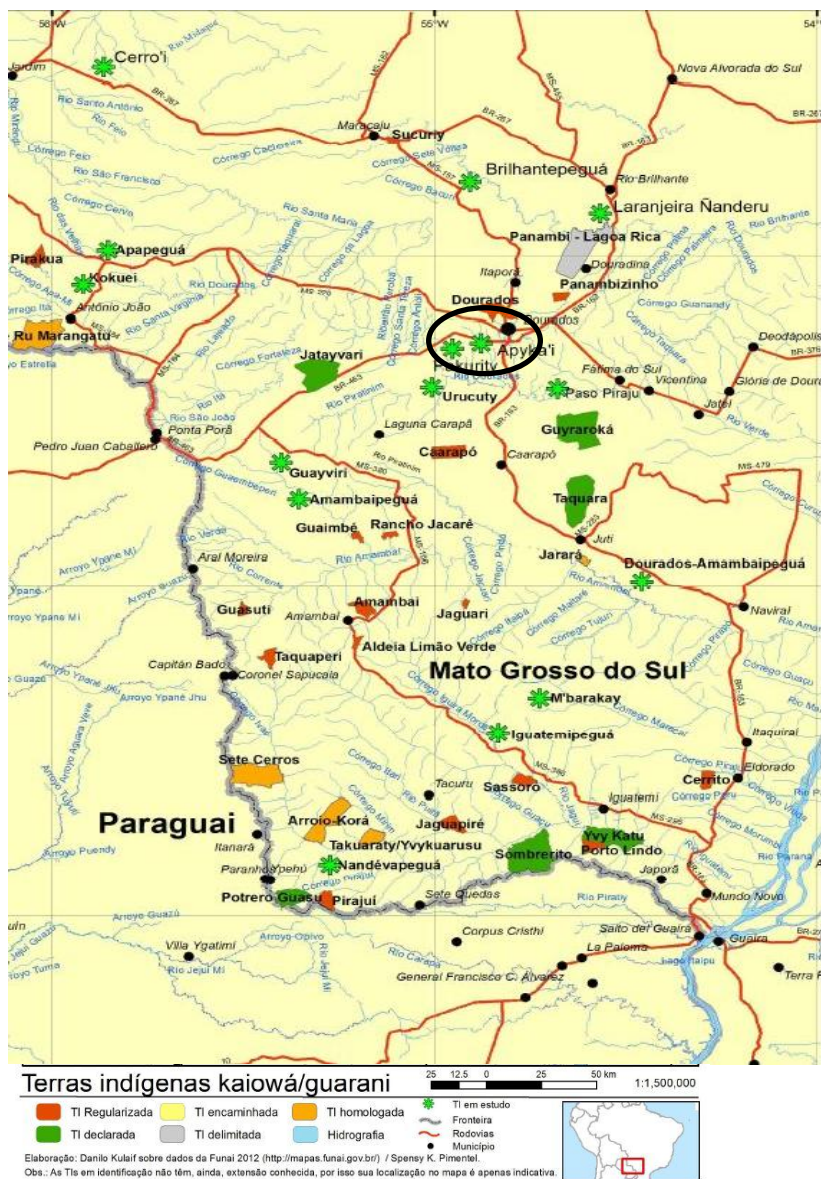
Somos mais de quinze mil espremidos na reserva, enquanto os fazendeiros ocupam nossas terras.

Nativos, guerreiros, herdeiros do Brasil.

*Tekoha, Tekoha!
Homem branco hostil,
que mata, massacra pra manter os ganhos [...]*
*Território sagrado respeite nosso espaço.
Devolva a nossa terra, que pelo seu avô foi roubado.*
(Brô Mc's em Humildade)

Para maiores contextualizações, os Kaiowá e os Ñandéva fazem parte dos povos que foram e são descritos através das literaturas disponíveis como subgrupos de um arranjo maior de pessoas falantes da língua denominada Guarani. Para falantes do Guarani, referem-se ao menos sete parciaisidades: Kaiowá, Mbya, Ñandéva, Guarayo, Ava-Chiriguano, Izoceño e Tapieté. Essas parciaisidades estão presentes nos territórios nacionais do Brasil, Argentina, Paraguai, Uruguai e Bolívia (SOUZA PRADELLA, 2009). Embora esses povos sejam classificados enquanto falantes do mesmo tronco linguístico, Tupi-Guarani, há grandes diferenças nestas línguas faladas, assim como nas relações sóciocosmológicas entre eles. Abaixo, a figura ilustra a localização dos Kaiowá e Ñandéva no Brasil, mais especificamente no estado do MS.

Figura 1 - Mapa: localização dos Kaiowá e Nandéva no estado do Mato Grosso do Sul, Brasil (extraído e adaptado de PIMENTEL, 2012, p.5).



A região destacada no mapa comporta a Reserva Indígena de Dourados (RID). De acordo com os dados da FUNAI², em 2011 a RID possuía cerca de 14.000 mil indígenas, dentre eles as etnias Guarani/Ñandéva, Kaiowá e Terena, em um espaço de apenas 3.600 Hectares. De acordo com Antônio Brand, antigamente:

Os Kaiowá e Guarani ocupavam um território amplo, situado ao sul do atual Estado do Mato Grosso do Sul. Agrupavam-se, nesse imenso território, especialmente em áreas de mata e ao longo dos córregos e rios, em pequenos núcleos populacionais, integrados por uma, duas ou mais famílias extensas, que mantinham entre si inúmeras relações de casamento, tendo à frente os chefes de famílias mais velhos, denominados de tekoharuvicha ou ñanderu. Esses núcleos, apoiados especialmente nas relações de parentesco, eram relativamente autônomos, não havendo autoridade externa com poder coercitivo sobre eles. Caracterizavam-se, ainda, pela constante mobilidade no interior do território, sendo que esses deslocamentos podiam ocorrer em razão de demandas relacionadas a recursos naturais disponíveis, alianças e/ou conflitos internos, doenças, entre outras causas. (BRAND, 2003, p.2).

Sobre os processos de confinamento desses povos indígenas em reservas, Brand destaca os anos de 1880 como primeiro movimento de frentes não indígenas no estado, quando se instala na região a companhia de Erva Matte Laranjeira. Mesmo não questionando a posse das terras ocupadas pelos indígenas na época, essa companhia teve impacto significativo na mobilização de muitos núcleos de famílias indígenas em prol das colheitas nos ervais (BRAND, 2003).

Neste contexto, no ano de 1917, o Serviço de Proteção ao Índio (SPI) demarcou a RID alegando que esse espaço seria destinado às inúmeras famílias indígenas que haviam perdido e aquelas que perderiam seus territórios tradicionais por conta das frentes de expansões agropastoris. O deslocamento desses povos se deu de modo compulsório, muitas vezes de forma violenta, levada a cabo por agentes do Estado e por sujeitos interessados nas terras onde viviam esses indígenas. (CHAMORRO; PEREIRA MARQUES, 2015).

Por conseguinte, nos anos de 1920: “o Governo Federal reconheceu oito reservas de terras, perfazendo 18.124 ha, com o objetivo de confinar os diversos núcleos populacionais dispersos” (BRAND, 2003, p. 2) no amplo espaço de terra ao sul do estado do MS.

2 Ver em: < :<<http://www.funai.gov.br>>. Acesso em: jan. 2016.

De acordo com Brand, essas reservas foram demarcadas através da orientação do Serviço de Proteção ao Índio (SPI) e não levaram em conta as especificidades sóciocosmológicas desses povos. Essa foi a estratégia deliberada pelo Governo Federal para se destituir as terras até então ocupadas pelos indígenas em prol da colonização do estado, visando à ocupação e exploração dos recursos naturais levada a cabo por frentes não indígenas. Não obstante, no ano de 1943 o presidente Getúlio Vargas criou a Colônia Agrícola Nacional de Dourados. Esse programa tinha como objetivo prover o acesso à terra em MS para inúmeras famílias de colonos, migrantes de outras regiões do país. De acordo com o autor, a chegada dos colonos em território indígena colocou em cheque a presença destas populações naqueles territórios, o que impôs a transferência e dispersão dos indígenas em prol dos colonos que lá chegavam. E não para por aí: nos anos de 1950, o estado do MS já comportava amplas plantações de café e extensas fazendas de criação de gado. Esses períodos caracterizaram a intensa dispersão das famílias indígenas que se deslocavam em busca de trabalho nesses empreendimentos. Nos anos de 1970, inicia-se o período de plantio de soja na região. Desse processo, ampliou-se o confinamento dos Kaiowá e Guarani dentro das reservas demarcadas até 1928, o que reduziu as alternativas de *oguata* (caminhar) ou mesmo da busca de outros refúgios fora das terras que não fossem consideradas indígenas. Posteriormente, nos anos de 1980, são implantadas usinas de produção de cana-de-açúcar e álcool na região, o que resultou na abertura para a mão de obra indígena, que agora estava disponível devido ao processo de mecanização das lavouras de soja (BRAND, 2003). Nas palavras de Chamorro e Pereira Marques sobre a RID:

A imposição do sistema organizacional de reserva implicou a submissão das famílias indígenas a um novo sistema organizacional, articulado a partir da autoridade central do chefe de posto indígena, funcionário do Estado, apoiado pelo “capitão” indígena e a “polícia indígena”, inicialmente escolhido pelo órgão indigenista oficial para atuarem como auxiliares e cumpridores de ordens do chefe de posto. Na RID, a organização social específica de cada comunidade ou etnia, lá recolhida, teve de submeter ao sistema político implantado pelo Estado brasileiro, o que resultou em sérias limitações para o exercício da autonomia organizacional, conforme registros do SPI analisados por Renata Lourenço (2008). Hoje, acomoda a existência de apenas duas aldeias, denominadas de Jaguapiru e Bororó. (CHAMORRO; PEREIRA MARQUES, 2015, p. 632).

Esses processos de confinamento das populações indígenas alteraram significativamente seus modos de vida, destituindo suas autonomias em relação às questões econômicas, alimentares e políticas. As pequenas porções de terras onde muitos indígenas residem não possibilitam o plantio e a manutenção de seus modos de existência, forçando-os cada vez mais a buscarem trabalhos no entorno das reservas, seja nas usinas de cana-de açúcar, como Brand observou, seja nas cidades vizinhas, cabendo-lhes na maioria das vezes os subempregos. Ademais, como nos conta Chamorro e Pereira Marques, a intenção era, sobretudo, a assimilação dos indígenas na RID à população nacional brasileira. Nas palavras dos autores:

A RID, como as demais reservas em Mato Grosso demarcadas na primeira metade do século XX, foi pensada pelo órgão indigenista oficial (SPI/FUNAI) como espaço de transição da condição de indígena para a condição de regional/nacional. A política indigenista do Estado brasileiro era orientada pelo paradigma assimilacionista, guiado pelo pressuposto de que ocorreria a perda gradativa da contrastividade étnico/cultural, e, aos poucos, os índios conformar-se-iam com o modo de vida nacional. O movimento, portanto, conduziria à dissolução completa do sistema cultural indígena. (CHAMORRO; PEREIRA MARQUES, 2015, p. 632).

A essas contextualizações históricas nas quais os indígenas em MS foram e continuam sendo submetidos a viverem em reservas, os impactos que isso tem gerado em suas vidas são profundos, deixando-os cada vez mais impossibilitados de exercerem suas práticas habituais, no que diz respeito ao modo de ser, estar e manejar a vida. Podemos notar também que há tempos a RID é vista como locus de aculturação (no sentido de perda) das especificidades indígenas. Essa imagem e esse discurso continuam sendo propagados por muitas pessoas em todas as cidades da região: “*Lá não tem mais índios*”. Esse é um exemplo das falas que pude ouvir na cidade de Dourados por não indígenas desinformados e que continuam atualizando um discurso que, como vimos, provém da política indigenista do Estado brasileiro de outrora. O que veremos neste trabalho é como, por meio da música, os integrantes do rap indígena Brô Mc’s têm contrariado essas premissas, mostrando através do uso de novas linguagens uma maneira de continuar a ser Guarani Kaiowá nos dias atuais.

Meu primeiro encontro com os Brô Mc's foi em uma apresentação no ENABET realizado no mês de maio de 2015 na Universidade Federal de Santa Catarina, em Florianópolis, onde participei como colaboradora no evento. Neste encontro, pude conhecer os integrantes do grupo e conversar um pouquinho sobre seu trabalho musical. Desse primeiro contato surgiu o convite de conhecermos a reserva indígena onde residem os integrantes do grupo Brô Mc's. Ainda na Enabet, conheci o etnomusicólogo e estudante de doutorado Klaus Werner que, dentre outras coisas, também se interessava por conhecer os modos de compor rap dos jovens mc's indígenas. Posteriormente, Klaus veio a se configurar como um grande interlocutor, parceiro e amigo de campo, pois em minha primeira estadia na reserva de Dourados fomos juntos. Nessa primeira visita, que aconteceu em meados de julho de 2015, ficamos cerca de dez dias acampados com nossas barracas, ora no terreno de Bruno e ora no terreno dos pais de Bruno e Clemerson. Era começo do inverno e de manhã podíamos sentir o frio que nos aguardava à noite, quando a temperatura despencava na ausência do sol. Este período foi mais um momento de conhecer de perto a RID e algumas outras reservas indígenas da região (Taquara e Panambizinho), assim como estabelecer um relacionamento mais próximo com nossos interlocutores. Entretanto, foram poucas as nossas conversas com Bruno e Clemerson sobre seus trabalhos musicais, pois logo eles viajaram a trabalho.

Bruno, Clemerson e Kelvin³ participaram da gravação de um longa-metragem que fora rodado (grande parte) em cidades localizadas na fronteira entre Brasil e Paraguai. Sobre a gravação desse filme, pouco eles nos disseram, pois tinha sido uma das exigências da equipe da filmagem que eles não divulgassem nenhuma informação. Entretanto, o que eles nos disseram era que eles interpretavam personagens que faziam parte de uma “máfia” (eles mencionaram nestes termos, por isso as aspas) do Paraguai que entravam em conflito com outro grupo que era da parte brasileira, onde tinha o personagem central da trama do filme, um rapaz interpretado pelo ator Cauã Reymond. Atuar ao lado de celebridades da televisão brasileira, além de ter conferido certo alvoroço na família dos meninos, foi visto pela família como algo que lhes davam importância e visibilidade, até mesmo para seus trabalhos musicais.

³ O irmão de Kelvin, Charlie, por questões particulares não fez parte desse filme.

Menciono este fato, pois me chamou a atenção o modo como eles enxergavam este trabalho. Diziam-me Bruno e Clemerson que fazer trabalhos outros, mais que ser uma fonte de renda para eles, permitia-lhes aprender novas práticas, ampliando suas habilidades artísticas, o que possibilita expandir suas redes de contatos e trazer visibilidade para o grupo de rap e, conseqüentemente, para as condições em que vivem os indígenas no estado do Mato Grosso do Sul. A música, e prioritariamente o rap, parece ser o foco central que esses artistas visam atuar; todavia, não é o único. Os integrantes do Brô Mc's enxergam as demais oportunidades artísticas que lhes aparecem como lugares importantes para se levar a imagem de seu povo, além de ter neles mesmos um grande interesse pelas diversas artes. O que ficou evidente acerca do trabalho dos Brô Mc's e do que eles me diziam constantemente é que eles encontraram na música e, em uma modalidade musical específica (o rap), um lugar para se expressarem, refletirem e dialogarem acerca dos fatos que experienciam em seus cotidianos. Todavia, percebi não ser apenas na música o lugar que eles almejam serem ouvidos. As oportunidades artísticas que aparecem para esses jovens são acolhidas como uma possibilidade de se fazer visíveis frente a sociedade nacional enquanto artistas, mas também enquanto indígenas. Essas duas qualidades não parecem existir de modo separado para eles.

Em quase todas as conversas que tive com Bruno acerca de seu trabalho com a música, ele mencionava que o índio deve ter a chance de ser o que ele quiser ser, ele tem a competência para isso, basta querer e se empenhar. Dentre outras coisas, ele mencionava que na aldeia muitos privilegiam as profissões como professor e agente de saúde e se questionava: por que o índio não pode ser um cantor de rap também? Reflito com isso sobre como são vistas algumas das atividades nas aldeias de Jaguapiru e Bororó e, particularmente, como Bruno me dizia ser essas atividades presentes na aldeia e as implicações que isso gera por lá, a saber, o entorno das relações de prestígio entre os sujeitos e suas parentelas.

Esse momento foi de suma importância para conhecermos um pouquinho daquilo que os Brô Mc's abordam em suas letras de músicas, a saber, a "realidade" dos indígenas na reserva de Dourados. Foi na segunda ida à RID que pude de fato conhecer um pouco mais as composições musicais dos Brô Mc's e os contextos nos quais são elaboradas suas canções. Além disso, pude conhecer, de maneira geral, e, diga-se de passagem, com intensidade de experiências, a RID. Dessa vez, o campo de pesquisa durou cerca de quase quatro meses. Nos

primeiros dias, estabeleci-me na casa dos pais de Bruno e Clemerson e, posteriormente, permaneci residindo na cidade de Dourados, na casa de meu amigo, artista e ativista GLBTT, Estélio. Todos os dias deslocava-me até a RID através dos serviços prestados pelo Mototaxista Ramon — um senhor muito gentil — e, por vezes, através do Mototaxista Terena Eliél, um rapaz que há pouco residia na RID. Ele vinha de outra reserva indígena acompanhar sua esposa que estudava na Universidade da Grande Dourados (UNIGRAN) e, dizia ele, buscava melhores condições de trabalho.

A Reserva de Dourados, quando vista em um primeiro momento, ainda da rodovia e até mesmo quando passamos por suas ruas e estradas, ela se assemelha em termos de infraestrutura aos bairros de periferia existentes nas cidades brasileiras. Muitas das habitações e condições de moradia e estruturas são precárias. Existem casas feitas de madeira, alvenaria, outras feitas na bricolagem de compensados e tantas outras de lonas e sapé. Elas se dispõem uma ao lado da outra e compõem a paisagem da aldeia junto aos pequenos campos esverdeados que ainda restam entre uma casa e outra. No entanto, basta permanecer por alguns minutos ali para notar que se trata de uma aldeia indígena. A notável presença de indígenas transitando por suas ruas, as diferentes línguas faladas por lá, os modos de gerir os espaços, tudo isso saltam aos olhos, ouvidos e narinas de qualquer um.

Nos fins das tardes, por exemplo, quando o pôr do sol pintava o céu nas matizes do amarelo ao laranja, eu me despedia do dia a fim de rumar à cidade de Dourados. Ao passar pelas ruas da reserva que me levavam até a rodovia, e principalmente quando a chuva cessava seu movimento e a terra já seca permitia, era possível ver em muitas casas as fogueiras crescerem em seus quintais. As queimadas espantam os mosquitos, que no verão são intensos, e, para além, as pessoas sentam ao redor do fogo tomando tereré e conversam sobre o feito do dia. Além disso, muitas das histórias dos seus ancestrais são contadas e atualizadas nesses momentos. Levi Pereira Marques (1999) escreveu sobre a importância do fogo doméstico — *Che ypyky kuera*, traduzido pelo autor como “Meus descendentes diretos”. Assim, o fogo doméstico se configura como o grupo de parentes próximos, que compartilham de laços consanguíneos, de afinidades e de alianças políticas. Por sua vez, compõem a organização social dos Kaiowá, como unidade elementar da coletividade, das relações de parentesco entre eles.

Se adentrarmos nas profundezas da RID, um tanto caótica a princípio, podemos enxergar as diferentes formas e manejos daquelas pessoas naquele ambiente que contrastam (e por que não?) e, em algum

nível, principalmente pelo descaso da prefeitura em relação às condições de infraestrutura, fazem com que a reserva indígena se aproxime em algum nível das periferias brasileiras. Entretanto, é possível notar que a forma em que se dão as organizações daquele espaço atendem as lógicas particulares desses povos. Em cada pedacinho de terra, por menor que seja a distância entre uma casa e outra, é possível notar a diferença no manejo do ambiente, é possível identificar, por exemplo, onde tem maior concentração de Nandéva e Kaiowá, e onde tem maior concentração Terena, muito embora isso não se caracterize como unanimidade, visto que hoje em dia os arranjos matrimoniais entre essas diferentes etnias são amplamente efetuados. Em algum nível, entre todos eles, as famílias extensas geralmente convivem no mesmo terreno, sendo separados por uma linha quase que invisível de limite, que só quem conhece sabe onde começa e onde termina a casa de outra família.

No período em que fiquei na casa de Seu Nestor e Dona Gisele, em alguns momentos faltava água naquela região da aldeia. Esse fato agravante levava a população da reserva a armazenar água em variados baldes. Por consequência, a concentração dessas águas contribuía para a proliferação do mosquito da dengue e a cada ano superam-se os casos da doença nas duas aldeias. A maioria das pessoas que tive contato no período do campo já havia sido picada pelo mosquito, algumas mais de uma vez. Sem contar a inexistência de coleta de lixo no interior da aldeia. Montantes de descartes são reunidos e queimados por todo o terreno, mas nem todo o lixo é carburado, permanecendo as sobras espalhadas por toda a parte, foco de proliferação das mais diversas doenças. Essas são algumas das situações precárias às quais os Guarani, Kaiowá e Terena estão submetidos a viver na RID. Mas além de todas essas mazelas que nos permite comparar a RID com as periferias de todo o Brasil, os modos de configuração de suas socialidades são altamente distintos daqueles efetuados por não indígenas; como disse, basta permanecer por algumas horas lá que se notam as profundas diferenças. Estamos a tratar então de um território indígena.

A(o)s antropóloga(o)s chegam ao campo de pesquisa cheios de estratégias para alcançar os objetivos pretendidos para a pesquisa. Eu já sabia que não seria como eu imaginava, mas também não pensava que os caminhos seriam tão diversos como foram. O campo nos leva a experiências inesperadas e apresentam fatos, cores, sons e cheiros muito além dos pretendidos. Quanto mais traçava caminhos para alcançar “meus objetivos”, mais eles se desviavam e se encontravam em outras curvas, distintas das previstas. No dia em que cheguei, os meninos do Brô Mc’s gravavam uma minissérie que será lançada mais adiante.

Nessa minissérie, contam algumas coisas sobre a trajetória profissional do grupo e elencam na trama situações conflitantes que as pessoas da comunidade enfrentam dentro das aldeias e nas cidades próximas a elas. A minissérie chama-se *Guateka*, sigla comumente usada na comunidade para designar Guarani, Kaiowá e Terena. Esse seriado será veiculado pelo canal Brasil, em algum momento. Cheguei no intervalo de um dos dias de gravação; da família do Bruno e do Clemerson, estavam todos presentes e me receberam com muita alegria, o que me parece hoje uma maneira elegante de receber alguém que vem de fora, demonstrando um modo de recepção caloroso que diz algo como “seja bem-vinda”, ou melhor, “você é bem-vinda”. Desse modo, apresentaram-me de imediato para a equipe do seriado com entusiasmo, como uma amiga que chegava.

Pelo fato dos integrantes dos Brô Mc’s e suas famílias estarem ocupados com a gravação do seriado, acompanhei algumas gravações e, por conseguinte, aproveitei esse momento para conhecer outros ambientes da RID, já que tinha também como objetivo saber das pessoas que lá residem como recebem as músicas de rap indígena. Nos dias que se seguiram, conheci duas professoras indígenas enquanto a equipe da minissérie gravava algumas cenas na casa de uma delas. A professora dona da casa é diretora de uma escola na reserva indígena de Panambizinho, cerca de meia hora de carro da RID. A outra professora que lá conheci ministrava aulas de artes e português, uma disciplina em uma escola e outra na outra escola, ambas em Jaguapiru, aldeia que junto de Bororó configura a RID.

Antes que eu me candidatasse a ajudante dessa segunda professora em uma das escolas em que ela ministra aulas de português, tive meu primeiro contato com os capitães/lideranças da aldeia de Jaguapiru (conhecidos também como conselheiros, eles são eleitos por meio de votação na comunidade e tratam de articular as demandas da população da comunidade, angariar apoios e intermediar os conflitos internos) a fim de receber o aval para a pesquisa. Foram algumas rodas de conversas com essas lideranças onde apresentei o projeto de pesquisa. Para conseguir a permissão para tal empreendimento, as lideranças pediram que eu não mencionasse os nomes das pessoas envolvidas na pesquisa, salvo os integrantes dos Brô Mc’s e suas famílias. Dentre outras coisas, eles alegaram que esse anonimato “preservaria a integridade das pessoas”. Por esse motivo, as demais pessoas que aparecem nas descrições desta dissertação receberam nomes fictícios.

A fim de conhecer os contextos que compõem a RID e seu entorno, dispus meus dias a conhecer algumas partes de ambas as aldeias. A RID é pequena para a quantidade de pessoas que lá residem, mas é grande para se andar a pé; como meus interlocutores estavam todos ocupados com a gravação de *Guateka*, concentrei minhas idas à RID restringindo cada dia a um lugar. Desse modo, deslocava-me até determinado local de mototáxi, lá passava a tarde e depois regressava à cidade do mesmo modo que fui, de mototáxi. Com essa estratégia, conheci as escolas Tengatú e Guateka de Jaguapiru. Nessa última, acompanhei e auxiliiei as aulas de português que a professora Rosa ministrava para a turma do sétimo e oitavo ano. Essa experiência, dentre outras coisas, permitiu-me conhecer dos alunos das escolas seus gostos musicais, bem como o modo como recebem as músicas dos Brô Mc's.

Ademais, pude acompanhar algumas aulas de artesanato ministradas pelo professor Fernando no Centro de Referência de Assistência Social (CRAS), localizado na aldeia de Bororó, o que me permitiu, além de conhecer um pouco mais os artesanatos Guarani, Kaiowá e Terena, transitar pela aldeia de Bororó e conhecer algumas pessoas que lá residem e saber delas como recebem as músicas dos Brô Mc's, quando lhes eram conhecidas. Pude conhecer também três casas de rezas, sendo uma Guarani, outra Kaiowá e outra Terena. Além disso, pude conhecer duas terras indígenas próximas à cidade de Douradina, *Ita'y* e *Guyra Kambiy*, ainda não homologadas. Nessa última, pude participar de um *Jeroky Poku*, cerimônia de batismo do milho. Das festividades na RID, apenas pude participar do dia 19 de Abril, o dia do índio, que é comemorado pelas pessoas na reserva.

Durante o período de pesquisa, aconteciam três retomadas de territórios tradicionais no entorno da RID: *Yvu Verá*, *Ita Poty* e a retomada da *Dona Edite*, essa última ainda sem um nome definido, por isso expressa assim, como as pessoas de lá mencionavam. As duas primeiras retomadas foram impactantes para mim. Em *Ita Poty*, por exemplo, enquanto lá estive, era comum se ouvir constantemente disparos de armas de fogo providas da sede da fazenda, a fim de coagir os indígenas que estavam nas retomadas. Nesse local, uma pessoa já havia sido gravemente baleada em confronto com os fazendeiros. No momento da pesquisa, essa pessoa estava hospitalizada em estado grave. Todas as pessoas que pude conhecer na RID, em todos os lugares que aqui mencionei, ora ou outra conversamos sobre as diferentes músicas que permeiam seus espaços de socialidade, e igual conversamos sobre como eles receberam e recebem as músicas produzidas pelos Brô Mc's.

Minha proposta era trazer no último capítulo desta dissertação a recepção e significação das músicas dos Brô Mc's pelas pessoas da RID e seu entorno. Mas, como alguns dos lugares por onde circulei no período do campo se apresentaram demasiadamente complexos para mim, acabei por adentrar em alguns pontos desta experiência, como nos contextos das escolas e das retomadas de terras. Ou seja, contextos em que as pessoas interagem e que formam um corpo maior e dialógico que só se faz compreendido aos leigos (no caso, a pesquisadora que vos fala) quando relacionados entre si. Assim, as articulações que fazem as pessoas em cada lugar, e por sua vez, as relações que engendram em e com os sujeitos em outros lugares, nos permite conhecer algumas das complexidades que configuram a socialidade das pessoas nesses contextos de circulação. Assim, podemos compreender um pouco mais as formas com que as pessoas se relacionam e o que nos permitem pensar quando engendradas em contextos específicos de fala. Penso que aprofundar um pouco mais na compreensão desses lugares nos possibilita pensarmos também nos contextos aos quais os Brô Mc's compõem suas obras musicais, visto que, eles estão exatamente tratando desses temas que busquei descrever, mesmo que parcialmente. Com essas considerações, alerto que o leitor pode vir a se sentir perdido em alguns momentos deste último capítulo, pois, a escrita será composta de diferentes tramas, mas que se entrelaçam. Ora abordarei a significação e recepção do rap indígena e ora trarei para o corpo do texto descrições dos contextos em que essas explicações me foram concedidas e as complexidades existentes nesses contextos que nos permitem conhecer o modo como os sujeitos significam as músicas dos Brô Mc's.

No que diz respeito à cidade de Dourados, pude transitar pelas regiões mais centrais e conhecer um pouco desta cidade e das pessoas que lá residem. Essa experiência me proporcionou conhecer como são vistos (em partes) os indígenas na cidade, vê-los circular pelas ruas, assim como conhecer um pouco a sonoridade que mora nas ruas centrais da cidade, um bom ponto de partida para apreender a preferência musical daquelas pessoas e o que isso pode vir a reverberar na RID, que está mais que próxima colada à cidade de Dourados. Adiante, faço uma síntese dos capítulos que vêm a seguir, de modo que todos esses caminhos trilhados por mim e descritos acima apareceram de forma mais detalhada ao longo dos capítulos.

O primeiro capítulo desta dissertação apresenta uma contextualização dos Brô Mc's junto a outros artistas indígenas que fazem uso de música popular (MP) para elaborar suas canções, assim como apresento algumas questões e reflexões que se desdobram desse

fenômeno e que nos permite pensá-lo de maneira mais profunda, analisando cada aspecto que o fenômeno em questão enseja. A importância desse capítulo provém da contextualização desse fenômeno, de modo a inserir os Brô Mc's em uma ampla rede de artistas indígenas fazendo uso da MP, como também a reflexão que isso nos permite fazer, as relações de troca existentes entre indígenas e não indígenas que permeiam séculos de contato.

No segundo capítulo, esboçamos um panorama histórico da música popular, bem como seus desdobramentos conceituais. Reportamo-nos sobre as definições de gêneros musicais e abordamos o gênero do rap e suas especificidades mais gerais. Apresento também nesse capítulo como os Brô Mc's dizem utilizar o rap, fazendo o oposto do que espera o ouvinte desavisado. Em vez de produzir mistura entre rap e elementos indígenas em suas canções, os mc's indígenas disseram colocar os elementos juntos e não misturá-los, o que produz uma grande diferença.

Por conseguinte, o capítulo três trata sobre as especificidades musicais dos Guarani Kaiowá (GK). Aqui, foram abordados alguns gêneros musicais GK e o modo como esses são executados, as especificidades que norteiam suas execuções e as finalidades que tais cantos ensejam. Para isso, utilizamos a bibliografia disponível que versa especificamente sobre as sonoridades GK. Esse capítulo se torna relevante para compreendermos o que a música GK mobiliza, assim como quando os Brô Mc's fazem uso dela, quais gêneros são possíveis de uso e quais são restritos e os possíveis porquê disso.

Os demais capítulos dessa dissertação compreendem o capítulo quatro, cinco e seis, que abarcam as especificidades do fazer musical dos Brô Mc's. O capítulo quatro trata particularmente da trajetória dos integrantes do grupo de rap indígena enquanto mc's. Nesse capítulo, é descrito como eles passaram de ouvintes a executantes de rap e, posteriormente, abordamos os modos de composição desses artistas, apresentando como eles nos disseram e mostraram elaborar suas canções.

O capítulo cinco relaciona as especificidades do rap que se aproximam das especificidades dos cantos GK, em especial dos cantos presentes no gênero musical *Guaxiré*. Isto nos permitirá refletir, dentre outras coisas, sobre a escolha do rap enquanto gênero de música popular em uso para além do que disseram os jovens mc's indígenas. Por fim, e nada menos interessante e importante, o capítulo seis aborda a recepção da música dos Brô Mc's na RID e em seu entorno (na cidade de Dourados). Veremos que a recepção de suas músicas acionam questões

além-som, acionando maneiras de socialidade GK. Ainda no capítulo seis trazemos algumas descrições acerca da recepção das músicas dos Brô Mc's na cidade de Dourados. Neste capítulo também apresentaremos dois grupos artísticos constituídos de não indígenas e que fazem uso de elementos indígenas para comporem suas artes. Residem nestas atitudes certos contrastes, pois, embora suas obras sejam realizadas em formas artísticas distintas (teatro e canto) apontam para uma série de diferenças que estão em jogo nestes processos de composição. Enquanto os discursos destes artistas se aproximam quando dizem que buscam dar visibilidade não apenas as artes indígenas, mas também à sua existência, (o que se aproxima em algum nível de algumas das intencionalidades dos Brô Mc's). Em contrapartida, o modo como ambos elaboram seus discursos e suas composições artísticas sugere que estas diferenças residem, sobretudo, no modo como esses sujeitos concebem o mundo e como interagem *com* e *nele*. Em outras palavras, diferentes cosmologias e diferentes formas de produzir e pensar processos artísticos.

CAPÍTULO I – PONTOS DE PARTIDA E PROBLEMAS TEÓRICOS

Atualmente, não é nada incomum nos depararmos com vídeos no YouTube ou mesmo matérias de jornais apresentando os diferentes trabalhos de artistas indígenas nas mais variadas modalidades. No Brasil, por exemplo, no que tange à música, o crescente número de grupos indígenas que fazem uso de gêneros musicais tidos como populares, ou mesmo o crescente uso de tecnologias midiáticas⁴, tem se diversificado cada vez mais ao longo dos anos.

Nos casos dos músicos indígenas, esses artistas não só fazem uso de gêneros da música popular, como também têm destacado motivos indígenas para compor suas artes. Seja instrumentalmente, ou mesmo na construção de suas letras, no conteúdo que elas expressam (muitas vezes versando em suas próprias línguas), no uso de vestimentas tradicionais, adornos corporais e assim por diante. Eles se apresentam tanto em cidades como em aldeias de todo o Brasil, interpretando gêneros musicais como Forró, Arrocha, Sertanejo, Rap e outros, como os grupos: *Os Moleques da Pisadinha (Guarani-RJ)*, *Mullekes da Tribo (Guarani-SP)*, *Banda Guaranizinhos do Forró (Guarani-MS)*, *Kunumi Mc-Jeguaka Mirim (Guarani-SP)*, *Banda Txanawa Beru (Huni Kuin-AC)*, *Forró Bay (Maxakali-MG)*, *Macuxizinhos do Forró (Macuxi-RO)*, *Grupo Arrocha o Nó (Potiguará-PB)*, *Jessaká e Nhamandu (Guarani-SP)*, *Xondaro Mc's (Guarani-SP)*, *Oz Guarani (Guarani-SP)*, *Brô Mc's (Guarani Kaiowá-MS)*, e assim a lista se estende pelo Brasil afora e pelos demais países latino-americanos.

Mas seria esse fenômeno algo novo? Essa pergunta se coloca para deslindarmos o quão antigas são as trocas⁵ que se sucedem ao

⁴ Sobre o uso de tecnologias midiáticas e as relações que fazem as populações indígenas desses recursos, ver Klein (2013) em: *Práticas midiáticas e redes de relações entre os Kaiowá e Guarani em Mato Grosso do Sul*. Nesse trabalho, Klein – e resenharei de forma muito geral suas ideias centrais – observa os modos de uso por parte dos Kaiowá e Guarani do estado do Mato Grosso do Sul de tecnologias de comunicação. Pensando nas produções de narrativas midiáticas de autoria indígena como modo de objetivação de saberes e de reflexividade cultural, Klein sinaliza para a capacidade que esses usos de aparelhos de comunicação possibilitam com que as pessoas e os coletivos atualizem e multipliquem relações eficazes entre elas.

⁵ Devo a Rafael de Menezes Bastos a ideia em pensar esses fenômenos por meio da troca. Foi em uma comunicação no Núcleo de Estudos Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe (MUSA), do qual faço parte desde 2015, quando Bastos nos disse sobre o fato de indígenas na contemporaneidade fazerem uso de gêneros musicais populares, ele mencionou: “A troca é um fenômeno muito antigo” desde então, venho pensando e desenvolvendo meu argumento na esteira de sua sugestão.

“encontro”⁶ com o “outro” e, se hoje esse fenômeno tem recebido maior destaque, devemos também avaliar as implicações que configuram esse processo e o que está em jogo quando indígenas se apropriam de tipos de músicas “externas” às suas. Desde os primórdios da antropologia, sabemos que a noção de troca é matéria de reflexão da disciplina. Marcel Mauss, em *Ensaio sobre a dádiva*, já apresentava a troca como sistema mais complexo de economia que transcende a troca de bens materiais. O autor traz o plano das relações sociais engendradas por meio da troca enquanto um atributo social capaz de constituir, assim como destituir, relações entre grupos, pessoas etc. Dentre as mais variadas modalidades e singularidades de sistemas de trocas apresentadas por Mauss, o autor evidencia a troca como um princípio fundante das relações humanas (MAUSS, 2003). Posteriormente, Lévi-Strauss localizou na noção de troca o fundamento primordial da comunicação entre agrupamentos humanos (trocas de mensagens, bens e mulheres) e, conseqüentemente, da troca entre grupos à matéria para a “abertura ao outro” (LÉVI-STRAUSS, 1991, 1992).

A música enquanto linguagem também é objeto de troca entre grupos, seja pelo que ela comunica, seja pelo que ela implica, quando servindo para variados fins. Mas, em qualquer uma delas, enredam-se teias de relações entre sujeitos. Menezes Bastos (2007), no artigo sobre a música indígena das Terras Baixas da América do Sul, descreve o panorama de trabalhos que abordam e apontam para o caráter socializante que a música e as artisticidades⁷ estabelecem entre as populações indígenas. As artisticidades enquanto mediadoras centrais de uma infinidade de relações, dentre elas entre humanos e humanos e entre humanos e seres não humanos⁸.

⁶ Essa nota vem apenas para uma explicação sobre um desconforto ao uso dessa palavra *ENCONTRO*. Ela me soa aqui, muitas vezes, como um eufemismo, quando tratamos especificamente dos processos de colonização e o que ele implicou e ainda implica. Não pretendo suavizar ou maquilar as situações de massacres, explorações e extermínios implicados nesse *encontro*, diga-se de passagem, assimétrico. Todavia, a fim de não me abster dessas considerações, mas também de tentar um olhar sobre a agência desses indígenas em meio a tais situações, é que optei por não descartar essa palavra, mas considerando-a com aspas, para que não esqueçamos das implicações que tal “encontro” historicamente porta consigo.

⁷ De acordo com Menezes Bastos, Artisticidade seria algo como “um estado geral de ser, que envolve o pensar, o sentir, o fazer, na busca abrangente da ‘beleza’, esta compreendida — para longe de suas formulações ocidentais consuetudinárias, tipicamente academicistas — tão somente como passe de ingresso nos universos da arte (tanto quanto a ‘monstruosidade’, a ‘prototipicidade’, a ‘eficácia’, a ‘formatividade’ e outras senhas).” (MENEZES BASTOS, 2007, p. 295).

⁸ Para maior compreensão sobre as relações que se estabelecem entre humanos e não humanos nas sociedades ameríndias e no que tange especialmente o âmbito da música, ver em: *The*

Na corrente desses estudos, Anthony Seeger, por meio de sua experiência de campo entre os indígenas Kisêdjê, desenvolve um modo de pensar a antropologia que aborda a música como um foco analítico. Segundo o autor, a Antropologia Musical diz respeito à ênfase principal em análises das produções e performances musicais *na* vida social. O ato de fazer músicas engendra as mais amplas relações entre os grupos humanos. Aqui, a música recebe o destaque de não só fazer parte da cultura e ser estudada como tal – como seria na Antropologia da Música – em uma dada sociedade. Mas também, como produtora e atualizadora das relações sociais dos grupos e entre eles. Ao descrever a cerimônia do rato, uma cerimônia de iniciação do menino para o grupo dos homens, entre os Kisêdjê, por exemplo, o autor aponta para as relações de troca que as pessoas estabelecem no período do ritual. Sejam as trocas entre alimentos, danças, nomes, cantos e assim por diante. A música, que é canto entre os Kisêdjê, dentre outras coisas, opera como mediadora e produtora das relações sociais entre eles e seus eventuais parceiros de troca (SEEGER, 1987).

Sobre esse “encontro”, por exemplo, o trabalho de Protasio Langer (2012) acerca dos Violinistas GK nos fornece meios para pensarmos a apropriação de instrumentos e músicas tidas como externas a esses povos. Através de relatos históricos e dados etnográficos, Langer registra a circulação do violino entre os GK. Dentre outras coisas, o autor aponta para o manejo do instrumento feito por esses indígenas enquanto uma técnica singular elaborada por eles, levando em conta a criatividade e interpretação nos modos de execução e feitura do instrumento.

Ládio Veron, um dos interlocutores de Langer ao pesquisar o instrumento em sua comunidade, menciona que o som do violino era capaz de promover a comunicação com *Tupã Kuéra*, divindade entre os Kaiowá. Ainda, eles utilizavam o instrumento para as caçadas, pescas e também para mudar a direção do temporal que se aproximasse. De

Human and Non-human in Lowland South American Indigenous Music. Special Issue of Ethnomusicology Forum Vol. 22(3) editado por Bernd Brabec de Mori. Esse dossiê reuniu autores que apresentam como a música é usada nas cosmologias indígenas onde a comunicação entre humanos e não humanos é primordial. E para além, eles sugerem que o domínio do som pode vir a ser a chave explicativa para a compreensão de muitas narrativas indígenas sobre transformações e sobre as agências de não humanos.

Para um panorama mais geral ver: *Sudamérica y sus mundos audibles – Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas* (2015, libro completo, ed. Bernd Brabec de Mori, Matthias Lewy & Miguel A. García). Mais adiante apresento os trabalhos de Montardo e Chamorro que evidenciam, em algum nível, essas relações entre humanos e não humanos presentes nos cantos entre os Guaraní e Kaiowá do Mato Grosso do Sul.

acordo com Ládio Veron, o som do violino era capaz de provocar emoções nos espíritos maus da floresta a ponto de fazê-los chorar e assim irem embora. Em nota de caderno de campo, Langer observa na fala de seu interlocutor Gerônimo que:

Nos encontros musicais de antigamente juntavam um violão de 5 cordas, um de 6 cordas e um violino. Seu pai fazia música indígena e paraguaia. Um rapaz, chamado Salvador, levava seu pai para tocar no Paraguai. As rabecas tinham som bem alto de maneira que cobriam o som da sanfona. O primeiro violino o pai fez com 24 anos de idade. Seu pai segurava o violino de duas formas: próximo do colo, como se segura uma rabeca, e em cima, como se segura um violino. (LANGER, 2012, p.319)

Desde aí podemos ver que a interpretação nos modos de circulação, produção e execução de músicas indígenas e de outros gêneros musicais (no caso aqui se refere às canções folclóricas do Paraguai) já eram práticas entre os GK. De acordo com Langer, o violino está presente entre os GK desde a época das missões jesuíticas até os dias de hoje. Todavia, se antes a maneira de interpretar o uso desse instrumento foi posposta pelos missionários, ao contrário, o que Langer vem sinalizar é que a circulação desse instrumento entre os GK foi significada aos seus modos de uso, em seus termos.

No trabalho de conclusão de curso na Licenciatura Indígena *Teko Arandu* (UFGD/FAED), Ládio Veron Cavalheiro nos apresenta as atividades realizadas pelo Kaiowá *Ava Apyka Rendy* (João de Aquino), que ensinava crianças e adolescentes a executarem e produzirem instrumentos tocados com arcos. No trabalho de Veron Cavalheiro, a figura de João Aquino é apresentada como executante de músicas paraguaias em bailes na aldeia e nas fazendas, quando contratado, como também um músico que executava no violino cantos tradicionais na *Oga Marangatu* – Casa de reza – e, nesse espaço, o violino também era utilizado como um instrumento para comunicação com os seres espirituais Guarani/Kaiowá. (LANGER, 2012). Em ambos os trabalhos, os autores apresentam inclusive o repertório de músicas folclóricas paraguaias que João de Aquino tocava. Nota-se, portanto, que o fenômeno em questão – o uso de músicas “externas” às tradicionais indígenas⁹ – já era prática desde há muito tempo entre os GK no estado do MS.

⁹ Tenho entendido a ideia de tradição de acordo com Marshall Sahlins, quando nos diz: “A tradição consiste aqui nos modos distintos como se dá a transformação: a transformação é necessariamente adaptada ao esquema cultural existente” (1997, p.62). Ainda

Aliado a essas considerações, Veron Cavalheiro em seu trabalho nos diz sobre o que o levou a pesquisar esse tema. Dentre seus argumentos, ele explicita que, pensando nas gerações futuras, o trabalho de relembrar essas práticas de fabricação e execução de violinos Guarani Kaiowá:

representa uma possibilidade de dialogar com a tradição da nossa etnia, mas, ao mesmo tempo a possibilidade de se inserir em outros estilos artísticos musicais. Dessa forma, se reafirma a tradição sem ficar preso nela (VERON CAVALHEIRO, 2011, p. 1).

A fala de Ládio se aproxima do pensamento que orbitou todos os diálogos que tive com os integrantes do grupo Brô Mc's no período da pesquisa de campo. Mais adiante, voltarei a esse tema. Por ora, apenas quero lançar a reflexão inicial de que o uso de “outros estilos artísticos musicais”, como mencionou Ládio, parece obedecer muito mais a uma lógica de abertura ao outro, que visa à diferenciação e afirmação de suas indianidades, do que de um mero processo de aculturação, entendido como perda cultural. Também, a circulação, execução e produção de instrumentos e músicas entre os GK não constituem territórios fechados em si. Isso, Veron Cavalheiro argumentou quando mencionou que alguns pesquisadores outrora defenderam essa mesma ideia. A meu ver, e me juntando a eles, adiciono que a circulação se deu e continua se dando (como no caso dos artistas da contemporaneidade) em relações cada vez mais amplas. Tanto no processo de audição, como nos de produção, execução e recepção de suas artes, diversas questões relativas ao som e ao espaço são postas em jogo.

No caso dos Brô Mc's, por exemplo, esses artistas cantaram em algumas canções fatos vividos por outros sujeitos em contexto de reocupação de seus territórios tradicionais. Assim como a escuta de rap e a execução do mesmo provém de suas relações com a sociedade envolvente, esses casos citados expressam os múltiplos espaços que suas

complementando esse pensamento, me apoio nas ideias de Anthony Seeger que sugere, ao escrever sobre a etnografia da música, as ideias de tradição e mudança para se pensar um evento musical. Ele nos diz: “O fato de que sempre existirá uma vez, aponta para o que podemos chamar de tradição. O fato de que a próxima vez não será nunca igual à vez anterior produz o que podemos chamar de mudança” (2004, p. 238). Dessa maneira, me apoiando nas considerações desses autores, entendo que um evento musical considerado, nesses termos de tradição acima citados, possui características e aspectos dinâmicos a cada vez que é executado, destituindo-se o caráter fixo tanto para o evento musical, quanto para a execução de suas músicas, concepções cosmológicas e tudo o que se relacionar ao evento e às vidas das pessoas que dele participam.

canções articulam e os diferentes modos de circulação. A produção de CDs e shows acontece por meio das alianças que fizeram e fazem com parceiros não indígenas. No caso, o produtor dos Brô Mc's, Higor Lobo, é quem intermedia o diálogo necessário com o mercado musical, articulando redes de contatos para os shows do grupo. Isso sem dúvida faz parte dos fatores que ampliam cada vez mais a circulação de suas músicas para além de um contexto local.

Como explicitado anteriormente, e como apontado em alguns trabalhos etnomusicológicos já clássicos, a importância da música nas sociedades indígenas a torna um caminho fértil para buscar conhecer a sua socialidade. Por meio de seu estudo e junto das pessoas que as escutam e executam podemos apreender sua potência, podemos ampliar nossos entendimentos acerca de como os diferentes agrupamentos humanos “organizam os sons”, como já dizia Blacking¹⁰. E podemos, sobretudo, como é o caso deste trabalho, buscar compreender as formas e razões com que os artistas indígenas utilizam gêneros tidos como “externos”¹¹ aos seus e o que pretendem e ativam com essas modalidades musicais tidas como diferentes das suas. Como eles organizam esse som? E porque a escolha desses ou daqueles gêneros musicais? De que maneira os fazem? Quais as implicações desse feito, tanto para eles, como quanto para a comunidade em que vivem? Como as demais pessoas da comunidade recebem esse som? Essas são questões que podem nos dizer sobre como, a partir do fazer musical, os

¹⁰ Para uma breve compreensão sobre o que quer dizer o autor quando nos fala da organização do som: ele nos diz que há diferentes sistemas sonoros que distintos grupos elaboram e que em dadas circunstâncias os chamam de algo como (os nativos em seus termos) música. Para melhor esclarecimento em: *Quão musical é o homem?* Blacking nos diz sobre a música: “A música é fruto do comportamento humano, seja ele formal ou informal: é a organização humana do som. E ainda que sociedades tendam acalantar diferentes ideias sobre o que tomam por música, todas as definições se baseiam nalgum consenso de opinião sobre os princípios a partir dos quais é preciso organizar os sons. Não pode haver tal consenso sem que haja algum compartilhamento de experiências, e a menos que diferentes pessoas sejam capazes de ouvir e reconhecer padrões nos sons que chegam aos seus ouvidos.” E continuando, ele afirma: “Por ser a música uma tradição cultural que se pode partilhar e transmitir, não poderá ela existir a menos que alguns seres humanos possuam, ou tenham desenvolvido uma capacidade de audição estruturada. A performance musical, em contraste com a produção do ruído, é inconcebível sem a percepção de ordem no som” (BLACKING, 1976 p.10)

¹¹ Estou usando “externos” com aspas porque me parece uma ironia – ação de querer dizer o oposto. Ora, se os indígenas fazem uso de qualquer elemento tido como “externo” ao seu, esse já não é mais externo. E, em algum nível, na medida em que se pratica tal coisa, em que essa coisa circula nas relações entre esses sujeitos, ela se transforma em algo diferente daquilo que era antes. Entenda, estou considerando que o modo como os indígenas fazem uso de algo “externo” corresponde aos seus modos de fazer e ou utilizar. Dizem respeito, aos seus modos criativos de manejo.

artistas indígenas articulam suas demandas e estabelecem suas relações tanto com o “outro” (o não indígena), como com os seus parentes e demais membros da comunidade em que vivem. Além, é claro, de nos fornecer matéria para pensar os processos criativos envolvendo a produção musical.

Tomarei como foco de estudo e análise o grupo dos Brô Mc’s, pois entendo que eles fazem parte desse panorama atual de artistas indígenas que passaram a integrar circuitos musicais não indígenas ou mesmo não tradicionais. Nota-se, então, que o evento musical abarca uma série de relações que ultrapassam a execução sonora somente. Nele, pretende-se um diálogo em diversos níveis com o outro. As dimensões das performances musicais são parte importante para a elaboração de análises e estudos sobre música. Uma vez que essas músicas são constituídas de atos comunicativos pretendidos pelos sujeitos que as elaboram, elas produzem e ensinam diálogos que acionam processos mais amplos da e na esfera social. O estudo da performance nos propicia o entendimento das diferentes questões sociais que estão em jogo nas relações sociais entre os sujeitos, isto mediado através da prática musical. Como Blacking e muitos outros, entendemos a importância de uma abordagem etnográfica que leve em conta os diferentes aspectos que compõem o evento comunicativo, entendendo esse evento como ato que extrapola a linguagem verbal.

Ruth Finegann (2002), ao sinalizar para a ação musical, entendendo que o fazer musical propõe uma análise onde a dimensão desse fazer e todas as relações que envolvem os sujeitos neste ato, desde a criação à recepção da música e seus desdobramentos, possibilita uma maior compreensão acerca do papel que a música configura em suas práticas sociais. Esse método enriquece os estudos acerca não só do entendimento da música em sua análise concreta, mas possibilita maiores entendimentos para a Antropologia acerca das práticas sociais de certos grupos, visto que, como sinaliza a autora, a música está presente em uma série de agrupamentos humanos e ocupa papel de destaque em suas práticas.

Ademais, Coelho (2004), ao abordar a música indígena no mercado, sinaliza para o crescente interesse desses grupos em apropriar-se de técnicas de registros, que vão desde o uso de aparelhos fonográficos, fotografias e vídeos. O autor ressalta a importância desses veículos como meio de expressão e negociação intra e intersocietárias, uma vez que a demanda da produção sonora, por parte dos indígenas, é distinta da gravadora (não indígena). Segundo o autor, o primeiro preocupa-se em desenvolver articulações políticas com o homem

branco, em ressignificar a permanente construção da tradição e a elaboração de mensagens específicas para os interlocutores com quem se tenha o que negociar. Em contrapartida, o mercado fonográfico tem dificuldade em reconhecer esse indígena que não se enquadra no estereótipo essencializado e romantizado, através do qual são pensados os indígenas na sociedade brasileira. Essa limitação provoca uma surdez em relação à heterogeneidade musical e artística dos indígenas contemporâneos. Essa heterogeneidade musical, ao qual se reporta Coelho, no nosso entendimento, abrange tanto o uso dos gêneros musicais tradicionais como o de outros gêneros.

No caso do grupo aqui analisado, os integrantes do Brô Mc's dizem abordar em suas letras a realidade que os indígenas das aldeias Jaguapiru e Bororó vivenciam. Eles comentam que a música rap é uma maneira de denunciar as injustiças e preconceitos, além de valorizar sua própria cultura, utilizando-a como via de comunicação. O integrante e líder dos Brô Mc's, Bruno, em uma entrevista à Central Única das Favelas (CUFA), é categórico ao dizer: “Então o rap pra nós é uma ferramenta pra própria defesa contra o preconceito, o racismo. E mostrar que nós somos índios e nossa voz nunca vai se calar.”¹² Mais adiante, apresentarei como, ao fazer rap, eles estão dialogando também com gêneros tidos como tradicionais aos GK em MS. Nesse momento, fiz questão de apresentar as argumentações de Bruno Veron, para pensarmos algumas das implicações um tanto já debatidas na antropologia quando indígenas fazem uso da noção de cultura em diálogo com a sociedade envolvente.

Manuela Carneiro da Cunha (2009), ao se debruçar no entendimento acerca do tema de patrimônio cultural, faz distinção da ideia de cultura em duas modalidades. Cultura e “Cultura”, com aspas. De modo geral, a “cultura” com aspas seria então uma maneira de objetificação das relações sociais (o que estaria na esfera da cultura sem aspas, onde, em dadas circunstâncias, os sujeitos se organizam segundo as suas lógicas internas, enquanto coletivo que faz parte de um todo social) que, dentre outras coisas e para além, aponta para uma reflexão por parte dessas pessoas sobre suas práticas, seus modos de conceber as coisas. Falar de sua “cultura” com aspas é dispô-la no plano do discurso, daquilo que reside no plano da metalinguagem, daquilo que se pretende expressar para o “outro”.

¹² Comunicação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DV91uRs2CDg>. Acesso em: 01 ago. 2014.

Dito assim, o modo como se expressa essa “cultura” com aspas também reside em uma cultura sem aspas, como sinalizou Marcela Coelho de Souza (2010). De acordo com essa autora, não é a polaridade entre essas duas noções que nos interessa, mas o que está *entre* essas duas concepções, e principalmente o que isso vem a ser para esses indígenas. É importante salientar que essas concepções tão nossas (digase, dos antropólogos, em designar cultura) passa por diversas torções quando utilizadas pelos indígenas. Coelho de Souza, ao abordar a reflexividade cultural, a relativização no uso das noções de “cultura” e cultura, a lógica da relação interétnica – entre indígenas e outros – e o que isso aciona quando os indígenas fazem uso da noção de “cultura” como modo de organizar as diferenças, diz-nos:

A reflexividade cultural [...] inverte [...] Pois, justamente, essa “objetivação/revisão para fora” que constitui a cultura como um “patrimônio coletivo e partilhado”, como algo homogeneizado e “democraticamente [...] estendido a todos”- qualquer que seja a definição que adotemos – é ela mesma uma objetificação: antropológica em grande parte, algo que tivemos que inventar para conferir sentido a nossa experiência do modo com outras pessoas conduzem suas vidas, como Roy Wagner mostrou faz certo tempo [...] É para tal relativização – operando seja sobre a objetivação em que consiste a cultura “sem aspas” (inventada, nesse sentido wagneriano, pelo antropólogo), seja sobre os modos indígenas de reflexividade que se busca apreender por meio deste conceito (isto é, sobre os modos de reflexividade que preferi não rotular de cultura), seja ainda sobre “cultura” objetificada indigenamente na arena inter-étnica – que Carneiro da Cunha me parece estar apontando quando fala de looping effect da reflexividade, mostrando como esta produz efeitos dinâmicos tanto sobre aquilo sobre o que se reflete quanto sobre as metacategorias por meio das quais se o faz. É nestes efeitos que, creio, ela está interessada. É para chamar a atenção para eles que ela escreve as aspas (não para purificar nossos usos da palavra cultura). De modo que, se há algo que se possa chamar cultura “sem aspas”, isto não é nada que estivesse ali antes do encontro entre o antropólogo (por exemplo) e o nativo; trata-se (antes) de um efeito deste encontro (sobre o antropólogo, por exemplo). Uma vez que a reflexividade indígena pode tomar formas muito diferentes daquela que chamamos cultura, e porque essas formas não podem não deixar suas marcas sobre essa meta-categoria “importada”, nunca podemos estar certos de saber de antemão o que os índios querem dizer quando dizem “cultura”. Quando usam nossa palavra – ou alguma tradução

engenhosa dela – eles estão produzindo um objeto que significa sua relação conosco, trata-se ainda da produção deles: o que eles devem estar fazendo – eles não têm alternativa – não é objetificar sua cultura (sem aspas) por meio de nosso conceito, mas sua relação conosco por meio dos conceitos deles – quero dizer, por meio de sua própria compreensão do que constitui criatividade, agência, subjetividade.(COELHO DE SOUZA, 2010, p.111-112).

É nesta esteira de pensamento que corre esta pesquisa, quando justamente busca compreender tal objetificação da cultura – por meio da música do rap como fazem os Brô Mc's –, quando esta reside em uma linguagem também voltada para a relação com a sociedade envolvente, feita por eles acionando seus modos particulares de se fazer. Como então esses indígenas fazem operar esses conceitos em seus termos? Essas são as motivações que nos levam a realizar esse trabalho, levando em consideração as torções que o próprio uso da noção de cultura utilizada pelos GK vem a acionar e fazer emergir. Podemos dizer que o uso da noção de cultura proferida por Bruno mais acima diz respeito à cultura e a “cultura”. Se ao explicar o que quer com o uso do rap é objetificar por meio do discurso – leia-se: música rap – sua cultura, valorizando-a, o modo como os Brô Mc's fazem uso do rap para elaborar suas músicas operam na lógica de sua cultura (aquela sem aspas). Fazer uso do rap enquanto um modo de produzir “cultura” é colocar seu modo de ser em relação ao outro.

Ademais, Coelho de Souza, ao mencionar os estudos da etnologia americanista, sinaliza para o papel constitutivo da alteridade entre as populações indígenas amazônicas, sendo a alteridade uma das formas de constituir diferenças, entre entidades e também entre identidades. Essas considerações fazem consonância também nos contextos dos indígenas em MS. De acordo com a autora, entenda-se por apropriação:

uma quantidade de processos e modalidades de aquisição de itens (materiais e imateriais) que aparecem como veículos (objetificações) de propriedades, atributos e potências alógenas. [...] Descrever os fenômenos de apropriação mencionados nesses termos, como processos de resignificação, permite aproximar essa problemática das “guerras de signos” (Brown 2003) que, nos quatro cantos do globo, vêm explodindo em torno dos usos e abusos que uns, “consumidores”, fazem das produções culturais, convertidas neste processo em emblemas identitários, de outros, “autores”, “criadores” ou “produtores” (Coombe 1998). Mas, justamente, produção, consumo e identidade são noções que

se comportam de maneira bastante peculiar em solo amazônico, onde toda a produção é via de regra uma aquisição, o resultado de uma troca, mais ou menos violenta (“roubo”) mais ou menos cordata, e de onde está ausente a ideia de uma criação *ex nihilo* – Aqui toda criação é uma transformação. E um dos meios dessa transformação é o consumo, não tanto das produções dos outros, mas dos outros mesmos, de parte suas que são exteriorizadas, objetificadas, feitas “produto” e “signo”, por meio de tal transformação. (COELHO DE SOUZA, 2007, p. 11).

Algumas considerações a se fazer. É sabido que Coelho está pensando a apropriação pela ótica das sociedades amazônicas. Em nosso caso particular, debruçamo-nos nas apropriações que os indígenas, no estado de MS, fazem e como eles atribuem significados a elas. Desde aí, há sem dúvidas grandes diferenças, mas também algumas aproximações, dados os distintos contextos atuais e históricos em que vivem essas populações indígenas.

Mais adiante, a autora elabora seu argumento apontando para a diferença em se pensar as noções de apropriação. As distintas modalidades de interpretação, a produção de conhecimento que envolve diferentes noções de criatividade e autoria, no que diz respeito àquelas feitas por indígenas e aquelas feitas nas sociedades não indígenas. Enquanto a primeira opera na chave do dom – do elemento apropriado como uma relação de aquisição por meio da troca que se estabelece com outro –, a segunda opera na chave interpretativa da apropriação e que aí a criatividade e a autoria são pensadas enquanto mercadorias, produtos apenas de um ou alguns, o que implica em uma noção de propriedade, no sentido de posse.

No caso amazônico, e creio ser também o caso dos GK, as apropriações operam na chave da aquisição de algo que vem de outrem. Os cantos GK, como verão a seguir, são concedidos a determinadas pessoas que, em relação com seres espirituais, são possibilitadas a entoá-los. Os GK que conversei durante o campo atribuem às divindades espirituais a propriedade de cantos específicos. E outros cantos, como o *Guaxiré*, por exemplo, qualquer um pode criar ou mesmo fazer uso, pois são cantos de esfera pública. Todavia, esses cantos são produzidos nas interações entre os sujeitos, são adquiridos em cerimônias e festas. Os integrantes dos Brô Mc’s, a meu ver, sabem muito bem dizer que o que fazem é interpretar ao seu modo não só o gênero musical do rap como os gêneros do *Guaxiré/Kothyhu*. Suas peças musicais, como veremos,

fazem parte da transformação daquilo que adquirem, muito próximo dos termos mencionados acima por Coelho de Souza.

No que tange às diferentes músicas circulantes entre os GK da Reserva de Dourados, interessavam-me, sobretudo, as produções artísticas onde ficava claramente perceptível o borrar de fronteiras musicais. Dentre as inúmeras abordagens dessa pesquisa, está a de compreender como a música Guarani Kaiowá está sendo atualizada pelos jovens na aldeia de Jaguapiru e Bororó – MS. A música GK está sendo atualizada de diversas maneiras, de modo que nesse trabalho me concentrarei especificamente na aproximação entre elementos musicais indígenas e um gênero considerado não indígena, o rap. As músicas produzidas pelos Brô Mc's são analisadas nesse trabalho com o propósito de refletir sobre os diferentes contextos pelos quais esses artistas circulam e a maneira como produzem suas músicas, a partir da análise do fazer musical. Os diferentes elementos presentes em suas composições nos levam a problematizar os processos em que se deram os usos de diferentes linguagens (indígenas e não indígenas) para a elaboração de suas musicalidades.

Faz-se importante mencionar que, dentre outros motivos, esse interesse foi possível devido ao fato da crescente presença de artistas indígenas no mercado musical brasileiro. Neste caso, particularmente, tomei como ponto de partida para compreensão desses processos musicais o grupo de rap indígena Brô Mc's, pois, a articulação do rap em e com seus contextos particulares me saltavam aos ouvidos uma espécie de discurso da “cultura” com aspas de Carneiro da Cunha, com todas as ressalvas mencionadas acima. A ameaça de morte coletiva anunciada em carta pelos GK de *Pyelito Kue*¹³ endereçada à Justiça Federal chamou a atenção de muitas pessoas de todo mundo para a situação dos indígenas em MS. Depois disso, ao ouvir o som dos Brô Mc's, cada vez mais fazia sentido, ao menos para mim, o que esses jovens mc's cantavam. O gênero do rap pelo seu caráter de música contestatória caía como uma luva no contexto desses jovens indígenas; restava então saber como eles a interpretavam, como manuseavam a luva.

Entendemos que a prática de apropriação enseja também modos de atualização da maneira de ser GK. No que se refere à noção de atualização, Márcio Seligmann-Silva, em “A atualidade de Walter

¹³ Terra indígena próxima ao município de Iguatemi-MS. Em 2012, em função da ordem de despacho de suas terras tradicionais pela Justiça Federal de Naviraí-MS, teve repercussão mundial.

Benjamin e de Theodor W. Adorno”(2009), apresenta-nos algumas das ideias desses autores e, indo além, descrições de suas obras e vidas. Segundo Seligmann-Silva, a atualidade para esses autores tinha a ver com “a capacidade de uma ideia em ir ao encontro do seu presente de modo a possibilitar uma mudança” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 11). Desse modo, a atualização, para Seligmann, trata-se de “um ato de memória que parte de um conceito forte de agora”. Em outras palavras, um ato de memória reflexivo que pode acionar diferentes contextos, tempos, momentos e experiências de vida. Interpretamos o ato de atualização de uma ideia como um movimento fractalizante. Os olhos do “atualizador” estilhaçam as partes daquilo que ele carrega consigo e que ele enxerga, cortando e recortando à sua maneira, tecendo uma nova malha de significados, que não escapam ao tempo que lhe cerca:

O autor que busca a atualidade de um pensamento parte de um diagnóstico de seu presente. Atualizar implica estar atento para o que se passa no presente do autor que escreve agora. (2009, p.12).

Apontando para algumas das características das obras de Benjamin e Adorno, o autor evidencia o quanto esse ato nos permite refletir acerca das ideias desses autores nos dias atuais e o que ainda se faz ressoar. O esforço vem em mergulhar em um espaço feito de passado e presente, onde as lentes outrora um tanto gastas renovam-se, trazendo a possibilidade “para pensar de modo inteligente e ativo no nosso contexto de habitantes do início do século XXI” (2009, p.11).

De um modo ou de outro, a música assim como as ideias, permitem-nos tal mergulho. Se seguirmos suas pistas, os rastros presentes na estética, na forma, no conteúdo, no sentido que os executantes nos dizem e nos significados que os auditores atribuem, podemos apreender a intencionalidade dos artistas por meio do processo que envolve o fazer musical e o que está em jogo quando eles o fazem. E, indo mais além, se o relacionarmos com seus contextos atuais, podemos encontrar forças de outros tempos reverberando nesse agora, e vice-versa.

Alejandro Madrid (2010) sugere pensarmos na aproximação da música e todas as práticas culturais que dão significados a ela enquanto complexos performativos ou de performance. O significado da música se articula constantemente em seus muitos presentes. Madrid (2009) entende o termo performatividade como o meio ao qual se permite pensar a criação e recriação da música na interpretação. De sua parte, os estudos da performance que focalizam na noção de performatividade

não pretendem uma análise das ações como produtora fiel de um texto. Mas, sobretudo, busca o entendimento de processos mais amplos, de como se dão essas interpretações no campo cultural em que se realizam e de que maneira elas permitem que as pessoas façam algo para além do lugar de apresentação, pensando as ações que elas engendram em seus cotidianos. Destarte, os estudos da performatividade ultrapassam os lugares onde acontecem as performances, buscando a compreensão de fenômenos outros “[...] como son la construcción de identidades, el uso enunciativo del lenguaje, el activismo político o el uso del cuerpo em la vida cotidiana.” (MADRID, 2009). A noção de performatividade será útil na medida em que ampliam as possibilidades de se compreender os processos pelos quais o rap indígena se encontra, a elaboração de suas músicas a partir do uso da linguagem do rap e da linguagem tradicional, os processos amplos que engendram além-música e pela música, em seus meios sociais.

Segundo Madrid, o fazer musical pode nos fornecer a chave de compreensão para superar alguns obstáculos trazidos pela ênfase no valor estético – construído, como avalia o autor, nas bases da musicologia alemã – que outrora fora imposta à disciplina da musicologia. O autor propõe refletir o fazer musical através da noção de “*sonares dialécticos*” e ele o faz transpondo a ideia de Walter Benjamin de “*imagens dialécticas*”¹⁴. Ao considerar que a música, enquanto objeto cultural estaria para além do tempo em que foi criada, observa que seu caráter transhistórico produz movimentos que articulam espaços e tempos diversos, abrangendo o presente, passado e futuro. Um “*sonar dialéctico*” não se constitui em apenas um espaço geográfico de modo limitado. Sua essência é justamente o movimento e mudança que permitem que o faça transcender espaços e tempos definidos. E, por essas qualidades, é que eles assumem novos significados.

Para tanto, o uso dessa noção amplia as relações que podemos observar em manifestações musicais concretas. Essa noção aplicada permite-nos conhecer a articulação da multiplicidade de espaços e tempos que a música aciona e o modo como os sujeitos ressignificam o evento sonoro. Uma consideração importante que o autor faz é atribuir a essa noção a ênfase no fragmento do que são as experiências musicais e sonoras. A busca então é entender como esses fragmentos se relacionam entre si, tanto no que diz respeito às narrativas tradicionais dessas

¹⁴ Para maiores elucidações acerca do que problematiza Madrid ver: “*Sonares dialécticos y política em el estudio posnacional de la musica*”. Alejandro Madrid, 2010.

experiências, como também em sua rearticulação e nos diálogos com novas formas de se pensar a experiência musical e sonora.

Os distintos modos de se produzir ideias, imagens e sons partem de um ato reflexivo que os sujeitos acionam. Como vimos, na música, tempos e espaços outros podem criar novas formas de se abordar e se resistir aos atuais contextos de vida desses indígenas. Dessa junção, podemos extrair algo ou alguma reflexão acerca desse processo. Quero atentar com isso para aquela ideia já um tanto quanto conhecida no universo acadêmico, ao menos nos ambientes que versam sobre o plano artístico em geral, de que toda arte é composta de inúmeros atravessamentos. O artista expressa por meio de sua arte as qualidades de suas experiências e, desta maneira, o processo composicional e todas as relações que envolvem este fazer artístico, pode ser um ponto de partida para compreendermos como os sujeitos se relacionam no mundo em que vivem, assim como também nos permite conhecer um pouco desse mundo tão alheio a nós.

A pergunta que guiou minha aproximação etnográfica ao fazer musical dos Brô Mc's, como mencionado acima, refere-se aos processos de elaboração de suas músicas. Entendo que nesse processo eles criam e colocam em relação diferentes contextos sociais. De que maneira eles começaram a compor rap? Quais os elementos que eles utilizam para compor suas bases e letras? Como então os Brô Mc's dão formas e conteúdos às suas composições e performances? E quais as relações implicadas em seus trabalhos musicais? Essas são algumas das questões que levantamos ao longo da pesquisa, a fim de aprender com esses artistas indígenas algo sobre suas artes sonoras e os contextos nos quais elas são produzidas.

De acordo com Bakhtin (1997), os gêneros do discurso são conjuntos de enunciados que se assemelham (que têm características relativamente estáveis e parecidas) no que diz respeito à forma, tema e estilo e que são definidos de modo social e histórico. O autor entende que nos comunicamos, falamos e escrevemos, por meio de gêneros do discurso. As pessoas dominam inúmeros repertórios de gêneros, mesmo que muitas vezes não estejam conscientes disso. Mesmo em conversas informais, o discurso é engendrado pelo gênero em uso. Dessa comunicação à qual se refere Bakhtin, o enunciado é entendido enquanto resultante de uma "memória discursiva", onde se contém enunciados que já foram proferidos em outros momentos, em outras situações interacionais. O locutor, inconscientemente, e de um modo ou de outro, faz uso desses enunciados para realizar a enunciação do momento, para formular seu discurso.

Na linha desse raciocínio, entendemos que a comunicação do rap indígena suporta mais de um gênero do discurso em uso. A saber, o guarani e suas formas de interlocução e a linguagem do rap. Ao analisarmos o uso dessas linguagens postas conjuntamente, podemos apreender como se dão as formas desses gêneros em uso, assim como o que eles suportam enquanto formas GK e do rap em curso no diálogo. O que se reportam aos indígenas? E o que se reportam à sociedade envolvente? Em quê implica a escuta dessas junções discursivas?

Ampliando os modos de elaboração de mensagens, inserimos também as artes, já que de algum modo elas tendem a expressar uma mensagem – recordando que a comunicação artística nem sempre é verbal, e muitas vezes é performativa, afetiva e psicomotora (MENEZES BASTOS, 1999). Ademais, Seeger já alertava que a “música é uma forma de comunicação, junto com a linguagem, a dança e outros meios” (SEEGER, 2008, p. 239). A significação de uma música, canção, sons, parte das relações entre os sujeitos, suas trajetórias históricas, culturais, de acordo com os contextos em que circulam e de acordo com as relações políticas que estabelecem entre si. Dessa maneira, sua recepção é relacional e cambiante de grupo para grupo. Quero atentar aqui para as diferentes canções enquanto enunciados verbais e não verbais provenientes de “memórias” discursivas, afetivas, sensoriais e etc que permitem os sujeitos quando as executam ou quando as escutam a estabelecerem relações entre distintos discursos, sons, contextos, afetos, percepções, tempos e espaços.

Por esse motivo, no processo de elaboração de suas artes, como veremos, os Brô Mc’s produzem suas canções atualizando, no sentido proposto por Seligmann, as diferentes vozes e sons que compõem seus enunciados, ao passo que criam novas linguagens. Esses são modos que os jovens mc’s encontraram para continuar a ser Guarani Kaiowá.

Adiante, apresento um breve panorama acerca da música popular e sua configuração no mundo, assim como as implicações nas definições de gêneros musicais que ela abarca. Esse panorama será melhor descrito utilizando a modalidade do rap enquanto exemplar da música popular. Em seguida, traremos algumas explicações das músicas GK e a maneira como elas são operacionalizadas. Com isso, pretendemos produzir uma reflexão que nos dê suporte para pensarmos o fazer musical dos Brô Mc’s e o que isso nos permite compreender acerca de suas composições.

CAPÍTULO II: ASPECTOS HISTÓRICOS E DESDOBRAMENTOS CONCEITUAIS ACERCA DA MÚSICA POPULAR

Para entendermos o fazer musical dos Brô Mc's, é necessário abordar alguns temas que de alguma forma vêm à mente ao refletirmos sobre o rap indígena. A partir da literatura etnomusicológica e da antropologia da música, buscamos construir nessa sessão um diálogo com autores que problematizaram os gêneros musicais na música popular e seus desdobramentos. Ademais, o rap e a música GK também serão analisados a fim de compreendermos algumas características desses tipos de músicas e o que elas suscitam ao serem postas juntamente. Essas considerações nos darão o norte para seguirmos o caminho à compreensão do que vem a ser o rap indígena.

MÚSICA POPULAR: “A MÚSICA DE TODOS”

Há uma série de estudos acerca da música popular; muitos deles não tocam no assunto sem deixar de problematizar suas dimensões históricas e sociais. Com o objetivo de refletir sobre as fronteiras que foram estabelecidas entre diferentes categorias de música, pode ser importante revisar os conceitos que guiaram o estudo antropológico da música e dos diferentes gêneros musicais.

Geralmente aceita-se que os estudos acadêmicos sobre música popular na América Latina surgem com um ensaio de Carlos Vega de 1966. Nesse ensaio o autor sinalizou para os diferentes modos de classificações existentes na música e propôs um lugar para a música popular, categoria que ele definia como *Mesomúsica* (VEGA, 1997 [1970]). Sobre a definição de Mesomúsica:

La mesomúsica es el conjunto de creaciones funcionalmente consagradas al esparcimiento (melodías con o sin texto), a la danza de salón, a los espectáculos, a las ceremonias, actos, clases, juegos, etcétera, adoptadas o aceptadas por los oyentes de las naciones culturalmente modernas. (VEGA, 1997, p.77).

Carlos Vega entendeu a mesomúsica, em seus termos, como uma “espécie” de música que estaria no entremeio, entre a música do campo, que ele atribuiu como lugar da música folclórica, e entre o meio urbano, onde ele atribuía como lugar da música clássica. Adiante, Coriún

Aharonián (1997) aponta para o problema do termo cunhado por Vega de música do meio, que pressupõe níveis de escalonamento entre “alto”, “baixo” e “médio”. Aharonián sinalizou que o uso desses termos era consensual para a época que escrevia Vega. E, posteriormente, ao se tratar de um estudo da música com viés antropológico, não seriam aceitáveis o que este termo implica: o sentido hierárquico, que valida o julgamento e a valoração da música enquanto pertencentes a classes superiores e inferiores¹⁵. A essa limitação, podemos acrescentar a crítica à definição espacial delimitadora e fixa da música folclórica como música do meio rural e música clássica como sendo do meio urbano.

Por conseguinte, Aharonián também salientou aspectos importantes da contribuição de Vega. As inúmeras dimensões que ele descreveu acerca dessa modalidade musical, que até o momento era vista como sem valia. Vega a inseriu ao lado da música clássica, no seio urbano, e sinalizou para a sua expressão significativa no que diz respeito ao enorme terreno de produção e consumo desses tipos de músicas que não eram consideradas, até então, pela musicologia.

A música popular era a música ouvida por todos, no entanto, não era executada nos moldes da música clássica, em seus concertos, nem mesmo ouvida nos grandes teatros. Todavia, ela circulava pelas ruas, nos bailes e festas na cidade. A MP não portava uma estrutura formal, era diferente daquela elaborada pelos “mestres”. Foi recebida como a música de diversão e, por suas características provindas da música folclórica, ficou conhecida como música “popularesca” e, por conseguinte, música vulgar, por contrastar-se das estruturas musicais europeias vigentes na época (MENEZES BASTOS, 1996).

Ademais, Vega atentou para a necessidade de se estudar a música popular e suas implicações, seus limites, examinar seus valores, sua história. Fazer dela matéria analítica. Aharonián sinalizou para o caráter de realimentação com o estrato da música folclórica e, com isso, a sua potência em construir, reorganizar e prover a manutenção de elementos tidos da música folclórica. De acordo com esse autor, o propósito residia, sobretudo, na busca de identidade cultural que lhe era negada pelo poder capitalista. Dessa maneira, podemos notar certo teor político conferido à música popular de Vega. Com efeito, a tomada de consciência da implicação da música popular no mercado, na política,

¹⁵ Na época em que Carlos Vega escreveu sobre a mesomúsica, era consenso entre a musicologia a classificação de música “média”, “baixa”, “vulgar” em oposição para música clássica europeia, tida como música “cultura”, “alta” e conseqüentemente, mais elaborada, “melhor”. A música popular era vista como uma música “menos”, no sentido de sua estética e técnica.

na economia, no social, ou seja, sua expressividade nas sociedades ocidentais, estando a música popular também associada às relações de poder nessas esferas (AHARONIÁN, 1997).

Maria Eugenia Domínguez (2011) retoma as ideias de Vega acerca da música popular para refletir sobre as apropriações que os músicos fazem ao elaborar versões de canções tidas como tradicionais referentes aos gêneros musicais do tango, milonga e murga na região do rio da prata. A autora sinaliza para a perspectiva relacional existente nas concepções de Vega que entendeu os estudos da música popular apontando para os aspectos sociais e socializantes da mesomúsica. Dessa observação Domínguez entende que Vega adianta o que se problematizou adiante, acerca das delimitações fronteiriças entre a música popular e a música “erudita”, que posteriormente fora levada a cabo na década de 1990 por outros teóricos. De acordo com a autora, a apropriação de uma música se configura como um ato capaz de produzir reflexões nos sujeitos que interpretam tais canções e produz novos agenciamentos na música e estabelecem mais do que rupturas, provendo certas continuidades entre a música de tradição e as novas versões.

É importante salientar que Vega considerou a mesomúsica presente apenas em sociedades tidas como modernas, o que exclui a possível presença dessa música entre grupos sociais que não se inseriram na modernidade entendida na época. Os povos indígenas, portanto, foram vistos fora da modernidade, como primitivos, e conseqüentemente as músicas elaboradas por indígenas excluídas da categoria de mesomúsica (VEGA, 1997 [1970]). Se houvesse nesse momento apropriações da música popular ou mesmo da música clássica entre povos indígenas – o que vimos através de Langer existir entre os GK, por exemplo – essas ficaram desconhecidas e renegadas ao hall das sociedades não indígenas. Assim, ficam algumas questões: por que hoje as apropriações da MP por parte de indígenas são possíveis de ser conhecidas? E por quê sua recepção, em muitos casos, soa entre nós como perda cultural? Quem pode apropriar-se da MP? Quem não pode, e por quê?

Posteriormente a Vega, outros estudiosos se dedicaram a problematizar a chamada música popular. A música popular torna-se reconhecida e se consolida nas décadas de 30/60 “no eixo contínuo e transformacional do jazz ao rock” (MENEZES BASTOS, 1996, p.157), em direção a um sistema mundial ligado especificamente à indústria do entretenimento e ao show business. Nesse período, como sinaliza o autor, as músicas populares serviram como elementos preponderantes para a construção identitária dos Estados-nações. Certos gêneros

musicais ficaram reconhecidos como músicas de determinadas nações. As mais variadas canções populares foram então propagadas para todo o mundo, uma vez que gravadas e veiculadas pela indústria fonográfica. É nesse contexto que o encontro entre local e global, assim como o agora então nacional e regional trouxeram a cena gêneros musicais como tango, samba, habanera, fado, blues e inúmeros outros (MENEZES BASTOS, 1996).

Ao findar a segunda guerra mundial (1939-1945), os Estados Unidos da América vinham apresentando crescimento econômico acelerado, assim como a União Soviética (a Rússia de hoje). Desse crescimento emergiram novas disputas que colocaram em centro a Guerra Fria (1947 a 1991) e que dividiu o planeta Terra em disputas políticas, econômicas e tecnológicas, bipolarizando o mundo (EUA x União Soviética) entre essas duas potências até então consolidadas.

É a instabilidade gerada pelas guerras que possibilitou o crescimento e a influência dos EUA por todo mundo. Contudo, o crescimento econômico e político conferido aos EUA tiveram impactos negativos em muitos setores da sociedade desse país. Esses por sua vez, não viam os frutos desse crescimento como distribuídos de forma igualitária. O rico cada vez mais rico e o pobre cada vez mais pobre. Foi desse descontentamento que nos anos 1960 muitos jovens foram às ruas reivindicar uma mudança na gestão e nos valores até então instituídos nesse país. Entrava em crise o *way of life* estadunidense. A reivindicação por mudanças ficou conhecida como movimento contracultural.

O movimento de contracultura foi então à revelia contra a desigualdade social e as contradições na sociedade dos anos 1960. Estavam de um lado a prosperidade, o crescimento econômico e o crescimento da riqueza para alguns. Por outro lado, a desigualdade social interna, a desigualdade racial, a Guerra do Vietnã. Aliado a isso, muitas ideias conservadoras, moralistas e retrógradas. Os jovens da contracultura, em geral, passaram a defender valores exatamente opostos aos valores daquela sociedade. É nessa conjectura histórica que o rap emerge enquanto um gênero musical que visa ao protesto e valorização das populações afrodescendentes em contextos estadunidenses.

O RAP

A sigla comumente utilizada para descrever o rap, de maneira geral é *Rhythm and Poetry* (ritmo e poesia)¹⁶. Se o rap adquire o caráter político aliado ao movimento de contracultura dos finais dos anos 1960 para os anos 1970, seu desenvolvimento enquanto gênero musical emerge de processos anteriores a ele. Taperman (2015) faz uma descrição detalhada desse momento histórico e de suas características estruturais enquanto modalidade musical. No que concerne ao contexto estadunidense, o rap constava no glossário inglês desde o século XIV como algo que queria dizer “bater” ou “criticar”¹⁷ e foi utilizado por afrodescendentes que reivindicavam igualdade social nos anos 1960. O uso conferido por Rap Brown provém da brincadeira como *the dozens*, que seriam desafios do tipo trava-línguas. A palavra rap não se referia ao gênero musical, mas a um modo de atualização da prática do dozens em contextos de reivindicações sociais e articulações políticas. Enquanto gênero musical, o rap emerge “[...] nas festas de rua de bairros pobres predominantemente negros, o rap é a música que nasce marcada social e racialmente – e faz dessas marcas sua bandeira [...]” (TAPERMAN, 2015, p. 7-8). Foram nas periferias das cidades estadunidenses que os imigrantes africanos e latinos americanos se estabeleceram. Um dos bairros que recebeu o título de berço do rap foi o bairro do Bronx, localizado no extremo norte da ilha de Manhattan.

O RAP E SUAS ESPECIFICIDADES MUSICAIS

As festas onde circulava a música rap eram promovidas utilizando equipamentos sonoros acoplados na carroceria de caminhões, os chamados *sounds systems*, que tocavam discos de funk, soul e reggae. Os sujeitos que pilotavam esses equipamentos sonoros, inspirados nos disc jockeys que divertiam os programas de rádio, autodenominaram-se DJs. Os DJs, além de manusearem os equipamentos de sons, ora ou outra utilizavam o microfone para falar com o público entre e durante as músicas, o que ficou conhecido como mestre de cerimônia – MC. Com o passar do tempo, na medida em que essas festas ganhavam maiores repercussões e na medida em que a elaboração musical se complexificava, como em repetições cíclicas de um mesmo trecho da

¹⁶ Ver em: Kehl (1999), Garcia (2007), Taperman (2015), Segreto (2015).

¹⁷ A palavra rap foi primeiramente utilizada por H. Rap. Brown, um dos líderes dos Panteras Negras, um grupo ativista do movimento negro estadunidense dos anos de 1960, ao lançar a autobiografia intitulada *Die Nigger Die!* (Morra preto Morra!), em 1969. No livro de Ricardo Taperman, *As transformações do rap no Brasil*, é possível encontrar maiores referências a essa autobiografia.

música, em *scratch* – os arranhões – nos discos, em elaborações de trechos escritos, os chamados *routines* – rotinas – que continham críticas acerca do cotidiano vivido por esses sujeitos e assim por diante, ficou difícil conciliar o papel de DJ e Mc em uma mesma pessoa. Desse modo, esse papel foi desmembrado da figura de um, passando então a ser desempenhado por duas ou mais pessoas (TAPERMAN, 2015).

O rap estava intrinsecamente ligado à dança, os mc's animavam a plateia de modo a pedir que não parassem de dançar. O termo hip-hop foi registrado no refrão de Lovebug Starski: *Hip Hop you don't stop that makes your body rock* [Quadril, salto, não pare, isso faz seu corpo balançar – tradução de Taperman]. Os dançantes criavam coreografias que acompanhavam a execução daquela música “*para essa nova música cheia de breaks passaram a ser chamados de b-boys (break boys)*” (Idem, 2015, p. 19). De acordo com Taperman:

Em torno de um refrão cantado coletivamente, os mc's cantavam sozinhos, em dupla ou trio, como em um jogral. Mas essas criações eram relativamente curtas e não podem ser consideradas canções. Assim como a performance do DJ era improvisada e podia variar muito de uma apresentação para outra, os Mc's também preferiam criar versos na hora, técnicas hoje conhecida como freestyle. Foi só no final dos anos 1970, com o surgimento de oportunidades para gravação de discos, que as bases musicais criadas a partir da repetição de trechos (backspin) e os efeitos de arrancar os discos (scratch) se fixariam, associados a versos “falados” previamente escritos e estabilizados como letra de música. (TAPERMAN, 2015.p.21).

Como podemos notar, o rap nasce das festas de rua e sua elaboração musical será padronizada aos moldes de canção (letra e música) quando gravadas em discos; em outras palavras, em sua entrada na indústria fonográfica. Luiz Tatit (1996) sinalizou em seu estudo sobre a semiótica da canção o caráter da música popular enquanto combinação de letra e música. As especificidades entoativas compõem a articulação entre texto linguístico e linhas melódicas. Para a estabilização da fala enquanto melodia, esse autor destacou três procedimentos: *figurativização, tematização e passionalização*¹⁸. Marcelo Segreto

18 Em síntese, a figurativização é um procedimento de estabilização que não opera valorizando o prolongamento das notas e nem a repetição de padrões rítmico-melódicos, mas na própria inflexão da fala cotidiana, com seus altos e baixos. A tematização, por sua vez, estaria ligada à forma concentrada ou acelerada que privilegia acentos sobre as vogais curtas e favorece a formação de células rítmico-melódicas em articulação com as letras da canção. Isso aponta

(2014) avaliou esses procedimentos aplicando-os à linguagem do rap. Analisando as canções do grupo Racionais Mc's como ponto de partida, Segreto observa que nessas canções tanto há trechos falados, como trechos mais melódicos.

A figurativização está relacionada ao modo como se elabora o canto falado ou a fala cantada, mas de todo modo é lócus para se conhecer como e porque seus modos são postos em jogo. No rap não só é importante atender para o que se diz, mas como se diz. Ao fazer uso de uma comunicação direta sem tanta ênfase melódica, de acordo com Segreto, visa à atenção naquilo que se comunica explicitamente. Por esse motivo, muitas vezes os mc's dirigem-se diretamente ao ouvinte sem fazer uso da fala rimada. No rap, os artistas fazem uso de diferentes níveis de musicalização do texto e por esse motivo a presença da figurativização aponta para a variação em níveis da presença da língua oral. Se os níveis melódicos são sutis em alguns momentos desse tipo de canção, isso atende às especificidades desse canto, que visa, sobretudo, ressaltar aquilo que se articula. A musicalização do rap é dada pela uniformidade rítmica que opera ora pela divisão regular da letra em quatro semicolcheias e ora em divisão alternada com figuras pontoadas e simples (breves e longas), e a velocidade da pulsação gira em torno de 76 a 96 bpm (batidas por minuto). É por esse padrão rítmico e melódico próximo à voz falada que os ouvintes muitas vezes não identificam os motivos musicais presentes no rap (SEGRETO, 2014).

Por conseguinte, a tematização aponta para a tensão que se estabelece no rap entre o conteúdo disjuntivo que provoca a tensão da letra e a reiteração rítmica e que convida o corpo a dançar. A articulação entre o manejo do DJ e sua atenção com o modo de cantar de um Mc sinaliza para a articulação e estabilização musical. As rimas, por sua vez, também operam como estabilizador do modo de fala para o modo de canto; ensejando ritmos entre palavras, promove-se também acentos rítmicos melódicos. Dessa maneira, Segreto sinaliza para a estabilização musical como fortalecedora do discurso dos Mc's. Ao estender o discurso, o contrapõe à fala do cotidiano. Além disso, a forma estável atrai o ouvinte para o que está sendo dito na obra. A passionalização no rap está presente na melodia de seus refrãos, nos vocais femininos, nas linhas instrumentais e no modo de entonação do Mc. Com isso se faz

para o encontro dos personagens com seus valores ou objetos. Por último, a passionalização está associada ao modo de estabilização que visa o extremo oposto da tematização. As notas longas em torno das vogais dão-se em formas estendidas, por meio da ampla tessitura da voz e por desenhos melódicos sinuosos, que sugere uma busca por parte do eu lírico (BESSA, 2007).

notável a distinção entre fala e canto, pois as notas são prolongadas de modo a se estender a entonação e permitir a identificação do canto em oposição à fala (SEGRETO, 2014).

O RAP E SEU CARÁTER POLÍTICO

Se o hip-hop¹⁹ estava ligado à dança e à festa e hoje é designado enquanto um movimento cultural politizado, isso veio posteriormente a essa primeira fase, no final dos anos 70, através do músico Afrika Bambaataa, que criou o Zulu Nation²⁰ e que pretendia, dentre outras coisas, combater a violência entre gangues através da promoção de competições por meio dos quatro elementos do hip-hop. Bambaataa enxergou nos eventos aliados aos quatro elementos do hip-hop um modo de transformar não só a música, mas a vida dos sujeitos que as executam e que as escutam. Nesse ínterim, o músico começou a defender a existência de um quinto elemento na cultura hip-hop: o conhecimento, em oposição à limitação do rap enquanto produto de mercado. O rap passou a apresentar em sua formação musical, de maneira mais acentuada e explícita, formas de resistência, protestos e críticas frente as questões que esses jovens viviam (TAPERMAN, 2015).

A notoriedade que o rap alçou com a entrada no mercado permitiu que o rap, aliado aos termos de Rap Brown, pudesse ser posto em cena por meio da música. Através dessa música, as reivindicações políticas dos jovens negros de periferia podiam ser ouvidas em todos os cantos do mundo. E não tardava a sua apropriação por outros jovens que estivessem em lugares distintos de onde nascia o rap.

No que tange à entrada do gênero no mercado, Taperman sinaliza para o lugar central que o disco ocupou na propagação da cultura hip-hop, sendo seu produto primeiro. Ao circular no mercado junto com os fonogramas, esse complexo artístico, o hip-hop, foi difundido por todo o mundo. Os elementos que se destacavam nos discos formavam o *ethos* – modo de ser – das pessoas que escutavam e executavam essa nova modalidade artística na vida. Além de sua sonoridade, estavam as roupas, acessórios utilizados pelos artistas e também os grafites, todos eles compondo a ilustração das capas dos discos de rap da época. Aliado

¹⁹ O termo hip-hop ficou designado como um complexo cultural que abrange a música (rap), a dança (b-boys), moda, grafite e conhecimento. Um estilo de vida e de atuação política por meio de diferentes modalidades artísticas, sendo o rap apenas uma dessas manifestações, voltada para a manifestação musical desse movimento.

²⁰ Tida como a primeira organização comunitária do hip-hop.

a isso, as apresentações desses artistas ressaltavam os gestos do corpo em cena, uma forma de se dispor e de se comunicar por meio do corpo. Comunicação que gerava certa tensão entre canto e corpo, visto que a centralidade deveria estar naquilo que se canta (SEGRETO, 2014). A circulação do rap inicia-se nos anos oitenta e noventa e se intensifica nos anos 2000, com as novas formas de comunicação, principalmente as ligadas às redes virtuais.

Outros autores também atribuíram aos processos transnacionais e ao mercado musical a propagação de gêneros da música popular. Ochoa (2003) chama a atenção para a circulação intensiva que teve a música local – entendida enquanto aquelas elaboradas, executadas e ouvidas em um determinado espaço e por um determinado grupo de pessoas – referindo-se aos anos oitenta e noventa. Do processo de desterritorialização das músicas locais promovida pelo mercado musical, elas foram reterritorializadas em outras partes do mundo. Todavia, ao passo que emergiam em outros espaços, eram então reelaboradas por outros grupos de acordo com seus contextos de vida (OCHOA, 2003). Sucessivamente a isso, essas músicas passaram a conter em si novos elementos em suas composições, dadas as idiossincrasias de cada lugar em que emergiam. Ainda assim, a delimitação de uma música ligada a um território, ou mesmo a um gênero, tornou-se problemática, visto a impossibilidade em classificar com exatidão. As questões de delimitação sonora, em termos de fronteiras, atendem em grande medida a projetos políticos que visam incluir ou excluir o que quer que se pretenda.

No caso do rap e sua circulação no Brasil, o trabalho de Taperman oferece um panorama detalhado sobre a transformação dessa modalidade. O autor aponta para a figura central dos Racionais Mc's como representante desse gênero. O rap no Brasil também esteve aliado ao movimento negro, tanto na Frente Negra Brasileira como no Teatro Experimental do Negro. Em suas fases embrionárias, o rap já marcava seu lugar enquanto gênero musical da cultura hip-hop que visava à crítica aos modos de vida da população da periferia (em sua grande maioria negra), a desigualdade social e o preconceito social e racial que essas pessoas vivenciavam nas grandes (e nas pequenas) cidades do país.

O rap nascia nas capitais e cidades interioranas de todo o Brasil, em bailes e festas, como também em determinados pontos locais dessas cidades, como a famosa estação de metrô São Bento, em São Paulo. Por conseguinte, a formação de organizações ligadas ao hip-hop cresceu com o passar dos anos. Taperman atribui à CUFA (Central Única das

Favelas) a organização de maior expressão em nível nacional, tendo filiais em vários estados brasileiros. A Cufa foi criada nos anos 2000 no Rio de Janeiro pelos rappers Negra Gizza e Mv Bill e pela participação do produtor e ativista social Celso Athayde. Com a realização do prêmio Hutúz, essa organização trazia à cena informações acerca do chamado “quinto elemento”, levando por meio do rap maneiras de transformar a realidade dos jovens de periferia do Brasil. Além disso, ainda destacavam os artistas que dela faziam parte. A CUFA foi e ainda é uma das instituições não governamentais que confere reconhecimento nacional ao gênero do rap e seus artistas. Os Brô Mc’s, por exemplo, emerge enquanto grupo de rap indígena a partir da elaboração de oficinas de hip-hop na RID ministrada através do ex-representante da CUFA no MS, o atual produtor e Dj Higor Lobo.

Da metade dos anos noventa em diante, a crescente produção de rap foi significativa, isso devido à entrada da internet nesse contexto. A criação de sites, vídeos no YouTube, músicas no Deezer, Soundcloud, eventos publicados no Orkut e depois no Facebook, imagens no Instagram e outros meios possibilitaram com que o gênero crescesse de modo substancial. Muitos artistas puderam contar com essas ferramentas para veicular suas artes via internet e com isso ampliar suas redes de contatos, promovendo eventos e divulgando novos artistas que até então não atingiam repercussão nacional, estando fora do que veiculava o mercado sonoro da época. A internet possibilitou dimensionar o público do rap com suas produções e consumo. Se de início o rap no Brasil recebia sua marca politizada, com a entrada na internet, que contribuiu para a diversificação das modalidades no rap, foi possível que se criassem, por assim dizer, novos subgêneros no rap. Do *gangsta rap* ao *rap ostentação*. (TAPERMAN, 2015).

A esse primeiro gênero musical, são características as batidas pesadas, as letras engajadas politicamente e, em algum nível, até mesmo agressivas. Abordam-se nesse gênero do rap as questões sociais aos quais os mc’s vivem em seu cotidiano, ou que já vivenciaram. Nesse tipo de canção, os mais variados temas são articulados, desde o preconceito às outras formas de violência que são submetidos esses sujeitos e que fazem parte de seus mundos. No Brasil, os exemplos são muitos; alguns dos artistas que figuram essa modalidade são os Racionais Mc’s, Fação Central, Dexter, Gog etc.

Adiante, veremos que o rap dos Brô Mc’s possui muitas características do *gangsta rap*, inclusive, tanto em nível nacional como internacional (exemplos de *rap gangsta* nos EUA: 2Pac, Notorius B.I.G). Os integrantes dos Brô Mc’s disseram, em sua maioria, que suas

composições de rap são orientadas em grande parte pela escuta das canções de artistas como esses acima citados, e que fazem parte da modalidade do *gangsta rap*. Nos próximos capítulos, desenvolvo melhor esse ponto; por ora é importante que o leitor tenha em mente que o *gangsta rap* é modalidade em destaque no rap, pois nele reside com grande ênfase a essência do quinto elemento.

Já o chamado *rap ostentação*, provém da ascensão de rappers de origem humilde nos Estados Unidos que passaram a tematizar a sua nova condição de milionários. Em suas letras, passaram a “incorporar o mundo do dinheiro ao qual acabavam de ingressar” (2015, p. 103-104). Como salienta Taperman, são incorporados tanto nas letras como nos videoclipes o uso de carrões, correntes de ouro, a circulação de bebidas caras e a presença de mulheres que configuram, junto aos objetos, os bens conquistados por esses artistas²¹. Segundo o autor:

É interessante que os artistas reflitam e criem a partir de sua nova condição social, e legítimo que celebrem o fato de haver conquistado os bens de consumo que durante muito tempo lhes haviam sido interditos. Por outro lado, a temática da ostentação desperta muitas críticas da parte de quem entende que isso representa uma traição ao que é visto como um princípio fundamental do rap: a crítica a uma sociedade desigual, racista e injusta (TAPERMAN, 2015, p.104).

É problemática a distinção entre os diversos subgêneros presentes no rap, visto que no caso do *rap ostentação* e, pensando no caso do Brasil, a linha é bastante fluída entre o gênero do rap e do funk carioca²², por exemplo. Ainda, entre as variações do rap em seus polos; do *rap gangsta* ao *rap ostentação*, há o rap regional ou mesmo outros rap que aliam diversos gêneros musicais a suas batidas, como é o caso de artistas como Mc Rapadura, Faces do Subúrbio e Costa a Costa²³. Embora tematizem em suas canções elementos do *gangsta rap*, também

²¹ Um exemplo de rap ostentação é o cantor Hungria de Brasília e o MC Guimê.

²² Muitos cantores do funk usam a sigla MC para se autodesignarem enquanto artistas do gênero. Ainda mais, o uso das rimas e cantos falados seguindo a rítmica vai do rap ao funk com bastante fluidez.

²³ Mc Rapadura articula suas bases musicais aos gêneros do baião, forró e maracatu, além de rimar utilizando o vocabulário regional. Costa a Costa utiliza o mambo, carimbó e o reggaeton para compor suas músicas. E o grupo Faces do Subúrbio, além de inserir performances com instrumentos musicais, utiliza fortemente em suas canções gêneros musicais como a embolada, além de conter em suas músicas gêneros musicais como funk e punk rock (TAPERMAN, 2015).

variam os temas em suas letras e os gêneros musicais em uso. Segundo Taperman, o estabelecimento do subgênero *rap ostentação* está relacionado com o contexto nacional, onde as transformações históricas no Brasil apontam para a ampliação do poder de consumo das classes médias e baixas. Dessa maneira, o rap veio a ser “não apenas mais plural (no que diz respeito às várias bandeiras político-ideológicas que se associam ao gênero)” como também, tornou-se mais flexível “com relação às instituições que representam o status quo, como mídia e mercado” (2015, p. 117).

No Brasil, a geração de rappers que “surgiu no final da primeira década do milênio, com nomes como Emicida e o cearense RAPadura, para ficar apenas com dois, é ‘nova escola’, por oposição aos Racionais Mc’s, que seria velha escola.” (2015, p. 124). A principal diferença entre as duas escolas do rap reside no fato de que a segunda geração, dados os seus contextos, teve seus contatos com o rap por outras vias, através da internet ou mesmo eventos musicais promovidos pelos colégios que estudaram. Além do mais, por conta do fato de possuírem maior escolaridade e maior acesso a bens materiais, essa geração nova teve e tem tido maior flexibilidade e desenvoltura para lidar com as questões relacionadas ao mercado musical. Esses são os fatores que contribuem para a diferenciação entre a primeira geração do rap e a segunda. Em grande medida, a diferenciação está na relação entre a música do rap e todos os complexos que a envolvem (os elementos do hip-hop), suas distintas variações e a indústria fonográfica. Se antes a resistência ao mercado e aos meios de circulação do rap era restrita, como no caso dos Racionais Mc’s, que não apareciam na televisão, sequer concediam entrevistas e nem mesmo se apresentavam em locais mais elitizados, em contrapartida, essa nova geração de rappers possui maior abertura e flexibilidade para lidar com as demandas de seus contextos atuais, tanto no que diz respeito às suas carreiras profissionais, aos diferentes gêneros musicais que compõem suas músicas, como em relação ao mercado e suas demandas.

GÊNEROS MÚSICAIS NA MÚSICA POPULAR: SUAS DEFINIÇÕES INDEFINIDAS

É consenso entre estudiosos da música popular²⁴ o des-consenso acerca da definição de gênero musical. Muito dos gêneros musicais que

²⁴ A exemplo, alguns como: Ochoa (2003), Guerreiro (2012), Menezes Bastos (1996), Tatit (2004) entre outros.

circulam no mundo e principalmente aqueles que circulam nos meios massivos de comunicação resultam em parte da transformação de outros gêneros musicais.

Pelos motivos elencados acima, ampliaram-se as buscas para se compreender as transformações de inúmeras modalidades musicais que aparentavam em suas estruturas mesclas providas de outros gêneros musicais. Para se compreender as transformações dos gêneros musicais e suas mesclas, e para que se alcançasse profundidade nas análises desse fenômeno que emerge em proporções globais, os aspectos sociais que estão implicados nesses processos passaram então a receber maior atenção pelos estudiosos do tema. Guerrero (2012) nos oferece um panorama acerca de como foi conceituada a noção de gênero musical na música popular e as transformações que norteiam o entendimento deste. Destaca-se no texto de Guerreiro a ênfase nos estudos acerca dos gêneros musicais para além de seus aspectos técnicos.

Em sua síntese acerca das concepções traçadas por autores que teorizavam os gêneros musicais na música popular, Guerrero conclui que a concepção acerca dos gêneros musicais apontam para: I- Transcende a noção de forma e a ela se somam outros elementos, como a inclusão da performance; II- O fazer musical e sua escuta como atos que acionam a participação de distintos sujeitos e que introduz o tema da expectativa e da competência. Sobre o item dois, Guerrero nos diz:

En relación con la expectativa, es evidente que el concepto de género no se refiere a una característica intrínseca de la música; por el contrario, se trata de una asignación que los sujetos efectúan al hacer o escuchar música. A su vez, la expectativa supone una competencia y, em consecuencia, um domínio de las reglas establecidas por um grupo social determinado. Ésta es la que permite la identificación, el discernimiento y la negociación que llevan adelante los sujetos cuando se habla de música. El reconocimiento que se lleva a cabo en el establecimiento de um género, permite además, remarcar la posición activa y dialógica del oyente. Em este sentido, es posible afirmar que la determinación de um género – aunque no sea explícita ni inmediata – es, fundamentalmente, resultado de la escucha por parte del oyente”. (GUERRERO, 2012, p.8).

Em outras palavras, não há como definir um gênero musical apenas por suas especificidades técnicas; as questões relativas aos contextos aos quais esses gêneros circulam também acionam questões que estão intrinsecamente ligadas aos processos de audição de uma

modalidade musical por parte dos sujeitos que a empreendem e incidem na produção e caracterização do mesmo, tanto pelos sujeitos que as executam como também para aqueles que as escutam.

Ao se referir ao rap na atualidade como um gênero musical no mundo e sua ascensão no mercado sonoro, Taperman avaliou que, se por um lado o rap disponível no “balcão de estilos” enfraquece o gênero tido como “oficial” de um dado movimento social, em contrapartida, a mesma característica contestatória fica à disposição para que diferentes tipos de sujeitos em vulnerabilidade social possam fazer uso dela. Taperman, ao citar os Brô Mc’s enquanto exemplo de apropriação do rap, observa os elementos críticos e contestatórios em suas letras como modalidade estética proveniente do rap, servindo agora para uma “nova” causa, circulando em outros contextos. O autor faz uma breve descrição da trajetória dos integrantes do Brô Mc’s e finaliza dizendo:

A mistura de português e guarani em letras de rap é um fato inédito no Brasil. Vestidos com trajes tradicionais misturados com roupas ocidentais [...] No entanto, as bases musicais usadas pelos Brô Mc’s não aproveitam elementos de tradições musicais indígenas, o que poderia ser mais um diferencial, nem é especialmente original no trato da linguagem típica do rap (samples, scratches etc.) (TAPERMAN, 2015, p.109).

Algumas considerações acerca dos apontamentos e avaliações de Taperman sobre o rap indígena se fazem necessárias. Levando em conta as argumentações feitas pelos integrantes dos Brô Mc’s em entrevista à CUFA de Dourados, disponível desde agosto de 2010 no YouTube²⁵, Kelvin nos diz:

A cultura hip-hop vem dos negros, eu acho né. Começaram nas periferias [...] não é só por isso que estamos deixando a nossa cultura. Mas como somos índios, nós não deixamos nossa cultura de lado, como a língua, por exemplo, que é o mais importante nas nossas vidas. [...] **só que nós não misturamos isso daí, nós colocamos os dois juntos [grifo meu]**. Tanto a cultura dos brancos, como a cultura dos indígenas. Tanto o guaxiré²⁶, uma língua, e mais o rap né. (KELVIN EM ENTREVISTA A CUFA, 2010)

Há uma diferença em produzir uma mistura, que atenderia a uma ideia de solução homogênea, onde determinados elementos são postos em conjunto e produzem um composto único e onde não é

²⁵ Ver em: <<https://www.youtube.com/watch?v=o4fAVnWQT8M>>.

²⁶ Gênero musical presente entre os Guarani e Kaiowá. São entoados em momentos de festa entre essas pessoas e têm como finalidade o divertimento.

possível identificar e nem distinguir o que é um e o que é o outro, a não ser por sua separação. Em contrapartida, ser postos juntos não necessariamente produzirá uma mistura homogênea, como o óleo e a água, por exemplo, que são postos juntos e, todavia, não se misturam.

Na esteira desse pensamento exposto por Kelvin – como veremos no capítulo seguinte, em alguma medida esse pensamento está presente nas falas de todos os integrantes do grupo acerca de suas obras musicais –, será nos útil a noção desenvolvida por José Antonio Kelly Luciani (2016) acerca da antimestiçagem. Nas considerações do autor, dentre outras coisas, os diferentes usos que os indígenas fazem de práticas ou objetos de não indígenas se configuram como uma mistura não fusional, isto é, muito mais como uma possibilidade de produzir novas socialidades. Esta por sua vez, operando na extensão dos modos convencionais indígenas, como no caso exposto e exemplificado pelo autor, no “espaço sociopolítico convencional Yanomami”. Em outras palavras, manejar práticas e objetos é produzir relações – socialidades – aos seus modos. Há uma diferença muito grande em se apropriar de elementos do outro e utilizá-los como esse outro utiliza. Se os indígenas se apropriam de tais elementos, o modo de dispor deles e fazê-los circular obedecem às suas lógicas relacionais.

Para elucidar a diferença com que povos indígenas operam em relação ao uso que fazem de relações, práticas e objetos do não indígena, o autor esclarece a partir de análises etnográficas de um caso Yanomami e sinaliza como entre eles há aqueles que não se reconhecem como “mestiços criollos ocidentalizados”. Isso, devido ao fato de não se identificarem e não partilharem da teoria criolla de fusão consumptiva que a mestiçagem implica. Sobre o conceito de mestiçagem, o autor sinaliza para a posição cativa na qual as populações criollas de países latino-americanos estão alocadas e, aqui, tomando como exemplo o caso na Venezuela. Se de um lado no processo de formação das nações esses países tomaram elementos da cultura indígena para se distinguirem e produzirem autonomia frente as nações euro-americanas, por outro lado as elites criollas espelham-se nos modelos de se fazer sociedade euro-americanas. Isso fez e faz com que as elites criollas permaneçam em posição cativa, operando nos “*forcejos de contrários*”, como avalia Kelly. Todavia, essa não é a mesma lógica que opera entre os Yanomami e entre muitos outros povos indígenas, pois, ao fazer uso da cultura criolla, eles a manejam de acordo com as suas lógicas de organização social, o que vai muito além de uma concepção de sociedade, no sentido clássico do termo. É na extensão dos seus modos

de relações que esses povos indígenas se apropriam de tais práticas e objetos não indígenas. Nas palavras do autor:

Deixamos claro até o momento que mestiçagem é a teoria da mistura e transformação específica para a elite crioula, tornada “nacional” por meio da expansão da cultura crioula (2016, p. 45).

Nesse sentido, opondo-se aos modos com que opera a teoria da mestiçagem enquanto base para a formação dos Estados-nações, o autor aponta para a antimestiçagem enquanto a noção efetuada pelos povos indígenas. A essa diferença e ao que se refere ao conceito de antimestiçagem, Kelly nos diz:

Com o imperativo de expandir a cultura crioula, e armada de uma noção de mestiçagem que sempre foi um modo de embranquecer ou de ocidentalizar, os criollos motivam-se a “incorporar” ou “assimilar” a diferença indígena, na expectativa de transformar o Outro em um eu. **Já na relação Yanomami com a cultura crioula envolve uma incorporação da diferença que busca transformar o eu em Outro. Sobre estas bases, podemos, então, chamar apropriadamente essa hibridação de “antimestiçagem” [grifo meu]** (KELLY, 2016, p. 52).

Com essas considerações, quero atentar aqui para o que a fala de Kelvin vem demonstrar. Ao colocar os elementos indígenas junto aos elementos não indígenas, tanto no que diz respeito às línguas utilizadas nas rimas da canção, como os elementos sonoros e os adereços corporais, esses não necessariamente produzem uma mistura consumptiva, no sentido de diluição ou mesmo perda dos elementos e práticas indígenas. O uso dessas práticas e elementos operam nas lógicas das socialidades GK, onde utilizar tais elementos é um modo de transformação que, ao invés de transformar o Outro (não indígena) em um Eu GK, a operação é invertida, ou seja, essa relação visa transformar o Eu GK em um Outro diferenciando-se do não indígena. O que está em jogo no rap indígena é a transformação do rap em rap indígena, visando estabelecer, nesse caso específico, a diferença entre eles e a sociedade envolvente por meio da música. Em outras palavras, é produzir uma antimestiçagem, pois nada se mistura de fato, ao contrário, estabelece-se a diferença, ao passo que, como veremos adiante, estendem-se os modos GK de produzir socialidades e de produzir músicas.

Ainda mais, os Brô Mc’s, desde o cd demo, gravado em 2009, tem feito canções que utilizam *samples* de músicas indígenas para compor suas obras musicais, assim como vêm transformando, à sua

maneira, versos de músicas do gênero *Guaxiré* – gênero GK. Como exemplo, a música *Terra Vermelha*, presente nesta demo dos Brô Mc's, apresenta no início um *sample* composto de uma música Terena aliado ao uso do Mbaraka, instrumento GK. A música Terena que foi sampleada compõe a dança *Kohichoti Kipaé*, conhecida como a *Dança da Ema* e também como dança do *Bate Pau*²⁷. A introdução da música *Terra Vermelha* é um *sample* dessa música do *Bate Pau* Terena.

Este *sample* é um exemplo daquilo que Piedade (2005) chamou de fricção de musicalidades. O gênero do rap em contato com a música Terena no início de *Terra Vermelha* se friccionam, não há uma consumação ou englobamento de um gênero pelo outro. Se podemos falar sobre fronteiras, nesse momento as fronteiras dos gêneros musicais em jogo se esbarram um no outro, provocando a chamada fricção. Nesse movimento, o núcleo de cada gênero em jogo permanece intacto; isso devido ao fato de que identificamos, através da audição, cada um deles ressoar (PIEDADE, 2005). O que se sucede nessa música entre os dois gêneros musicais poderíamos analisar de acordo com o que Menezes Bastos (1996) chamou de Música I (a música instrumental) e a Música II (a canção = letra + música I – a melodia, mais propriamente). A música I de *Terra Vermelha* inicia com a introdução da música Terena com acréscimo do som ritmado do Mbaraka e, por conseguinte, aos poucos cede espaço à Música II – os versos rimados pelos Mc's no tempo da batida. Esse movimento estabelece um diálogo entre os gêneros musicais e entre a Música I e a Música II.

O conteúdo versado nessa letra, dentre outras coisas, aborda questões como o lugar onde os Mc's vivem com sua família, parentes guarani kaiowá e terena, as diversidades que enfrentam atualmente e as situações de confinamento humano devido ao pequeno espaço para a quantidade de pessoas que ali vivem.

Nessa letra, o vermelho faz alusão tanto à cor da terra natural como ao sangue de indígenas guerreiros que fora derramado enquanto lutavam por sua sobrevivência ao longo dos séculos naquelas terras do estado do MS. Atualmente, esse sangue ainda é derramado, atualizando essa história por meio dos conflitos com os empresários do agronegócio da região, de acordo com os Brô Mc's em *Terra Vermelha*.

Mas, existe fusão musical? A negativa desta indagação pode parecer óbvia quando naturalizada por alguns que compreendem não

²⁷ De acordo com Naine Terena de Jesus, em algumas falas de seus interlocutores sobre a dança *Kohichoti Kipaé*, eles disseram ser seu surgimento ligado à guerra do Paraguai e que os movimentos executados são referentes aos antepassados que fizeram parte da guerra e saíram vitoriosos. Para maior aprofundamento, ver Terena de Jesus (2007).

haver mistura de fato. Entretanto, as questões acerca das fusões musicais estão longe de se configurar como um consenso. Parece-me que a política da mestiçagem da qual escreve Kelly está muito bem consolidada nas estruturas sociais, no pensamento, discurso e prática dos sujeitos que vivem nos estados nações latinos americanos. E, transpondo para o plano da música, junto dos movimentos de globalização e o fortalecimento do mercado musical a concepção de mistura, fusão, hibridismos permanecem atualizando (como exemplo, no plano sonoro) a noção de homogeneidade e mistura. O que Piedade lá em 2005 escreveu sobre a fricção de musicalidades expondo a fricção de fronteiras entre gêneros musicais presente no jazz aponta para - se assim podemos entender- uma anti-mestiçagem (no sentido proposto por Kelly) sonora. A questão ainda é mais complexa, pois como sugere Guerrero são as pessoas (executantes e audientes) no exercício da audição quem definem que música faz parte de determinado gênero musical ou não. O fato é que a existência de gêneros como *samba-rock* ou *jazz fusion* apontam para a noção de fusão/mistura de um ou mais gênero musical, mas como sugeriu Piedade acerca do Jazz na prática da audição são possíveis de se perceber que nada de fato se funde por completo. Nestes fenômenos são possíveis detectar cada estrato musical acontecendo no tempo da música e que são referentes a gêneros específicos (novamente, que são identificados por grupos específicos de ouvintes e executantes). Portanto, longe de se ter superado a noção de mistura, esta ideia continua existindo e circulando. Não é só na música que ela se faz presente, como vimos a política da mestiçagem continua a reverberar no pensamento, prática e discurso de muitos. Em Dourados ouvi de pessoas que o fato de haver indígenas fazendo rap é porque esses já não são mais indígenas, são misturados, deixaram de serem índios. Na mentalidade dessas pessoas os Brô Mc's deixam de ser indígenas porque cantam rap, mas o que parece passar despercebido é o fato de o que Brô Mc's fazem, de acordo com eles, é rap indígena. Dessa maneira, a canção dos Brô Mc's que aqui utilizamos de exemplo, bem como a fala de Kelvin, apontam para a produção de uma prática e de um pensamento que opera contra a fusão consumptiva, o que torna essa discussão nada óbvia, para além, complexa e de importante tema para pesquisas. Ao longo do trabalho iremos aprofundar nestas considerações de como os Brô Mc's fazem operacionalizar a anti-mestiçagem sonora do rap indígena.

Desses fatos, antes de entrarmos às considerações do fazer musical dos mc's indígenas, é necessário, portanto, compreender, ao

menos que em partes, a música GK e algumas de suas modalidades sonoras, bem como compreender o que implica a música para esses povos.

CAPÍTULO III: ASPECTOS DA MÚSICA GUARANI KAIOWÁ

Nesta seção, entre as contribuições que mencionaremos, estão os trabalhos que tematizaram a música Guarani Kaiowa. Fundamentalmente, tomo como ponto de partida para a compreensão da música Guarani Kaiowá as considerações de Deise Lucy Montardo (2002) e Graciella Chamorro (2011), pois essas são as autoras que se dedicaram ao tema da música GK em Mato Grosso do Sul. Isso nos permitirá estabelecer diálogos entre essas músicas e as novas formas musicais presentes nas composições dos Brô Mc's.

O leitor deve ser avisado que as literaturas que seguem abaixo abordam questões acerca da música de três povos indígenas falantes de línguas Tupi-Guarani. São elas as etnias *Ñandéva*, *Mbya* e *Kaiowá*. Antes de tudo, quero atentar para as problemáticas que o termo Guarani, assim como a classificação “subgrupos” – como uma espécie de aglutinadores desses três povos – podem desencadear se não forem levadas em conta e se não tivermos em mente as singularidades e as diferenças entre seus modos de vida e os diferentes contextos em que vivem esses povos.

A intenção em fazer esse alerta parte de um desconforto que o campo de pesquisa proporcionou, a saber, por parte de alguns interlocutores que faziam questão de me dizer que Guarani é um e Kaiowá é outro. O que é que isso implica? O que pude compreender foi que lá, na reserva de Dourados, e das pessoas com quem conversei, o termo Guarani referia-se aos *Ñandéva*. De todo modo, a questão relativa à autodenominação que fizeram as pessoas no período que estive em campo aponta para o que sugeri Sáez²⁸ ao escrever sobre os etnônimos entre povos indígenas: “Os etnônimos não nos servem para ordenar a descrição, mas fornecem muitas pistas sobre o modo em que os nativos praticam a sua socialidade” (2013, p. 9). Devemos estar atentos, portanto, na própria relação entre esses grupos e o modo como fazem suas autodenominações, o que sugere, em partes, a existência de diferenças entre eles.

Assim, o que quero salientar é que existem, para além de nossas classificações e categorias, práticas de vida e pensamentos distintos entre esses três grupos e que, muitas vezes, o uso generalizante do termo Guarani gera uma imagem de unidade por meio da ênfase nas

²⁸ Para maiores elucidações acerca dos Etnônimos, ver em Sáez (2013). “*Nomes, pronomes e categorias: Repensando os 'subgrupos' numa etnologia Pós-Social*”.

semelhanças que parecem muitas vezes desbotar as mais variadas diferenças existentes entre eles. Em nosso caso, embora as práticas musicais entre os Mbya, Nandéva e Kaiowá tenham aspectos semelhantes, elas também revelam singularidades e especificidades. Todavia, não quero dizer com isso, entretanto, que não seja possível traçar relações comparativas entre diferentes povos indígenas e o que isso possa elucidar. Pois mesmo atentando para as especificidades que os constituem, sabemos, desde Lévi-Strauss, que um grupo não se faz por si só, mas em uma contínua relação com outros.

Dessas considerações, Montardo, em *Através do Mbaracá: Música e Xamanismo Guarani* (2002), apresenta uma pluralidade de rituais diários realizados entre os três subgrupos Guarani (Kaiowá, Nandéva e Mbya), denominados de *Jeroky*²⁹. Dentre eles, o ritual anual do *Jeroky Avati Moroti*, consistindo em embelezar o ser do milho e outros alimentos. Outro *Jeroky* que ela apresenta é o *ñemongarai*, ritual de recebimento do nome para as crianças. A autora aponta para a relação desses rituais com a música e a feitura do corpo, onde os *Jeroky* são realizados com a finalidade de “tornar leve e terno o corpo”, e complementando observa: “Os Kaiová denominam estes rituais também de purahéi ou mborahéi (cantar), ou ainda ñengára (canto)” (2002, p. 61). Em nota, a autora reitera que os Guarani do Mato Grosso do Sul também utilizam o termo rezador para xamã. Há uma série de músicas cantadas apenas por xamãs; esses, por sua vez, passam por iniciações e restrições (sociais e corpóreas). São os Xamãs que dialogam com os espíritos não humanos, são eles os intermediadores de mundos. Com essas considerações, podemos observar que existem canções que são restritas e que só podem ser executadas pelos especialistas, nesse caso, o rezador. Sobre a música entre os xamãs, ela descreve:

As divindades com as quais os Guarani estão se comunicando tocam, cantam e dançam. Sendo a sua linguagem musical. Os ñanderu e ñandesy (caciques e cacicas, como são denominados no Mato Grosso do Sul), Xamãs homens e mulheres Kaiová, respectivamente, quando estão

²⁹ Montardo sinaliza para a polissemia que os termos linguísticos Guarani possuem no trabalho que ela apresenta, nesse caso, *JEROKY* tem significado tanto de ritual, como também, utilizado por ela quando se refere a outras canções executadas no ritual xamânico em oposição, a saber, das canções do Yvyra'íja. Segundo Montardo, o *jeroky* engloba as outras canções do ritual, mas pode também, operar como um gênero musical, marcando a distinção entre as outras canções executadas no ritual, diferindo do gênero musical de combate, como exemplo, identificadas por ela como Yvyra'íja.

conversando, uma hora ou outra cantam. Parece que há coisas que são ditas em canto. (MONTARDO, 2002, p.61-62).

Analisando algumas canções do repertório dos rituais xamânicos cotidianos presentes entre esses três povos Guarani e por meio de análises comparativas dessas canções, Montardo aponta para a presença de uma estrutura do sistema musical Guarani. Aliado às análises formais do campo da música, a autora também examina as performances nos rituais, observando a complementaridade que a música e a dança exercem no caminho trilhado por esses indígenas até as aldeias divinas. O trabalho de Montardo está embasado nas exegeses nativas, de maneira que a autora apresenta dois gêneros musicais identificados por ela como presentes entre esses três povos. Um relacionado à prece (invocação) *JEROKY* e outro à guerra (combate) *YVYRA' IJA*. Seguindo as noções de Bakhtin (1982[1979])³⁰ acerca dos gêneros discursivos e transpondo para as noções de gêneros musicais, a autora avalia determinados aspectos que distinguem e que formam os gêneros musicais identificados por ela. Do entendimento de enunciado como unidade real da comunicação e que tem princípio e conclusão desenvolvidos por Bakhtin, a autora adapta-o para o ato comunicativo elaborado na música. Aqui, o enunciado é considerado como a canção, com início, desenvolvimento e término. Para isso, a autora avaliou algumas características presentes entre os gêneros musicais identificados, tanto a sua forma de composição, estrutura, quanto ao conteúdo, andamento etc., o que difere um gênero musical do outro.

As canções com andamento (aqui relacionado com o tempo marcado pelo instrumento *TAKUAPU*³¹) mais lento, pertencem ao gênero *Jeroky*, enquanto o outro, de andamento mais rápido, é denominado de *Yvyra'ija*. As características rítmicas que marcam o tempo da música estabelecem distinções de um estilo de canto para o

³⁰ Montardo compreende a definição de gêneros discursivos de Bakhtin como sendo tipos relativamente estáveis de enunciados que são elaborados pelos sujeitos, levando em conta a esfera do uso da língua em questão (MONTARDO, 2002, p.133).

De acordo com as ideias de Bakhtin acerca dos gêneros do discurso, ele sinaliza para a escolha do gênero discursivo empregado pelo sujeito a partir da relação com a esfera pela qual o discurso transitará, por seu conteúdo temático, pelas condições de produção e pela composição dos participantes. Assim, para que a comunicação ocorra, esses elementos devem ser em algum grau compartilhados entre os sujeitos comunicantes (BAKHTIN, 1997).

³¹ De acordo com Montardo, o *takuapu* é um instrumento Guarani, presente entre os três subgrupos aqui mencionados. O *takuapu* é um instrumento cilíndrico, feito de taquara (uma espécie de bambu) e cortado em diferentes tamanhos; geralmente, ele é utilizado por mulheres em diferentes rituais dos grupos falantes da língua guarani citados nesse trabalho.

outro. Ainda descrevendo as diferenças de um gênero para o outro, ela aponta para a construção do corpo que cada gênero ensaja. No caso das coreografias das canções com ritmo mais acelerado, presente no gênero *Yvyra'ija*, os movimentos são de luta, e nas canções com andamento mais lento, o *Jeroky*, tem um caráter de Invocação. Ela ainda especifica que entre os Guarani Ñandéva essas canções possuem características de cantos lamentosos (MONTARDO, 2002). Nota-se que o ritmo é elemento importante na articulação entre música e dança. O ritmo é a base da musicalidade GK, o que de antemão já nos sugere que a apropriação do rap entre os jovens do Brô Mc's tem bases profundas, que se articulam com a própria experiência desses indígenas com a música Guarani e Kaiowá.

No caso da análise desses dois gêneros musicais, Montardo reitera que ambos são complementares e que a finalidade do ritual diário é de “percorrer o caminho de encontro aos deuses, embelezar o corpo e protegê-lo de doenças” (2002, p.132). Esse caminho não se faz de modo brando, já que os movimentos dos cantos *Yvyra'ija* apontam para a construção de um corpo em batalha. Em suas explicações, a autora sinaliza para como esses rituais acionam relações com a cosmologia Guarani, uma vez que percorrer os caminhos dos deuses levam esses indígenas a aldeias divinas. Esses caminhos acionam ora uma verticalidade, percebidas por ela no canto, e ora uma horizontalidade. Todavia, essa verticalidade não condiz apenas em um movimento de contínua ascensão, mas de um subir para se deslocar e chegar à outra localidade territorial; isso é feito nos modos específicos de canto aqui mencionados e que promovem o deslocamento horizontal para se chegar a outro espaço, em outra terra, a terra sem mal. Tal movimento promovido entre canto e dança produz o deslocamento até a chegada às aldeias divinas. Espaço e tempo são noções articuladas por meio das canções e danças no ritual.

O trabalho de Montardo contribui para pensarmos os gêneros musicais que a autora distingue no estudo de um ritual xamânico. E mais, o quanto o corpo e a música se tornam veículos que acionam a comunicação entre humanos e seres espirituais e, que apresentam uma agência desses seres. Por meio desses veículos, são capazes os cantos de agir nos diferentes corpos que os acessam. Quero salientar que o trabalho de Montardo tem importância para essa pesquisa, na medida em que nos possibilita o conhecimento de distintos gêneros musicais presentes entre os três grupos indígenas. Ademais, como, nesses casos específicos, as músicas em rituais xamânicos apresentam uma série de relações complexas, onde esses cantos serão executados apenas por

especialistas, devido à sua singularidade em comunicar-se com os Deuses e as transformações que acionam nos corpos. Esses cantos, como aponta Montardo, agem nos corpos, e quem está apto para guiar nos caminhos até as aldeias divinas são os xamãs. Dentre os distintos gêneros musicais tradicionais dos Guarani e Kaiowá, os cantos que Montardo apresenta apontam para um caráter específico da musicalidade indígena desses povos, que está relacionada à comunicação com os Deuses, lemos: com o sagrado.

Quando comecei essa pesquisa, com o intuito de aprofundar os estudos sobre as músicas produzidas pelos indígenas GK, a saber, o rap indígena dos Brô Mc's, uma dentre as problemáticas foi a reprovação inicial de seus trabalhos musicais por parte das lideranças tradicionais, os mais velhos, e especialmente provinda dos *Ñanderu* e *Ñandesy*³² da Reserva de Dourados. No primeiro encontro com os Brô Mc's no evento da ENABET, antes de seu show, houve uma mesa de discussão em que estavam presentes três indígenas de localidades distintas que versavam, dentre outras coisas, sobre suas artes musicais. Entre eles, estava Bruno Veron, integrante e líder do grupo de rap, que contava sobre seu encontro com este gênero sonoro e sobre as trajetórias musicais dos integrantes do grupo. Nesse momento, ele mencionou a inicial reprovação dos mais velhos sobre o rap indígena e as condições exigidas por parte deles para que os rapazes as considerassem ao fazerem suas músicas. Nas palavras de Bruno:

Lá na aldeia, quando a gente for pegar mesmo uma letra tradicional mesmo, a gente não pode pegar, porque a gente tem que passar num processo assim de como se fosse para ser cacique. Mas como é: assim, os mais velhos não deixam nós fazermos isso – a gente só pega as músicas como, de festa, como Guaxiré, kotyhu. Dessas duas, é música tradicional de festa, a gente pega. E a reza tradicional mesmo, os mais velhos falam que não pode pegar, porque as pessoas que vão ouvir não estarão preparadas para quando ouvirem esse tipo de música. (BRUNO VERON).

Sobre as 'Rezas' Guarani, Graciela Chamorro, no artigo *A arte da palavra cantada na etnia Kaiowá* (2011), apresenta uma série de modalidades de *Ñembo'e*³³, comumente traduzida como 'Reza'.

³² Relembrando, os rezadores, xamãs, descritos por Montardo (2002).

³³ Para melhor compreensão acerca das especificidades de cada gênero da arte cantada entre os Kaiowá, ver CHAMORRO, 2011.

Segundo a autora, *Ñembo'e* significa algo como 'proferir palavras', 'ensinar palavras', 'tornar-se palavra'. Entre os diferentes tipos de *Ñembo'e* executados entre os Kaiowá, Chamorro elenca quatro deles, cuja seleção foi feita de acordo com os rituais nos quais são associados e devido ao destaque que possuem no discurso de seus interlocutores. As modalidades que a autora apresenta para os diferentes tipos são: "*ñembo'e itimby rehegua*, 'reza relativa ao milho novo', o *jerosy puku*, 'canto-dança longo', o *jerosy mbyky*, 'canto dança-curto' e o *ñembo'e kunumi mboro'yha*, 'reza para esfriar/acalmar a vida dos meninos'" (2011-01). Há ainda, com efeito, uma pluralidade de gêneros e subgêneros musicais entre os Guarani e Kaiowá que destaca a autora em seu artigo. Adiante, apresentaremos alguns deles.

Em uma das tardes de conversas regadas a tereré que tive na casa de Bruno, enquanto ele me contava sobre o processo de composição e o uso que faz dos diferentes gêneros musicais como referências para as suas composições, indaguei sobre esse fato específico da reprovação dos mais velhos e sobre os diferentes tipos de reza presentes entre os Guarani e Kaiowá. Além disso, perguntei sobre a possibilidade que eles têm de fazer uso desses tipos de palavras cantadas. Nessa conversa, quando Bruno me falava sobre uma das modalidades de palavra cantada, conhecida como *Ñe'ëngarai*, ele explicou-me assim:

Guaxiré, Kothyhu e Guahu, são esses três que eu utilizo. Agora já o *ñe'ëngarai*, ela eu já não coloco nas músicas, porque os caciques daqui falam que as pessoas não estão preparadas para ouvir, entendeu? Se você não fizer a cerimônia correta das músicas as pessoas ficam meio que loucas da cabeça, entendeu? É tipo uma igreja que tem que ter começo, meio e fim, entendeu? Se não fizer as três coisas, se fizermos só o começo as pessoas podem ficar loucas, elas até podem morrer. Tipo, mas não assim, por sequência, vai morrer todo mundo num dia só, não, isso acontece com o tempo, entendeu? Um dia tal fulano morreu, morreu também aquele lá... Geralmente o *ñe'ëngarai* os caciques falam que é muito poderoso, porque só para aquele que sabe mesmo tem que fazer o *ñe'ëngarai*, por qualquer um não pode ser feito. Por isso que quando termina o *ñe'ëngarai* a maioria daqui da aldeia, eles sempre fazem esse gesto com as mãos, levantam a mão para cima e faz, entendeu? E se não fizer isso, as pessoas não fazerem esse gesto podem pegar doença, um resfriado, uma gripe, uma dor de garganta, entendeu? (BRUNO VERON).

Nessa conversa, e analisando os dois contextos de fala de Bruno, podemos notar que em um primeiro momento ele fala de maneira mais ampla sobre a restrição do uso de ‘Rezas’ para a elaboração de suas músicas. Já no segundo ato de fala, ele especificou uma das ‘rezas’ que não pode fazer uso e aprofundou em algum momento sobre as especificidades dela, o fato de ser poderosa, de ser uma reza ligada à feitura de morte e assim por diante. Analisando a última fala de Bruno aqui citada, percebo que ele também mencionou aspectos mais gerais sobre os modos de uso desses tipos de palavras cantadas, quando disse que os cantos devem seguir uma “sequência” de cerimônia, caso contrário, as pessoas “podem ficar loucas”. A sequência de canções também pode ser observada no trabalho de Montardo, aqui supracitado, e também nas considerações de Chamorro acerca dos diferentes gêneros vocais presentes entre os três subgrupos onde essas artes vocais estão sempre ligadas a cerimônias específicas. Cada repertório de canto será entoado em certas cerimônias e quem os ministrará será a/o rezador(a), justamente porque, como vimos, esses cantos são diálogos com os Deuses e, dentre outras coisas, agem nos corpos das pessoas produzindo efeitos sobre eles.

Sobre esse gênero *Ñe’ëngarai*, no mesmo artigo de Graciela Chamorro, ela menciona que essa expressão tem diferenças entre os três grupos. Para os Kaiowá, essa expressão tem a ver com a ‘palavra má’ ou mesmo como ‘maldição’, palavra indesejada, ‘Tabu’. Diferentemente, para os Ñandeva e Mbya, essa expressão tem a ver com discurso, ou mesmo conselho. A maneira de se executar o *Ñe’ëngarai* entre os Kaiowá que Chamorro apresenta é bem diferente da mencionada por Bruno, que parece se aproximar da significação que os Ñandeva fazem, isso porque a família da mãe de Bruno e Clemerson são Guarani/Ñandéva e Kaiowá. De acordo com Chamorro, esse gênero musical deve ser proferido perto de água corrente, caso contrário, o vento pode levar esse canto para outros lugares e a pessoa que o proferiu não terá mais domínio sobre a ação desse canto, podendo prejudicar outras pessoas. Chamorro ainda atenta que, entre os Kaiowá, uma pessoa que porte um canto como esse só revelará a sua Reza a outra pessoa que ela elegerá como herdeira, na confiança de que ela manterá segredo. Por ser um canto “*Tabu*” entre os Kaiowá, as pessoas não falam abertamente sobre ele. O *Ñe’ëngarai*, entre os Kaiowá, ao que tudo indica, não parece ser um canto proferido em uma cerimônia, ele é proferido de modo particular, pelo fato de ser ‘palavra má’, podendo até ser motivo de discórdia entre as pessoas quando descobertos (CHAMORRO, 2011).

Se analisarmos a última fala de Bruno, onde ele menciona o *ñe'ëngarai* e traz algumas de suas especificidades, poderíamos sugerir que ele o faz de maneira ampla, talvez devido ao fato de ser o gênero vocal, como vimos acima, restrito do restrito. Destarte, sua explicação parece inserir essa modalidade em uma explicação mais generalizada dos cantos tradicionais, incluindo-o em sua fala como canto pertencente aos repertórios de 'Reza' contendo particularidades de caráter cerimonial. O que nos chama a atenção nessa fala é o modo como Bruno explica tal restrição. Esses cantos para ele parecem de fato remeter a um caráter religioso, ao âmbito do sagrado: "É tipo uma Igreja [...]". O sagrado aqui não deve ser posto junto aos cantos de festas sem estar vinculado à cerimônia. Os cantos de 'rezas' servem para outros propósitos e agem de modos específicos nos corpos de quem canta e de quem escuta. Só alguns estão autorizados a executarem tais cantos, porque sabem manejar essas agências. Mas por quê, então, são permitidos os usos das artes vocais como o *Guahu*, o *Kothyhu* e o *Guaxiré*? Os cantos de rezas são distinguidos dos cantos de festa que versam sobre chegada, namoro etc. e podem ser cantados por todos (CHAMORRO, 2011).

Sobre a restrição de alguns cantos e a permissão de outros, nas explicações de Bruno ele me dizia que sua mãe havia lhe explicado que uma criança que nasce nos moldes certos, sem ser lavado e sem nascer no hospital pode vir a ser curandeiro ou cacique (xamã). Isto, pois fica nessa criança todas as sabedorias e conhecimentos de danças e cantos. Esta criança que não nasce em hospital e não é lavada poderá ver tudo inclusive "bichos feios" disse-me Bruno, isso se ao longo de sua vida ela for bem instruída, iniciada por um rezador (xamã). Em contrapartida, Bruno disse que pessoas que nascem em hospitais já não podem ser curandeiro, rezador ou xamã, pois foi retirada dessa pessoa toda a sabedoria que ela trazia de seus ancestrais por meio do sangue.

A explicação de Bruno vem corroborar com a ideia de que a pessoa, para ser xamã, passa por restrições e condutas que vão constantemente elaborando seus corpos. De acordo com Seeger, Da Matta e Viveiros de Castro (1979), o idioma da corporalidade em sociedades indígenas no Brasil é central para a compreensão da noção de pessoa. Conforme esses autores, o corpo é continuamente construído ao longo da vida, e as teorias dos nativos acerca dos modos de concepção, doenças, papel de fluídos corporais, proibições alimentares, ornamentações do corpo etc. devem ser levadas em conta, pois são meios que possibilitam a compreensão acerca dos modos de vida dessas pessoas, suas organizações sociais e cosmologias. No caso dos Kaiowá e

também entre os Ñandéva, Montardo e Chamorro identificaram através das exegeses nativas que cantar é para eles uma forma de deixar o corpo leve, bonito, é uma forma de produzir competências para o bom viver. Bruno me dizia que desde o nascimento, se as pessoas não cumprirem com as prescrições às quais os corpos devem ser submetidos, desde pequeninos, então não possuirão as qualidades necessárias para tornar-se um bom xamã e cantar determinados cantos.

As falas de Bruno nos levam a refletir acerca da transmissão dos cantos-Rezas, o quanto estão relacionados com modos particulares de elaboração do corpo e que constituí a pessoa GK. Desde a concepção, a construção do corpo tem um papel importante no que diz respeito ao aprendizado das danças e cantos tradicionais. O que a fala de Bruno parece revelar é um modo como o jovem Mc atribui a sua explicação acerca dos porquês alguns jovens na aldeia não seguirem mais o caminho dos xamãs e por isso são restritos de cantarem determinadas rezas tradicionais. Isso também nos possibilita pensar a construção do corpo entre os Guarani e Kaiowá sendo intrinsecamente ligada ao canto. Como vimos nos trabalhos supracitados acerca do lugar que o canto ocupa para essas sociedades, o corpo é elaborado constantemente através da comunicação com os Deuses. Só se comunica com os Deuses o corpo que está apto para tal.

Os modos de vida desses povos indígenas que vivem próximos à cidade, como é o caso na RID, e o impacto que têm essa proximidade produziram e produzem entre outros efeitos, transformações nos processos de transmissão de saberes de geração para geração. O modo como esses sujeitos lidam com essas situações deve ser matéria para estudo entre os pesquisadores, e onde, enfocando o olhar crítico e reflexivo acerca desses fenômenos, podemos compreender as diferentes transformações que têm passado os indígenas nos dias atuais.

Mas se lhes são interditos determinados cantos, e os que não são? Quais as especificidades dos cantos que lhes são permitidos? Retomando o que foi dito acima por Bruno, os cantos tradicionais dos quais eles podem utilizar são os cantos tidos como de festas, a saber, por ele, *Guahu*, *Kothyhu* / *Guaxiré*. De acordo com os interlocutores que tive em campo e também pelo que pude observar em um *Jerosy Poku*, aprendi que *Guaxiré* é uma dança entre os Kaiowá. María Eugenia Domínguez, em nossas conversas, lembrou-me que uma dança muitas vezes vem acompanhada de um canto. Podemos então perceber o quanto isso aponta para o caráter fluído que se estabelece entre palavra, música e dança entre os Guarani e Kaiowá. Montardo escreve que entre os Kaiowá que ela conviveu durante o período de seu campo de pesquisa,

eles chamam o *Kothyhu* também de *Guaxiré* (2002, p.189). Desse modo, entendo que quando Bruno se refere ao *Guaxiré* enquanto canto permitido para uso, por ser canto de festa, ele está se referindo também ao *Kothyhu*.

Chamorro descreve a arte da palavra cantada entre os Kaiowá apontando para a presença de vários gêneros vocais e as representações que a palavra engendra em seus contextos cerimoniais. A palavra cantada ocupa papel de destaque nas cerimônias indígenas Kaiowá, que são realizadas através dos cantos que tem distintas finalidades. Nas palavras da autora:

Canta-se para contar ao milho, ao menino, as pessoas suas histórias. A história e o enfeite da pessoa, do milho, das coisas. Todos precisam escutá-la para continuar existindo. As rezas contam histórias, oipapa, evocam o começo, tembypy (CHAMORRO, 2011, p.56).

Segundo Chamorro, existem entre os cantos *Guahu* 'Canto lamentoso'solenes e cantos *Guahu* descontraídos, onde mulheres e homens podem cantar. Esses últimos são cantos de domínio público, embora alguns deles sejam restritos para as mulheres e outros restritos aos homens. De acordo com a autora, geralmente os *guahu* são entoados nas festas indígenas. Chamorro explica que entre essas palavras cantadas existem duas modalidades o ' *Guahu Guasu* ' Grande Canto, que os Kaiowá com quem ela aprendeu disseram ser o canto deles, e o ' *Guahu'i* ' Canto Pequeno, como sendo o *Guahu* das pessoas da etnia Guarani. Essa explicação, feita por um Kaiowá, aponta para a distinção e valorização de seu canto em relação àquele outro executado por outra gente. Isso nos faz recordar do que falamos no início dessa seção acerca das diferenças que os Guarani e Kaiowá que ora ou outra fazem distinções dos seus cantos em relação ao outro grupo vizinho. Sobre esse canto, Chamorro explica:

Faz parte das festas do milho novo, 'avatikyryrã'ãnga rehegua, e da festa do menino, 'kunumi pepypegua são considerados grandes por pertencerem a um complexo de ritual com história, 'Ijistoriava'e', entende-se 'com narrativa'. Eles são dançados em círculos com passos pequenos, regulares e suaves, acompanhados do guyrapa, "arco ritual". (CHAMORRO, 2011, p.53)

O *Guahu*, explica Chamorro, quando executado na festa do menino, tem a ver com a saída deles, um por um, do local onde estiveram resguardados dias antes da cerimônia até a casa de reza ‘ôga pysy’ onde ocorrerá a perfuração do lábio. O trajeto é feito enquanto o *guahu* vai sendo executado por alguém que tem um *guahu* e que o canta para os meninos. Chamorro salienta que, após a perfuração dos lábios, cada menino “é vestido e protegido com o *guahu* para que nenhum mal lhe aconteça” e em seguida as mães choram ao pé da rede que confeccionaram para seus meninos e onde elas agora os acolhem. As pessoas que assistem a cerimônia vão se juntando na execução daquele *guahu* até ceder-lhes lugar às rezas das mães (2011, p. 53). Sobre os cantos executados na festa do milho, de acordo com a autora, são distintas as modalidades existentes, visto que variam de acordo com as especificidades de cada um; são eles complexos, devido à sequência que formam na cerimônia. Na cerimônia do *jerosy*, que começa ao cair da tarde e termina quando o sol começa a nascer, Chamorro sinaliza para como os cantos do *guahu*, assim como os cantos de rezas, percorrem um caminho no tempo-espaço espiritual. Ela segue suas explicações descrevendo o modo como são executados os diferentes *guahu* entre os Kaiowá nessa cerimônia. Em suas avaliações, há três partes que para cada momento um complexo de cantos *guahu* será executado. Acerca das sequências de *guahu* executados, descreve:

Na primeira parte da noite são cantados os *guahu* considerados ‘verdadeiros’, *guahu ete*, por imprimirem um sentimento doído nas pessoas. Eles são também chamados de *guahu nemoyro*, ‘cantos graves’, com uma história triste que provoca emoções fortes. Na segunda parte do percurso no tempo-espaço espiritual, na madrugada, são cantados os *guahu ai*, assim chamados por despertarem um sentimento passageiro e leve. O ponto central da trajetória do *guahu guasu* se chama *tatagua*. Quando se alcança este lugar já se terá cantado uns 45 *guahu ete*. Então o *guahu ete* cede lugar ao *guahu ai*. Na primeira parte da noite, são cantados os *guahu ete*, ritualmente mais fixos. O ‘dono protetor do *guahu*’, *guahujara*, recebe o *guyrapa*, ‘arco ritual’ e começa a cantar com mais cinco pessoas o *guiguise hegui guise*. O verso é repetido várias vezes pelos cantores que, sempre de mãos dadas, dançam em roda. No final termina em *ahhh*, *ahhh* e outras expressões exclamativas. O seguinte *guahu* e *guikuhugua*, cantado e dançado da mesma forma. Logo o *sajuguere kehe josi nohondera* e o *guaterija guaterija jajehe guaterija guaterija*. Depois deste *guahu* e levantado o *guyrapa* e retirado o vasilhame com ‘chicha verdadeira’, *kaguĩ ete*, ao redor do qual se

cantara e dançara até esse momento. Em seguida, começa o último guahu desta série, que é cantado da mesma forma, sendo que ele é mais rápido, irarive, integrando outras pessoas adultas na roda. Começa, então, o chono pine, repetido várias vezes, alternando ou omitindo algumas sílabas nas repetições[...] Estes guahu entoados na festa do milho são considerados ‘modelo’, tembypy; guahu rembypy itymbyrypegua, ‘o canto de origem, a raiz, do milho’. Os demais guahu que serão entoados ainda essa noite reproduzirão o padrão rítmico e melódico do fraseado musical dos guahu anteriores, caracterizados por recorrentes síncofes. (CHAMORRO, 2011, p.53-54).

Desse modo, podemos observar como o gênero musical *Guahu* também possui características mais solenes, contendo algumas sequências de caráter mais fixo presentes no *Guahu Ete*. De acordo com Chamorro, há restrições para a execução do *Guahu Ete*; os meninos não devem cantá-los, assim como as meninas que ainda não passaram pelo ritual de passagem para se tornarem moças, o *Koty*, também não. Somente aos adultos é permitido executar esse complexo de cantos lamentosos e, mesmo entre essas pessoas, devem elas conhecer a reza, *motiha*, que serve para animar o corpo das pessoas que possam vir a desmaiar ao ouvir ou ao cantar esse *guahu*. (CHAMORRO, 2011).

Refletindo acerca das considerações de Chamorro, tal restrição desse canto parece ter a ver com um corpo apto para receber a verdadeira palavra de Ñanderu. A elaboração do corpo da pessoa, que ao passar por restrições tornou-se apto e, ao também conhecer a palavra cantada – reza *motiha* – que está associada ao *Guahu Ete*, será autorizada a executá-la, pois, ao passo que proferi-la, será capaz de animar o corpo que possivelmente venha a cair em desmaio. Parece que, mais uma vez, podemos observar determinadas restrições que se apresentam na execução de um canto quando este especificamente enseja um diálogo com os Deuses ou, como nesse caso, quando esse canto é a verdadeira palavra dos Deuses. Ao que tudo indica, não só alguns cantos de domínio dos Ñanderu ou Ñandesy são restritos apenas a eles quando voltados ao diálogo com os Deuses, como também outros cantos, como o *Guahu Ete*, que também estabelecem tais diálogos, ou mesmo são as palavras dessas divindades. Desse modo, só poderão ser executados pelas pessoas que já passaram pelos rituais de iniciação e que têm seus corpos preparados para lidarem com os eventuais efeitos desse complexo de cantos. Em outras palavras, esse complexo de cantos *Guahu Ete* será executado por pessoas que possuem um corpo apto

para proferi-las, são cantos que remetem ao âmbito sagrado, que requer um corpo preparado para recebê-las. Evidentemente, as palavras cantadas constroem corpos.

Mas então, quais os cantos do *Guahu* que são permitidos para todos? De acordo com Chamorro, os cantos *Guahu'i*, além de integrarem o canto *Guahu Guasu*, também fazem parte da festa do milho e são entoados nas horas mais profundas da noite (a autora também nos explica que os *Guahu'i*, os cantos menores, são cantos que os Kaiowá atribuem aos cantos pertencentes ao povo da etnia Guarani; entretanto, eles também estão presentes nos cantos do *Guahu Gusu* entre os Kaiowá). Além de estarem presentes nas festas do milho, os cantos do *Guahu'i* são entoados em festas mais familiares e também em ocasiões em que estão presentes instituições e pessoas não indígenas. Essa modalidade do *Guahu* entre os Kaiowá aborda temas referentes às narrativas de caças e pescas, enquanto entre os Guarani apresenta narrativas inspiradas em flores e plantas. As flores, muitas vezes, podem conotar namoro; quando um homem a utiliza em seu canto, pode estar cortejando uma mulher com quem deseja namorar. Em suas palavras, a autora nos diz: “Os cantos são curtos e, entre os Kaiowá, tem por protagonista um animal. Os indígenas interpretam este gênero musical como ‘conversa’, nemongeta, ou ‘namoro’, mymba mongeta, com as feras que se quer espantar do caminho” (2011, p. 54). Esses cantos são acompanhados de dança; as pessoas de mãos dadas dançam em rodas; o canto deve acompanhar o movimento do corpo e tanto o canto quanto a dança são executados em um ritmo acelerado. No mais, o *guahu'i* possuem cantos que promovem alegria, ele é dançado dentro e fora da casa de reza e as palavras desse canto podem ser improvisadas de acordo com as circunstâncias em que são entoadas (CHAMORRO, 2011).

Pelas explicações de Chamorro, o *guahu'i* parece ser um canto que versa sobre temas mais cotidianos, que estabelecem as relações com os seres espirituais de maneira mais ampla, de domínio de todos. Parecem ser os cantos de transição para os cantos considerados de transição propriamente ditos, onde os cantos-reza cederam lugar para os cantos de festas.

O canto considerado como festivo entre os Kaiowá é denominado de *Kothyhu*, ‘Cantos de Encontro’. De acordo com Chamorro, os cantos do *Kothyhu* têm características mais festivas, homens, mulheres e crianças podem cantá-los. Entre os Kaiowá, como avalia Chamorro, a forma musical *Kotyhu*, não que seja dependente (muito porque esses cantos podem ser executados independentes de outros), mas, em muitos

momentos, está associado ao gênero *Guahu Ete*. Enquanto um grupo de pessoas canta o *Guahu Ete*, outro grupo cantará o *Kotyhu*, marcando assim o estado de ânimo das pessoas. A autora também salienta que o *kotyhu* pode ser classificado como *kothyhu guasu e kothyhu'i*. Os primeiros seriam “de puro divertimento, baseados em temas leves sobre flores e animais. Aqueles seriam como os sentimentos.” (2011, p. 55). O *Kothyhu*, assim como todas as outras modalidades de cantos, possuem seus donos protetores, que vivem em diferentes moradas celestiais. O que distinguirá uma modalidade de canto de outra, ou mesmo uma variação de canto dentro da mesma modalidade, segundo Chamorro, é de onde esse canto vem e de acordo com a específica morada celestial de seus donos.

Como canto de divertimento, os *Kotyhu* se distinguem dos cantos religiosos, onde crianças e adultos dançam e cantam de mãos dadas, movendo-se para diferentes direções e sob a liderança de um dos integrantes. Chamorro ressalta que nesse gênero vocal há também improvisos no canto que versam sobre chegada, partida, tornar-se alegre. Dessa maneira, o *Kotyhu* é a modalidade musical que marca a liminaridade no espaço entre os cantos religiosos e os cantos de festas nas cerimônias Kaiowá.

Na conclusão de seu artigo, Chamorro comenta a ruptura geracional que tem causado entre os Kaiowá o fato dos mais velhos escolherem os seus netos para deixarem o legado de suas palavras sagradas, ao passo que isentariam seus filhos de dar continuidade a tal. Segundo a autora, essa ruptura tem causado certa instabilidade e ameaça no que diz respeito à maneira de se contar as rezas, as suas histórias, pelo fato de seus netos não terem condições psicológicas para assumi-las, ou seja, corpos ainda não devidamente elaborados para entoar tais cantos.

Todas essas transformações estão oportunizando as inovações dos indígenas mais jovens. Exemplos disso podem ser o rap indígena dos Brô Mc's ou as músicas cantadas pelos indígenas nas igrejas evangélicas. A autora nos conta que, sobre essas inovações musicais, os mais velhos Guarani e Kaiowá com quem ela conversou disseram serem essas músicas “Sem pai e sem avô” (2011, p. 56), o que nos leva a refletir sobre a transmissão dos cantos convencionais entre os Kaiowá relacionados a especificidades parentais, transmitidos por meio das relações de parentesco aqui expressas como provindas do lado paterno. Essa é uma questão a ser investigada, já que como demonstrou Pereira Marques (2004) que dentre outras coisas, na constituição da organização social Kaiowá, as relações de filiação são cognáticas (ego pertencendo a

filiação tanto do pai como da mãe e herdando condutas e práticas de ambos). Aqui, como diz um interlocutor de Chamorro um canto que não provém dessa relação parental não faz parte do complexo de cantos pertencentes aos Kaiowá.

Apontando para a poética musical e a “psicologia combativa”, a autora entende que as artes vocais revelam uma teoria da palavra entre os povos falantes do Guarani (Mbya, Ñandéva e Kaiowá). Em suas palavras:

A palavra enquanto princípio vital dá forma aos humanos numa estreita semelhança com as divindades. As rezas, os Guahu e Kothyhu são formas especiais de palavra. Elas existem desde a fundação do mundo. Os instrumentos vieram ao mundo com seus cantos. As divindades e os humanos primordiais, yuypóra rembypy, não falam; cantam. Não caminham dançam. Por isso quem canta e dança é mais. (CHAMORRO, 2011, p.56)

A autora evidencia como os cantos e as danças entre os Kaiowá foram e são maneiras de se resistir e lutar, são armas para combater em situações onde se sentem ameaçados. Ainda atenta para essa estratégia utilizada pelos falantes da língua Guarani como sendo ainda nos dias de hoje o modo de engajamento que cantoras e cantores articulam com a finalidade de contar suas histórias e estabelecerem articulações desejadas, no que diz respeito, por exemplo, em torno das questões de retomadas de terras. A citação acima nos diz sobre o prestígio que possui quem conhece e profere as belas palavras por meio do canto e dança. Veremos no capítulo seguinte como os Brô Mc's relacionam essas modalidades de palavra cantada, transformando-as para a linguagem do rap.

As considerações da sessão seguinte dizem respeito às inovações por parte dos jovens da aldeia de Jaguapiru e Bororó da reserva de Dourados-MS acerca de suas produções musicais. Quando me refiro às inovações, não me refiro apenas às mudanças que essa produção insere no contexto musical desses indígenas, mas também às relações de continuidade que essa inovação pode conter; às inspirações e apropriações provindas dos modos de arte vocal GK, por exemplo. O trabalho musical dos Brô Mc's pode muito nos dizer acerca das experiências desses jovens em seus contextos sociais, sobre as formas em que eles se aproximam dos cantos GK, como também de outros gêneros musicais.

Aprender os processos de composição por parte desses artistas, as motivações que os levam a produzir suas músicas e assim por diante pode nos elucidar algo de seus modos e concepções musicais. Dizer que são inexistentes as fronteiras entre cidade e aldeia é atribuir a ênfase às relações entre sujeitos. Levando em consideração, é claro, as relações de alteridades e de poder que marcam suas correspondências e trocas de maneira ampla e fluída. Ora ou outra os sujeitos marcam suas posições, excluindo ou incluindo o que desejam. Além do mais, devemos ter em mente que a lógica dessas relações é muitas vezes assimétrica.

Se outrora as fronteiras foram pensadas como algo que separa, limita 'nós' do 'outro' e vice-versa, os estudos sobre fluxos culturais apontam para os atravessamentos que existem entre os grupos humanos. Suas fronteiras delimitadas territorialmente, socialmente e culturalmente inexistem na dinâmica das relações entre os sujeitos e suas circulações. O marco simbólico ora ou outra estabelecido não limita tal trânsito de pessoas, objetos, culturas etc. (HANNERZ, 1997). O que pretendemos com esse trabalho é justamente apresentar, a partir do que dizem nossos interlocutores, sobre como os sujeitos têm estabelecido suas relações em meio a essas situações. Para tal compreensão, vamos nos atentar para o fazer musical, isto é, de fato indagando *como o fazem?* E assim, apreender com eles, então, *como* novas maneiras de produção musical emergem dessas relações e *como* são recebidos e significados tanto por parte dos artistas que as produzem e executam, como também das pessoas da comunidade que as escutam.

CAPÍTULO IV: “FAZER MUSICAL” DOS BRÔ MC’S

Este capítulo tem como objetivo apresentar uma etnografia do fazer musical do grupo de rap Brô Mc’s. Com estas descrições objetivamos trazer o leitor próximo ao cenário etnográfico a partir da apresentação de diferentes falas dos integrantes dos integrantes indígenas do Brô Mc’s. Estas falas tratam da forma como eles constroem suas canções e quais são os elementos que eles destacam enquanto relevantes nessas elaborações. Para isso, de início, apresentaremos como se deu o encontro desses jovens indígenas com o rap. Do momento de sua escuta até o momento em que se tornaram executantes dessa modalidade musical, passaremos pelas escolhas estéticas, o uso das palavras na língua Guarani e o uso das palavras na língua portuguesa. As tensões e conflitos com relação aos outros gêneros musicais, os temas escolhidos pelos rappers Guarani-Kaiowá e quais elementos que nossos interlocutores entendem que propiciam pensarmos em um rap indígena. Este capítulo anuncia assim algumas das questões presentes adiante, quando analisaremos algumas canções e a circulação em seu interior, da música, estética e cosmologia Guarani Kaiowá.

Uma das perguntas centrais que tinha em mente quando cheguei à aldeia era: como tudo havia começado, ou como o rap havia chegado à vida dos Brô Mc’s? Tudo faz muito sentido quando você enxerga o quão próxima a cidade fica da reserva de Dourados. Uma rodovia interestadual (MS 156) os separa da cidade e corta a RID. Essa rodovia opera como um marco simbólico de divisão. Entretanto, as pessoas, no curso de suas vidas, não se limitam a essas divisões estabelecidas; elas circulam entre os diferentes espaços, indo além das secessões estabelecidas.

Bruno e os demais integrantes contaram-me que o encontro com esse gênero musical veio por meio de um programa de rádio local chamado “Ritmos na Batida”, apresentado pelo locutor da rádio Naldo Rocha. Embora houvesse um programa de rádio específico que tocava o rap, as programações de rádios costumam ser bem versáteis e a escolha por parte desses jovens em escutar esse programa em específico já apresenta, em parte, a escolha e identificação com esse som. Seja pelo momento em que o programa era veiculado, aos finais de semana, seja pela batida e conteúdo contestatório que esse gênero musical apresenta.

Através das reuniões em torno do campo de futebol, tido como um encontro semanal, esses jovens escutavam rap e refletiam sobre os diferentes temas que as canções apresentavam. Isto nos diz sobre o processo de aprendizado de um gosto musical que foi constantemente construído e elaborado. Mas o que levou então esses jovens a passarem de ouvintes do rap a se tornarem executantes desse tipo de música? Em uma de nossas conversas, Bruno me explicou parte desse processo. Ao escutar o grupo de rap de Dourados, *Fase Terminal*, do qual fazia parte o Dj e produtor Higor Lobo, Bruno disse haver uma música deste grupo que contava uma história de um amigo que fora morto por acerto de contas na periferia da cidade de Dourados. Ao escutar essa canção Bruno disse rememorar eventos que aconteciam na RID, aonde muitos de seus amigos também morreram em brigas ou mesmo mortos por outras causalidades. Isso o fez pensar em escrever o que acontecia em sua comunidade, atentando para os problemas que perpassam as vidas das pessoas em Jaguapiru e Bororó. Ele escrevia suas canções ao passo que assiduamente escutava canções de rap.

Ademais, Bruno conta que seu processo de composição aliava a escrita em língua guarani à língua portuguesa desde o início e que era a sua intenção conciliar as duas formas linguísticas. A partir desta explicação, vemos que o uso do rap enquanto linguagem musical passa por um processo de interpretação e reflexão por parte desses jovens ao acionar suas experiências cotidianas para a elaboração de suas rimas. Tanto no que diz respeito ao presente, como o passado e as aspirações futuras. Mas, além disso, esta fala aponta para a intencionalidade de se estabelecer um diálogo tanto entre o rap enquanto gênero musical, quanto com a comunidade ao qual eles vivem, propiciando assim a reflexão dos demais sujeitos a partir de suas próprias experiências na reserva indígena.

Conforme os dias passavam e as agendas dos mc's indígenas eram desocupadas pelo fenômeno da chuva, ou por intervalos da gravação da minissérie, nossos encontros eram possibilitados. Em uma de nossas conversas, Kelvin, outro integrante do grupo, me disse uma vez que quando foi compor uma de suas primeiras letras de rap, ele copiou toda a letra da música *Negro Drama* dos Racionais Mc's em seu caderno. À medida que lia aquela música, escrevia em suas palavras e em suas rimas as coisas que ele via acontecer em Bororó e Jaguapiru. Ele disse que, ao passo que interpretava aquela letra, ele enxergava ressonância com o seu contexto, onde acontece muito daquilo que a letra dos Racionais Mc's apresentava.

Deste processo de interpretação a partir de referências outras, nas palavras de Bruno sobre como começou a apresentar suas composições, disse-me ter sido através do incentivo de um professor da escola aonde ele estudava na época e que perguntou se ele tinha alguma coisa nova para apresentar, algo que não fosse cantos tradicionais. Isto pois, por mais que fosse importante, os indígenas deveriam diversificar e mostrar suas outras habilidades. Desse modo, Bruno apresentou duas canções para este professor que em seguida convidou-o a se apresentar em um evento de formação de professores indígenas na RID. Assim, Bruno seguiu com suas composições agora se apresentando em alguns eventos que ocorriam na RID. Nesta época, ele se apresentava sozinho e sem auxílio de bases instrumentais ou algum instrumento como acompanhamento, “era tudo na capela” disse-me ele.

Os passos seguintes foram trilhados também com o incentivo de uma professora da escola *Tengatuí*. De acordo com Bruno, o marido dela trabalhava em uma rádio na cidade próxima Itaporã. Ela então gravou algumas bases de rap em um cd e deu para o Bruno compor algumas letras em cima daquelas bases. Segundo ele, o cd continha cerca de doze bases e, desse modo, ele deu continuidade na composição de suas rimas. Antes de ter essas bases em mãos, as primeiras composições de Bruno foram feitas de cabeça. Ele recordava a base de uma música específica dos Racionais, ou mesmo do grupo Fase Terminal, e entoava as marcações rítmicas decoradas de cabeça, era assim que foi compondo suas rimas.

As apresentações de Bruno nas escolas chamaram a atenção e despertou o interesse de alguns jovens. Seu irmão Clemerson decidiu se juntar a ele e os dois começaram a se apresentar nas escolas. Mas Clemerson já alertava o irmão: “*Vou cantar só um pouquinho só*” (fala de Bruno sobre a parceria do irmão). Desse modo, os irmãos cantavam em cima das bases que lhes foram concedidas, familiarizando-se cada vez mais com o gênero do rap.

Desde este momento, eles entendiam que o palco é lugar de batalha, já que confere lugares específicos de fala/canto. Kelvin reconhece o palco enquanto arena promovida através do canto que os permite levar a história e as demandas dos povos indígenas em MS. O palco, portanto, é o lugar para a articulação de suas demandas. Em certo momento de nossa conversa, Kelvin disse com todas as letras que ele buscava referências para suas *performances* assistindo aos shows de grandes rappers, que ele mencionava ora ou outra como os “rappers profissionais”. Perguntei o que ele chamava de *performancee* disse-me ele ser a posição que os integrantes ocupam no palco, o modo como

cantam e movimentam o corpo. De acordo com Kelvin há uma ordem das posições em palco, quem canta mais, no caso Bruno tem o privilégio de poder se movimentar mais, pois utiliza sempre o microfone sem fio, que possibilita com que ele caminhe pelo palco e se movimente mais que os demais mc's. Outra coisa importante mencionada por Kelvin foi que quando um mc faz uso da primeira voz (a principal) na canção os demais se posicionam no palco mais atrás do mesmo, conferindo destaque ao mc da primeira voz. Conforme a música desenrola no palco as posições vão se alternando de acordo com quem ocupa a primeira voz. Geralmente, a primeira voz fica no comando de Bruno e Kelvin, os outros dois Mc's participam de uma ou outra canção como primeira voz, mas constantemente fazem a dobra das vozes, fazendo sempre a segunda e a terceira voz na canção, além de cantarem com outros dois mc's os refrãos. O fato de Clemerson agora ficar incumbido de escrever os refrãos por vezes vem dessa experiência em sempre cantá-los.

Para Kelvin performance é você respeitar os limites dos outros vocalistas. Quando indaguei ao Kelvin sobre o corpo em cena ele disse-me que o corpo é parte importante na elaboração da canção em cena, pois, ele auxilia o mc a não perder o tempo da música. Na analogia que fez Kelvin, o corpo é como o metrônomo da música, se ele ficar parado ele perde o ritmo da música. Complementando a sua explicação Kelvin disse-me que há vários movimentos com o corpo que eles empreendem para manter o ritmo da música. Se o ritmo da música é rápido eles se movimentam mais rápido, se for lento, o movimento será mais lento. A circulação no palco é um importante papel elaborado por esses mc's e, de acordo com Kelvin, serve também como interação com o público que os assistem.

A performance à qual se refere Kelvin tem a ver com o desempenho do rap em cena, no palco. Por sua vez, há movimentos feitos com o corpo de maneira a auxiliar os mc's a não perderem o ritmo da batida. A dança e o canto são elaborados conjuntamente, um elaborando o outro, um construindo o outro. Kelvin posteriormente me disse que prefere movimentos mais lentos para não se atrapalhar na hora de cantar e sair do ritmo, diferentemente de Bruno, que com auxílio do microfone tem mais mobilidade. Todavia, Bruno se movimenta rápido, ao passo que também procura elaborar suas rimas (as mais recentes) entoando-as de maneira veloz. Essa qualidade de rimar em um tempo mais veloz, como disse Bruno, veio das referências e das relações que tem com o som que fazia o rapper estadunidense 2Pac. Sobre o modo com que Kelvin se movimenta em cena, ele disse assistir a vídeos de rappers como os brasileiros Sabotage e Inquérito, além de outros rappers

internacionais. Ao assistir a esses vídeos, ele vai construindo a sua maneira de performar em cena. A performance é construída dentro e fora do palco, acionando processos de aprendizagem por meio da prática, em cena, e por meio da audição e visualização de clipes de outros grupos de rap.

Kelvin disse que muitas vezes se empolga ao cantar uma música em cena e perde a letra e logo precisa improvisar. Mas, isto não é um grande problema, porque, segundo ele, como estão cantando em guarani, e, muitas vezes seu público é composto por não indígenas que não compreendem o guarani, fica mais fácil contornar a situação. Ademais, algumas canções que possuem um ritmo mais acelerado, disse Kelvin, ficam meio estranhas, pois, de acordo com sua concepção, as rimas em guarani cantadas muito rápidas não saem com perfeição, o som sai anasalado e algumas dessas canções acabam sendo tão difíceis de cantar para eles que saem um pouco do tempo da música. Desse modo, só resta improvisar.

Desde aí, podemos ver que Kelvin, assim como os demais integrantes, a partir de suas referências musicais constrói suas competências sonoras e corporais em conjunto. O improviso advém da perda do ritmo na música, o que contribui para a variação da mesma. O improviso é a comprovação de que a música que se canta em palco nunca será a mesma, diferentemente de quando escutamos uma gravação. O improviso é a possibilidade de construir novas rimas para uma mesma canção e que posteriormente pode vir ou não a ser adicionado à música. O guarani utilizado para compor as rimas, dentre outras coisas, faz parte do processo de improvisação.

Estudando diferentes formas e criando suas performances no rap, os Brô Mc's se apresentaram tanto em eventos nas escolas de formação de professores, como no dia 19 de abril, o dia do índio estipulado no calendário oficial do Estado brasileiro. Essa data também é celebrada na reserva de Dourados. Embora a celebração ocorra o mês todo, o dia 19 de abril, além de feriado na reserva, é um dia que em todos os espaços públicos as pessoas celebram suas "tradicionalidades". Na semana do dia 19 acontecem diversas programações nas escolas da reserva de Dourados, bem como em outros núcleos públicos da mesma. Nesses eventos, são celebrados e apresentados cantos, danças, recitações de poesias, peças de teatro... De modo que todas elas versam tanto sobre as modalidades tradicionais, como também as outras formas artísticas presentes entre os jovens, crianças e adultos das aldeias de Jaguapiru e Bororó. Reservo o capítulo VI para tratar sobre os eventos que ocorrem

nessas aldeias nesse período do ano e algumas conversas sobre a recepção do rap indígena por parte de algumas pessoas da comunidade.

Retomando a trajetória dos integrantes dos Brô Mc's, ao passo que as apresentações foram se dando, Charlie, que já estudava na mesma escola e na mesma sala de aula que Bruno, também quis fazer parte do grupo e cantar o rap. Bruno disse que quando Charles pediu para fazer parte do grupo e se apresentar junto a eles, ele mencionou que não havia dinheiro envolvido, que faziam porque gostavam e Charles aceitou mesmo assim devido ao seu gosto pelo rap. A entrada de Kelvin no grupo se deu em um momento posterior. Sobre esse momento na história da formação dos Brô Mc's, Bruno nos contou assim:

Nós não sabíamos que o irmão dele, o Kelvin, também estava nessa pegada de fazer o rap dele. Aí na escola teve um evento também, na Tengatuí. O João Machado (professor na época) mesmo que me chamou para cantar né... Daí estava eu, o Clemerson e o Charles, aí o Kelvin chegou ali na hora também. O Kelvin chegou com um teclado enorme nas costas, ele parecia àqueles cantores de forró. Aí eu falei assim: Você vai cantar forró? [Jade: Tipo os guaranizinhos do forró? Risos] Bruno: Tipo isso. Aí eu perguntei se ele ia cantar forró, ele me disse: Não, vou cantar rap também. Aí eu comecei a apresentar, aí ele chegou perto de mim e falou [Kelvin pelo Bruno]: Você não tem uma base aí não? Que eu não sei muito bem fazer aqui, me empresta uma base aí? Bruno: Empresta aí. [Kelvin pelo Bruno]: Tá, então vamos cantar junto ae? Bruno: Demorou, vamos ver o que vai acontecer. Aí a gente se apresentou e tal, aí passaram uns dias ia ter outra apresentação para comemorar o dia 19 de abril mesmo. Daí não sabia que uma professora nossa chamou o Higor para fazer uma apresentação ali, daí dali que começou tudo, entendeu? O Higor [Lobo] veio na nossa apresentação, e ele achou massa. Assim o guarani com o português, aí ele nos convidou para fazer um som juntos. [Nossa, vocês devem ter ficado felizes, né?] Bruno: Então a maioria não botou fé, assim, na gente não, não sei se isso vai para frente não. [Quem não botou fé?] Bruno: Ah nossos amigos, entendeu? Os professores. Eles falavam que era só o que: “Isso daí é só passatempo de vocês” falavam para nós... “Acho que vocês não vão para frente” falavam para nós. Aí eu falava para eles: Não, beleza. Não, nós estamos fazendo isso só para se expressar, falava para eles, né. Daí, fomos para o estúdio né, aí até o pai não botou fé em nós. Aí quando o Higor lançou o seu cd, ali no Parque dos Ipês, no anfiteatro de Dourados, aí mandou um ônibus para vir pegar a galera aqui para ir lá. Aí chegou uma galera lá, e era de graça, era de graça para ir, e chegando lá ainda ganhava um cd na portaria do Fase Terminal. Aí foi massa né (BRUNO VERON EM CONVERSA, 2016).

Um adendo histórico pertinente sobre essa questão levantada por Bruno: de acordo com Antônio Brand (2008), ao refletir sobre a

configuração territorial Guarani Kaiowá ao longo do processo de colonização no estado, o autor apontou para as modificações que esses processos geraram na organização social desses povos que foram submetidos ao confinamento em reservas. Dentre alguns dos fatores elencados por Brand, está o modelo de educação escolar nacional, digase, não indígena, que de acordo com o autor “desempenhou historicamente papel importante nas políticas de integração dos índios à sociedade nacional” (BRAND, 2008, p.25). Todavia, Brand sinaliza para a importância que a década de 80 teve no processo de quebra desse confinamento em reservas, quando os indígenas buscaram reaver seus territórios tradicionais em prol de autonomia. Nesse ínterim, as escolas foram vistas enquanto espaço importante para se articular questões relevantes para esses povos, como também um lugar para se desenvolver projetos indígenas que visam à afirmação étnica (BRAND, 2008). Com essas considerações, podemos refletir sobre a importância que o espaço escolar começa a adquirir desde então. Os professores das escolas, dentre outras coisas, ficaram imbuídos de promover a articulação nesses espaços.

Em campo, muitas vezes ouvi que os professores são lideranças também, mas lideranças educacionais. É pelo trabalho que exercem, por dentre outras coisas, eles deterem a missão de “levar os dois conhecimentos um ao lado do outro para as gerações futuras. O conhecimento tradicional e o conhecimento do Karai” (Professora Maria em entrevista, 2016). Além dessa missão, os professores em algum nível também estabelecem diálogos entre as demandas da reserva frente a relação com o estado brasileiro, no que diz respeito aos modos de educação presente na comunidade, como me foi dito por Maria e Max, ambos professores indígenas.

Sobre o lugar da escola nesse contexto, nas palavras de Brand:

Trata-se da concepção de escola como um lugar em que se vivencia essa diversidade de perspectivas de futuro, ou a escola como “espaços de trânsito, articulação e troca de conhecimentos, assim como espaços de incompreensões e de redefinições” (p.50; 15). Nesse contexto de transição, em que ao mesmo tempo ainda buscam se “livrar” de uma escola repressora, enquadradora, mas já sendo crescentemente assumida pelas comunidades indígenas, através de seus professores, percebe-se a relevância dessa transformação da escola em espaço polifônico, onde se cruzam expectativas e interesses múltiplos e por vezes contraditórios. A escola como instituição não indígena, porém, sendo assumida pelas populações indígenas, apresenta condições que favorecem a sua constituição como espaço de trânsito, troca e articulação de novas alternativas em uma sociedade profundamente fragmentada em consequência do processo

de confinamento a eles imposto e confrontando-se com inúmeros desafios novos (BRAND, 2008, p. 26).

Os integrantes do Brô Mc's cresceram nesse contexto e frequentaram as escolas no momento de sua ressignificação. A possibilidade de se pensar trocas e articulações musicais, como vêm fazendo os Brô Mc's, foi dentre outros fatores impulsionada por motivações que esses sujeitos receberam nas escolas que estudaram, de alguns professores e colegas de classe. Veremos mais adiante, nos trabalhos musicais desses indígenas e em suas falas recorrentes, argumentos que corroboram com o que foi explicitado acima pelo autor. É possível encontrar no discurso dos jovens integrantes do Brô Mc's certa reverberação dos discursos proferidos nas escolas pelos professores. As novas práticas de ensino escolar visam articular o saber tradicional e o saber do não indígena de maneira conjunta. Entretanto, como veremos adiante, articular esses dois conhecimentos por parte dos Brô têm como objetivo não uma mistura fusional desses dois modos de vida, mas da produção de diferenças ao fazer uso delas (KELLY, 2016), o que aciona maneiras convencionais dos Guarani Kaiowá de manejarem o mundo que habitam. Ao utilizarem práticas, saberes e objetos não indígenas, eles as manejam aos seus modos e de maneira a fortalecer e legitimar suas perspectivas enquanto indígenas.

A partir desses primeiros encontros na escola, os Brô Mc's seguiram com informações técnicas sobre o rap através de uma oficina realizada na aldeia de Jaguapiru, na escola Tengatuí. O encontro dos mc's com Higor Lobo (estudante de Geografia que posteriormente passou a ser o produtor e Dj do grupo; ver introdução) aconteceu na escola Tengatuí no Dia do Índio. Esse encontro desdobrou-se na iniciativa de montar uma oficina de hip-hop na escola, que seria ministrada por Lobo³⁴ com Danilo Capilé³⁵. Esse projeto foi em parceria com o ponto de cultura da IDAC (Instituto para o Desenvolvimento da Arte e da Cultura), vinculado com a Universidade

34 Nessa época, Higor Lobo fazia seu mestrado em Geografia pela UFGD, sua dissertação foi defendida no ano de 2014 com o título: *Trajetórias individuais e processos coletivos do Rap Indígena: Territórios e Territorialidades do grupo Brô Mc's*.

35 Danilo Capilé faz parte dos artistas do movimento Hip-Hop da cidade de Dourados. Além disso, Capilé ministrou aulas de breakdance na reserva de Dourados por um tempo e fez parte do início do grupo Brô Mc's na função de DJ em algumas apresentações do grupo.

Federal da Grande Dourados (UFGD). Lobo ficou responsável por ministrar a oficina de Mc (mestre de cerimônia) e Danilo ministrava as oficinas de break dance (a dança do hip-hop). É importante ressaltar que muito do conhecimento técnico das rimas no rap, os integrantes do grupo aprenderam quando Lobo e Capilé ministraram a oficina.

De acordo com Capilé, os alunos das oficinas já tinham contato com o hip-hop; até mesmo uma professora já havia mencionado antes mesmo deles iniciarem as oficinas que havia um aluno da escola Tengatuí que fazia rap. Segundo Capilé, ela se referia ao Bruno. Foi nessa oficina que os integrantes do Brô Mc's, antes mesmo de formarem o grupo, aprenderam e aprimoraram suas habilidades como mc's. Em conjunto com eles, o grupo indígena de rap *Jovens Conscientes*³⁶ também nascia ali. No cd demo feito logo após essa oficina, com produção de Higor Lobo, a faixa *Terra Vermelha* teve a participação de Sidney Araújo (Sid), integrante do grupo *Jovens Conscientes*. De acordo com Clemerson, essa letra foi escrita na época da oficina. O conhecimento prévio acerca do hip hop por parte dos jovens indígenas que frequentavam as oficinas se deu em diversos níveis, mas o que os integrantes dos Brô mc's destacaram como sendo a principal via foi a escuta do programa de rádio Ritmos na Batida, de Naldo Rocha.

A dissertação de mestrado de Higor Lobo, elaborada no campo da Geografia, e que dentre outras coisas escreveu sobre o rap dos Brô Mc's e suas relações com o território, faz-nos refletir acerca dos processos sociais vividos por latino-americanos e afrodescendentes em subúrbios estadunidenses. Seus movimentos contestatórios culminaram, dentre outras coisas, no surgimento do movimento do Hip-Hop. Desde essa época, então, como escreve Lobo, sobre os desdobramentos dessa história e focalizando na retomada do discurso de ancestralidade afrodescendente, ele avalia que esse movimento marca então a identidade de negritude no gênero musical. Além desse levantamento histórico, Lobo sinaliza para os modos de uso do rap por parte dos mc's

³⁶ O grupo Jovens Conscientes era formado por Sidney Araújo, Jânio e Che Jhon. Este grupo chegou a gravar algumas músicas e vídeos, e logo após se desfez. Dentre alguns dos motivos que me foram mencionados por Sidney, a produtora do grupo cobrava preços exorbitantes pelo show dos Jovens Conscientes e ficava difícil conseguir lugares para que eles se apresentassem pelo valor exigido; logo depois, a produtora abandonou o grupo. Com a falta de um produtor, o grupo se desmanchou. Na minha primeira visita à reserva de Dourados, pude conversar com Sidney, que me disse ter adquirido dívidas para a produção de vídeos e gravações de músicas em estúdios na cidade e devido ao fato de não ter nenhum produtor que os agenciasse, eles não estavam levando a carreira adiante. Sidney estava naquele momento trabalhando como servente de pedreiro e disse que ainda compunha raps em momentos de lazer junto dos amigos em sua casa.

GK como tendo conexões profundas tanto com o rap, mas também com a cosmologia de seu povo, pois, nas palavras de Lobo:

Em grande medida, o discurso do hip-hop se faz a partir de uma busca por uma identidade local, mas intrinsecamente ligada às raízes do passado, buscando desvendar camadas de sua ancestralidade, compactadas por uma “história mal contada”, numa perspectiva não apenas de repassar conhecimento de maneira descritiva, mas focando na contextualização do sujeito e seus referenciais históricos. De maneira geral, os desdobramentos da cultura e da apropriação do ritmo por parte do Brô Mc’s se aproximam em muito do viés da ancestralidade, do retorno, não para a África, mas para seu Tekoha e sua complementaridade com a terra, talvez como uma extensão do próprio corpo indígena tirada à força no processo de expropriação ocorrido sistematicamente no território Guarani Kaiowá no estado do Mato Grosso do Sul (LOBO, 2014, p. 100).

Nesta passagem de Lobo, podemos notar que o uso do rap vem ao encontro com as demandas particulares que os jovens mc’s detêm ao tratar de seus contextos históricos de vida transformando-o para seus espaços convencionais GK. Veremos adiante que expressar certa pertença a uma identidade específica, a GK por meio do rap, é transformá-lo em rap indígena, pois dentre outras coisas busca-se consonância e continuidade com suas ancestralidades indígenas.

Podemos ver que a partir dos encontros dessas oficinas é possível notar algumas ressonâncias em suas bases discursivas constituídas a partir de suas experiências nas escolas indígenas, no que se refere ao porquê fazem a música que fazem. O uso da noção de “cultura” enquanto discurso para legitimar suas práticas é recorrente em ambos os discursos (dos professores e dos mc’s) sobre a apropriação de elementos tidos como externos aos seus. Devo lembrar ao leitor sobre como estamos pensando o modo com que os indígenas aplicam o termo “cultura” e cultura sem aspas (já argumentadas no primeiro capítulo) para falar de suas práticas e das apropriações que fazem de elementos externos aos seus.

APRENDENDO A FAZER RAP INDÍGENA



Figura 2: Kelvin apresenta o modo como compõe suas rimas (GUILHERME, Jacqueline C. 2016).

Nesse ínterim, nas conversas que tive com os integrantes do Brô Mc's, eles me diziam que quando tinham dúvidas acerca da elaboração de suas letras de rap, reportavam-se ao Higor Lobo. Este, por sua vez, auxiliava os mc's dando dicas para a elaboração da rima, dizendo que quando a palavra não se encaixa na letra, de forma a perder o sentido do que se quer expressar ou perder o tempo da batida quando se entoa, então que se procurasse outra palavra que encaixasse no tempo da batida. Nota-se que a palavra que se usa deve ser pensada de maneira a caber no texto que se canta, mas isto em consonância com o tempo da batida, pois esta junção é que forma a música do rap e deve-se atentar a coerencia do texto. Clemerson e Bruno quando querem dizer algo em guarani e não sabem bem qual a palavra que expressa aquela ideia, eles então recorrem ao seus pais para auxiliarem na busca da melhor palavra. A elaboração do rap indígena então promove aos jovens indígenas mc's o aprendizado e aprimoramento de suas próprias línguas, permitindo que eles conheçam de seus familiares mais velhos diferentes palavras em guarani que somam aos seus repertórios de rimas.

Foram alguns encontros que tive com Kelvin para conversarmos sobre a forma como eles produziam as suas rimas. Aprendi com ele, em uma de nossas conversas em sua casa, o modo como fazia suas novas composições. Certo dia, ele me deu uma aula de como compor bases de

rap no programa de computador Fruity Loops. Naquele momento, Kelvin experienciava o manejo nesse programa. Ele tinha feito uma base até então, mais ainda não a utilizara. No futuro, espera produzir as suas próprias bases e gravá-las nos próximos cds do grupo.

De acordo com Kelvin sobre as especificidades do rap, a palavra rimada deve se encaixar no tempo da batida; a palavra deve ser recitada de modo que não se perda o tempo do beat. “*Geralmente, os raps vão em 4/4*” (KELVIN EM ENTREVISTA, 2016), quatro batidas por verso. Quanto maior a quantidade de vocabulários/palavras no verso, maior a dificuldade de manter o tempo, sincronia e a cadência do ritmo. Esse foi um dos motivos pelos quais Bruno disse sentir mais dificuldades em escrever suas rimas em português – precisa-se de “*mais palavras*” (BRUNO EM ENTREVISTA, 2016) e conectivos para dar sentido ao que se pretende dizer em um verso e uma rima em guarani. Muitas vezes, uma palavra já expressa o que ele quer dizer, facilitando que o cantor permaneça no tempo da batida. Enquanto Kelvin me ensinava a fazer rap, ele apresentou como escrevia suas letras. Em suas palavras:

Quando eu começo a escrever, nós pensamos no final da frase né, ou estrofe que a gente fala né. E dentro dessa estrofe a gente pensa o compasso da música (fez o som com a boca) Tu-Tá-TuTuTu-Tá. Então, eu geralmente quando vou escrever as minhas frases têm que acabar no Tá. Por exemplo, a gente pode começar assim (estralando os dedos foi escrevendo e cantando): Ape comeÇAR ejapysaKA Che riMA akomeÇA emañoapoRÃ. Ta vendo? Sempre termina no tá. É assim que começo a escrever minhas rimas. Se você não terminar no Tá você sai do tempo da música. Às vezes quando vou escrever eu coloco um ponto para indicar onde que acaba né, onde termina em tá.[...]Aí você tem que ver como quer a rima, se você quer rimar seguida, tipo assim, com a, você tem que ver o que termina sempre com a. Por exemplo nessa rima que fiz [...] Porã já saiu um pouco da rima, mas dá na mesma né, porque tem a né. Acho que não tem importância porque as outras já rimam. Porã é como se fosse o complemento das outras rimas. Aí, você tem que procurar uma palavra que rime com porã. (KELVIN EM ENTREVISTA, 2016)

Nota-se que Kelvin nos apresenta sua maneira de compor rimas, sendo elas pautadas na forma do gênero musical do rap. A partir de sua compreensão rítmica, ele elege palavras que, entre acentos mais evidentes, as tônicas, e entre os acentos menos evidentes, as átonas, elaborando as palavras em consonância com a marcação rítmica da base e produzindo a musicalidade de suas canções. Por sua vez, essa engenharia é levada a cabo por Kelvin através da percepção sonora que ele recorda e tem de cabeça. Os quatro tempos do verso de Kelvin

apresentou o *tá* incidindo com as tônicas das palavras, enquanto as átonas incidindo no *tu*. O “*tu-tá- tututu- tá*” que Kelvin explicou neste exemplo tento repassar e destacar abaixo de modo a utilizar a sua didática ao me ensinar e que fica mais ou menos assim:

APE- COME-ÇAR - EJA-PY-SA-KA
 TU- 1 2-TÁ- TU-TU-TU-3-TÁ-4
 CHE- RIMA A-KO-ME-ÇA – EMA-ÑA- PO-RÃ
 TU-1 TÁ -2- TUTUTU-3 -TÁ-4

Destarte, Kelvin apresenta sua rima no ritmo quaternário do rap, verso por verso. São quatro tempos que comandam a estrutura do ritmo de sua canção. A tradução literal desta rima, Kelvin disse ser: *Aqui começa, então escuta. Eu começo a rimar, olhe bem.* O modelo que Bruno diz empregar para as composições de suas rimas, assim como a estrutura rítmica ressaltada por Kelvin, fazem parte desses elementos consensuais compartilhados pela comunidade do rap. Recordamos que a forma do rap foi aprendida através da oficina de hip-hop ministrada por Higor Lobo e continuamente elaborada ao longo dessa parceria musical (Brô Mc’s).

Marcelo Segreto (2015), apresentando as ideias de Taperman acerca da existência intrínseca entre o canto do mc e a base rítmica produzida pelo DJ, elabora o seguinte argumento, citando Taperman:

A primeira lição que os rimadores experientes transmitem aos iniciantes, seja de maneira informal, seja nas oficinas de MC trata do padrão rítmico de base sobre a qual serão construídas as rimas, o “Bum-Clap”. A ideia é que a escansão dos versos seja calcada na levada dos breakbeats (no geral tiradas de discos de funk e soul) e construída com bumbo (“bum”) no primeiro e terceiro tempos, a caixa (“clap”) no segundo e quarto tempos do compasso quaternário”. (TAPERMAN apud SEGRETO, 2015).

Podemos refletir com isso os modos de educação musical e de composição no rap. Com efeito, se foi a primeira não sabemos, mas que essa lição foi passada para os jovens indígenas MC através de Higor Lobo, certamente foi. O “*Tu-tá-tututu-tá*” que Kelvin nos explicou é o “*bum*”-*Tu* e o “*clap*”-*Tá*. Depois de citar Taperman, Segreto faz uma observação importante:

A preocupação em explorar parâmetros de duração ao compor suas letras já é uma primeira investida musical do MC, de um lado as sílabas do verso vão sendo emitidas de acordo com os ataques do acompanhamento instrumental. De outro, o tamanho de cada verso também pode estar

subordinado à conformação musical da base, de acordo com o andamento escolhido e a periodicidade com que se repete o loop construído pelo DJ. Essas questões musicais, ainda que elementares, ajudam a estabilizar minimamente a sonoridade do texto verbal, distanciando-o da fala (SEGRETO, 2015, p.65).

Não apenas nessa passagem da fala do autor podemos observar seu esforço em conferir o aspecto musical presente no rap, mas também ao longo de todo seu trabalho. Segreto apresenta o rap enquanto um gênero musical da música popular e o lugar do MC e do DJ enquanto cancioneiros nessa modalidade sonora. Ao fazer a articulação entre distintas canções de diferentes gêneros musicais pertencentes à classificação de música popular, ele aponta para os aspectos de *figurativização, tematização e passionalização* constituintes da música popular. E, por sua vez, em suas variações também presentes no rap. Kelvin, desde o princípio de sua elaboração das rimas, já as faz articulando elementos característicos da poesia, no manejo de suas rimas com as palavras e os artifícios da música, o plano rítmico da base instrumental pensado no tempo quaternário. Nesse processo, a articulação entre palavra, ritmo e musicalidade não é pensada de maneira isolada, elas caminham juntas para a elaboração da canção.

De modo geral, os integrantes do grupo de rap indígena me disseram que a ênfase na sílaba da última palavra do verso ajuda a manter o ritmo dentro do tempo da batida e serve muitas vezes de gancho para o próximo verso. Assim como Kelvin, Bruno me disse o modo que ele constrói as suas rimas. A última palavra de um verso deve rimar com a última palavra do próximo verso. Ele faz a rima atentando para a ênfase nas vogais tônicas ou átonas, de acordo com o tu-tá-tututu-tá das sílabas presentes das palavras finais de cada verso. Cito como exemplo os versos da canção *Tupã*: “[...] *Pra voCÊ ver, uns morREndoe OUTros viVENdo. No proceDER, tem que TER, pra se viVER, se não tem enTÁO tenTA*”. E em outro trecho, agora presente no refrão desta música, a rima em guarani: “*CheRU TuPÁ. AiKOnhondiVE. NhandereKO. HeTÁ omaÑO. Pra defenDER[...]*”. As letras maiúsculas referem-se às tônicas das palavras utilizadas, de modo que as minúsculas referem-se às átonas, assim como as palavras em negrito e as sublinhadas são as rimas presentes nesses versos. Nota-se, em ambos os exemplos de rimas aqui citadas, de fato, as vogais *eeo*, estão presentes nas tônicas, ou seja, nas acentuações mais fortes das palavras que compõem suas rimas. E as tônicas de cada verso somam-se quatro, de certo, incidindo nos acentos rítmicos da base instrumental, do modo como Kelvin havia dito anteriormente.

Em conversas com Daniela Muniz, companheira de Higor Lobo, que também tem participações em diversas músicas dos Brô Mc's, disse ter sido ela quem ensinou esse modo de compor rimas para os rapazes, para auxiliá-los na elaboração de suas canções de rap. De acordo com Muniz, eles foram transformando essa estrutura de composição e desenvolvendo aos seus modos o uso dessa técnica quando elaboravam rimas em guarani. Pois bem, em uma pequena busca na internet³⁷ pode-se encontrar uma série de vídeos e sites de jovens mc's tematizando sobre o modo de se fazer rap, os modos de elaboração de rima, o estudo rítmico das bases e assim por diante. De certo, essas considerações apontam para determinados elementos consensuais entre os executantes desse gênero musical, elementos constitutivos da estrutura composicional do rap e que nos fala, sobretudo, da competência que um executante desse gênero precisa deter e isso, claro, através da prática em se elaborar rap que suas habilidades serão desenvolvidas.

Nota-se que, por meio da composição musical, há um via de mão dupla. Ao passo que Higor os ensina os modos de se escrever as rimas em português e no tempo específico do rap, as referências GK, no que diz respeito às palavras a serem utilizadas advém da transmissão e aprendizado conferidos por seus parentes. Isso os possibilita aprender novas palavras em guarani, palavras que aumentam seus repertórios linguísticos e, conseqüentemente, seus repertórios de rimas. A palavra para os GK ocupa dimensões além daquelas literais. Os jovens mc's não só aprendem mais uma palavra para compor o quadro de rimas de seus repertórios, mas também aprendem a história de seu povo por meio do uso delas. Assim como atentam em articular essas palavras, o sentido que elas portam, de acordo com as questões específicas da reserva, em contextos específicos de uso. Peço que o leitor guarde essas considerações, pois veremos adiante [no capítulo 5] como determinados versos do *guaxiré* são utilizados nas composições das canções dos Brô Mc's e como esses versos serão articulados no que diz respeito ao conteúdo que as canções versam. Ademais, o que ficou evidente aqui é

³⁷ Alguns dos sites mencionados que tematizam o fazer musical no rap pode ser encontrados em: <<https://www.academiamusical.com.pt/tutoriais/diagrama-de-flows-uma-ajuda-na-escrita-do-rap/>>. (Acesso em: jan. 2017)
 <<https://www.youtube.com/watch?v=bySkDJiTn78&index=2&list=RDIBFrZsn9h-Y>>. (Acesso em: jan. 2017)
 <<http://rapbrasil.forum-livre.com/t2-rap-metrica-e-flow>> (Acesso em: jan. 2017)
 <<http://pt.wikihow.com/Fazer-Rap-e-Ser-um-Bom-MC>> (Acesso em: jan. 2017)

que o processo de elaboração de suas canções passa por ambas as vias de conhecimento, as especificidades do rap, aprendidas com Higor Lobo, e as especificidades da palavra e do canto GK, aprendidas com seus parentes.

Como disse na introdução desse trabalho, durante todo o mês de fevereiro e março os jovens do Brô Mc's e suas famílias estavam ocupados com a gravação da minissérie *Guateka*. Pelo fato de estarem bastante ocupados, conversamos pouco no período das gravações; as nossas conversas foram se dando nos dias de folga e depois quando encerraram as gravações.

Naquele momento do mês de fevereiro, chovia bastante na região de Dourados e na reserva indígena, onde ficava quase impossível de transitar. Parece um hábito suspender as atividades por conta da chuva. Seja porque as estradas de terra ficavam quase completamente alagadas, o que dificultava a circulação das pessoas, fazendo com que muitos se recolhessem em suas casas, impossibilitados de sair. Ou seja, por outro motivo dos quais desconheço. O fato é que as gravações também eram interdidas pelo fenômeno da chuva. Em um desses dias, enquanto Gisele, Nestor e seus filhos mais velhos se recolhiam nos aposentos para descansar, eu esperava no quarto das irmãs mais novas aquela chuva torrencial cessar, distraíndo-me com elas entre brincadeiras de massinha de modelar e cadernos de desenho. Ali, naquele momento, o tempo levava por um instante toda aquela avalanche de estranhamentos por estar em um lugar totalmente diferente e novo para mim.

A chuva não era de todo o mal. Ela refrescava o dia, trazendo uma trégua na intensidade de calor que faz nessa época do ano naquela região. Quando a chuva cessou, fui até a casa de Bruno e Jade para conversarmos um pouco. Na varanda da casa de Bruno, enquanto Jade aproveitava a folga das gravações para lavar as roupas da família e colocar as coisas da casa em dia, Bruno escutava o som do rapper Emicida. Ele logo veio ao meu encontro e, puxando duas cadeiras para a varanda, serviu-me um tereré.³⁸ Começamos nosso papo sobre aquele rap que ele ouvia. Dizia-me ele que atualmente têm escutado mais os raps internacionais; exemplificou com o Tupac, Notorius B.I.G e emendou que, já que o rap vem do estrangeiro, ele buscava as referências no som desses artistas e que muito aprendia ao escutá-los. Sobre as referências que esses artistas exercem para suas composições, nos contou:

³⁸Composto de ervas (mate) servido com água gelada.

Quando eu escuto uma música do Tupac, a levada do cara é bem massa é bem ligeira. Eu falo: se o cara consegue, eu também consigo – não em português, porque o português tem que colocar isso tem que combinar com isso, aquilo. Aí eu falo se ele consegue em inglês eu consigo em guarani, entendeu? Assim, admiro o trampo, a voz do cara, e a levada do jeito que ele escreve. Imitar ele eu não imito não. Eu falo se o cara consegue fazer uma parada assim, porque que em guarani também não vai ter, entendeu? E é nisso que eu vou fazendo entendeu? Se o cara faz um estilo próprio de cantar, o guarani também tem que ter um estilo próprio de cantar, entendeu? Isso que eu falo, é uma outra parada entendeu? O Tupac é único, né? E os Brô Mc's também. Tem que ser assim tem que ter uma identidade própria assim que eu penso entendeu. [...] O que me fez querer cantar ligeirão assim foi a base do Changes do Tupac [...] Aí eu fui tentando, tentando e deu certo. Aí eu terminei de escrever a letra, cantei na base e falei eita! Aí fui cantando na base lenta e nos beats ligeiros, eu falei: Deu certo! Em qualquer base a letra dava certo, seja na lenta, seja na ligeira (BRUNO EM CONVERSA, 2016).

Sobre a composição em português de suas letras, ao mesmo tempo em que ele dizia que escrever a letra em português e guarani era trabalhoso, uma complementava a outra. Quando não encontrava uma palavra em guarani para dizer o que ele gostaria, escrevia em português e vice-versa. O conteúdo acerca do tema versado na música acontece de maneira fluída. De acordo com Bruno, não há separação entre o que se diz em guarani e o que se diz em português. Não é uma tradução literal de um para o outro. Como exemplo, ele citou a música *Eju Orendive*.³⁹ Nesta música, o que é falado em guarani tem continuidade com o que se é falado em português, não sendo uma tradução de versos em guarani para o português e vice-versa. Ainda contou ser trabalhoso escrever em português e mais difícil também de elaborar as rimas, porque o português exige que se coloquem palavras que operam como conectivos para estabelecer relações de sentido na frase, entre uma palavra e outra. De acordo com ele, no guarani não é assim, aquela palavra já fala tudo o que ele quer dizer.

As primeiras composições de Bruno e Clemerson foram feitas em português e guarani e, em seguida, quando firmaram o grupo do Brô Mc's junto com Kelvin e Charles, as letras continuaram sendo feitas em português e guarani, de modo que gravaram o cd demo nesse formato. Segundo Bruno, desde o início, a intenção era compor “*as letras nas*

³⁹ Essa canção está disponível para audição tanto no cd demo gravado em 2009 *Brô Mc's* (e que também contém outras músicas que o guarani e português são utilizados nas rimas), como também está disponível no site: <https://www.youtube.com/watch?v=oLbhGYfDmQg> (Acesso em: 11 set. 2016).

duas línguas”. Entretanto, nesse segundo momento do campo, eles estavam em processo de reelaboração de algumas letras e compondo outras novas, de maneira que todas elas agora são escritas em guarani e serão gravadas no cd que estão para lançar. Por conta desse fato, muito de nossas conversas permeavam os processos de suas composições.

Quando perguntava para os integrantes o porquê dessa mudança e de quem havia partido tal iniciativa, eles me diziam que tinha sido o Bruno quem havia sugerido. Segundo Bruno isto ajudaria a manter a língua tradicional, as danças e as rezas. As gerações futuras poderiam então enxergar em seus trabalhos um lugar para se aprender a língua guarani. E mais, sendo também, um modo de aprender sobre suas histórias e de valorizá-las, uma vez que esses jovens viam “como os Brô Mc’s conseguiram ir longe. E só conseguindo por cantar em guarani” (BRUNO, NOTAS DE CAMPO, 2016). Sem deixar a cultura indígena de lado e mostrando ser possível se relacionar com a sociedade dos *Karaí*, fazer uso de suas práticas, objetos e ideias, ou mesmo de outros gêneros musicais que não os seus. Isso tudo, falavam eles: “sem deixar de ser índio, sem abandonar suas raízes” (BRUNO, NOTAS DE CAMPO, 2016).

Bruno me dizia que o guarani é mais bonito que o português e que se os *karaí* (os não indígenas) escutam os rap e outras canções em inglês, por que então não escutariam em guarani? Por vezes, ele argumentava que o rap em guarani fará com que as pessoas que não falam sua língua fiquem curiosas para saber o que eles estão dizendo, e, pensando nisso, no encarte do cd terão as letras das músicas em guarani e em português. Segundo ele, tanto os indígenas quanto os *karaí* poderão aprender a língua por meio de seus trabalhos musicais. Bruno poderia elencar diversos outros fatores para explicar essa iniciativa, mas o fato dele atribuir importância a conhecer a língua guarani revela a importância e o zelo que tem para eles (integrantes do rap indígena) dar destaque e continuidade à língua materna. Falar sua língua, nesse contexto indígena, é afirmar seu pertencimento e sua identidade enquanto GK, além de estabelecer a distinção entre eles e a sociedade envolvente.

Por outro lado, quando conversei com Higor Lobo, o produtor do grupo, disse-me que essa iniciativa havia partido dele. Isso porque, em sua compreensão, os integrantes do grupo têm maior familiaridade com a língua materna para escreverem suas rimas. Afirmou, sobretudo, ser muito mais por uma questão técnica, de desempenho em relação ao gênero musical em uso. As rimas em guarani ficavam mais bem enquadradas no tempo da batida do que as feitas em português. Lobo

comentou que de início encontrou resistência por parte de alguns dos integrantes do grupo, mas que depois eles acataram a sugestão.

De todo modo, a maneira como os rapazes interpretaram essa mudança e o que nos disseram a esse respeito parece ser significado de forma a encontrar respaldo naquilo que eles pretendem com o rap: “além de contar sobre suas realidades”, também ser um modo de voltar-se para algumas especificidades que eles enxergam como necessárias para a comunidade, como a valorização da língua. Todavia, a resistência por parte de alguns dos integrantes para essa mudança possibilita-nos a reflexão do quanto a rima em português explicita o desejo em comunicar-se com o *karáí* de modo direto e, talvez, a vontade de aprender e aprimorar o próprio estilo de rimas feitas em português e em guarani.

Como foi dito acima por Lobo, parece haver uma exigência por parte dele acerca das competências a serem atingidas que provém da própria característica desse gênero musical. Sejam elas em relação à estética, forma, padrão e conteúdo de suas músicas e que os integrantes indígenas do grupo aspiram atingir. De acordo com Guerrero (2012), o que permite a identificação de um gênero musical está relacionado não só com as questões propriamente musicais, mas também com a correspondência da escuta de tal obra. Isso, por sua vez, aciona questões mais amplas acerca da recepção da música e implica nas noções de expectativa e competência por parte dos ouvintes. Sobre a expectativa, Guerrero argumenta que esta envolve as significações que os ouvintes elaboram, ao passo que supõe certa competência por parte dos executantes. A competência tem a haver, de acordo com a autora, com certos domínios de regras até então estabelecidas por um grupo social determinado. Em nosso caso, a comunidade do rap, entre seus executantes e ouvintes.

Com essas considerações, podemos refletir que a iniciativa de Lobo em sugerir que o rap dos Brô Mc's seja elaborado na língua materna atende não só as especificidades técnicas, que apontam para uma competência desses mc's ao fazer uso da estética do rap e para que sua identificação seja apreendida nesse formato. Mas, ao que tudo indica, tem a ver também com a intencionalidade de que a recepção de suas canções assuma explicitamente certas características “indígenas” para o rap. Nascimento (2013) atentou para a pluralidade existente nas práticas comunicativas das letras dos Brô Mc's. O autor avalia a relação da língua hegemônica, língua colonizante (neste caso, o português) e a maneira como esse rap opera no sentido contra-hegemônico dela, construída a partir dessas mesclas entre a língua nativa e a língua

portuguesa. Segundo o autor, esse feito revela a produção de uma prática comunicativa descolonizante. O autor sinaliza para as possíveis bases epistemológicas que as práticas linguísticas elaboradas em mais de uma língua fornecem para o estudo da linguagem. Suas análises ficam concentradas no âmbito mais específico da educação linguística em contextos sociolinguisticamente particulares, como o dos Guarani Kaiowá. Nota-se, portanto, que a performatividade do uso de uma determinada língua não se reduz ao plano semântico. Aqui a escolha de uma língua e não de outra tem um sentido político.

Dessa forma, os Brô Mc's visam então que sua recepção seja feita nesses termos e atendendo à escuta tanto da comunidade do rap (atendendo as competências identificadas por essa comunidade enquanto pertencentes a esse gênero musical), como também ampliando sua escuta para os demais indígenas falantes da língua guarani e legitimando essa música enquanto GK.

O mergulho na elaboração das rimas apenas na língua materna tem contribuído ainda mais para a busca de referências nos modos tradicionais de artes vocais, assim como para o conhecimento de demais palavras guarani que somam aos seus repertórios de palavras para a composição de rimas. Nas conversas com Charlie, ele me disse que utilizou para compor novas canções palavras antigas, provindas de um livro de cantos tradicionais guarani/kaiowá que sua mãe tinha. Esse fato nos permite refletir que a busca para compor rimas na língua materna também propicia o aprendizado da mesma e mais por diferentes vias. Além disso, também revela uma busca pela ampliação do repertório de palavras guarani para as rimas. Não que eles não fizessem antes inserções de versos ou palavras a partir do canto guarani e kaiowá em suas músicas, muito porque já faziam, como nos contou Bruno. Mas parece que escrever a canção toda em guarani tem intensificado a busca pelo conhecimento da língua materna, propiciando o refinamento e o manejo com essas palavras e seus sentidos nas canções.

Nas conversas com Charlie, ele me dizia que uma palavra em guarani, dentre outras características, pode conter vários significados e que em muitas das suas composições havia repetições de palavras, mas que o sentido delas mudava. As repetições de tais palavras produzem sim as sonoridades de um verso para o outro. Mas, sobretudo, conferem novos significados, ou continuidades de sentido para os versos seguintes, assim como ele disse existir mudanças, muitas vezes sutis, de significados. Charlie nos disse escrever frase por frase e depois montar suas rimas.

Assim, como exemplo, apresentou uma letra que ele estava elaborando, ao passo que ia fazendo a tradução do guarani para o português para mim. Para maior facilidade de compreensão, marcamos em negrito as palavras identicamente repetidas, subseqüentemente escritas em vermelho as palavras distintas adicionadas nos versos seguintes e que também dão continuidade à letra. E, por fim, em sublinhado algumas palavras aqui utilizadas em articulação com seus sentidos na cosmologia Guarani Kaiowá.

Abaixo, apresento a letra que Charlie vinha elaborando; não tinha título até então e não está finalizada. Entretanto, de acordo com ele, essa letra pode vir a ser uma estrofe de uma canção para o próximo cd.

Mbaepa arecha Ivaia arecha/ O que eu vi eu vou falar, eu já vi coisas ruins

Pechawere amaña/ Ainda eu olho

Tenõnde koaguata/ em frente vou caminhando,

Amanã ko tenõnde/ eu sigo em frente

Tapykueri na mañ'ai/ Eu não olho para trás (para essas coisas que aconteceram)

Amaña ko tenõnde/ Eu sigo em frente ("ou seria também caminhando em frente" Charlie)

Mombyrygui Arecha/De longe avistei ("Ou seria de longe eu vi, de longe eu olhei, entendeu?" Charlie)

Arecha Teko Porã/ Avistei uma vida boa.

Upea Aipõta. Upecha Aikose/ Essas coisas boas vou querer, assim eu quero ser

Ivaia dai potai, chewe Ha nem deve/ Coisas ruins/feias eu não quero, nem para mim nem para você

Umi Hente Oipotalwaiajoupe/ Aquelas pessoas querem coisas ruins para as outras (As pessoas só querem coisas ruins para as outras)

Umi hente daipota Owiy a onitondive/ Aquelas pessoas não querem que as outras pessoas sejam felizes juntas

Oipotala joupeojery cosa wai/ Querem que só aconteçam coisas ruins para as outras (Composição Charlie em conversa, 2016).

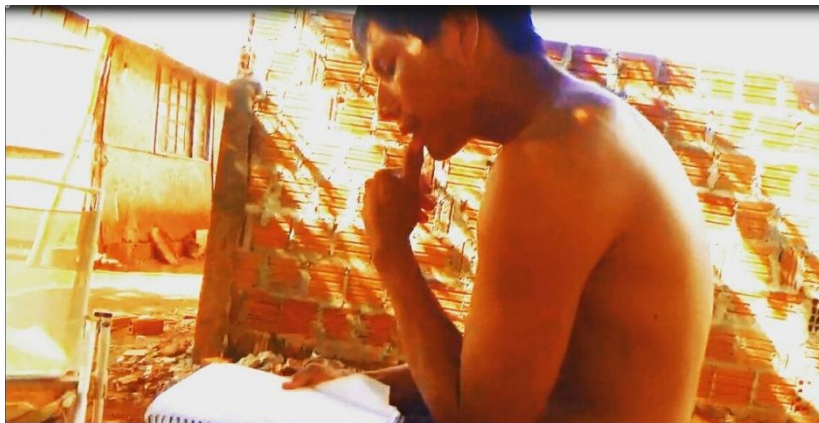


Figura 3: Charlie apresenta sua composição (GUILHERME, Jacqueline C. 2016)

Interessante notar que não só repetem-se palavras, como também repetem-se versos. Com isso, podemos observar um modo de escrita que enfatiza a repetição e, por consequência, também confere ritmo e sonoridade ao seu poema, uma vez que a repetição de vogais nas palavras que formam as rimas e produzem sonoridades particulares. Essas repetições também contribuem para a construção do conteúdo que se visa expressar.

Fazendo uma análise do modo como compõe Charlie e transpondo em análise dos artifícios de linguagens utilizada por ele observe o uso de modalidades um tanto distintas dos demais integrantes no que diz respeito a forma de construir suas letras de rap. Dentre as modalidades empregadas como artifícios de linguagens, identificamos na letra de Charlie a presença de algumas delas, nas quais se referem a: Anáfora, Díacope e Anadiplose⁴⁰. De acordo com a norma do português, Anáfora é a repetição de uma ou mais palavras no início de frases ou orações. Díacope é a repetição de um conjunto de palavras, ou de uma palavra, mas uma das repetições possui uma característica que serve para definir algo. E Anadiplose é quando uma palavra, ou o conjunto

⁴⁰ Disponível

em: https://pt.wikibooks.org/wiki/Portugu%C3%AAs/Figuras_Lingu%C3%ADsticas/Repeti%C3%A7%C3%A3o (Acesso em: jan. 2017).

delas, no final de uma oração ou de uma frase é repetida no início da frase ou oração subsequente.

No que se refere às anáforas, na letra de Charlie estão nos seguintes versos: “*Amanã ko tenônde*” repetido duas vezes, e adiante “*Umi Hente*”. No que se refere às díacopes, trata-se do verso: “*Mbaepaarecha Ivaia arecha*” e adiante: “*Tenônde ko aguata. Amanã ko tenônde*”. E por fim, a anadiplose de sua letra: “*Mombyrygui Arecha. Arecha Teko Porã*”. O posicionamento das palavras repetidas, em todas as modalidades que Charlie apresentou, é o que permite com que outras palavras sejam utilizadas e que proporcionem as diferenças capazes de dar continuidade e sentido para o conteúdo que ele visa transmitir.

Lembrando ainda que Charlie utiliza inclusive palavras com o mesmo radical, essa repetição também gera ritmo e sonoridade para seu poema, como por exemplo: *Oipota*: Querem, *Daipota*: não querem, *Oipotala*: só querem que. Certo, que a estrutura linguística do guarani tem como característica a aglutinação (unir palavras – ou partes delas – a outras, de maneira a formar um todo significativo) de palavras e que, por sua vez, produzem sentidos particulares e distintos. Entretanto, Charlie poderia optar por escrever de outra maneira que não gerasse tais repetições, como escrevem os demais integrantes indígenas do grupo.

Outra consideração importante para a letra de Charlie reside no conteúdo aqui abordado. Como vimos e como veremos adiante, as rimas desses artistas tendem ora ou outra apresentar a ideia de ação, de deslocamento – *andar, trilhar um caminho, ir em frente*, sempre com a esperança de chegar até um lugar onde se viva melhor e feliz. Na letra de Charlie, além de tematizar o caminho que percorre na vida, ele ainda sinaliza para que, mesmo tendo visto coisas ruins, ele segue caminhando sem olhar para trás, e caminhando adiante, diz: “*Arecha Teko Porã/ Avistei uma vida boa*”.

Adiante escrevo algumas articulações possíveis que o tema desta música de Charlie ensina em relação à mitologia Guarani. Isto, porque entendo que muitas vezes mesmo que não explicitado diretamente há em suas formas de composição muito da cosmologia Ñandéva e Kaiowá. Tendo em mente as descrições mitológicas dos Guarani com quem conviveu Pierre Clastres (1990) e compreendendo que essas considerações não podem ser generalizadas para todos os povos falantes do guarani, entendemos haver semelhanças temáticas entre alguns mitos correntes entre outros povos Guarani, como descreveu Clastres, e os mitos Guarani Kaiowá que se revelam nas músicas dos Brô Mc’s. Lendo as interpretações do autor acerca das narrativas míticas dos falantes de

língua guarani, na sessão *IV Fim da Idade de Ouro: O dilúvio*, nas palavras do autor:

O fim da primeira terra é a disjunção do humano e do divino, a ruptura de sua boa vizinhança, a explosão do Um, que, dividido, reparte-se desde então, de um lado e de outro, em uma fronteira além da qual permanecem os deuses. Imagem simbólica da separação, ao mesmo tempo obstáculo real do retorno em direção ao não-separado: a grande água, o mar, cujas margens opostas obrigam doravante de um lado a Terra Sem Mal, morada divina da vida eterna, e de outro a terra feia, morada terrestre demais dos que ainda se querem eleitos. No âmago de seu coração, o sentimento doloroso da perda toma o lugar da serenidade refrescante de outrora. O imediatismo experimentado do bem-viver é substituído pela nostalgia e pela esperança. O fim da primeira terra é a certidão de nascimento da humanidade. (CLASTRES, 1990, p. 46).

Como vemos, já há na narrativa mítica desses povos a existência de uma busca por uma terra perfeita, um lugar de bem-viver e, na ausência do pleno bem-viver, ocupam-se desse lugar a nostalgia e a esperança. E Clastres ainda reitera:

A esse discurso mítico articula-se com precisão a palavra profética dos Karai de antigamente, quando conclamavam os índios para que abandonassem tudo, saindo em busca da Terra Sem Mal, para tornarem-se semelhantes aos deuses ⁴¹ (CLASTRES, 1990, p. 47).

Posto assim, não seria possível bem isto o que a letra de Charlie tem tematizado? A contínua caminhada, mesmo com as coisas ruins do caminho? E ainda, lá na frente, avistando a *Teko porã* – a bela vida, a vida perfeita e complementando diz: “*Upea Aipôta Upecha Aikose/Essas coisas boas vou querer, assim eu quero ser*”. Lemos: as coisas boas da bela vida eu vou querer, pois elas nos tornam pessoas boas, e assim eu quero ser bom, perfeito, como os Deuses.

A passagem seguinte também é bastante interessante. Recordando o que Chamorro identifica nas palavras *oréva* e *ñdéva* enquanto dois princípios inclusivos que operam distintamente, enquanto *oréva* inclui apenas o seu povo e exclui os demais, *ñdéva* inclui o seu povo e os demais (CHAMORRO, 1998).

Pois bem, quando Charlie nos diz: “*Ivaia dai potai, chewe Ha nem deve/Coisas ruins eu não quero, nem para mim nem para você*”, o

⁴¹ O termo *Karai* aqui se refere ao líder espiritual desse povo, esse termo é utilizado entre os Mbya, de modo que seu análogo entre os *Ñandéva* e *Kaiowá* são chamados *Nanderu* ou *Cacique* e o termo *Karai* referindo-se ao não-índigena.

radical dev da palavra indica que o “você” utilizado por Charlie pode se referir de maneira ampla a todas as pessoas, tanto indígenas como não indígenas. Assim, adiante ele diz que “aquelas pessoas” além de desejarem que eles não vivam felizes e juntos tenham belas vidas, ainda praticam maldades para com eles, tudo nos indica que “aquelas pessoas” – e levando em consideração o contexto atual que Charlie escreve – remete aos não indígenas que ameaçam e praticam violências contra esses povos em Mato Grosso do Sul. Nota-se aqui a presença de elementos constitutivos da pessoa guarani kaiowá presentes na letra.

É claro que interpretamos essa articulação tendo em mente a ideia de atualidade, no sentido proposto por Seligmann, do mito guarani da Terra Sem Mal. Se a caminhada refere à chegada até a terra sem mal, continuar caminhando é a premissa para se chegar a um lugar de bem viver. Charlie apresenta em sua letra os elementos dessa narrativa mítica, interpretando-a em seu contexto de vida atual. Ainda devemos lembrar do que Combès e Villar, alertando-nos acerca do mito da Terra Sem Mal, recorda Lévi-Strauss acerca do mito pensado pelo próprio mito e, complementando, diz que o informante é também um informado (COMBÈS e VILLAR, 2013). Se Charlie reproduz em algum nível uma atualização de alguns elementos do mito da Terra Sem Mal, isso pode, sem dúvida, suscitar inúmeras reflexões, como a escolha desse tema a fim de afirmar sua identidade étnica, se assim podemos dizer.

Com essas considerações, nota-se, portanto, que há características distintas para se pensar a elaboração de ritmos, musicalidades na elaboração das rimas (leia-se: canção) e o conteúdo que se visa expressar. O manejo estético de cada mc confere múltiplos modos de se fazer rap indígena. Essa pluralidade, por sua vez, confere diversidade para seus trabalhos musicais.

Se por um lado a forma do rap é o modo eleito para elaborar suas músicas, por outro, os temas que os integrantes discorrem se aproximam dos fatos vividos por eles e pelos sujeitos indígenas da RID e dos demais indígenas em Mato Grosso do Sul. Os elementos que compõem suas canções não provêm apenas de artistas do meio do rap, mas também, de outros indígenas que tiveram importância na luta por seus direitos de vida. Ainda na explicação de suas referências, Bruno e Clemerson nos disseram que o rap nacional tem muitas vertentes e, que com algumas delas eles não se identificam.

Os raps de ‘ostentação’, como mencionado por eles, por exemplo, não lhes dizem nada, não faz sentido escutá-los e nem os inspiram, pois não condizem com a realidade em que vivem. Ambos disseram que não teria nada a ver com eles cantar sobre “*ter uma vida de luxo e esbanjar com as mulheres por aí*”. De acordo com os rapazes do Brô Mc’s, o rap para eles, dentre outras coisas, tem a finalidade de denunciar e protestar sobre as condições pelos quais são submetidos os GK a viverem, em confinamentos, em reservas.

Os grupos de rap que eles escutam atendem a qualidades que dialogam com suas experiências de vida. São grupos que, de acordo com eles, fornecem materiais reflexivos para pensarem determinadas situações tematizadas nas letras de rap e que, servindo-lhes de referência para a elaboração de suas canções, produzem em si mesmos a reflexão do que acontece na vida dos indígenas em reservas, refletindo e expondo, aos seus modos, a experiência cotidiana em suas comunidades. No âmbito nacional, artistas como Emicida, Rashid, Dexter, Mv Bill, Inquérito, Gog, Fação Central, Racionais Mc’s, dentre outros, foram fortemente citados entre os rapazes do Brô Mc’s como as referências provenientes do rap nacional que eles escutam e se identificam. Se recordarmos o que foi descrito sobre o gênero do Rap, muitos dos artistas aqui citados têm suas músicas classificadas enquanto gênero do rap *gangsta* (TAPERMAN, 2015). No entanto, embora suas referências musicais sejam fortemente destacadas enquanto modalidade do gangsta rap, em contrapartida, os integrantes do Brô Mc’s não consideram que o rap indígena que eles fazem se enquadre nessa modalidade.

Neste sentido, os Brô Mc’s enfatizam que se aproximam dos raps que dão elementos para tratar da realidade dura de um determinado grupo. Mais precisamente, os integrantes do Brô Mc’s remetem a temas como discriminação, violência, os efeitos nocivos do uso de drogas, o descaso do Estado em relação às populações menos favorecidas e assim por diante. Essas são questões também vivenciadas por eles em seus cotidianos e, por isso, esses temas são abordados em suas letras, justamente, por fazerem sentido em seus contextos de vida.

O conhecimento de outros grupos de rap também tem lugar de importância para as suas composições. O Sabotage é uma grande referência para eles. De acordo com Kelvin, foi Sabotage quem abriu um caminho para eles junto ao rap e a sua história de vida ilustra a situação que enfrentam os povos marginalizados. O assassinato de Sabotage, de acordo com Kelvin, não calou o rap, muito pelo contrário, pois muitos artistas seguem inspirados por suas músicas e, refletindo sobre as questões que os Guarani e Kaiowá enfrentam atualmente, ele

atribui ao rap seu valor, em se tratar de um gênero musical que visa problematizar os estigmas entre os sujeitos que ocupam a margem dessas sociedades. Por isso, ele diz que esse é um dos motivos pelos quais ele se identificou com o rap. A possibilidade de poder contar sobre os conflitos de terra com os fazendeiros da região, os preconceitos vividos pelos indígenas, a situação de confinamento e assim por diante.

Certo dia, Bruno disse-me que muitas vezes sai caminhando pela RID a fim de conhecer os fatos que acontecem na comunidade. Entre observações e conversas com as pessoas, fica sabendo de um ou outro fato e, refletindo, aborda-os em suas letras. Kelvin, ao seu turno, nos dá a sua versão sobre o processo de escolha do tema para suas rimas, de acordo com ele antigamente os quatro mc's indígenas se reuniam na casa de algum deles e compunham suas canções. Ao passo que um escrevia sua estrofe de rima, os demais liam e de acordo com o tema elaboravam as suas rimas. Hoje em dia, de acordo com o Bruno, comocada um tem outras profissões que conciliam com o ofício de mc (Charlie e Kelvin são serventes de pedreiro, Clemerson é caixeiro, pessoa que se ocupa com os encanamentos e ferrarias de uma casa e Bruno era professor de educação física em uma escola da RID, mas naquele momento estava sem outro ofício que não fosse se dedicar as suas composições) eles se falam por telefone contando e cantando suas estrofes e os demais refletem e elaboram suas rimas. Posteriormente, eles marcam uma reunião na casa de algum deles e aparam as arestas, construindo a canção. De acordo com Kelvin não basta apenas escrever, deve-se ter ideias contundentes e, para isso, ele particularmente disse fazer uma “pesquisa mental” e pensar bem no que vão dizer, nas críticas que vão expressar.

Foi nesses momentos de interação entre os mc's e de suas reflexões em conjunto que as primeiras letras de rap foram elaboradas. Ainda nas conversas com Kelvin nesse dia, ele nos contou que, para o cd que gravarão, ele pensava em colocar na introdução de uma canção trechos dos discursos de Marçal de Souza⁴², uma proeminente figura da liderança indígena daquela região. Dentre outras coisas, essa liderança delatava a situação que os Guarani, Kaiowá e Terena enfrentavam em Mato Grosso do Sul. No dia 25 de novembro de 1983, Marçal de Souza foi assassinado em frente à sua casa. Sobre a iniciativa de samplear uma fala de Marçal de Souza em sua canção, Kelvin nos disse que teve essa

⁴² Para maior conhecimento acerca dessa liderança, há um documentário denominado Tupã'y que aborda algo de sua trajetória. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Nf9SVXpAeiA>. Acesso em: 01 set. 2016.

ideia quando escutou *Sonhos*, música do grupo de rap Inquérito⁴³. Na introdução dessa canção, há um sample do célebre discurso de Martin Luther King. Só o título dessa canção daria uma grande reflexão sobre o que o sonho implica para os Guarani e Kaiowá. Infelizmente, não levaremos adiante essa reflexão, ela ficará para outro momento, pois o que pretendemos aqui é refletir sobre o processo de interpretação de Kelvin desse trecho para a elaboração de um sample em suas canções. Kelvin me explicou que, assim como Martin Luther King lutou para ter reconhecimento da nação negra, Marçal de Souza lutou pelo reconhecimento de seu povo. Marçal denunciava as mazelas pelas quais os indígenas em Mato Grosso do Sul eram submetidos. Dentre outras coisas, Kelvin nos disse:

Então o Marçal de Souza, ele é tipo um amuleto que eu tenho e eu acho que eu vou levar para o resto da minha vida. Ele lutou muito pelo seu povo né, ele fez muitas denúncias e a voz dele chegou até o Papa né, que ele fez discurso. E eu acho que nós estamos no mesmo caminho. Tipo, o caminho dele (Marçal de Souza) era falar sobre as retomadas, ele era importante como liderança, ele fazia a luta. Mas, uma luta de liderança indígena, ele protegia seu povo. A nossa também é uma liderança, só que uma liderança que é diferente, uma liderança que a gente batalha pelo nosso povo em cima do palco, para as pessoas conhecerem. É como se fosse um impulso que a gente faz no... Tipo, nas palavras do Marçal de Souza, mas também, ele fez um impulso no nosso grupo, nós temos uma inspiração (no Marçal de Souza) para a gente levar para o Brasil tudo o que acontece com os indígenas. E o Marçal de Souza fez a mesma coisa quando ele denunciou as coisas que aconteciam com o indígena para o Papa. E nós... Acho que estamos pelo mesmo caminho. Nós denunciemos as coisas, só que nós fazemos uma crítica, só que em cima do palco para as pessoas ouvirem, através da música (KELVIN, 2016).

Assim como Marçal de Souza fazia a luta indígena, denunciando as condições de vida aos quais eram submetidos os indígenas em MS, os Brô Mc's seguem neste mesmo caminho, fazendo a luta por meio da música, no palco. Eis aí o porquê do título desse trabalho. Para Kelvin, a figura de Marçal de Souza não apenas ilustra sua leitura e interpretações acerca do rap, mas também apresenta sua perspectiva e interpretação quando se volta aos seus contextos de vida. A figura de Marçal de Souza assume papel de grande importância para a legitimação de seu argumento identitário e o formato do rap a via para se levar as vozes das lideranças mais além. Como Marçal de Souza,

⁴³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oNqyWxVLEw>>. Acesso em: 20 out. 2016.

Kelvin diz que seus cantos servem como meio de luta, denúncia e forma de protesto das situações que vivenciam.

Devo dizer que o uso de ícones da luta de afrodescendentes em contextos norte-americanos, assim como figuras nacionais revolucionárias, inspirou e inspiram diversos artistas desse gênero musical⁴⁴. Esses artistas tendem a utilizar a figura de mártires, que reforçam e legitimam o sentido de luta por suas questões. No caso dos negros, o racismo e o lugar que esses sujeitos ocupam nas sociedades. Kelvin encontrou na interpretação desses raps, um modo de refletir e de trazer para suas canções a figura de luta de seu povo que, para ele, o Brô Mc's caminha nessa mesma trilha. Entretanto, para além de ilustrar em seu rap os feitos de Marçal de Souza, ele o tem como exemplo e inspiração para seguir com o propósito de denunciar e protestar sobre as condições atuais dos GK em MS.

Se nos parágrafos acima descrevi um pouco sobre o processo de elaboração das rimas, os refrãos das canções não deixam de ser objeto de reflexão por parte dos Brô Mc's. Certo dia, Clemerson me contou como ele fez o refrão dessa música que apresentaremos abaixo, chamada *Koanguaga*. Foi em um dos inúmeros dias ensolarados que se seguiram após a sequência de dias chuvosos. Quando cheguei, ele trabalhava na construção de sua casa. Como de costume, Cris, sua esposa já me recepcionava com um copo de tereré em mãos. Sentamos por ali e, em frente ao Clemerson, papeamos por horas. Nesse momento de seu trabalho como músico no grupo Brô Mc's, ele ficou incumbido de elaborar os refrãos. Segundo Clemerson, os refrãos que produz geralmente são feito depois que as rimas dos outros integrantes foram elaboradas; isso porque o que ele faz é uma suma do tema cantado por

⁴⁴ Não só o grupo Inquérito traz em sua canção *Sonhos* a figura de Martin Luther King como inspiração e exemplo para suas canções. Mas também, como outro exemplo, cito a canção *Mil faces de um homem real*, do grupo Racionais Mc's. Do início até o desenvolvimento de toda a letra, a figura de Carlos Marighella é trazida como mártir. Esse, por sua vez, negro que em época de ditadura militar no Brasil foi torturado até sua morte por defender ideias socialistas para a época. De acordo com Mano Brown, em sua letra: *Que se habilita a lutar, fome grita horrível. A todo ouvido insensível que evita escutar. Acredita lutar, quanto custa ligar? Cidade chama vida que esvai por quem ama. Quem clama por socorro, quem ouvirá? Crianças, velhos e cachorros sem temor. Clara meu eterno amor, sara minhas dores. Pra não dizer que eu não falei das flores*" e em outro momento, Brown canta: *"quem samba fica, quem não samba, camba. Chegou, salve geral da mansão dos bamba. Não se faz revolução sem um fura na mão. Sem justiça não há paz, é escravidão. Revolução no Brasil tem um nome. A postos para o seu general. Mil faces de um homem leal. A postos para o seu general. Mil faces de um homem leal Marighella. Essa noite em São Paulo um anjo vai morrer. Por mim, por você, por ter coragem em dizer."*. Disponível em: <>. Acesso em fev. 2017.

todos os mc's. De acordo com suas explicações, o refrão deve comunicar uma espécie de síntese das ideias antes mencionadas, ou ao menos articular partes dos temas explícitos na música.

Em um momento dessa conversa, Clemerson me explicava sobre como ele fez o refrão de Koangagua. Ele nos disse que a letra de Bruno fala sobre o que se passa nos dias de hoje na aldeia. Ao falar isso, despertou em Clemerson a reflexão de como era antigamente, e era muito diferente do que acontece nos dias de hoje. Clemerson disse que fez esse refrão no estúdio; os meninos cantaram seus versos e ele rapidamente pegou a caneta e escreveu o refrão. Ele nos disse: “*O tempo já passou, assim eu vou. Antigamente existia só felicidade, não existia um monte de massacres, assim né, como hoje... Ai eu fiz o refrão falando disso daí*”. E concluiu sua explicação acerca do refrão dizendo que queria passar no refrão que eles continuam caminhando para fazer outros raps para mostrar como é o passado, presente e futuro para eles. Eles continuam elaborando a partir do canto suas histórias, assim como as suas próprias almas palavras, eles continuam elaborando seus corpos e tornando-se pessoas GK.

Assim como escrever a letra demanda um exercício reflexivo para Clemerson, em sintetizar as ideias dos mc's que estão mandando suas rimas, a elaboração da melodia também tem a ver com a escuta das rimas entoadas pelos mc's na base da canção. Além desse processo de escuta do que estão cantando, ele nos disse que elabora a melodia tendo como referência as músicas que ele escuta. Por sua vez, não só providas do rap, como também, do rock, reggae, samba (citou a Alcione como referência), e de algum “*Sertanejo de Raiz*”. Desse modo, a partir do exercício da escuta, ele vai elaborando a melodia do refrão até encontrar “*a pegada certa*” para que o refrão “*fique na mente das pessoas que escutarem*”, ao menos para aprenderem a cantar algo de suas canções. Além dessas considerações, Clemerson nos disse que o refrão deve ficar no intervalo de uma estrofe de rimas entoada por um mc e a outra que vem em seguida cantada por outro mc.

A conversa seguiu durante toda a tarde, entre tereré e risadas; ele me contava sobre como começou a compor rap e o modo como o faz. Sobre a elaboração dos refrãos, as músicas que são feitas para diversão, no seu entendimento, não trazem reflexão acerca dos problemas vividos pelas pessoas na comunidade. Ele me dizia que as músicas que os jovens na aldeia escutam na rádio, precisamente músicas do sertanejo universitário e funk ostentação, não eram músicas que serviriam de bom exemplo para eles. Clemerson deu-me um exemplo. Certa vez, quando ele ainda estudava na escola *Tengatuí*, uma professora apresentou em

sala de aula uma canção sertaneja. Segundo ele, o conteúdo versava sobre o uso de bebidas alcoólicas, sobre sexo e sobre a desvalorização da mulher, colocando-a como objeto. Então, disse ele à professora, que não deveria apresentar esse tipo de música “feia” na escola, pois incentivava “*as molecadas*” a usarem drogas. As amigas e amigos de sala de aula de Clemerson não concordaram com ele. Ele disse, então, que seus amigos não concordaram com ele porque as pessoas na comunidade escutam mais músicas sertanejas e músicas gospel.

O tipo de música “*feia*” para Clemerson estava relacionado com as palavras que se canta, o tipo de conteúdo que uma música aborda e o efeito que aquela determinada canção é capaz de produzir. Ainda em suas palavras, sobre seus refrãos ele nos disse que os faz pensando em transmitir alegria e autoestima para as pessoas de sua comunidade e não para se sentirem desvalorizadas ou envergonhadas. “Passar energia forte” para as pessoas através de um refrão, como me disse Clemerson é o seu objetivo, deixá-las confiantes, felizes sem destituir desse sentimento seu caráter crítico e reflexivo. Isto porque, como disse ele adotar essa postura é tornar-se espelho de bom exemplo para os jovens da RID. Ao escutar o seu refrão os jovens quererão ser como ele, ter atitudes críticas valorizando seu estado de ser, indígena. De acordo com Clemerson não compensaria para ele fazer esses tipos de músicas que ele qualifica como feias, por não transmitirem bons modos de ser.

Nas conversas com Kelvin e também nas conversas com Bruno, eles também mencionavam como viam com olhar desaprovador a escuta de outros gêneros musicais que as pessoas na aldeia assiduamente empreendem. Em suas palavras, essas canções que as pessoas na aldeia escutam não condizem com a realidade delas, além de incentivar más condutas, como no caso do funk e do sertanejo, ambos explicitados na fala de Clemerson.

INTENÇÕES: O QUE ESPERAM OS BRÔ MC’S?

Bruno me apresentou uma canção que estão produzindo para o novo cd, na qual Kelvin pergunta: *O que o sertanejo oferece para vocês?* – incitando uma espécie de diálogo reflexivo com a comunidade e imbuindo à música qualidades agenciadoras. Nota-se, nesses argumentos, a maneira como eles enxergam o propósito da música e seus efeitos. A música deve trazer e fazer coisas para as pessoas. Nesse caso, para eles, cantar sobre o que acontece na comunidade, os problemas, as violências, as dificuldades que enfrentam e tematizar o constante pertencimento enquanto indígenas (Guarani, Kaiowá e

Terena), assim como valorizar em suas canções a língua guarani produz uma espécie de motivação, de “*energia forte*” para as pessoas seguirem vivendo e não desistirem de lutar pela causa indígena. Eles enxergam que esses motivos são capazes de trazer coisas boas às pessoas.

Kelvin, ao falar sobre o modo como elabora suas letras, de maneira a dispor os temas que visa desenvolver, disse residir no fundamento de uma *poéticado protesto*. Mais uma vez, perguntei a ele o que ele queria dizer com *poética de protesto* e ele disse que o rap é uma poesia e o rap indígena é a poesia que aborda a realidade deles, e que eles conseguem transmiti-la por meio da música. Kelvin reiterou diversas vezes que suas poesias são da aldeia, voltadas a tematizar a vida indígena, em defesa dos indígenas. Para ele suas poesias são modos de elaborar uma narrativa que comunique suas defesas em prol da vida indígena. Complementando disse que suas poesias não são pesadas, pois não falam sobre armas, assaltos, sobre uso de drogas. Mesmo inspirando-se em rappers da modalidade gangsta, que muitas vezes abordam esses temas, eles não estão necessariamente fazendo apologia ao crime, mas contando suas histórias de vida. Igual, e guardando os eventuais contextos, Kelvin diz fazer o mesmo, contar as histórias das vidas indígenas em MS e esse contar é feito pela poesia e pela música, no entrelaçar entre ritmo e rimas. Como muitos poetas não abordaram a vida indígena em suas poesias, Kelvin vê o trabalho artístico dos Brô Mc’s contendo poesias que visam trazer esse plano de comunicação. Isto porque, ele nos conta que muitos indígenas em sua comunidade não se reconhecem mais enquanto indígenas e muitas vezes se opõem aos indígenas que buscam retomar suas terras. Para ele é muito importante lembrar sua história, trazer de volta a ancestralidade e a valorização dos modos GK de ser. Em suas palavras:

Talvez muitas dessas pessoas não conhecem a realidade do indígena ou o indígena [...] muitas vezes é enganado pela sociedade e eles acham que não são índios né. Eu já vi muito desses indígenas, não muitos, é, eles dão risadas dessas pessoas que retomam suas terras, são contra isso, daí, eles se consideram como se fossem brancos e na verdade eles não são brancos. Eles são indígenas. E eu acho que essa poesia que vai abrir muitas mentes como a deles e eles vão ver a sua realidade, a sua verdadeira consciência, o seu verdadeiro eu. Uma verdade que às vezes ele pensa que é, mas não é. Às vezes o cara pensa que é branco e fica falando: Ah o índio não sei o que, não sei o que...mas ele é índio né. Eu já vi muitas dessas pessoas e também dos não indígenas que tem muito preconceito, preconceito não assim tipo racial, mas preconceito do rap assim...Eu acho que praticamente a nossa música abriu a mente dessas pessoas, que não conhecem o verdadeiro rap né. [...] Muitas vezes essas mensagens

abrem a mente das pessoas, acho que são essas mensagens que o rap deve passar. Acho que é isso, quando vamos cantar e as pessoas escutam nossas músicas, abre a mente delas e eles podem ver uma vida diferente da deles, quando um branco escuta nossa música. É justamente uma música de superação dos indígenas. Às vezes o indígena está lá achando que é derrotado pela sociedade, pelo sistema e quando ele escuta (a música dos Brô) ele se sente mais forte né. (KELVIN, 2016).

Na fala de Kelvin, poética está relacionada com a articulação de poesia para além de seu objeto, o poema. Mas também, a articulação do poema, em sua forma mais extensa, a poesia, que com a música produz seu conteúdo expressivo e dialógico. Por conseguinte, a poesia, que muitas vezes é apresentada como música por Kelvin, tem dentre outras coisas o objetivo de falar da vida indígena e tudo que faz parte dela. Ainda, é um modo de habitar o lugar do rap enquanto indígena, produzindo e manifestando a pessoa indígena contida na poesia/música/poética, tornando então não só essa música em indígena, mas também a poesia que ela abarca. Uma maneira de reforçar e produzir a identidade indígena na música, diferenciando-a das demais. Mais uma vez, vimos os efeitos que se espera alcançar com essa proeza; no caso de Kelvin, espera que *“essa poesia que vai abrir muitas mentes como a deles e eles vão ver a sua realidade, a sua verdadeira consciência, o seu verdadeiro eu”*. Em outras palavras, suas músicas com suas poesias contando sobre suas vidas permitem que as demais pessoas que não se identificam como indígenas, ou mesmo as que estão em situações de desesperança possam reencontrar e se fortalecer de suas indianidades a partir do rap indígena. A força do canto indígena que articula música e palavras é capaz de produzir nas pessoas estados de ânimos que as impulsionam e as encorajam a elaborar seu “verdadeiro eu”, a pessoa GK. E, por conseguinte, não separado, a elaboração de suas almas palavras já que elas são continuamente elaboradas de modo a construir uma pessoa.

Seguindo por meio dessas formas de deslocamento através das palavras, veremos no capítulo seguinte que é constitutivo desses povos a concepção do canto enquanto meio e matéria que produz movimento, sendo capaz de conduzir o deslocamento dos sujeitos no tempo e no espaço. Na linha desse raciocínio, adiante focalizaremos nas possíveis relações existentes entre o canto GK e o rap. Pretendemos mostrar com isso que alguns fatores acerca da escolha do rap por esses jovens mc’s, além de alguns aqui já citados, também podem vir a estabelecer algumas relações de proximidade nos próprios modos de canto/palavra

constitutivos da pessoa GK. Sabemos que internalizamos e compartilhamos em algum nível as estruturas de pensamento que operam em nossas socialidades (LÉVI-STRAUSS, 1974) e mais diria, pensamentos elaborados e internalizados a partir da intenção com e no mundo, no ambiente aonde o processo da vida se desenrola, como sugere Ingold (2015). Desse modo, veremos em que nível o canto GK pode se relacionar com o rap indígena.

CAPÍTULO V: O RAP E OS CANTOS GUARANI E KAIOWÁ

Há, com efeito, associações de elementos considerados tradicionais entre os *Guarani e Kaiowá* que os Brô Mc's utilizam para a confecção de suas bases musicais, como, por exemplo, o uso de instrumentos tradicionais como o *Mbarakae* outros instrumentos tradicionais indígenas. São essas inserções que revestem suas produções de sentidos e significados particulares, apresentando referências estéticas e sonoras indígenas. Aliado ao plano sonoro, os rapazes do Brô Mc's utilizam pinturas e adereços de seus povos juntamente com as grandes camisetas, calças, correntes, tênis e bonés que perfazem uma imagem singular para suas estéticas corporais. Esse fato nos brinda com a possibilidade de refletir o que está em jogo quando esses artistas fazem uso desse complexo de artefatos e práticas. O que eles pretendem comunicar?

A identificação dos integrantes do Brô Mc's com determinados artistas do rap e a relação entre o conteúdo de suas letras parece ter um lugar de grande importância quanto a ser referência para a composição de suas músicas. Como vimos, essa é também uma característica marcante do gênero do rap, o caráter de denúncia e protesto que o conteúdo desse gênero tematiza. Em sua grande maioria, essas características estão presentes mesmo nos subgêneros do rap. O mesmo podemos dizer sobre o destaque da palavra entre as artes vocais Guarani e Kaiowá que observamos nos trabalhos anteriormente citados. A palavra se torna central e agencia efeitos através dos cantos; ela não só narra uma história de seus antepassados, mas também tem finalidades de produzir efeitos nesses corpos que fazem uso de palavras cantadas, de acordo com suas especificidades. Desse modo, evidenciamos consonância tanto na execução de gêneros tradicionais quanto na execução do rap por parte desses jovens. Dentre outras qualidades, está a busca por operacionalizar o poder da palavra cantada.

O que quero salientar é que a escolha desse gênero musical do rap se relaciona com o papel da palavra nos cantos Guarani e Kaiowá. A

identificação com o rap tem muito sentido por esses motivos. A palavra no rap ocupa um lugar de grande importância, seja ela na constituição de sua estética, no caso das rimas e nas ênfases silábicas, seja ela no uso referente ao sentido que se pretende trazer, no que diz respeito ao conteúdo. A palavra, dentre outras coisas, é um dos elementos marcantes na produção artística dos Brô Mc's. Talvez o elemento mais trabalhado por eles, no que pude observar em suas falas e em alguns materiais de composições desses artistas. A soma das palavras e as rimas que eles elaboram para suas canções em consonância com o ritmo são produzidas em, no mínimo, duas modalidades estéticas diferentes e que são concomitantemente utilizadas e perfazem narrativas que produzem sentido e que comunicam suas experiências no mundo, de maneira localizada, enquanto indígenas GK que vivem próximos à cidade e que experienciam diversas situações por conta desse fato.

As palavras rimadas e inseridas em uma batida específica, o conteúdo contestatório, reflexivo e de caráter denunciador, a inserção de samples, remix, bem como as indumentárias e adornos apresentam elementos provindos de seus usos dos elementos do Hip-hop, mas também, de elementos da musicalidade GK. As canções são entoadas utilizando o guarani, o uso de instrumentos indígenas, cantos indígenas também compõem seus samples e remix, assim como a indumentária, pinturas e adornos GK revestem seus corpos junto aos trajes de mc's.

O uso de versos do gênero musical *guaxiré* tem sido uma preocupação de Bruno, de modo que ele tem inserido cada vez mais em suas novas composições. Conforme os dias foram passando, nos períodos de folgas dos mc's (das gravações do seriado), ou até mesmo nos dias que eu ia para escola, sempre passava na casa de Bruno e Clemerson para papermos sobre os feitos dos dias e sobre suas composições. Em um dia desses, muito ensolarado por sinal, fui até a casa de Bruno. Era possível ouvir de longe as batidas de rap, mesmo antes de chegar à sua casa. Quando lá já estava, ao passo que refrescávamos na sombra de sua varanda tomando tereré, ele mostrava as composições que tem trabalhado para o novo cd. Dentre elas, uma canção que havia feito há pouco e que ainda estava sem título. De acordo com Bruno, essa canção foi inspirada em um *guaxiré* que conheceu por meio de Marilda, professora da escola *Araporã*, ainda quando ele trabalhava como professor de educação física nessa escola.

A canção é apresentada nos quadros abaixo. O primeiro se refere ao modo como Bruno a dispôs no Word: não havia separação dos versos em estrofes, as frases estavam dispostas de maneira livre. Nos demais quadros, ao passo que Bruno traduzia a letra para o português, ele

apontava onde começavam e terminavam as estrofes, organizando-as de outra maneira. Portanto, o penúltimo e último quadro diz respeito ao processo de tradução de Bruno e posteriormente à nossa organização (Bruno e eu) dos versos. Apresento aqui a letra dessa canção escrita por Bruno e traduzida por ele enquanto conversávamos:

| Letra em Guaraní conforme apresentada por Bruno |
|--|
| Aguahé jevyaju, Koanga pehendú. |
| Ava nhee mboriayhu. |
| Oguerú o hechuka nhande re hegua. |
| Koanga pe hecha |
| Koape orereta |
| Upecha roguata, roguahé há ro chuka. |
| Ndaípon kyhyje, guaraní chenhee. |
| Oi chendive |
| Karai mbytepe ahechuka |
| Agueraha haetegua |
| Rap mombarete |
| Refrão |
| Ara Jasuka, Ara jasuka, ara jasuka |
| Chereroike nhande mbojeguaha gua |
| Koahaetee |
| Haetee ndokatui |
| Ndokatui nhanhomi |
| Mita Kuera Koangagua |
| Pejarake kutia |
| Pehai hagua |
| Ndo aleike reheja |
| Nde cultura opa |
| Epuake há jáha |
| Onhondive há jaguata |
| Tenonde jaripará |
| Ohasava já heja |
| Koembajave ou nhandevya |
| Ara jasuka, Ara jasuka, Ara Jasuka |
| Chereroike nhande mbojeguaha gua |

Tabela 1: Letra em Guaraní apresentada por Bruno

| Tradução de Bruno para o Português. | Organizada por estrofes. Letra em Guarani. |
|--|--|
| <p>Eu estou chegando mais uma vez Agora vocês vão escutar Humilde voz indígena trouxe para vocês Para falar da nossa situação, da nossa realidade</p> | <p>Aguahe jevyaju, Koanga pehendu. Ava nhee mboriayhu. Ogueru o hechuka nhande re hegua.</p> |
| <p>Agora vocês estão vendo Aqui nós somos uma banca E assim que nós estamos caminhando Chegamos e mostramos a verdade</p> | <p>Koanga pe hecha Koape orereta Upecha roguata, roguahe há ro chuka.</p> |
| <p>Nós não temos medo. É voz guarani, que está com a gente. Mostramos no meio dos brancos O que é a verdade O rap aqui é forte</p> | <p>Ndaípon kyhyje, Guarani chenhee. Oi chendive Karai mbytepe ahechuka Agueraha haetegua</p> |
| <p><i>Refrão:</i> O céu doce convida Para entrarmos na Oca e nos pintarmos</p> | <p>Rap mombarete <i>Refrão:</i> Ara jasuka, Ara jasuka, Ara Jasuka Chereroike nhande mbojeguahagua</p> |
| <p>Essa é a verdade E a verdade não podemos esconder</p> <p>Crianças de hoje em dia Peguem lápis e caneta Para escreverem Não deixem que a cultura de vocês acabem</p> | <p>Koahaetee Haetee ndokatu Ndokatui nhanhomi</p> <p>Mita Kuera Koangagua Pejarake kutia Pehai hagua Ndo aleike reheja Nde cultura opa</p> |
| <p>Levantem e vamos todo mundo juntos, para a gente andar. E lá na frente seremos vitoriosos. O que passou, passou. A alegria vem pela manhã.</p> | <p>Epuake há jáha Onhondive há jaguata Tenonde jaripará Ohasava já heja Koembajave ou nhandevya</p> |
| <p><i>Refrão:</i> O céu doce convida Para entrarmos na Oca e nos pintarmos</p> | <p><i>Refrão:</i> Ara jasuka, Ara jasuka, Ara Jasuka Chereroike nhande mbojeguahagua</p> |

Tabela 1: Tradução de Bruno para o Português / Letra em Guarani. Organizada por Estrofes

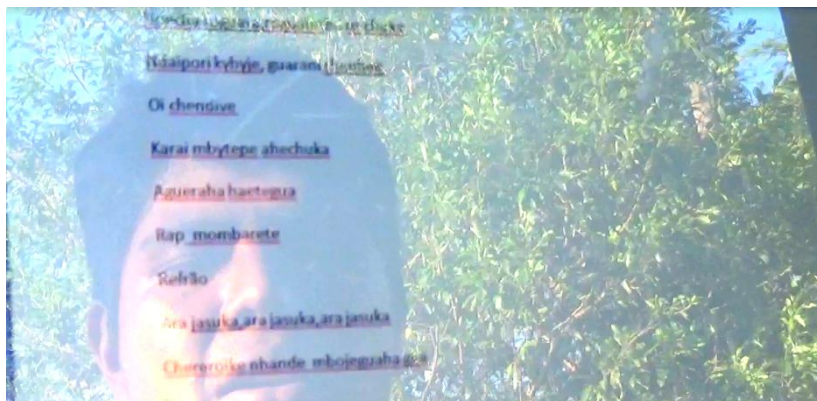


Figura 4: Bruno Veron canta sua composição ainda sem título (GUILHERME, Jacqueline C. 2016)

Nas conversas sobre essa canção, Bruno disse ter baixado a base no YouTube depois da letra pronta. O tempo da canção e a sua melodia vêm de acordo com a base selecionada, mas obedecendo à rítmica quaternária do rap. O refrão dessa canção, de acordo com Bruno, é um *guaxiré* que ele transformou a melodia para entrar no ritmo da batida da base que elegeu para a música, apresentando-a no rap. Nota-se que no plano sonoro há dois gêneros musicais em contato. É certo que, nesse caso particular, para uma pessoa que não conhece esse *guaxiré*, não ficará evidente que se trata de um canto GK, já que uma música, para ser reconhecida como pertencente a um gênero musical específico, deve fazer parte do mundo social dos sujeitos que as escutam (GUERRERO, 2012).

No dia 19 de abril, pela manhã, houve uma celebração do dia do índio na avenida principal da aldeia de Jaguapiru. A celebração começou com o discurso de algumas lideranças da região, em especial de algumas lideranças Terena, pois a celebração aconteceu em um espaço Terena; eles foram os anfitriões da festa. Em seguida, houve

apresentações de canto e dança dos três grupos residentes na reserva de Dourados: Kaiowá, Terena e Guarani, nessa ordem.

O grupo Kaiowá foi composto por uma mulher que segurava um *mbaraka* (chocalho) e um *takuapu* (bastão rítmico), cinco rapazes e uma menina, todos eles *mitã'i* (criancinhas). As crianças vestiam uma saia feita de algodão branco, sem camisetas, e estavam adornadas com pinturas e alguns colares; cada uma portava um *jeguaka* (cocar) na cabeça, feitos de uma faixa do mesmo pano de algodão de suas saias e mais algumas penas anexadas no cocar. Em frente ao grupo, havia uma lata de alumínio que fazia menção ao batismo da *chicha* (bebida GK feita da fermentação do milho). Muito timidamente, eles cantaram um canto Kaiowá que não consegui identificar qual era e depois, com os gestos do *Jovasa* (Benção), concluíram a apresentação.

Em seguida, teve a apresentação da dança *Kohichoti Kipáé* dos homens Terena e, depois, a das mulheres Terena, a dança do *Putu-Putu*. Por último, a apresentação do grupo de canto Guarani liderado pelo professor indígena Maximino. Na apresentação Guarani, os homens se dispuseram em frente a uma fileira de mulheres e ali cantaram uma espécie de pot-pourri de cantos guarani. Dentre eles, as mulheres cantaram *Ara Jasuka*. Quando ouvi as mulheres cantarem esse *guaxiré* percebi rapidamente que se tratava dos mesmos versos de *guaxiré* presentes no refrão da letra que Bruno havia me mostrado. Todavia, elas o cantavam em outro ritmo e com outra melodia.

Assim como eu, que já havia escutado essa estrofe do *guaxiré* no rap, o movimento inverso também é possível. Algumas pessoas que conhecem esses versos do *guaxiré* podem reconhecê-los no rap. Aqui, podemos pensar na articulação de um gênero musical com o outro a partir da transformação de alguns de seus elementos (estou pensando principalmente no ritmo e na melodia). Esse efeito, entretanto, não modifica o que se é dito nos versos desse *guaxiré*; no sentido do conteúdo, permanecem os mesmos. Isso faz com que as pessoas reconheçam aquele canto no rap. Como vimos acima, a palavra entre os GK tem lugar de destaque, portanto, dificilmente se esquece da palavra que se canta. Quero sinalizar que a música composta por Bruno, se escutada pelas pessoas da comunidade e do seu entorno que conhecem o *guaxiré Ara Jasuka*, provavelmente irão reconhecê-la no rap.

Em linhas gerais, podemos analisar esse fenômeno enquanto um “*Sonar dialectico*”, como proposto por Alejandro Madrid. A transformação de versos do *guaxiré* remetem diretamente ao som do gênero *Guaxiré/Kothyhu*, podendo incitar uma série de memórias e experiências tanto nos ouvintes quanto nos executantes. Com efeito,

acionando diferentes tempos e espaços e incidindo no agora em que se canta ou no que se escuta em gravações. Ainda mais, como apontou María Eugenia Domínguez (2011), os aprendizados que o ato de apropriar-se de técnicas sonoras outras também proporciona e transformam o fazer artístico. A autora, refletindo sobre séries de versões musicais e as apropriações que as constituem, aponta para as transformações presentes nessas obras que mesclam diferentes versões em uma mesma peça musical. Essas obras, de acordo com Domínguez, também estabelecem relações de continuidade temporal e espacial entre as variantes. Por sua vez, tal continuidade produz o caráter tradicional de seus repertórios. Refletindo sobre versões musicais e as sucessivas apropriações existentes nelas, a autora elabora uma síntese da noção de intermusicalidade desenvolvida por Monson⁴⁵, e nos diz:

La intermusicalidad refiere también a la actividad de escucha de un oyente particular que establece esas relaciones y que podrá relacionar diferentes obras anteriores y posteriores según de quién se trate y dependiendo del contexto (DOMÍNGUEZ, 2011, p.15).

Ao pensar a intermusicalidade como um processo de elaboração de espaços temporais através de referências sonoras, Domínguez aponta para o sentido relacional entre as distintas apropriações, muito mais do que pensá-las como cortes dissonantes. Deste modo, como propõe a autora, a apropriação diz respeito a um movimento “bidireccional, de ida y vuelta, que contribuye a articular una continuidad temporal y espacial através de la música” (2011, p. 16). Se, por meio do rap, Bruno tem inserido versos de uma modalidade de canto tido como tradicional, a recepção dessa música certamente acionará nos ouvintes (que conhecem aquela música e os que virão a conhecer) a lembrança do canto tradicional indígena. Essa lembrança poderá acionar também outros tempos e espaços já vividos pelos sujeitos GK, assim como pode vir a formar novas paisagens e sonoridades de como eram e como deveriam ser os modos de se viver desses povos. Mais que uma ruptura da música tradicional GK, engendra-se certa continuidade dela. As composições dos Brô Mc’s que têm os versos do *guaxiré*, ou mesmo samples de músicas indígenas, articulam relações entre a música guaranie kaiowá e o rap, relação essa, que nos permite evidenciar uma linguagem musical diversificada e de modo a constituir uma maneira de continuidade da música Guarani Kaiowá, a partir da linguagem do rap.

⁴⁵ Ver em: Ingrid Monson (1996).

Para dar o contorno do que pretendemos refletir acerca dessa articulação elaborada pelos mc's indígenas e o quanto suas composições refletem aquilo que os compõem enquanto sujeitos pertencentes a um dado lugar no mundo, e o que suas canções podem vir a suscitar nos ouvintes, reportar-me-ei a uma passagem de Lévi-Strauss na abertura de *O Cru e o Cozido* (2004). Essa passagem se faz ressoar nas considerações acerca das percepções que uma música pode mobilizar quando pensamos em tempos e espaços outros que ela aciona. Lévi-Strauss, sobre a relação entre o tempo no mito e na música, disse-nos:

Mas essa relação com o tempo é de natureza muito particular: tudo se passa como se a música e a mitologia só precisassem do tempo para infligir-lhe um desmentido. Ambas são, na verdade, máquinas de suprimir o tempo. Abaixo dos sons e dos ritmos, a música opera sobre um terreno bruto, que é o tempo fisiológico do ouvinte; tempo irremediavelmente diacrônico porque irreversível, do que ela transmuta, no entanto, o segmento que foi consagrado a escutá-la numa totalidade sincrônica e fechada sobre si mesma. A audição da obra musical, em razão de sua organização interna, imobiliza, portanto, o tempo que passa; como uma toalha fustigada pelo vento, atinge-o e dobra-o (LÉVI-STRAUSS, 2004, p.35).

São muitas as considerações a se fazer com essa passagem do autor. É certo que Lévi-Strauss escrevia as semelhanças entre as qualidades do mito e da música, referindo-se à música do séc. XVIII e XIX, a música de tradição escrita ocidental. Sua análise acerca da música focaliza na ideia de obra musical desta tradição, algo como uma obra até então acabada nela mesma. Nesse trabalho, focamos primordialmente no processo do fazer musical, como algo que vai além de uma análise da obra pronta.

Por conseguinte, o autor argumenta que ao passo que a música toca, em seu tempo diacrônico, ou seja, o tempo *da* música, ela também apresenta seu tempo sincrônico – feito dos elementos musicais que ela articula em seu interior – o tempo *na* música. Esse tempo que a música articula, por sua vez, e ao passo que uma música começa a tocar, irá incidir no tempo diacrônico dos sujeitos que as escutam. É nesse momento que a música dobra o tempo, como uma “*toalha fustigada pelo vento*” ao qual se referia Lévi-Strauss. Ela entra no tempo diacrônico do ouvinte. Assim, quando a música curva o tempo e se apresenta ao ouvinte, esse, por sua vez, por meio de seu aparelho psicofisiológico responde. O sujeito então pode fazer o passado passar

novamente no presente, ou mesmo o futuro, acionando-os no momento em que escuta a música, podendo fazer do presente um lugar para se visitar e revisitar diferentes tempos e espaços. A música, como alertava Lévi-Strauss, dentre outras coisas, possui a característica, assim como o mito, de suspender o tempo que passa e, desse modo, provocar nos sujeitos novas maneiras de se produzir temporalidades. A passagem que citamos apresenta uma característica, se podemos assim dizer, presente em qualquer fenômeno musical. O fato de a música acionar relações com o tempo e com a memória dos sujeitos, podendo suscitar demais afetos. Aqui, quero apenas reforçar esse caráter da música de produzir diálogos entre diferentes tempos e espaços.

Em nosso caso específico, o *Guaxiré*, quando executado (dança e canto) cria certos tipos de afetos, memórias, tempos, espaços etc. nos sujeitos que as elaboram e nos que as escutam, assim como o rap certamente tem criado outras percepções e sensações nesses sujeitos. Com isto, podemos indagar também sobre as sobreposições de temporalidades que essa articulação entre *Guaxiré* e Rap incita. A pergunta que fazemos agora e deixamos para responder em outro momento é: Quais tipos de temporalidade(s) os sujeitos constroem, ou podem vir a construir, ao ouvirem o rap indígena?

De acordo com Bruno e, em outro momento, com Clemerson também, “trazer o som da aldeia” para suas músicas os fazia lembrar de outros tempos vividos, diferentes do que estão vivendo hoje. De acordo com Bruno, os versos do *guaxiré* que ele utiliza em algumas de suas canções o faz lembrar as festas que aconteciam na casa de seu avô. Mesmo pequenino como era, ele nos disse que se recorda das *chichas* que lá aconteciam e dos cantos que ouvia nas cerimônias. Do mesmo modo, ele nos disse que mesmo quando vai ainda hoje a outros lugares e *escuta os outros dançarem o guaxiré*⁴⁶, ele se lembra desses momentos de seu passado e também escuta atentamente as canções e anota alguns versos que lhe soam interessantes para posteriormente utilizá-las em suas composições musicais. Para ele:

⁴⁶ Nota-se, mais uma vez, que a dança e a música estão intrinsecamente associadas, de modo que não há separação entre um e outro. Montardo (2009) sinaliza para essa relação. Quando Bruno nos diz escutar os outros dançarem, a meu ver, fica aqui em aberto um caminho para se trilhar em busca da compreensão de quais relações a dança, os movimentos do corpo, em consonância com o canto realizam nas pessoas? Um estudo aprofundado sobre as diferentes danças em consonância com os diferentes cantos entre os falantes da língua guarani contribuirá e muito para compreensão tanto do âmbito sonoro quanto do âmbito da dança e as relações que engendram nas experiências das pessoas.

A letra do Guaxiré, Kothyhu e Guahu são muito fáceis de ficar na cabeça. É como se fosse o refrão de uma música escrita, entendeu? Aquela bem pegajosa entendeu? É assim (BRUNO VERON, 2016).

No período do campo, conheci alguns não indígenas que desenvolvem trabalhos com pessoas da RID, como Fabiana Fernandes. Dentre outras coisas, Fabiana, junto com outras pessoas, administra um espaço artístico na cidade de Dourados, a *Casa dos Ventos*, além de também ser integrante de um coletivo artístico denominado *Veraju*⁴⁷. No período do campo, houve um ritual do *Jerosy Poku*, em uma *tekoha* de retomada chamada *Guyra Kambiy*, próximo à cidade de Douradina-MS, em que os integrantes desse coletivo artístico foram convidados a participar. Dias antes, conheci a Kaiowá Daniela João, que vive com sua família nesta *tekoha* supracitada, bemquando fui com Fabiana em uma visita a esta mesma *tekoha* e a outra próxima, chamada *Ita'y*.

Minha relação com Daniela João se aprofundou quando essa estava na *Casa dos Ventos*. Nesse período, ela passava alguns dias na casa para assistir as aulas de artes visuais que está cursando no Centro Universitário da Grande Dourados (UNIGRAN). Em um desses dias, Fabiana pediu-me para auxiliar Daniela em alguns trabalhos da universidade, para que ela pudesse se dedicar à cerimônia do *Jerosy Poku* sem atrasar seus afazeres acadêmicos. No dia que estudamos juntas, ela me convidou para cerimônia do *Jerosy Poku* em sua *tekoha* e eu fui⁴⁸.

No segundo dia da cerimônia, quase no final da tarde e depois da reza das Ñandesy, um grande círculo foi se formando no interior da *Ogã Psy* (casa de reza). Um homem cantava baixinho alguns versos e as pessoas que estavam no círculo de mãos dadas dançavam em ciranda. Ao passo que esse senhor acelerava o ritmo de seu canto, os movimentos circundantes da ciranda também se intensificavam. As pessoas foram entrando, de tantas em tantas na roda que se formara, e os versos tomando-lhes a boca, que repetiam trechos do que aquele homem cantava. Enquanto acontecia o *guaxiré*, outras rodas foram se formando na casa de reza. Eram rodas de mulheres, rodas de crianças, rodas de jovens, rodas de todos os tipos. Quando me senti à vontade para entrar

⁴⁷ Mais adiante, no capítulo VI desse trabalho, apresentarei melhor o papel desse grupo artístico. Por ora, referi-me a ele apenas para situar a cena que descrevo.

⁴⁸ Sobre o *Jerosy Poku*, ver Chamorro (2011). De todo modo, não se estenderão aqui as descrições e reflexões acerca da complexidade dessa cerimônia e a experiência que tive ao participar dela. Reservarei outro momento para tratar sobre esse evento. Utilizarei apenas um fragmento dessa experiência para compor a reflexão que pretendo trazer acerca do *guaxiré*.

em uma roda, entrei na roda onde estava Daniela. Em um dado momento ela parou e disse algo assim:

O guaxiré é um canto de improviso, um canto espontâneo. A pessoa canta algo que viveu ou está vivendo em sua vida. Por exemplo, esse rapaz acabou de cantar que a namorada dele o deixou, ele agora canta pedindo para que ela volte. Ou se não voltar, que os dois possam ficar bem, um sem o outro. E nós repetimos para ela voltar ou para que fiquem bem um sem o outro(DANIELA JOÃO, 2016).

Aqui podemos ver uma série de características presentes no *guaxiré* que, de uma maneira ou de outra permite abertura para se estabelecer diálogos com o rap. Por parte do rap, as batalhas de rimas entre os mc's, por exemplo, possuem uma característica um tanto quanto livre⁴⁹. Um rimador produzirá a sua rima de acordo com um tema que desejar e o outro versará nessa mesma linha de pensamento, podendo desafiar, concordar, discordar e assim por diante (TEIXEIRA PINTO, 2015). O que quero sinalizar com essas considerações é que as proximidades que se estabelecem entre esses dois gêneros musicais, a qualidade de improviso, o fato de cantar sobre o que se viveu, o que se vive e o que se pretende viver, por exemplo, são qualidades presentes em ambos os gêneros musicais aqui abordados. Isso nos permite pensar sobre a escolha do rap, assim como o uso do *guaxiré* por parte dos integrantes dos Brô Mc's. Essa escolha pelo rap parece encontrar consonâncias profundas, podendo remeter a relações de proximidade com um gênero musical Guaranie Kaiowá como o *guaxiré*, familiar aos mc's indígenas desde pequeninos, e o rap.

A diversão como característica sublinhada nesse gênero musical por Chamorro não exclui, muitas vezes, a tensão presente naquilo que se canta, como vimos explicado acima por Daniela. Cantar em ritmo considerado como marcador de um estado de ânimo alegre não exclui a tensão do que essas palavras remetem.

Muitas das canções dos Brô Mc's revelam esse diálogo com cantos Guaranie Kaiowá e o rap, assim como os temas versados em suas rimas abordam não apenas fatos de agora, como também remetem-se aos fatos outrora vividos, as suas próprias histórias. Canções como: *A vida que levo, Tupã, Lutar para vencer, Eju Orendive, Humildade e Terra Vermelha* que estão no cd demo do grupo, de um modo ou de outro, apresentam questões acerca de suas experiências enquanto indígenas GK. Por ora, na continuidade do que falávamos, outra canção

⁴⁹ Para maior aprofundamento sobre a batalha de rima no rap, ver Teixeira Pinto (2015).

dos Brô Mc's veiculada recentemente via youtube e que remete, dentre outras coisas, à articulação entre diferentes tempos e espaços é a música *Koangagua*⁵⁰. Sobre a letra de *Koangagua* e sua tradução, para que facilite ao leitor a compreensão do que cada verso em Guarani evoca para o português, optei por utilizar um ponto final para o final de cada frase. Desse modo, a primeira frase em guarani corresponde à primeira frase em português e assim sucessivamente. Aqui segue a letra em Guarani e a tradução em Português.

| Koangagua em Guarani | Nos dias de Hoje - Tradução em Português |
|--|--|
| <p>Bruno: Hai amoite ndokuai'ai mbaeve. Korap oguarê amoite tenonde. Apuka penderehe, nde ave reikotevê. Che ñe'e avamba'e oi chendive. Añe'e haetegua ndaikosei ndechagua. Aporahei opaichagua ajuahechuka. Ava mombeuha ava koangagua. Rap ochechuka upea ha'etegu.</p> | <p>Olha lá eles não sabem de nada. Esse rap chegou lá na frente. Dou risada de vocês, agora que você precisa Por que minha fala é forte e está comigo? Falo a verdade, não quero ser que nem você. Canto vários temas é isso que venho mostrando. Voz indígena é a voz de agora. O rap mostra o que é a verdade.</p> |
| <p>Bruno: Koa mombeuha ape orereta. Orejavegua ndo aleike repuka. Nandejara ochecha upea tuicha. Uperupi aha mombyryma aguata. Jaha ke ndeava ara ohasa. Ndo aleike nderea upeicha javya. Jaikoporã ñande rekoporã. Koanga jahecha ñande hente ovyapa.</p> | <p>Essa é a verdade e aqui nós somos uma banca. E a nossa galera está com a gente, só não pode dar risada. Porque Nhandejara/Deus está vendo e ele é grande. E assim sigo em frente, já estou indo longe. Vamos nós indígenas porque o tempo está passando. Só não pode cair, pra gente ser feliz. Para vivermos bem, pra termos</p> |

⁵⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IBafJlZxT6s> (Acesso em: 15 out. 2016).

| | |
|--|---|
| | <p>uma boa vida. E com isso vemos nosso povo feliz.</p> |
| <p>Clemerson – Refrão: Ara ohasa. upeicha che aha. Ymã ovyapa. Ara ohasa. upeicha che aha. Ymã ovyapa. Ymã ovyapa.</p> | <p>Refrão: O tempo está passando E assim vou caminhando Antigamente era muito mais feliz O tempo está passando E assim vou caminhando Antigamente era muito mais feliz Antigamente era muito mais feliz</p> |
| <p>Kelvin: Ara ipoti heta hente petei. Guyirá kwera oveve. Ovy'a onondive. Mesmo upeicha ave umi hente oikwa'a sevê. Hikwai oikwa'a sevê soke operde. Jornalpe oje'ê opaicha ole'ê. Tevêpe oje'ê opaicha oñe'ê.</p> | <p>O céu está limpo, no meio de todos existe um. Os pássaros voam. Juntos são felizes. Mas mesmo assim alguns “se acham”. Esses querem saber mais que os outros, só que vão perder. No jornal falam várias coisas. A TV mostra várias coisas.</p> |
| <p>Kelvin: Oikuakwê hina oi hikwai ko oñomi. Soke hente ave oi Iñe'ê hantáva oi. Ndo alei reñe'ê reñe'ê mbarei. Upeicha ivaí nderehechai nde reikwa'ai. Umi hente do ikwaai.</p> | <p>A verdade existe, só que eles a escondem. Mas existem pessoas com a ideia forte. Não fale, não fale bobagem. Assim é feio, você não sabe você não viu. Eles não sabem.</p> |
| <p>Bom dia boa tarde ndo je'ei ko ape avape. Soke agwatá. Ahahape ahechuká. Che mboraheipe ajovahei.</p> | <p>Bom dia, boa tarde não se fala para um índio. Mas caminhamos. Onde eu vou eu mostro. Com a minha música lavo meu</p> |

| | |
|--|---|
| <p>Ndajaoi há nem da ei. Nde reikwa che aikwaava. Será pa remombeuta. Reñe'ê ko mbarei.</p> | <p>rosto. Não estou xingando e nem estou falando. Você sabe que eu sei. Mas será que você irá contar? Vê se não fale a toa. Nunca fale a toa.</p> |
| <p>Clemerson – Refrão: Ara ohasa. Upeicha che aha. Ymã ovyapa. Ara ohasa. upeicha che aha. Ymã ovyapa. Ymã ovyapa.</p> | <p>O tempo está passando E assim vou caminhando Antigamente era muito mais feliz O tempo está passando E assim vou caminhando Antigamente era muito mais feliz Antigamente era muito mais feliz</p> |

Tabela 2: Koangagua em Guarani / Nos Dias de Hoje - Tradução em Português

Nesta letra, a questão mais evidente entre a relação com diferentes tempos sendo articulados na canção, sem dúvida, está presente no refrão. “*O tempo está passando e assim vou caminhando. Antigamente era muito mais feliz*”. Essa estrofe correspondente ao refrão de *Koangagua* e remete ao presente em que o tempo passa, ao passo que insinua um movimento a caminho do futuro e termina acionando a lembrança de um passado considerado por eles como mais feliz. Esse refrão articula presente, passado e futuro na mesma estrofe; ele nos diz algo, se podemos interpretar, como: Enquanto o tempo está passando no presente, estamos caminhando. No passado éramos muito mais felizes. Mas, ao passo que caminhamos, encontraremos a felicidade novamente. Nota-se que a relação entre o canto e o caminhar está fortemente presente nas letras dos Brô Mc’s⁵¹, assim como essa

⁵¹ Devo essa observação entre a relação do caminhar e o canto à Deise Lucy Montardo. A autora faz essa relação em sua tese de Doutorado publicada em 2009. Ao dar sequência a essa relação entre o canto e o caminhar, Montardo apresentou no mês de Dezembro de 2016 esse mesmo argumento, agora o relacionando com a letra de *Eju Orendive* dos Brô Mc’s. Esse argumento foi desenvolvido em uma apresentação que a autora fez no Colóquio de Etnografia e Sons realizado por María Eugenia Domínguez, Viviana Vedana e Matthias Lewy.

mesma relação entre o canto e o caminhar está presente em outros cantos dos GK, como foi apresentado por Montardo (2009). O caminho parece ser a chave para a transformação da pessoa GK, que por meio do canto não só conta a sua história, mas transforma continuamente seu corpo através das coisas (e seres) que permeiam seus percursos de vida.

Ademais, nos versos de Bruno, ele afirma ser sua fala (palavra guarani) forte e sublinha não querer ser como o não indígena; o que ele faz é levar adiante, por meio do rap cantado em sua língua, a sua verdade. A sua palavra, quer dizer, o seu ser constitutivo GK (sua alma palavra). Cantar os fatos que ele e seu povo vivem atualmente é dar continuidade a partir da atualização da forma de se cantar a palavra, o que implica nos usos de outras formas de canto que permeiam suas existências. Ora, para se viver bem, há de se continuar caminhando, todavia, caminhando como GK. Quando Bruno diz: *Só não pode rir, porque Nhandejara está olhando*, sugere-nos que o riso aqui, muitas vezes, têm conotação depreciativa, em vez de ser apenas um marcador de alegria. Em muitas ocasiões enquanto Bruno contava-me como começou sua trajetória de mc muitas pessoas riam dele e dizia que aquilo que ele estava fazendo não ia dar em nada, de acordo com ele, as pessoas tiravam sarro de sua iniciativa, desde aí podemos notar um aspecto depreciativo do riso.

De todo modo, o riso parece operar acionando alguma tensão existente entre quem diz e quem escuta. Embora, os textos escritos por Clastres (1990) dizem respeito a grupos específicos de guarani e relativos a contextos e marcos históricos específicos, esse autor traz reflexões interessantes que nos ajudam a pensar certa proximidade com alguns temas que os Brô Mc's trazem em suas letras.

Clastres, ao escrever uma das versões do mito dos gêmeos entre os povos falantes da língua guarani, observa no episódio de travessia de um rio feito pelo irmão caçula (*Jassy – Lua*):

Nosso irmão caçula joga as sementes na fogueira, onde elas se põem a crepitar. Então ele faz: hi, hi, hi! E encontrou-se do outro lado do rio. Tinha atravessado, mas não estava contente. (CLASTRES, 1990, p. 79).

Rir não necessariamente marca um estado de alegria, mas sugere que rir é também sinônimo de temeridade. Adiante, Clastres sugere ao leitor que guarde essa passagem para se refletir acerca do que o riso aponta nesse episódio. Por fim, o autor não elabora a relação que o riso permite pensar nesta passagem. Mas, em outro momento, ao analisar duas narrativas míticas entre os indígenas Chulupi do Chaco, no

Paraguai, sinaliza para o efeito do riso presente nas narrativas míticas tanto como expressão de diversão como de dispositivo que se usa ao falar das coisas que lhes amedrontam. De acordo com o autor:

Vê-se aparecer aqui uma função por assim dizer catártica do mito: ele libera em sua narrativa uma paixão dos índios, a obsessão secreta de rir daquilo que se teme. Ele desvaloriza no plano da linguagem aquilo que não seria possível na realidade e, revelando no riso um equivalente da morte, ensina-nos que, entre os índios, o ridículo mata (CLASTRES, 1979, p. 102).

Em todo caso, podemos aqui, com essas considerações, sugerir uma possibilidade de interpretação de que o riso opera, dentre outras coisas, como uma maneira de expressar o que lhes aflige, muitas vezes afirmando a impossibilidade daquelas palavras efetuarem no plano da prática em suas vidas. Pedir para os indígenas não rirem de suas palavras, pois Ñhandejara é grande e pode ouvi-los, como diz Bruno em sua rima, diz respeito também que aquelas palavras são frutos da verdadeira palavra, pois, “*A voz indígena*” como afirma Bruno está com ele. Se a narrativa mítica possibilita um espaço para o riso, na prática cotidiana não é bem-visto que se ria da palavra de alguém. Isso é claro, se a pessoa que a proferiu é capaz de provocar perigo às demais (nesse sentido, tenho pensado mais no prestígio e autoridade que tem quem faz uso da palavra. O perigo deve residir na socialidade que tal pessoa engendra na reserva de Dourados, podendo incluir ou excluir alguma parentela da socialidade na reserva).

Clastres apontou ser permitida a explosão do riso no plano da narrativa mítica, as analisadas por ele, onde, em uma, o xamã tem atitudes indesejáveis e grotescas e, na outra, o jaguar é o “bobo e fraco” da mata, atitudes que na prática são opostas do que se espera da conduta desses dois seres. A narrativa mítica permite espaço ao riso. Entretanto, ambas as figuras são respeitadas no plano da prática pelos índios, por conferirem a eles certo temor (CLASTRES, 1979). Parece que o riso deve ser deliberado apenas em espaços apropriados para tal. Em nosso caso, o fato de Bruno pedir para que os demais não riam de suas palavras cantadas e aproximando-as à “voz indígena”, sugere no mínimo que não se ria, pois o que ele canta está também vinculado com a prática de suas vidas, “a realidade”, e que se ele não detém tal prestígio/perigo para que as pessoas o respeitem, Ñhandejara o tem. Fazer uso da palavra cantada GK é operacionalizá-la no corpo de maneira a produzir continuidade, respeito e prestígio ao estabelecer certo vínculo com as

palavras de Ñhandejara. Desse modo, aquilo que se canta, o rap indígena, deve ser respeitado, e o riso, contido, pois, são palavras provindas daquele que detém o perigo, mas detém também (e penso que é disto que se trata este verso de Bruno) o prestígio, Ñhandejara.

Quando Bruno diz que “*só não pode cair*”, suscita-nos o que Chamorro sinalizou para a constituição da forma humana provinda da palavra, que dentre outras características, ergue as pessoas GK. O ser se levanta pela sustentação que a palavra alma engendra na pessoa. A pessoa se torna pessoa ao passo que elabora constantemente em si a palavra que a habita (CHAMORRO, 2008). Cair, por conseguinte, sugere-nos a ideia de que deixar a sua palavra, leia-se, o seu modo de ser, é perder a sua forma humana, é cair ao chão impossibilitado de andar com as pernas, é tornar-se animal, perder sua humanidade enquanto GK, morrer.

Por conseguinte, nas rimas de Kelvin, ele anuncia que “*Os pássaros voam, juntos são felizes*”. A palavra para pássaro que Kelvin utiliza é *Guyirá*. Novamente, tomando de empréstimo os textos traduzidos por Clastres – e com todas as ressalvas anteriores – podemos fazer algumas reflexões acerca do uso dessa figura por Kelvin e o que isso nos permite articular com as figuras míticas que Clastres elenca ao descrever acerca do fim da primeira terra entre os Guarani.

Nesta passagem, Ñanderu desce sobre a terra e diz a *Guyraypoty* (o belo pássaro) que “*dancem, pois tudo irá mal sobre a terra*” (1990, p. 51). No desenrolar dessa história, descreve o autor, que entre caminhadas e caminhadas se visa fugir do dilúvio e salvar-se, permanecendo daquela terra primeira. Todavia, não foi possível safar-se do dilúvio, que os alcançou. Enquanto o pássaro *suruvu* anunciava a chegada da água, ela rapidamente “*encheu sua boca: e sua alma palavra transformou-se em pássaro.*” (1990, p. 54). Por conseguinte, a narrativa se encerra quando a água já subia pela casa de *Guyraypoty* e ele, chorando, escuta de sua mulher: “*Não tenha medo meu velho! Mostre seus braços aos pássaros. Se os pássaros favoráveis vierem pousar sobre seus braços, erga-os acima de nós!*” (1990, p. 54). Diante disso, *Guyraypoty* entoou um *ñeengaray*⁵²; a casa cessou de tremer e ressurgiu das águas. *Guyraypoty* e sua mulher elevaram-se, iam em direção ao céu e, junto, a água seguia seus percursos (1990). De acordo com Clastres:

⁵² Ao ler as considerações desse canto descritas por Chamorro, faz-se compreensível o porquê ele é proferido próximo à água. E também, porque é um canto que tanto pode fazer bem como mal.

O fim da idade de ouro, idade de uma terra cujos habitantes, fabulosamente indistinguíveis – formas animais que envolvem a beleza sagrada da palavra – habitavam na proximidade dos deuses, esse fim chama um recomeço, a criação de uma nova terra. Ora, ywy pyau, a terra nova não saberia repetir a primeira, pois não é uma segunda versão da idade de ouro, não pode existir senão no modo de imperfeição: terra dos homens e não mais dos deuses, terra de onde será banida a totalidade acabada, terra do mal e da infelicidade.(CLASTRES, 1990, p.57).

Como sinalizou Clastres nessa passagem, no dilúvio dessa primeira terra seus habitantes eram indistinguíveis. Todavia, os pássaros portavam consigo as belas palavras, pois suas almas palavras foram transformadas em pássaros. Na reserva de Dourados escutei de muitos indígenas, inclusive de Kelvin e de um Ñanderu (xamã) que todos os GK possuem um pássaro que vive em cima de suas cabeças. Contudo, quando uma pessoa adocece, é sinal que o pássaro está distante. E quando a pessoa morre é sinal que o pássaro foi embora. Ainda disse-me esse rezador que o pássaro é como a alma das pessoas, por conseguinte, sua alma palavra. É nela que reside a condição para a existência humana, e caminhar diz respeito à incessante busca por uma terra sem infelicidades. Quando Kelvin nos fala que os pássaros estão juntos e felizes, sugere-nos, como todas essas considerações de que a palavra alma/o pássaro/o corpo está vivo, feliz, está bonito, saudável, pois suas palavras almas, os pássaros, voam no alto do céu de suas cabeças. Suas verdadeiras palavras estão juntas, não há o que temer.

Há, com efeito, nestas análises, um forte indicativo de que a todo o momento, em suas rimas, os integrantes indígenas do Brô Mc's buscam trazer o plano da palavra GK às suas canções. Sendo elas mesmas as suas palavras, proferidas no rap indígena. Ademais, erguer-se e caminhar fazendo uso de suas palavras (as palavras GK) é afirmar a sua humanidade GK. O uso do rap não os faz cair, justamente porque, eles estão cantando a palavra GK. Dessa maneira, os indígenas mc's, ao posicionarem suas humanidades, estabelecem a diferença entre GK e *Karai*, entre rap e rap indígena, conferindo à palavra sua força motriz de distinção, e não tanto a forma em que ela se dá. Algo que vai além da forma, além daquilo que se pode ver com olhos imperfeitos e que se pode ouvir em um plano superficial (no sentido de superfície) da escuta primeira. É preciso mergulhar fundo para se extrair as sutilezas que os GK estão cantando.

Em outro momento, em uma longa conversa que tive com Bruno, ele me falava sobre quais eram as suas motivações para cantar rap indígena. Dizia-me das coisas que ele pretende com a música, sendo, uma delas, potencializar a voz do Guarani Kaiowá, reverberando a longas distâncias, para além do estado do Mato Grosso do Sul, atingindo o mundo todo. Quando perguntei a Bruno como considerava o som que os Brô Mc's fazem, ele disse:

Acho que faço um tipo de música... ah não sei muito explicar, porque assim, eu escuto muito os rappers. Mas, eu faço uma música que não atinge só um público ou dois públicos, entendeu? Eu faço uma música que não só atinge a consciência do cara, acho que faço uma música que atinge a alma da pessoa mesmo, entendeu? Que faça o cara arrepiar (BRUNO EM CONVERSAS, 2016).

Nota-se que sua música tem um objetivo maior, que é o de causar um efeito profundo, que chegue à alma de quem escuta, que chegue à palavra-alma da pessoa, que chegue naquilo que a forma enquanto humana. O quinto elemento do hip-hop é classificado como a *consciência*, o conhecimento. De acordo com Lobo, essa consciência se refere à reflexão que esses indivíduos fazem de si mesmos, de suas consciências críticas em relação às sociedades em que vivem e as mazelas às quais são submetidos (LOBO, 2014). O que Bruno parece-nos dizer é que o propósito de seu rap vai além daquilo que forma esse gênero musical em si, mas tem ressonância em suas bases cosmológicas. Chamorro sinaliza para a ideia da alma ser diferente daquela que assume no sentido cristão do termo, como algo externo ao corpo. Em suas palavras:

Os termos guarani traduzidos por “alma” se assemelham ao termo hebraico *nephesh*, que designa o indivíduo integralmente. Alma é, nesse caso, o próprio “eu”. A palavra *ã* e *ãnga* são os termos do guarani clássico com os quais se traduziu o conceito incorpóreo “alma”, trazidos pelos missionários. Mas os termos em questão na associação palavra-alma são *nê'ê* e *ayvu*, que podem ser traduzidos tanto como “palavra” como por “alma”, com o mesmo significado de “minha palavra sou eu” ou “minha alma sou eu” [...] Assim, alma e palavra podem adjetivar-se mutuamente, podendo-se falar em palavra-alma ou alma-palavra, sendo a alma não parte, mas a vida como um todo” (CHAMORRO, 2008, p. 58)

Abaixo, desenvolverei melhor esta passagem que trouxe de Chamorro. Por ora, quero sinalizar para o lugar da alma como sinônimo para palavra e sendo aquela substância vital para a constituição da pessoa Kaiowá.

Desse modo, muito mais do que uma preocupação em classificar um gênero musical no qual a sua música se enquadre, Bruno parece se preocupar mais com o efeito que ele almeja alcançar com as músicas que produz. Eles esperam que seus cantos cheguem à vida de quem os escuta, tocando em toda a amplitude da pessoa, e lá permaneça. Para ele, só assim, quando atingidas as dimensões que constituem os sujeitos enquanto humanos, terão então surtido os efeitos desejados de suas canções.

Ainda quando perguntava do que se diferencia o rap indígena dos outros rap, ele me disse que o rap indígena leva as informações sobre o que seu povo vivencia, fazendo com que toque realmente as pessoas – *“que não fique só: ah escutei uma música ali e já era, entendeu? Que passa, ela fica para sempre na pessoa [...] O rap Guarani Kaiowá é isso, entendeu? Meio que deixa a sua marca”* (BRUNO EM CONVERSA, 2016). E, complementando, disse ainda que se trata de um rap diferente, pois as pessoas nunca haviam escutado um rap Guarani Kaiowá. A própria escolha de um gênero musical outro (o rap) tem consonância com o modo de se conceber o mundo por parte desses mc’s indígenas.

Nota-se que tanto Bruno como Clemerson, como veremos adiante, em suas falas trazem a intenção de suas canções surtirem efeitos nos corpos daqueles que as escutam. Fazer o “cara arrepiar”, tocar a alma, é chegar a um nível profundo e completo do ser, na morada de suas palavras alma. Assim como fazer um refrão para deixar as pessoas felizes, transmitir *“energia forte”*, motivando-as, são efeitos que eles esperam que suas canções proporcionem. Aqui, parece-nos que, para que suas canções produzam reflexões e efeitos desejados nos sujeitos que as escutam, elas devem necessariamente passar pelo corpo. E, ao produzir certas experiências nesses corpos – tanto sinestésicas, marcar estados de ânimos como também produzindo reflexividades – sendo a via que permite sua eficácia em amplitude nos ouvintes. A alma não está fora do corpo.

Dessa maneira, o que se busca é atingir a alma da pessoa por meio do canto. Por sua vez, a alma é entendida como a palavra (no sentido mais amplo que podemos pensar) que os formam enquanto humanos. Quando suas palavras chegam à alma do outro é que se efetua aquilo que se pretendia com o canto. Parece-nos que o link, a sacada dos Brô Mc’s, reside, dentre outras coisas, em fazer uso de um gênero musical que tem na palavra considerável ênfase. É na extensão de suas lógicas convencionais GK que os jovens indígenas fazem operacionalizar o rap, já que o que se pretende é alcançar, por meio da

palavra cantada (rap indígena), a palavra-alma dos sujeitos que as escutam, humanizando-os aos seus modos. Será isso a abertura para a socialidade com o outro, operacionalizando aos modos GK? Acredito que sim.

Ao passo que nossa conversa ia se dando, percebia a complexidade das coisas que estão em jogo no fazer musical desses artistas. Suas composições estão longe de ser apenas o uso de um gênero de música popular. Os Brô Mc's interpretam o rap e utilizam-no apoiando-se nas suas concepções particulares. Como vimos, os Brô Mc's, à sua maneira, estão indigenizando⁵³ a música popular ao transformar o rap em rap indígena.

Enquanto Bruno e eu conversávamos sobre a escolha do tema a ser abordado em suas letras...

Jacqueline: Como que ocorre esse momento de escrever a letra para você? Da escolha do tema que será abordado na letra?

Bruno: Parece que alguma coisa trombou em mim. Então essa música aí ó (referindo-se a música que tocava), essa música compus aqui em casa. Estava aqui, andando pra lá e pra cá, estava carpindo, aí eu vim sentei parece que alguma coisa trombou em mim e falou escreve essa música aí para você. Aí fui lá dentro peguei o caderno e fui escrevendo, entendeu? [...] Aí a letra fica na cabeça e eu vou escrevendo. Aí quando eu a termino, ela fala dos problemas assim que tem, entendeu? Geralmente quando termino de escrever fico até com medo das informações que estão na letra, não sei [...] Eu me assusto com a minha própria história que está ali escrita. E ainda mais quando termina. Por exemplo, a Eju Orendive, que foi regravado agora para o seriado, quando escutei o instrumental, eu falei: Meu Deus, que isso do instrumental! E a letra então, como que ficou! Como que Eju Orendive está agora... meio que... É aquele que está na pessoa! Eu me assustei com Eju Orendive e com Lutar para Vencer. É um negócio que parece que... Ela não é mais aquela Eju Orendive que cantava... Parece que agora ela está viva entendeu? Uma coisa que está viva, sai da música parece, entendeu? Nossa... Ficou muito foda.

Jacqueline: Mas o que tromba em você?

Bruno: Não sei como explicar. Eu falo que são outros rappers que já se foram que dão esses tipos de ideias. Eu viajo nessas coisas, entendeu? Será que não é o 2Pac, o Sabotage que dão essas informações, para eu poder fazer uma letra assim? Porque, quando eu não quero fazer letra de rap não vem nenhuma ideia na cabeça, não vem nenhuma letra, eu posso escutar a base o dia inteiro que não vem nenhuma letra. Agora quando, por exemplo, ah eu acordo, meio inspirado né, aí vem uma coisa que tromba em mim... Ah essa daí você vai fazer hoje. Escreve aí, agora! Parece que manda para mim e eu escrevo e sai uma letra. Rapaz depois dá um medo... Quando eu escrevo ali eu estou feliz.

⁵³ No sentido de indigenização da modernidade (SAHLINS, 1997).

Depois quando leio de novo e depois quando gravo, que nem com Eju Orendive que gravei de novo, aí me assusto entendeu? Falei que isso! É muito forte, a história, o jeito de cantar...Vira outra coisa, entendeu? Não é uma coisa agressiva, entendeu? É uma coisa que não toca só na mente. Acho que toca lá na alma, entendeu? É uma coisa que faz você arrepiar da cabeça aos pés, entendeu? E isso aconteceu quando eu gravei Eju Orendive, ainda não tinha escutado. Eu gravei a voz, a base eu ainda nem tinha ouvido, aí no outro dia me mostraram. Nós fomos lá de novo para gravar. Quando o cara tocou a primeira parte...nossa... o Higor até chapou entendeu? Sei lá parece que é uma outra pessoa, nem é eu que estou lá, o refrão, a pegada entendeu? (BRUNO EM CONVERSA, 2016).

Um momento. É certo que estamos tratando o corpo enquanto locus primordial da construção da pessoa GK. Todavia, sem aprofundarmos nos tipos de relações que o permeia, atravessa e que o constitui enquanto pessoa. Como falar sobre mortos contém em si certo peso para as pessoas Ñandéva e também para as Kaiowá não pude ir mais do que até aqui com Bruno, não obtive mais que esta explicação acima. A sensação que tive nesta parte de nossa conversa é que algo lhe aflagia ao ponto de não encontrar palavras para me explicar exatamente o acontecia com ele. Contudo, o esforço em produzir uma reflexão sobre esta fala sinaliza para o que venho dizendo até agora: Os integrantes indígenas do Brô Mc's operacionalizam o rap transformando-o em rap indígena, isto é, operacionalizando-o a partir de seus modos de ser, a partir de seus modos de compreensão do mundo, como Guarani Kaiowá.

Para um melhor entendimento, apresento as ideias de alguns autores para refletirmos a construção da pessoa Guarani e Kaiowá e as implicações que a noção de alma entre alguns desses povos falantes de língua Guarani (Mbya, Ñandéva e Kaiowá) evocam. Apoiar-me-ei nas considerações de Ramo e Affonso (2014) acerca das relações que a autora descreve como permeando e construindo as pessoas Mbya⁵⁴ porque penso ser em algum nível elucidativa na relação entre corpo, alma e espectro. Esta é uma das muitas possibilidades que temos para refletir acerca do que Bruno nos disse. Certamente que há profundas diferenças nos modos de elaboração das pessoas Guarani, Kaiowá e

⁵⁴ Somando-se a estas considerações, no plano da elaboração da pessoa Mbya, Marília Raquel Albornoz Stein (2013) sinaliza para a construção sonora da pessoa Mbya desde pequena. Por meio do aprendizado dos cantos, as crianças vão aprendendo os modos e condutas que devem portar a pessoa Mbya. Ao apresentar a concepção sônica em articulação com as concepções cósmicas entre os Mbya, que a autora chamou de cosmo-sônica, Stein sinalizou para as práticas sociais baseadas nas palavras faladas, cantadas e na dança como responsáveis por importantes processos de elaboração dos corpos Mbya.

Mbya, todavia, algumas considerações nos serão útil na medida em que nos fornece certas proximidades para refletirmos as relações que envolvem as pessoas vivas e os mortos entre os Kaiowá e os Mbya.

Ramo y Affonso entende que, para abordar a construção da pessoa Mbya, no mínimo é necessário compreender três tipos de relações em jogo. São elas: a do corpo com o *nhe'ë* (a alma palavra), a do corpo e o *ã* (sombra, que são inúmeras) e a do *nhe'ë* com o *ã*. A autora entende o lugar *entre* como sendo o lugar do corpo; este por sua vez, sendo locus e também produtor de negociações/relações (trocas) como, por exemplo, entre *ã* e *nhe'ë* (2014). De acordo com Ramo y Affonso, a pessoa é então uma composição dessas socialidades e trocas que as permeiam e as elaboram. Especificamente, sobre esta relação, a autora nos diz:

Nesse sentido, tanto o *nhe'ë* como o *ã*, replicam os seus atos nos corpos das pessoas, sendo que os corpos das pessoas são feitos da socialidade de seus duplos, dos atos pelos quais se relacionam alhures, principalmente durante o sonho [...]. Em certo sentido, os corpos são também a replicação com variação, a atualização e a contra-efetuação do que os duplos fazem, daqueles atos que constituem as suas relações: o corpo como imagem de seus duplos [...] Isto se refere à humanidade ou personitude mbya como permanentemente situada nas adjacências de diversas socialidades. (RAMO Y AFFONSO, 2014, p.177).

Em outras palavras, a humanidade Mbya se configura e se compõe na articulação entre todas essas socialidades que permeiam o corpo. O corpo é replicado pelos atos de *nhe'ë* e *ã*. Ao passo que o mesmo corpo é feito de tal socialidade, engendrada entre os Mbya, primordialmente nos sonhos. E tais relações são atualizadas ou contra-efetuadas nos corpos dessas pessoas, de acordo com seus atos em vida. Adiante, retornarei nas considerações de Ramo y Affonso. Agora passo às considerações de outros autores sobre essas mesmas questões entre os Kaiowá. Os estudos de Schaden (1962), Meliá & Grunsberg (1976) sinalizam para a construção da alma Kaiowá como múltiplas concepções interagindo, tanto noções tidas como externas ao corpo, quanto internas. Para não me estender nas considerações, a partir da reflexão das ideias desses autores, utilizo aqui uma síntese de suas ideias, elaborada por Eduardo Viveiros de Castro acerca da polaridade espiritual entre os Kaiowá:

Para os Kaiová, porção-ayvu da pessoa é a encarnação dos tavyterã, seres celestes que são a transfiguração ou correspondente sobrenatural dos viventes (Schaden,1962:121), e após a morte retorna à origem. A porção-anguêry só é liberada pelos adultos; como a criança “não percorreu lugares”, ela não tem história, nem espectro (loc.cit). A personologia Kaiová descrita por Meliá, F. & G. Grünberg (1976:248-9) identifica o mesmo dualismo: *nẽ’ẽ*, “alma espiritual” e palavra-nome, que vai para o paraíso, e a *ã*, “alma do corpo”, que se torna espectro-angue e pode incorporar-se em um animal (VIVEIROS DE CASTRO, 1986, p.640).

Antes de adentrarmos as considerações de Ramo e Affonso sobre o *ãngue* (sombras) entre os Mbya e que nos ajudará a pensar a fala de Bruno, fazem-se necessárias algumas considerações acerca da argumentação de Chamorro, que explicitamos alhures, sobre a alma e a palavra serem sinônimos entre os Kaiowá. Naquela citação que apresentamos, parece-nos que o que Chamorro está nos dizendo é algo como a alma ter sido interpretada por antigos missionários como relativos a *ã* e *ãnga* como aspectos da alma que estão fora do corpo, sendo “incorpóreo”. Contrapondo a isso, a autora argumenta que os termos relativos à alma seriam *nẽ’ẽ* e *ayvu*, que por sua vez localizar-se-iam dentro do corpo e em todas as dimensões que os formam, alma seria o princípio vital, aquilo que ergue o corpo e é análoga a palavra.

Lendo de acordo com o que apresentou Viveiros de Castro, que *ã* (a alma do corpo) quando se apaga torna-se angue (*ãnga*, nos termos apresentados por Chamorro), estando fora do corpo aponta para a existência dessas dimensões entre os Kaiowá e possível de abarcar relações entre alma e espectro-angue que pode habitar um corpo de um animal. A diferença parece residir no enfoque dado pelos autores. Chamorro focou no aspecto *nẽ’ẽ* e *ayvu* como integrado na vida desses indígenas para se compreender a noção de alma. Assim, em suas concepções, Chamorro argumenta que a alma reside na vida, em sua totalidade. Em outras palavras, são todas as relações que permeiam o corpo em vida, tanto dentro como fora. Mas, as dimensões de *ã* e espectro-angue e suas possíveis relações são pouco argumentadas pela autora, ao menos eu não pude encontrar em seus escritos.

Já Bruno Morais (2016)⁵⁵ dedicou-se em compreender dentre outras coisas as relações entre territorialidade, corpo e morte entre os Guarani e Kaiowá em Mato Grosso do Sul. No capítulo 3 e 4 de sua dissertação Morais menciona diversas “Teorias da Alma” que autores da

⁵⁵ Ver em: *Do corpo ao pó: Crônicas da territorialidade Kaiowá e Guarani nas adjacências da morte* (MORAIS, 2016).

etnologia guarani já produziram e, ao se debruçar no entendimento do que venha a ser *angue* escutou de um interlocutor xamã que “*angue* está nos domínios do corpo” (2016, p. 192) e mais adiante seu interlocutor lhe diz que *angue* “não articula palavras apenas urra” (2016, p. 236), todavia, seu interlocutor consegue entender o que o espectro quer dizer para ele e sua compreensão do que este diz é possível por ele ser rezador e, por isto, ter a habilidade de mediar relações entre vivos e mortos. Se os integrantes dos Brô Mc’s são impossibilitados de utilizar certas rezas em suas canções por não possuírem corpos específicos para isto, por outro lado, os efeitos que esperam com suas canções são justamente os efeitos que as rezas entoadas por um rezador são capazes de produzir nos corpos das pessoas.

São amplas as considerações que faz Morais acerca da relação do corpo, território e morte entre os Kaiowá e Guarani, de modo que utilizarei apenas algumas de suas considerações para refletirmos uma algumas das características, digamos assim, acerca da figura do espectro, *angue* na perspectiva de pessoas Guarani e Kaiowá em MS. Dentre outras coisas, no trabalho de Morais também fica evidente o lugar de perigo imanente que *angue* pode vir a provocar nas pessoas vivas.

Entre os Mbya do qual escreve Ramo y Affonso, *ãngue* (literalmente significando ex-sombra) se refere ao espectro dos mortos, pois quando viva a pessoa representava sua sombra (2014, p. 167). Entre os Kaiowá, Chamorro diz:

Finalmente, quando a palavra não tem mais lugar ou assento, a pessoa morre e torna-se um devir (-kue, -ngue), um não-ser, uma palavra-que-não-é- mais (ñe' ãngue, ãngue), um ex-lugar, que muitas vezes prefere-se esquecer, fazendo de conta que ele nunca existiu. Evita-se falar na pessoa falecida, seus pertences são exterminados, a casa onde morou abandonada, seu nome esquecido. É como se evocar sua ausência fosse gesto perigoso para os vivos (CHAMORRO, 2008, p. 57).

Como podemos notar, nos argumentos desses autores as relações que perfazem o corpo e a alma Kaiowá implicam em uma série de concepções e socialidades que os envolvem e isto possivelmente não exclui os mortos de suas relações. Se a alma palavra é o que sustenta o corpo, então quando não se tem mais o assento (corpo) que aloca a palavra alma, a pessoa já não existe mais enquanto humano, ela se torna uma palavra que não é mais, vem a ser *ãngue* – espectro que vaga e que não se pretende estabelecer relações com esse espectro, mas o reconhece

como existentes e passíveis de relações, embora perigosas. O fato dos Kaiowá não evocarem o nome da pessoa falecida por conta dos perigos eminentes que esse pode vir a oferecer, como escreveu Chamorro, também é expresso na fala dos interlocutores de Ramo y Affonso, que nos diz:

Sabe também que tem muito ãngue por aí solto, grudando na pessoa, pensando nela e com ela, confundindo a cabeça, ludibriando, nublando a memória. “Tem muito ãgue que fica junto da gente”, conta Kerexu. Eles perturbam as pessoas, e as fazem fazer coisas. Sempre tem alguém olhando e quando Nhanderu não está olhando quem olha é o parente que morreu, me explicou uma tarde Augustinho. “Teu parente que morreu vem junto com você. Caminha com você, vai lá, onde você for está junto”. Principalmente de noite que ele perturba mais. Ele fica perto e escuta tudo. Se você estiver triste ele vai falar: “Poxa, essa pessoa que eu gosto está sofrendo. Vou levar ela comigo então”. (RAMO Y AFFONSO, 2014, p.167).

O interessante é que essa relação entre as pessoas vivas, que possuem suas palavras almas, e suas atitudes em não falar daqueles que já morreram, que são *ãngue*, pareceria, no plano ideal, obedecer a uma lógica de não mais produzir socialidade com seus entes que até então faziam parte de suas redes de relações, pois são parentes que já se foram e apenas a parcela não humana delas está a vagar pela terra, e essa parcela pode vir a fazer-lhes mal, justamente por não conterem mais o corpo que aloca a alma palavra, aspecto divino.

Um dia essas pessoas que morreram fizeram parte das relações de parentesco dos Mbya e também dos Kaiowá, como mencionaram Ramo y Affonso e Chamorro mais acima. Todavia esta última autora citada, nos diz algo que nos permite entender que entre os Kaiowá há uma ruptura na relação de parentesco entre as pessoas vivas com *ãngue*. Em contrapartida, Ramo y Affonso fala que as socialidades entre os duplos (*nhe'ë* e *ã*) e suas duplicidades (engendradas e compondo o corpo do humano que responde), dentre outras coisas, produz relações de parentesco.

Com estas considerações, como então podemos entender a relação que estabelece Bruno com 2Pac e Sabotage? Ambos rappers já mortos? O que pensar do que diz Bruno, que escuta as falas de outros rappers que já se foram, como 2Pac e o Sabotage? E que não são indígenas e não faziam parte de suas redes de relações parentais? E mais, que, em vez de fazer todo o “mal”, Bruno vê como algo positivo,

mesmo que o assuste. Tupac e Sabotage são *ãngue*? Por ambos estarem mortos? Por trazerem essas ideias à cabeça de Bruno? Por assustá-lo? Provavelmente. Mas será então um modo de estabelecer certo parentesco com 2Pac e Sabotage? Não sei. Bruno estabelece certa proximidade, certo vínculo, por ele ser rapper e os demais também terem sido. Isso seria um modo de se tecer genealogia com a música elaborada por esses artistas? O rap indígena estando na procedência do rap de 2Pac e Sabotage? De fato, o que Bruno parece dizer é algo como se no processo composicional de suas canções há características providas das músicas desses rappers mortos. Mas o modo como isso é efetuado obedece às suas concepções de fazer tal relação, de dar sentido a essa procedência. Se a maneira com que Bruno estabelece tal vínculo está contrária ao modo “ideal” que dizem alguns Kaiowá, como explicitamos acima na fala de Chamorro, de não fazer socialidade com seus entes mortos, todavia certamente isso não impede que em algum nível eles a façam. Nem sempre o que se diz condiz com aquilo que se faz.

O que tenho achado mais proveitoso pensar é que: Se como diz Chamorro, *ãngue* é “*uma palavra que não é mais*”, podemos pensar então que é através da relação de 2Pac e Sabotage, desses *ãngue* com Bruno, que ela se torna viva, através da alma palavra que Bruno detém é que ela se torna palavra cantada. Ao passo que essas palavras habitam em seu corpo e são ritmadas, reelaboradas e quando são inseridos os instrumentos, os samples, as demais rimas de outros mc’s... Em outras palavras, quando essas palavras ditas a ele pelos “*rappers mortos*”, que até então eram “*palavra que não é mais*”, ao passo que essas palavras passam por uma transformação musical, elas se tornam vivas. Como disse Bruno: “*Eju Orendive está agora... meio que... É aquele que está na pessoa!*”. Ou seja, habita o corpo da pessoa, primeiramente ele, e continuando: “*Ela não é mais aquela Eju Orendive que cantava... Parece que agora ela está viva entendeu? Uma coisa que está viva sai da música, parece.*” Sai da música, por meio da música e encontra no corpo de alguém sua morada, na alma das pessoas, como é o desejo de Bruno, attingir a alma das pessoas que escutam o rap indígena.

Até aqui, vimos as especificidades que formam a música popular e suas definições de gêneros musicais, bem como as especificidades e história que abarca o gênero do rap. Ademais, ainda vimos os diferentes tipos de gêneros musicais presentes entre os GK, a

forma como são executados, as eventuais restrições e seus motivos. Por conseguinte, vimos também como os Brô Mc's dizem fazer suas canções. Aliado a isso, apresentamos algumas reflexões a partir de suas falas articuladas juntamente das bibliografias presentes que nos auxiliaram e permitiram refletir como os modos de composição desses artistas produzem o rap indígena. Adiante apresentaremos como então as pessoas da RID e de seu entorno recebem e significam o rap indígena produzido pelos Brô Mc's. Será a recepção e significação dessas pessoas iguais às dos integrantes do Brô Mc's? Como será que eles a recebem? Quais as implicações do rap indígena na RID e em seu entorno? Passamos agora para o último capítulo desta dissertação.

CAPÍTULO VI: CONTEXTOS DE VIDA E A RECEPÇÃO DA MÚSICA DOS BRÔ MC'S

Apresentador do desfile: Mariely Ferreira Soares. Etnia Kaiowá. [aplausos, assovios e gritos da plateia] Moradora de Bororó. Idade 18 anos. Altura 1,65. Preferência Musical: Sertanejo Universitário. Seu maior sonho: Ser personal trainer. Uma frase: “Em mim habita dois lobos, um bom e um mal. Quem reina? Quem eu alimentar”.

[Música eletrônica tocando]

Apresentador do desfile: Joana Bomtempo. Etnia Guarani. [sons da plateia] Moradora de Jaguapiru. Idade 21 anos. Altura 1,70. Preferência musical: Gospel. Seu maior sonho: Ser enfermeira. Uma frase: “Se Deus disse que eu posso, então eu posso! Irei e não enfrentarei mal algum”.

Foram dez meninas e dez meninos selecionados entre quarenta e cinco candidatos que participaram do concurso de beleza indígena da sexta edição desse evento, realizado na vila olímpica da reserva indígena de Dourados no mês de abril de 2016. De todos os vinte candidatos, especificidades como estas exemplificadas acima foram mencionadas. O evento teve dois grandes momentos. O primeiro em que os candidatos desfilaram com roupas de gala. Ou seja, os meninos de terno e gravata e as meninas de vestidos longos, revestidos de paetês, lantejoulas e cristais. No segundo momento, os candidatos desfilaram em trajes típicos, com pinturas corporais, cocares na cabeça, acessórios nos braços e tornozelos feitos com penas; usavam também colares e pulseiras feitos de sementes e de missangas. No caso dos rapazes, alguns portavam arco e flechas; sem camiseta, vestiam saias feitas de palha ou alguma fibra que não pude identificar. No intervalo desses dois momentos, um músico não indígena da cidade de Dourados tocou em um teclado eletrônico e cantou algumas canções sertanejas e outras do gênero do Chamamé.

Sobre o segundo momento do desfile, e fazendo aqui um panorama de suas respostas às perguntas que os apresentavam enquanto candidatos do concurso; avalio assim: a maioria dos candidatos tinha entre 15 e 23 anos, a maioria deles residente na aldeia de Jaguapiru. Das muitas profissões ressaltadas, medicina foi a de maior proeminência, embora enfermagem, educação física, engenharia e direito também

foram citadas. As frases escolhidas pelos candidatos, em sua maioria, foram de caráter religioso; se não uma citação da bíblia, uma frase que mencionasse Deus. Por fim, a maioria das respostas acerca da preferência musical ficou entre o sertanejo e o gospel, embora a música pop e o rock internacional também foram citados. Os vencedores dessa sexta edição foram um casal Terena. De acordo com algumas pessoas que conversei neste evento, no concurso anterior os ganhadores haviam sido da etnia Guarani.

Neste evento pude notar que nenhum dos jovens mencionou como preferência musical o rap, ou mesmo o funk carioca, gêneros que, de um modo ou de outro, compõem os sons presentes na reserva indígena. Embora a maioria dos jovens que conversei na escola *Guateka*, enquanto lá auxiliava a professora de português em algumas de suas aulas, elegeu o sertanejo e o gospel como prioritários em suas audições musicais, um número pequeno, ao menos, mencionou o funk e alguns poucos o rap como gêneros favoritos para a escuta. Pelo tempo que estive em campo, e dos jovens com quem pude conversar, observei, ao menos no que diz respeito ao rap, que esse não parecia até então ser um gênero musical central em suas escutas. Assim como na reserva indígena de Dourados, em outros lugares do mundo o rap ocupa um lugar marginal em relação às predileções musicais das pessoas no geral.

Conversando com Kelvin, comentei que havia percebido a ausência do rap e do funk nas predileções musicais dos candidatos do concurso; então ele me disse algo assim: “Mas eles querem ganhar o concurso, eles não vão falar que gostam de rap ou de funk”(KELVIN, 2016). Em muitas de nossas conversas, Kelvin atribuía a reprovação das pessoas mais velhas sobre o rap indígena ao entendimento que aquela música (o rap) faz apologia ao crime e ao uso de drogas. Não seria, portanto, um som indicado para os jovens ouvirem. Na reserva indígena de Dourados, há muitos casos de violência e abuso de substâncias psicoativas e, na maioria dos casos, os mais novos são protagonistas dos episódios relacionados a esses fatores citados. Por consequência, o esforço dos integrantes dos Brô Mc’s em apresentar seus materiais musicais às lideranças foi um modo de mostrar a eles que o rap indígena serve a outros propósitos (aqueles que apresentamos no capítulo anterior). Em face disto, nota-se que os Guarani e Kaiowá enxergam na música sua potência em agir na vida das pessoas que as escutam, cabendo a elas servir de caminho tanto positivo como negativo. Dessa maneira, o estigma em torno do rap e do funk também está presente na reserva indígena de Dourados. Isso faz com que esses gêneros musicais não sejam bem vistos por uma parcela significativa de pessoas dessas

comunidades. Alguns dos motivos que os sujeitos nos dizem do porquê disso, veremos adiante, ao longo deste capítulo.

Em virtude do que foi exposto acima, nesta seção do trabalho, abordaremos os diferentes modos de recepção do rap indígena nas duas aldeias da reserva indígena de Dourados. Assim como em algumas outras aldeias próximas que pude conhecer, também nas retomadas de terras em que estive e entre algumas pessoas não indígenas da cidade de Dourados. A intenção deste capítulo reside em apresentar as diversas perspectivas dos ouvintes sobre a seguinte questão: Como os sujeitos significam o rap indígena feito pelos Brô Mc's?

Para que o leitor compreenda a recepção e a significação que fazem esses sujeitos do rap indígena, a meu ver, torna-se importante descrever parte desta experiência de modo a apresentar as particularidades que os diferentes contextos de fala emergem. Para isso, levo em consideração o que Hanks (2008) argumentou acerca do contexto. Para este autor, contexto é um conceito analítico, se assim quisermos, que permite evidenciar as relações que estão em jogo nas interações entre sujeitos, nos atos de fala em que as dimensões tanto locais quando as globais expressam as diferentes forças em jogo. Forças orientadas ora por uma construção histórica e social mais ampla e ora pela incorporação e ressignificação no plano local. De todo modo, qualquer que seja a abordagem do contexto dos atos de fala, essas dimensões devem ser compreendidas e levadas a cabo de modo complementar. Assim, entendo que a recepção das músicas dos Brô Mc's e sua significação estão intimamente ligadas a cada contexto em que essas falas são produzidas e que, por sua vez, fazem parte de um contexto mais amplo, que abarca a vida desses indígenas na RID, no estado do Mato Grosso do Sul e assim por diante.

NAS ESCOLAS

No período do campo acompanhei algumas aulas de uma das professoras de português da escola Intercultural Marçal de Souza - *Guateka*, de ensino médio. Essa escola possui seis salas de aula; dentre elas, acompanhei o sexto e o sétimo ano do período vespertino e pude conversar com os demais alunos de outras séries no intervalo das aulas. A escola tem como uniforme uma camiseta verde com alguns detalhes em amarelo. Um deles é a descrição de que a escola faz parte da rede de ensino estadual do Mato Grosso do Sul, não tendo nenhuma

especificação da escola *Guateka* em si. Essa camiseta é um modelo comum de uniforme a todas as escolas da rede estadual da cidade. Muitos foram os jovens que vi andando pelas ruas da região central de Dourados com essa mesma camiseta. Na escola *Guateka*, recomenda-se que os alunos utilizem calça jeans azul ou preta, e no caso das alunas que queiram usar saias, que elas sejam abaixo do joelho. Na escola, há alunos e professores Guarani (Ñandéva) Kaiowá, Terena e Guateka (que tem todas as etnias na formação de sua família). A faixa etária também é distinta. Na sétima e oitava série, os alunos têm entre 13 e 20 anos.

Recordo-me que na segunda vez que assisti à aula dessa professora, ela me incumbiu de ficar com os alunos na segunda parte; eu devia corrigir os exercícios que ela havia passado de tarefa. Rosa me deu essa tarefa para que pudesse fazer parte de uma reunião de professores indígenas que acontecia em uma região mais distante da reserva. Pois bem, aproveitei esse momento para me apresentar aos alunos e para que eles se apresentassem a mim. Para isso, pedi que os alunos dissessem um por um seu nome e que tipo de música eles gostavam de ouvir. Houve algumas resistências a esse exercício, além de muita timidez.

Os alunos se interessam por assuntos artísticos. Aos sábados, por exemplo, muitos frequentam as aulas de violão que a escola oferece como atividade extra. O exercício de se apresentarem e dizerem suas preferências musicais, a meu ver, além de ser um modo de me aproximar desses jovens, foi também uma maneira de saber deles quais os gêneros musicais que mais lhes agradam. Foram quase unânimes as respostas, sendo o sertanejo e a música gospel os gêneros mais citados; alguns mencionaram também o pop e o rock internacional. Nos intervalos entre as aulas escutei diversas vezes nos ambientes da escola alguns alunos ouvindo sertanejo em seus celulares, ou mesmo cantarolando em algum momento dentro de sala de aula. No que diz respeito à recepção das músicas dos Brô Mc's muitos alunos e alunas disseram gostar de suas músicas, conheciam uma ou outra, mas elas não estavam em suas listas de músicas preferidas, e nem mesmo em seus celulares.

Das aulas que acompanhei nesse mês, ao menos uma parte fora dedicada em ambas as turmas para ensaio da apresentação do Dia do Índio na escola, que aconteceu na semana do dia 19 de abril. Neste mês é possível ver com maior destaque os grafismos e demais adornos indígenas nos corpos das pessoas.

Na semana do índio, diversas apresentações ocorreram na escola. A apresentação da sétima série contou com a articulação de instrumentos musicais típicos da etnia Guarani, Kaiowá e Terena. Ao passo que o ritmo elaborado pelos alunos iniciava a apresentação, o mesmo ritmo intercalava as estrofes do poema que foi recitado. Cada aluno recitou um verso do poema. Segundo Rosa, esse poema foi elaborado por um aluno da escola que nessa época estava no segundo ano, mas que, quando o fez, estava na sétima série. Na introdução, as alunas batiam uma vara longa de bambu, que tanto podia simbolizar o bastão rítmico presente entre os Guarani e Kaiowá nos cantos em suas cerimônias, o *takua*, como a arma dos homens Terena na dança do Bate-Pau⁵⁶. Dois rapazes tocavam o Mbaraka. O poema dizia o seguinte:

SER ÍNDIO

É ter seu próprio alimento

Garantir seu sustento

É ter orgulho das histórias contadas por nossos avós

É ter a oportunidade de estudar

É ter a nossa própria identidade indígena

É valorizar os nossos parentes indígenas nas danças de antigamente

Antigamente nossos pais dançavam a Chicha e a dança do Bate-Pau

Hoje poucos dançam, poucos cantam, poucos que falam

As crianças não aprendem mais seus passos como era antes, por

isso,

O índio que dança,

O índio que canta,

O índio que fala a sua língua

Deve sentir orgulho, pois,

É um índio de valor

Já a apresentação da oitava série também teve uma recitação de poesia, elaborada junto de uma canção, embora ambas foram apresentadas em separado. A canção foi elaborada com os instrumentos típicos de cada etnia. Um menino tocou o Pepe'eke, o tambor terena,

⁵⁶ Particularmente, acredito que seja em menção do bastão rítmico, pois ele é utilizado, ao menos do que vi e li até agora, apenas por mulheres. As varas de bambu utilizadas na dança do Bate-Pau Terena só pude ver sendo manejadas por homens, embora não tenha a informação se há restrições no uso desse elemento.

outro tocou o Mbaraka e outro tocou o violão, todos a seu modo⁵⁷ e junto da execução desses instrumentos, todos os alunos repetiam cantando quatro vezes, o seguinte verso: “Ahachatê Ahachatê, aropyhae”. Ao finalizar a canção, iniciaram a poesia. Da mesma maneira que a sétima série, a professora Rosa sugeriu que cada um recitasse um verso após o outro. Segue abaixo o poema:

O ÍNDIO TEM VALOR

*O índio tem valor NA VIDA
 O índio tem valor NA CULTURA
 O índio tem valor NA CAÇA
 O índio tem valor NA COR
 O índio tem valor NA DANÇA
 O índio tem valor NA PINTURA
 Tem valor no alimento que se planta
 O índio tem valor NAS SUAS HISTÓRIAS
 Por que nossos pais não contam mais histórias para nós?
 Antigamente ele nos ensinava a caçar
 Hoje não...
 Hoje temos que comprar
 Antes não...
 Eles moravam em casas se sapé
 Não tinham cama
 Dormiam em redes
 Hoje temos que nos valorizar
 Pois, a nossa linguagem está sendo esquecida
 E temos que acreditar na força coletiva
 Para sermos valorizados*

Nos ensaios em sala de aula, todos os alunos participavam. Todavia, no dia da apresentação, pouquíssimos se apresentaram e ainda menos estavam presentes na plateia, com exceção dos alunos do segundo colegial vespertino, que apresentaram uma encenação⁵⁸ da vida de Marçal de Souza. Ainda nesse dia, alunas dançaram o guaxiréno pátio e outra aluna recitou uma poesia que havia feito.

⁵⁷ O rapaz tocava o violão sem produzir sequências de acordes, mas ao manejar suas cordas produzia bases rítmicas. Entre os Mbya da aldeia de Biguaçu, em Santa Catarina, presenciei em algumas cerimônias o mesmo manejo do instrumento.

⁵⁸ Termo utilizado pelos professores e alunos.

Na outra escola, Tengatuí, assisti as apresentações das turmas do período da tarde. A maioria dos alunos que apresentaram era Mita'i (criancinhas). Do primeiro até o quarto ano, apresentaram encenações e algumas canções tradicionais. Já das turmas mais avançadas, houve apresentações de poesia e danças, tanto de coreografias para música pop, como também teve a dança do guaxiré puxada por um Cacique/Nanderu da região.

Por fim, na última apresentação, Bruno, integrante do Brô Mc's, mixou três canções, formando uma versão para a apresentação de sua companheira Jade, o irmão mais novo e duas primas dela, e também de seu irmão mais novo Jhony e dois amigos.

Quem abriu a apresentação foi Teréu, o irmão mais novo de Jade, junto de dois amigos; eles dançaram uma música pop. Em seguida, ao finalizar sua parte ao som de um *scratch* (efeito sonoro que se assemelha a arranhar um disco) elaborado por Bruno, entrou em cena Jade e suas duas primas, que também dançaram uma música pop com muita desenvoltura. Por fim, com o mesmo efeito sonoro de Bruno, entrou o irmão mais novo dele, Jhony, junto de dois amigos que dançaram ao som do hip-hop os passos de breakdance que haviam elaborado junto com o auxílio de Bruno. Os *scratches* de Bruno anunciavam a ruptura de uma música para o início de outra nas apresentações de seus parentes.

No mês do índio, as práticas tidas como convencionais aos Guarani, Kaiowá e Terena parecem ganhar maior ênfase na vida não só dos alunos da escola, como também em suas socialidades domésticas. Os grafismos, as danças e os cantos assumem com maior proeminência os corpos das pessoas. Sobre o grafismo entre os Guarani e Kaiowá, em uma das aulas de artesanato do professor Fernando, no CRAS (Centro de referência de assistência social), ele nos apresentou o grafismo da jararaca (o mesmo que vi estampado nos corpos de muitas pessoas na reserva no mês de abril), dizendo que seu significado é de força e proteção e que esse grafismo é para ser desenhado nos braços ou nas pernas. Além de adquirir por meio da pintura as qualidades desses corpos de animais (a força e proteção da Jararaca, por exemplo), ou mesmo reforçar a sua linhagem, como no caso do jovem Terena, esses adornos também operavam enquanto marcadores étnicos que visavam, dentre outras coisas, expressar os diferentes pertencimentos identitários na reserva através de seus corpos. Ademais, essas considerações serão mais bem explicitadas abaixo.

Esse período na reserva de Dourados reforça e atualiza as práticas tidas como tradicionais entre esses indígenas. No que diz respeito aos

mais jovens, a escola assume um dos lugares de grande potência para a atualização das práticas tradicionais desses povos. Todos os professores indígenas com quem conversei na reserva de Dourados foram enfáticos ao dizer que, em seus contextos atuais e visto que estão próximos à cidade, a grande maioria dos jovens sente-se atraída pelas coisas do *Karaí*. Por esse motivo, o que os professores devem ensinar aos seus alunos é que os dois conhecimentos devem caminhar juntos, um não deve excluir o outro.

Não por acaso, é nesse bojo contextual que os integrantes do Brô Mc's que foram alunos de escolas indígenas tanto em Jaguapiru, como em Bororó, em meados dos anos 2000, não só foram motivados pelos professores, como também se automotivaram para formar o grupo de rap, como vimos nos capítulos anteriores. Não obstante, muitos dos temas abordados em suas canções e também em suas falas acerca do fazer musical estão associados ao discurso desenvolvido pelos professores nas escolas. As apresentações nas escolas, como vimos, no mês do índio, articulam tanto os modos tradicionais de artisticidades, como também a fazem operacionalizar nas novas linguagens tidas como exterior aos seus modos tradicionais de conceber o mundo, partindo e produzindo a figura de si como a figura do outro, do indígena. Esses eventos são capazes, dentre outras coisas, de promover a criação de novos grupos artísticos que podem vir a se apresentar em outras escolas. Talvez em outros eventos na aldeia e quem sabe, assim como os Brô Mc's, em lugares ainda mais distantes, como em outros estados e países.

A CIDADE E OS INDÍGENAS: REFLEXÕES ACERCA DO CORPO ENQUANTO LOCUS DE TRANSFORMAÇÃO E ELABORAÇÃO DA PESSOA

Neste momento do trabalho de escrita, deparei-me com a necessidade de compreender os usos que fazem as pessoas e, particularmente, os mais novos, dos adornos corporais. Principalmente, os adornos não indígenas como roupas, adereços e, porque não, músicas? Isto porque, como veremos esses adornos não apenas operam como enfeites em um corpo. Para se compreender as predileções musicais das pessoas na RID e o que isso suscita em suas falas acerca da recepção das músicas dos Brô Mc's é que empreendo esta reflexão. Aqui, pretendo apresentar uma possibilidade de compreensão acerca da construção do gosto musical e os contrastes que cada gênero assume em relação ao outro nos contextos de fala de nossos interlocutores.

Os esforços dos jovens em se aproximarem do modo de se vestir, falar e também de adquirir outros hábitos “culturais”, como escutar gêneros musicais não indígenas vem, dentre outras coisas, do contato próximo entre a RID e a cidade. Assim como também, de uma tentativa em cessar os estigmas que enfrentam por lá, ainda que não deixemos de considerar os desejos pessoais desses jovens em querer fazer uso de determinados objetos.

É evidente que não se esgotam os motivos e explicações que fazem as pessoas para o uso desses objetos e práticas não indígenas por parte dos indígenas. No caso da escola, muito do que observei nas conversas com os jovens, como na fala dos integrantes do Brô Mc’s acerca dos motivos que levam os jovens a entrarem no “*mundo do crime*”, nos “*caminhos errados*” da vida, vêm de um desejo em se aproximar do modo não indígena de vida por conta do extremo estigma que sentem quando vão às cidades próximas. De acordo com alguns moradores da reserva de Dourados, as matérias que são veiculadas em diferentes canais de comunicação, como a rádio, televisão e jornais, sobre a comunidade indígena, tendem a deturpar os acontecimentos a partir do modo como descrevem os fatos. Isto, porque, a maioria destes profissionais não conhece a dinâmica nessas aldeias. E, dessa maneira, muitas vezes acabam por atualizar e reforçar o estereótipo desses indígenas enquanto povos selvagens, violentos e invasores, como no caso das retomadas de terras, por exemplo.

Em algum nível, esse estigma também é atualizado entre os indígenas da reserva de Dourados e, no que pude observar, nas relações entre os jovens esses impactos são profundamente marcantes. Ter um bom tênis, uma roupa bonita, eleva o status do jovem na escola, assim como na RID. Como pude perceber parece que ser evangélico é diferenciar-se dos demais, dentre outras coisas, por exemplo, do sujeito de “*má*” conduta, aquele que é alcoólatra, briguento etc., que assume qualidades de “*selvagens*”, ou seja, comportamentos exóticos às pessoas da cidade, os tais civilizados. Roupas longas destoam da ausência de roupas, vista como uma conduta imoral nas reges cristãs, assim como a bíblia, tanto como objeto, como também no sentido do poder de sua palavra, é a verdadeira palavra de Deus, em oposição às demais, que seriam hereges. Esses por sua vez, podem ser lidos na chave da roupa/corpo que os adornos corporais, por um dado momento, produzem como efeitos nesses corpos, podendo diferenciá-los dos demais, principalmente no que diz respeito aos efeitos morais na conduta das pessoas na RID. O adorno do corpo faz parte da

constituição dos Guarani e Kaiowá; são, por exemplo, tematizados nos cantos desses povos, nas palavras de Chamorro:

As divindades são seres enfeitados por excelência. Enfeite, adorno ou paramento (jegua) não é um acessório, algo supérfluo ou complementar, como à primeira vista pode aparecer; mas algo essencial, o coração dos seres [grifo meu]. Por isso o enfeitar-se é indispensável no processo de aperfeiçoamento e de identificação com as divindades (CHAMORRO, 2008, p.164).

Ora, se os povos falantes da língua guarani, descritos por Clastres (1990), tem em suas concepções acerca da formação do mundo a qualidade de Deuses e isso, entendemos não ser generalizado a todos os povos falantes do guarani, mas que como aponta Chamorro há alguma proximidade com o que nos diz Clastres, então, enfeitar-se, é dentre outras coisas, assumir as suas próprias qualidades, qualidades das divindades GK. Dessa maneira, parece-nos que as novas gerações têm atualizado esses modos de adornar-se de acordo com seus contextos de vida, onde os usos de diferentes corpos também provêm de elementos não indígenas e que, por sua vez, assumem novos significados para eles. O que quero apontar aqui é que, em alguns casos, o uso de tais objetos e práticas não indígenas parece revelar em algumas instâncias, enquanto elementos que operam além de adornos quaisquer, que os adornos tem princípios geradores, ora como disfarces ora como outros modos de perspectivas e de agências. O disfarce, mesmo que superficial (ou seja, no nível da superfície), tem a intenção e é capaz de produzir distanciamento dos perigos iminentes que o corpo pode vir a enfrentar.

Viveiros de Castro (2002) sinalizou, argumentando sobre a centralidade do corpo enquanto um idioma potente para a compreensão das práticas ameríndias, para a alimentação e o adorno corporal como vias importantes de acesso à compreensão de suas práticas sociais. Ao tematizar a noção de metamorfose, no qual os corpos ameríndios são submetidos em diversas circunstâncias – tais como em rituais, no rompimento de alguma restrição e assim por diante –, o autor aponta que seus corpos podem vir a assumir outras perspectivas, como a de um animal, por exemplo. Na linha de seu raciocínio, essas transformações corporais são possíveis, dentre outras coisas, pelo uso de adornos, tais como pinturas, máscaras etc. Para o autor, esses enfeites estão longe de serem meros enfeites, ou mesmo, meros disfarces, no sentido de ocultar algo. Os enfeites são vistos enquanto roupas de outros corpos. Em suas palavras: “Trata-se menos de o corpo ser uma roupa, que de

uma roupa ser um corpo” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p.393). Por sua vez, ao serem utilizados pelos sujeitos, são capazes de transformar seus pontos de vistas, suas perspectivas naquele momento.

Dessa maneira, ao metamorfosear-se em outro, faz possível ativar os poderes que esse outro corpo detém. De acordo com Viveiros de Castro: “Vestir uma roupa-máscara é menos ocultar uma essência humana sob uma aparência animal que ativar poderes de um corpo outro” (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 393). E continuando, o autor sinaliza que as narrativas que tematizam as roupas animais nas sociedades ameríndias apresentam mais interesse no que elas podem fazer do que o que elas podem ocultar.

Em certos contextos, como, por exemplo, em situações de indígenas na cidade, o esforço para se passar como qualquer outro que não seja submetido ao preconceito das pessoas é um fato. Os distintos disfarces parecem ser os modos como as pessoas, e principalmente os jovens, encontram para lidar com algumas situações na cidade. Digo disfarce porque, ora ou outra, dependendo das circunstâncias, esses jovens tendem a fazer emergir o que está até então oculto e a reforçar suas indianidades. O dia do índio é um bom exemplo disso. Dessa maneira, a meu ver, não se exclui dos enfeites corporais ambas as qualidades: a de fazer algo, como também a de ocultar algo, pois o ato de ocultar também é um modo de fazer algo. Essas qualidades são articuladas no corpo vez ou outra, de acordo com as circunstâncias da vida. Em situações de confinamentos, massacres e demais violências que os indígenas no estado do Mato Grosso do Sul foram e ainda são submetidos, não nos parece algo incomum o desejo de assumir os outros corpos-roupas que os possibilitem mudar, ou mesmo inverter suas posições sociais em um dado momento.

Mas, se nas cidades vizinhas assumir a perspectiva não indígena parece não surtir o efeito almejado em suas relações com não indígenas, que continuam a demonstrar hostilidade e preconceito. Por outro lado, vestir esses corpos-roupa não indígenas surtem efeitos entre seus parentes e demais indígenas nas aldeias, que fazem parte dessa rede de relações que entendem a operacionalização dos enfeites corporais e suas agências. Por sua vez, na escola, o jovem que tem uma roupa considerada bonita pelos outros alunos, ou, em outras palavras, o jovem que é capaz de se adornar mais, de acordo com os padrões estabelecidos por eles como belo, é visto como mais entre os demais.

As noções que já descrevemos acima como *Oréva* e *Ndéva* apresentadas por Chamorro são exemplos disso. Essas duas expressões, de acordo com a autora, operam como dois tipos de consciência de si

que são manejadas, segundo ela, de acordo com o “*princípio da identidade uma sendo mais fechada e exclusiva e outra sendo mais aberta e inclusiva*” (CHAMORRO, 2008, p. 52). Ao que nos parece, Oréva diz respeito a tudo aquilo que é da nossa gente, ao passo que Ndéva remete à abertura para assumir outras perspectivas. No caso, as de outra gente. Nota-se aqui o caráter transformacional que atribuímos à pessoa Guarani e Kaiowá. Nas palavras de Chamorro:

Desde o tempo da colonização, os indígenas vêm se revezando entre o oréva (quando não aceitam, combatem, resistem ao novo) e como "ndéva" (quando deixam batizar, aceitam escolas e hospitais do "branco", questionam as inovações,mas também toleram e até as assimilam). Em ambas as atitudes, os indígenas reconhecem a existência de uma outra sociedade "na" ou "à margem da" qual eles vivem, e diante da qual eles precisam se afirmar e se distinguir (CHAMORRO, 2008, p. 52).

Tanto os Guarani quanto os Kaiowá que conversei no período de campo detêm habilidades com as diferentes perspectivas que assumem. Tanto para se afirmar como para se distinguir, assim como o manejo dos poderes que assumem dos corpos outros que vestem. Assumir adornos do *Karai* – não indígena – é assumir a posição, ao menos hoje, expressa enquanto outra gente, e podendo variar suas qualidades em diferentes gradientes, dependendo das circunstâncias. Nos termos nativos, ora sendo favoráveis, como sendo cristãos e assumindo as condutas morais respectivas ao ser cristão, como também podendo assumir qualidades negativas, com atitudes que vão contra as condutas que a pessoa GK deve conter, por exemplo, quando a pessoa tem atitudes egoístas, ou mesmo violentas. O que me parece fazer sentido, de acordo com o que ouvi das pessoas na reserva, é que seus corpos podem assumir mais de uma perspectiva e agência a todo o momento. Parece-nos que a construção da pessoa Guarani e Kaiowá reside em não só acumular em seus corpos os poderes e perspectivas de outros corpos, mas também de saber manejá-los de acordo com os momentos propícios, operacionalizando-os à sua maneira, nos modos convencionais GK.

Chamorro e Montardo argumentam que os cantos Ñandéva e Kaiowá são do domínio de diferentes Deuses da cosmologia desses povos. Como vimos no capítulo sobre os cantos Guarani e Kaiowá deste trabalho, determinados cantos serão executados por especialistas, o xamã e seus iniciados. Em alguns casos, porque seus corpos estão preparados para, dentre outras coisas, o que o canto pode agenciar e assim vestir determinados cantos e manejá-los. Ao vestir determinados cantos,

assume-se os poderes respectivos daquele canto. Não quero com isso promover a imagem de que o canto opera apenas em um plano visual que o vestir pode vir a conotar; quero apenas apontar que esse campo visual também é operacionalizado através do canto quando esse é vestido. É certo que o canto agencia outros sentidos além do visual, o que ainda cabe analisar profundamente neste contexto. Vimos também que o canto entre os Guarani e Kaiowá, dentre outros atributos, tem o princípio de enfeitar os corpos das pessoas, assim como curar de algum mal, torná-los belos, saudáveis e aptos para a vida.

Dessa maneira, os cantos são também adornos corporais, são também corpos/roupas que as pessoas Guarani e Kaiowá vestem em dadas ocasiões e que, por meio dessa ação, permite-lhes adquirir seus respectivos poderes. O gênero musical *Ñembo'e*, segundo Chamorro, além de ser traduzido como reza, também o foi como 'Tornar-se palavra'; leia-se então: tornar-se palavra cantada. Abaixo, um exemplo da palavra cantada entre os Kaiowá, que a autora recolheu de seus interlocutores e que se refere à arte vocal do *Ñembo'e iti mby rehegua*, 'canto relativo ao milho'.

Itymby ryjui ryjui

As espumas do milho, sinais da alegria,

Chembojegua, chembojegua

Me enfeitam, me enfeitam

Itymbyra Jasuka

O principio ativo do milho, nossa origem,

Chembojegua, chembojegua

Me enfeita, me enfeita

Itymbyra Jasuka ryjui ryjui

As espumas do principio ativo do milho,

Chembojegua, chembojegua

Me enfeitam, me enfeitam

Itymby Mba'ekuaa

A sabedoria do milho,

Chembojegua, chembojegua

Me enfeita, me enfeita

Itymby Mba'ekuaa ryjui ryjui

As espumas da sabedoria do milho

Chembojegua, chembojegua

Me enfeitam, me enfeitam. (CHAMORRO, 2011, p.45)

Dentre outras coisas, ao vestir esse canto as pessoas tornam-se enfeitadas pela alegria, beleza e sabedoria do milho. De acordo com Chamorro:

A terra aparece nos cantos kaiová como corpo enfeitado. Não só ela, mas também as pessoas e os outros seres são descritos como seres "paramentados", quando se quer destacar sua boa constituição, seu bom crescimento, sua maturidade. **De todo modo que, ao repetirem "enfeita-me, enfeita-me", os Kaiová, na festa do milho novo, aclamam a plenitude alcançada pela semente e alegram-se porque isso é um bom augúrio, uma confirmação de que os humanos também podem ser plenificados** [grifo meu](CHAMORRO, 2008, p. 162).

Não seria o canto, além do meio pelo qual as pessoas, assim como a terra, são adornadas, um adorno que também pode ser vestido? Ao passo que se canta, se é capaz de gerar e produzir outros adornos em si? Meu argumento é que os cantos são feitos de corpos cantos que, dentre outras coisas, podem também ser vestidos pelas pessoas, sendo capaz de adornar as pessoas com os poderes que contém em si, ao revestir os demais corpos com as qualidades específicas de cada canto.

Desse modo, nos contextos atuais, não seria a escolha de alguns gêneros musicais para se ouvir uma maneira de também vestir determinados corpos, de adornar-se e conseqüentemente assumir seus poderes? Devo lembrar que quando menciono canto não devemos separar da dança, já que na fala de nossos interlocutores, assim como de Montardo e Chamorro, canto e dança caminham juntos. No caso de gêneros musicais como sertanejo, gospel ou mesmo rap, certamente a mesma lógica vem operar. A seguir, remonto aqui uma conversa que tive com Márcio, um aluno da escola *Guateka* sobre suas escolhas musicais e o que isso vem a suscitar.

VOLTANDO À RECEPÇÃO DAS MÚSICAS DOS BRÔ MC'S

Foi através de Gilberto, um aluno da oitava série, que tomei conhecimento das atividades extracurriculares que ocorrem na escola. A saber, naquele momento, os times de futebol masculino e feminino e as aulas de violão. Depois que fiquei sabendo dessas atividades, assisti a uma aula de violão do professor Fausto. Ao todo, são duas turmas e as aulas de violão duram cerca de uma hora e meia cada. A maioria dos alunos é menino; ao menos naquele período, apenas uma menina fazia aula de violão. As demais faziam parte da turma feminina de futebol da escola. Nessa aula de violão que assisti, o professor ensinava noções de

escala cromática para seus alunos, depois dos exercícios acerca desse tema, o professor convidou os alunos para tocarem a canção que eles apresentarão em algum momento. A canção que os alunos tocaram no violão foi à composição de Abdullah e Cacá Moraes, Fico Assim sem Você, que foi interpretada primeiramente pela dupla Claudinho e Buchecha e posteriormente por Adriana Calcanhotto.

Após a aula, conversei com alguns alunos da turma, dentre eles Márcio, de dezesseis anos, que é Kaiowá. Em nossa conversa, Márcio disse gostar muito de música e de dança, tanto que participa de um grupo de canto e dança gospel da igreja que ele frequenta. Disse ainda que isso não o impede de participar do grupo de canto Guarani que, segundo ele, também tem cantos Kaiowá. Além disso, Márcio também toca guitarra, baixo e canta nessa igreja evangélica que participa. Suas preferências musicais, disse ele, são o sertanejo e a música gospel, e completou dizendo que gosta de músicas românticas. Nessa conversa, perguntei se ele conhecia as canções dos Brô Mc's e ele me disse que sim, mas que não gostava muito, porque *“fala de terra, dessas coisas de política”* e que por isso ficava meio chato e ele não gostava muito. Perguntei se seus amigos gostavam dos Brô Mc's, ele disse que alguns, mas que a maioria deles gostava do sertanejo e do gospel – remendava em seu argumento.

Mais adiante em nossa conversa, ele disse reconhecer a importância da música dos Brô Mc's, disse ser um *“pouco importante”* porque fala do passado e que isso é importante para eles sempre se recordarem do que aconteceu com seus povos. Por esse motivo, segundo ele: *“Até que a cultura indígena é valorizada”* nas letras dos Brô Mc's. Em seguida, quando conversávamos sobre os diferentes sons presentes na aldeia, ele disse que *“o funk esses dias estava famoso, agora não vejo mais ninguém escutando. Antes, aonde você ia você escutava um funk tocando, era direto. Agora não está muito não.”* E, prosseguindo, disse que algumas músicas do funk, aquelas que falam muito palavrão, são feias, mas as que falam menos palavrão são legais. Nota-se que a escolha das palavras é atributo importante para a recepção de determinada música; essa mesma observação foi feita pelos integrantes do Brô Mc's e por outros mais que conheci.

Conversa vai e vem, era quase por volta das 11 horas da manhã, a fome já nos rondava quando perguntei por quê ele não gostava de rap e ele respondeu que gostava, mas que preferia ouvir sertanejo, e que ora ou outra, quando dava vontade, ele escutava um rap. Então o indaguei sobre o quê, por exemplo, despertava a vontade dele em ouvir o rap. Márcio respondeu que quando quer ouvir um rap romântico, é para

variado de estilo musical. Dentre outras coisas que conversávamos, perguntei a Márcio o que ele gosta no sertanejo, que o faz ser o gênero musical mais ouvido por ele? Ele respondeu-me assim:

Para mim é uma coisa muito legal para curtir, **esfriar a cabeça**, tomar um tererézinho e ficar escutando música... **É porque dá uma alegria pra nós. Acaba deixando a gente mais alegre, porque é uma música mais animada e serve para dançar também.** A maioria das pessoas aqui da aldeia gostam de ouvir música, muitos colocam nos finais de semana em suas casas, nas festas para se divertir, para ficarem alegres, dançarem com seus parentes, suas famílias. **A maioria escuta sertanejo, gospel e o chamamé aqui porque dá para dançar** [grifo meu] (MÁRCIO EM CONVERSA, 2016).

A fala de Márcio traz vários apontamentos interessantes para refletirmos acerca da recepção de um gênero musical. A recepção de um gênero musical, se abordada em seu aspecto mais elementar, remete-nos a questões acerca dos gostos pessoais dos sujeitos e, por sua vez, mora no engenho social da vida. Quero dizer com isso que o gosto musical é construído onde mora, onde se fabrica, onde se inventa, onde se criam as relações entre as pessoas e, nesse sentido, as fronteiras são cada vez mais inexistentes, devido ao seu caráter de fluidez, cabendo aos sujeitos manejá-las.

A música é como um dos rebentos dessas inventividades e está sujeita a uma ampla gama de variações acerca de suas classificações por parte das pessoas, indo além das questões relativas aos sons, propriamente ditos, acionando questões valorativas, que orbitam nas zonas, por exemplo, de prestígio/poder, classe social etc. e que compõem a construção da orientação do gosto musical dos sujeitos. A opinião, ou mesmo a escolha do pastor da igreja, de um professor, de um xamã, de um capitão ou de um membro de uma parentela considerada prestigiosa acerca de determinado gênero musical certamente incide na recepção desse mesmo som em uma reserva indígena, ao menos em Mato Grosso do Sul.

O fato de a música ser produzida e circulada em diferentes contextos entre as pessoas, o gosto musical é construído e reconstruído constantemente, dados os contextos globais e locais que incidem e que são engendrados nas relações entre elas. No cotidiano dos sujeitos, vale lembrar que a construção de um gosto musical é levada a cabo na interação que estabelecem entre si e também em relação com o outro (nesse caso particular, estamos pensando o outro principalmente como as pessoas da cidade, por exemplo). Além disso, as diferentes vias de

comunicação, como televisão, rádio e internet não apenas propiciam o conhecimento de outras linguagens musicais, como também incidem na vida das pessoas, podendo também interferir ou não em seus gostos musicais. À vista disso, a questão que nos interessa conhecer é como as pessoas interpretam essas diferentes linguagens musicais, como o rap, o sertanejo, o funk e o rap indígena?

Assim como outras pessoas na reserva de Dourados (inclusive os integrantes do Brô Mc's) Márcio destacou que não gosta de música que utiliza *palavrões* em suas letras, independente do gênero musical em uso. Ademais, também não gosta de músicas que tematizam sobre questões conflitantes; a música que ele gosta deve alegrar as pessoas, deve "*esfriar a cabeça*". Não por acaso, para que isso ocorra, a música está associada com a dança. As músicas que são dançantes, para Márcio, são as músicas que ele atribui como boas (em suas palavras), bonitas, e, pelo fato de serem dançantes, trazem alegria para as pessoas.

Como vimos acerca dos cantos entre os Guarani e Kaiowá, a música age nos corpos, resfria o corpo que outrora estava quente (quando está com raiva, por exemplo). Outra consideração relevante é que a música, para essas pessoas, não está dissociada da dança. O fato de a música dos Brô Mc's não conferir um lugar de ampla evidência para a dança certamente afeta a recepção de suas canções na comunidade.

Os gêneros musicais como o sertanejo, funk, rock, gospel entre outros que são ouvidos e executados na reserva de Dourados são, em algum nível, significados pelas pessoas de acordo com suas visões particulares. A música, dentre outras coisas, só é bonita quando agindo nas pessoas, adornando-as de alegrias. De acordo com muitos de nossos interlocutores, a dança e a música estão intrinsecamente ligadas, de modo que uma sem a outra não produz o estado de ânimo desejado. Isso nos parece explicar um dos porquês das músicas dos Brô Mc's ainda hoje não participarem expressivamente dos sons mais ouvidos na reserva de Dourados. A grande maioria das pessoas com quem conversei na reserva reconhece a importância de suas palavras cantadas, no sentido do conteúdo das letras. Mas, dentre outras explicações, o fato das canções tematizarem as situações conflituosas não permitem que elas se alegrem. Além do mais, suas canções, na concepção desses sujeitos, não possibilitam que as pessoas dançam, o que incide diretamente no estado de ânimo que ela produz e, conseqüentemente, na significação desse som.

Vestir um corpo sonoro como o sertanejo ou o gospel, por exemplo, é assumir, em algum nível, em suas compreensões as

qualidades do que se canta/dança, o que, como podemos ver na fala de Márcio, reveste as pessoas de alegria, além de aproximá-las. Por isso, em determinados casos, o rap, o funk ou mesmo o sertanejo e o gospel podem ser vistos como bonitos ou como feios, de acordo com as perspectivas de quem as assume e de acordo com os contextos de uso de cada um. De todo modo, essas perspectivas que se assumem parecem orientadas por um fundo cosmológico particular a esses povos.

Deveras, a relação entre dança e música no rap marcam as tensões no corpo que dança essa música. Walter Garcia (2004), ao diferenciar o poema recitado com um fundo musical e a música/fala cantada, presente no rap, sinaliza para a figurativização⁵⁹ como componente primordial para essa diferença. De acordo com Garcia, a articulação rítmica entre voz e acompanhamento é o que diferencia cantar rap de recitar um poema com um fundo musical e, complementando, o autor diz: “O rap quer passar uma ideia sem deixar de envolver todo o corpo do ouvinte” (2003, p. 59).

Entretanto, Segreto e Taperman remetem a dança, a música e a fala enquanto fundadoras desse gênero musical. As figuras do MC e do DJ se condensavam antigamente em uma mesma pessoa, que tinha como objetivo tocar o som nos bailes, suscitando a dança (papel conferido ao DJ) e ora ou outra estabelecia diálogos com o público (papel conferido ao MC). Com o passar do tempo, sinalizam os autores, esses papéis tornaram-se cada vez mais difíceis de serem executados por apenas uma pessoa, passando a serem executados por duas ou mais pessoas. Mas ao mesmo tempo em que o rap tem como elemento fundador a dança, Garcia e Segreto apontam para a tensão gerada na articulação entre dança e música no rap, pois, de acordo com as considerações de Segreto sobre as ponderações de Garcia, ele observa:

A musicalização do rap não pode ser exercida a ponto de prejudicar a compreensão do texto, ou melhor, de chamar mais atenção do que ele. A dança não pode ser exagerada, pois ela não é o seu intuito principal. Balançar demasiadamente o corpo poderia indicar a falta de envolvimento do público com o conteúdo da letra. No entanto, notamos que, por vezes, a mensagem do texto pode chegar ao ouvinte mesmo

⁵⁹ Inspirado por Luiz Tatit (1986) na linha desse raciocínio, Garcia diferenciou no rap sua musicalidade, diferenciando-a da recitação de poema, isso devido justamente pela qualidade da figurativização, pois é a articulação rítmica entre voz (melodia construída na chave rítmica, ao passo que “*as notas musicais são substituídas pela sonoridade da letra entonação, rimas, assonâncias, aliteraões e pelo timbre do rapper*”) e acompanhamento que distingue o cantar rap do recitar uma poesia com um fundo musical.

sem o entendimento integral das palavras. Isto é, apenas pelo gesto do rapper, por sua atitude, a plateia consegue entender intuitivamente e corporalmente o seu significado (SEGRETO, 2014, p. 44).

Nota-se, portanto, que a tensão entre a dança e o canto no rap, ao longo de seu desenvolvimento enquanto gênero musical foi se dando na oposição e complemento dos pares DJ (dança/música) e MC (canto/letra). A tensão do corpo no rap também está presente no rap indígena dos Brô Mc's que fazem uso, em grande medida, da estética desse gênero musical para além do canto. Ao fazer uso do arsenal que compõe os elementos do hip-hop (Grafite, DJ, B-Boy/B-Girl, MC), destaca-se o DJ e também MC no papel de Higor Lobo e de MC's executados pelas duas duplas de irmãos Guarani Kaiowá. Dessa maneira, observamos que o elemento grafite e dança de fato estão ausentes, ou pouco representados em suas canções. Essa falta de ênfase na dança, como vimos, vem da intencionalidade do rap em focalizar no canto sua mensagem principal. Por sua vez, essa também foi a escolha dos integrantes indígenas dos Brô Mc's. Todavia, na reserva de Dourados a recepção de uma música pouco articulada com a dança tem implicações em suas recepções.

O rap indígena, no que tange ao aspecto de sua dança, encontra-se no polo oposto dos gêneros musicais tidos como dançantes, marcando oposição ao sertanejo, chamamé, música eletrônica, forró, funk, gospel e outros mais. Mas não são apenas as questões musicais que colocam em jogo a recepção do rap indígena na reserva de Dourados.

PARENTELAS E A RECEPÇÃO MUSICAL

A circulação de pessoas na reserva de Dourados é bastante intensa. João, um amigo indígena que fiz na reserva, disse-me uma vez assim: “Às vezes você olha um senhor andando pelas ruas de Jaguapiru e logo pensa que ele viveu a vida toda aqui. Aí que você se engana, ele pode ter chegado ontem à reserva indígena de Dourados.” João queria, com isso, sinalizar que a circulação de pessoas na reserva abarca todos os tipos possíveis de pessoas, até mesmo as pessoas mais velhas que geralmente são as mais difíceis de sair de suas *tekoha* de origem.

Atualmente, e como já disse em algum lugar aqui, dentre as circunstâncias que levam os sujeitos a residir nessas aldeias também está a procura por emprego e por educação superior. Mas também acontece,

por exemplo, o deslocamento de famílias de outras terras indígenas por motivos de conflitos entre seus parentes. Pereira (2004) assinala que as eventuais mudanças de pessoas ou arranjos parentais para outras reservas os levam a serem vistos na comunidade de chegada com certa desconfiança, dado que os membros da comunidade podem buscar conhecer os motivos pelos quais as pessoas se mudaram para lá.

Conversando com um professor em Jaguapiru, ele me disse que apenas “cerca de sete famílias estão na reserva de Dourados desde a sua formação inicial”. Em sua visão, essas famílias por serem as mais antigas devem ter certos privilégios, benefícios e respeito que uma família que acaba de chegar não tem. Disse ainda que, hoje em dia, por chegarem cada vez mais pessoas na reserva, já não há mais como estabelecer as relações entre seus parentes, como antigamente se fazia, e nem mesmo, em suas palavras: “Não há como controlar quem entre e quem sai da aldeia, e nem o que fazem ou trazem para cá”.

De acordo com Pereira, entre os Guarani e Kaiowá as relações baseadas na constituição da parentela é um dos fundamentos da organização social desses grupos, baseada no princípio da reciprocidade. Constituição de parentela quer dizer os laços consanguíneos e de afinidades que são formados por arranjos de pessoas que reconhecem seus vínculos por submeterem-se politicamente a determinada pessoa. O autor também sinaliza que a configuração das relações sociais dos Kaiowá não obedece a uma regra estável no tempo e permanente em termos de ocupação territorial (PEREIRA, 2004). Para complementar essas considerações, nas palavras do autor:

Nesse sentido, é instrutiva a expressão utilizada pelos Kaiowá: "o pessoal de fulano". A ramificação dos laços de parentesco possibilita a comunicação entre parentelas e, no caso de dividirem uma mesma comunidade, favorece arranjos políticos e a resolução de conflitos. Por esse motivo, a operacionalidade da parentela só adquire pleno sentido quando integrada ao conjunto das instituições que configuram a organização social Kaiowá (PEREIRA, 2004, p.90).

Em continuidade aos argumentos de Pereira, a circulação dos sujeitos nas redes de socialidades Kaiowá acontece, dentre outros motivos, quando um sujeito, ou uma família nuclear quer mudar de parentela. De acordo com Pereira:

Além disso, no cenário atual de reservas, onde o espaço é dividido por várias parentelas, **o novo integrante deve aprender a atuar como membro do**

"grupo do fulano", ou seja, ser solidário à parentela à qual pertence do contrário ficará sem referência para agir enquanto ator social, correndo o risco de segregação, reprovação ou opróbrio social [grifo meu] (PEREIRA, 2004, p.91).

O leitor repare que as relações políticas favoráveis têm possibilidades maiores de acontecer quando a parentela reside na mesma comunidade. Imagine uma comunidade com mais de quinze mil pessoas, com inúmeras parentelas coabitando o mesmo espaço. Torna-se impossível a convivência sem conflitos entre membros do mesmo grupo, ou de outros grupos distintos. Antonio Brand (2001) nos conta os impactos que o processo de aldeamentos promovidos pelo SPI (Sistema de Proteção ao Índio) teve nas configurações e relações acerca do espaço entre os indígenas no MS, que também alterou profundamente os regimes de chefias entre eles⁶⁰. O *tekoruvicha* (Chefe do *Tekoha* – aldeia) era a posição ocupada geralmente pelo mais velho do grupo, que muitas vezes condensava o papel de líder espiritual/xamã e cacique/chefia. Dentre muitas das qualidades dos *tekoruvicha*, estava o saber proferir boas palavras, zelar pelo bem estar e harmonia no convívio de seus parentes, aos seus modos. Com o crescente aglomerado de distintas famílias residindo em um pequeno espaço de terra em reservas, intensificaram os impasses e conflitos entre os diferentes grupos de parentelas. Por emprego do SPI, surge nas reservas indígenas a figura do *capitão*, que tem como papel, dentre outras coisas, administrar e manter o “controle” nas reservas indígenas (BRAND, 2001). Mas dentre os conflitos que emergem por conta dessa nova chefia, o autor sinaliza que:

Há, portanto, um duplo problema que atinge os Kaiowá/Guarani, no que se refere aos capitães. Na transferência para dentro das reservas, **não se trata apenas de aceitar lideranças mais jovens, eleitas a partir de novos parâmetros de legitimidade, mas de aceitar a liderança de alguém que, em muitos casos, nem se quer integrava a sua aldeia [grifo meu](BRAND, 2001, p.72).**

Peço ao leitor que guarde as considerações acerca da figura do *capitão*, mais adiante retomaremos. Por hora, quero sinalizar para os processos políticos e históricos acerca da transformação nos modos de organização social guarani/kaiowá nas reservas indígenas em MS e para

⁶⁰Para maior aprofundamento a cerca das figuras políticas entre os Kaiowá, ver em PIMENTEL, 2012.

a importância que a parentela possui nas relações políticas favoráveis e nas resoluções de conflitos entre esses sujeitos. A meu ver, o fator de deslocamento e a falta de determinadas qualidades e ou condutas incidem nas relações políticas que tendem a incluir ou excluir um novo membro da comunidade, seja ele parte de um grupo ou membro de outro. Dessa maneira, uma parentela que tenha membros que contêm aspectos favoráveis como: residir há um tempo considerável na reserva, ter membros que tenham ocupado cargos considerados de prestígios na comunidade, ou membros que possuam as qualidades desejáveis, aos moldes *tekoruvicha* – saiba falar bem, convencer e harmonizar as relações entre as pessoas (BRAND, 2001) – ou mesmo, lideranças educacionais como membros. Essas parentelas, além de prestígio social perante os outros grupos na reserva indígena, estão mais suscetíveis a receberem os benefícios como roupas, cestas básicas, bolsa família e etc. que chegam até a reserva de Dourados.

Em uma das retomadas que aconteceu no entorno da reserva de Dourados no período em que eu fazia o campo de pesquisa, um “cabeça de família”⁶¹ fora expulso da retomada depois de uma série de conflitos com outro “cabeça de família”. No caso, esse último era uma das lideranças principais da retomada, mais velho e há mais tempo residente da reserva de Dourados, o que certamente foram alguns dos atributos que contribuíram para que o outro fosse expulso, e não ele. De acordo com as pessoas dessa retomada, o sujeito que fora expulso não detinha aquelas qualidades favoráveis e esperadas de um *tekoruvicha*, pois esse sujeito queria resolver os conflitos entre indígenas e polícia, por exemplo, de modo violento, indo contra a vontade daquelas pessoas que disseram estar ali para reaver o que lhes era de direito, não querendo provocar brigas.

De todo modo, a disputa de liderança nessa retomada repercutiu no interior da reserva de Dourados e muitos comentários entre as pessoas acerca do incidente circularam pelas duas aldeias. A maioria das pessoas, salvo os membros da parentela do homem que fora expulso, ficou contra ele, dizendo ser a sua parentela de pessoas “briguentas”, que não respeitam os demais que lá residem há mais tempo e assim por diante.

Na citação acima, Brand atenta para as dificuldades por parte das pessoas em aceitar a liderança de alguém mais jovem e/ou que tenha vindo de outra região. Minha intuição é de que essa tensão esculpida na

⁶¹ De acordo com um dos interlocutores de Pereira (2004), cabeça de família se refere ao chefe de uma dada parentela.

imagem do *capitão*/liderança se estende para a figura de qualquer outro que reivindique algo que não esteja em posição de receber, ou que conteste as atitudes de uma pessoa de prestígio na reserva. Esse princípio também se estende quando as relações de uma dada parentela com a sociedade envolvente lhe confere certa importância que não é a mesma que os membros internos da reserva indígena lhes imputam.

Atualmente e de acordo com o que experienciei em campo na reserva de Dourados, mesmo que a figura do *capitão* esteja bem consolidada por lá, isso não exclui os constantes conflitos e críticas que os sujeitos atribuem ao modelo empregado para a administração da reserva. As pessoas continuam a contestar e reivindicar, se não os modos do *tekoruvicha*, ao menos alguma aproximação por parte dos *capitães* desse modelo de liderança. Ainda assim, tampouco cessam as disputas de chefia entre parentelas na reserva, o que a meu ver, gera ainda mais conflitos, muitas vezes provocando fissões entre parentelas.

Algo semelhante foi possível notar no discurso de muitas pessoas com quem conversei na reserva de Dourados acerca da recepção da música dos Brô Mc's. Algumas dessas pessoas, em seus discursos, dirigiam-se diretamente à família de uma das duplas de mc's com julgamento em torno de suas condutas na comunidade. Por esse motivo, esses fatores incidiam em suas considerações sobre a música produzida pelos mc's indígenas. As considerações acerca do rap indígena, sua recepção, nesse caso, estavam intrinsecamente ligadas às questões que dizem respeito à socialidade da parentela dos integrantes do grupo de rap na comunidade. Como vimos, a socialidade entre os GK está profundamente ligada às relações de reciprocidade entre membros de uma parentela e, no caso das atuais configurações sociais, entre as diferentes parentelas presentes nas reservas (PEREIRA, 2004).

Desses fatos, a recepção da obra musical dos Brô Mc's aciona fatores além- música, no sentido que se acionam questões relacionadas com particularidades da socialidade desses povos. A recepção do rap indígena também mobiliza questões ligadas às relações de amizade e inimizade entre arranjos de parentelas na reserva de Dourados e em seu entorno. Sendo assim, em muitos casos, as canções dos Brô Mc's não são bem aceitas por essas pessoas, muitas vezes não sendo pelos fatores musicais em si, mas pela conduta de determinados membros de suas parentelas.

Vale lembrar que as relações de proximidade e distanciamento orbitam em uma malha tecida de relações que oscilam, ora as relações entre as pessoas se atenuam gerando conflitos, e muitas vezes provocando dispersões, e ora as relações entre as pessoas se intensificam

e concentram em alianças. Houve casos, por exemplo, que a presença dos Brô Mc's foi reivindicada para apresentação em eventos de não indígenas por meio de pedidos às lideranças da reserva de Dourados. Nesse momento, em prol de articulações políticas entre a liderança da reserva e as dadas instituições, as quizílias existentes entre as diferentes parentelas cedem lugar, em algum nível, às alianças entre eles.

Em um desses casos, Fauto, uma das lideranças, ao mencionar à mesa de discussão que os integrantes do Brô Mc's participaram nos jogos mundiais dos povos indígenas (JMPI)⁶² em 2015, dentre outras coisas reprovou o modo como falavam os Mc's. Em suas palavras:

Eles estavam representando o nosso povo Guarani e Kaiowá e não sabiam falar. Eles falaram no linguajar de gírias: Então mano... tá ligado mano... pode crer mano... Nós não falamos assim, eles têm que tomar cuidado quando vão falar porque estão representando o seu povo. (FAUSTO EM CONVERSA,2016)

Nota-se que há resistência por parte dessa liderança na recepção de novas linguagens utilizadas pelas gerações mais novas, no caso, dos jovens mc's indígenas. Já mencionamos inúmeras vezes a importância que tem para esses povos o modo como se proferem palavras. Nesse caso, aderir a um modo de falar informal e com acréscimos de gírias tidas, também entre eles, como um modo de fala marginal e, ainda mais, tido como externo aos seus, são aspectos que contribuem para a recepção pouco positiva das canções dos Brô Mc's por parte dos GK. Adicionado a isso, tornarem-se figuras conhecidas e requeridas na e pela sociedade envolvente implica – principalmente porque os Brô Mc's tomam para si, em suas letras a representatividade “do seu povo” – na reivindicação por parte de algumas pessoas da RID que os jovens mc's falem de maneira que eles consideram apropriada. Em outras palavras, falar o português correto e formal é saber proferir as palavras certas, é mostrar que detém o domínio das palavras, é proferi-las de maneira bela.

À vista disso, a fala dessa liderança figura a importância dos modos como os Brô Mc's estão representando os Guarani e Kaiowá através da maneira como se diz palavras. A maneira como se fala e como se canta é distinta, pois os Brô Mc's fazem uso de um gênero de

⁶² A mesa de discussão que os Brô Mc's participaram foi acerca do tema cultura e tinha como sub-tema o seguinte título: "A inserção dos Povos Indígenas e a Cultura Tradicional na Modernidade." Maiores informações disponíveis em: http://www.jmpi2015.gov.br/arquivos/links/agenda_cultural_pt.pdf (ACESSADO EM 08/2016).

discurso e de um gênero musical também como maneira de produzir discursos tidos como externos – ao menos para a grande maioria das pessoas com quem conversei na reserva – a eles, sendo a receptividade e a escuta do rap ou mesmo do rap indígena ainda de pouca receptividade entre as pessoas da comunidade dos Mc's e de seu entorno.

Em conversa com o *capitão* Alcides, dentre outras coisas, ele falou que o papel do *capitão* é o de auxiliar as pessoas quando há conflitos domésticos, buscar apoios e investimentos fora da aldeia, leia-se, com instituições governamentais e não governamentais da sociedade envolvente e mediar as relações entre as pessoas da comunidade e o órgão público da FUNAI. Nessa conversa, Alcides comentou que toca violão e as músicas que ele executa geralmente são modas de viola, sertanejo, chamamé e gospel. Ao longo da conversa, quando perguntei das canções dos Brô Mc's, ele disse não ser aquela uma música indígena; reconhecia que era cantada em guarani e a importância do que se dizia, mas para ele, aquela música era do *Karai*. Ele se referia ao rap. Perguntei, então, qual música ele conhecia dos Brô Mc's e ele não soube dizer nenhuma.

Em seguida, quando falávamos da visibilidade que os Brô Mc's atingiram com o rap indígena, principalmente por apresentarem-se em alguns programas de televisão e tudo o mais, perguntei se promover essa visibilidade acerca das demandas atuais da comunidade era considerada atitude de liderança. E, se com isso os integrantes indígenas do Brô Mc's, de alguma maneira, eram reconhecidos enquanto lideranças ou mesmo lideranças juvenis indígenas. Uma liderança que estava ao lado disse que não, que não eram liderança de nenhum tipo na reserva porque eles nada faziam dentro da reserva e não angariavam diretamente recurso para a reserva, no sentido, por exemplo, de dar uma oficina de rap nas escolas, de trazer algum programa educativo, e nem mesmo se apresentarem com frequência na comunidade. De acordo com esse senhor, a música que os Brô Mc's fazem e os benefícios que eles recebem só privilegiam a eles e suas parentelas.

Nota-se que o reconhecimento enquanto liderança indígena para um *capitão* está ligado com o atributo que um *tekoruvicha* deve ter, a generosidade (BRAND, 2001), os recursos materiais e financeiros que uma liderança consegue articular para a comunidade e também – e muito importante – a posição da parentela nas relações com as demais da reserva. Se por um lado, os Brô Mc's são reivindicados para representar os Guarani Kaiowá em eventos promovidos pelas sociedades envolvidas, dentro da reserva de Dourados os jovens mc's indígenas ainda não são reconhecidos como representantes ou lideranças de

alguma modalidade em si. Provavelmente pelos motivos acima citados, onde os atributos de um *tekoruvicha* acionam modos particulares de liderar, que vão além da posição geracional às condutas específicas.

Em contrapartida, em todas as considerações e apontamentos feitos acerca do rap indígena pelas pessoas na reserva, uma delas foi unânime: o fato de ser a realidade aquilo que os Brô Mc's cantam. Todas as pessoas com quem conversei atribuíram ao conteúdo das letras dos Brô Mc's legitimidade e importância, dizendo que a música dos Brô Mc's é importante para o *Karaí* saber o que acontece com os indígenas em Mato Grosso do Sul. Na recepção do rap indígena, principalmente por parte das pessoas da reserva de Dourados, uma parcela considerável das pessoas disse ser o rap indígena mais uma música para o outro, leia-se, o não indígena, ouvir do que para o guarani/kaiowá. As pessoas reconhecem determinada importância, mas em seus cotidianos não escutam o rap indígena.

Não é por acaso que os mc's indígenas têm buscado cada vez mais aprimorar e aprofundar seus conhecimentos acerca da língua, história e cantos dos guarani/kaiowá, e aliado a isso articulá-los à linguagem musical de escolha, o rap. Essa busca, além de satisfazer a vontade e anseios particulares dos integrantes, tem dentre outros propósitos, alçar um público indígena como ouvinte de suas canções. Entre os ganhos dessa iniciativa, está o de provocar a reflexividade e novos modos de se produzir conhecimento a partir do uso de distintas linguagens musicais, sem deixar de articular suas demandas enquanto guarani/kaiowá, potencializando seus modos de resistência frente às situações adversas que são submetidos em relação à sociedade envolvente.

Além disso, o reconhecimento da música dos Brô Mc's e, principalmente, dos mc's indígenas pela comunidade, pode vir a potencializar suas redes de relações com as demais lideranças, ou demais parentelas da comunidade, possibilitando o prestígio e a importância para as suas parentelas, assim como conferir-lhes cargos de importância na comunidade.

AS RETOMADAS DE TERRAS

Como já é sabido até aqui, desde as missões jesuíticas as populações indígenas na região do estado de Mato Grosso do Sul têm enfrentado profundas transformações em seus modos de vida.

Os processos históricos sinalizados por Brand, como vimos na introdução deste trabalho, incidiram e ainda incidem no modo de viver

desses povos. Os fatores de desterritorialização, desmatamento e aldeamento que os indígenas foram submetidos ao longo das décadas foram gradativamente os destituindo de suas autonomias, no que tange aos modos tradicionais de existência. Ora, submetidos a trabalhos assalariados, pois com o desmatamento e a destituição de seus territórios já não havia mais como manter o regime de caça, pesca e manejo da terra. Esses povos ficaram cada vez mais confinados aos modos de vida em reservas e dependentes das políticas do estado. Embora esses indígenas tenham lutado desde então para manter os modos tradicionais de organização de seus espaços de convivência, como nos apresentou Pereira (2004), as limitações que lhes foram e ainda são impostas têm dificultado e complexificado seus modos de vida atuais.

Por sua vez, a retomada de terra é o nome dado pelos indígenas para a atividade de reocupar⁶³ seus territórios tradicionais. As retomadas de terra configuram a busca desses povos em reestabelecer, em partes, naquilo que seja possível, seus modos de vida particulares. Das muitas pessoas com quem conversei nas três retomadas de terra que visitei no período do campo, dentre outras coisas, reocupar suas terras tradicionais é um modo de *r-existir*, ou seja, de resistir para existir. O adensamento populacional nas reservas, os conflitos entre diferentes núcleos familiares, assim como a disparidade nas condições de vida que muitos desses núcleos são submetidos na vida em reserva são alguns dos motivos que os levam a reaver seus territórios tradicionais.

A reserva de Dourados é toda circundada por fazendas que antes foram territórios ocupados por populações indígenas. Foram três retomadas de terra no entorno da reserva de Dourados, no período do campo de pesquisa, que pude conhecer. São elas: *Yvu Verá*, *Ita Poty* e a retomada liderada pela *Dona Edite*, que até então não tinha um nome oficial. *Yvu Verá* está localizada próximo ao anel viário da cidade de Dourados, entre os limites da reserva. No período que visitei a *tekoha* de retomada, mais de setenta famílias abrigavam-se em barracos feitos com lonas. Já a *tekoha* de retomada *Ita Poty* localiza-se nos limites da reserva de Dourados no sentido da cidade de Itaporã, mais especificamente, adiante na rodovia MS-156, que corta a reserva de Dourados. Próximo à *Ita Poty* há ainda uma pedreira, que além dos abalos no solo, as explosões liberam partículas que, inaladas pelas pessoas, são prejudiciais à saúde. Todas essas *tekoha* têm em suas formações indígenas Guarani, Kaiowá e Terena, com maior representatividade numérica dos dois primeiros povos citados.

A primeira que visitei foi a retomada liderada por Dona Edite, uma senhora que, dentre outras coisas, promove trabalhos sociais com mães solteiras na reserva de Dourados. De acordo com a liderança, muitas famílias estão desamparadas e não tem onde morar. Além disso, muitas dessas mulheres, por exemplo, tem de submeter a segurança de seus filhos ao atravessarem a rodovia para dirigirem-se até a escola mais próxima. De acordo com ela, muitas crianças já sofreram acidentes na rodovia por conta disso. Pelo fato de trabalhar com diversas famílias, Dona Edite é conhecida e reconhecida por seus trabalhos pelas pessoas na comunidade, o que levou a mobilização de muitas delas a ocuparem aquela região e limparem parte do terreno para a formação de uma nova *tekoha*.

Dentre as pessoas que foram chamadas por Dona Edite, está a família da esposa de Bruno Veron, integrante dos Brô Mc's. No dia que conheci Dona Edite, fui com Bruno, Clemerson e suas respectivas famílias até a retomada para pescarmos no pequeno riacho existente. Na conversa com Dona Edite, ela disse que, onde houver “mata, água e fogo, tem índio. Índio não vive sem mata, água e nem sem fogo.” A retomada de Dona Edite fica ao lado direito da rodovia. A localização da retomada é protegida por um pequeno complexo de árvores, reduto quase inexistente naquela região, onde imperam os descampados de soja, milho e cana-de-açúcar. Ao questionar sobre a situação daquela terra, ela disse que hoje a propriedade é de uma família de japoneses e que, quando souberam da retomada dos indígenas, não se opuseram a ela, fazendo apenas a exigência de não desmatar aquele espaço. De acordo com a senhora, aquela região toda era terra indígena, inclusive onde estão retomando. Disse Edite que, pelo fato de não haver casas, gados e plantações naquela região, não houve conflitos diretos e nem oposição em relação a essa retomada, diferente do que aconteceu em *Yvu Verá e Ita Poty*. Nessa última, o indígena Isael Reginaldo foi alvejado em um dos ataques dos “*pistoleiros*”⁶⁴ e levou oito tiros. No momento do campo, Isael estava internado no hospital fora de perigo de morte.

Há nas retomadas de terra toda uma organização e gestão desses espaços; essas, por sua vez, operadas de acordo com o consenso entre as lideranças do local. As lideranças na retomada geralmente são os chefes de famílias dos núcleos de pessoas que formam a nova *tekoha*. De

⁶⁴ Nos termos dos indígenas nas retomadas, o pistoleiro é o empregado do fazendeiro. Ele é quem usa da arma de fogo para intimidar e exterminar os indígenas que visam reocupar suas terras tradicionais.

acordo com Bruno e Dona Edite, cada família fica responsável por capinar e cuidar do seu lote e por construir a sua casa. Dona Edite disse que há regras por lá, e cada pessoa na retomada têm uma atividade a zelar. Em *Yvu Verá*, Clemente disse que tem aquele que auxilia na distribuição da terra, marcando os espaços de cada família e o outro se ocupa em conseguir os mantimentos necessários como alimentos, lonas, água e cobertores. Uma senhora fica responsável pela cozinha e tem junto dela algumas outras mulheres que a auxiliam no preparo do alimento. Outra atividade importante é a do Ñanderu, assim como me disse Rone: “*Sem um rezador, não se faz uma retomada*”. É o Ñanderu, através das rezas/canto que irá estabelecer contato com os Deuses Guarani e Kaiowá para fortalecer, proteger e abençoar aquela terra e seus filhos que nela viverem. Todos os dias, o Cacique passa na retomada e faz as rezas necessárias para manter as pessoas e a terra amparadas.

Mas não só de boa vontade e de esperança é feita a retomada. Ao cair da noite, Marcos, liderança em *Ita Poty*, comenta que é esse o momento mais crítico da vida em retomada, pois é de noite “*que são atacados*”, em vias de fato. Os tiros e as emboscadas são efetuados na calada da noite. Por esse motivo, os homens fazem serão para zelar a futura *tekoha*, revezando os turnos em grupos de homens. As tentativas de se manter os modos tradicionais de organização social estão fortemente presentes no discurso das pessoas. Em todas as três retomadas que visitei, foram recorrentes os discursos que tematizavam as aspirações acerca da vida na nova *tekoha*. Na maioria delas, as pessoas diziam que a iniciativa de reocupar seus territórios tradicionais é para que possam viver aos seus modos, para terem autonomia alimentar, religiosa e política, o que não tem sido possível há décadas. Disseram também que essas iniciativas vêm primordialmente para que as crianças possam crescer com boa vida. Aquela nova *Tekoha* é a oportunidade para que as crianças possam dar continuidade aos modos Guarani e Kaiowá de ser, o *teko katu*.

Essas considerações reverberam no que Chamorro escreve acerca da concepção da “terra sem mal” entre os Kaiowá e Ñandéva. A autora, ao considerar as implicações do que apontou Nimuendaju (1978) acerca da “terra sem mal” entre os Apapokuva, sinaliza para a possibilidade em situar que a busca pela “terra sem mal” para os povos falantes do guarani não se dava exclusivamente ao medo da destruição do mundo e da esperança de ingressar na terra perfeita, sem males. Ela entende que a busca pela “terra sem males” pode ser situada sócio-historicamente e que essa busca não corresponde necessariamente à fuga da realidade. No

que diz respeito a “terra sem males” entre os Kaiowá e os Guarani, nas palavras de Chamorro:

Entre os Kaiowá e os Nandeva, a imagem espacial para onde são projetadas as esperanças é a "terra plenificada", a "terra do tempo-espaço perfeitos", yvy araguayje. O curioso é que, embora essa terra não pressuponha a mobilidade geográfica, o caminho é um elemento fundamental no imaginário desses grupos [...] O enraizamento do caminho na compreensão de espaço dos indígenas deixa-se verificar quando essa imagem, mesmo erradicada dessa terra, persiste na expressão paradoxal de um "caminho sem terra". O "caminho de luz" é um caminho escatológico. Nele se transfigura os desejos de uma terra pródiga com seus filhos e com suas filhas, terra que seja fértil, dê fartura e seja propícia para as palavras. É como se fosse possível alcançar a perfeição, sem precisar resolver o conflito com os novos colonizadores, os fazendeiros da soja. (CHAMORRO, 2008, p. 176-177).

De fato, as pessoas nessas *tekoha* tendem a ver esses espaços como possibilidades para uma vida plena, aos moldes do belo viver. Lá, almeja-se viver longe das violências, do uso de bebidas alcólicas e demais substâncias que assolam a vida desses povos, assim como as demais formas de dominação que são submetidos no contato com a sociedade envolvente. Assim, nos contextos atuais, esses indígenas tendem a fazer operar o anseio da “terra plenificada” nas proximidades onde foram confinados, nos espaços de reocupação de suas terras tradicionais. Dessa maneira, as retomadas não deixam de representar, encarnar e operar como um modo de se alcançar a “terra plenificada”. Mesmo com os conflitos diários entre os fazendeiros locais, por meio de seus cantos e rezas, os Kaiowá e Nandéva caminham por aquelas terras reocupadas e por outras mais – as moradas dos Deuses – que o canto/reza os levam.

Mas não é só em relação com a sociedade envolvente que os indígenas nas retomadas buscam se libertar e viver de forma autônoma. Essas pessoas buscam reaver a autonomia e o ‘prestígio’ nos modos em que se dão suas relações com as demais parentelas da RID. É importante ressaltar que cada espaço de retomada de terra conjectura um contexto particular, que faz parte de um contexto mais amplo das situações vividas pelos indígenas em Mato Grosso do Sul. Dentre as questões ressaltadas pelas pessoas nas retomadas, muitas disseram que o fato delas ocuparem posições menos privilegiadas nas relações entre parentelas na reserva de Dourados as condicionam a viver em situações

menos favoráveis na socialidade da reserva. Muitas delas, além de viverem em pequenos espaços, têm de pagar aluguel para outros indígenas. Não obstante, disseram não receber auxílio direto das políticas do Estado, ficando esses nas mãos de uma pequena minoria, principalmente nas mãos das famílias de ‘prestígio’ da comunidade. Além disso, as possibilidades de trabalho são cada vez mais escassas para elas.

Por esses revézes, elas buscam nas ocupações de terras um modo de sobreviver. Por mais, as novas *tekohas* proporcionam para essas pessoas uma chance de configurarem suas redes de relações políticas, que dentre outras coisas, visam beneficiar essas famílias até então renegadas na socialidade com as demais parentelas da reserva de Dourados. De acordo com José, uma liderança na retomada de *Ita Poty*, “Só está na retomada quem não tem nada a perder, pois nada tem. Ou é retomar ou é morrer”.

Ademais, algumas famílias da reserva de Dourados eram contra as retomadas que aconteciam no entorno da comunidade e, por seus motivos, não apoiaram as iniciativas. Conversando com algumas lideranças, eles me disseram que essas pessoas não estão em condições tão desfavoráveis, justamente por elas serem beneficiadas com programas do governo, ou mesmo por terem algum tipo de aliança com fazendeiros. Além do mais, uma liderança ainda disse que, quando há retomadas de terras, todos os indígenas na região são profundamente ameaçados. Foram-nos relatados ameaças de todos os tipos; ameaça de serem despedidos de seus empregos na cidade, comerciantes ameaçam não vender mercadorias, professores são ameaçados a perderem seus cargos se participarem de retomadas. Sem contar os xingamentos aos índios de “invasores”. A oposição por parte de membros da comunidade à retomada é vista como vergonha e tristeza por parte dos indígenas que fazem parte ou que são a favor da luta pela ocupação de seus territórios tradicionais.

No que tange à recepção das músicas dos Brô Mc’s em contexto de retomada, suas canções foram bastante elogiadas. As pessoas se referiam aos Brô Mc’s com muito esmero. Nesse contexto específico, é significativo o valor político que tem o conteúdo das letras dos Brô Mc’s para essas pessoas. Sobretudo, porque “Eles falam da nossa realidade. Eles falam das violências que vivemos, das mortes de muitas lideranças nas mãos dos fazendeiros”. Entretanto, as pessoas da retomada de *Ita Poty*, por exemplo, não foram diferentes das demais pessoas da reserva no que diz respeito às modalidades musicais das quais fazem uso para a escuta; disseram-me gostar de músicas do gênero

chamamé, sertanejo e gospel. Todavia, não ouvi nenhuma música tocando nesses ambientes, a não ser os disparos das armas de fogo que vinham da sede da fazenda em que a ocupação *Ita Poty* se encontrava. Quando lá estive, as crianças jogavam vôlei ao som dos tiros. Até que as pessoas tomassem confiança em mim, as fotografias foram feitas apenas com as pessoas de costas, para que os fazendeiros não os reconhecessem. Mesmo assim, lá eles estavam todos os dias, revezando-se em grupos de pessoas para manter a luta pela nova *tekoha*. Em caso de despejo, eles alertaram: “Voltaremos quantas vezes nos for possível. Essa terra foi de nossos antepassados, só estamos reavendo o que nos é de direito”.

Enquanto conversávamos na retomada de *Yvu Verá*, um senhor que lá estava disse-me ter participado de cinco retomadas de terra ao longo de sua vida. Enquanto ele contava as histórias por ele vividas nessas outras retomadas, os mais jovens escutavam atentos àquilo que para eles eram uma experiência nova. Segundo esse senhor, uma retomada só fica boa quando morre um índio, porque só assim o governo federal dá atenção. Além do mais, quando morre um ente da retomada, os demais indígenas só confirmam a importância da luta para reaver seus espaços outrora usurpados. Na medida em que esse senhor narrava os fatos por ele vividos, as demais lideranças contavam o porquê da iniciativa em retomar suas terras. Ao passo que nos dizia como era antigamente e como é hoje a vida nesta região, os mais novos escutavam atentos todas as histórias vividas por seus antepassados. Diante disso, percebi que o espaço de retomada de terras apresenta outras questões que se somam a organização social particular desses povos.

Para recordar, seus modos de organização social são centrados na figura do chefe de família que representa sua parentela. Todavia, há diferenças entre uma liderança e outra, de acordo com o cargo de liderança que exercem e o ‘prestígio’ que cada um acumula dentro daquilo que é valorizado na figura do *tekoruvicha*. Esse modo de organização também está presente nas retomadas de terra e se espera que futuramente tornar-se-á uma aldeia autônoma; com suas lideranças particulares, fará parte do complexo de aldeias que configuram a reserva indígena de Dourados.

Ademais, a retomada de terras também é um espaço de atualização e aprendizado da história e dos modos de vida Guarani e Kaiowá, pois, ao ouvirem dos mais velhos os fatos vividos pelos ancestrais indígenas, ao participarem das rezas diárias realizadas pelo Ñanderu, ao participarem das *chichas*, que ora ou outra são realizadas

entre as pessoas da retomada, tudo isso provê às gerações mais novas o aprendizado de suas práticas convencionais. Ora, os mais novos que cresceram em contexto de reservas indígenas, muitas vezes distantes das práticas de reocupação de suas terras, ou mesmo distantes da prática dos rituais religiosos de seus povos, visto que muitos já crescem frequentando as igrejas da região, ao experienciarem a vida na retomada são possibilitados a entrarem em contato não só com a história, mas também com as práticas de seus povos.

Em vista disso, as retomadas de terras entre os indígenas é um modo de resistência no sentido pleno da palavra. A recusa da submissão a outrem, ao modo de ser que não o seu, a qualidade de um corpo que reage contra a ação de outro corpo estranho ao seu. A luta reside em formar nesses espaços, não só uma possibilidade de continuar a existir, mas de formar em suas crianças novas pessoas que darão continuidade ao modo Guarani e Kaiowá de ser. Não obstante, essas concepções estão em consonância com o que canta os Brô Mc's em seus raps, que problematizam a retomada e a vida dessas pessoas em diferentes contextos que a RID e seu entorno abarcam. Não sendo incomum entender porque suas músicas são recebidas de maneira tão positiva, embora não fazendo parte das predileções musicais das pessoas em contextos de retomada.

O RAP INDÍGENA NA CIDADE DE DOURADOS

A cidade de Dourados, de acordo com a estimativa do IBGE,⁶⁵ tem cerca de 215.486 habitantes. No centro da cidade é possível ouvir uma composição sonora bastante peculiar. Das lojas do comércio central aos carros de som, é possível notar uma profusão de modalidades musicais, mas com proeminência do sertanejo, ao menos na região central. Danilo Capilé disse algo como o som daqui é da cultura “*regional*”. Entenda-se: terra de fazendeiro, o forte é música sertaneja. Não houve um dia sequer na cidade que não escutasse da janela de casa um carro passando na rua com o som nas alturas a reverberar um “*E que você pagou a conta. Isso cê num conta, isso cê num conta*” –o hit naquele momento era a música do Bruno e Marrone que tocava nas rádios, lojas, carros e casas por toda a cidade.

Das pessoas que conversei na cidade, a saber alguns: o cara da padaria, a moça do xerox, o senhor do restaurante, o coreano dono da

⁶⁵ Ver em: <http://cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?lang=&codmun=500370&search=mato-grosso-do-sul/dourados> (Acesso em: jan. 2017).

casa de chá, a senhora que vende bordados na praça central, a funcionária da loja de roupas, a caixa do banco, o rapaz que corta a grama dos canteiros da cidade para a prefeitura, e assim por diante. Ninguém havia ouvido falar em Brô Mc's ou em rap indígena. O mais impressionante é que não faltavam comentários a se fazer para a vida na reserva indígena de Dourados, e quando perguntava se já haviam frequentado a reserva “Imagina, não sou louco de pisar naquele lugar!”. Em termos gerais, não só os Brô Mc's são desconhecidos na cidade de Dourados, mas os demais Guarani, Kaiowá e Terena, ao menos para a população mais geral, pelo visto também parecem ser.

Em contrapartida, Os Brô Mc's são bem conhecidos pelas pessoas da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), onde algumas vezes o grupo já se apresentou e onde contam com aliados às causas indígenas. Entre os estudantes e alguns professores que conheci, não lhes faltaram elogios ao trabalho musical dos mc's indígenas. Uma moça disse achar sensacional o som dos Brô Mc's, pois eles estão fazendo “resistência indígena” frente às situações que vivem atualmente. Das mais variadas pessoas que conheciam o som dos Brô Mc's, até mesmo uma professora da universidade que realiza pesquisa entre os Guarani Kaiowá, disseram-me não ser o rap indígena música propriamente indígena, e sim rap. Mesmo as pessoas que conheci que tinham maior proximidade com os indígenas do MS tinham dificuldades em conceber e reconhecer a música indígena presente no som dos jovens mc's.

HIP-HOP EM DOURADOS CITY

O coletivo artístico *Casa dos Ventos*, que já mencionamos em algum momento desse trabalho, dentre outras inúmeras atividades que lá promovem, estão os eventos musicais. Tive a oportunidade de presenciar um evento de Hip-Hop promovido pelo coletivo Dourados City⁶⁶ com parceria da Casa dos Ventos no período em que estive em campo. O evento contou com a batalha de rima entre MC's e finalizou com a apresentação de uma banda local de rock alternativo.

Na parte da tarde, enquanto os organizadores do evento produziam o espaço de acordo com a temática do hip-hop, entre grafites e sons, Luan, que é B-boy desde 2006 e um dos representantes da modalidade na cidade, comentava sobre a “cena do hip-hop” em Dourados. De acordo com ele, os eventos de hip-hop são cada vez mais

⁶⁶ O coletivo Dourados City reúne vários artistas do hip-hop da cidade.

escassos na região e só sobrevivem por iniciativa dos artistas locais, que muitas vezes financiam os eventos por meio de outras atividades que exercem. Luan, ao comentar o estado atual do cenário do hip-hop na cidade de Dourados, avalia que nos anos de 2000 e 2001 o hip-hop era mais forte na cidade e hoje em dia perdeu muitos adeptos para o funk. Na continuidade de sua fala, Luan reflete que hoje o hip-hop alçou lugares além das favelas, conquistou novos espaços, mas, na opinião do b-boy, mesmo o hip-hop estando em outros “picos” ele perdeu muito de seus adeptos, e na cidade de Dourados, segundo ele, são poucos artistas do hip-hop fazendo suas artes para alcançar muitos.

Por esse motivo, o coletivo de Dourados tem focado em eventos na cidade, como oficinas de mc’s, b-boys e grafite para fortalecer o hip-hop na região. Os eventos que realizam são por conta própria; para além de fortalecer a cena local do hip-hop, também arrecadam verba para participarem de competições em outros estados. A festa em questão faz parte desse fato; foi cobrado um preço de entrada que junto com a venda de bebidas se somaria ao montante reservado para uma competição de batalha de rimas no estado do Rio Grande do Sul.

Em meio a nossa conversa, perguntei ao Luan se ele conhecia os Brô Mc’s e se o coletivo já havia convidado os mc’s indígenas para algum evento. Ele disse que sim. Segundo Luan, os Brô Mc’s já participaram de alguns eventos e até mesmo treino de b-boy uma vez. Mas nem sempre é possível, por conta do deslocamento da aldeia para cidade. De acordo com ele, a cidade é pequena, mas nem tanto. Todas as pessoas com quem conversei neste evento, entre organizadores e participantes, todos conheciam ao menos uma canção dos Brô Mc’s, ao menos *Eju Orendive*. No que diz respeito ao som, Luan disse gostar e que o rap para os mc’s indígenas é uma alternativa para eles poderem dizer o que acontece em suas vidas, uma chance de levar a sua história para fora da RID. E que, mesmo que os artistas de hip-hop da cidade estejam relativamente perto da RID, o B-boy Luan reconhece que: “são dois mundos diferentes” e por conta disto ele não pode criticar a música e a conduta dos Brô Mc’s pois ele pouco sabe da vida na RID. Na continuidade desta conversa Luan prosseguiu:

Porque, eu acho assim, muitas coisas como, por exemplo, **o pessoal de fora criticam os meninos pelas roupas, por eles estarem vestidos iguais a rapper americano**, isso eu não concordava. **Se alguém conhecer a aldeia de verdade vai ver que ela não é aquela aldeia clássica né, ela é mais uma periferia de Dourados só que sem estrutura nenhuma que uma aldeia propriamente né. Eu acho que o rap dos meninos é de protesto, por contar**

a realidade que eles vivem lá e por tentar levar a cultura deles do jeito que ela é para fora. E, acho que a ideia deles cantarem em Guarani foi muito interessante. Porque, por exemplo, nós fomos para Assunção em 2010 e mostramos a um amigo o clipe Eju Orendive dos Brô, ele ficou impressionado, porque nem lá tinha isso. Um pouquinho depois disso até levaram os Brô pra cantar lá. **No rap cada um canta aquilo que é mais próximo dele, as pessoas vão ter realidades diferentes e necessidades de expressão diferente. O rap é a extensão artística de cada artista, não tem como exigir que o rap dos Brô fosse igual ao de São Paulo, o de São Paulo igual ao do Rio de Janeiro, porque cada um vai expressar aquilo que vive.** Eu já ouvi dos caras falando: **Ah podia ser mais indígena, podia assim, assado, mas a realidade deles é aquilo ali, o que eles vivem é daquele modo.** Se você for lá à aldeia desavisada sem estar procurando os Brô você vai reparar que os moleques estão vestidos daquele jeito, curtem um estilo de som... Aquilo ali é o que eles são. Não adianta a gente falar sem conhecer o que eles são lá[grifo meu] (LUAN EM CONVERSA, 2016).

A fala de Luan é interessante porque toca em uma série de pontos que de certa maneira abordamos até agora. Embora os Brô Mc's também estabeleçam diálogos em suas canções visando a comunicação com os indígenas, é o diálogo com a sociedade envolvente que tem sido ressaltado em sua significação por parte de nossos interlocutores. Ou seja, em outras palavras, suas músicas são recebidas enquanto um protesto indígena frente ao contexto histórico e atual de contato (Com não indígenas em maior grau). Isso nos parece ser um ponto convergente entre muitas das falas de nossos interlocutores, indígenas e não indígenas. Na fala de Luan, podemos ver o que já tematizamos no capítulo I acerca do rap e suas características artísticas. Nas bases iniciais do hip-hop, cantar a sua realidade, ter uma postura crítica e reflexiva acerca daquilo que se vive é um dos pilares que constitui seus complexos artísticos como tais, pois mora no quinto elemento, extensivo a todas as modalidades artísticas do hip-hop, a filosofia desta prática.

Nesse sentido, Luan valoriza o rap indígena por eles apresentarem em suas canções a essência chave da cultura hip-hop, o quinto elemento. Danilo Capilé, que foi por algum tempo DJ dos Brô Mc's, disse que eles fazem um rap (considerado por ele) de velha guarda, justamente por serem devotos em cantar suas realidades. Essas considerações trazem em cena a concepção "*clássica*" do rap. Isto é, aquela música que antes de tudo produz denúncias, críticas e protestos. Além e aquém de uma música produzida aos propósitos do mercado musical. No entanto, mesmo com as considerações positivas acerca do rap indígena, a proximidade da comunidade do hip-hop de Dourados

com os jovens mc's indígenas é quase nula. Se não é por conta da distância da aldeia em relação à cidade, é por conta da distância “*dos dois mundos*” que lá coabitam.

Ademais, se os Brô Mc's são valorizados por outros adeptos da cultura hip-hop na região por abarcarem a essência do quinto elemento, em contrapartida recebem críticas de outros por destoarem dos modos de canto e vestimenta típicos de sua cultura. Ao aderirem, por exemplo, ao estilo hip-hop wear. A crítica que os Brô Mc's levam por vestirem-se aos modos dos rappers americanos, ou mesmo, por não utilizarem uma sonoridade indígena “mais” reconhecível, vem, dentre outras coisas, do desejo em reconhecê-los aos moldes pelos quais os indígenas foram historicamente descritos nas e pelas sociedades não indígenas. A saber, o indígena ao estilo romântico, como aqueles dos quadros de Victor Meirelles, ou mesmo dos romances de José de Alencar. Essa imagem propagada desde a primeira geração artística do romantismo emoldura e reverbera em alguns níveis a concepção do senso comum. O indígena foi e ainda é visto, em muitos casos, enquanto aquele do “descobrimento” do Brasil. Nesta concepção, tudo o que destoa da imagem até então figurada do indígena “clássico” é tida como aculturação, na acepção de perda de suas indianidades.

Ainda que Luan entenda não ser essa a imagem real dos indígenas na reserva de Dourados, em sua fala, ao refletir sobre os modos atuais de vida na reserva, ele reproduz em algum nível aquela imagem romântica até então emoldurada do indígena na sociedade ocidental, não fazendo distinções a respeito das singularidades nos modos de vida desses povos. Ao entender que a reserva indígena já não é um modelo “*clássico de uma aldeia*” ele automaticamente compara a reserva indígena como um lugar comum a qualquer outra favela. De fato, a reserva indígena de Dourados está longe de se configurar como uma reserva indígena nos moldes amazônicos, ou nos moldes de como viviam os indígenas históricos na região de MS. E também, sim, em muitos aspectos podem-se considerar algumas semelhanças com uma favela, principalmente na questão de falta de infraestrutura. Todavia, a qualidade das relações entre os sujeitos são bastante distintas. Como vimos ao longo desse trabalho, basta entrar na reserva indígena de Dourados e lá permanecer por alguns dias para se notar a diferença entre uma favela urbana e uma reserva “*favela*” indígena. A forma muitas vezes não revela o conteúdo.

Se fazer uso de linguagens artísticas alheias àquelas tidas como tradicionalmente indígenas é visto na sociedade envolvente como perda da identidade indígena, em contrapartida, como são vistos os artistas não indígenas que fazem uso de linguagens artísticas de diferentes povos de sociedades ameríndias? No estado do Mato Grosso do Sul, por exemplo, conheci dois grupos, a saber, um de canto e performance; *Veraju* e a companhia *Teatro Imaginário Maracangalha*. Ambos trabalham com a temática indígena. Ambos entendem seus trabalhos para além de apropriações de elementos indígenas, eles atribuem caráter interpretativo e também político às suas obras. É trazendo um olhar aos povos indígenas em MS que esses dois grupos artísticos, cada um à sua maneira, buscam com seus trabalhos valorizar a existência e práticas culturais desses povos.

Darei início a essa seção apresentando o grupo de canto e performance *Veraju*. De acordo com uma das integrantes do grupo, Arami Arguello, Veraju “é um ser figurante, um ser brilhoso que vem quando os indígenas cantam. É... como se fosse um dono protetor do canto”(ARAMI, em entrevista 2016). Por conseguinte, apresentarei o grupo de teatro *Imaginário Maracangalha*. Para isso, faremos algumas considerações sobre o que nos foi dito por alguns de seus membros acerca dos propósitos artísticos desses grupos. Quero sinalizar com isso que a apropriação de determinados cantos, danças, performances e atuações atendem, dentre outras coisas, aos interesses artísticos que o “outro”, no caso os Guarani e Kaiowá, detém e que também efetuam a atualização da música e história dos GK em MS. Nesse caso, ambos os grupos que mencionaremos fazem uso de elementos indígenas para compor suas obras. A relação política nesse feito é caráter de suma importância, como argumentado por eles. Mas o fato delas serem feitas a partir das artisticidades do outro nos permite refletir que há também nesse feito algo que reflete a beleza do outro, o reconhecimento dessa beleza no plano da arte e o reconhecimento político que visam articular.

De acordo com Arami, o grupo surgiu de uma oficina realizada com Magda Pucci, etnomusicóloga e integrante do coletivo artístico Mawaca. Foi através do aceite de um projeto no edital municipal de cultura, o FIP (Fundo Municipal de Investimento à Produção Artística e Cultural), que foi possível levar Magda Pucci para realizar uma oficina no *Casulo*⁶⁷. Este lugar é um espaço artístico que agrega várias oficinas criativas de várias áreas das artes. A oficina, de início foi aberta ao

⁶⁷Casulo é um espaço de arte e cultura em Dourados, administrado por Arami e sua mãe Graciela Chamorro.

público, não havendo ainda um propósito específico para a realização de um grupo ou mesmo para a apresentação de um espetáculo. Embora no projeto que desenvolveram para o edital havia esse objetivo descrito, tudo foi sendo construído levando em consideração os processos das oficinas. Antes de montar uma apresentação ou grupo, era preciso “ver no que ia dar”, como me contou Arami.

Foram três dias de oficina com Magda. Disse Arami que a etnomusicóloga trabalhava com sons e instrumentos diversos de culturas indígenas. Das referências indígenas de Magda, dentre outros povos, estão os Huni-Kuin, que residem no estado do Acre. E os cantos que Magda trabalha são tidos como tradicionais, mas ela os trabalha a partir de uma releitura. De acordo com Arami, as trocas artísticas que aconteciam na oficina orbitavam nas experiências que cada um tinha dos cantos de diferentes povos indígenas, operacionalizando-os na chave da releitura desses cantos. Entende-se, na interpretação desses cantos, transformando-os a partir das referências musicais que cada um portava consigo.

Na conversa que tive com Arami ela me contou que quando sua mãe escreveu o projeto Música Indígena no Palco a intenção era justamente trabalhar a música indígena, a partir de uma releitura de suas estéticas para a apresentação para não indígenas, público particularmente visado. Então, a ideia é levar a reflexão e valorizar a vida dos indígenas para o *karaí* a partir do viés artístico. Arami dizia-me que existe uma grande diferença no trabalho do grupo quando vão as aldeias indígenas, que ela lê muito mais como um intercâmbio artístico do que eles se apresentando para os indígenas no formato cênico não indígena. A montagem do espetáculo com seu início, desenvolvimento e fim não existe quando vão às aldeias indígenas. Isto porque, de acordo com ela, os indígenas participam do espetáculo, entram em cena, puxam novos cantos e por isso acaba sendo diferente. E refletindo sobre esse processo, ela diz:

Nós sempre estamos em outro lugar diferente do deles. Só que com essa experiência de cantar para eles, nós conversamos em outra linguagem aí quando passa esse momento já se estabeleceu outra intimidade [...] E mesmo assim, o trabalho da Magda, por exemplo, é levar para os grandes centros, ela apresenta em São Paulo, pouquíssimas vezes apresenta em aldeias. Por mais que seja o propósito também. Trabalhar o propósito indígena fora das aldeias, para o não indígena, eu acho importante. Aqui é essencial né, porque estamos próximos [grifo meu] (ARAMI, em entrevista, 2016).

As especificidades técnicas de um espetáculo, na fala de Arami, delimitam o que seja de fato o espetáculo artístico das trocas que se tem em cena quando apresentam o espetáculo para indígenas. Isso porque o fato da interação acontecer durante e no espetáculo apresentado para os GK transforma o mesmo, de modo a configurar novas formas de se conceber tal apresentação. Os GK, como disse Arami, quando assistem às apresentações do grupo *Veraju*, ora ou outra interagem com e no espetáculo, adentrando a cena e puxando muitas vezes outros cantos. A meu ver, além desses indígenas tomarem a cena também para si, pois, estão cantando cantos que remetem aos seus povos, eles também estão operacionalizando o modo como são executados os cantos entre eles, nas cerimônias e eventos de festividades. Estão trazendo ao espetáculo o plano GK em que eles são realizados. Todavia, como explicitado por Arami, o interesse do grupo enquanto práticas artísticas que elaboram visa primordialmente à apresentação de suas releituras aos não indígenas. Esses últimos, por sua vez, reconhecem as convenções de um espetáculo, com início, meio e fim e diferenciam os planos de atuação, no que diz respeito às relações que são engendradas entre artista e espectador.

Apresentar o espetáculo para os indígenas é conceber este como interação que visa, dentre outras coisas, ao aprimoramento das práticas artísticas dos integrantes do grupo, à interação com os indígenas, estabelecendo assim relações de amizade e proximidade, ao conhecimento dos cantos e danças, e à confirmação do respeito mútuo. Isso, por meio da troca artística que eles estabelecem. Esses fatores são levados em conta para a elaboração da releitura que fazem os integrantes do *Veraju*, embora, como disse Arami, o grupo difere essas relações dos planos convencionais de se produzir espetáculos. Entendemos que esse contato com os indígenas é algo como um laboratório de aprendizado artístico. Essa palavra é meio dura, dita assim, mas o que quero sinalizar, a partir dessa interação que engendram com os GK, é que são possíveis os conhecimentos das práticas artísticas, histórias, modos de vida desse “outro”. Bem como o respeito que se gera ao conhecer um pouco mais o mundo GK e que possibilita a releitura dessas interações para se levar tal conhecimento e respeito aos não indígenas da região por meio dos espetáculos que produzem.

Seguindo as argumentações de Arami, as oficinas de Magda eram modos de se apreender novas percepções de sons, como por exemplo, ser possível extrair do manejo de folhas e sementes sonoridades interessantes que podem ser organizadas em músicas. Ademais, sua perspectiva era trazer ao plano sonoro o que ela aprendera em campo

com os povos indígenas que entrou em contato, assim como referências musicais desses grupos. A oficina, portanto, visava, dentre outros fatores, ao aprendizado sensível de construções de sons a partir de uma temática indígena.

Sobre as especificidades sonoras indígenas que o grupo *Veraju* utiliza para a elaboração de suas releituras, Arami nos diz:

Nós trabalhamos mais os cantos cotidianos. Quando vamos às comunidades indígenas, algumas pessoas nos recebem com esses cantos, ou seja, são músicas que podemos cantar. [...] A grande parte do nosso repertório é de cantos Guarani Kaiowá, mas também, tendo alguns cantos de outros grupos indígenas, como cantos dos Krahô e uma música dos Shipibo. Foram dois momentos diferentes, o primeiro de repensar com os indígenas a música. E o momento com a Magda, nós fazíamos os arranjos todos juntos. Era uma imersão mesmo, ia quem podia. Ai ela pegava os instrumentos, tiveram músicos de Campo Grande que vieram auxiliar na elaboração dos arranjos, mas não conseguiram ficar até o fim. Tinham poucos músicos no grupo, a maioria das pessoas não tinha noção de música, ainda né... **Mas aos poucos fomos desenhando uma partitura alternativa e alguns desses momentos a Nandesy Floriza e a família dela participaram, eles estavam ali juntos. [...] Uma coisa que a dona Floriza sempre fala é que essas músicas têm mesmo que estar por aí, nas rádios, seja lá onde for. Porque são músicas de proteção, são músicas boas, de proteger as pessoas. Então, você escuta no carro, ela fala, vai te proteger de um acidente, entendeu?** Eu vejo na Dona Floriza, em Itay e Guracamy'i uma possibilidade muito tranquila dessas músicas transitarem, entre nós e eles. Há outros lugares que fomos que os rezadores possuem um repertório bem variado de canto tradicional, mas que eles não querem que circulem além dos espaços cerimoniais, porque é coisa séria, sabe? Ter o aval dos indígenas foi muito importante para o grupo. Aliás, nós só cantamos as canções que tivemos o aval deles. **Muito porque, nós cantamos do nosso jeito e pensamos esses cantos do nosso jeito**[grifo meu] (ARAMI EM CONVERSA, 2016).

Os cantos de chegada dos GK, como apresentou Chamorro, são os cantos do gênero *gahu*. A releitura feita a partir de cantos dos Shipibo (grupo indígena da região do Peru) e dos cantos dos Krahô (indígenas da região do Brasil central) foi apropriada a partir do intercâmbio com Magda. O fato de Arami ter mencionado que os cantos dos GK possíveis de se trabalhar nas releituras são os cantos de chegada e que os cantos que fazem parte de cerimoniais específicos serem-lhes interditos, vai ao encontro com as mesmas exigências feitas aos Brô Mc's pelas lideranças espirituais de Jaguapiru e Bororó.

Ademais, a aprovação da Ñandesy (xamã) Floriza que vive na RID, como as demais comunidades indígenas que Arami mencionou (Itay e Guracamy'i), sugere algumas reflexões que podemos fazer. Primeiro, as especificidades dos cantos que o grupo faz uso, não sendo problema entoá-los, pois são cantos de proteção, agem nos corpos com essa finalidade. Segundo, as relações que a xamã possui com a professora da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) Graciela Chamorro foram estabelecidas há algum tempo; Floriza e sua família se apresentam em muitas ocasiões na UFGD. Além disso, as outras aldeias acima citadas fazem parte das redes de pesquisas desta mesma pesquisadora, o que contribuiu para que o intercâmbio acontecesse e que as apresentações do grupo circulassem com mais tranquilidade nessas comunidades, assim como a recepção de suas obras artísticas. Não são quaisquer pessoas que conseguem fazer uso dos cantos GK e serem bem recebidos; Para que isto ocorra, são necessários tempo de convívio e de relações com esses indígenas, de modo a se estabelecer certas reciprocidades e confianças.

Terceiro, a maioria das pessoas da reserva de Dourados com quem conversei durante o campo, quando eu perguntava sobre o grupo *Veraju*, não faltavam elogios a se fazer ao grupo. Isso porque, mesmo que os integrantes façam uso de instrumentos externos aos GK para compor suas músicas, como instrumentos de percussão, atabaque, violão, flauta transversal, entre outros, eles não estão transformando as letras das canções, ela é entoada em sua continuidade. O que se produz é uma versão dessas músicas a partir da releitura do grupo, adicionando instrumentos outros e elaborando novos arranjos para aqueles cantos. Diferente dos Brô Mc's que produzem letras próprias e fazem uso de um verso ou outro de um gênero musical indígena, também transformando para a forma do rap e suas melodias. Notamos que, além das especificidades das relações entre as pessoas e suas posições nessas relações, a música dos Brô Mc's por serem feitas no formato do rap é o que, dentre outras coisas, mais dificultam a sua recepção na reserva indígena.

Não vou adentrar profundamente nas discussões acerca do fazer musical do grupo *Veraju*, o que seria relevante para refletirmos de maneira mais aprofundada as aproximações e diferenças em relação ao fazer musical dos Brô Mc's. Mas esta seria outra dissertação. O que fica aqui é que o intercâmbio entre o grupo artístico *Veraju* e os indígenas GK possibilitam fazer emergir novas maneiras de se atualizar as músicas indígenas, desta vez, sendo elaboradas por não indígenas.

Através dessas relações, foi possível elaborar releituras dos cantos desses povos. Isto mobiliza uma série de conhecimentos tanto de canto, história e corpo dos GK que são apropriados e interpretados da maneira particular do grupo e que o resultado final (os espetáculos, ou mesmo quicá, um dia, um cd) é produto artístico que será veiculado entre os não indígenas. Esses, por sua vez, conheceram uma modalidade diferente de canto indígena, assim como as canções de rap do grupo Brô Mc's. Quero sinalizar aqui que os processos de apropriação, interpretação de dadas canções GK por parte desses dois grupos, são modos de atualização dos cantos GK. Todavia, cada um desses grupos tem referências de músicas, histórias e corpos diferentes. Enquanto *Veraju* operacionaliza os cantos indígenas na extensão de suas convenções acerca da música e do espetáculo, com dinâmicas particulares, conhecimentos musicais também particulares, modos de se fazer peculiares, os Brô Mc's também possuem os seus. Como vimos acima, eles estão operacionalizando o canto GK e o rap na chave de suas concepções de corpo, história e música. Dessa maneira, cada um ao seu modo, entre rupturas/mudanças e continuidades, atualiza a música GK e pretende, dentre outras coisas, articular demandas indígenas com a sociedade envolvente.

Juntando-se aos grupos que mobilizam as demandas indígenas por meio das artes, temos a companhia *Teatro Imaginário Maracangalha*. Esta é uma companhia de teatro de rua que no ano de 2016 completava dez anos de atuação e pesquisas continuadas. De acordo com Fernando, membro do grupo e que está desde a sua formação, o grupo de teatro elabora suas peças a partir das estéticas de rua e com uma perspectiva política. O espetáculo que o grupo apresentara na praça central da cidade de Dourados que assisti chama-se *Tekoha: Ritual de vida e morte do Deus Pequeno*. De acordo com Fernando é uma pesquisa pautada no teatro épico Brechtiano e no teatro documental. Todas as narrativas do espetáculo foram extraídas de documentos oficiais, muitos provindos da FUNAI, SNI, SINDICATO RURAL DO MS e etc.

No espetáculo, de acordo com Fernando, foram trabalhadas partes dos discursos proferidos por Marçal de Souza ao longo de sua vida, a fim de construir os arquétipos envolvidos no assassinato dessa liderança e no extermínio dos indígenas até hoje. “A mídia, os ruralistas, a igreja, o judiciário do país, pela impunidade que está presente. As falas são encaixadas nesses arquétipos”(Fernando em conversa, 2016). De acordo com o ator, dramaturgo e diretor, infelizmente as impunidades e violências para com os GK continuam, por isso os membros da

companhia Maracangalha acreditam que esse diálogo que engendram com suas peças deve acontecer na rua. Segundo Fernando, “A arte é um grande instrumento contra a barbárie e lutamos com a arte contra a barbárie. E a arte enquanto transformação”. (EM ENTREVISTA,2016).

Conversando sobre os atores em cena e suas preparações e pesquisas para atuarem no espetáculo, ele nos contou que muitos fizeram parte desde o início da pesquisa. Os que se somaram posteriormente ao grupo tiveram acesso aos vídeos, áudios e documentos para se inteirarem e comporem seus personagens de acordo com a temática do espetáculo. Fernando nos disse que os membros do grupo convivem na militância que o Maracangalha tem junto do *Coletivo Indígena Terra Vermelha* em prol da luta indígena no estado. As circulações do grupo nas aldeias acontecem de maneira independente e através da articulação com as lideranças de cada uma delas. Alguns rezadores (Cacique-Nanderu) já executaram cantos que abençoavam e protegiam o grupo de teatro, conferindo sua aprovação à realização do espetáculo.

Sobre as apresentações nas aldeias indígenas, Fernando disse que eles participam do espetáculo e muitas vezes choram ao lembrar e reviver a história de seu povo, bem como da liderança Marçal de Souza. Ainda mencionou que a receptividade do espetáculo nas ruas das cidades de MS também são positivas, pois, de algum modo as pessoas se identificam com situações que também, em algum nível, são submetidas, como o preconceito pela cor, por serem mulheres, pobres e assim por diante. Isso possibilita com que eles se vejam na mesma situação de opressão e exclusão. De acordo com Fernando, as únicas recepções negativas foram de autoridades do Estado e de alguns fazendeiros que ameaçaram os integrantes do grupo: “Eles caminhavam pela praça de uma cidade e observando os ensaios. Quando se inteiraram do que se tratava o espetáculo nos ameaçaram”. Inclusive, em algumas cidades da fronteira do estado com o Paraguai, o grupo teve que sair escoltado pela polícia por conta do conteúdo contestatório do espetáculo. Fernando enxerga essas ameaças como devidas ao caráter de denúncia que o espetáculo abarca.

Sobre os processos de montagem do espetáculo, Fernando nos disse que estudava desde 2008 os textos dos discursos de Marçal de Souza, assim como os documentos que relacionam as atividades do líder GK. Além disso, ele também foi até a aldeia, entrevistou a filha de Marçal de Souza e algumas lideranças da região, a fim de saber suas considerações acerca dos feitos e também da morte dessa liderança tão central na história e luta desses povos em MS. Antigamente, o

espetáculo tinha três horas de atuação, dividido em três atos. O primeiro ato abordava a origem do mundo pela cosmologia Guarani; o segundo trabalhava a chegada do colonizador; por conseguinte, a história dos indígenas Guarani no MS com o avanço do latifúndio sobre as terras indígenas e, por fim, a vida do Marçal de Souza. Devido à extensão do espetáculo, Fernando nos contou que foram elaborando e reelaborando sínteses que abarcavam esses temas até chegar ao estado atual do espetáculo.

Além dessas explicações, ele nos contou que as simbologias presentes nos figurinos são códigos utilizados por todos os atores em cena com a finalidade de provocar no espectador a reflexão desses arquétipos, além das emoções que evocam. O pano vermelho que é utilizado em todo o espetáculo foi um dos artefatos utilizados para remeter à terra vermelha, assim como as linhas vermelhas que compunham os figurinos dos atores em cena, remetendo ao vermelho da terra indígena e o sangue indígena que é derramado impunemente. Somado a esses artefatos estão os bambus e as taquaras, os “*elementos sagrados como o Mbaraka*” (FERNANDO), que também figuravam os elementos indígenas presentes no espetáculo, como referências aos GK.

No decorrer de nossas conversas, Fernando mencionou não utilizar os cantos indígenas no espetáculo pelo fato de serem os cantos “*propriedade dos indígenas*”. Com isso, Fernando deixou claro em suas falas que os cantos GK são restritos a esses povos, algo que não se pode utilizar pelo fato de que eles mobilizam. Além disso, ele nos disse que a releitura que fazem remete aos fatos históricos que compõem o assassinato de Marçal de Souza, bem como as falas deste acerca das relações com a sociedade envolvente que atravessam a vida desses povos. Fazer uso dos cantos indígenas, para ele, é apropriar-se de algo que deve permanecer aos GK. Apropriar-se do canto GK seria tomar para interpretação algo sagrado, aquilo de mais precioso que esse povo detém, não sendo ético, portanto, por parte do não indígena apropriar-se.

Ademais, enquanto conversávamos, perguntei se ele conhecia os Brô Mc’s, ele disse conhecer o grupo e que uma vez se apresentou em um mesmo evento que os Brô Mc’s. O evento foi em Campo Grande e se chamava *Ava Marandu*. Na argumentação de Fernando sobre os Brô Mc’s, “É uma moçada do car*lho. É uma moçada que usa a arte como resistência também”. Na continuidade de sua leitura acerca das composições artísticas dos Brô Mc’s, ele nos disse que eles utilizam a linguagem do rap para trazer o discurso da aldeia. Ainda nesta conversa, Fernando disse considerar que a poética utilizada pelos Brô Mc’s é a poética da arte manifesto pela profundidade, segundo ele: “De onde sai

para onde vai” isto é, o que ela abarca e pela reflexão proposta “A arte que se manifesta não só como denúncia, mas como expressão, como vida, como força, como belo” (FERNANDO, EM ENTREVISTA, 2016).

É evidente que os grupos: *Veraju*, *Brô Mc's* e a *Cia de Teatro Imaginário Maracangalha* estão articulando por meio da arte as demandas dos Guarani Kaiowá no estado do Mato Grosso do Sul. Os cantos e o espetáculo são primordialmente pensados como formas de diálogos que visam principalmente a comunicação com a sociedade envolvente levando o conhecimento das práticas artísticas indígenas, como também, de sua história e situações aos quais estão submetidos a viverem atualmente. Todavia, ao fazerem isso, esses grupos aos seus modos estão atualizando não apenas os cantos e a história dos GK, mas também, estão produzindo novas formas das pessoas os conhecerem enquanto indígenas GK. As perguntas que faço e que deixo para adiante são: Até que ponto a apropriação por parte dos não indígenas dos cantos e histórias dos Guarani Kaiowá podem criar ainda mais distanciamentos entre esses indígenas e as demais pessoas das sociedades envolventes? Uma vez que, muitas vezes o que fica em seus espetáculos não é a condição de uma releitura, mas tudo o que se somam à obra e a mensagem que ela expressa. Essa indagação me levou a outro questionamento: Como recebem e significam as pessoas (indígenas e não indígenas) essas obras artísticas que trazem temas indígenas produzidas pelo *Karai*? Essas questões podem nos elucidar o que está em jogo quando não indígenas fazem uso de motivos indígenas para elaborar suas artisticidades, no sentido de sua recepção. O que fica?

IMAGENS

Na Escola



Figura 5: Apresentação do Dia do Índio - Escola Tengatufí (GUILHERME, Jacqueline C. 2016)

Figura 6: Ensaio turma da 7ª série. Escola Guateka. (GUILHERME, Jacqueline C. 2016)



Dia do Índio na Aldeia Jaguapiru



Figura 7: Apresentação Kaiowá no Dia do Índio na Aldeia Jaguapiru (GUILHERME, Jacqueline C. 2016)



Figura 8: Apresentação dança da Ema Homens Terena no dia do índio aldeia Jaguapirú ((GUILHERME, Jacqueline C. 2016).



Figura 9: Apresentação Guarani no Dia do Índio na Aldeia Jaguapiru (GUILHERME, Jacqueline C. 2016)



Figura 10: Apresentação da Dança Putu-Putu no Dia Índio na Aldeia Jaguapiru (GUILHERME, Jacqueline C. 2016)

As Retomadas de Terra



Figura 11: Retomada de Terra Ita Poty (GUILHERME, Jacqueline C. 2016)



Figura 8: Crianças Jogam Vôlei ao Som de Tiros na Retomada de Terra Ita Poty (GUILHERME, Jacqueline C. 2016)



Figura 93: Cozinha da Retomada de Terra Ita Poty (GUILHERME, Jacqueline C. 2016)



Figura 14: Retomada de Terra Yvu Werá

Tupã'i: Morte e Vida do Deus Pequeno



Figura 15: Apresentação do Espetáculo Tupã'i: Morte e Vida do Deus Pequeno. Grupo Teatro Imaginário Maracangalha (GUILHERME, Jacqueline C. 2016)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É crescente o uso dos mais variados gêneros da música popular levada a cabo por grupos indígenas das mais variadas etnias que os utilizam para elaborarem suas obras artísticas. Se antes nos foi desconhecida essas práticas e o modo como dispunham delas, e isto no que diz respeito à sociedade envolvente, atualmente, têm se tornado destaque e motivo de interesse por parte de muitas pessoas, das mais diversas áreas de atuação. Com o objetivo de conhecer alguns de seus motivos e o modo como levam esse empreendimento adiante, ao longo deste trabalho apresentamos alguns desses grupos e tivemos como foco de análise o fazer musical do grupo de rap indígena Kaiowá Guarani Brô Mc's, pois entendemos que esses fazem parte da ampla rede de artistas indígenas que configuram o cenário atual da música popular.

O intento em conhecer dos Brô Mc's como eles passaram de ouvintes de rap a executantes de rap indígena. Ou mesmo, a maneira como eles me disseram e mostraram elaborar suas composições, bem como o que suas músicas implicam nas e para as pessoas da Reserva Indígena de Dourados e em seu entorno possibilitou-nos um conhecimento mais aprofundado acerca deste fenômeno. Ao longo desta dissertação conhecemos algumas das formas e razões pelas quais os Brô Mc's levam seus empreendimentos musicais adiante e o que está em jogo quando o fazem.

De partida, no capítulo primeiro deste trabalho, apresentei um panorama parcial dos artistas indígenas que configuram o cenário atual da música popular, ao menos em âmbito nacional, diga-se, brasileiro. De modo que, adiante apresentamos e aprofundamos em um dos grupos que compõem essa rede de articulação por meio da música, os Brô Mc's. Por conseguinte, apresentamos algumas de nossas indagações acerca de tal empreendimento, a saber, como esses artistas fazem uso da música popular, em particular do rap. Argumentamos, apoiados na bibliografia existente acerca da música nas sociedades ameríndias das terras baixas da América do Sul, sobre o caráter socializante que esta detém, além de apresentarmos o tema da troca como fundante das relações sociais entre esses povos. O lugar que a música ocupa enquanto mediadora das eventuais trocas entre esses povos.

Ademais, localizamos que as trocas musicais entre os Guarani Kaiowá e a sociedade envolvente acontecem desde as missões jesuíticas, com o emprego do violino, sua confecção e sua execução, indo além de cantos tradicionais, como também sendo executados repertórios de

músicas paraguaias. Vimos que o uso da noção de cultura entre os integrantes dos Brô Mc's aponta para a abertura de diálogo com o outro – aquele que reside à margem de suas sociedades, melhor dizendo, não tão à margem assim. Este diálogo é tramado e articulado aos seus modos convencionais de articulação. Vimos também que o conceito de apropriação, a prática de apropriar-se de algo externo opera na chave da troca, da consumação de alguma parte do outro, seja ele expressa em música ou outros objetos e práticas, diferente da concepção de apropriação pensada comumente nas sociedades nacionais. De todo modo, tal apropriação é significada e interpretada de acordo com suas noções particulares de conceber a vida e, por consequência, acionam noções específicas para significar os sons que lhes rodeiam, partindo muitas vezes de suas concepções cosmológicas particulares.

Não obstante, o modo como os Brô Mc's apropriam-se do rap implica na interpretação e conseqüentemente na atualização da música entre os Guarani Kaiowá, conferindo ao rap indígena uma nova linguagem musical em uso entre eles. Esta linguagem, por sua vez, relaciona outros tempos e espaços históricos em suas canções e, ao fazerem isso, atualizam os mesmos em suas obras musicais. As canções dos Brô Mc's configuram-se, portanto, como uma sonoridade dialética, capaz de articular os diferentes tempos e espaços aos quais viveram e vivem os Guarani Kaiowá no estado do Mato Grosso do Sul. Dessas considerações, surgiram novas questões, que tipos de temporalidades acionam os sujeitos que escutam o rap indígena? E no que essas temporalidades produzidas a partir da escuta do rap indígena podem vir a configurar entre as pessoas na RID?

Adentrando ao capítulo dois da dissertação, expus alguns aspectos históricos que abarcam o tema da música popular e suas características. Esta, por sua vez, pensada em seu início como destoante da música clássica/erudita e que fora elaborada nos diferentes contextos existentes no mundo. Em praças, ruas, bailes e festas, a música popular configurou-se como a música de todos. Igual, o rap nasce nesse mesmo contexto em que tantos outros gêneros musicais da MP surgiram. Vimos como o rap adquiriu suas especificidades enquanto gênero musical não dissociado do caráter político que suas canções visavam e ainda visam expressar e dialogar, apontando para um espaço onde as vozes até então inaudíveis se fazem escutar.

Apresentamos também os aspectos que configuram um gênero musical como pertencente à MP e conseqüentemente ao rap. De todas as definições e indefinições acerca do que configura uma determinada música ser classificada ou não como um gênero musical específico,

deve-se levar em conta o aspecto de performance que é levado a cabo, a saber, pelos executantes, pelo mercado musical e para além, a saber dos ouvintes como eles significam tal som, se pertencentes ou não a um grupo sonoro específico. Esta abordagem nos permitiu conhecer o fazer musical dos Brô Mc's e o modo como são recebidas e significadas suas músicas.

Ainda neste capítulo, sinalizamos para a fala de um dos integrantes dos Brô Mc's que, ao dizer em uma entrevista à Central Única das Favelas (CUFA) que não mistura o rap com os elementos indígenas em suas músicas, mas ao contrário disso, coloca-os juntos na canção, permitiu-nos compreender que o rap indígena não intenta produzir uma mistura, no sentido de produzir certa fusão, homogeneidade; suas canções visam ao contrário disso. Colocar os elementos sonoros distintos justapostos é manejá-los de modo a produzir diferenças, é manejá-los aos seus modos convencionais Guarani Kaiowá, é dizer de onde partem, é estabelecer a alteridade, a diferença em relação aos demais. Não fazer rap e sim fazer rap indígena é, em outras palavras, indigenizar o rap e, conseqüentemente, indigenizar a música popular, afirmando e reelaborando suas pertenças enquanto indígenas, ao passo que elaboram as rimas em guarani, fazem uso de canções indígenas e contam sobre suas experiências e histórias de vida. Neste caso, ao contrário de produzir uma sonoridade homogênea e, por assim dizer, de perder os elementos indígenas, os Brô Mc's tem engendrado através da música uma antimestiçagem (KELLY, 2015) sonora. Em muitas de suas canções, o uso tanto do rap como de trechos de músicas indígenas, como a música da dança do Bate-Pau Terena em *Terra Vermelha*, produz o que convencionamos chamar de fricção de musicalidades (PIEIDADE, 2005). Ou seja, os gêneros musicais presentes na canção se fazem audíveis, não tendo um que englobe o outro. Pelo motivo de se fazerem distinguíveis/audíveis, podemos notar suas presenças, o que mais uma vez nos permite reconhecer a antimestiçagem levada a cabo por eles. Ao contrário de transformá-los em um de nós, ao transformar o rap em rap indígena, os Brô Mc's estão afirmando e elaborando suas humanidades enquanto indígenas, atualizando e fazendo-se reconhecer enquanto “outros” distintos das demais humanidades que os cercam. E, em particular, distintos das pessoas que configuram as sociedades envolventes, os *Karaí*.

Apresentamos no capítulo três as especificidades da música Guarani e Kaiowá. Vimos que a música entre esses povos aciona diferentes tempos e espaços em articulação, além de agir sobre os corpos das pessoas. Das modalidades musicais que apresentamos, estão

o *JEROKY*, apresentado como cantos de prece e invocação, em oposição e complementaridade com o gênero musical *YVYRA'JA*, relativo à guerra, ao combate. Ambos os gêneros musicais foram identificados por Montardo (2002) em rituais xamânicos que a autora participou durante o período de campo de sua pesquisa. Aliado a essas considerações, somaram-se ao corpo do texto outros gêneros musicais identificados por Chamorro também presentes entre os Guarani Kaiowá do estado do Mato Grosso do Sul. Sobre os gêneros que a autora descreveu, apresentamos os gêneros relativos à reza, denominados *Ñembo'e*, junto de seus complexos de cantos, os gêneros musicais *Guahu*, *Kothyhu* e *Guaxiré*. Esses dois últimos sendo mais festivos, marcando a liminaridade dos espaços das cerimônias entre o domínio do restrito, as rezas, e os de domínio público, os cantos de festas.

Além de possibilitar ao leitor o conhecimento de alguns dos gêneros musicais presentes entre os Guarani Kaiowá, sinalizamos para os gêneros musicais de festas entre esses povos, a fim de articular com o uso dessas modalidades sonoras que os Brô Mc's disseram fazer para compor suas músicas. Com todas essas considerações, chegamos ao capítulo quatro onde abordamos parte do fazer musical dos Brô Mc's. Neste capítulo, descrevemos como os integrantes do Brô Mc's passaram de ouvintes de rap a executantes de rap indígena. Para além, apresentamos exemplos de como os jovens mc's elaboram suas rimas em guarani na modalidade do rap. Por sua vez, eles a elaboram de acordo com a forma do rap. Em outras palavras, as bases rítmicas são elaboradas de acordo com o "tu" referente às átonas das palavras que marcam o tempo primeiro e o tempo terceiro do ritmo, e "tá" coincidindo nas tônicas das palavras, marcando o tempo no segundo e quarto tempo rítmico, formando assim o "tu,tá,tututu,tá", a rítmica do rap, comumente conhecida pela comunidade do rap como "bum" e "clap". Vimos que o uso do ritmo que marca o gênero do rap é recordado de cabeça pelos jovens indígenas que, ao passo que contam a batida, escrevem suas rimas para as músicas. Somente posterior a isso que adicionam as bases instrumentais para suas canções. A iniciativa de elaborar as rimas apenas no guarani têm possibilitado novas formas de aprendizado e aprofundamento na própria língua falada, permitindo o conhecimento de novas palavras para compor seus repertórios de rimas. Assim, o ato de elaborar rap indígena tem possibilitado maiores conhecimentos e aprofundamento de suas particularidades GK.

No capítulo quatro apresentamos os diversos modos de se pensar e elaborar as composições musicais entre os integrantes indígenas dos Brô Mc's, o que confere formas de uso variadas para o

rap. Ainda nesse capítulo, apresentamos as interpretações que esses integrantes fazem das características do rap, ao trazer para suas canções suas referências políticas, no que diz respeito, por exemplo, à identificação que têm eles na figura de Marçal de Souza, que, dentre outras coisas, lutou pelo reconhecimento dos GK em MS. Assim como Marçal de Souza, os integrantes dos Brô Mc's disseram levar essa luta adiante, agora ensejada no palco, isso para (se) fazerem audíveis as vozes indígenas em todos os estados brasileiros, podendo assim articular suas demandas. Devido a essas explicações que formulamos o título desse trabalho: *A poética da luta: Rap indígena entre os Guarani Kaiowá em Mato Grosso do Sul*. Apresentamos também suas concepções acerca das formas com que esses artistas elaboram suas performances em palco, mostrando suas habilidades e desenvoltura no mesmo. Em suas performances de palco, eles nos disseram ser o corpo elemento preponderante para se permanecer no tempo da música que entoam.

Somada a essas argumentações, apresentamos ainda nesse capítulo os efeitos que os artistas indígenas almejam alcançar com a música que cantam. Dentre outras coisas, a música deve agir nos corpos das pessoas até que alcance sua alma e assim promova certa transformação. Fazer “o cara arrepiar”, ou mesmo “torná-las mais felizes” são agências que a palavra cantada entre os GK operacionalizam nos corpos que as executam e as escutam. Dessa particularidade, elaboramos o capítulo seguinte dessa dissertação a fim de compreender as aproximações existentes entre o canto GK e o rap indígena.

No quinto capítulo, podemos notar que a busca por se operacionalizar o poder da palavra está presente em ambas às modalidades musicais, nos cantos GK e no rap indígena. Ademais, vimos que o uso do Guaxiré aponta para a escolha desse gênero como tendo raízes mais profundas do que apenas as restrições dos mais velhos, no que diz respeito ao uso de rezas para compor suas canções. Assim como o rap, o Guaxiré emerge dos momentos de festas que acontecem entre esses povos. Em meio às cirandas que crescem na *ogã psy (casa de reza)* ou mesmo no terreiro que a rodeia, o canto do *guaxiré* é elaborado pelas pessoas que visam contar o que aconteceu ou o que está acontecendo em sua vida. O improvisado nessa elaboração, em algum nível, é próximo do que acontece em uma das modalidades do rap, o *freestyle*, onde o rimador fará uso de seus repertórios de rima para elaborar um diálogo com o outro rimador. Além dessas considerações, o uso do Guaxiré aciona diferentes afetos e memórias de outros tempos e espaços nas pessoas GK.

Apresentamos também nesse capítulo, algumas composições que estavam elaborando os mc's indígenas durante o período que lá estive. Nessas composições, refletimos sobre os motivos indígenas que os Brô Mc's utilizam para comporem suas canções. Vimos que essas canções portam temáticas indígenas que estão presentes em diferentes partes dos mitos que constituem as cosmologias dos Guarani e Kaiowá em MS. Além de fazerem uso das formas que compõem o rap, esses artistas usam temas particulares a eles, e que, entre outras coisas, somam-se às formas GK de elaborar cantos. Os cantos entre os GK, dentre outras especificidades, contam a história de seu povo; isso se pode notar presente em todas as letras dos Brô Mc's.

Por conseguinte, ainda nesse capítulo, descrevemos o uso de um verso de um canto de Guaxiré que Bruno adicionou em sua música, todavia transformando a melodia e o tempo em que ela é executada. Esse feito nos levou a refletir, ao menos em partes, sobre o processo de elaboração de versões. A versão de Bruno para esse Guaxiré nos permitiu pensar a continuidade dada para os cantos GK no rap e, para além, pensá-la como um corte ressonante. Ademais, esse ato aciona diferentes tempos e espaços que são articulados na mesma canção, além de produzir afetos e memórias nas pessoas que a escutam.

Das complexidades que abarcam o fazer dos Brô Mc's que elencamos até agora, soma-se a explicação que Bruno deu sobre como elege o tema a ser abordado em suas canções. Dentre outras coisas, ele nos disse que alguém tromba nele e diz para ele escrever determinadas coisas. Bruno disse pensar ser o 2Pac e o Sabotage quem fornecem tais informações. Ambos rappers aqui citados já estão mortos. Dentre outras coisas, entre esses povos, uma pessoa que já morreu não possui mais sua alma palavra. Com a fala de Bruno refletimos que tal alma palavra presente nesses cantos provindos de mortos pode vir a tornar-se viva a partir de suas elaborações que transformam tais temas provindos dos mortos (2Pac e Sabotage) em música. Esse ato permite que suas almas palavras deem vida à letra por meio da inserção da música. Ademais, as genealogias traçadas por meio da relação com 2Pac e Sabotage permitem que Bruno leve adiante suas composições.

Por fim, chegamos ao último capítulo desta dissertação, o capítulo seis. Aqui tratamos sobre a recepção e significação da música dos Brô Mc's na Reserva Indígena de Dourados (RID) e em seu entorno, bem como apresentamos dois grupos de artistas não indígenas que fazem uso de temas e elementos indígenas GK para compor suas artes. Esses últimos vieram para somar as diferentes formas que dão à atualização da música GK e também de suas histórias, além de apontar

para as diferentes maneiras de se refletir acerca da beleza do outro, leia-se: da arte do outro.

Com esse capítulo, pudemos notar que a recepção do rap indígena na RID aciona outros campos de significações que vão além, mas que também complementam as questões relativas à música que esses artistas produzem. As formas de socialidades entre as diferentes parentelas que residem na RID e suas relações incidem na significação do rap indígena, indo além do campo audível de suas músicas, relacionando as significações do rap indígena às atitudes e aos modos como as famílias dos mc's se comportam e se relacionam com os demais na RID.

Para além, vimos também que as predileções musicais das pessoas de ambas as aldeias (Jaguapiru e Bororó) estão centradas primordialmente na audição dos gêneros do sertanejo e da música gospel e, em menor grau, por parte dos mais novos que conheci auxiliando a professora de português em suas aulas na escola Guateka. No que se refere à audição de músicas outras, o pop e o rock internacional foram citados com maior ênfase, além das duas outras modalidades já citadas, cabendo ao rap pouca receptividade e, conseqüentemente, ao rap indígena também. Mostramos que a escolha para a audição de gêneros musicais como sertanejo e gospel assim como determinadas escolhas de adornos corporais provindas do não indígena são operacionalizadas enquanto corpos-roupas que se vestem e que assim tornam possível assumir as propriedades, digam-se, os poderes que tais corpos portam. Esses usos podem também ora ou outra atuar como disfarces em relação, primordialmente, com a sociedade envolvente, quando esses indígenas vão até as cidades próximas às reservas e onde, desses contatos, sentem o preconceito e demais formas de marginalizações. Entendemos aqui que a música aciona diversos âmbitos de atuação e pode ensejar vários sentidos e percepções. Um deles, que nos foi permitido compreender, é o ato de vestir corpos sonoros e dessa maneira acionar os poderes que determinados corpos detêm, dentre outras possibilidades, adorná-los, deixá-los belos, ternos, leves e saudáveis. Dessa transformação engendrada via música também podemos avaliar que os Brô Mc's fazem bem o uso do rap operacionalizando-o por essa via. O rap indígena assume as formas técnicas do rap, suas qualidades contestatórias e reflexivas, bem como assume características provenientes da operacionalidade do poder da palavra cantada entre os GK.

Sobre o rap indígena ainda não se configurar como um tipo de música amplamente ouvida pelas pessoas na RID, destacam-se em

algumas das explicações como motivo o fato de o rap não ser uma música amplamente convidativa para se dançar, fator que para esses povos não é separado da qualidade da música. Dentre outras coisas, a música se dança. Vimos também que na RID as pessoas ainda têm dificuldades em conceber o rap indígena como música indígena, isso devido ao uso da forma do rap para elaborar as canções. Em contrapartida, foram unânimes, mesmo com todas as relações que implicam na significação do rap indígena, na avaliação enquanto legítimos os temas abordados em suas canções: “eles cantam nossa realidade. São todas verdades o que eles cantam. Eles cantam nossa história”. Com isso, avaliamos que o rap indígena ainda tem muito que percorrer para serem aceitas suas músicas de forma positiva na RID. Essa modalidade musical, assim como em muitos outros lugares do mundo, ocupa certo lugar marginal (às margens) no que se refere à escuta das pessoas na RID, salvo em contextos de retomadas de suas terras tradicionais, onde não faltaram elogios para compor a recepção e a significação do rap indígena dos Brô Mc’s. Avaliamos que, dentre outras coisas, isso se deve ao fato de que estão mais latentes as articulações políticas em prol da legalidade de suas demandas, da afirmação de suas pertencas enquanto indígenas e de todas às situações que foram e ainda continuam sendo submetidas as vidas indígenas em MS.

Acreditamos que, com este trabalho, contribuímos para a reflexão acerca das complexidades presentes no fazer musical de artistas indígenas quando fazem uso de gêneros da música popular, podendo, dessa maneira, serem ampliados os estudos que visam o fazer musical de cada grupo artístico indígena que faz uso de elementos artísticos “externos” aos seus e, assim, contribuindo para novas reflexões acerca desse fenômeno. Dentre outras coisas, longe de se configurar como aculturação, no sentido de perda de suas indianidades, o que os Brô Mc’s têm apontado com suas obras artísticas é que, ao contrário disso, eles estão fortalecendo e atualizando em novas linguagens sonoras o modo de ser Guarani Kaiowá na contemporaneidade. Ao transformar a música popular em indígena, leia-se: em seus idiomas, os Brô Mc’s estão operacionalizando em suas canções constantemente a diferença entre os pares “nós” e o os “outros”, produzindo assim, se podemos dizer, uma espécie de antimestiçagem sonora. Ao produzir distinções entre indígenas e não indígenas por meio de distintas poéticas, esses artistas visam levar adiante a luta indígena e suas demandas, tantas vezes já travadas anteriormente por seus ancestrais. Mas agora, articulando-as em cima do palco.

No meu último dia na RID, quando me despedia da família de Bruno e Clemerson, a lua (o irmão mais novo do sol, conhecido como *Jassy* na mitologia GK) aparecia radiante e cheia. *Jassy* então boiava na imensidão do mar do céu. Foi quando as irmãs mais novas de Bruno e Clemerson, de quatro e sete anos, pulavam alegremente dizendo: *Jassy! Jassy!* Disse-me a mãe delas sorrindo, naquele momento, que as crianças que têm sua morada e que pulam ao ver *Jassy* repontar no céu são possibilitadas de crescer ainda mais. Saí da RID entendendo que enquanto houver lugar onde as crianças GK possam pular ao ver *Jassy* é que então a vida continuará a crescer entre eles e possibilitar, assim, a continuidade de novas formas de ser Guarani Kaiowá. Despedi-me das ruas da RID sentindo o aroma que as fogueiras exalam no findar do dia, pensando nas conversas que se tramavam ao redor do fogo naquele momento. A vida por lá não havia partido, somente eu.



Figura 10: *Jassy* Reponta no Céu. Últimos Momentos do Campo na Aldeia Jaguapiru (GUILHERME, Jacqueline C. 2016)

REFERÊNCIAS

AHARONIAN, Coriún. 1997. “*Carlos Vega y la teoría de la música popular: Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero*”. En *Revista musical chilena*, Santiago, v. 51, n.188, jul. 1997

ARAMI. Depoimento [Janeiro a Março de 2016]. Entrevistadora: GUILHERME, Jacqueline Candido. Mato Grosso do Sul: Dourados. Membro do Grupo Artístico Veraju. 2016. Arquivos digitais de áudio. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa de mestrado: “A poética da luta: *rap* indígena entre os jovens Kaiowá”.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes. 1997, p. 230 p.

BATISTA, Clemerson. Depoimento [Janeiro a Março de 2016]. Entrevistadora: GUILHERME, Jacqueline Candido. Mato Grosso do Sul: Reserva Indígena de Dourados. 2016. Arquivos digitais de áudio. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa de mestrado: “A poética da luta: *rap* indígena entre os jovens Kaiowá”.

BLACKING, John. [S.D] Quão Musical é o Homem. *How musical is man*. Seattle: University of Washington Press. 1974. 166 p. [Citações a partir da tradução livre de Guilherme Wrlang]

BRAND, Antônio José. Educação indígena: uma educação para a autonomia. In. XII ENCONTRO INTERNACIONAL DE EDUCAÇÃO MERCADO/CONESUL, 6, 2004, Campo Grande. 2004.

_____. Os novos desafios para a escola e o professor indígena. *Série-Estudos (UCDB)*, Campo Grande/MS, v. 01, n.15, 2003 p. 59-70.

_____. Educação escolar e sustentabilidade indígena: possibilidades e desafios. *Ciência e Cultura*, v. 60, 2008, p. 25-28.

CALAVIA SÁEZ, Oscar. Nomes, pronomes e categorias: repensando os subgrupos. *Antropologia em Primeira Mão*, Florianópolis, v. 138. 2013, p. 1-17, 2013.

[CARNEIRO DA CUNHA, Manuela](#). Cultura com aspas e outros ensaios. São Paulo: Cosac e Naify, 2009. 436 p.

CAVALHEIRO, Ládio Veron. Os Ensinaamentos Tradicionais de João Aquino – o Caso dos Instrumentos Musicais executados com Arco. Monografia (Licenciatura Indígena). FAED – Universidade Federal da Grande Dourados.

CHAMORRO, Graciela. *Terra Madura, Yvyaraguyje: Fundamento da Palavra Guarani*. 1. ed. Dourados: Editora da Ufgd, v. 1, 2008, 367p

_____. A arte da palavra cantada na etnia kaiowa. *Bulletin - Société Suisse des Américanistes*, v. 73, , 2013 p. 43-60.

CHAMORRO, Graciela. [PEREIRA, Levi Marques](#). Missões Pentecostais na Reserva Indígena de Dourados ? RID: origens, expansão e sentidos da conversão. In: Graciela Chamorro; Isabelle Combès. (Ed.) *Povos indígenas em Mato Grosso do Sul: história, cultura e transformações sociais*. 1ª ed. Dourados: UFGD, 2015, v. 1, p. 631-654.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o estado: investigações de antropologia política*. Porto: Edições Afrontamento. 1979. 215 p.

_____. *A fala sagrada: mitos e cantos dos índios Guarani*. Campinas: Papirus, 1990.

[COELHO, Luis Fernando Hering](#). Música Indígena no Mercado: sobre demandas, mensagens e ruídos no (des)encontro intermusical. *Campos*. Curitiba, v. 5, 2004, p. 151-166.

[COELHO DE SOUSA, Marcela de Sousa](#). A dádiva indígena e a dívida antropológica. In: Barros, Benedita da Silva; Garcés, Claudia.; Moreira, Eliane; Pinheiro, Antonio. (Ed.). *Proteção aos conhecimentos das sociedades tradicionais*. Belém: Museu Paraense Emilio Goeldi/CESUPA, 2007, v. , p. 101-118.

_____. A vida material das coisas intangíveis. In: Coelho de Souza, M.S.; Coffaci de Lima, E.. (Org.). *Conhecimento e Cultura: práticas de transformação no mundo indígena*. 1ed.Brasília: Athalaia Gráfica e Editora, 2010, v. , p. 97-118.

DAMATTA, Roberto. SEEGER, Anthony, VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo; A Construção da pessoa nas sociedades Indígenas brasileiras. *Boletim do Museu Nacional*, v. 32, n.1-2, 1979, p. 2-19.

DOMINGUEZ, Maria Eugenia. Versiones, apropiación e intermusicalidad en el Río de la Plata. *Antropologia em Primeira Mão*. Florianópolis, v. 126, 2011, p. 1 – 19.

FERNANDO. Depoimento [Janeiro a Março de 2016]. Entrevistadora: GUILHERME, Jacqueline Candido. Mato Grosso do Sul: Dourados. Membro do Grupo Teatro Imaginário Maracangalha. 2016. Arquivos digitais de áudio. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa de mestrado: “A poética da luta: *rap* indígena entre os jovens Kaiowá”.

FINNEGAN, Ruth. *¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo*. *TRANS-Revista Transcultural demúsica*. n. 6. 2002, p. 1- 26.

[GARCIA, Walter](#). Ouvindo Racionais MC's. *Teresa* (USP), São Paulo, v. 4/5, p. 166-180, 2003.

GUERREIRO, Juliana. El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización. *Trans*. N. 16, 2012, p. 1- 22.

HANKS, William. 2008. “O que é o contexto”. In: Bentes, Anna et ali (org). *Língua como prática social: das relações entre língua, cultura e sociedade a partir de Bourdieu e Bakhtin*. São Paulo: Cortez Editora, 169-203.

HANNERZ, Ulf. Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional. *Mana*. Rio de Janeiro, Abril, 1997, p. 7 – 39.

INGOLD, Tim. *Being alive: essays on movement, knowledge and description*. Oxford: Routledge, 2011, 289 p.

JOÃO, Daniela. Depoimento [Janeiro a Março de 2016]. Entrevistadora: GUILHERME, Jacqueline Candido. Mato Grosso do Sul: Reserva Indígena de Dourados. 2016. Arquivos digitais de áudio. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa de mestrado: “A poética da luta: *rap* indígena entre os jovens Kaiowá”.

KELLY, José Antonio. *Sobre antimestiçagem*. 1ª ed. Curitiba: Cultura & Barbarie, 2016. v. 1. 112p.

KLEIN, Tatiane Maíra. *Práticas midiáticas e redes de relações entre os Kaiowa e Guaraní em Mato Grosso do sul*. 2013. 121 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social)- Programa de Pós Graduação em Antropologia Social – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *A história de Lince*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, 361p.

_____. *O cru e o Cozido*. São Paulo: Cosac e Naify. 2004, 442 p.

_____. *Antropologia Estrutural*. São Paulo: Cosac e Naify. 2008, 446 p.

_____. *As estruturas elementares do Parentesco*. 6ª Ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2010. 544p.

LOBO, Higor. *Trajatórias individuais e processos coletivos do rap indígena: territórios e territorialidades do grupo Brô Mc.s*. 2014. 156 f. Dissertação (Mestrado em Geografia). Faculdade de Ciências Humanas - Programa de Pós Graduação em Geografia – Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2014.

LUAN B. Boy Depoimento [Janeiro a Março de 2016]. Entrevistadora: GUILHERME, Jacqueline Candido. Mato Grosso do Sul: Cidade de Dourados – Coletivo Artístico Casa dos Ventos. 2016. Arquivos digitais de áudio. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa de mestrado: “A poética da luta: rap indígena entre os jovens Kaiowá”.

MADRID, Alejandro. ¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?. *TRANS-Revista transcultural demúsica*, n.13, 2009, p. 1 – 15.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonautas do Pacífico Ocidental*. (Introdução). São Paulo: Abril Cultural, 1976 [1922].

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: _____. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003, p. 183-314.

[MENEZES BASTOS, Rafael José de](#). A Origem do Samba Como Invenção do Brasil: Sobre O Feitio de Oração de Vadico e Noel Rosa (Por Que As Canções Tem Musica?). *Cadernos de Análise Musical*, São Paulo/Belo Horizonte, n.8, 1996, p. 1-29.

_____. Música nas sociedades indígenas das Terras Baixas da América do Sul: estado da arte. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 13, p. 293-316, Out. 2007.

MONSON, Ingrid. *Saying Something*. Jazz Improvisation and Interaction. Chicago: Chicago University Press. 1997. 261 p.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. *Através do Mbaraka: música e xamanismo Guarani*. 2002. 277f. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Programa de Pós Graduação em Antropologia Social – Universidade de São Paulo – São Paulo, 2002.

MORAIS, B.M. 2016. *Do corpo ao pó: crônicas da territorialidade Kaiowá e Guarani nas adjacências da morte*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Programa de Pós Graduação em Antropologia Social – Universidade de São Paulo, 2016.

NASCIMENTO, A.M. *Ideologias e Práticas linguísticas contra-Hegemônicas na Produção de Rap Indígena*. *Signótica*, Goiânia, v.25, n.2, p.259-281; 2013

_____. Sonares dialécticos y política en el estudio posnacional de la música. *Revista Argentina de Musicología*, Buenos Aires, N. 11, 2010, p. 17 – 32.

OCHOA, Ana Maria. *Musicas locales en tempos de globalización*. 1ª Ed. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma. 2003, 136 p.

PEIXOTO, Kelvin. Depoimento [Janeiro a Março de 2016]. Entrevistadora: GUILHERME, Jacqueline Candido. Mato Grosso do Sul: Reserva Indígena de Dourados. 2016. Arquivos digitais de áudio. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa de mestrado: “A poética da luta: rap indígena entre os jovens Kaiowá”.

PEREIRA MARQUES, Levi. *Parentesco e Organização Social Kaiowá*. 1999. 251 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) –

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

PIEIDADE, A. T. C.. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. Opus (Porto Alegre), ANPPOM/Ed. da UNICAMP, v. 11, n.1, p. 113-123, 2005.

PIMENTEL, Spensy Kmitta. Elementos para uma teoria política kaiowá e guarani. 2012, 375f. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Programade Pós Graduação em Antropologia Social – Universidade de São Paulo – São Paulo, 2012.

PINTO, Vinicius Teixeira. *Sons do Sul*: performances e poéticas do rap em Porto Alegre. 2015, 183 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Programa de Pós Graduação em Antropologia Social – Universidade Federal de Santa Catarina – Florianópolis, 2015.

PRADELLA, Luis Gustavo Sousa. Entre os seus e os outros: horizonte, mobilidade e cosmopolítica Guarani. 2009, 166 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia social) – Programa de Pós Graduação em Antropologia Social – Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre, 2009.

PROTASIO, Paulo Langer. Violinistas Kaiowá/Guarani: dados etnográficos e históricos sobre os violinos de procedência missioneira no atual Mato Grosso do Sul. In: LANGER, Protasio Paulo; CHAMORRO, Candida Graciela. (Ed.). *Missões, Militância Indigenista e Protagonismo Indígena*. 1ª ed. São Bernardo do Campo / SP: Nhanduti, 2012, p. 317-338.

RAMO Y AFFONSO, Ana Maria. *De pessoas e palavras entre os Guarani Mbya*. 2014. 380 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

SAHLINS, Marshal. O "pessimismo sentimental" e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em via de extinção. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 41 - 73, Abril, 2007.

SEEGER, Anthony. *Por que cantam os kīsêdjê* : uma antropologia musical de um povo amazônico. 1ª Ed. São Paulo: Cosac e Naify, 2015, 320p.

_____. Etnografia da Música. *Revista Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 17, 2008, p. 237 – 260.

SEGRETO, Marcelo. *A linguagem cancional do Rap*. 2015. 150 f. Dissertação (mestrado em linguística) – Programa de Pós Graduação em Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A atualidade de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2009, 144 p.

TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma. 2015, 183 p.

VEGA, Carlos. Mesomúsica: Un ensayo sobre la música de todos. Santiago: *Revista musical chilena*, jul. 1997, vol.51, no.188, p.75-96.

VERON, Bruno. Depoimento [Janeiro a Março de 2016]. Entrevistadora: GUILHERME, Jacqueline Candido. Mato Grosso do Sul: Reserva Indígena de Dourados. 2016. Arquivos digitais de áudio. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa de mestrado: “A poética da luta: rap indígena entre os jovens Kaiowá”.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Arawete: Os Deuses Canibais*. Rio De Janeiro: JORGE ZAHAR/ANPOCS, 1986. 744p .

_____. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In: *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002b p. 345-400

WAGNER, Roy. *A invenção da Cultura*. São Paulo: Cosac e Naify, 2010, p. 253.

SITES CONSULTADOS

Conheça o Brô MCs - *O primeiro grupo de rap indígena do Brasil*. Instituto Mídia Étnica em 13 janeiro de 2012 disponível em <http://correionago.ning.com/profiles/blogs/comheca-o-bro-mcs-o-primeiro-grupo-de-rap-indigena-do-brasil>. Acessado em 04 Julho de 2014.

Grupo de rap indígena do Mato Grosso do Sul expõe problemas da aldeia. Uol entretenimento em 17 dezembro 2013. Disponível em: <http://entretenimento.uol.com.br/noticias/efe/2013/12/17/grupo-de-rap-indigena-do-mato-grosso-do-sul-expoe-problemas-da-aldeia.htm>. Acessado em 01 de Agosto de 2014.

Grupo de rap formado por índios se apresenta no Sesc. Jornal da Cidade em 03 Setembro de 2013. Disponível em: <http://www.jornalacidade.com.br/lazerecultura/NOT.2.2.877749,Grupo+de+rap+formado+por+indios+se+apresenta+no+Sesc.aspx>. Acessado em 15 de Agosto de 2014.

Tem aldeia no Hip- Hop. Brasil de Fato em 21 Outubro de 2011. Disponível em: <http://www.brasildefato.com.br/content/tem-aldeia-no-hip-hop>. Acessado em 15 de Agosto de 2014.

<http://www.funai.gov.br>>.>. Acesso em: jan. 2016.

<https://www.youtube.com/watch?v=DV91uRs2CDg>>. Acesso em: 01 ago. 2014.

<https://www.youtube.com/watch?v=o4fAVnWQT8M>>.

<https://www.youtube.com/watch?v=o4fAVnWQT8M>>.

<https://www.academiamusical.com.pt/tutoriais/diagrama-de-flows-uma-ajuda-na-escrita-do-rap>>. (Acesso em: jan. 2017)

<<https://www.youtube.com/watch?v=bySkDJITn78&index=2&list=RDIBFrZsn9h-Y>>. (Acesso em: jan. 2017)

<<http://rapbrasil.forum-livre.com/t2-rap-metrica-e-flow>> (Acesso em: jan. 2017)

<<http://pt.wikihow.com/Fazer-Rap-e-Ser-um-Bom-MC>> (Acesso em: jan. 2017)

<https://www.youtube.com/watch?v=oLbhGYfDmQg>

https://pt.wikibooks.org/wiki/Portugu%C3%AAs/Figuras_Lingu%C3%ADsticas/Repeti%C3%A7%C3%A3o (Acesso em: jan. 2017).

<<https://www.youtube.com/watch?v=Nf9SVXpAeiA>>.

<<https://www.youtube.com/watch?v=oNqyWxVLvEw>>.

<https://www.youtube.com/watch?v=IBafJIZxT6s> (Acesso em: 15 out. 2016).

http://www.jmpi2015.gov.br/arquivos/links/agenda_cultural_pt.pdf (ACESSADO EM 08/2016).

<http://cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?lang=&codmun=500370&search=mato-grosso-do-sul|dourados> (Acesso em: jan. 2017).