

“Eju orendive” ou a poética da sobrevivência: Rap indígena e resistência ancestral

“Eju orendive” or the poetics of survival: Indigenous rap and resistance ancestral

Cleber José de Oliveira¹

Universidade Federal da Grande Dourados
Dourados, Mato Grosso do Sul, Brasil

Resumo: O rap é arte poética, é ato político, é afeto coletivo. Nesse sentido, ele não é inofensivo, pois pode atuar como instrumento denunciador de situações factuais de restrição de direitos, ou a negação deles, a determinados estratos sociais. Não alheio a isso, este artigo discute a expressão artística rap produzido por sujeitos indígenas sob a égide de uma “poética e política da sobrevivência”. Argumenta que seus produtores ressignificam e transformam violências físicas e simbólicas, por eles sofridas, em elemento estético, o que no limite a configura como um potente instrumento de autodefesa, denúncia e atuação política. Salienta que o discurso poético vinculado a essa expressão visa fortalecer as lutas pelo direito de existirem, posse definitiva de territórios e respeito aos modos de vida, cosmovisão e tradições; ao passo que se coloca em rota de colisão frontal com os interesses do *status quo*. Para tanto, apresenta e analisa letras de raps produzidas por MCs e grupos de rap oriundos das aldeias/reservas Jaguapiru e Bororó da cidade de Dourados (MS) e Krukutu e Jaraguá da cidade de São Paulo (SP), e também por coletivos e MCs das periferias da cidade fronteiriça de Corumbá (MS).

Palavras-chave: Rap indígena. Poética da sobrevivência. Crítica social. Ressignificação cultural. Contemporaneidade.

Abstract: Rap is poetic art, it is a political act, it is collective affection. In this sense, it is not harmless, as it can act as an instrument to denounce factual situations of restriction of rights, or the denial of them, to certain social strata. Not unrelated to this, this article discusses rap produced by indigenous subjects under the umbrella of “poetics of survival”. It argues that this artistic expression can be understood in this way to the extent that its producers give new meaning and transform physical and symbolic violence, suffered by them, into an aesthetic element, which ultimately configures it as a powerful instrument of self-defense, denunciation and political action. It also explains that the poetic discourse linked to this expression aims to strengthen the struggles for the right to exist, definitive possession of territories and respect for ways of life, worldview and traditions; while placing itself on a head-on collision course with the interests of the status quo. To this end, it presents and analyzes rap lyrics produced by MCs and rap groups from the villages/reserves Jaguapiru and Bororó in the city of Dourados (MS) and Krukutu and Jaraguá in the city of São Paulo (SP), and also by collectives and MCs from the outskirts of the border city of Corumbá (MS).

Keywords: Indigenous rap. Poetics of survival. Social criticism. Cultural resignification. Contemporary

¹ Doutor em Letras e professor visitante no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados. E-mail: cleber101578@gmail.com.

PALAVRAS INICIAIS

*Somos o futuro que o passado tentou apagar...
Nosso luto vira nossa luta porque somos sementes.*

Brô mcs, Oz guarani, kunumi mc

A invasão europeia no Brasil (séc. XVI) instituiu a barbárie como método denominação dos nativos e de apropriação do território, como resgistrado por Ribeiro (2015), Gomes (2019), Souza (2017) . Isso produziu rupturas profundas na formação do tecido social brasileiro, cujo resquícios podem ser entrevistados até os dias atuais. De lá para cá, são quinhentos e vinte e quatro anos de resistência e revide dos remanescentes e das novas gerações dos povos originários e, posteriormente, também da população negra. Entre as muitas formas desenvolvidas para resistirem e revidarem a esse processo bárbaro, as expressões culturais e artísticas se destacam.

O modelo de processo colonizador implementado sobretudo pelos portugueses, e *a posteriori* continuada pelos holandeses e pelos franceses, promoveu o genocídio dos povos indígenas e a escravização da população negra por quase quatro séculos, além ainda da tentativa de suprimir suas culturas, artes, línguas, ritos e cosmovisão. Ailton Krenak ao analisar o referido processo, o qual nomeia como “a guerra da conquista que não acabou”, assevera: “se os brancos tivessem educação, eles poderiam ter continuado vivendo aqui no meio daqueles povos e produzido um outro tipo de experiência, mas eles chegaram aqui com a má intenção de assaltar essa terra e escravizar o povo que vivia aqui, e foi o que deu errado” (Guerras do Brasil.doc, 2018).

Diante dessa realidade, os indígenas e os negros foram obrigados a configurar novas formas de organização social e a criar novos bastiões de resistência no intuito de não serem aniquilados. Ao longo do tempo, as expressões artísticas produzidas por essas populações, e que emergiram dos contextos de opressão colonial, tornaram-se instrumentos de denúncia, revide e de luta pela liberdade e sobrevivência. Nesse sentido, pode-se entender que esse tipo de arte não é inofensiva, pois pode atuar como instrumento denunciador de situações factuais de restrição de direitos, ou a negação deles, a determinados estratos sociais, na arena pública.

Ao longo da história humana, as artes têm auxiliado o homem a suportar e a questionar a realidade que o cerca. Quanto mais popular for o seu caráter, mais politizada e crítica será sua atuação na esfera social. Desse modo, não é um disparate afirmar que as expressões artísticas genuinamente periféricas apresentam forte teor político e por isso estão carregadas de afetos e resistências. “Afetos insurgentes” (Deleuze e Guatarri, 1995) e “resistências coletivas” (Camargos, 2015) características que a colocam em tensão com a definição de arte estabelecida pela crítica academicista ortodoxa.

No limite, Rocha (2004) teoriza que as expressões artísticas – literárias e cancionais – produzidas por sujeitos e sujeitas oriundos dos estratos populares brasileiros se estruturam em torno do que ele denomina de “dialética da marginalidade”; isto é, estéticas que vinculam um discurso crítico contundente, uma postura de confronto frente ao canône e ao *status quo* cultural, e a denuncia da violência e sua resignificação como elemento

estético. Ademais, um ato político e de resistência frente a uma realidade socialmente excludente e etnicamente segregadora. As literaturas periféricas (romances, contos, poemas), o rap, o slam podem ser tomados como exemplos disso.

O rap produzido por sujeitos e sujeitas que trazem consigo desde o nascimento os traços étnicos, a cosmovisão e as tradições culturais originárias não foge à regra. Suas temáticas giram em torno das mazelas que afligem as populações indígenas, as quais não raro foram e ainda são promovidas pelo braço armado do Estado e por grupos de poder herdeiros do “estamento social” (Faoro, 2001) estabelecido na transição do regime de império-colonial para o republicano; a “elite do atraso” como cunhou Souza (2017).

Em meio a uma organização social que lhes é hostil, essas populações desenvolveram ou se apropriaram de instrumentos de revide para sobreviverem. Nesse sentido, é possível entrever que nas últimas três décadas ocorre uma escalada no combate aos “dispositivos de impedimento” (Foucault, 2010) ao direito pleno à vida e ao bem estar social, promovida por artistas, coletivos artísticos e ativistas culturais de origem popular e periférica. Com efeito, esse embate vem sendo travado na arena pública em várias frentes e com instrumentos diversos, sendo o rap um deles.

Contemporaneamente, o rap tem tido forte protagonismo como forma de resistência e denuncia às mazelas nacionais atuais e históricas. É o gênero poético-cancional-discursivo escolhido pelos sujeitos periféricos para fazer o enfrentamento da exclusão socio-econômica e a contestação dos cânones culturais. Apresenta forte teor crítico e confrontativo aos infortúnios que afligem as camadas populares. Não raro, seus autores direcionam nosso olhar para a escalada da violência física e simbólica em desfavor dos despossuídos e subalternizados (sendo em sua grande maioria negros e indígenas, registre-se) e para o aprofundamento da desigualdade socioeconômica no tecido social brasileiro.

Isso posto, o que se pretende neste artigo é, *a priori*, explicitar que o rap indígena pode ser compreendido como uma poética da sobrevivência, ao passo que descortina os modos de organização coletiva e de reivindicação ao direito à voz artístico-política e ao acesso pleno à cidadania por seus produtores. No limite, como se dá a representação das mazelas sociais pela ótica daqueles que historicamente foram e são excluídos da cidadania plena e como esses próprios excluídos organizam sua autorrepresentação na esfera sociocultural.

Para tanto, ancora-se em teóricos do campo literário e cultural tais como Castro Rocha (2004), Dalcastagnè (2012), Zumthor (1997) entre outros; e também da sociologia como Ribeiro (2015), Faoro (2001), além dos já citados nesta introdução. As letras de rap selecionadas foram produzidas por coletivos e MCs indígenas oriundos das periferias-aldeias da cidade de Dourados e Corumbá, no estado Mato Grosso do Sul, e da cidade de

São Paulo, no estado de São Paulo. Os coletivos e MCs selecionados são: MC Anarandá², Brô MCs³, Oz Guarani⁴, Kunumi MC⁵ e Atentado Suburbano⁶. Dito isso, avancemos.

2 POÉTICA DA SOBREVIVÊNCIA

Para avançar nessa discussão, se faz necessário responder: o que é uma poética da sobrevivência? Quais suas principais características? Em que medida ela afeta e interfere nas esferas política e cultural contemporâneas?

Castro Rocha (2007), ao discutir o viés mais social da literatura brasileira contemporânea, constata que no decorrer do processo de construção do Estado brasileiro os herdeiros do poder colono-imperial impuseram o elitismo econômico-cultural como mecanismo de seleção e estratificação social. Tal mecanismo era parte do “Projeto Nacional Republicano” instituído na vida brasileira a partir da fundação da Primeira República (1889-1930), o principal instrumento de controle e organização social deste projeto permaneceu sendo a herança colonial da violência contra os despossuídos. Isso assegurou a manutenção dos privilégios aos grupos de poder (brancos e ricos) e a segregação das populações indígena e negra. Com efeito, provocou traumas profundos, confrontos físicos e simbólicos no corpo social brasileiro, os quais se refletem nas produções literárias dos grupos excluídos, como assevera Castro Rocha:

Os confrontos, ainda que simbólicos, têm profundas consequências, visto que o conflito aberto não pode mais ser escondido sob o disfarce do acordo carnavalizante. O surgimento de uma “dialética da marginalidade” ajuda a explicar o tópico comum de um vasto número de produções recentes que traçam uma nova imagem do país – uma imagem que é definida pela violência. De fato, vale repetir que a violência tem sido transformada na protagonista de romances, textos confessionais, letras de música, filmes de sucesso, programas populares e até mesmo de séries de TV. A violência é o denominador comum, mas a maneira como ela é abordada define movimentos contraditórios, determinando a batalha simbólica na/da contemporaneidade. O revide a isso, por parte dos excluídos, estruturou-se numa *poética da sobrevivência*. Evidenciando o próprio sistema social brasileiro que funciona como uma perversa máquina de exclusão, sob a aparência da falsa promessa de harmonia (Castro Rocha, 2004, p. 36).

O autor pondera que os atores populares, primeiramente, buscaram compreender a natureza conflitiva da vida social brasileira e os motivos de sua exclusão dos bens da nação. Uma formação social que foi capaz de ser inclusiva para alguns e extremamente excludente para a maioria da população. Excluídos de seus direitos sociais mais básicos,

² MC Anarandá é Ana Lúcia Rossate ou Randa Kunã Poty Ror, 26 anos. Mulher indígena da etnia Guarani-Kaiowá, mãe, professora, ativista cultural. Atualmente reside na cidade de Dourados-MS.

³ Primeiro grupo indígena de rap nativo do Brasil. Formado em 2008, por jovens Guarani Kaiowá oriundos das reservas Jaguapiru e Bororó, de Dourados-MS. é o primeiro grupo indígena de rap nativo do Brasil.

⁴ Grupo formado em 2018, por jovens Guarani M'byá, da reserva Jaraguá, de São Paulo-SP.

⁵ Werá Jeguaka Mirim, jovem guarani oriundo da aldeia Krukutu, de São Paulo-SP. É filho do reconhecido escritor indígena Olívio Jekupé.

⁶ Coletivo de rappers formado em 2016, por jovens MCs da cidade fronteiriça de Corumbá-MS. Big Jhow, Carlitos Marola e MC Revolta, são alguns dos membros.

os estratos populares procuram se organizar numa cultura contemporânea que se tornou palco de disputa pelos espaços de voz, logo de poder, nem sempre sutil. Ajuíza ainda que o atual espaço cultural brasileiro é o palco central das disputas de poder, sobretudo, as simbólicas ao passo que evidencia a escalada do universo dos excluídos. Agora, para além do social, projeta também uma nova perspectiva estética do fazer literário das classes populares – “a poética da sobrevivência”.

Segundo Castro Rocha (2004), poéticas da sobrevivência são esteticamente posturas de confronto discursivo, político e cultural adotadas pelos sujeitos periféricos na arena pública contemporânea. Tal postura afronta diretamente o *status quo*, e questiona e tenta subverter a ordem vigente de organização social. Considera que essa atitude de confronto se manifesta sob a égide da “dialética da marginalidade”, sobre isso explica:

A “dialética da marginalidade” tem como alvo o dilema coletivo e se caracteriza por um esforço sério de interpretação dos mecanismos de exclusão social, pela primeira vez realizado pelos próprios excluídos. Vale dizer, a “dialética da marginalidade” significa mais do que “literatura da favela, escrita pelo próprio favelado”, seu alcance ultrapassa o simples valor de testemunho: “voz da periferia se fazendo ouvir”. Assim, ela permite ao marginalizado projetar a sua voz, a fim de articular uma crítica inovadora das raízes da desigualdade social. Pretende superar tal desigualdade mediante o confronto, em lugar da conciliação; através da exposição da violência, em lugar de seu ocultamento. Portanto, a dialética da marginalidade impõe-se mediante a exploração e mesmo a exposição metódica da violência, a fim de explicitar os dilemas e mazelas da sociedade brasileira (Castro Rocha, 2004, p. 40).

De fato, é preciso considerar a existência de uma certa tradição artística (literária e cancional) composta por vozes genuinamente periféricas, sobretudo a partir do século XIX. A atuação política efetiva na esfera sociocultural, por certo, cria a possibilidade de uma compreensão muito mais ampla da realidade brasileira atual.

De modo geral, as obras produzidas por essa tradição popular brasileira são profundamente marcadas pelo posicionamento crítico de seus produtores no tocante à condição de vulnerabilidade e exclusão na qual os estratos populares estão condicionados. Ressalte-se que os relatos que as caracterizam “são e estão consubstanciados em suas experiências particulares e coletivas” (Oliveira, 2012, p. 13).

Ao cunharem o termo “literatura menor” Deleuze e Guattari (2003) nos ajudam a pensar sobre a caracterização do que seja uma poética da sobrevivência. Nessa perspectiva, os autores apresentam três características específicas para que uma expressão literária seja considerada “menor”, a saber: 1. é constituída numa língua desterritorializada; 2. de natureza coletiva; 3. é um ato político. Guardadas as devidas singularidades entre as expressões literárias que se manifestam estritamente sob o signo do registro escrito e as que manifestam-se em formato híbrido, é possível conceber as poéticas da sobrevivência também como sendo uma espécie de literatura menor, como um de seus desdobramentos. Isso porque tais poéticas apresentam essas três características em sua malha estética.

O MC indígena ao criar versos em língua guarani, sua língua nativa e que não é reconhecida como oficial pelo Estado brasileiro, rompe com as convenções oficiais vigentes, o que no limite é um ato notadamente político, coletivo e de insurgência. O uso

do guarani serve como elemento potencializador do “sentimento de pertença” (Hall, 2006) em seus pares.

As estrofes a seguir podem ser tomadas como exemplos da utilização da palavra poética como instrumento de luta pela sobrevivência. Nelas, é possível observar os elementos “desterritorialização linguística”, “coletividade étnica” e “ato político” que caracterizam uma “literatura menor”:

Hai amoite ndoikua'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 ajahechuka
Ava mombeuha ava koangagua
Rap ochechuka upea ha'e tegua
(Brô MCs, 2015)

amano ani ne rasê
yvoty ani reruse
nde nande mborayhui nde reko naiporãi
amano ani ne rase
yvoty ani reruse
nde nande mborayhui nde reko naiporãi
(MC Anarandá, 2023)

Nóis tá de pé, firme e forte assim que é
Se liga na fita
é Hip Hop Guarani nessa quebrada
Oz Guarani chegou, Tekoha representou,
Yvy kaguy yy opa 'mbaé
Orembaé Xondaro kuery rovae orereko 'ma roxauka
Tekoa 'pyma oiko peteí xondaro
Pytu nhavó omaé jaxy tatare
Pavé Japorai nhanderu ete 'pe
Vamos rezar todos juntos
A luta não para, a luta não para
(Oz Guarani e MC Owerá, 2018)

Isso posto, salienta-se que há um diálogo de proximidade entre o conceito de “literatura menor” e o de “poética da sobrevivência”. Esta última, além de poder apresentar as três características “menores”, pode ser identificada também a partir das características a saber: 1. desenvolve-se na tensão entre o estético e o estatístico, entre o relato e o inventivo; 2. está consubstanciada na(s) vivência(s) dos seus produtores; 3. a violência é ressignificada e transformada em elemento estético; 4. apresenta um híbrido de elementos da oralidade e do registro escrito em língua guarani e em língua portuguesa (especificamente no caso do rap indígena); 5. pretende a conscientização da sociedade sobre a importância de valorizar suas raízes ancestrais; 6. a luta pelo território está na centralidade do discurso poético, configurando-se assim como ato político; 7. a

descatequização das mentes e a reorientação do olhar social sobre os povos indígenas é a tônica do rap indígena; 8. reconfigura e atualiza a genuína cultura popular; 9. se propõe como espaço de acolhimento coletivo; 10. crença na transformação social por meio do poder da palavra lírica.

3 RESISTÊNCIAS COLETIVAS E RESSIGNIFICAÇÕES CULTURAIS

Nos versos do Racionais MCs: “luto pela raça, / luto pela cor, / o que quer que faça/ é por nós, por amor” (2002), está a tônica das poéticas da sobrevivência, a saber: a ideia de uma reivindicação coletiva para se alcançar um bem estar social em comum. Essa ideia habita o cerne das culturas populares historicamente, registre-se.

As manifestações artísticas de cunho popular têm as periferias como seu reduto orgânico. Há também a ideia de (re)organização coletiva como elemento central. É no espaço periférico que ocorre, em grande índice, a produção e circulação das histórias orais, as quais carregam consigo as tradições do folclore, dos ritos, dos saberes e das visões de mundo daqueles que dela são oriundos. Assim, as periferias podem ser entendidas como espaços permeados secularmente pela oralidade, ainda que na atualidade configure-se também enquanto espaço de troca e de intersecção com a cultura letrada.

A apropriação do rap por jovens indígenas se dá porque assim como a população negra, a indígena foi, e ainda é, alvo dos mesmos dispositivos de exclusão, segregação e eliminação. Não obstante, sobre isso, vejamos o que diz Kelvin (jovem que integra juntamente com Bruno, Charles e Clemerson o pioneiro grupo de rap indígena Brô MCs) em entrevista à CUFA, no ano de 2010:

A cultura hip-hop vem dos negros. Começaram nas periferias. Ao usarmos o rap como instrumento para nossas lutas não é por isso que estamos deixando a nossa cultura. Como somos indígenas, 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. Tanto a cultura dos brancos, como a cultura dos indígenas. Tanto o guaxiré, a língua guarani e mais o rap né (Cufa, 2010, s/p).

Nesse sentido, guardadas as devidas nuances, o que o rap faz, no tocante à inclusão e representação dos estratos populares na esfera sociocultural e política do país, é colocar em xeque as ideologias dominantes que por séculos construíram um estereótipo negativo dos estratos populares periféricos. Isso na medida em que se caracteriza também por ser um reflexo da origem étnico-social de seus autores.

O rap, entendido aqui como uma “poética da sobrevivência”, está carregado de contestação, denúncia e informação. Através de uma linguagem própria, que se configura na tensão entre o estético e o estatístico, visa notadamente conscientizar os jovens periféricos sobre os dispositivos de violência – estatal e social – utilizados para conter os estratos populares. Entre elas, estão as questões étnico-raciais, de subalternização, espoliação e segregação. Não obstante, trata também da potência artística das culturas negra e indígena. Com efeito, traz para o presente, atualiza e revitaliza ritos, saberes e valores tradicionais contidos nessas culturas; ademais, visa à criação e consolidação de uma imagem positiva dessas populações. Não obstante, busca estabelecer um diálogo

direto com seus pares. Não raro, esse diálogo é quase sempre permeado por um tom aconselhador, igualitário, incentivador: “Levante sua cabeça/ Se você chorar não é uma vergonha / Venha com nós”, Brô MCs (2009); “Salve, salve, somos todos da mesma nação/ nação guarani/ sem discriminação aos povos indígenas/ somos todos uma mesma nação (Oz Guarani, 2018); “Lutar pelo povo e ser o que é/ Sempre com humildade,/ Raciocínio consciente/ Grave isso em sua mente” (Kunumi MC, 2016). A pauta é coletiva, e se sobrepõe à individual; o “nós” está sempre em prioridade na relação com o “eu”.

A utilização dos pronomes de tratamento “irmão” e/ou “parente”, busca provocar nele uma conscientização étnico-comunitária e cultural. Busca amenizar as suas diferenças individuais. Sabe-se que o campo semântico que gira em torno desses termos apresenta um significativo simbolismo de união, paridade, empatia e alteridade. Esse é, o canal pelo qual o sujeito periférico – o MC – fala diretamente para outros sujeitos periféricos, legitimado e autorizado por seus pares. O rap “Feminicídio”⁷, da MC Anarandá⁸, é um exemplo emblemático de como uma poética da sobrevivência atua na explicitação da violência. Vejamos:

O homem mais amado se transformou em morte / Quebrando torturando no silêncio a sua amada / Mesmo no silêncio é grito de madrugada / Quando eu partir não chore, não tenta trazer as flores / Você não tem sentimento, seu mundo é um tormento / Hoje é mais um dia de tristeza lembrado / Colega e amiga que partiu para outro lado / Deixando só lembrança dos sorriso encantado / Que por feminicídio sua vida é apagada / Já chega de tortura de corpo perfurado / Já chega de mulher com o rosto ensanguentado / Já chega de mulher vivendo humilhado / Já chega de mulher com o coração rasgado / ‘No MS 40 mulheres foram vítimas de feminicídio, só em 2022’ (Anarandá, 2022).

Neste rap, a MC direciona o nosso olhar para a questão da violência contra a mulher no Brasil. Nele, Anarandá explicita o tipo de violência sofrida por parte das mulheres: o feminicídio. Descortina que tal violência é promovida na grande maioria dos casos pelos próprios parceiros/cônjuges das vítimas: “O homem mais amado se transformou em morte/ Quebrando torturando no silêncio a sua amada/ Mesmo no silêncio é grito de madrugada”. Observe que a crítica se volta para a tradição patriarcal, para o sistema que é conivente com homens violentos em detrimento da segurança e da vida das mulheres. O discurso embora lírico é construído na tensão entre o estético e o estatístico, na letra de seu rap Anarandá utiliza notícias de telejornais e dados estatísticos da violência contra as mulheres no Brasil e também no estado de Mato Grosso do Sul: “No MS 40 mulheres foram vítimas de feminicídio, só em 2022”.

Registre-se que dados divulgados pelo instituto Monitor da Violência (2023), dão conta de que o Brasil ocupa o 5º lugar no ranking mundial, sendo que o estado de Mato Grosso do Sul (MS) apresenta a maior taxa de feminicídio do Brasil: 3,5 a cada 100 mil mulheres. Além disso, o Estado lidera o ranking nacional com a maior taxa de

⁷ Link para de acesso ao videoclipe <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=ZPND6plG4Zo>

⁸ MC Anarandá é Ana Lúcia Rossate ou Randa Kunã Poty Ror, 26 anos. Mulher indígena da etnia Guarani-Kaiowá, mãe, professora, ativista cultural. Atualmente reside na cidade de Dourados-MS.

assassinatos: 8,3 a cada 100 mil mulheres. Eis aqui a tensão entre o estético e o estatístico, que é uma das características que singulariza uma poética da sobrevivência.

Com efeito, Anarandá configura seu rap como um espaço híbrido em que permeia as ideias de acolhimento, denúncia e revide em relação à realidade factual. A MC deseja que a sua poesia cantada se conecte a mais mulheres, sejam elas da aldeia ou da cidade, “para que elas possam ter forças para enfrentar o opressor, aqueles que intimidam elas, para que tenham força para poder continuar, mesmo que esteja escuro, quero que a minha música seja luz”, afirmou em entrevista recente⁹.

Resistência, crítica social e a rasura do discurso oficial são elementos que no rap indígena passam por um processo de reconfiguração estética, o que no limite potencializa essa expressão poética. Ressalte-se que o acesso a esse lugar de fala – a esfera literária – historicamente foi negado a essas minorias. Nesse sentido, é possível entrever que, ao longo de grande parte da história literária brasileira (tanto na prosa, quanto na poesia), as minorias (estratos subalternizados) foram representadas de forma caricatural, exótica, excêntrica e pejorativa. Quase sempre figuraram como meros coadjuvantes da cultura nacional quando na verdade foram e ainda são contribuintes diretos da constituição dos pilares que fundaram a identidade nacional e a grande cultural brasileira. Indígenas, negros e o caboclo nordestino estão no centro dessa identidade. Sobre isso, Dalcastagné (2012) informa que o espaço de poder literário (podemos ampliar para isso para o artístico) está em plena disputa, pois “o que está em jogo, na esfera literária contemporânea, é a possibilidade de os excluídos dizer sobre si e sobre o mundo, e de se fazer visível dentro dele” (p.8). A autora assevera ainda que: “é daí que surgem ruídos e desconfortos na arena cultural causados pelas novas vozes, vozes desautorizadas que emergem das periferias urbanas brasileiras” (p. 9-10).

Essas tensões e ruídos se fazem presentes nas relações sociopolíticas e culturais na atualidade brasileira na medida em que os excluídos reivindicam para si um “capital cultural” (Bourdieu, 1988) monopolizado quase que exclusivamente pelos estratos abastados. Assim, ao se tecer reflexões sobre as expressões artísticas, sobretudo as literárias, produzida por sujeitos oriundos das periferias brasileiras, é preciso considerar os espaços sociais, culturais e simbólicos que essas expressões ocupam na sociedade.

Por certo, é nas periferias que grande parte da produção artística popular contemporânea tem sido criada. Dessa forma, ao tocar de modo profundo e consciente sobre questões socioculturais de exclusão, violência e ausência do Estado, o rap se configura como uma poesia de cunho coletivo que visa se oferecer como elo e diálogo entre as periferias. Ressalta-se que tudo no rap é consciente, é contextualizado. O MC do rap, seja o negro(a), o(a) indígena, o(a) caboclo(a), apresenta uma consciência de pertencimento às origens étnica, política e histórica, e talvez por isso consegue analisar e promover reflexões extremamente relevantes sobre como se dão as relações entre o estrato social em que está inserido e o outros que compõem a sociedade brasileira atual.

Não raro, os jovens indígenas MCs são os que estão em maior contato com as culturas externas. Com efeito, o rap está paulatinamente sendo incorporado e produzido por

⁹ Entrevista concedida ao jornal Dourados News, em 19 de abril de 2023.

jovens Guarani e Kaiowá (mas não só) como instrumento de denúncia do genocídio indígena contemporâneo, de reivindicação de territórios e de direitos básicos. A contestação dos estereótipos negativos a eles atribuídos, também é uma pauta. Em seus raps, é possível entrever simultaneamente a ideia de proteção, preservação e valorização das suas culturas tradicionais, ao passo em que revitalizam e atualizam essas mesmas culturas e tradições a partir das intersecções, trocas e apropriações de alguns elementos oriundos das culturas não-indígenas. Esse contato, gera tensões que marcam a arte produzida na atualidade. Sobre isso, Canclini (2019) nos informa que na atualidade o movimento de (entre)cruzamento cultural é imperioso e, por isso, inevitável. Estes contatos geram uma mescla de memórias heterogêneas e inovações truncadas, fronteiras culturais cada vez menos sólidas e mais deslizantes, isso é o que este autor denominou de “hibridismo cultural”.

O diálogo de apropriação de elementos de uma cultura por outra deve ser entendido como algo natural. O que de fato deve importar nisto é a intenção e o objetivo das apropriações. De certa forma, a apropriação é inevitável nas sociedades humanas. As origens do rap, por exemplo, estão vinculadas às tradições de cunho oral, as quais eram transmitidas ao longo do tempo pelos *griots* (anciãos africanos, símbolos da sabedoria negra e encarregados de transmitir a cultura da África para as novas gerações). As culturas indígenas, também são constituídas e transmitidas via manifestações oralizadas de suas tradições; o papel de guardião e transmissor é desempenhado pelo chefe indígena. Além disso, no Brasil, desde o período colonial a violência da exclusão socioeconômica é promovida sobre esses dois grupos étnicos. O que acaba por reforçar que a utilização do gênero rap se dá como elemento de resistência para ambos.

Os grupos de rap indígena Brô MCs e o Oz Guarani são os precursores na utilização desse elo estético. Retomam as tradições, saberes, modos de vida de seu(s) povo(s) e os atualizam por meio da linguagem estética do rap. De modo particular, buscam conscientizar os jovens indígenas da importância de sua cultura e da condição de ter que lutar para mantê-la viva. Fazem isso por meio de um hibridismo linguístico-cultural, como se pode constatar nos trechos a seguir de “O índio é forte”,¹⁰ do Oz Guarani:

Xondaros, guerreiros, herdeiros da aldeia, sou índio Guarani/ Eu rimo e vou mandando em Guarani, escuta aí:/ Kunimin Gué Kunha Taingué kyri guei/ Py tu nhavó jerekoike (os jovens e as crianças toda noite entram na casa de reza)/ Opy ojerojy mborai omonhendu tataxinare ko haxy’i Pavé hapotei o mombey (Fazem sua dança e pedem força para todos os parentes) Os mano e as mina no campo jogando bola/ A criança brincando, com o sorriso no rosto/ Sendo feliz, assim que é, no meu olhar,/ é bom lugar/ Xerexa’py aexá tekoá (No meu olhar eu vejo)/ Mas então por que não demarcar? (Oz Guarani, 2018).

A utilização da língua guarani é, sobretudo, um ato de resistência. Seus elementos semânticos, fonéticos são, na contemporaneidade, formas de exaltação da tradição oral milenar dos povos Guarani. Nos versos, há um hibridismo linguístico e cultural, que salta aos olhos e ressoa aos ouvidos; e isso se torna matéria prima das poéticas da sobrevivência produzidas pelos jovens indígenas MCs.

¹⁰ Link para acessar o videoclipe <https://www.youtube.com/watch?v=iXIpdA28HQU>

Tal matéria se manifesta no tempo e no espaço contemporâneo como uma espécie de eco das vozes do passado que se colocam a refletir sobre o presente. Com efeito, muito mais do que denunciar as injustiças e violências sofridas, a exclusão e o preconceito social, o rap indígena traz consigo a marca da espiritualidade que é uma característica dos povos originários. Não raro, na cultura guarani existe uma espécie de crença no poder da palavra, esta é alma, é a fundação do ser, da vida e do indivíduo. ao fim e ao cabo, é afeto, e sendo afeto (Deleuze e Guattari, 1995) é um ato político e coletivo que *a priori* visa a sobrevivência e a manutenção da cultura ancestral.

Vejam os outros versos, agora, de “Eju ore ndive”(2009)¹¹ (Venha com nós) do Brô MCs:

Ape Che rap ndopai (Aqui meu rap não acabou) / *Ape Che rap oñembyrũ* (Aqui meu rap está apenas começando) / *Che ro benoi e ju ore ndive* (Nós te chamamos para revolucionar) / *Che ro benoi eju ore ndive Jaba ñande Kuera jaguata* / Vamos todos juntos no rolê *Jaba ñande jarya* / (Vamos todos nós ser felizes) / *Jaba já chuka, karaípe ke Che há bue ome`é jaiko porá.* / (Vamos mostrar para o branco que eu e você vivemos em paz) (Brô MCs, 2009).

Aqui uma vez mais o que salta aos olhos são os versos em língua Guarani. Por si só a utilização dessa língua já acentua o caráter de coletividade, de resistência e atuação intelectual de seus produtores. A organicidade da poesia do rap indígena também é marcada pela inerente elaboração de um discurso lírico-coletivo, desde o título escolhido “Eju ere ndeve”, em português: “Venha com nós”. Além disso, há um empenho em conscientizar seus pares, sobretudo os jovens, a resistir às formas de exclusão sofridas na atualidade em decorrência dos processos de invasão e colonização de seus territórios, primeiro por europeus e depois por bandeirantes.

Notadamente, há uma compassividade para com seus pares ao passo de um sentimento de indignação e revide frente às mazelas sociais e seus promotores: “E o homem branco traz doença, / dizimou o nosso povo causou a nossa miséria / e agora me olha com nojo / sou um índio sim, vou até falar de novo Guarani Kaiowá / E me orgulho do meu povo (Brô MCs, 2009). Ademais, é possível entrever a intenção de manter a sua identificação com aquilo que é popular e com o povo ao passo que promova a transmissão dos valores e técnicas constituídas ao longo da história da cultura popular no Brasil. Ressalte-se que esse viés de cultura é por essência fruto da resistência das tradições populares como informa Câmara Cascudo:

A cultura popular é o último índice de resistência e de conservação do *nacional* ante o *universal* que lhe é, entretanto, participante e perturbador resultado da sabedoria oral, memória coletiva anteposta aos conhecimentos transmitidos pela ciência. O saber-fazer do povo que atribuem à cultura popular seu caráter de continuidade, funcionalidade e utilidade, que, por sua vez, a torna mantenedora do estado normal do seu povo quando sentida viva (Cascudo, 1983, p. 688-9).

As poéticas da sobrevivência apresentam elementos populares, os quais são encontrados em abundância nas culturas tradicionais indígenas e africanas. Em última

¹¹ Link para acessar o videoclipe <https://www.youtube.com/watch?v=oLbhGYfDmQg>

análise, é o índice de resistência e conservação da sabedoria oral e da memória coletiva das gerações anteriores. Nesse sentido, pode-se pensar o rap indígena como sendo um traço de continuidade dessa tradição popular explicitada acima por Cascudo. Ainda nesse sentido, é possível observar no rap indígena um diálogo temático e estrutural comum. Desse modo, em seus raps, os MCs guarani (re)apresentam os elementos culturais ancestrais com uma roupagem contemporânea atualizada.

Da cidade de Corumbá, localizada no Oeste sul-mato-grossense, vem uma poética da sobrevivência com traços da vida fronteiriça e ribeirinha intrinsecamente entrelaçada ao bioma Pantanal. Observemos isso nos versos do rap “Pratique a preservação” (2020)¹² de Big Jhow (Atentado Suburbano), e do “Rap de fundo de quintal” (2021)¹³, de Atentado urbano e MC Revolta. Segue um trecho:

Tudo por ambição, gente sem compaixão / Quantos animais morreram, faz a conta, faz a soma / O pantaneiro chora agora, triste desolado. / Cidade é só fumaça, onça com a pata queimada, / Hoje, o Paraguai sofre com o assoreamento / A seca nos ensina, se não cuida fica nada / E nada dura para sempre, se não mudar os pensamento / Faz a reflexão, salve o Pantanal, pratique a preservação (Big Jhow, 2020).

No trecho, o MC direciona nosso olhar para a tragédia recente ocorrida no Pantanal, devido a incêndios criminosos; não raro, provocados a mando de grandes pecuaristas da região, registre-se. Ademais, reaviva em nossa memória coletiva as imagens vinculadas pelas mídias jornalísticas de onças pintadas com as patas queimadas e dos milhares de animais que morreram nesses incêndios.

Criticamente aponta que toda essa tragédia deriva da ambição humana, fruto “da força da grana que destrói coisas belas, da fumaça que sobe apagando as estrelas”, como denunciou Caetano Veloso em uma outra canção. Não obstante, faz alusão também ao pantaneiro-ribeirinho que sofre e se vê desolado com tanta destruição naquele que é o seu, e de milhares outros seres vivos, habitat natural. Há referência ainda ao assoreamento do Rio Paraguai, o qual banha e abastece as cidades de Corumbá (MS) e sua vizinha Ladário (MS).

Para além disso, o rap de Big Jhow está repleto de referências que orbitam o universo do popular e da oralidade. O diálogo intertextual ou sampler (para utilizar um termo do universo hip hop), marca a sonoridade de “Pratique a preservação” tanto no início com Almir Sater¹⁴, quanto no fim quando se tem o som da viola de cocho de seu Agripino Soares¹⁵. Nos versos finais desse rap, há um apelo à reflexão sobre essa destruição e pela preservação da maior planície alagável do mundo – o Pantanal.

Agora, vejamos um trecho de “Rap de fundo de quintal”:

¹² Link de acesso ao videoclipe <https://www.youtube.com/watch?v=-1zGffy-FpI>

¹³ Link de acesso ao videoclipe <https://www.youtube.com/watch?v=ESlv3Z6mvt4&t=2s>

¹⁴ É um reconhecido músico e compositor brasileiro. Mestre na arte de tocar viola caipira, escolheu o pantanal sul-mato-grossense como morada e temática de suas canções.

¹⁵ Referência cultural e pioneiro na introdução da viola de cocho na cultura Corumbaense. Faleceu em 2020, após completar 101 anos.

Rap de fundo de quintal / Revolta e atentado / Atentando os manos pra ficarem mais revoltados / Não é pra tocar na sua rádio de Marília Mendonça / é rap selvagem, escrevi do lado de uma onça / Meu quintal não é de boy, não tem chafariz, nem grama / é chão de terra, e quando chove é lama / Nos somos favelados elegantemente / Somos talentos do mato Pantanal / quebrada rajadas de rima, se liga/ num parque power é rap do pantanal / vamos entrar 2018 combatendo o racismo, se preciso, no soco / apesar dos nomes Atentado e Revolta, esse rap foi escrito com várias crianças em volta/ meu quintal é maior que o mundo/ Corumbá, MS profundo (Revolta, Atentado suburbano, 2021).

O DNA do rap corumbaense parece se alocar na capacidade de seus poetas/MCs em mesclar as realidades vividas nas periferias de uma cidade fronteiriça e o seu “quintal” que é um dos maiores santuários ecológicos do planeta. Entre o protesto político e a reivindicação pelo direito de permanecerem vivos, buscam também imprimir neles a exaltação das belezas do Pantanal e da cultura pantaneira.

Outra questão relevante é a intertextualidade com a obra de Manoel de Barros. O verso “meu quintal é maior do que o mundo” é parte integrante da obra “Memórias Inventadas - As infâncias”, o qual faz referência ao bioma consagrado e imortalizado pelo maior expoente da poesia sul-mato-grossense. O elemento criança é retomado como símbolo de poesia genuína em Barros, a linguagem da criança é a mais pura poesia, dizia ele. No rap do Coletivo, o signo criança é apresentado como elemento de paz e esperança de/no futuro, contrastando assim com os nomes artísticos (Atentado e Revolta) escolhidos pelo MCs.

Aproximado o fim dessas reflexões, cabe uma última provocação a saber: no Brasil o que há em comum entre um jovem indígena oriundo de uma das reservas do MS, um jovem negro nascido numa das favelas paulistanas ou cariocas e um jovem nordestino do semiárido? Resposta: eles são marcados pela violência social que os discrimina e exclui, quando não os assassina. Herdeiros são de uma estrutura social que lhes é hostil a ponto de promover a naturalização de seu extermínio. As opressões sofridas advêm das mãos de um mesmo opressor. No limite, o Estado que tem o dever constitucional de os proteger e lhes prestar auxílio faz exatamente o oposto, via seu braço armado promove, por meio de uma violência étnico-econômica direcionada, uma espécie de *apartheid* à brasileira, como já constatado pelos principais pensadores da sociologia como Faoro ([1958]2001), Ribeiro ([1995]2015) e Souza (2017).

Diante de tal realidade, ao produzirem seus raps esses jovens acabam por explicitar e questionar essas mazelas. Fazem isso munidos das cosmovisões socioculturais ancestrais das quais são representantes na realidade contemporânea. Os versos de “A vida que eu levo”(2009)¹⁶, do Brô MCs, resume bem o exposto:

Mais de quinhentos anos uma ferida que não cicatriza/ Quinhentos e dez anos de abandono/ Confinados em reserva que mal cabe em nossos sonhos/ Pra nós o que kit índio é o papel e a caneta / Rimando na batida eu vou levando a minha letra/ E não aquele kit que você pensa babaca/ Uma corda e uma baca/ Terra sagrada pra nós é tekohá/ Fazendeiro ocupa, não tenho medo de falar/ De lá pra cá terras e conflitos/ Chegou a hora de lutar pelos direitos dos índios e contra tanta miséria,/ Ao lado da cidade reserva, favela, sequele que fica/ Desnutrição infantil, índio suicida/ Sendo alvo do desprezo da sociedade/ Mãe índia invisível perambula pelas ruas da cidade/ sentindo preconceito e a maldade na carne (Brô MCs, 2009).

¹⁶ Link para acessar o videoclipe <https://www.youtube.com/watch?v=GSqNwd4bSfI>

Assim, por meio de sua poética da sobrevivência as novas gerações indígenas manifestam seus posicionamentos étnicos e políticos (como se pode constatar nos versos acima). Ressalte-se que a consciência coletiva e a valorização de suas tradições na tônica do seu lugar de fala, de seu *lôcus* de enunciação que é a aldeia/reserva (a periferia).

É claro que tal influência se refletiria e seria reivindicada na esfera cultural brasileira, mais cedo ou mais tarde, agora, porém buscando desconstruir as representações de cunho pejorativo: “eu era a carne agora, eu sou a própria navalha” (Racionais MCs, 2002). Desse modo, articula o discurso artístico com função primordial de potencializar e consolidar o sentimento de (com)unidade entre as diversas periferias, ao passo que também estimula o rompimento de preconceitos que habitam o imaginário coletivo nacional, tais como: o mito da democracia racial e de cordialidade.

Darcy Ribeiro, em *o Povo Brasileiro* (2015) explicitou a potente contribuição dos povos originários – de suas manifestações estéticas e culturais – para nossa formação como sociedade, povo e cultura. Analisando atentamente a organização social e hierárquica dessas populações observou a capacidade que o ser humano tem de conviver de maneira equilibrada e sustentável com a natureza e todas as formas de vida nela existentes.

Diante do exemplo indígena, é possível pensar na configuração de um homem novo, uma sociedade nova cujo os afetos líricos e políticos sejam engendrados na vida social brasileira de maneira que visem instigar as utopias coletivas em detrimento da individuais e a socialização dos bens e dos recursos naturais do país. Esse parece ser o legado que os sujeitos e sujeitas nativos, ao produzir e se expressarem por meio de suas poéticas da sobrevivência, pretendem deixar para as gerações que estão por vir.

4 PALAVRAS FINAIS

As poéticas da sobrevivência, representadas aqui por uma de suas vertentes – o rap indígena –, dada sua constituição e postura anti *establishment*, possibilita às populações indígenas, assim como às negras, uma mediação social via autorrepresentação de resistência cultural e lutas políticas que atravessam a vida dos povos originários desde o período colonial.

Os indígenas MCs partilham da tradição poética de cunho popular, a qual contesta e se insurge contra a ordem vigente ao longo da vida brasileira. Nesse sentido, seus raps se estabelecem como uma voz legitimada e autorizada pelas comunidades das quais são oriundos. Mantendo-se em rota de colisão com os dispositivos de impedimento.

Destarte, as poéticas da sobrevivência não advêm e nem são produtos do mundo letrado. Pelo contrário, o sistema de crenças que lhe caracteriza é aquele que está ao rés do chão. É fruto do universo popular e, por isso, está inundada de oralidade, sátira, crítica social, cosmovisões e tradições das sujeitas e sujeitos socio-históricos que as produzem e assim as singularizam. Desse modo, manifesta-se como expressão popular de natureza mestiça e diaspórica; fruto genuíno da inteligência periférica.

As diversas realidades vividas pelos Guarani e Kaiowá nos estados de Mato Grosso do Sul e São Paulo se tornam a matéria prima utilizada na confecção do tecido poético dos já mencionados grupos e MCs de rap nativo. O fazer artístico desses sujeitos e sujeitas está consubstanciado em suas experiências com a realidade factual, criando assim uma espécie de organicidade das

sobrevivências. Essa organicidade é marcada pela elaboração de um discurso que, embora lírico, se quer coletivo.

Essa trama permite ao sujeito periférico indígena projetar sua voz, a fim de articular uma crítica inovadora das raízes da desigualdade social no contexto brasileiro. No limite, com uma ideia de liberdade na cabeça, com o microfone nas mãos e um brado de esperança na voz, convocam as massas populares para se mobilizarem na configuração de uma nova organização social mais justa e igualitária. E assim, transbordando e transbordados de afetos, buscam concretizar a realidade social (utópica?) desejada por Nego Bispo: “no dia em que os quilombos perderem o medo das favelas, que as favelas confiarem nos quilombos e se juntarem às aldeias, todos em confluência, o asfalto vai derreter”. Portanto, o rap que revida e liberta não pode ser domado pelas mãos que os pretendem escravizar/aniquilar.

Assim sendo, o que as poéticas da sobrevivência produzidas pelos sujeitos indígenas oferecem à cultura nacional contemporânea seus afetos e o seu caráter coletivo a partir das experiências literária, cancional, artística e política.

REFERÊNCIAS

- ANARANDÁ MC. *Feminicídio*. Independente, 2022.
- ATENTADO SUBURBANO. *Rap de quintal*. Independente, 2021.
- BOURDIEU, P. *Escritos de educação*. Trad. M. A. N. Nogueira e A. Catani. Petrópolis: Vozes, 1998.
- BRÔ MCs, OZ GUARANI, KUNUMI MC. *Rap nativo*. Independente, 2021.
- BRÔ MCs. *Rap Indígena*. Independente 2009.CD.
- CAMARGOS, R. *Rap e política, percepções da vida social brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas*. Trad. 4 ed. A. Lessa, H. Cintrão e G. Andrade. São Paulo: Edusp, 2019.
- CASCUDO, L. C. *Civilização e cultura*. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.
- CASTRO ROCHA, J. C. de. *A guerra de relatos no Brasil contemporâneo; ou "A dialética da marginalidade"*. *Revista Letras*. UFSM. v. 28-29, jan./dez., p. 153-184, 2004.
- KUNUMI MC. *Meu sangue é vermelho*. Independente, 2016. CD.
- KUNUMI MC. *Todo dia é dia de índio*. Matilha, 2018. CD.
- DALCASTEGNÉ, R. *Literatura brasileira contemporânea*. Vinhedo: Horizonte, 2012.
- DORRICO, J. *Literatura indígena como descatequização da mente, crítica da cultura e reorientação do olhar*. sobre a voz-práxis estético-política das minorias. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução e prefácio de Rafael Godinho. 3 ed. São Paulo: Assírio e Alvin, 2003.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de A. G. Neto e C. P. Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- FAORO, R. *Os donos do poder*. 3.a edição. São Paulo: Globo, 2001.
- FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. Trad. L. F. A. Sampaio. São Paulo: Loyola, 2010.
- GOMES, L. *Escravidão: do primeiro leilão de cativos em Portugal até a morte de Zumbi dos Palmares*. Volume 1. Rio de Janeiro: Globolivos, 2019.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro-11. ed. -Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- OLIVEIRA, C. J. de. A poesia contemporânea do rap: entre o eu (individual) e o nós (coletivo). In: *Terra roxa e outras terras* - Revista de Estudos Literários - UEL, volume 23, 2012.
- OZ GUARANI. *O índio é forte*. Independente, 2018.

RACIONAIS MC'S. *Nada como um dia após o outro dia*. Cosa Nostra, 2002.

RIBEIRO, D. *O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 3. ed. São Paulo: Global, 2015.

SOUZA, J. *A elite do atraso: da escravidão à lava jato*. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

ZUMTHOR, P. *Introdução à poesia oral*. Trad. J. P. Ferreira. São Paulo: HUCITEC: EDUC, 1997.