

As palavras (em) canto: Formas e intenções de uso da palavra Kaiowá e Guarani no rap dos Brô Mc's

Jacqueline Candido Guilherme

Doutoranda em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina

jacquelinecguilherme@gmail.com

Resumo

“As experiências da vida são experiências de palavra” (Chamorro 2008: 56). Neste trabalho tomo como ponto reflexão algumas canções do grupo de rap Brô Mc's, que se autodenominam enquanto Guarani Kaiowá. A partir de nossas conversas sobre o processo de composição musical, como elaboram suas rimas, as escolhas das palavras, seus significados e suas intenções com elas, refletimos sobre as maneiras como esses indígenas têm operacionalizado o poder da palavra cantada por meio de suas canções. A produção artística do Brô Mc's, longe de se configurar como aculturação- no sentido de perda -, aponta para modos de atualizar as formas de uso da palavra Kaiowá e Guarani, seus significados e suas agências, estas últimas sempre implicadas numa relação direta com o corpo de quem as executa e de quem as escuta.

Palavras-Chave: Kaiowá Guarani; Palavras; Rap; Brô Mc's.

Abstract

“The experiences of life are the experiences of the word” (CHAMORRO, 2008, 56). The starting point for the reflection are some of the songs of the rap group Brô Mc's, who self-identify as Guarani Kaiowá. From our conversations about the musical composition process, which involves, among other things, how they elaborate their rhymes, the choice of words, its meanings as their intentions toward them, we can think about the ways these indigenous people have been operating the power of the sung word through their songs.

The artistic production of Brô Mc's, far from being characterized as acculturation – in the sense of loss, indicates the ways to update the forms of use of Kaiowá and Guarani's word, its meanings and its agencies, the latter always directly related to the body of those who perform and listen to it.

Keywords: Kaiowá Guarani, Words, Rap, Brô Mc's.

Introdução

A cena é etnográfica. O ano é 2016. Reserva Indígena de Dourados, Mato Grosso do Sul. Era domingo, as pessoas aproveitavam a folga do trabalho para cuidar dos afazeres domésticos, ficar com seus parentes e descansar. Clemerson, no entanto, mexia na construção de sua futura casa. Aproximei-me e puxei uma cadeira. Junto de mim estava sua companheira, Cristina, que vinha carregando nas mãos uma cuia de tereré com erva-mate e uma garrafa pet cheia de água, estridentemente gelada. Embaixo da sombra de uma árvore sentamo-nos as duas em frente a Clemerson, bebemos tereré e proseamos por algumas horas.

Durante as nossas conversas, Clemerson contava sobre seu eclético gosto musical, que varia do rock ao samba, sendo sua preferência o rap. Naquele momento, ele estava comprometido em elaborar os refrãos das canções do grupo de rap do qual faz parte, o Brô Mc's. Dizia que suas composições provinham em boa parte do exercício de escuta dos refrãos de grupos outros. Este processo de escuta é uma de suas referências para a elaboração de melodias para compor seus versos, diferentemente do conteúdo que eles portam, mencionando especialmente as palavras que as compõem. Para cada canção do grupo, Clemerson cria um refrão tomando como base os trechos elaborados e cantados pelos demais mc's do grupo. Geralmente o tema da canção já foi estipulado pelos outros integrantes conjuntamente e, então, cada um desenvolve sua rima. Neste processo, Clemerson diz que seus refrãos precisam condensar as ideias presentes nas rimas dos outros mc's, para que possam “ficar na mente das pessoas que as escutam”, ou ao menos para aprenderem a cantá-lo.

Mas, não era só esta a sua preocupação no que diz respeito à elaboração de seus versos. Enquanto talhava um tijolo para remendar o canteiro da parede que construía em sua casa, ele contava-nos que seu refrão precisa passar “energia forte” para os jovens da aldeia que as escutarem. As intenções que Clemerson tem neste processo de criação são, dentre outras coisas, deixar as pessoas felizes e confiantes, sem destituir desses sentimentos o caráter crítico e reflexivo, dizia ele. Para o Mc, isto revela a diferença do que

ele compreende entre música “bonita” e música “feia”. A música “feia”, para Clemerson, é aquela que profere palavras que terão efeitos nocivos às pessoas. Como exemplo, citou-me canções sertanejas que tematizam o uso de bebidas alcóolicas, a desvalorização da mulher e assim por diante. Não que Clemerson desaprove o gênero musical do sertanejo, mas apenas algumas de suas vertentes mais recentes. Ele desaprova o sertanejo universitário, assim como também alguns funks. Em sua concepção, justamente por esses estilos tratarem dos temas acima citados, suas palavras incentivam condutas que os mc’s desaprovam.

Ao longo de nossas tantas conversas, pude compreender que havia em suas concepções a noção de que a palavra cantada produz agências e efeitos nos corpos das pessoas que as escutam, e por isso é preciso ter cuidado na escolha das palavras. De fato, no tempo em que lá estive este era o principal trabalho dos mc’s com suas canções, a escolha do tema e a elaboração das rimas. Se a atenção é dirigida para os modos de uso das palavras, e com isto intentam alguns efeitos nos corpos das pessoas, estas palavras, por sua vez, são operacionalizadas por meio do canto.

Esta cena, que compõe parte da conversa que tive com um dos integrantes do Brô Mc’s no período de pesquisa de campo, condensa elementos que buscarei desenvolver neste texto. Em outras palavras, intento refletir como o rap indígena desse grupo atualiza algumas maneiras guarani kaiowá de conceber o canto, mais precisamente, o poder da palavra cantada. Isto é, a partir de algumas conversas com os integrantes do grupo e de algumas letras de suas canções, aponto que, para além do uso do gênero musical rap, esses artistas têm mobilizado diferentes formas, temas e modos de interpretações que remetem a outras expressões guarani kaiowá. Como veremos adiante, seus cantos revelam parte de seus modos de existência e resistência ao longo do tempo, uma maneira de continuar a ser Guarani Kaiowá nos dias atuais.

O que os mc’s chamam de seu *ñande reko* (nosso jeito de ser e viver) aparece constantemente nos apelos de suas rimas, aconselhando os indígenas a se orgulharem de quem são, a não deixarem sua maneira de ser, sua língua materna (o guarani), e sinalizando condutas específicas frente às intempéries da vida em reserva, da vida próxima às cidades, frente ao preconceito que sentem ao transitar pelas cidades, da vida nas retomadas de terras, e assim por diante. Além de valorizarem o seu *ñande reko*, sinalizam que essa é uma das maneiras de se alcançar o que chamam de *reko porã* (bem viver) ao tomarem o caminho das boas condutas. Adiante, veremos como, através do rap indígena, os integrantes indígenas do Brô Mc’s atualizam em si e buscam atualizar nos demais parte do *ñande reko*, no sentido de seu ideal de vida, para que possam alcançar o *reko porã*. Em minha dissertação de mestrado, intitulada “A poética da luta: Rap indígena Guarani

Kaiowá em Mato Grosso do Sul”, abordei o fazer musical do Brô Mc’s mais detidamente, entendendo-o como processo de escuta, elaboração, execução e recepção que implica às obras artísticas (Guilherme 2017). Não obstante, como veremos na sequência, não é à toa que o Brô Mc’s tem buscado aprimorar suas canções, entre temas e formas que remetem cada vez mais para motivos guarani kaiowá. Em outras palavras, para se compreender o fazer musical é preciso abranger os processos que se dão além da performance em um evento, é preciso voltar-se para os processos cotidianos, para a performatividade que abarca a elaboração desta música, voltando nossa atenção para os fatos que emergem quando a música acontece (Madrid 2009). Nesta reflexão remeto ao que diz respeito ao processo de composição desses artistas indígenas, suas escolhas de temas, palavras, suas intenções e os efeitos que esperam que produzam suas músicas nas pessoas que as escutam. Daí a importância da palavra, sobretudo da palavra cantada, da escolha da palavra em guarani e das intenções com os efeitos almejados pelos mc’s indígenas nos corpos dos jovens guarani kaiowá que vierem a escutar suas músicas.

Da escuta do rap ao rap indígena Guarani Kaiowá

As duas duplas de irmãos guarani kaiowá – Bruno Veron e Clemerson Batista, Kelvin Peixoto e Charlie Peixoto – formam o grupo Brô Mc’s, juntamente com a *backing* vocal Daniela Muniz e o DJ e produtor do grupo Higor Lobo. Esses dois últimos não são indígenas. O grupo existe desde 2009, ano em que gravaram um CD. Todavia, os processos de escuta do rap por parte dos mc’s indígenas, bem como suas primeiras composições, reportam a tempos anteriores, desde 2007. Durante o período que lá estive os mc’s indígenas elaboravam novas rimas para a produção do segundo CD.

Os Kaiowá e Guarani/Ñandéva¹ que vivem no Mato Grosso do Sul são povos falantes do Guarani. Apesar de partilharem a língua (embora com variantes) com outros falantes, como os Mbya, Guarayo, Ava-Chiriguano, Izoceño e Tapieté, há aspectos históricos e culturais que singularizam as sociocosmologias Kaiowá e Guarani/Ñandéva. Sobre estes últimos, e, em particular sobre os que aqui me reporto, eles vivem na Reserva Indígena de Dourados (RID) que, por sua vez, em 2011, de acordo com os dados da Funai² possuía cerca de 14.000 mil indígenas, dentre eles das etnias Guarani/Ñandéva, Kaiowá e Terena, em um espaço de apenas 3.600 hectares. Antonio Brand (2003) e Graciela Chamorro & Levi Marques Pereira (2015) escreveram sobre os processos de redução das terras desses indígenas em MS conduzido pelo projeto expansionista agropastoril. Dentre outras coisas,

1 As pessoas da Reserva Indígena de Dourados denominam os Ñandéva como Guarani.

2 Ver em: www.funai.gov.br

os autores apontam para como os processos de aldeamento levados a cabo pela SPI (Serviço de Proteção ao Índio) entre os anos de 1917 e 1980 causaram, e ainda causam, profundos impactos nas formas de vida Kaiowá e Guarani na região.

São primordialmente esses impactos nas formas de vida Kaiowá e Guarani que o Brô Mc's aborda enquanto temática central em suas canções de rap, em situações como os de preconceitos que sentem quando vão às cidades próximas, as precariedades da vida nesse contexto, o pouco espaço nas reservas em relação à quantidade de pessoas que lá residem, o preconceito dos não indígenas contra os indígenas que vão reaver seus territórios tradicionais (a prática das retomadas de terra), e assim por diante. É possível encontrar nas canções "A vida que eu levo", "Tupã", "Lutar pra vencer", "Eju Orendive", "Humildade" e "Terra Vermelha", presentes no CD lançado em 2009, essas questões mencionadas acima. Por meio da música o Brô Mc's conta sua história, contam suas experiências enquanto sujeitos habitantes da Reserva Indígena de Dourados (Guilherme 2018).

Sobre o processo de escuta de rap, os jovens mc's disseram-me ter seus primeiros acessos através de um programa de rádio local chamado "*Ritmos da batida*", de Naldo Rocha. Ao escutar canções de grupos como Racionais Mc's, Inquérito, Facção Central, Sabotage e Tupac (para ficar apenas com esses), os rapazes refletiam sobre os temas que eram versados nessas canções, como violência, preconceito, uso de substâncias ilícitas, mortes de jovens nas periferias e outros mais. Noto que alguns desses temas também estão presentes em gêneros como o sertanejo universitário, como, por exemplo, o uso de bebidas alcólicas. Mas a explicação que me deram foi que, enquanto o sertanejo universitário, na visão dos mc's, encoraja a "má" conduta, o rap de suas preferências, por sua vez, aborda tais temas na outra via, desencorajando condutas errôneas, mostrando como elas podem levar os sujeitos à morte, pode encarcerá-los, pode tornar a vida infeliz.

Bruno Veron, fazendo uma comparação com meu trabalho de pesquisa etnográfica, dizia que fazia um estudo parecido com o meu, quando colhia material para elaborar suas canções. A diferença é que ele não usava caderno e nem gravador, dizia. Além da experiência que tem o mc ao viver no território indígena, ele caminha pela reserva observando a vida cotidiana, conversando com seus parentes, vizinhos e colegas sobre o que tem acontecido nas aldeias, sobre como as pessoas têm notado as situações que vivem, suas angústias, suas reclamações e suas expectativas para uma vida melhor.

Foi refletindo sobre as semelhanças e diferenças desses fatos cantados no rap que os integrantes indígenas do grupo de rap enxergavam existir também em suas "*comunidades*"³

3 Comunidade era um dos termos que os integrantes do grupo utilizavam para se referirem a Reserva Indígena de Dourados. Opto por manter no texto alguns dos termos utilizados pelos artistas. Comunidade expressava em suas falas sentido de pertencimento, sem eximir desse sentido a presença dos conflitos

situações similares com as cantadas por esses rappers nacionais e internacionais. Tem sido assim que esses artistas indígenas produzem suas canções, interpretando os temas abordados no rap junto ao contexto em que vivem, junto às maneiras como concebem e experienciam a existência guarani kaiowá no mundo. É por isso que Bruno dizia que eles não fazem apenas rap, e sim rap indígena guarani kaiowá. Ele ressalta que as canções são elaboradas em sua língua materna, o Guarani, e abordam temas vivenciados por eles e demais indígenas nas comunidades e nas cidades do entorno. Além disso, os cantores trazem em seus corpos pinturas e adornos referentes aos costumes de seu povo. O rap é um gênero musical que opera produzindo e marcando diferenças de um, ou alguns, em relação a certos outros. Rodrigo Amaro de Carvalho (2018), em seu trabalho junto ao Brô Mc's, avalia que o rap atua como uma máquina de alteridade. O estilo produz diferenças notáveis em relação aos de “dentro”, em suas comunidades: os jovens executantes de rap apresentam modos externos aos guarani kaiowá, ao usar as roupas e adereços provindos do *hip hop*, e o próprio uso do gênero musical. Já em apresentações para os de “fora”, para os não indígenas, o que produz a diferença são tanto as suas canções em português e guarani, como o uso de adornos típicos, como o *jeguaka* (cocar) e as pinturas corporais. Os aspectos visuais e sonoros do Brô Mc's explicitam o caráter duplo da diferença, tanto em relação aos de “dentro” como aos de “fora”. Essas diferenças emergem sobretudo da prática de cantar rap indígena e seus efeitos por onde circulam, tanto nas aldeias como fora delas.

Partindo da oposição entre cultura com aspas e cultura sem aspas de Manuela Carneiro da Cunha (2019), Carvalho sugere pensarmos mais nos efeitos que geram a “cultura” na cultura, e vice-versa, do que avaliar o que seja uma ou outra. O autor evidencia as reverberações geradas entre os modos de fazer a “cultura” e a cultura que os raps indígenas em MS criam. Ao mesmo tempo, ele observa no que isto reverbera e faz em termos de produções de identidades indígenas produzidas nas diferenças que emergem entre compreensões expressas tanto pelos de “dentro” como pelos de “fora”.

Existe uma amplitude no trabalho de Carvalho ao refletir sobre as questões que envolvem o rap indígena em MS que são bastante instigantes e pertinentes. Neste artigo, quero apenas puxar um fio desse grande novelo de Ariadne. Carvalho aproxima a noção de ñande reko com a noção de cultura, ainda que advertindo para a traição que uma tradução evoca (Viveiros de Castro 2004), e argumenta que ñande reko, na concepção dos mais velhos, seria um conjunto de práticas compartilhadas. Cito abaixo:

e disputas políticas internas que os integrantes do grupo de rap e suas famílias vivem nas aldeias da Reserva Indígena, ver em (Guilherme 2018).

os modos de ser Kaiowá (ñandereko) dizem respeito a todo um conjunto de práticas relacionadas ao ato de compartilhar substâncias e à corporalidade, por exemplo: 1- o rito de iniciação masculino, que consiste em inserir um pequeno artefato no lábio inferior do jovem, conhecido como kunumi pepy; 2 - os tabus alimentares femininos no período da primeira menstruação; 3 - o dançar coletivamente o guahu e o guaxire; 4 - o hábito de produzir e tomar a chicha coletivamente; 5 - as prescrições relacionadas aos cuidados para não passar por transformações animais conhecidas como ojepota; 6 - as pinturas e as ornamentações corporais; 7 - e, sobretudo, a fala guarani inscrita no corpo (no caso do nhe'e na língua, e do acyinguá na região do maxilar) (Carvalho 2018: 208).

O autor avalia ser o ñande reko (aqui pensada enquanto uma tradução de cultura) formas de tradição exteriorizantes. E sublinha a compreensão de ñande reko por parte dos mais jovens:

Ao perguntar o que é o ñande reko, obtive como resposta de todos os entrevistados que, ao contrário da definição dos mais velhos, para os jovens, sobretudo aqueles que tem envolvimento com o rap, tem a ver com o cotidiano atual de dificuldades, violências e privações vividas na reserva. Assim, eles se identificam com as histórias de dificuldades e privações narradas nas letras do rap nacional, aproximando estes significados, tão valorizados no meio do hip hop, com sua cultura (Carvalho 2018: 2010).

Parece que estamos diante de dois modos de objetivar o que seja ñande reko e que se faz, portanto, “ñande reko” (como “cultura”), com o uso aspas. Uma é a concepção dos mais velhos (tradição) e outra é “ñande reko” (também como “cultura”) com aspas, na compreensão dos mais novos (transformação que implica em tradição e mudança). Os dois modos de refletir sobre o que vem a ser o ñande reko (como cultura sem aspas) convivem e se fazem em um mesmo ñande reko. Por outro lado, emergem das reflexões sobre as experiências vividas, que residem no *ñande reko*, diferentes formas de “ñande reko”, que, por sua vez, repercutirão constantemente naquilo que se remete aos modos de viver.

O que pode o não dito nos contar sobre o ñande reko? E o que podem alguns ditos nos fazer pensar? Quero apontar aqui para a complementaridade existente entre esses dois modos de objetivação do “ñande reko”, sendo eles experienciados conjuntamente por ambas as gerações, em diferentes graus, na aldeia, como também fora dela. Com diferentes graus de intensidade, jovens indígenas guarani kaiowá crescem aprendendo e cultivando esses dois tipos de “ñande reko” que residem nas maneiras de experienciar o viver – seja

na relação com não indígenas na cidade e os efeitos gerados por esses contatos, seja na experiência do viver em aldeias, aprendendo muitas vezes através da escuta das histórias contadas por seus parentes mais velhos.

De fato, há uma preocupação constante dos integrantes indígenas do Brô Mc's em trazer em suas letras o cotidiano e todas as dificuldades que enfrentam, como também uma reflexão profunda sobre a história da espoliação de suas terras que seus antepassados vivenciaram e que atualmente esses indígenas ainda vivenciam. Há uma contínua atualização (e as continuidades e mudanças fazem parte dessas transformações) de algumas dessas histórias vividas pelos parentes mais velhos e que atualmente se faz presente nas canções deste grupo de rap indígena.

É importante ressaltar, nessa reflexão sobre o ñande reko guarani kaiowá, aquilo do que estamos falando até agora: a palavra cantada. Os cantos entre os Guarani Kaiowá permeiam todas essas práticas que Carvalho (2018) chama de “tradição exteriorizante”. Isto é, a palavra cantada ocupa uma dimensão central na forma de viver o ñande reko e de expressar o “ñande reko” das diferentes gerações aqui mencionadas. A prática da palavra cantada pode nos dizer sobre os fazeres de “dentro” e que têm, dentre outras coisas, como particularidade “externar” a experiência. Esse fazer para “fora” e “dentro” faz parte de um contínuo que é constantemente construído em colaborações entre uma infinidade de seres. Isto é, entre humanos e humanos, mas também entre humanos e seres mais que humanos. Como parte da literatura informa, entre humanos e deidades (Chamorro 2008, 2011, 2015; Montardo 2002; Mura 2006), e humanos e *jaras* (donos/protetores de seres) (Pimentel 2012; Pereira 1999). Em suma, todas essas relações se fazem através das palavras cantadas. Não seria diferente que os Guarani Kaiowá estabelecessem em alguma medida relações com os não indígenas dessa maneira, através da palavra cantada, como fazem o Brô Mc's.

De nossas conversas sobre a escuta do rap e os processos de composição, friso a importância que detêm, para esses indígenas, a palavra cantada e seus efeitos nas condutas das pessoas. A palavra cantada no rap de suas preferências narram experiências de vidas, e, refletindo sobre elas em seus contextos de habitações, os Mc's cantam as suas experiências de vida e refletem sobre suas condutas frente às dificuldades que enfrentam. As músicas sinalizam para condutas específicas que as pessoas guarani kaiowá devem cultivar, o que nos informa parte de seus ideais de vida ancoradas no ñande reko (aquele que comunga os dois tipos – e outros mais – de “ñande reko” com aspas mencionado acima). O rap indígena do grupo marca suas singularidades e diferenças em relação aos demais raps, em grande medida, justamente pela história que cantam, pelas palavras

cantadas no Guarani e pela busca de condutas particulares do ñande reko, reforçando que só assim será possível alcançar o que chamam de *reko porã*.

A pedagogia da palavra cantada

Como disse anteriormente, no período de pesquisa de campo pude perceber que o que eles mais trabalhavam em suas composições eram as rimas, as formas das palavras cantadas. Isto, é claro, sempre tendo em mente a métrica do 4/4 do rap (quatro batidas que estruturam e atravessam os versos) ao escrever suas rimas. A produção e execução das bases musicais das canções cabiam, naquele momento, ao produtor e Dj Higor Lobo. Os mc's indígenas participavam do processo dando sugestões de temas, ou mesmo de samples a serem feitos⁴. Contudo, não é apenas com referências ao gênero da música popular rap que os mc's indígenas compõem suas canções.

No que tange ao processo de elaboração das rimas, os mc's indígenas compunham seus versos nas línguas portuguesa e guarani, como podemos apreciar no CD gravado em 2009. Com o passar do tempo, as novas composições foram elaboradas somente em Guarani. A respeito desta mudança, há diversos motivos. Elenco dois deles: o primeiro, dito por Higor Lobo, remete à competência dos Mc's indígenas ao executar o gênero do rap: ao elaborar as rimas em Guarani suas habilidades eram maiores no que diz respeito à permanência na métrica 4/4. O segundo ponto foi elencado pelo Mc Bruno Veron, e diz respeito a suas intenções, o que implica para ele cantar em sua própria língua.

O fato de Higor Lobo até este momento ser o produtor e Dj do Brô Mc's torna compreensível sua preocupação com os aspectos formais do rap, o canto dentro da métrica. Esta preocupação está de acordo com o que escreve Juliana Guerrero (2012) sobre os aspectos que imbuem à definição de um gênero na música popular, ainda que tais aspectos excedam as características formais, de maneira que a performance também é elemento preponderante para a definição de um gênero musical. O desdobramento da junção dos aspectos formais e da performance é marcado por duas noções importantes: as de expectativa e competência, compreensões que parecem estar diretamente relacionadas com as preocupações de Higor Lobo. A expectativa compreende a designação que sujeitos fazem ao escutar determinada canção. Ela supõe uma competência, que advém de certo

4 Em janeiro de 2019, em uma rápida visita à casa de Bruno Veron, ele me disse que os demais Mc's Guarani Kaiowá do grupo Brô Mc's estão participando dos processos de composição das bases musicais para a gravação do novo CD. Como não tive a oportunidade de acompanhar esse processo, sigo com a referência do que disseram até então, em 2016, sobre a elaboração das letras de suas canções, as intenções com elas e os efeitos que buscam alcançar com suas obras musicais.

domínio de regras estabelecidas por um grupo social determinado. No caso do rap, a base elementar da métrica 4/4, a duração da música no BPM (Batidas por Minuto). É a partir dessas noções que se permite a identificação, o discernimento e a negociação que fazem os sujeitos quando falam de música. Este reconhecimento possibilita o estabelecimento de um gênero musical e propicia remarcar a posição ativa e dialógica do ouvinte (Guerrero 2012). Em outras palavras, a métrica 4/4 do rap é um dos elementos centrais (mas não o único) para que uma comunidade de ouvintes possa reconhecer, em seus aspectos formais, a música do Brô Mc's como parte deste gênero musical.

Para Bruno Veron, cantar somente em Guarani adquire outras significações. Para além dos aspectos formais do rap, possibilita que as gerações mais novas possam aprender a sua língua através da escuta de suas canções, já que, de acordo com Veron, hoje em dia muitas crianças em sua aldeia crescem sem falar o Guarani. Segundo ele, essa escolha inspiraria nas crianças a confiança e o orgulho de serem Guarani Kaiowá ao ver quão “longe o Brô Mc's chegaram por cantar em sua língua”. Nota-se aqui a ênfase em aprender a língua guarani por meio da palavra cantada. Nota-se também o efeito pedagógico dessa escolha formal, um dos propósitos políticos imbuídos em suas obras artísticas.

A canção “Tupã”, faixa 02 do CD, explicita a importância para os mc's indígenas em defender seu ideal de vida, o ñande reko, aspectos sócio-político-culturais que apontam para o que forma uma coletividade, como podemos ver abaixo em parte desta canção.

Refrão em Guarani (música Tupã transcrita pela autora)	Tradução do refrão da música Tupã por Bruno Veron
[...] Refrão: Che ru Tupã Aiko ñondive Ñande reko Heta omaño Pra defender Ñande reko Che ru Tupã Aiko ñondive	[...] Refrão: Meu pai, Tupã Nós estamos juntos No nosso modo de ser e viver Muitos já morreram Para defender Nossa maneira de ser e viver Meu pai, Tupã Nós estamos juntos

André Marques Nascimento (2013), ao analisar algumas letras das canções deste grupo, aponta para a prática linguística descolonizante, contra-hegemônica, que implica o uso do Guarani⁵. O autor entende que essa desestabilização de uma língua hegemônica, no caso aqui o Português, levada a cabo por práticas comunicativas como no rap do Brô Mc's, que mesclam o Português e o Guarani, possibilita novas bases epistemológicas para os estudos da linguagem, principalmente para a educação linguística em contextos sócio-linguísticos complexos (Nascimento 2013).

Devo dizer que não só as crianças aprenderão a língua guarani por meio do canto, mas também muitos não indígenas interessados em suas canções, como também os próprios integrantes do grupo de rap. No processo de composição na língua guarani, Bruno relata que, quando quer dizer algo e não sabe bem qual palavra usar, ele recorre aos seus pais, que o auxiliam na empreitada. Dessa maneira, o processo de compor também é via de acesso para seus próprios aprendizados de palavras em Guarani. Além de ampliar seus repertórios de rimas, ampliam seus conhecimentos acerca das histórias de seus parentes, já que as palavras também portam histórias.

Quando o CD foi lançado, algumas lideranças indígenas desaprovaram suas canções, dizendo que elas influenciariam negativamente as pessoas da aldeia. Clemerson teve a iniciativa de chamar uma reunião e apresentar o CD para as lideranças e xamãs. Estes por sua vez acolheram o propósito do jovem Mc com a condição de que eles não utilizassem as rezas guarani e kaiowá em suas músicas. Sobre esta restrição, Bruno explicou-me que as palavras cantadas relativas ao Ñembo'e (*cantos-rezas*) só podem ser executadas pelos especialistas xamãs, pois estes possuem corpos preparados para proferir tais palavras, eles podem ver coisas que os demais não enxergam. *Ñembo'e*, de acordo com Graciela Chamorro (2011), além de ter sua tradução como "reza", significa também algo como "proferir palavras", "ensinar palavras", "tornar-se palavra". Existe uma variedade de Ñembo'e. Segundo Bruno, os cantos-rezas não podem ser descolados das cerimônias em que são entoados. Isto porque é a partir das sequências dessas palavras cantadas que se produzem os diálogos com divindades e outros seres não visíveis, produzem as "curas" dos corpos e outras agências mais que os cantos-rezas podem efetuar. Assim, interromper essas sequências de cantos pode ser nocivo às pessoas que não possuem corpos preparados para recebê-las, de modo que ficar só com uma parte dos cantos pode fazer uma pessoa enlouquecer e vir ao óbito, dizia-me Bruno.

Como já mencionado por Deise Lucy Montardo (2002), é a partir dos cantos que os xamãs estabelecem diálogos com os Deuses e, por meio deste diálogo, tornam os corpos

5 Nascimento escreveu o artigo com base nas análises de trechos das canções do CD de 2009, quando os Mc's compunham em Português e Guarani.

que escutam tais palavras cantadas ternos, leves, saudáveis e conseqüentemente belos. Para que isto ocorra, o corpo de quem canta deve passar por processos específicos de elaboração. Este corpo deve ser forte e possuir atributos que só um xamã detém e que pode auxiliar outro corpo que porventura fraqueje. Portanto, somente o *hechakary* (aquele que vê/xamã) ou ñanderu (rezador) e ñandesy (rezadora) estão aptos a executarem os cantos do Ñembo'e.

Recordamos aqui as palavras de Clemerson no início deste texto, quando ele nos diz sobre suas intenções com seus versos: vimos que são, dentre outras coisas, causar efeitos nos estados de ânimos das pessoas. Bruno me dizia constantemente que ele não quer que a pessoa apenas escute suas canções “e pronto, passou”; ele intenciona, sobretudo, que suas canções “façam a pessoa arrepiar da cabeça aos pés. Que a música fique na pessoa”. Suas músicas devem mobilizar o corpo, ao causar sensações sinestésicas ela adquire potências para adentrar em seus aspectos mais sutis, e agir de maneira profunda no ser que a receba.

Se o gênero musical do Ñembo'e não deve ser utilizado nas composições dos mc's indígenas pelos motivos que comentei até aqui, por outro lado, as intenções com as canções se aproximam dos efeitos das palavras cantadas pelos especialistas guarani kaiowá. Cantar em Guarani sugere uma escolha que torna as palavras dos Brô Mc's próximas às dos xamãs, no que diz respeito à parte de sua forma (em Guarani) e primordialmente no que elas são capazes de fazer, isto é, na sua performatividade. Ensinar palavras, para os mc's indígenas, é um modo de fazer política, é fazer uma pedagogia da palavra através do canto. Suas músicas podem servir como um meio para as crianças aprenderem a língua guarani, e não só a língua em seu sentido formal, mas como veremos também, a sua história. Esta intenção se aproxima ao que se refere à ñembo'e enquanto: “ensinar palavras”, como apresentado na tradução de Chamorro. Entre os objetivos que os integrantes indígenas do grupo buscam com seus cantos está a operacionalização do poder da palavra cantada, que em certa medida produz agências nos corpos, tornando-os felizes e motivados para a boa conduta.

Entendo que a escolha de cantar em Guarani e não em outra língua revela um cuidado e uma intenção com a forma artística enquanto elemento político das composições, para além, mas também, somado ao conteúdo e significado das letras, que reafirmam o ideal de vida, o ñande reko, assim como pode vir a construí-lo, entre tradições e mudanças. O rap do Brô Mc's nos sugere um caminho para pensar a arte como uma maneira de fazer política.

Do Rap ao Guaxiré: sons dialéticos

Os integrantes do Brô Mc's disseram poder fazer uso de versos provindos dos gêneros musicais *Guahu* e *Kothyhu/Guaxiré*⁶. Estas palavras cantadas por sua vez remetem aos gêneros musicais de festas passíveis de execução e escuta de todos, inclusive não indígenas. O gênero musical guarani kaiowá utilizado pelo grupo tem sido o *Guaxiré*, também compreendido como *Kothyhu* segundo Montardo (2002) e, como sinaliza Chamorro (2011), seus versos remetem aos momentos festivos, versando sobre temas como namoro, animais e flores (adornos para o corpo, tornando-os belos).

No período do campo, Bruno Veron me mostrou uma das composições em que trabalhava. A canção ainda não tinha um nome, mas ele disse que sua referência primeira para esta música advinha da escuta de um *guaxiré* que ouvira uma professora da escola de Bororó apresentar no Dia do Índio. Bruno chamava o *guaxiré* de "*Ara Jasuka*"⁷, traduzido por ele como "o céu doce". Em sua canção, os versos do *guaxiré* permaneceram os mesmos⁸, no que diz respeito às palavras que os compõem; já a melodia, o ritmo e o tempo da música foram transformados para a rítmica do 4/4 do rap. Os versos do *guaxiré* compunham o refrão de sua canção. Abaixo, segue a letra:

-
- 6 Tenho tratado aqui dos aspectos sonoros do *ñembo'e*, *Guhu*, *Kothyhu* e *Guaxiré*, mas é importante ressaltar que canto e dança não são elementos destacáveis para meus interlocutores Guarani Kaiowá. Montardo (2002) sinalizou para a dança como parte dos cantos desses povos; todavia, ainda carecemos de mais trabalhos que contemplem profundamente as relações entre esses cantos e suas danças.
 - 7 Em Montoya (2011 [1639]), *Ara* em guarani se traduz como tempo. De acordo com Chamorro em seu livro "Terra Madura", *Yvy araguyje*. "Fundamento da palavra guarani" (2008), *Jasuka* pode ser pensado em grande medida como princípio vital. No uso corrente do guarani, *Ara* – o tempo – também pode ser pensado como a condição do céu no momento (algo como o clima). *Jasuka* remetendo a algo doce escutei apenas na tradução de Bruno.
 - 8 No Dia do Índio de abril de 2016, tive a oportunidade de participar de uma festa na aldeia de Jaguapiru onde houve três apresentações de cantos e danças das etnias Guarani/Ñandéva, Kaiowá e Terena. Na apresentação Guarani/Ñandéva o grupo de canto e dança apresentou uma espécie de pot-pourri de cantos guarani, dentre eles estava o *guaxiré Ara Jasuka*, de modo que destaco que os versos desse *guaxiré* permaneceram intactos na elaboração da canção que Bruno elaborava no momento de nossa conversa.

Letra ainda sem título e de autoria e transcrição em Guarani de Bruno Veron	Letra traduzida por Bruno Veron para o Português
<p>Aguahe jevyaju, Koanga pehendu. Ava nhee mboriayhu. Ogueru o hechuka nhande re hegua. [...] Koanga pe hecha Koape orereta Upecha roguata, roguahe há ro chuka. [...] Ndaípon kyhyje, Guarani che nhee. Oi chendive Karai mbytepe ahechuka Agueraha haetegua Rap mbarete [...] Refrão: Ara jasuka, Ara jasuka, Ara Jasuka Chereroike nhande mbojeguaha gua [...] Ko'a haetee Haetee ndokatu Ndokatui nhandomi 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 [...] Refrão: Ara jasuka, Ara jasuka, Ara Jasuka Chereroike nhande mbojeguaha gua</p>	<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 [...] Agora vocês estão vendo Aqui nós somos uma banca E assim que nós estamos caminhando Chegamos e mostramos à verdade [...] 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 [...] Refrão: O céu doce, o céu doce, o céu doce convidam-nos para entrarmos na Oca e nos pintarmos [...] Essa é a verdade E a verdade não podemos esconder Crianças de hoje em dia Peguem papel Para escreverem Não deixem que a cultura de vocês acabe [...] 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. [...] Refrão: O céu doce, o céu doce, o céu doce Convida para entrarmos na Oca e nos pintarmos</p>

Na letra, Bruno chama à interlocução crianças e jovens. O refrão, composto com os versos do *Guaxiré*, fala sobre o início de uma cerimônia/festa, em que o céu doce faz um convite às pessoas, convidando-as para se pintarem dentro da *og guasu* (casa grande/casa cerimonial). O tema deste refrão remete a momentos festivos, ao passo que ao longo da letra Bruno sinaliza para a importância em valorizar este momento, para que gerações mais novas aprendam a dar continuidade às suas tradições, mantendo-as vivas através da prática, mas sobretudo, das palavras que escreveram. Continua Bruno, reforçando que a voz guarani está com ele, que é forte e lhe tira o medo. Cantar este momento reforça o conselho que sugere Bruno às *Mitã'mi* e *Mitã Guasu* (criancinhas e adolescentes) e reforça a importância de se cantar em Guarani, como potência dessas palavras cantadas que despem os sentimentos ruins, como o medo. As palavras *jaha* (vamos) e *jaguata* ou *oguata* (nós inclusivo e exclusivo caminhamos) nos comunicam sobre o movimento do seguir, da ação de ir em frente, de viver. O tema do caminhar é bastante conhecido na literatura guarani, e nos informa sobre os modos de existências desses povos que estão constantemente fazendo a vida em sucessivos deslocamentos⁹. Aqui, caminhar é viver!

Nesta canção de Bruno Veron o rap e os versos do *Guaxiré* podem vir a ensejar nos ouvintes informados diferentes afetos e memórias, já que esses sujeitos reconhecem este *Guaxiré* presente em sua música. Alejandro Madrid (2010) propõe refletir o fazer musical através da noção de “*sonares dialécticos*”, ao considerar que a música, enquanto objeto cultural, estaria para além do tempo em que foi criada. O autor observa que seu caráter trans-histórico produz movimentos que articulam espaços e tempos diversos, abrangendo 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 elas assumem novos significados. Por essas qualidades que as músicas são capazes de produzir nos sujeitos que as escutam (e que neste caso vemos em um verso do *guaxiré* presente no rap) diferentes afetos e memórias de tempos e lugares outros. Vemos assim a possibilidade de superposições temporais que a música é capaz de articular. A superposição de temporalidades é também uma especificidade presente nos cantos Guarani Kaiowá.

Graciela Chamorro (2011), ao apresentar uma série de modalidades de palavras

9 Sobre o tema do deslocamento entre os Guarani Kaiowá ver Montardo (2002), Chamorro (2008, 2011, 2015), Brand (2003, 2004, 2008), Pereira (1994) e Pimentel (2012). Observamos esses aspectos na constituição do parentesco e da organização social (Pereira 1999), na comunicação com os Deuses por meio do canto (Montardo 2002), na história sobre o contato com o não indígena na região do Mato Grosso do Sul e seus sucessivos deslocamentos (Brand 2008), e nas formas políticas presentes entre os Kaiowá e Guarani (Pimentel 2012). Em todas essas pesquisas, e em consonância com os temas que cada uma abarca, não estão dissociados os fatores políticos e religiosos como motivos que se somam aos deslocamentos empreendidos entre os Guarani e Kaiowá.

cantadas presentes entre os Guarani Kaiowá em MS, aponta para a forma como as palavras cantadas desses grupos contam a história desses povos desde os tempos míticos. Ao abordar o canto do *jerosy poku* “longo canto-dança”, que são cantos que fazem parte e são tradicionalmente executados na festa do milho e do menino, a autora chama a atenção para o movimento que esse canto enseja na cerimônia. Da longa caminhada de aproximadamente dez horas em torno dos pilares centrais da *og guasu*, os cantos percorrem vários *jasuka*, termo que a autora sinaliza como uma unidade para medir a distância ente os acontecimentos míticos.

Do primeiro *jasuka*, narra-se o surgimento da terra, o canto em primeira pessoa é a fala do próprio Pai Eterno sobre seu agir. A segunda estrofe do canto marca o que seria o segundo *jasuka*, que conta o nascimento e a cerimônia da nomeação dos seres divinos e de elementos da natureza e, por conseguinte, uma série de outros momentos são narrados. Dentre eles, quando se cria o vínculo com a origem e começa-se a narrar suas tristezas. Nesse momento, o canto se torna nostálgico, ao juntar as tristezas das gerações passadas e as da geração presente¹⁰. Desse momento da cerimônia, Chamorro elenca em seu artigo uma fala de Mário Toriba, seu interlocutor Kaiowá, sinalizando a superposição de diferentes temporalidades. Diz ele:

Quando a reza chega neste lugar e começa a mencionar a tristeza daqueles que nos ensinaram o nosso modo de ser, começamos a chorar. Então o rezador, enquanto caminha com sua reza, pensa nos seus filhos, pensa no destino da sua palavra, no destino da história que ele conta. Quem vai continuar a reza? Quem vai encher de bem as crianças? Estas perguntas entristecem sua palavra. Sua voz se tranca, porque à tristeza da reza ninguém consegue resistir. Nós pensamos: e quando Paulito (um dos líderes espirituais da comunidade) parar, quem vai contar ao milho sua história? Quem vai sarar as crianças que nasceram com alegria imperfeita? Todos os nossos quebrantos são relatados na reza. Ela nos lembra de nossos antepassados, do sofrimento de Nossa Mãe grávida e sem marido, andando à deriva. Essa lembrança nos faz chorar. Nós sabemos pela reza o que aconteceu conosco e o que pode acontecer (Chamorro 1995: 117).

De maneira diferente, mas não tão distante, o que Bruno Veron intenta com seu rap indígena é contar a história de seus avós, de seus pais, de sua geração. Refletindo sobre suas histórias, aconselha, por meio de suas palavras cantadas, as boas condutas para a geração futura. Cantando uma história igualmente triste sobre os processos de

10 Para acessar a descrição completa sobre o canto do *jerosy poku* e seus desdobramentos na cerimônia, ver Chamorro (2011).

aldeamento, a retirada dos Guarani Kaiowá de suas moradas, os inúmeros impactos que têm gerado desde então em suas vidas, propõe aos seus que resistam, que continuem valorizando sua palavra, seus modos de existir no mundo enquanto Guarani Kaiowá face às intempéries da vida. A canção “Terra Vermelha” faixa 08 do CD exemplifica bem a forma como contam, a partir do rap indígena, suas histórias e experiências de vida. Aqui segue um trecho:

Terra vermelha do sangue derramado
 Pelos guerreiros do passado massacrados
 Fazendeiros mercenários, latifundiários
 Vários morreram defendendo suas terras
 Onde vivo, aldeia
 Já existe guerra
 [...]

Terra que nascemos e vivemos
 Com as etnias Kaiowá, Guarani e Terena
 Tudo se passou
 A realidade vem chegando
 Na voz dos Brô
 Pintados pra batalha
 [...]

Sei que não é fácil
 Sei que nunca foi
 Corrói o coração
 Quem é o dono dos bois?
 As lembranças doem nas histórias contadas
 Pelos pajés de nossas terras roubadas
 Anos setenta
 Dezenas de famílias
 Extensas
 Cada vez mais exprimidas
 No fundo das fazendas
 Foram separadas
 Em oito aldeias
 Ignora nossa cultura nos jogando em uma teia[...]
 (Brô Mc's, CD 2009)

Uma outra canção do Brô Mc's, intitulada *Koangagua* (Nos dias de hoje), veiculada pelo canal do Youtube em julho de 2015, fala primordialmente sobre o quanto antigamente eles eram felizes, mesmo que alguns, os *karai* (não indígenas), em seus jornais e programas de televisão contam histórias dos Guarani e Kaiowá em MS de maneira deturpada, sem ao menos conhecê-los. Mesmo que os *karai* nem os cumprimentem quando se deparam com os indígenas na cidade, ainda assim eles continuam caminhando, pois, seu canto é forte, é a voz indígena e *Ñandejara* (Nosso dono/protetor/Nosso irmão mais velho, o sol) é grande, e está com eles e está vendo a verdade. Clemerson, que fez o refrão dessa canção, disse-me que é para se lembrar o quanto os Guarani Kaiowá antigamente eram felizes, quando podiam viver em suas moradas, com seus parentes, aos seus modos, o que recorda e reafirma a importância do que chama de seu *ñande reko*. Continuou ele me dizendo que hoje são outros tempos, que mesmo com todos os preconceitos seguem caminhando em busca do *reko porã* (bem viver), cantando a história de seu tempo, em suas palavras, na sua língua, e valorizando o modo de existência Guarani Kaiowá nos dias atuais. Em outras palavras, é isso que os mc's Guarani Kaiowá diziam querer passar para os indígenas que escutam suas canções, que se lembrem de quem são, de sua história e que não deixem ela morrer, pois ela é o que eles são.

Considerações finais

Sumarizando os pontos elencados neste artigo, vemos que as intenções com as canções do Brô Mc's revelam uma preocupação com as palavras a serem rimadas, isto porque, do que foi exposto até aqui, as palavras contam histórias, e contá-las através do canto é operacionalizar suas potências, suas agências e seus efeitos nos corpos. Ao fazer uso de um gênero da música popular, o rap, que tem como um de seus pilares cantar sobre experiências de vidas e produzir reflexões críticas sobre os contextos em que se dão essas vidas, os integrantes guarani kaiowá do Brô Mc's enxergaram nos raps nacionais e internacionais um ponto de diálogo com a sociedade envolvente, e enxergaram também a possibilidade de contar suas experiências de um jeito muito particular, de um jeito Guarani Kaiowá.

Ao reforçar constantemente a valorização da cultura, o uso da língua, as condutas que os seus devem deter, os indígenas revelam a atualização que fazem para si e para os demais Guarani Kaiowá do ideal de vida a seguir, o *ñande reko*, para que se possa alcançar o *reko porã* (bem viver). Bem viver nos dias atuais, conforme ouvi de um professor da escola *Tengatuí* e também algumas vezes dos integrantes do grupo de rap, é saber conciliar a vida próxima à cidade, os costumes dos *karai* (não indígena) sem deixar de lado sua história, seus conhecimentos tradicionais, suas cerimônias, sua língua, suas práticas cotidianas.

Como vimos, se por um lado são restritos aos mc's indígenas o uso das rezas, as intenções com suas canções se aproximam em algum nível dos efeitos que os cantos-rezas Guarani Kaiowá agenciam, como ensinar palavras, contar aos seus as histórias de seus antepassados, tornar as pessoas felizes, motivadas e orgulhosas de serem quem são. A explicação de como é possível acessar esse estado de *aguyje* (graça) acontece por meio da operacionalização do poder da palavra cantada que, nos cantos-rezas Guarani Kaiowá, estão relacionadas aos diálogos dos xamãs com os Deuses (cf. Montardo 2002). Se o Brô Mc's não pode fazer uso dos cantos de rezas, por outro lado, suas intenções acerca das agências que esperam que suas músicas alcancem são próximas às ações dos cantos-rezas. Cantar em Guarani, contar sua história e aconselhar as condutas que se deve seguir são o que promove, por meio da palavra cantada, a potência de suas canções e de seus efeitos nos demais. Não obstante, para que isso ocorra, é no corpo que se deve sentir o canto. Quando Bruno disse que almeja que seu canto “fique na pessoa”, que a faça “arrepisar da cabeça aos pés”, em outras palavras, é dizer que é assim que seu canto produzirá os efeitos por ele intencionados, é assim que a palavra cantada agirá, no corpo.

De acordo com Chamorro (2011), os cantos e danças foram e são as formas com as quais os Kaiowá e Guarani têm, desde os tempos históricos, sob o impacto da colônia, enfrentado o e resistido ao agenciamento genocida de seus colonizadores. Para a autora, “a música vocal acompanha uma teoria da palavra entre os povos falantes do Guarani” (Chamorro 2011: 56). Chamorro atenta para a palavra enquanto princípio vital que dá forma aos humanos. Na medida em que as pessoas aprendem e proferem palavras, seus corpos se erguem, e isto é o que os diferenciam de outros seres não humanos e de outros humanos também. De diferentes maneiras, o ato de aprender, ensinar e entoar palavras constrói continuamente a pessoa Guarani Kaiowá.

O que nos permite refletir que, ao contar sua história por meio do canto, e ensinar às gerações futuras sua língua, como é o caso do Brô Mc's, são maneiras de afirmar e atualizar os modos de existências enquanto Guarani Kaiowá no mundo. A importância da palavra cantada em Guarani, por parte do grupo de rap, revela um cuidado com a forma artística que aponta para uma maneira específica de se fazer política a partir da arte, através de uma pedagogia da palavra cantada. Ainda, cantar em Guarani também é uma forma de produzir diferença em relação aos demais raps, uma maneira de se colocarem não apenas no mercado musical, mas no diálogo com a sociedade envolvente enquanto Guarani Kaiowá.

Entendo que os integrantes indígenas do Brô Mc's, por meio de suas canções, fazem-se sujeitos de resistência, nos termos dos quais falava Michael Foucault (1995). Isto é, um sujeito capaz de produzir novas formas de subjetividades nas linhas de fuga do tipo ordenado, docilizado, de sujeito imposto pelo Estado, pelo Ocidente. Esses sujeitos são sujeitos de ações

que resistem às supressões de seu ñande reko (nosso modo de ser/viver). O rap do Brô Mc's, longe de se configurar como aculturação – no sentido de perda – tem mobilizado, entre junções de gêneros musicais, escolhas de temas e intenções, formas Guarani Kaiowá de resistir às intempéries da vida. Sobretudo, é por meio da operacionalização do poder da palavra cantada, na atualização desta com o rap, que os mc's indígenas encontraram maneiras de continuar a ser Guarani Kaiowá nos dias de hoje.

Referências

BRAND, Antônio Jacó. 2001. “O bom mesmo é ficar sem capitão. O problema da “administração” das reservas indígenas Kaiowá/Guarani, Mato Grosso do Sul”. *Tellus*, 1: 67-88.

_____. 2003. “Os novos desafios para a escola e o professor indígena”. *Série-Estudos - Periódico do Programa de Pós-Graduação em Educação da UCDB*, 1(15): 59-70.

_____. 2004. “Educação indígena: uma educação para a autonomia”. In: *XII Encontro Internacional de Educação Mercado/Conesul* Campo Grande.

_____. 2008. “Educação escolar e sustentabilidade indígena: possibilidades e desafios”. *Ciência e Cultura*, 60: 25-28.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. 2009. “‘Cultura’ e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais”. In: N. Carneiro da Cunha, *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify.

CARVALHO, Rodrigo A. 2018. *Rimas de Si, Batidas de Outrem (e Vice-Versa): estratégias de visibilidade e regimes de alteridade dentre os rappers kaiowá (Reserva Indígena de Dourados/MS)*. Tese de Doutorado. PPGAS, Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro.

CHAMORRO, Graciela. 2008. *Terra Madura, Yvyaraguyje: Fundamento da Palavra Guarani*. Dourados: Editora da UFGD.

_____. 2013. “A arte da palavra cantada na etnia kaiowa”. *Bulletin - Société Suisse des Américanistes*, 73: 43-60.

CHAMORRO, Graciela; COMBÈS, Isabelle. 2015. “Missões Jesuíticas no Itatim”. In: G. Chamorro & I. Combès (orgs.). *Povos Indígenas em Mato Grosso do Sul: História, Cultura e Transformações Sociais*. Dourados: UFGD. pp. 555-569.

CHAMORRO, Graciela; PEREIRA, Levi. 2015. “Missões Pentecostais na Reserva Indígena de Dourados. RID: origens, expansão e sentidos da conversão”. In: G. Chamorro & I. Combès (orgs.). *Povos Indígenas em Mato Grosso do Sul: História, Cultura e Transformações Sociais*. Dourados: UFGD. pp. 631-654.

GUERREIRO, Juliana. 2012. “El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización”. *TRANS-Revista Transcultural de música*, 16: 1-22.

GUILHERME, Jacqueline C. 2017. *A poética da Luta: rap indígena entre os Kaiowá e Guarani em Mato Grosso do Sul*. Dissertação de mestrado. PPGAS, Universidade Federal de Santa Catarina.

_____. 2018. "Recepção musical e política: ensaio sobre os consensos e dissensos acerca da música dos Brô Mc's no contexto da Reserva Indígena de Dourados e entorno". *Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, 5(10): 19-38.

MADRID, Alejandro. 2009. "¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?". *TRANS-Revista transcultural de música*, 13: 1-15.

_____. 2010. "Sonares dialécticos y política en el estudio posnacional de la música". *Revista Argentina de Musicología*, 11: 17-32.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. 2002. *Através do Mbaraka: música e xamanismo Guarani*. 2002. Tese de Doutorado. PPGAS, Universidade de São Paulo.

MURA, Fábio. 2006. *À procura do Bem Viver. Território, tradição de conhecimento e ecologia doméstica entre os Kaiowa*. Tese de Doutorado. PPGAS, Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro.

NASCIMENTO, André. M. 2013. "Ideologias e Práticas linguísticas contra-Hegemônicas na Produção de Rap Indígena". *Signótica*, 25(2): 259-281.

PEREIRA, Levi Marques. 1999. *Parentesco e Organização Social Kaiowá*. Dissertação de Mestrado. PPGAS, IFCH-Universidade Estadual de Campinas.

_____. 2004. *Imagens kaiowá do sistema social e seu entorno*. Tese de Doutorado. PPGAS, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

_____. 2010. "Demarcação de terras kaiowá e guarani: ocupação tradicional, reordenamentos organizacionais e gestão territorial". *Tellus*, 18: 115-137.

PIMENTEL, Spensy Kmitta. 2012. *Elementos para uma teoria política kaiowá e guarani*. Tese de Doutorado. PPGAS, Universidade de São Paulo.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo Batalha. 2004. "Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation". *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, 2(1): 3-22.

Recebido em 3 de setembro de 2019.

Aceito em 9 de outubro de 2020.