

# RAP INDÍGENA: UMA POÉTICA DA SOBREVIVÊNCIA

## INDIGENOUS RAP: A POETICS OF SURVIVAL

Cleber José de Oliveira  

UFGD | [cleber101578@gmail.com](mailto:cleber101578@gmail.com)

### Dossiê:

Literatura negra e indígena no Brasil:  
oralidades, ancestralidades, resistências



### ORGANIZADORES:

Dr. Paulo Petronílio Petrot



Dr. Pedro Mandagará



Dr<sup>a</sup>. Luciana Borges



**CERRADOS**  
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM E LINGÜÍSTICA

v. 33, n. 65, ago. 2024  
Brasília, DF  
ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 01/03/2024

Aceito em: 12/06/2024

DISTRIBUÍDO SOB



### Resumo/Abstract

Este artigo propõe uma discussão crítico-analítica sobre o rap produzido por sujeitos e sujeitas indígenas na atualidade. Sustenta que tal produção pode ser compreendida como uma 'poética da sobrevivência', isso na medida em que atua, na esfera pública, como instrumento de intervenção política, de autorrepresentação, estético, de resistência e denunciativo. Ademais, amplifica e fortalece as lutas e reivindicações históricas dos povos nativos brasileiros por seus direitos: de (co)existirem, pela posse definitiva de seus territórios originários e pelo respeito às suas cosmovisões e tradições socioculturais. No limite, ao representarem à violenta realidade factual em que estão envoltos, os e as MCs indígenas ressignificam e transformam essa realidade em elemento estético nos seus raps. Para tanto, utiliza teóricos da crítica literária e da sociologia como auxílio para analisar algumas letras de raps produzidas por MC Anarandá, Brô MCs, Kunumim MC, Oz Guarani, Atentado Suburbano (Big Jhow), oriundos das reservas Jaguapiru e Bororó de Dourados (MS), Krukutu e Jaraguá de São Paulo (SP) e das periferias da cidade fronteira de Corumbá (MS).

**Palavras-chave:** rap indígena, crítica social, poética da sobrevivência, resistência.

This article proposes a critical-analytical discussion of rap produced by indigenous subjects today. It argues that such production can be understood as a 'poetics of survival', insofar as it acts in the public sphere as an instrument of political intervention, aesthetic, self-representation, resistance and denunciation. In addition, it amplifies and strengthens the historical struggles and demands of Brazil's native peoples for their rights: to (co)exist, for definitive possession of their original territories and for respect for their cosmovisions and socio-cultural traditions. In the end, by representing the violent factual reality in which they are involved, the indigenous MCs re-signify and transform this reality into an aesthetic element in their raps. To this end, it uses theories from literary criticism and sociology to analyze some rap lyrics produced by MC Anarandá, Brô MCs, Kunumim MC, Oz Guarani, Atentado Suburbano (Big Jhow), from the Jaguapiru and Bororó reserves in Dourados (MS), Krukutu and Jaraguá in São Paulo (SP) and the outskirts of the border city of Corumbá (MS).

**Keywords:** indigenous rap, social criticism, poetics of survival, resistance.

## INTRODUÇÃO

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

Brô mcs, Oz guarani, kunumi mc

Nas palavras de Candido (2000, p. 29) “a arte é social em dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprime na obra em graus diversos de sublimação; produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais”. Com efeito, assevera ainda que o não contato com as artes, sobretudo as de caráter literário, pode mutilar a formação do elemento humanizador nos sujeitos. Assevera ainda que “negar a fruição da literatura é mutilar a nossa humanidade” (CANDIDO, 2004, p. 186).

Nesse sentido, o viés social que a literatura assumi não é inofensiva. Isso, na medida que ela pode atuar como instrumento de denúncia e enfrentamento das mazelas atuais e históricas impostas aos estratos populares. No limite, Castro Rocha (2004) teoriza que as expressões litero-cancionais produzidas por artistas oriundos das periferias brasileiras podem ser compreendidas sob a égide da “dialética da marginalidade”. Isto é, uma arte que se caracteriza por ter um forte teor político, postura de enfrentamento, discurso crítico contundente e explicitação metódica da violência cotidiana. Pretendendo assim “superar a desigualdade social mediante o confronto, em lugar da conciliação; através da exposição da violência, em lugar de seu ocultamento” (CASTRO ROCHA, 2004, p. 23).

De fato, a arte, em todas as suas formas de expressão, tem auxiliado o homem a questionar e suportar a realidade factual que o cerca. *A priori*, quanto mais popular for o seu caráter, mais politizada e afetiva será sua mensagem. Nesse sentido, não é nenhum disparate afirmar que toda expressão artística de origem periférica possui caráter crítico e político. Ademais, está carregada de afetos e resistências. Afetos insurgentes e resistências coletivas; no limite, isso a coloca em situação de tensão e conflito com o *status quo*.

Na esteira do pensamento de Deleuze e Guattari (1995), afetos não são sentimentos, o que a gente apenas sente. É aquilo que é capaz de dispor nosso corpo e nossa mente de determinado modo, aumentando nossa potência de agir sobre a realidade factual. Uma espécie de efeito colateral de sistemas sociais excludentes e repressivos como é o brasileiro. Os mesmos autores afirmam ainda que “os afetos atravessam o corpo feito flechas, são armas de guerra”. Isso, porque podem nos estimular a se organizar e resistir às violências promovidas seja pelo Estado, seja por grupos sociais hegemônicos. Assim sendo, ao fim e ao cabo, são energia motriz do ato político, uma postura de resistência daqueles que a produzem. O rap não foge a essa regra, pois é afeto. Sobretudo, o produzido por sujeitos e sujeitas que carregam consigo desde o nascimento, os traços étnicos, a cosmovisão e as tradições culturais originárias.

A contestação do cânone cultural e o enfrentamento da exclusão étnico-racial e econômica se dá via expressões artísticas que apresentam forte teor crítico e de confronto, como é o caso da literatura periférica e do rap nacional. Nessas expressões, produzidas quase que exclusivamente nas periferias/aldeias, as mazelas que afligem os estratos populares são rerepresentadas e criticadas de forma contundente e confrontativa. Ao fazerem isso, seus autores direcionam nosso olhar para o aumento desenfreado da violência física e simbólica em desfavor dos despossuídos e subalternizados (em sua maioria negros e indígenas, registre-se); e também para o aprofundamento das desigualdades socioeconômicas no tecido social brasileiro. Na prática, o rap produzido por sujeitos pertencentes as populações negras e indígenas tem alcançado um forte protagonismo político e de resistência a tais mazelas atualmente.

É sabido, que as populações indígenas e negras são vítimas históricas de violências físicas e simbólicas. Violências essas que foram e ainda são promovidas pelo Estado e por grupos de poder ligados ao agronegócio destrutivo (GOMES, 2019; FAORO, 2001). Inseridos em uma organização social que lhes é hostil, essas populações desenvolveram formas resistências e se apropriaram de instrumentos de revide como meio de sobrevivência nesse contexto. A produção de raps com características genuinamente nativas (língua guarani, sonoridade ancestral, espiritualidade, cosmovisão e a oralidade singular) é um exemplo.

Na esteira de resistência sociocultural que se consolidou nas últimas três décadas no Brasil, é possível entrever que ocorre um enfrentamento direto aos *dispositivos de impedimento* (FOUCAULT, 2010) que atuam para cercear o direito à vida, à cidadania plena e ao bem estar social pelos grupos historicamente subalternizados. Esse embate vem sendo travado na arena pública em várias frentes e com instrumentos diversos, o rap indígena também se enquadra aí.

Não alheio a isso, 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. *A posteriori*, entrever de que forma as violências factuais empregadas sobre as populações indígenas são configuradas em elementos estéticos nas letras dos raps selecionados, ademais, em que medida elas afetam o cotidiano de seus produtores. No limite, como se dá a representação das mazelas sociais, agora, pela ótica daqueles que historicamente são excluídos e como esses próprios excluídos organizam sua autorrepresentação na esfera sociocultural. Para tanto, ancora-se nas correntes teóricas vigentes sobre literatura e cultura, na interface com as da sociologia. As letras de raps 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 Anarandá<sup>1</sup>, Brô MCs<sup>2</sup>, Oz Guarani<sup>3</sup>, Kunumi MC<sup>4</sup> e Atentado Suburbano<sup>5</sup>.

A estrutura deste artigo está assim disposta: “Introdução”, “Poéticas da sobrevivência”, “Resistências coletivas e ressignificações culturais” e “Palavras Finais”. Isso posto, avancemos.

### POÉTICAS DA SOBREVIVÊNCIA

“Luto pela raça, / luto pela cor, / o que quer que faça / é por nós, por amor”, nesses versos dos Racionais MCs (2002) é possível entrever a tônica das poéticas da sobrevivência, a saber: a ideia de lutar pela “nós”, pelo coletivo. A luta pelo bem comum está no âmago das culturas populares, registre-se. Não obstante, para aprofundar a discussão, se faz necessário responder: o que é uma poética da sobrevivência? Quais suas principais características? Em que medida ela afeta e interfere na realidade sociopolítica e cultural contemporânea?

Castro Rocha (2004), ao discutir a literatura brasileira contemporânea no que tange seu viés mais crítico-social, constata que algumas obras retrataram o processo de construção do Estado brasileiro. Com efeito, os herdeiros do poder colono-imperial impuseram o “elitismo econômico-cultural” como principal 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 em 1889. Seu principal instrumento de controle social é violência imprimida sobre os estratos populares, isso assegurou a manutenção e o gozo de privilégios aos grupos de poder brancos e ricos, ao passo que segregou as populações indígena e negra. Não obstante, essa segregação planejada provocou traumas profundos no tecido social brasileiro, os quais discutidos de maneira explícita nas produções literárias dos sujeitos excluídos, como descortina Castro Rocha, a seguir:

Os confrontos, ainda que simbólicos, tem profundas consequências, visto que o conflito aberto não pode mais ser escondido sob o disfarce do acordo carnalizante. 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.

1 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.

2 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.

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

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

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

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 aparência da falsa promessa de harmonia. (CASTRO ROCHA, 2004, p. 36)

O autor pondera que os atores populares 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. Excluídos dos seus direitos sociais mais básicos, os estratos populares procuram se organizar numa cultura contemporânea que se tornou palco de uma disputa pelos espaços de voz, logo de poder, nem sempre sutil.

Do ponto de vista social, o que se constata, sobretudo, é a exclusão vivenciada cotidianamente pelos estratos populares. Explicita ainda que o atual espaço cultural brasileiro é o palco central das disputas de poder, sobretudo, as simbólicas. O autor evidencia os mecanismos de segregação e sua efetividade. Agora, para além do social, projeta também uma nova perspectiva estética produzida pelos sujeitos pertencentes às classes populares: as poéticas da sobrevivência.

Uma poética da sobrevivência pode ser identificada 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; 8. reconfigura e atualiza a genuína cultura popular; 9. se propõe como espaço de acolhimento coletivo; 10. crença no poder da palavra como instrumento de transformação social.

Ainda na esteira do pensamento de Castro Rocha (2004), as poéticas da sobrevivência são “posturas estéticas” de confronto discursivo, político e cultural adotadas pelos sujeitos periféricos na arena pública contemporânea. Tal postura tenta subverter a ordem vigente de organização social, uma afronta direta ao *status quo*.

O mesmo autor considera ainda que essa atitude de confronto se manifesta sob a égide da “dialética da marginalidade”. Sobre isso explica que:

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 tradição litero-cancional composta por vozes genuinamente periféricas. A atuação política efetiva na esfera sociocultural, por certo, cria a possibilidade de uma compreensão muito mais ampla da atual realidade brasileira. 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 a qual os estratos populares foram e estão condicionados. Ademais, “seus relatos estão consubstanciados em suas experiências particulares e coletivas”, como explica Oliveira (2012).

Ao cunharem o termo “literatura menor”, Deleuze e Guattari (2003) nos ajudam a pensar sobre a tentativa de caracterização que estou me esforçando para fazer do que seja uma poética da sobrevivência. Nessa perspectiva, os autores apresentam três características específicas do que seria uma literatura menor: 1. é constituída numa língua desterritorializada; 2. de natureza coletiva; 3. é um ato político. Guardadas as devidas singularidades entre as expressões literárias que manifestam estritamente sob o signo do registro escrito e as que se manifestam em formato híbrido, é possível conceber as poéticas da sobrevivência também como sendo uma espécie de literatura menor.

Assim sendo, é possível compreender tais poéticas como uma espécie de literatura menor possível. Pois, no que se refere às características que os autores utilizam para defini-la: desterritorialização, coletividade e ato político, estão fortemente presentes no rap indígena. Portanto, o MC ao versar em guarani, sua língua nativa não reconhecida como oficial pelo Estado brasileiro, rompe com as convenções oficiais vigentes, o que é, no limite, um ato notadamente político e de insurgência. Isso na medida em que busca despertar a consciência coletiva e o sentimento de pertença em seus pares.

### **RESSIGNIFICAÇÕES CULTURAIS, RESISTÊNCIAS COLETIVAS**

As manifestações artísticas de cunho popular têm, historicamente, as periferias como seu reduto orgânico e, também, a ideia de (re)organização coletiva como um de seus principais elementos. 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 dos que nela e dela são oriundos. Assim, a periferia pode ser lida como um ambiente natural e histórico de exercício da oralidade, ainda que na atualidade se configure 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 segregação e eliminação. Isso certamente impulsionou o atual diálogo entre jovens negros e indígenas com o rap. 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 Central Única Das Favelas (CUFA):

A cultura hip-hop vem dos negros. Começou 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 juntos. Tanto a cultura negra, a dos brancos, como a cultura dos indígenas. Tanto o guaxiré, a língua guarani e mais o rap, né (CUFA, 2010).

Nesse sentido, guardadas as devidas singularidades, 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 grupos periféricos. Isso na medida em que se caracteriza também por ser um instrumento que carrega as origens étnico-culturais de seus autores.

O rap – 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 socio-estatal utilizados historicamente para conter e segregar os estratos populares. Além disso, 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. Seus MCs procuram estabelecer um diálogo direto com seus pares. Não raro, esse diálogo é dialético, quase sempre permeado por um tom aconselhador, igualitário, incentivador: Levante sua cabeça / Se você chorar não é uma vergonha / Venha com

nóis” (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 utilização de pronomes de tratamento como “irmão” e “parente” atenua as diferenças individuais, pretendendo uma conscientização étnico-comunitária e cultural. A semântica 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. A pauta, nos trechos acima, é a coletividade, e se sobrepõe ao individualismo. Como observa Oliveira (2012, p. 13) “o ‘nós’ coletivo está sempre em prioridade na relação com o ‘eu’ individual”.

O rap “Feminicídio”<sup>6</sup>, da MC Anarandá<sup>7</sup>, 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 sorrisos encantados / 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. Nele, Anarandá explicita um tipo de violência crescente no Brasil: o feminicídio. Denuncia 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”.

A crítica é contundente e é direcionada para o tecido social, confrontando a tradição patriarcal e o sistema opressor. Embora lírico, o discurso atua como fonte de denúncia e revide em relação à realidade factual, 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 no 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 assassinatos: 8,3 a cada 100 mil mulheres. É nessa perspectiva que ocorre a tensão entre o estético e o estatístico, o que é uma das características que singulariza uma poética da sobrevivência.

Ressalte-se, a MC também configura seu rap como um espaço de acolhimento. Deseja que ele chegue ao maior número de mulheres possível, sejam elas oriundas das aldeias, reservas ou do mundo urbano da cidade. Em suas palavras: “fiz esse rap 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 ele seja luz”, afirmou em entrevista recente<sup>8</sup>.

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. Tudo no rap é consciente, é contextualizado. O MC do rap apresenta uma consciência de pertencimento a suas origens

6 Link para de acesso ao videoclipe <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=ZPND6pIG4Zo>

7 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.

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

étnica, política e histórica, e talvez por isso consegue analisar e promover reflexões relevantes na sociedade atual.

Mas 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? Todos eles são historicamente marcados pelos mesmos mecanismos de violência: a discriminação, o preconceito e o racismo e a exclusão social. Vitimizados por uma estrutura social que lhes é hostil a ponto de promover a naturalização de seu extermínio. As forças que os oprime estão concentradas nas mãos de um mesmo grupo opressor. No limite, o Estado, que tem o dever constitucional de os proteger e lhes prestar auxílio, via seu braço armado promove por meio de uma violência direcionada uma espécie de *apartheid* à brasileira, como constatado por Faoro (2001), Ribeiro (2015) e Souza (2017).

Não raro, os jovens indígenas MCs são os que estão em maior contato com as culturas externas. Isso explica a incorporação do gênero rap em nas culturas nativas contemporâneas. *A priori*, como instrumento de denúncia do genocídio de seu povo, de reivindicação por direitos básicos e de contestação dos estereótipos negativos a eles atribuídos historicamente. Em seus raps, é possível entrever simultaneamente a ideia de proteção da tradição e de atualização dela. Sob a égide da preservação e valorização de suas culturas tradicionais, revitalizam e atualizam essas mesmas culturas e tradições a partir das intersecções, trocas e apropriações de alguns elementos oriundos das culturas não-indígenas. No limite, esse contato, gera tensões que marcam a arte produzida na atualidade. Sobre isso, Canclini (2019) nos informa que na atualidade o movimento de entrecruzamento 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 e ser motivo de crítica nisso é a intenção e o objetivo dessas apropriações. Em certa medida, tal movimento 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, encarregados de transmitir a cultura da África para as novas gerações). Em comum, os conhecimentos e a cosmovisão contidas nas culturas indígenas foram e ainda são transmitidas, em grande medida, via oralidade; o papel de guardião e transmissor nessa cultura é desempenhado pelos chefes e pajés.

No rap indígena, os grupos Brô MCs e o Oz Guarani são os precursores na utilização do rap como elo dialógico e cultural. 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”<sup>9</sup>, 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 criançada brincando, com o sorriso no rosto/ Sendo feliz, assim que é, no meu olhar,/ é bom lugar/ Xerexá’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. O hibridismo linguístico e cultural que salta aos olhos e ressoa aos ouvidos nesse rap, torna-se a matéria prima das poéticas da sobrevivência produzidas pelos jovens indígenas.

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. Muito mais do que denunciar as

<sup>9</sup> Link para acessar o vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=iXlpDa28HQU>

injustiças e violências sofridas, a exclusão e o preconceito social, o rap guarani traz consigo toda a espiritualidade que é característica dos povos indígenas. No sistema de crenças da cultura indígena a palavra é alma, é a fundação do ser, da vida e do indivíduo. Em última análise, é afeto (DELEUZE; GUATTARI, 1995). Destarte, é um ato político e coletivo. Uma forma de manter ativo corpo e espírito por meio de seus raps, uma alma-palavra.

Vejamos outros versos, agora, de “Eju ore ndive” (‘Venha com nós’), 2009<sup>10</sup>, do Brô MCs:

*Ape Che rap ndopai* (Aqui meu rap não acabou)/ *Ape Che rap oñembyrũ* (Aqui meu rap está apenas começando)/ *Che ro henoi e ju ore ndive* (Nós te chamamos para revolucionar) / *Che ro henoi eju ore ndive Jaha ñande Kuera jaguata* / Vamos todos juntos no rolê *Jaha ñande jarya* / Vamos todos nós ser felizes / *Jaha já chuka, karaipe ke Che há hae 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 de atuação intelectual de seus produtores. E ainda marca o seu lócus enunciativo. 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, e resistir às formas de exclusões sócio-política-religiosa-cultural historicamente sofridas pelos povos indígenas em decorrência dos processos de invasão e colonização de seus territórios, por países europeus, e a implantação da escravidão.

Notadamente, há um lirismo compassivo para com os seus iguais, e 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, existe, explicitamente, a intenção de manter a sua identificação com os estratos e cultura populares ao passo que promove a transmissão de valores e técnicas desenvolvidas e instrumentalizadas ao longo da história. 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 atribui 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. 688-689).

As poéticas da sobrevivência transbordam elementos orais e populares. Os quais são encontrados em abundância nas culturas tradicionais indígenas e africanas. É o índice de resistência e conservação da sabedoria oral e da memória coletiva das gerações anteriores. Em última análise, pode-se pensar o rap indígena como sendo um traço de continuidade dessa tradição popular na atualidade.

Da cidade Corumbá, localizada no oeste sul-mato-grossense, vem uma poética da sobrevivência mestiça e fronteiriça intrinsecamente entrelaçadas ao bioma Pantanal. Observemos isso nos versos do rap “Pratique a Preservação” (2020)<sup>11</sup> de Big Jhow (Atentado Suburbano), e do “Rap de fundo de quintal” (2021)<sup>12</sup>, de Atentado urbano e MC Revolta. Segue o trecho:

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

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

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

Tudo por ambição, gente sem compaixão / Quantos animais morreram, faz a conta, faz a soma / O pantaneiro chora agora, triste e 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 ocorrida recentemente no bioma pantaneiro, provocada por incêndios criminosos; não raro, para atender os interesses de latifundiários da região, registre-se. Ademais, reaviva em nossa memória coletiva as imagens dos milhares de animais que morreram queimados nesses incêndios, das onças pintadas com as patas queimadas. Criticamente aponta que toda essa tragédia deriva da ambição humana. É fruto direto “da força da grana que destrói coisas belas”, como registrou 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 também ao assoreamento do Rio Paraguai, o qual banha e abastece as cidades de Corumbá e sua vizinha Ladário. Para além disso, este rap de Big Jhow está repleto de referências que orbitam o universo do popular e da oralidade, como é o caso das intertextualidades sonoras tanto no início com Almir Sater<sup>13</sup>, quanto no fim quando se tem o som da viola de cocho de seu Agripino Soares<sup>14</sup>. Nos versos finais do 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”:

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 (MC REVOLTA; ATENTADO SUBURBANO, 2021).

O DNA do rap corumbaense parece se alocar na capacidade de seus poetas 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 *Memórias Inventadas: a infância* (2003), de Manoel de Barros. “Meu quintal é maior do que o mundo” é um dos mais conhecidos versos desse poeta. 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 no futuro, contrastando assim com as alcunhas artísticas – Atentado Suburbano e Revolta – escolhidos pelos MCs.

Diante de tal realidade, ao produzirem seus raps esses jovens acabam por questionar essas mazelas. Fazem isso munidos das cosmovisões ancestrais das quais são herdeiros e representantes na realidade contemporânea. Os versos de “A vida que eu levo” (2009)<sup>15</sup>, do Brô MCs, resume bem o exposto:

<sup>13</sup> 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.

<sup>14</sup> Referência cultural e pioneiro na introdução da viola de cocho na cultura Corumbaense. Faleceu em 2020, após completar 101 anos.

<sup>15</sup> Link para acessar o videoclipe <https://www.youtube.com/watch?v=GSqNWd4bSfl>

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 boca/ 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, sequela 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).

Assim, por meio de sua poética da sobrevivência as novas gerações indígenas manifestam seus posicionamentos políticos (como se pode constatar nos versos acima). Ressalte-se que a consciência coletiva e a valorização de suas tradições na tônica do seu *lócus* 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 pertença comunitária 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 da cordialidade.

Em *O Povo Brasileiro* (2015), Darcy Ribeiro 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.

Ao observar a história nacional, é possível constatar que as minorias sempre foram representadas de maneira caricatural e pejorativa. Quase sempre figuraram como meros coadjuvantes da cultura nacional, quando na verdade foram e ainda são contribuintes diretos da constituição dos pilares identitários que fundaram a identidade nacional. Indígenas, negros e o caboclo nordestino estão no centro dessa identidade (RIBEIRO, 2015). Na atualidade, o rap produzido por essas minorias está na linha de frente das tensões e conflitos que emergem das disputas pelos espaços de poder sociocultural. Ressalte-se que o acesso a estes espaços historicamente foi negado às minorias. Em grande medida o espaço literário é um deles, todavia isso não as impediu de produzirem, à sua maneira, uma arte afetiva e resistente. Isso para alcançarem o poder de se autorrepresentarem, de terem voz, de falarem por si. Como informa Dalcastagnè (2012) o espaço de poder literário (em sua mais ampla concepção) 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” (DALCASTAGNÈ, 2012, 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” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 9-10).

Todas essas tensões e ruídos se fazem presentes nas relações sociopolíticas e culturais na atualidade brasileira. Isso, na medida em que nas últimas décadas do século XX, sujeitas e sujeitos subalternizados passaram a reivindicar para si o que Bourdieu (1988) denominou de “capital cultural”. Espaços de aquisição de poder historicamente destinados aos estratos sociais abastados (a arte literária e a música são alguns deles). Assim, ao se tecer reflexões sobre as expressões artísticas, sobretudo as litero-cancionais, produzidas por sujeitos oriundos das periferias brasileiras, é preciso considerar os espaços físicos e simbólicos que essas expressões ocupam na sociedade.

Por fim, pensar na configuração de um homem novo, uma sociedade nova cujo os afetos sejam engendrados na vida social de maneira a instigar utopias coletivas como a socialização dos bens e dos recursos naturais do país, parece ser o legado que os sujeitos e sujeitas indígenas pretendem deixar para as gerações que estão por vir ao produzirem e se expressarem por meio de suas poéticas da sobrevivência. O exemplo indígena é o que nos resta esperar, pois o futuro possível é ancestral.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

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 indígena. 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.

O rap indígena – uma poética da sobrevivência – devido sua postura *anti establishment*, possibilita às populações indígenas, assim como às negras, uma mediação social via autorrepresentação, a auto expressão de sua resistência cultural e luta política históricas.

Os indígenas MCs comungam da tradição poética de cunho popular, a qual contesta e se insurge à ordem vigente ao longo da vida brasileira. Nesse sentido, seus raps se estabelecem como uma “voz autorizada” pelas comunidades das quais são oriundos. 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. Ou seja, é fruto do universo popular e, por isso, está inundada de oralidade, sátira, crítica social, cosmovisões e tradições das sujeitas e sujeitos sócio-históricos que as produzem e assim as singularizam. Manifesta-se assim como expressão popular de natureza mestiça e diaspórica; fruto genuíno da inteligência periférica.

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, convocam as massas populares para se mobilizarem em favor da configuração de uma nova organização social mais justa e igualitária. Com uma ideia de liberdade na cabeça e com o microfone na mão ecoa das reservas um brado de esperança.

E assim, 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 que as poéticas da sobrevivência produzidas pelos sujeitos indígenas oferecem à cultura nacional contemporânea são seus afetos e o seu caráter coletivo da experiência literária, cancional, artística e política.

## REFERÊNCIAS

ATENTADO S. **Rap de quintal**. Independente. 2021.

BOURDIEU, Pierre. **Escritos de educação**. Trad. Maria Alice Nogueira e Afrânio Catani. Petrópolis: Vozes, 1998.

BRÔ MCs, OZ GUARANI, KUNUMI MC. **Rap nativo**. Independente, 2021.

BRÔ MCs. **Rap Indígena**. Independente, 2009.CD.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas**. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 2019.

CANDIDO, Antonio. Literatura e vida Social. In: CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2000.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. **Vários Escritos**. 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CASCUDO, Luís da Camara. **Civilização e cultura**. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.

CASTRO ROCHA, João César de. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo; ou "A dialética da marginalidade". **Revista de Letras**, Santa Maria, v. 28-29, p. 153-184,, jan./dez. 2004.

DALCASTAGNÈ, Rregina. **Literatura brasileira contemporânea um território contestado**. Vinhedo: Horizonte, 2012.

- DELEUZE, G., GUATTARI, F. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de A. G. Neto e C. P. Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Trad. Rafael Godinho. 3 ed. São Paulo: Assírio e Alvin, 2003.
- DORRICO, Julie. **Literatura indígena como descatequização da mente, crítica da cultura e reorientação do olhar**: sobre a voz-práxis estético-política das minorias. Porto Alegre: Editora Fi, 2018.
- FAORO, Raymundo. **Os donos do poder**. 3.a edição. São Paulo: Globo, 2001.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. L. F. A. Sampaio. São Paulo: Loyola, 2010.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. T. T. da Silva, G. L. Louro. 11 ed. - Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- KUNUMI MC. **Meu sangue é vermelho**. Independente, 2016. CD.
- KUNUMI MC. **Todo dia é dia de índio**. Matilha, 2018. CD.
- OLIVEIRA, C. J. de. A poesia contemporânea do rap: entre o eu (individual) e o nós (coletivo). **Terra roxa e outras terras**, v. 23, p. 17-31, set. 2012.
- OZ GUARANI. **O índio é forte**. Independente, 2018.
- RACIONAIS Mc'S. **Nada como um dia após o outro dia**. Cosa Nostra, 2002.
- RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. 3º ed. São Paulo: Global, 2015.
- SOUZA, Jessé. **A elite do atraso**: da escravidão à lava jato. Rio de Janeiro: Leya, 2017.
- ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. São Paulo: HUCITEC: EDUC, 1997.