

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

RAFAEL PINHEIRO DEINA

SAMPLEANDO ALTERIDADES: RAP INDÍGENA, SEUS LUGARES DE CANTO E
DE ESCUTA

CURITIBA

2025

RAFAEL PINHEIRO DEINA

SAMPLEANDO ALTERIDADES: RAP INDÍGENA, SEUS LUGARES DE CANTO E
DE ESCUTA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia e Arqueologia, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Antropologia e Arqueologia, com ênfase em Antropologia.

Orientador: Prof. Dr. Miguel Alfredo Carid Naveira.

CURITIBA

2025

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Deina, Rafael Pinheiro

Sampleando alteridades : Rap indígena, seus lugares de canto e de escuta. / Rafael Pinheiro Deina. – Curitiba, 2025.

1 recurso on-line : PDF.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia e Arqueologia.

Orientador: Prof. Dr. Miguel Alfredo Carid Naveira.

1. Música e antropologia. 2. Indígenas – Rap (Música). 3. Etnologia.
I. Naveira, Miguel Alfredo Carid, 1973-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Antropologia e Arqueologia.
III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanóela Nogueira Dias CRB-9/1607



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO ANTROPOLOGIA E
ARQUEOLOGIA - 40001016027P9

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação ANTROPOLOGIA E ARQUEOLOGIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **RAFAEL PINHEIRO DEINA**, intitulada: **Sampleando alteridades: Rap indígena, seus lugares de canto e de escuta**, sob orientação do Prof. Dr. MIGUEL ALFREDO CARID NAVEIRA, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 17 de Dezembro de 2025.

Assinatura Eletrônica

18/12/2025 10:36:58.0

MIGUEL ALFREDO CARID NAVEIRA

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

19/12/2025 15:13:52.0

WALDEMIR ROSA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DA INTEGRAÇÃO LATINO AMERICANA)

Assinatura Eletrônica

19/12/2025 10:32:20.0

LILIANA DE MENDONÇA PORTO

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Rua General Carneiro, 460 - 6º andar - CURITIBA - Paraná - Brasil
CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5106 - E-mail: ppgaa@ufpr.br

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 504589

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://siga.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp> e insira o código 504589

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos orixás que regem meus caminhos, sem eles certamente não teria chegado até aqui e concluído este trabalho.

Agradeço aos meus pais Maxsuel Antonio Deina e Dirlene Souza Pinheiro que me deram a vida e me ensinaram o que é viver de forma digna, respeitando ao próximo e amando a existência.

Agradeço aos meus irmãos Chrystian Pinheiro Deina (em memória) e Emanuel Pinheiro Deina, que desde minha chegada ao mundo me permitiram viver a coisa mais sagrada que conheço: a amizade.

Agradeço minha companheira Bruna Marschall Berti, que é meu porto seguro nos momentos mais difíceis e meu pôr do sol na praia nos momentos mais felizes.

Agradeço minha enteada Iamí Sampaio Berti, que é um presente dos orixás em minha vida para me ensinar o amor mais profundo e verdadeiro que pode existir.

Agradeço meus sogros Neca e Magrão que são também meus pais e amigos.

Agradeço meu irmão de vida Sergio Luis do Nascimento, por ser um exemplo em minha vida.

Agradeço aos amigos que fiz no programa de Pós-Graduação em Antropologia e Arqueologia da UFPR. Aldo, Helo, Tati, Leo, Marina e a minha amiga Barbara a quem tive a sorte de encontrar desde a graduação no DeArtes. Parcerias para uma vida toda que desde o primeiro momento me deram a mão e desde então nunca mais soltamos e nem soltaremos.

Agradeço imensamente minha amiga Jovina Kaingang e meu amigo Olivio Jekupe, por serem meus grandes mestres no aprendizado do movimento indígena e na vida.

Agradeço minha mãe Dalzira Maria Aparecida Iyagunã que tem me conduzido no maravilhoso mundo do candomblé.

Agradeço a todos os professores e professoras que me trouxeram até aqui e especialmente ao corpo docente do PPGA- UFPR.

Agradeço aos secretários do programa Paulo e Cris, que foram anjos que sempre vieram em meu socorro quando precisei.

Por fim e de forma muito especial agradeço meu professor orientador Miguel, a quem nem um milhão de palavras seriam suficientes para expressar minha gratidão.

Para além de ser o melhor orientador que eu poderia ter é também um dos seres humanos que mais admiro nesse mundo por sua coerência e sensibilidade.

“Quem rima está aqui, quem não rima aplaude o adversário”
(Sabotage)

“Se isso é um pesadelo aonde a morte se aproxima, tudo o que te leva à depressão,
a quase morte, o rap salva, o rap é um mundo, esperança”
(Criolo)

“Rimando vou demarcar e salvar o nosso estar”
(Owerá)

“As raízes se unem por dentro da terra” Kaê
(Guajajara)

RESUMO

A presente pesquisa discute o rap feito por pessoas indígenas no Brasil, que neste trabalho foi nomeado como rap indígena. A questão central era evidenciar os aspectos sociais, culturais e sonoros que tornam o rap indígena um gênero musical específico. Esta dissertação é fruto de uma etnografia, com observações-participantes, entrevistas, análises de materiais disponíveis na internet e principalmente audições musicais. Ao analisar questões sociais como discussões raciais, de gênero, sexualidade, corpo, território, espírito e estéticas sonoras, foi concluído que o rap indígena produz diferenças em todos estes pontos, tornando-o um gênero musical singular que se enquadra como um subgênero do rap de maneira geral e que os rappers indígenas indianizam o rap, tornando-o indígena.

Palavras-chave: Etnomusicologia; Antropologia da Música; Etnologia das Terras Baixas; Rap Indígena.

ABSTRACT

The present research discusses rap made by indigenous people in Brazil, which in this work has been named indigenous rap. The central question was to highlight the social, cultural, and sonic aspects that make indigenous rap a specific musical genre. This dissertation is the result of an ethnography, with participant observations, interviews, analyses of materials available on the internet, and mainly musical listening sessions. When analyzing social issues such as racial discussions, gender, sexuality, body, territory, spirit, and sound esthetics, it was concluded that indigenous rap produces differences in all these aspects, making it a unique musical genre that fits as a subgenre of rap in general, and that indigenous rappers indigenize rap, making it indigenous.

Keywords: Ethnomusicology; Anthropology of Music; Lowland Ethnology; Indigenous Rap.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - O HOMEM NA ESTRADA - RACIONAIS MCS.....	19
FIGURA 2 - ISSO AQUI É UMA GUERRA - FACÇÃO CENTRAL.....	21
FIGURA 3 - THE JUBALAIRES - NOAH	27
FIGURA 4 - DEIXA ISSO PRA LÁ - JAIR RODRIGUES	27
FIGURA 5 - THE SUGAR HILL GANG - RAPPER'S DELIGHT	28
FIGURA 6 - PILOTANDO O BONDE DA EXCURSÃO - MARCELO D2	28
FIGURA 7 - A MALDIÇÃO DO SAMBA - MARCELO D2	29
FIGURA 8 - RAP RUA PALESTINA ps (TERRA DE CANAÃ, EU SOU PALESTINO, OTSHA).....	31
FIGURA 9 - O NORDESTE É A PESTE - RAPADURA.....	32
FIGURA 10 - EJU ORENDIVE - BRO MC'S.....	32
FIGURA 11 - O ÍNDIO É FORTE - OZ GUARANI.....	33
FIGURA 12 - INSTAGRAM OWERÁ	43
FIGURA 13 – INSTAGRAM KATÚ MIRIM	45
FIGURA 14 - INSTAGRAM KAÊ GUAJAJARA	47
FIGURA 15 - INSTAGRAM BRISA FLOW	49
FIGURA 16 - INSTAGRAM YARI DENNYS	50
FIGURA 17 - INSTAGRAM ANARANDÀ.....	52
FIGURA 18 - INSTAGRAM KATÚ MIRIM	54
FIGURA 19 - BLING BLING KATÚ MIRIM	61
FIGURA 20 - INSTAGRAM KATÚ MIRIM	61
FIGURA 21 - BANG - KATÚ MIRIM.....	64
FIGURA 22 - BRASIL MULATO - MARTINHO DA VILA	66
FIGURA 23 - INSTAGRAM COLETIVO TYBYRA.....	69
FIGURA 24 - NÃO SOU SUA EX - KATÚ MIRIM	74
FIGURA 25 - CRISTAL QUEBRADO - ANARANDÀ	79
FIGURA 26 - FEMINICIDIO - ANARANDÀ	81
FIGURA 27 - POR DENTRO DA TERRA - KAÊ GUAJAJARA	88
FIGURA 28 - A TRANSFORMAÇÃO - OWERÁ & TXANÁ IBÃ HUNIKUIN	96
FIGURA 29 - VIVA - TAINARA TAKUA	96
FIGURA 30 - SINA VAISHU - ALOK E YAWANAWA SAITI KAYA	96
FIGURA 31 - LAGUËMCHEFE - BRISA FLOW.....	109

FIGURA 32 - AYALA - BRISA FLOW	110
FIGURA 33 - YVYRUPÁ - OWERÁ	111
FIGURA 34 - OWERÁ CHEGOU - OWERÁ.....	112
FIGURA 35 - INDÍGENA FUTURISTA - KATÚ MIRIM	113
FIGURA 36 - ÁGUA - KATÚ MIRIM.....	114
FIGURA 37 - TERRITÓRIO ANCESTRAL - KAÊ GUAJAJARA.....	115
FIGURA 38 - QUILOMBO ALDEIA - KAÊ GUAJAJARA	115
FIGURA 39 - RAP YUDJA CHEGOU - RAP YUDJA	117
FIGURA 40 - CHE MACHU MANDU´ÁKUEMI - ANARANDÀ.....	117

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E ESTÉTICA	13
2.1	ORIGEM DO HIP HOP E SUA CHEGADA AO BRASIL	13
2.2	O RAP PODE SER TUDO, MAS NEM TUDO É RAP: VAMOS LER COM OS OUVIDOS.....	25
2.3	O RAP INDÍGENA	33
3	RAP INDÍGENA: IDENTIDADE, RAÇA, TERRITÓRIO, GÊNERO, SEXUALIDADE E SOM	42
3.1	E COM VOCÊS.....	42
3.2	RAP INDÍGENA: O LUGAR RACIAL DOS INDÍGENAS NO BRASIL	54
3.3	RAP INDÍGENA E SEXUALIDADE	69
3.4	RAP INDÍGENA, TERRITÓRIO E GÊNERO	74
4	RAP INDÍGENA E SUAS ORGANIZAÇÕES SONORAS	92
4.1	MÚSICA POPULAR ORIGINÁRIA - MPO	92
4.2	O QUE FAZ O RAP INDÍGENA SER RAP INDÍGENA?	98
5	CONCLUSÃO.....	119
	REFERÊNCIAS.....	122

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho foi construído como uma escuta panorâmica do rap indígena. Não teremos neste trabalho reflexões etnológicas aprofundadas sobre um povo específico, nem um recorte musical nesse sentido. Assim o ouvinte/leitor percorrerá um amplo e rizomático caminho pelas obras de diversos artistas indígenas que fazem rap. De antemão alerto que esta dissertação é um trabalho muito mais a ser ouvido do que propriamente lido, afinal estamos falando de música. Ao longo do trabalho, o ouvinte/leitor terá acesso a QR Codes e links clicáveis que o encaminharão para as obras musicais citadas na plataforma YouTube, cuja escolha se deu por sua gratuidade e popularidade. Advirto aos leitores apressados que este trabalho não lhes terá muito sentido caso não se façam antes de tudo ouvintes; as músicas não são ilustrações, mas são o cerne do trabalho, o conteúdo mais importante.

Este trabalho foi construído por um homem branco, hetero, cis, pobre, nascido em uma cidade chamada Guaraniaçu/PR, que aos seis anos de idade mudou-se com a família para a periferia de Curitiba. Se fez músico por influência do pai e desde muito cedo teve contato com o rap por conta do cotidiano da vida em periferia. É graduado em licenciatura em música e há dez anos trabalha como professor de música, atualmente como docente de Arte da rede pública do estado do Paraná. O contato com o rap indígena se deu justamente ao entrar no programa de pós-graduação em Antropologia e Arqueologia, no qual inicialmente ingressou com um projeto para estudar o chorinho na cidade de Curitiba. Faço essas informações presentes para que o ouvinte/leitor possa situar meu local de fala, escrita e, sobretudo, escuta.

Minha relação com o rap indígena começou no programa de pós-graduação Antropologia e Arqueologia da Universidade Federal do Paraná. No meu primeiro semestre como aluno do programa, assisti a uma apresentação de um coral Mbya Guarani, que aconteceu na programação do Festival de Teatro de Curitiba. Naquele instante me dei conta do quanto eu não conhecia as músicas dos povos originários e como meu curso de graduação em música foi pobre neste sentido, mesmo tendo cursado algumas disciplinas de etnomusicologia. Então, neste momento, decidi que mudaria meu projeto de pesquisa e adentraria aos mundos das músicas indígenas. Assim professores e colegas me apresentaram o rap indígena e digo que foi amor à primeira escuta.

O trabalho está dividido em três capítulos, sendo o primeiro uma contextualização histórica do surgimento da cultura hip hop, sua chegada ao Brasil, sua construção e transformações estéticas e o surgimento do chamado rap indígena na América Latina e no Brasil.

O segundo capítulo é construído por discussões a respeito da construção e circulação social e cultural do rap indígena. São discutidas questões de identidade, raça, território, espírito, gênero, sexualidade e a música que intersecciona essas questões. A escolha dessas questões levou em consideração o fato de serem pautas em comum com o rap não indígena e, por isso, serem lugares onde as diferenças se tornam bastante evidentes. Obviamente essas questões não dão conta de esgotar o que é a produção social do rap indígena para alicerçar sua definição como um gênero musical próprio, mas sem dúvidas contribuem bastante nesse sentido.

O terceiro capítulo trata da questão estética sonora e estilística do rap indígena. Foi realizada uma discussão a respeito do apagamento das sonoridades e musicalidades indígenas na construção do imaginário do que é dito música brasileira e pautada uma retomada nesse lugar proposta por uma das interlocutoras presentes no trabalho. Também foi construída uma análise acerca da sonoridade que torna os raps indígenas distintos em relação aos raps não indígenas.

Isso será repetido algumas vezes ao longo do texto. Mas desde já é fundamental ter em vista que o termo indígena é empregado neste trabalho como oposição ao mundo dito não indígena. No entanto, de forma alguma isso possibilita o entendimento de uma identidade indígena genérica, estereotipada e reificada. Ao falar de indígenas no Brasil, estamos falando de centenas de povos.

As expressões artísticas atravessam as existências humanas no mais profundo do ser. Quando alguém se põe a cantar, tocar, dançar, interpretar, pintar, esculpir, fotografar, performar, criar de maneira geral, essa pessoa está produzindo sua humanidade neste e em outros mundos. Entre afeto, espiritualidade, materialidade e todo o resto que possa escapar a essas categorias, temos a arte como possibilidade de elaboração e expressão. Em outras palavras, temos a possibilidade artística como expressão da própria vida. Por consequência, quando tratamos da arte, estamos tratando da complexidade de toda a existência.

Justamente nesse lugar encontramos o rap indígena, ou, se preferir, o rap feito por pessoas indígenas, ou, se preferir, o rap fazendo pessoas indígenas, ou ainda, pessoas indígenas fazendo rap. Levando isso às últimas consequências, chegamos a

uma questão ontológica: O que é o rap indígena? O que faz esse rap ser dito indígena? O que levou e leva pessoas indígenas a fazerem rap? O que levou e leva pessoas indígenas a se fazerem no rap indígena? O que pode o rap indígena? Quais alteridades os raps indígenas produzem? Estas são questões que devem acompanhar toda a escuta/leitura deste trabalho.

Este trabalho é fruto de uma etnografia realizada entre os anos de 2023 e 2025, que, para além de eventos presenciais e entrevistas feitas diretamente pelo pesquisador, também levou em consideração eventos e materiais do mundo digital e entrevistas realizadas por terceiros disponíveis na internet. Tendo assim um campo de pesquisa bastante amplo e diversificado.

As fundamentações teóricas que alicerçam as discussões são uma bricolagem epistemológica com o intuito de contemplar todas as questões presentes no trabalho. As falas dos interlocutores constituem a teoria mais significativa e o grande alicerce deste trabalho.

As análises musicais realizadas nesta pesquisa não seguem nenhuma escola tradicional ou padrão consolidado da musicologia. São análises feitas sob medida para os objetivos deste trabalho dessa forma, não se tem a menor pretensão de esgotar tudo que ainda é possível ser feito com o material reunido na presente pesquisa.

Não pretendo me delongar nesta introdução, afinal, é apenas uma introdução e particularmente nunca gostei de introduções longas. Caminho se conhece andando. Neste caso, se conhece ouvindo! Desejo ao ouvinte/leitor um bom espetáculo, obviamente não chamo de espetáculo por minhas costuras escritas nestas linhas, mas sim pelas obras musicais, falas, vidas e existência de tantos e tantas artistas potentes presentes nesta dissertação.

2 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E ESTÉTICA

2.1 ORIGEM DO HIP HOP E SUA CHEGADA AO BRASIL

Os jogos sonoros acompanham as humanidades desde sempre, até sempre. Desde já é importante ressaltar que música é uma palavra de origem europeia para o trabalho estético em relação ao som e ao silêncio. Podemos entendê-la como um jogo com o material sonoro que brinca com intensidade, altura, timbre e duração, sem perder o cuidado de entender a música como algo cosmológico que extrapola a compreensão física do fenômeno sonoro. De partida, devemos pensar música como um conceito europeu e ter em vista que nem todas as sociedades entendem essa organização do material sonoro como música. Esse conceito será utilizado nesse texto, levando essas questões em consideração.

Dentre tantas coisas que a música pode ser, uma pergunta é fundamental: por que as pessoas fazem um determinado tipo de música e não outro? O grande sambista João Nogueira, em sua música intitulada *O poder da criação*, afirma: “Não, ninguém faz samba só porque prefere, força nenhuma no mundo interfere sobre o poder da criação”. O rapper Marcelo D2, em sua música *A maldição do samba*, cita exatamente esse trecho de João Nogueira. sambista João Nogueira em sua música de título *O poder da criação* nos diz “Não, ninguém faz samba só porque prefere, força nenhuma no mundo interfere sobre o poder da criação”, o rapper Marcelo D2 em sua música *A maldição do samba*, cita exatamente esse trecho da música de João Nogueira. Mas em sua música *Queimando tudo*, com o grupo *Planent Hemp*, o rapper diz: “Eu canto assim, porque eu fumo maconha, adivinha quem tá de volta, explorando a sua vergonha”. O trecho de João Nogueira nos leva a pensar a música como uma força transcendente que nos atinge materialmente. Marcelo D2 concorda, mas também nos aponta algo imanente que atravessa diretamente seu fazer musical. Talvez as músicas sejam um terreno onde essa pretensão de distinção vinda da filosofia europeia não seja possível, se é que em algum lugar isso é possível. Esta primeira pergunta e primeira provocação nos leva ao assunto principal deste texto, a saber, o rap feito por pessoas indígenas, no Brasil, no século XXI.

Uma breve contextualização a respeito do rap e sua chegada ao Brasil é necessária, porém, deve ser breve, caso você esteja sedento por mais profundidade.

no assunto recomendo a leitura completa do livro *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*, do antropólogo Ricardo Teperman. Segundo o autor:

A interpretação consagrada da etimologia da palavra rap é que seria uma sigla para *rhythm and poetry* (ritmo e poesia). O mito de origem mais frequente sobre o gênero é que teria surgido no Bronx, bairro pobre de Nova York, no início dos anos 1970 (Teperman, 2015, p.13).

Em seguida, Teperman (2015) tensiona essa versão mostrando outras possibilidades da origem da palavra, dentre elas o fato de estar associada ao nome de um dos grandes ativistas do Panteras Negras, H. Rap Brown, que incorporou a palavra ao seu nome por estar ligada a uma prática de jogo rimado conhecido como *the dozens* (as dúzias), em que crianças rimando trocavam insultos, jogo no qual o ativista era bom. O autor também aponta que a palavra rap remonta ao inglês do século XIV, que possíveis significados podem ser bater ou criticar e que o uso da palavra no gênero pode ser uma extensão de seu significado. Não cabe ao presente texto definir uma “verdade” sobre a origem da palavra rap, como também não existe essa intenção no texto de Teperman (2015), apenas elucidar possibilidades e seguir em direção às suas trajetórias nos mundos.

Na década de 1960, no bairro do Bronx, na cidade de Nova York, a juventude, em sua grande maioria negra, se organizava de forma autônoma para vivenciar o lazer e cultura que lhes eram negados pela sociedade hegemônica dos Estados Unidos da América. Devido aos problemas frutos do capitalismo e do racismo, esses jovens estavam expostos a um alto índice de violência e privação de direitos. É importante ressaltar que, após os conflitos da Segunda Guerra Mundial, uma onda de migrantes caribenhos se deslocou para os EUA e os destinos eram bairros como o Bronx.

Nos finais de semana dos meses de verão, alguns desses imigrantes acoplavam poderosos equipamentos de som a carrocerias de caminhões e carros grandes (os chamados *sounds systems*), tocavam discos de funk, soul e reggae, e com isso criavam um clima de festa nas ruas. Inspirados nos *disc jockeys* que animavam programas de rádio, se autodenominavam DJs. Além disso, usavam um microfone para ‘falar’ com o público, não só entre as músicas, mas também durante a música, como mestres de cerimônia (daí a sigla MC - *master of ceremony*). Figuras como Kool Herc e Grandmaster Flash, *dois dos mais célebres agitadores das festas de rua no Bronx, cumpriam ao mesmo tempo as funções de DJ e de MC (Teperman, 2015, p.17).

O trecho acima elucidava as noções de DJ e MC que são centrais no universo do hip hop. O músico Kool Herc, foi um dos responsáveis pela criação do *breakbeat*

(batida com breque). A ideia consiste em selecionar um trecho de uma música já gravada (na época em disco de vinil) e repeti-la de forma sequencial sobre uma batida de bumbo e caixa. Isso foi uma criação musical genial vinda do mundo do rap, esse trecho recortado ficou popularmente conhecido como *sample* (amostra), sendo hoje muito comum ouvir em músicas de rap trechos de músicas consagradas de outros gêneros.

A ideia de repetição em alguma medida é central na maioria das músicas, podemos ter como exemplo nas músicas de concerto europeias a 5.^a Sinfonia de Beethoven ou o Bolero de Ravel. Nas músicas populares brasileiras, podemos pensar nos ostinatos¹ rítmicos do samba, baião, entre tantos outros. O que se pode pensar desse trecho é a ideia de como a base musical do rap surge aberta para outras formas de músicas, tendo em vista que esses primeiros trechos recortados já eram de Soul, Jazz, Blues, Funk, Reggae e R&B. Isso aponta uma das possíveis razões de o rap ter se espalhado tão rápido por todo o mundo, pois ele já surge como uma música que traz em si uma ampla diversidade e possibilidade de misturas.

Podemos entender o rap como uma forma de trabalhar com o material sonoro, essa forma que não se prende a padrões tão específicos como os que definem outros gêneros musicais, mas uma maneira de fazer música que parte da noção de agregação e relação. Essa prática se tornou um desafio para os DJs, especialmente com a técnica criada por Grandmaster Flash, que permitia que eles voltassem sempre ao ponto exato da música, utilizando dois discos de vinil iguais tocando de forma intercalada. Como esse trabalho foi exigindo cada vez mais dos DJs, já não sobrava tempo para falarem tanto ao microfone, assim aconteceu um crescimento do número de MCs e as funções foram se separando. No início, os MCs falavam para as pessoas dançarem, faziam algumas brincadeiras e provocações em forma de rima, como no jogo *the dozens*.

Em um desses improvisos, o DJ e MC Lovebug Starski teria criado uma espécie de refrão: *Hip hop you don't stop that makes your body rock* [quadril, salto, não pare, isso faz seu corpo balançar]. Associar a palavra 'hip' [que pode ser traduzida por quadril, mas que também quer dizer 'segundo a última moda'] à palavra 'hop' [pular ou dançar] era uma maneira graciosa de dizer: não pare de mexer os quadris, não pare de dançar, 'essa é a última moda'. A expressão 'hip-hop' dava o recado e soava bem (Teperman, 2015, p. 19).

¹ *Ostinato* (it.) Termo italiano que significa obstinado. É uma célula rítmica ou melódica, um motivo rítmico ou melódico, ou mesmo uma frase musical persistentemente repetidos.

Tudo isso acontecia enquanto os *B-boys (breakboys)* dançavam em uma espécie de competição, novamente uma ideia de jogo se apresenta. Isso faz necessária uma definição do que é o jogo.

o jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e alegria e de uma consciência de ser diferente da 'vida quotidiana' (Huizinga, 2008, p. 33).

Assim começamos a adentrar ao que pode ser dito enquanto cultura Hip Hop. Nesse contexto também encontramos o surgimento e desenvolvimento da arte visual urbana, que ganhou o nome de *Graffiti*. Justamente esse movimento que une música, poesia, dança e pintura mostra o quão potente foi e é essa organização autônoma das comunidades onde surgiu o hip-hop e em todos os outros lugares do mundo onde ele passou a ser praticado. A princípio pensada em quatro elementos, a prática do Hip Hop, diretamente ligada a seu contexto, agrega um quinto elemento, segundo o músico Afrika Bambaataa.

Já em 1977, o músico Afrika Bambaataa havia criado a Zulu Nation, tida como a primeira organização comunitária do hip-hop. Bambaataa pretendia combater a violência entre gangues promovendo a competição por meio dos chamados "quatro elementos": DJ, MC, break e grafite. Bambaataa passou a defender a existência de um "quinto elemento" na cultura hip-hop: o conhecimento. A ideia é um contraponto à redução do rap a um produto de mercado, reforçando sua potencialidade como instrumento de transformação (Teperman, 2015, p. 27).

Sua chegada ao Brasil está diretamente ligada ao processo do movimento hip hop dentro do chamado mercado musical ou indústria cultural. Teperman (2015), ainda aponta que foi no final da década de 1970, que surgiram as primeiras gravações em disco de vinil. Ainda nessa fase, a grande maioria dos DJs e MCs não simpatizava com a proposta de gravação, pois entendiam que a música só fazia sentido executada de forma ao vivo, em festas.

Tendo emplacado dois ou três sucessos de R&B nas décadas de 1950 e 60, a cantora, compositora e produtora Sylvia Robinson viu na música feita nessas festas de rua uma grande oportunidade comercial. Em 1979, Sylvia e Joe Robinson reuniram três MCs jovens e inexperientes para formar o grupo Sugarhill Gang. O casal criou o selo² Sugar Hill Records especialmente para

² Selos fonográficos são uma espécie de marca usada para lançar fonogramas no mundo físico ou digital. Com o passar do tempo o termo se transformou também em um sinônimo para gravadora. É importante

lançar o single *Rapper's Delight*, de autoria de Sylvia em parceria com os três MCs (Teperman, 2015, p. 21).

Teperman (2015) aprofunda uma discussão sobre esse processo de gravação que vale a leitura, porém irei me conter a esse trecho como breve contextualização sobre o início da relação mercadológica com o hip-hop, justamente por *Rapper's Delight*, ser o primeiro rap a conquistar grande sucesso. A tensão dessa relação entre rap e mercado também tem seu aprofundamento, mas no presente texto iremos aprofundar o debate somente em relação ao rap indígena e o atual mercado fonográfico.

Para além desta questão, o antropólogo Felix (2005) nos mostra o quanto a chegada do hip hop ao Brasil está ligada ao Movimento Negro e às organizações dos Bailes *Black*³. Nesse contexto também se originou o movimento do funk carioca, que é algo diferente do movimento Hip Hop. O fortalecimento da discussão política no hip-hop em relação a temas como desigualdade social e racial tem início nos anos 1980, ainda nos EUA. Isso não quer dizer que anteriormente não fossem abordadas tais questões ou que as próprias práticas do movimento não pautassem uma identidade negra. A antropóloga Manuela Carneiro da Cunha aponta que:

[...] a identidade é construída de forma situacional e contrastiva, ou seja, que ela constitui resposta política a uma conjuntura, resposta articulada com as outras identidades em jogo, com as quais forma um sistema. É uma estratégia de diferenças (Cunha, 1985, p. 206).

Nesse sentido, o movimento Hip Hop desde sempre é politizado; a fala anterior diz respeito a um discurso por meio das rimas mais focadas nas questões sociais e raciais. Felix ainda diz a respeito dos bailes *black* no Brasil que:

[...] os bailes *black* representaram muito mais do que um simples *locus* de lazer para seus frequentadores, em sua maioria constituída por negros e mestiços. Em uma análise mais aprofundada pudemos perceber que esses espaços são também locais de práticas políticas, pois mediante eles as pessoas constroem suas próprias identidades. Ou seja, aquele público não vai ao baile somente para ouvir músicas e dançar, mas também porque lá se sentem entre iguais e não são discriminadas. Esse tipo de entretenimento é vivenciado como um momento alternativo ao racismo cotidiano, pois nesse lugar não se reporia a hierarquia racial presente no cotidiano (Félix, 2005, p. 18, 82).

ressaltar que gravadoras grandes possuem um selo e gravadoras pequenas e independentes, estas ficam conhecidas no mundo do rap com *underground*.

³ Para quem tiver mais curiosidade sobre essa relação recomendo a leitura na íntegra da dissertação de João Batista de Jesus Felix.

Na década de 1980, antes da popularização da internet, que só se deu após os anos 2000, esses espaços eram fundamentais para a socialização e a troca. Os conteúdos eram gravados em discos de vinil, o que permitia sua circulação de forma física. circulava de maneira física. Outros meios de acesso aos conteúdos eram por meio da televisão e programas de rádio que, em algumas programações, traziam os sucessos da música estadunidense. Segundo Teperman (2015), no ano de 1985, os b-boys passaram a se reunir na estação de metrô de São Bento, na cidade de São Paulo.

A maioria dos frequentadores da São Bento eram rapazes entre quinze e pouco mais de vinte anos. As meninas, ainda que em minoria, também marcavam presença, e algumas chegaram a integrar gangues de break. Já na virada dos anos 1990 foram criadas versões femininas de algumas gangues, como a Jabaquara *Breakers Girls* - nome curioso, que mistura palavras em inglês a um nome de origem tupi de um bairro paulistano. Artistas que se tornariam muito conhecidos, como Thaíde e DJ Hum, Racionais MCs e a dupla de grafiteiros Os gêmeos, eram frequentadores assíduos dos encontros na estação. Além dos rachas de break, a São Bento funcionava como uma espécie de polo cultural do hip-hop (Teperman, 2015, p. 35).

O autor ainda afirma que, nesse contexto, a gravadora Eldorado fez uma coletânea com b-boys da São Bento, que dançavam e cantavam rap. Assim dando origem ao disco *Hip Hop Cultura de Rua*, lançado no ano de 1988, o primeiro disco de rap nacional a atingir o sucesso, vendendo 30 mil cópias. É válido ressaltar que este foi o mesmo ano em que a Constituição Federal do Brasil foi promulgada, nos fazendo refletir sobre o contexto político dessa época. Poucos meses depois, outra coletânea de rap chamada *Consciência Black Vol. 1* é lançada por um selo independente chamado Zimbabwe. Nesse disco estão presentes músicas como *Beco sem saída*, de Edi Rock e KL Jay e *Pânico na zona sul*, de Mano Brown e Ice Blue. Os quatro artistas posteriormente formaram o grupo de rap Racionais MC'S, tido pela ampla maioria do movimento hip hop brasileiro como o grupo mais importante na trajetória do rap brasileiro. Nesse cenário, o movimento hip hop brasileiro já estava muito ligado ao movimento negro, principalmente pela influência da *Zulu Nation*, de Afrika Bambaataa e a sua ideia central do quinto elemento da cultura hip hop, a saber, o conhecimento.

No Brasil, organizações como a *Zulu Nation*, passaram a ser chamadas de “posse” e a primeira a ser entendida dessa forma foi o Sindicato Negro, que promovia encontros culturais, campanhas educativas, arrecadação de roupas e alimentos, entre

outras coisas. No ano de 2000, a posse Aliança Negra obteve o estatuto jurídico de organização não governamental (ONG), outra organização que surgiu da mesma forma foi a Central Única das Favelas (CUFA). Nesse contexto, é impossível separar o que é hip hop, rap e movimento político. Agora recomendo que pause essa leitura, pegue fones de ouvido ou um bom sistema de som, pois ouviremos a música *Homem na estrada* do terceiro disco, dos Racionais MC'S, chamado Raio X do Brasil, lançado no ano de 1993, tendo como base um sample da música *Ela partiu* de Tim Maia, condensa a afirmação anterior em música.

FIGURA 1 - O HOMEM NA ESTRADA - RACIONAIS MCS



FONTE: O Autor (2025)

NOTA: É possível acessar a música pelo QRcode ou pelo link <https://www.youtube.com/watch?v=SkHS9r1haXE>.

Na mesma música se faz presente o verso “não confio na polícia, raça do caralho” (Racionais MC's, 1993). Esse verso enfatiza uma ideia que irá permear toda esta dissertação, a saber, o rap como música contra o Estado num sentido Clastreano (Clastres, 2020)⁴, tendo em vista a afirmação do sociólogo Weber (2021) de que o Estado se define pelo monopólio da violência legítima.

Criado em 1988, o Racionais rapidamente se firmou como o principal grupo de rap no Brasil. Desde 1984, Edivaldo Pereira Alves (Edi Rock) e Kleber Geraldo Lelis Simões (KL Jay) organizavam bailes e festas nas quebradas da Zona Norte. Na mesma época, os primos Pedro Paulo Soares Pereira (Mano Brown) e Paulo Eduardo Salvador (Ice Blue), moradores do Capão Redondo, na Zona Sul, haviam criado a dupla B.B. Boys (*Black Bad Boys*) e frequentavam o movimento no metrô São Bento. Por sugestão do produtor

⁴ A noção de sociedade contra o Estado presente nos textos do antropólogo francês Pierre Clastres (1934-1977), é a refutação das teorias eurocentradas que até então definia que quanto mais evoluída era uma civilização mais o poder era centralizado, é bom ressaltar que se refere ao poder coercitivo. Clastres, por meio do trabalho etnográfico constatou que muitas civilizações indígenas escolhiam deliberadamente se organizar contra qualquer possibilidade de formação de um Estado e que inclusive desenvolveram muitos mecanismos para isso. Por isso essa analogia com o rap como sendo uma música contra o Estado.

cultural Milton Sales, as duas duplas se uniram e criaram o grupo Racionais MC's, cujo nome foi inspirado no lendário disco de Tim Maia, Racional. Sales foi uma espécie de ideólogo e produtor do grupo nos primeiros anos, e o próprio Mano Brown atribui a ele a politização do discurso e da atuação dos integrantes do Racionais (Teperman, 2015, p. 65).

Os primeiros três discos do grupo foram *Holocausto Urbano* (1990), *Escolha o Seu Caminho* (1992) e *Raio X do Brasil* (1993), todos lançados pelo selo Zimbabwe. Os discos foram muito tocados nas rádios comunitárias e o grupo se apresentou intensamente por todas as periferias de São Paulo, dessa forma ganhando muito reconhecimento pela juventude desses lugares. Cantando as violências cotidianas da maior cidade do país, de maneira clara e direta, com a revolta canalizada em poesia, uma poesia ácida e cortante, os Racionais pautaram para a juventude periférica uma transformação social urgente.

Em 1992, a Secretaria Municipal de Educação de São Paulo, na gestão de Luiza Erundina, reconhecendo a força do movimento, propôs que alguns rappers - entre os quais os Racionais realizassem uma série de palestras sobre temas como drogas, racismo e violência policial em escolas da rede pública. O projeto, batizado de *Rapensando a Educação*, viria a ser reproduzido por dezenas de municípios brasileiros ao longo dos anos seguintes (Teperman, 2015, p. 69).

É importante salientar que a relação entre o rap e o poder público brasileiro é historicamente marcada pelo conflito. O autor ainda aponta como exemplo um caso de um show dos Racionais, no ano de 1994, no Vale do Anhangabaú, que foi interrompido pela polícia e os membros do grupo foram levados para o 3.º Distrito Policial, sob a alegação de incitar a violência. A prisão ocorreu enquanto o grupo cantava a música já citada anteriormente, *Homem na estrada*, justamente por conta do verso “não confio na polícia, raça do caralho!”. Outro caso similar foi a música do grupo *Facção Central*, na época composto pelos músicos DumDum, Eduardo Taddeo e DJ Erick 12, intitulada *Isso aqui é uma guerra*, lançada nos anos 2000, tendo um videoclipe e sendo censurada logo após as primeiras exposições no canal de TV MTV. O Ministério Público mandou apreender a fita original, proibiu a revenda de discos e os músicos foram processados sob a acusação de apologia ao crime. Os integrantes do grupo se defenderam dizendo que a música era uma crítica social do ponto de vista de um criminoso, mostrando que a situação pode ser mudada. Estamos tratando aqui de um caso de censura a uma música fora do contexto de ditadura militar, às portas

do novo século e novo milênio. Nesse momento recomendo outra pausa na leitura e a escuta da música.

...E quer seu filho indo pra escola e não voltando morto?
Então meta a mão no cofre, ajude nosso povo
Ou veja sua mulher agonizando até morrer
Porque alguém precisava comer
Isso aqui é uma guerra... (Facção Central, 2000).

FIGURA 2 - ISSO AQUI É UMA GUERRA - FACÇÃO CENTRAL



FONTE: O Autor (2025)

NOTA: É possível acessar a música pelo QRcode ou pelo link
https://youtu.be/dXbpOiEHQhA?si=3iDGhkbA-fH_UjJI

Para bom entendedor, alguns versos do rap bastam. Outro evento que teve grande repercussão e marca essa relação entre o movimento Hip Hop e o Estado, foi o show dos Racionais, no ano de 2007, na Praça da Sé, na primeira Virada Cultural da cidade de São Paulo, em que houve um grande conflito entre pessoas que foram assistir ao show e a polícia. Os relatos são de que o episódio teve início após algumas pessoas se recusarem a descer do teto de uma banca de jornal, pois pretendiam assistir ao show naquele lugar. A polícia então reagiu com golpes de cassetete e bombas de efeito moral. O cantor Mano Brown interrompeu uma música e fez a seguinte fala:

Tem várias coisas que nós não gosta aí no mundo e a gente é obrigado a conviver [...] Tá tranquilo, Tá suave [...] Vamos preservar a vida [...] Sem nenhuma rebeldia desnecessária, vamos usar a inteligência. Você vê a polícia todo dia, e não é hoje que você vai causar (Teperman, 2015, p. 69 – 70).

Nessa fala também podemos notar como Brown articula o quinto elemento, ou seja, o conhecimento, nesse caso referido como inteligência. Algumas pessoas começaram a gritar “ei polícia, vai tomar no cú” e o conflito se intensificou com balas

de borracha e bombas de gás lacrimogênio. O show foi interrompido e a confusão se alastrou por ruas próximas, interrompendo outros dois shows que aconteciam no mesmo momento. Nos anos seguintes, a presença dos shows de rap foi menor no evento.

Nessa década de 2000 a 2010, a cena do rap brasileiro teve grandes transformações. É necessário pontuar que foi o início da popularização da internet no Brasil, junto disso também o início das plataformas chamadas de redes sociais, sites de música e vídeos. As transformações que a popularização da internet causou na vida cotidiana são amplamente sentidas e percebidas. O mercado fonográfico mudou radicalmente de maneira geral e não seria diferente com o rap.

Até os anos 2000, as tecnologias de mídia de áudio passaram pelos discos de vinil, fitas cassetes, CDs, pendrives etc. As tecnologias de produção e reprodução se desenvolveram a ponto de tornarem-se bastante acessíveis e é justamente essa transformação que irá nos interessar. Justamente a tecnologia que permitiu a explosão da chamada pirataria de discos também permitiu que o mercado do rap se tornasse mais independente. Com a popularização dos computadores nas décadas de 1990 e 2000 e a possibilidade de se copiar CDs em casa, o rap viu um solo fértil para semear seu som, escapando de toda aquela estrutura de multinacionais. Teremos agora algumas demonstrações dessa transformação.

Em 1995, Mano Brown gravou uma participação no samba 'Gente da gente', do grupo Negritude Júnior, lançado pela EMI e sucesso nacional com mais de 500 mil cópias vendidas. Dois anos depois, o Racionais lançou o CD *Sobrevivendo no inferno*, licenciado pelo selo Cosa Nostra, criado pelo grupo, e vendeu mais de 1 milhão de cópias. Com esse disco, o Racionais alcançou uma grande projeção nacional e passou a ser destaque também nos circuitos centrais da indústria do entretenimento (Teperman, 2015, p. 73).

Os Racionais MC'S, durante a maior parte de sua trajetória, mantiveram um discurso antimercado e contra a grande mídia; por este motivo, criaram seu selo de gravação *Cosa Nostra* e recusavam a grande maioria dos convites de programas de TV durante muito tempo. Teperman (2015) salienta que, após o sucesso do disco *Sobrevivendo no inferno*, o grupo assinou um contrato com a gravadora Sony, devido à dificuldade de administrar a venda de 1 milhão de cópias de um disco. Essa parceria durou até os anos 2002, quando o grupo voltou a lançar discos usando seu selo independente. O autor ainda aponta que o grupo só foi abrir um site oficial em 2014, e que durante 20 anos não teve assessoria de imprensa profissional. No ano de 2007,

o vocalista e líder do grupo Mano Brown, aceitou participar do programa de entrevistas Roda Viva, causando grande surpresa em todo o público. Os caminhos e descaminhos dos Racionais em relação ao mercado serviram de escola para os rappers que vieram posteriormente. É importante ressaltar que o grupo ainda está na ativa e vem, ao longo da última década, mudando sua postura em relação ao mercado e à grande mídia.

Essa mudança tem relação direta com as transformações pelas quais passaram o Brasil e o mundo ao longo das últimas décadas. No caso do Brasil, é fácil pensar que, na década de 1980, quando estava surgindo o grupo Racionais MCs e os primeiros rappers daqui, também estávamos saindo de uma ditadura militar, surgindo os debates da constituinte; o país passava seu período de redemocratização. Na década de 2000, quando começam a surgir os rappers da chamada nova escola em contraposição aos Racionais MCs, que são a velha escola, nessa década o Brasil iniciou um processo significativo de transformação social com a ampliação de vagas em cursos superiores, a discussão e implementação da lei de cotas raciais para o acesso ao ensino superior. Correta apenas a frase corrigida, sem explicações ou texto extra. Também a implementação de inúmeros programas sociais por parte do governo da época, a popularização da internet e um aumento significativo do poder de compra do brasileiro.

Obviamente os problemas do Brasil estão até hoje longe de serem resolvidos, os níveis de desigualdade social ainda são gritantes e a violência policial em bairros pobres continua letal como sempre. Mas um ponto fundamental a ser ressaltado dessa transformação é o de que nenhum dos integrantes dos Racionais MCs cursou o ensino médio e isso se repete entre a grande maioria dos rappers da velha escola; o contraponto é de que a maioria dos rappers da nova escola atingiu o nível de ensino técnico ou superior. Esse ponto se soma a uma lógica mais aberta por parte dos novos rappers a possibilidade de empreender. É fundamental ressaltar que os avanços tecnológicos facilitavam isso, como veremos a seguir.

Um dos maiores exemplos dessa transformação, a saber, a trajetória de Leandro Roque de Oliveira, tecnólogo em design conhecido artisticamente como Emicida. O rapper obteve destaque participando em batalhas de rima que eram organizadas na praça Santa Cruz na cidade de São Paulo, tem registros de sua participação nessas batalhas desde o ano de 2006, mas certamente seu envolvimento com o rap é bem anterior. O nome artístico é um jogo entre a palavra MC e a palavra

homicida, como alguém especialista em “matar” o oponente com versos nas batalhas de rima.

Em 2009, Emicida, que tinha então 24 anos, lançou sua primeira mixtape (ou CD), *gravada com a colaboração de amigos. Ele mesmo fez a arte gráfica, na verdade dois carimbos com os quais marcava um pedaço de papel craft, comprado em rolo e cortado no tamanho do CD. Com a ajuda do padrasto, que recebia uma comissão pelo trabalho, ele queimava uma a uma as mídias em seu computador. O próprio artista carregava sempre os discos na mochila, vendendo depois de seus shows ou durante eventos de hip-hop. Seu irmão Evandro ‘Fióte’ tornou-se seu produtor, e naquele mesmo ano a mixtape vendeu mais de 10 mil unidades (Teperman, 2015, p. 139).

Sucesso considerável para quem fazia a produção do seu trabalho de forma completamente orgânica e familiar. Esse fato levou os irmãos Leandro e Evandro a expandirem o negócio, sendo assim fundada a produtora Laboratório Fantasma. Comprando equipamentos melhores para a execução dos trabalhos, passando a alugar um apartamento para funcionar como estrutura física e iniciando a contratação de funcionários dos vários setores necessários para se produzir música de forma profissional, os irmãos passaram a produzir outros artistas do rap. Com muito trabalho e um cenário mais promissor para o rap dentro da grande indústria cultural brasileira, a produtora Laboratório Fantasma tornou-se o caso de maior sucesso de um negócio na história do rap nacional.

Como foi citado, o Emicida começou a ter notoriedade em batalhas de rima. Essas batalhas fazem parte do contexto da cultura hip hop desde seu início, se pensarmos na influência do jogo já citado *The Dozens* no surgimento do gênero e do hábito dos DJ’s e MC’s improvisarem ao microfone sobre bases musicais. A grande questão é que as batalhas passaram a ser eventos específicos, formando inclusive campeonatos. Nessas competições, os jurados são a própria plateia, que faz barulho com a voz e corpo quando aprova uma performance; quanto maior o barulho, maior a aprovação, logo o MC que conseguir mais barulho da plateia é o vencedor. O objetivo dos MC é criar versos de improviso que desqualifiquem o adversário em relação ao MC que está rimando. Os duelos⁵ têm dois rounds, podendo haver um terceiro em caso de empate. Hoje no Brasil as competições das batalhas de rima estão super estruturadas, contando inclusive com campeonato nacional.

⁵ É válido ressaltar que o rap não é o único gênero musical com presença de duelos entres versadores. Muitos antes do rap já existiam duelos de embolada, coco, partido alto, repente entre tantos outros.

Para além das batalhas de rima, existe uma outra forma de competição de improvisos muito próxima, que nasce do Slam Poesia. A grande diferença é que no Slam os artistas se apresentam a capela, ou seja, sem base musical. Isso possibilita ao Slam formas de interpretações mais abertas, tendo em vista que nas batalhas de rima os MCs têm um compromisso rítmico com a base musical, o que muda a maneira de construir o *flow* em cada uma das práticas. Apesar de serem manifestações distintas, os grupos que as apreciam geralmente estão ligados e compõem a cultura hip hop. Esses temas não serão aprofundados neste trabalho por não serem o foco da pesquisa, mas é importante saber que essas práticas alimentam o movimento hip hop e sua performatividade. Para mais informações sobre Slam Poesia, recomendo o trabalho da pesquisadora Camila Kelly Alves (Alves, 2024).

Essa breve contextualização do movimento hip hop, da chegada do rap ao Brasil e sua relação com movimentos sociais, entre outras questões, conduz nosso caminho ao rap indígena e inclusive justifica algumas decisões de discussões que serão propostas nos seguintes capítulos, como, por exemplo: raça, gênero, sexualidade e território. Essas discussões serão realizadas sobre o rap indígena por entender que podemos observar paralelos e diferenças sobre as mesmas questões em relação ao rap não indígena.

2.2 O RAP PODE SER TUDO, MAS NEM TUDO É RAP: VAMOS LER COM OS OUVIDOS

O que cada contexto transforma em cada rap e o que pode cada comunidade com o rap? A própria origem do rap mostra o quanto essa forma de fazer música e tratar o material sonoro é aberta. Se pensarmos que no início os DJs operavam dois toca-discos simultaneamente, recortando trechos de músicas já gravadas, formando uma base musical para que fosse possível rimar sobre esta base. Podemos então pensar em quais músicas eram essas que tinham seus trechos recortados. Iniciaremos aqui uma viagem de mistura sonora. Se você tem por perto fones de ouvido, aproveite para usá-los nesse momento; muitas vezes os alto-falantes dos smartphones não revelam tudo que existe dentro de uma faixa.

De início é preciso dizer que a grande maioria dos raps são construídos em compassos binários, mas também em alguns casos feitos em compassos ternários ou compostos. Para o leitor que não é familiarizado com essa terminologia, farei uma

breve explicação. As músicas quase sempre são construídas sobre um ciclo de pulsos, pode-se pensar nas batidas do coração mesmo. Esses pulsos são uma sequência regular de batidas ou marcações, podendo inclusive ser medidos com um aparelho chamado metrônomo. Se você abrir uma aba do seu navegador e procurar por um metrônomo online, certamente essa ferramenta aparecerá; ao dar play, você poderá perceber na prática o que são pulsos. O metrônomo usa uma unidade de medida chamada batidas por minuto (BPM); quanto maior o número de batidas, mais rápida a música.

A grande questão aqui é que falamos que a música é organizada quase sempre em ciclos dessas batidas, podendo ser disposta a cada duas, como nas marchas. Pense aqui na música infantil do *Marcha Soldado*: “um dois/ um dois, marcha soldado cabeça de papel”. A música também pode ser organizada a cada três pulsos, como no caso das valsas; pense aqui na música infantil *O Cravo Brigou com a Rosa*, que segue o padrão “um dois três/ um dois três, O cravo brigou com a rosa debaixo de uma sacada”. Também pode ser organizado a cada quatro pulsos, como na música infantil *Fui morar numa casinha* “um dois três quatro/ um dois três quatro/ Fui morar numa casinha infestada de cupim”. Existem muitas outras formas de organizar os pulsos, mas esses exemplos já são o bastante para entender que músicas binárias são, por exemplo, estruturadas a cada dois ou quatro pulsos, e músicas ternárias a cada três pulsos. As bases dos raps na maioria das vezes são binárias, podendo haver músicas em formas ternárias ou até mesmo sobrepor combinações rítmicas ternárias sobre bases binárias, isso em música recebe o nome de polirritmia ou compasso composto, a depender da interpretação. Tudo isso diz respeito a como as pessoas fazendo música estão jogando com o tempo, seja lá o que o tempo for.

Uma das características mais marcantes do rap é o canto falado, que inclusive rompe por completo com o sistema tonal. Em um período anterior a música que hoje chamamos de rap, já existiam outras manifestações musicais com canto falado sobre bases musicais. Trarei aqui dois exemplos; a diferença aqui é que esse processo era feito com bandas tocando ao vivo, e não com dois toca-discos. Por esse fato, não podemos afirmar ser a mesma coisa que o rap como conhecemos hoje, mas a música sempre existe em relação aos passados e suas transformações.

A primeira faixa que iremos escutar é a música *Noah*, do grupo *The Jubilaires*. O grupo esteve em atividade entre 1940 e 1950; não consigo afirmar a data exata da gravação.

FIGURA 3 - THE JUBALAIRES - NOAH



FONTE: O Autor (2025)

NOTA: É possível acessar a música pelo QRcode ou pelo link
https://youtu.be/Xij0RcW6FTA?si=MVIQFHze_aQ4iluZ

Outro exemplo é o brasileiro Jair Rodrigues, com sua música *Deixa isso pra lá*, gravada no ano de 1964.

FIGURA 4 - DEIXA ISSO PRA LÁ - JAIR RODRIGUES



FONTE: O Autor (2025)

NOTA: É possível acessar a música pelo QRcode ou pelo link

Em ambos os casos podemos ver o canto falado sobre uma base musical. No primeiro caso se trata de uma música gospel estadunidense e no segundo caso se trata de um samba brasileiro; podemos pensar que a semente do rap já começava a germinar em ambos os lugares. Nas histórias das músicas, sabemos que é muito antiga a prática do cantar falado; temos exemplo no próprio canto gregoriano. Em uma entrevista concedida a Miguel Vaccaro Netto, o cantor Jair Rodrigues afirma em tom de brincadeira que é reconhecido pelos jovens do movimento hip hop por ter gravado o primeiro rap do Brasil. Os jovens, segundo Jair, sempre afirmam para ele que o rap já estava lá. Certamente não devemos pensar o rap apenas como canto falado sobre uma base, mas também como expressão de um grupo.

Já no primeiro rap gravado oficialmente com esse nome, como já comentado nesta dissertação, podemos perceber uma grande influência do funk estadunidense. *Rapper's Delight* de The Sugar Hill Gang é um exemplo desse caráter aglutinador do rap.

FIGURA 5 - THE SUGAR HILL GANG - RAPPER'S DELIGHT



FONTE: O Autor (2025)

NOTA: É possível acessar a música pelo QRcode ou pelo link
<https://youtu.be/rKTUAESacQM?si=ji4V9MA2szuHfbRH>

A força de síntese do rap tem fome inesgotável ao ponto de Marcelo D2 samplear *Rapper's Delight* ao final de sua música *Pilotando o Bonde em Excursão*

FIGURA 6 - PILOTANDO O BONDE DA EXCURSÃO - MARCELO D2



FONTE: O Autor (2025)

NOTA: É possível acessar a música pelo QRcode ou pelo link
<https://youtu.be/oj243hImRkl?si=wqYnorsbcdGmR0K>

Marcelo D2 é um grande arquiteto da música brasileira e na década de 1990, teve a ideia de usar como sampler sobre as bases de rap discos consagrados do samba brasileiro, surgindo assim oficialmente o samba rap. Jair, como vimos já havia mostrado o caminho, mas D2 desenvolveu esse gênero de uma forma profunda. Como diria D2, “é coisa fina, DJ com tamborim”, veremos a seguir *A maldição do Samba*.

FIGURA 7 - A MALDIÇÃO DO SAMBA - MARCELO D2



FONTE: O Autor (2025)

NOTA: É possível acessar a música pelo QRcode ou pelo link
<https://youtu.be/JRNAYOg8qOk?si=LZqx8bTZX3MA5cam>

Como diz a música “a percussão eletrônica, a favela na internet, o coco enlatado e a banana com chiclete” Esses versos apontam para o espírito do rap. Essa mistura que estamos esboçando nesse caminho será aprofundada em relação ao rap indígena. O que rappers indígenas misturam quando fazem suas músicas? Qual é a relação dessas pessoas com as misturas e transformações? Não percamos nunca essas perguntas de nossos horizontes. Em uma entrevista que realizei com o rapper Criolo, no dia 30 de janeiro de 2024, para esta dissertação, tocamos nesses pontos.

Criolo: Porque quem escuta o Owerá, quem escuta Brô MC`s, quem escuta o real, o original vai encontrar uma força de uma cultura expressada ali no rap, mas que te convida a entender como se pavimenta e como se destrói esse DNA da alma do brasileiro. É uma chave! É uma chave que abre comportas gigantescas de expressão e de troca. Agora como a cena também de rap, nesse nesses últimos anos ela também tem mudado muito. Então, muitos tipos de jeito de se construir rap que ainda nem foram catalogados e que nem eu sei lhe dizer, porque o Brasil é um território grande, eu não consigo nem lhe falar sobre o que o que está sendo produzido hoje no meu bairro, porque são tantas e tantos jovens fazendo cada um ao seu jeito. Esse rap que se conhece e as ramificações que eu ainda nem passaram por nós. São catalogados, são mais de 60 tipos de subdivisões do rap, 60 a 90 subdivisões do rap, o que se conseguiu perceber e alcançar notoriedade para se notificar uma subdivisão. Então, imagina quem está agora nos últimos dez anos reconstruir e construindo uma estética através dessa arte⁶.

Como fica nítido nessa fala, não cabe a esta dissertação dar conta de todas as subvariações do rap, mas seguiremos com mais alguns exemplos para pensar essas transformações. É importante termos em vista que essas transformações estilísticas não se dão simplesmente pelos caprichos do ato estético, como se faz querer pensar do ponto de vista da arte burguesa de origem europeia. Em casos Como ocorre entre

⁶ Entrevista com realizado pelo pesquisador em janeiro de 2024.

os povos Mbyá Guarani, existe o conceito de *porã*, que pode ser entendido como belo e bom, e que está completamente ligado ao *nhandereko*, que representa o modo de ser guarani. Mbyá Guarani, se tem o conceito *porã* que pode ser pensado como belo/bom e está completamente ligado ao *nhandereko* que é o modo de ser guarani. Nesse sentido, transformações musicais estéticas também dizem respeito à política e à ética, porque o que é belo é bom e o que é bom é belo. Essa relação ética, estética e política se acentua em contextos em que a música é uma grande ferramenta de luta contra o Estado.

O músico e antropólogo Rafael Gustavo de Oliveira (2015), em sua pesquisa de mestrado desenvolvida sobre música na Palestina, também se deparou com o rap, suas produções de identidade e luta. Ao comentar sobre uma conversa que teve com o rapper Tareq, Oliveira (2015, p. 53) aponta que:

[...] Para ele, 'o que importa é fazer música de qualidade'. Sobre isso, o músico comentou que existem composições que 'misturam' (mix) o rap com a música tradicional e, para ele, esta 'mistura' produz efeito nas pessoas, para ele; 'as pessoas gostam disso'. Ainda comentando o mesmo assunto, disse que eles falam nas músicas a 'linguagem das ruas', pois como afirmou, é 'mais fácil de pegar, as pessoas gostam'. Acerca destas duas últimas afirmações de Tareq, as relações do rap com a música tradicional vão além dos aspectos estéticos característicos de cada gênero musical. Neste sentido, destaco dois pontos que podem guiar as reflexões sobre a identificação da audiência com as músicas que 'misturam' rap e música tradicional; o conteúdo das letras e a própria identificação com a sonoridade da música tradicional, que remete a uma tradição imaginada. Assim, ao passo que a ideia de tradição palestina constitui e é constituída pelos sujeitos palestinos, esta pode criar sentimentos de identificação dos sujeitos enquanto palestinos e identidades coletivas, em função dos potenciais semióticos presentes na música (nos termos de Turino). Com isso, pensando os processos de transnacionalização dos gêneros musicais, ao passo que estes adquirem significados próprios ao se localizarem (nos termos de Boaventura de Souza Santos), respondendo aos imperativos locais, o rap 'misturado' com música tradicional também cria e se relaciona com processos de identificação com os conteúdos sonoros. (OLIVEIRA, 2015, p.53).

Como nosso trabalho aqui é ler com os ouvidos, iremos agora acessar uma performance dos rappers Korsan, Kok da Boss, Zero, Otsha, Darwin, Ganainy, Bvdr Samy, Willy, Alex e Mado do coletivo de rap Rapshar3.

FIGURA 8 - RAP RUA PALESTINA ps (TERRA DE CANAÃ, EU SOU PALESTINO, OTSHA)



FONTE: O Autor (2025)

NOTA: É possível acessar a música pelo QRcode ou pelo link
<https://youtu.be/glvGZ53GEOg?si=Bvbj9bbXHlogkA1->.

Não se trata aqui de esmiuçar musicologicamente as diferenças entre *Backpack rap*, *Boom bap*, *Cloud rap*, *Conscious hip-hop*, *Crunk*, *Drill*, *Emo rap*, *Frat rap*, *Gangsta rap*, *Grime*, *Horrorcore*, *Hyphy*, *Jazz rap*, *Old school*, *rap rock*, *Trap* entre tantos outros. Mas como já foi dito, trata-se de refletir sobre o que cada contexto transforma em cada rap e o que pode cada comunidade com o rap. Nesse sentido, Criolo também contribui com a reflexão.

Criolo: Porque o nosso povo brasileiro é de resistência, de luta, então o rap, ele é do jeito que aquele, como é aquele território. DJ André que é grande mestre do hip hop no Brasil, fala: 'o hip hop é como água, se vocês derramarem água no seu quintal, vocês vão perceber água se adaptando às oscilações e às diferenças desse solo para que tudo fique bem e todos fiquem juntos'. Então a força do hip hop é uma força, é algo muito singelo, porque toca na tua alma, mas extremamente forte em transformação, e a música rap é uma música que trouxe a magia, deu mesmo em todo aquele sofrimento, aquela fome, aquela pobreza que nós... Esse que tá aqui do meu lado é meu irmão, ele tem 36 anos de idade. Então, quando eu estava aí correndo atrás do sonho para cantar rap com treze, quatorze anos de idade, ele tinha um ano de idade. Então a gente vem do mesmo Grajaú, mas ele já vem de uma outra geração, onde ele vai lhe contar sobre os a os detalhes a partir do olhar dele, da geração dele e dos amigos dele e do grupo dele, como é esse mesmo território Grajaú, que já é diferente⁷.

Podemos pensar também, para além da localidade, nas transformações que a temporalidade provoca nas práticas musicais. Um exemplo que Criolo menciona é a diferença geracional entre ele e seu irmão, e como cada um conheceu um território Grajaú distinto. As tecnologias sempre transformam as formas de fazer música, o rap surge justamente da possibilidade das gravações e execuções em discos de vinil. Hoje os processos acontecem dentro dos computadores, por vezes dentro de smartphones.

⁷ Entrevista com realizado pelo pesquisador em janeiro de 2024.

Para além da tecnologia o próprio lugar muda, como diria o cantor brasileiro Belchior “tudo muda o tempo todo e com toda a razão”. Mas os diálogos entre gerações são sempre muito interessantes nesses processos musicais. Podemos pensar no trabalho do rapper nordestino Rapadura, principalmente em sua música *Nordeste é a peste*.

FIGURA 9 - O NORDESTE É A PESTE - RAPADURA



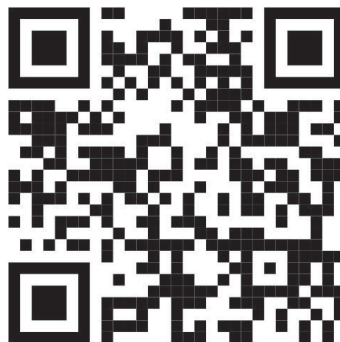
FONTE: O Autor (2025)

NOTA: É possível acessar a música pelo QRcode ou pelo link
<https://youtu.be/Wwn27rvjKsM?si=DbKdQdR2Zuan9Je9>

Música e vídeo dialogam com uma memória de nordestinidade, inclusive mesclando no início da música um canto tradicional da região e o ritmo baião no meio da música. O chapéu de couro também remete a um contexto histórico de nordeste que ao longo se contrapõe com imagens da selva de pedras São Paulo. Encerrando o clipe com uma orquestra fortemente marcada pela presença da Zabumba.

Adentrado o território sonoro de Mato Grosso do Sul, encontramos os Brô MC's que serão apresentados nesta dissertação. Na música *Eju Orendive* o grupo desenvolve sua poesia entre a língua guarani e a brasileira.

FIGURA 10 - EJU ORENDIVE - BRO MC'S



FONTE: O Autor (2025)

NOTA: É possível acessar a música pelo QRcode ou pelo link
<https://youtu.be/oLbhGYfDmQg?si=rI9KFMFG4Dlfezgh>

No estado ao lado, em São Paulo, encontramos o grupo Oz Guarani, composto por Jefinho e Mano Glowens, pertencente ao povo Mbya Guarani. Na música *O Índio é forte* o grupo rima entre as línguas guarani e brasileira, sobre uma base de hip hop reggae.

FIGURA 11 - O ÍNDIO É FORTE - OZ GUARANI



FONTE: O Autor (2025)

NOTA: É possível acessar a música pelo QRcode ou pelo link
<https://youtu.be/iXlpDa28HQU?si=BoVxFYqvnDzhWbIK>

Esses exemplos não esgotam o universo que é o rap, mas ajudam a refletir a complexidade musical envolvida quando se fala sobre esse macrogênero musical e nos ajudarão a refletir sobre o rap indígena.

2.3 O RAP INDÍGENA

Dentre várias possibilidades para nominar o rap feito por pessoas indígenas, como, por exemplo, originário, nativo ou indígena, opto pela última forma. Essa escolha é feita levando em consideração a forma com que o movimento indígena tem reivindicado sua definição. Como exemplo, temos o Ministério dos Povos Indígenas, conduzido pela ministra Sônia Guajajara. Nesse sentido, o texto tratará do rap indígena sempre como relação de diferença em relação ao feito por pessoas não indígenas. Deve-se levar em consideração que atualmente a palavra indígena no Brasil diz respeito a mais de 300 etnias, falantes de mais de 150 línguas. Por isso não se deve cair no engano de pensar identidades indígenas como algo genérico. Portanto, sempre que a categoria rap indígena for acionada no texto, deve-se pensar nessa pluralidade de povos e na relação deles com o mundo não indígena. O rap feito por pessoas indígenas é algo que tem crescido cada vez mais no Brasil, mas tal

fenômeno não é e nem poderia ser contido pelas fronteiras de nosso estado/nação, até mesmo porque aqui os conceitos de nações se cruzam.

O primeiro rapper indígena que se tem registro na América do Sul é Abraham Bojorquez, de ascendência do povo Aymará. Nascido no dia 13 de novembro de 1981, na cidade de Lá Paz, Bolívia, o rapper veio a falecer precocemente em 19 de maio de 2009, na cidade de El Alto, Bolívia, vítima de um atropelamento violento. A trajetória de vida de Abraham é um marco para a história do rap latino-americano e indígena. Tendo ficado órfão de mãe aos cinco anos e sob a responsabilidade do pai, que sofria da doença do alcoolismo, aos 11 anos de idade foi trazido ao Brasil para trabalhar em condições análogas à escravidão na indústria têxtil na cidade de São Paulo. Nesse contexto desenvolveu sua relação com o rap, muito influenciado pelo cotidiano das favelas, sendo possível encontrar a influência dos Racionais MCs em algumas de suas músicas. Devido as inúmeras violências que o jovem viveu em solo brasileiro, o rapper retornou a Bolívia. Essas informações foram retiradas do documentário *Ukamau y ke* dirigido por Andrés Ramírez (Ramírez, 2017). Justamente o documentário leva o nome do grupo de rap formado por Abraham, a tradução do nome diz algo como “Isso mesmo e pronto”.

No documentário, o rapper afirma que foi impedido de aprender a sua língua Aymará na escola e teve de aprendê-la posteriormente para fazer rap, no qual, para além da língua, também passou a utilizar instrumentos tradicionais de seu povo. Um fato interessante presente no documentário é o rapper contando que a primeira vez que mostrou suas músicas para amigos na Bolívia, as suas primeiras rimas eram em brasileiro (Ramírez, 2017). O grupo Ukamau y Ke, foi formado no ano de 2003, com alguns amigos, tendo lançado dois discos com Abraham, sendo que o segundo teve suas gravações finalizadas no mesmo dia da morte do rapper e foi lançado um ano após sua morte. Suas músicas circularam muito, ganhando bastante apreço do público, tendo durante sua carreira dividido palco com músicos como Manu Chao e a banda de rock argentina Bersuit Bergabat.

No Brasil, o primeiro grupo de rap indígena de que se tem registro são os Brô MCs, em atividade desde o ano de 2009, pertencentes ao povo Guarani Kaiowá. Esse grupo é frequentemente mencionado em conversas com meus interlocutores indígenas quando o assunto é rap. Parece ser um consenso da comunidade a imagem do grupo como precursores do rap indígena no Brasil. A antropóloga Jacqueline Candido Guilherme (2017) desenvolveu uma valorosa dissertação sobre o grupo.

O grupo de rap indígena Brô Mc's é composto por duas duplas de irmãos Guarani Kaiowá que residem na reserva indígena de Dourados, no estado do Mato Grosso do Sul. São eles: Bruno Veron e Clemerson Batista e Kelvin Peixoto e Charlie Peixoto. Formam o grupo a backing vocal Daniela Muniz e o DJ e produtor do grupo Higor Lobo. Esses dois últimos não são indígenas (Guilherme, 2017, p. 23).

A autora intitulou sua dissertação como *A poética da luta: rap indígena entre os Kaiowá e Guarani em Mato Grosso do Sul*. O jogo entre as palavras poética e luta são bons apontamentos sobre a relação entre pessoas indígenas e o rap. Nesse ponto é possível fazer uma nova pergunta: o que distingue um rap indígena de um rap não indígena? Para responder tal pergunta, uma breve discussão sobre gênero musical é fundamental. Não é possível definir com exatidão gêneros musicais, mas devemos sempre tê-los em vista enquanto processos dinâmicos.

De acordo com Holt (2008), o conceito de gênero musical constituiu-se de forma dialógica com os vários campos de conhecimento sobre música. Tal associação refere-se à maneira com que, segundo Holt, a definição do gênero enquanto “força estruturante que organiza práticas culturais e cria contextos e horizontes para o entendimento da música” delinea o modo pelo qual as próprias musicologias se constituíram. Isto é, na medida em que o conhecimento sobre música é específico de uma experiência cultural e musical e as várias musicologias se desenvolvem em relação a músicas particulares em contextos históricos e culturais particulares, definem a si mesmas em relação às outras e disputam por espaço público e capital cultural - justamente como acontece entre os gêneros musicais (Holt 2008, p. 42 apud Marcon, 2011, p. 13).

Essa abrangência do termo nos faz refletir sobre a questão do material sonoro em si, afinal, existem inúmeros processos culturais que diferenciam gêneros musicais, mas como chamamos isso quando queremos nos referir especificamente ao resultado estético empregado no material sonoro?

[...] musicólogos teriam passado a usar o termo ‘gênero’ para descrever os aspectos ‘sociais’, ‘externos’ de um trabalho, enquanto que a palavra ‘estilo’ seria reservada para a consideração das características ‘formais’, ‘internas’ da música. O conceito de gênero musical passou a apontar para a fixidez das práticas musicais; isto é, ao que é repetido e consistente, ‘sem levar em conta o fato de que certas características usadas para determinar o gênero, como estilo, técnica e forma, irão mudar através do tempo’ (Beard; Gloag, 2005, p. 72 apud Marcon, 2011, p. 14).

Nesse sentido, a presente dissertação afirma a existência de um gênero musical que pode ser chamado de rap indígena, pois é marcado por uma série de fatos internos e externos a própria música que o difere de outros raps. Quanto aos

estilos que cada MC indígena imprime em suas músicas, também serão conteúdo de discussão desse texto, mas desde já é fundamental ter em vista que essa discussão é inesgotável.

Trarei aqui alguns apontamentos extraídos da refinada etnografia feita pela autora acerca dos Brô MC`s, para aprofundar a noção do gênero rap indígena. Uma informação relevante é que o primeiro contato dos integrantes do grupo com o rap foi por meio de um programa de rádio chamado “Ritmos na Batida”, que era um programa da rádio local sobre a música rap. Os jovens indígenas se reuniam semanalmente no entorno do campo de futebol para ouvir a música e refletir sobre seus conteúdos (Guilherme, 2017, p. 96-97). Tudo isso faz lembrar um pouco o que já foi dito sobre os encontros nas esquinas do Bronx, na São Bento ou na Santa Cruz. O hip hop como modo de socialidade é algo comum entre os praticantes em todos os lugares do mundo aonde essa cultura chegou.

Mas o que levou então esses jovens a passarem de ouvintes do rap a se tornarem executantes desse tipo de música? Em uma de nossas conversas, Bruno me explicou parte desse processo. Ao escutar o grupo de rap de Dourados, Fase Terminal, do qual fazia parte o Dj e produtor Higor Lobo, Bruno disse haver uma música deste grupo que contava uma história de um amigo que fora morto por acerto de contas na periferia da cidade de Dourados. Ao escutar essa canção Bruno disse rememorar eventos que aconteciam na RID, aonde muitos de seus amigos também morreram em brigas ou mesmo mortos por outras causalidades. Isso o fez pensar em escrever o que acontecia em sua comunidade, atentando para os problemas que perpassam as vidas das pessoas em Jaguapiru e Bororó. Ele escrevia suas canções ao passo que assiduamente escutava canções de rap (Guilherme, 2017, p.97).

Novamente o rap se apresenta como possibilidade de elaboração sobre questões sensíveis à comunidade onde ele é praticado. Talvez o rap seja justamente a forma de dizer indizíveis, o cotidiano atravessado por dores e belezas. Sobre essas formas de dizer, a autora traz um fato importante da distinção entre o rap indígena e o não indígena: “Bruno conta que seu processo de composição aliava a escrita em língua guarani à língua portuguesa desde o início e que era a sua intenção conciliar as duas formas linguísticas” (Guilherme, 2017, p.97). Não estou aqui afirmando que cantar na língua materna seja um fator decisivo de distinção; acabamos de falar sobre um músico que precisou ir atrás de aprender sua língua já adulto, pois esse direito lhe foi negado de forma violenta pelo Estado. Mas sem dúvidas é uma das possibilidades para pensar essa distinção. No Brasil, o mesmo caso se repete inúmeras vezes e

esperar que todas as pessoas indígenas dominem sua língua mãe é perpetuar essa violência, pois o aprendizado de suas línguas originárias muitas vezes foi proibido pelo estado e sua “violência legítima. Sendo assim, a prática bilíngue nessa música pode ser uma das formas de vermos diferenças, mas isso não exclui outros casos.

Para exemplificar uma das tantas políticas do estado brasileiro que foram criadas para proibir os povos indígenas de falarem suas línguas na tentativa de uma assimilação total para o estado colonial, veremos brevemente o que ficou conhecido como projeto pombalino. Segundo Garcia (2007), em meados do século XVIII, quando o Brasil ainda era colônia portuguesa, o ministro Sebastião José de Carvalho e Melo, que mais tarde se tornaria Marquês de Pombal, formulou uma série de normas na tentativa de integração total dos povos originários ao modelo colonial português. O texto foi publicado em três de maio de 1757 D.C., por meio de algo que foi chamado Diretório, tornando-se lei por meio de um alvará em 17 de agosto de 1758.

Sempre foi máxima inalteravelmente praticada em todas as nações, que conquistaram novos domínios, introduzir logo nos povos conquistados o seu próprio idioma, por ser indisputável, que este é um dos meios mais eficazes para desterrar dos povos rústicos a barbárie dos seus antigos costumes; e ter mostrado a experiência, que ao mesmo passo, que se introduz neles o uso da língua do príncipe, que os conquistou, se lhes radica também o afeto, a veneração, e a obediência ao mesmo príncipe. Observando pois todas as nações polidas do mundo este prudente, e sólido sistema, nesta conquista se praticou tanto pelo contrário, que só cuidarão os primeiros conquistadores estabelecer nela o uso da língua, que chamaram geral; invenção verdadeiramente abominável, e diabólica, para que privados os índios de todos aqueles meios, que os podiam civilizar, permanecessem na rústica, e bárbara sujeição, em que até agora se conservavam. Para desterrar este perniciosíssimo abuso, será um dos principais cuidados dos diretores, estabelecer nas suas respectivas povos ações o uso da língua portuguesa, não consentindo por modo algum, que os meninos, e meninas, que pertencem as escolas, e todos aqueles índios, que forem capazes de instrução nesta matéria, usem da língua própria das suas nações, ou da chamada geral; mas unicamente da portuguesa, na forma, que Sua Majestade tem recomendado em repetidas ordens, que até agora se não observaram com total ruína espiritual, e temporal do Estado. (Garcia, 2007, p. 25-26).

Esse projeto de extrema violência foi atualizado inúmeras vezes em outras fases da história do Estado/Nação Brasil; assim, fica evidente o quanto é cruel exigir que a identidade indígena esteja diretamente associada ao domínio da língua originária, o que não quer dizer que a língua originária está fora dessa relação.

Podemos entender como um grande ato contra o Estado quando rappers indígenas cantam em suas línguas, chegando ao ponto de buscar o processo de

aprendizado mesmo que tardiamente para compor suas poesias. Também é fundamental ressaltar que, mesmo com toda violência do estado colonial, muitas línguas indígenas existem e muitas pessoas as falam desde seu nascimento como sua primeira língua. É fundamental ressaltar a enorme quantidade de palavras provenientes de diversos idiomas indígenas que compõem hoje a nossa língua. Devido a isso, e às contribuições dos idiomas africanos, tratarei neste texto nosso idioma como Brasileiro, pois entendo que ele está muito distante do português de Portugal. Para tal afirmação, recorro a Gonzales (2020), em sua obra *Por um Feminismo Afro-Latino-Americano*, quando a autora discute a africanização do português falado no Brasil e o denomina Pretuguês. Assim, pensando em todas as palavras de origem indígena que também fazem parte de nosso atual idioma, poderíamos afirmar o Tupiguês, Kaiganguês entre tantos outros. Por isso condenso a ideia em chamar de brasileiro, mesmo sabendo que, de forma geral, o consenso entre os linguistas é de chamar a língua de português brasileiro. Entendam minha escolha não como rigor linguístico, mas como um ato político decolonial. Mesmo sabendo que a palavra Brasil, como nome para esta terra, foi escolha do colonizador, entendo que ela hoje pode representar uma distinção em relação ao português e, principalmente, a Portugal.

Pensando nessa força das línguas, quando rappers indígenas cantam nas línguas de seus povos, é uma forma de re-existência e divulgação de suas culturas, filosofias, cosmovisões, ou melhor dizendo, cosmoaudições. Assim, a afirmação anterior de Bruno, dos Brô MC's, sobre conciliar as duas línguas torna-se ainda mais brilhante. Ainda sobre essa relação com as línguas, é importante entender o significado de letras de rap feitas por não indígenas em brasileiro para as comunidades indígenas que se conectaram a essa forma musical.

Kelvin, outro integrante do grupo, me disse uma vez que quando foi compor uma de suas primeiras letras de rap, ele copiou toda a letra da música *Negro Drama dos Racionais Mc's* em seu caderno. À medida que lia aquela música, escrevia em suas palavras e em suas rimas as coisas que ele via acontecer em Bororó e Jaguapiru. Ele disse que, ao passo que interpretava aquela letra, ele enxergava ressonância com o seu contexto, onde acontece muito daquilo que a letra dos Racionais Mc's apresentava (Guilherme, 2017, p.97).

Novamente os Racionais MC's, aparecem como forte inspiração para jovens músicos do rap no Brasil. De certa forma, os Brô MC's, ganharam a mesma importância dentro do contexto indígena, por terem sido o primeiro grupo de rap

indígena formado aqui no Brasil, sempre são citados como inspiração pelos meus interlocutores indígenas.

Guilherme (2017) ainda aponta a importância que os professores das escolas indígenas tiveram ao incentivar os jovens do grupo a se dedicarem a diversificar suas formas de arte e luta, nutrindo o entusiasmo inicial dos jovens com o rap. A autora aponta que inclusive os primeiros convites de apresentação, antes mesmo de o grupo ser consolidado, vieram desses professores; também o primeiro CD gravado com beats para Bruno praticar foi presente de uma professora. “As apresentações de Bruno nas escolas chamaram a atenção e despertou o interesse de alguns jovens. Seu irmão Clemerson decidiu se juntar a ele e os dois começaram a se apresentar nas escolas” (Guilherme, 2017, p.98). Desde o início os jovens entenderam o rap como mecanismo de luta por suas causas e demandas. A autora ainda afirma que, desde o início, os jovens se inspiravam nas *performances* de rappers já profissionais, apontando para a corporalidade no palco. O papel central das escolas nos territórios se deve às conquistas das lutas do movimento indígena por uma educação que leve em consideração suas demandas enquanto povo. A existência de escolas pensadas pelos povos indígenas fortalece o quinto elemento na prática do hip hop.

Guilherme (2017, p.100) relata como, durante o mês de abril, as escolas indígenas da reserva em Dourados ficam repletas de atividades culturais ligadas a comemoração do “Dia do Índio”, que é estipulado pelo calendário oficial do Estado Brasileiro, sendo dia 19 de abril. Essa data foi instituída por Getúlio Vargas, em 1947. É fundamental ressaltar aqui que essa data é bastante problematizada dentro do movimento indígena, e que as comunidades, como a de Dourados, que decidem fazer comemorações nesse período ressignificam a data num processo de desconstrução da exotificação dos indígenas brasileiros que foi construída pelo Estado Brasileiro e muitas vezes está ligada à representação dos indígenas nessa data.

Os integrantes do Brô Mc’s cresceram nesse contexto e frequentaram as escolas no momento de sua ressignificação. A possibilidade de se pensar trocas e articulações musicais, como vêm fazendo os Brô Mc’s, foi dentre outros fatores impulsionada por motivações que esses sujeitos receberam nas escolas que estudaram, de alguns professores e colegas de classe (Guilherme, 2017, p. 103).

A autora ainda aponta para o fato de que esta nova forma de escola visa articular os saberes indígenas e não indígenas, de forma a estimular os estudantes

sobre as diversas formas de conhecimento. Ela também diz que, em muitos momentos, é possível perceber nas falas dos integrantes dos Brô MC's, essa relação com a escola e as formas de conhecimento. Ainda aponta que não se trata de um trabalho fusional dessas formas de conhecimento, mas de produção de diferença ao fazer uso delas. Podemos pensar como isso reverbera no rap feito pelos Brô MC's

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

Nesse sentido, podemos pensar como os Brô MC's, agenciam a cultura hip-hop, que em primeiro momento é lida como um conhecimento externo à sua tradição justamente para articular sua ancestralidade, dessa forma inventando um rap genuinamente guarani kaiowá. Assim nasce uma reflexão que no decorrer deste texto tratarei como indigenização do mundo não indígena, justamente em resposta às falas históricas que apontam um branqueamento dos indígenas. Neste trabalho trataremos da recíproca desta afirmação.

Esse rap cresceu expressivamente desde o trabalho de Guilherme (2017). Hoje o grupo conta com um álbum de seis faixas na plataforma *spotify*, intitulado Rap Indígena, com as seguintes músicas: A vida que eu levo, *Eju Orendive*, Humildade, Lutar pra vencer, Terra Vermelha e Tupã. Além dos *singles* Demarcação e *Koangagua*. Além de terem participado de inúmeras gravações e shows com o consagrado DJ Alok, inclusive com apresentações no Norte Global. Os Brô MC's também foram o primeiro grupo indígena a se apresentar no palco no *Rock in Rio* no ano de 2022.

O rap indígena tem crescido exponencialmente e, nos próximos capítulos, iremos conhecer um pouco da trajetória de outros artistas que têm construído o rap indígena enquanto um gênero musical específico. A escolha desses artistas foi baseada na notoriedade a nível nacional e pensando na pluralidade de povos que compõem a luta indígena no Brasil. As questões a serem discutidas, como raça,

gênero, sexualidade, território e estética musical, também foram pensadas como modo de evidenciar as especificidades do rap indígena em relação ao rap não indígena, problemas comuns com perspectivas diferentes.

No próximo capítulo iremos conhecer brevemente os artistas que alimentaram as discussões desta dissertação. De antemão digo que o presente trabalho não tem a presunção de contemplar todo o rap indígena, seria impossível em uma dissertação. Este texto trata-se de um trabalho inicial e panorâmico sobre a origem do rap indígena e seu caminho de consolidação como gênero musical com todas as especificidades que isso demanda.

3 RAP INDÍGENA: IDENTIDADE, RAÇA, TERRITÓRIO, GÊNERO, SEXUALIDADE E SOM

3.1 E COM VOCÊS...

Agora iremos conhecer os interlocutores que fomentaram as discussões-chave para esta dissertação. As escolhas dos MCs feitas para esse trabalho aconteceram de forma rizomática ao longo do meu mergulho no rap indígena, para além da projeção a nível nacional, foram baseadas na identificação de questões em comum potentes a serem discutidas e na possibilidade de ter alguma forma de contato direto ou indireto. Com alguns MCs consegui realizar entrevistas, enquanto outras tive acesso por terceiros ou por materiais disponíveis na internet. É fundamental ter em vista que esse texto não dá conta de contemplar todos os nomes que têm composto essa expressão musical. Busquei reunir neste trabalho artistas de grande relevância para a construção do rap indígena.

Depois dos Brô MC`s, que me foram apresentados em uma aula de teoria antropológica pelo professor Dr. Ricardo Cid Fernandes, tive contato com a música de Owerá, por meio de plataformas de música. Acompanhando suas redes sociais, fiquei sabendo que haveria um show no dia 09 de agosto de 2023, no Memorial de Curitiba, em celebração ao Dia Internacional dos Povos Indígenas. Neste dia pela manhã me dirigi ao auditório do Memorial de Curitiba, onde pude assistir ao show de Owerá com a DJ Pará Retê e a uma palestra do escritor Olivio Jekupe, que é pai de Owerá. Naquele dia adquiri um livro de Olivio e trocamos contato telefônico. Na mesma semana começamos a conversar e assim nasceu uma amizade. Como Owerá estava hospedado na casa de Olivio, na Aldeia Kakané Porã, marcamos uma conversa para falar sobre rap e sua trajetória como músico.

Owerá é multi-instrumentista, escritor, compositor e cantor. Atualmente, aos 24 anos de idade, já dividiu o palco com grandes nomes da música brasileira, como Caetano Veloso e com grandes nomes da música mundial, como o Dj Alok. Tendo dois discos lançados, sendo eles Mbaraetá, no ano de 2022 e o disco My Blood is Red, no ano de 2017 quando ainda usava o nome artístico de Kunumi MC. Também lançou os EPs Força de Tupã, no ano de 2020, Jaguatá Tenodé, no ano de 2021, Nhamandú, Resistir Pra Existir, A Transformação, no ano de 2022, e o single Yvyrupa, no ano de 2025.

FIGURA 12 - INSTAGRAM OWERÁ



FONTE: Owerá (2024)

Owerá tem uma família repleta de artistas, sendo casado com a DJ Pará Retê, com quem tem produzido uma série de trabalhos. Também tem irmãos músicos como Jekupe Mirim e DJ Tupã, com quem realiza apresentações. A música de Owerá, transita entre o que é considerado música tradicional Mbya Guarani, rap e estéticas que escapam a essas duas definições, essas estéticas serão tratadas no terceiro capítulo deste trabalho. Sobre essa relação com a música tradicional guarani Mbyá e a prática musical de Owerá, Olivio fez algumas afirmações em uma entrevista que realizamos para essa pesquisa.

Olivio: O Owerá começou a cantar uma música diferente, mas ela também é forte. Ele é muito forte porque as pessoas gostam do rap do Owerá, porque é um rap segundo a tradição, ele não mudou, então as pessoas acham engraçado falar “Ah, um índio cantar rap?” Daí penso que vai chegar, aí pega blá blá blá. Não! o índio, não vai fazer isso. Então, o Owerá ainda é diferenciado, ele criou um estilo diferente, por isso que o rap dele, ele é tão engraçado, o rap dele que eu falo que é cantado até na cerimônia de *Ayahuasca*, você entendeu? você vê a força que chegou o rap Guarani, o rap nativo, como o Owerá fala, né. Porque eu já fui em várias regiões, as pessoas cantam a música dele Guarani, que ele criou, mas também eles querem ouvir o rap dele também. Então eu já fui em cerimônia de *Ayahuasca*, que as pessoas querem ouvir, você entendeu? então porque a música é um rap diferente, é um rap que além de ser de luta, é um rap de força, de alegria, é inclusive a música que ele gravou com o Criolo foi muito boa, que é um rap gostoso para ouvir. Depois ele gravou também com Alok, que é forte demais, então é um... vai sair em breve esse álbum aí e vai ser sucesso, por quê? Porque não é uma música de “Ah, tem que fazer sucesso”, não! É uma música para trazer força. Então foi assim que o Owerá, começou com todo o sofrimento que ele teve no início, né!⁸

⁸ Entrevista com realizado pelo pesquisador em fevereiro de 2024.

Além de ser um rap de luta é um rap de força, essa força a qual Olivio se refere é a força espiritual, a força ancestral, dessa forma logo de partida Encontramos uma especificidade do rap indígena de Owerá, que sonoriza essa força em seu rap. Isso é o que Olivio diz com a afirmação de que é um rap segundo a tradição, que em guarani poderia ser chamado de nhandereko, obviamente essa expressão não se resume a tradição, mas também é modo de ser, ontologia entre outras coisas. Mais adiante retornaremos a força musical de Owerá.

Nas plataformas musicais fui conhecendo mais e mais artistas indígenas. De MC para MC existe um universo de diferenças, tanto musicais quanto de identidade. Por isso a noção de rap indígena deve ser agenciada sempre em uma relação de oposição a músicas feitas por pessoas não indígenas. Mas jamais deve se entender como uma unidade, seja lá em qual sentido for. Seria muito mais correto pensar em Rap Guarani, Rap Kaingang, Rap Bororo, Rap Yudja, Rap Guajajara, entre tantos outros. A ideia de indígena enquanto identidades reificadas é um erro conceitual tremendo e moralmente racista. A escolha de utilizar a categoria rap indígena nesta dissertação vem do uso que esses artistas fazem quando se colocam em oposição a artistas não indígenas, mas tendo sempre em mente a pluralidade que isso significa, em outras palavras: indígena são muitos.

Nesse subcapítulo, o objetivo é apenas apresentar os MCs e criar uma curiosidade para as discussões que virão nos próximos capítulos. Uma espécie de sinopse ou o texto de apresentação que vem em programas de concertos. Sem mais delongas, vamos aos próximos artistas.

O rap indígena tem crescido rapidamente com nomes como Katú Mirim, pertencente ao povo Boe Bororo, sendo mulher MC e lésbica. Essas intersecções aparecem em suas letras e seu ativismo. Com dois discos gravados, sendo eles *Revolta*, do ano de 2022, álbum que contém 11 faixas, e o disco *Cura*, do ano de 2024, álbum que contém 10 faixas. Além de ter lançado um EP chamado *Nós* no ano de 2020, que conta com cinco músicas, também lançou nove singles ao longo da carreira, incluindo: *Não Cansei*, *Força* e *Me Tira o Ar*, todos lançados em 2020. *A Busca*, *Indígena Futurista*, no ano de 2021. *Queen Bee*, *Pemba*, no ano de 2022. No ano de 2023, foram lançados os projetos *De Volta para o Passado*, *Tudo Delas* e *Vou Subindo*. No ano de 2025, Katú lançou o EP *Quinto Elemento*, um título que é referente ao quinto elemento da cultura hip hop, como já foi dito: o conhecimento. Nesse EP estão presentes as músicas *Bang*, *Leeloo*, *Água*, *Terra*, *Fogo* e *Ar*. Veremos uma

apresentação que a própria Katú, fez de si mesma quando participou do *podcast Ningún Lunes Sin Pensar*⁶ no ano de 2024.

Eu sou Katú Mirim, sou indígena do povo Boe Bororo. Eu nasci na periferia do interior paulista, fui adotada com 11 meses de vida. Quem me adotou foi uma família de pessoas brancas e cristã. Meu pai era um indígena do povo Bororo, minha mãe uma mulher preta, não teve condições de ficar comigo. E aí eu cresci nesse contexto da branquitude, do cristianismo e quando eu tinha 13 anos, eu conheci meu pai biológico e aí descobri que era o povo Boe Bororo. E desde então eu ficava me autoafirmando enquanto descendente de indígenas. Eu ficava nesse lugar, esse lugar é o que me contemplava na época. Até o momento que eu comecei a estudar mais sobre a identidade, sobre o que era o pardo no Brasil, sobre quem eram os indígenas e resolvi retomar minha identidade indígena, me autodeclarar enquanto indígena e ir atrás do meu povo pertencente. Então ali começa a minha retomada de identidade, a minha volta para o meu território, a retomada da memória também, da cosmovisão dos povos originários. E a primeira comunidade que eu tive contato desde a minha retomada de identidade foram o povo Guarani Mbya, aqui de São Paulo, que foi o povo que me batizou enquanto Katú Mirim. Depois eu fui para o meu território Bororo, Meruri e Apidoparu, que é em Mato Grosso, e lá eu ganhei meu nome também de Mericaredo (Katú Mirim, 2024).

FIGURA 13 – INSTAGRAM KATÚ MIRIM



Fonte: Mirim (2024)

A apresentação de Katú nos traz grandes apontamentos de questões que serão discutidas a seguir neste trabalho a respeito do lugar de pessoas indígenas na atual discussão racial no Brasil.

Outro nome importante do rap indígena é Kaê Guajajara, mulher pertencente ao povo Guajajara, fundadora do selo musical Azuruhu. É fundamental refletir sobre os motivos que levaram Kaê a fundar um selo musical que leve o nome de um papagaio grande que canta em bando. Assim como na chegada do rap ao Brasil, artistas negros passaram a criar selos independentes para lançar suas músicas, podemos observar a mesma necessidade em relação ao rap indígena, afinal movimento negro e indígena têm paralelos, mas também infinitas diferenças. Dessa forma, um selo musical indígena é mais um dos elementos que reforçam a singularidade do rap indígena. No catálogo de selo temos músicas de artistas como Brisa Flow, Ian Wapichana que faz uma música indígena contemporânea, o rapper Kandu Puri e Mirindju. Um selo musical é antes de tudo uma marca política de posicionamento em relação ao mercado fonográfico.

Voltando a Kaê, saliento que a artista tem três discos gravados, sendo eles *Kwarahy Tazyr*, lançado no ano de 2021, contendo dez faixas. *Zahytata*, lançado no ano de 2023, contendo 13 faixas e o disco *Forest Club*, lançado no ano de 2024, contendo 18 faixas. Além do EP *Uzaw*, que foi lançado no ano de 2020 e contém quatro faixas. Os EPs *Essa rua é Minha*, *Acalanto*, *Asas*, *Wiramiri*, este contendo seis faixas, sendo lançados também em 2020. No ano de 2021 lançou os EPs *Ekize zo ma`e wi nhe*, *Por dentro da Terra*. Em 2023 o EP *Liberdade* e em 2024 os EPs *Asas* e *Sumaúma*. A seguir veremos uma autoapresentação de Kaê, transcrita de sua participação no TEDxSão Paulo, no ano de 2024.

Meu nome é Kaê Guajajara, sou indígena do povo Guajajara e ao contrário do que muitos pensam, eu nasci numa terra indígena não demarcada, sem nenhum direito, sem nada e nem ninguém para apoiar. E por muito tempo eu achei que aquela fosse ser a minha realidade, até que essa terra indígena, ela foi invadida por madeireiros e com nove, dez anos de idade, a minha família teve que morar na favela. A gente se mudou para o complexo, o maior complexo de favelas do Rio de Janeiro, complexo da Maré, onde eu cresci e formei toda a minha vida como uma indígena favelada. Muitos povos, assim como meu povo, foram atingidos pela colonização e estão hoje vivendo de várias formas por conta dessa colonização que continua todos os dias indo contra os nossos corpos. No lugar do Buriti, da Jussara, deu lugar agora ao miojo, aos embutidos, ao hambúrguer. No lugar da terra fértil, agora eu piso os meus pés no asfalto. No lugar de toda a natureza, de todo o ar fresco, agora o que eu respiro é poluição. Eu me vi fugindo das mesmas violências que aconteciam dentro da aldeia, eu me vi passando as mesmas coisas dentro da favela, as mesmas invasões. E por mais que a minha mãe tentasse esconder toda a nossa origem, toda a nossa cultura, toda a nossa história, pedindo para que eu não passasse o jenipapo na minha pele, ou o urucum no meu rosto, para não chamar atenção, para tentar me encaixar numa normalidade, ainda assim, todas as violências chegavam a mim mesmo pisando no asfalto. Não importava o terno que eu usasse, não importava a

roupa ou o tom de voz que eu usasse para me comunicar com as pessoas, eu sempre seria aquela índia do mato que não sabe o que fala, que precisa que as pessoas falem por ela, mas o que não me matou me deixou mais forte, porque hoje eu consigo, com toda essa experiência, fazer muito pelos meus. Hoje eu uso a minha voz, mesmo quando não queriam que eu a usasse quando eu era mais nova e tentava empregos e mais empregos de carteira assinada na cidade, mas eles não deixavam a gente trabalhar porque tinha um jenipapo na pele que ficava por 15 dias, tinha um Urucum no rosto, então hoje eu me levanto juntamente com um selo artístico chamado Azuruhu, que é um selo de artistas indígenas que usam a sua voz para impulsionar as suas culturas e sermos cada vez mais fortes, independente do chão que a gente esteja pisando (Tedx Talks, 2024).

FIGURA 14 - INSTAGRAM KAÊ GUAJAJARA



FONTE: Guajajara (2024)

A trajetória que Kaê aponta de indígena favelada é outro ponto importante para pensarmos o rap indígena, tendo em vista que a periferia cantada e vivida por pessoas indígenas e não indígenas são completamente diferentes. No lugar do buriti e da Jussara, o miojo e os embutidos, as marcas de pinturas no corpo que dificultam o acesso ao trabalho. O olhar exotificante que o não indígena geralmente tem em relação ao indígena cruza inclusive o contexto de música periférica; como exemplo, temos a música Cachimbo da Paz, de Gabriel o Pensador, que mostra uma visão completamente estereotipada e preconceituosa em relação aos povos indígenas. Assim, a fala de Kaê nos traz questões que também serão discutidas neste trabalho a respeito de corpo, território e espírito.

Pensando o contexto urbano, seguimos com Brisa Flow, que é uma artista pertencente ao povo Mapuche, nascida em Minas Gerais, filha de um casal de artesãos chilenos que vieram ao Brasil fugindo da ditadura de Pinochet. Brisa, foi a

primeira artista indígena a se apresentar no festival *Lollapalooza*, no ano de 2023, e tendo se apresentado também no *Rock in Rio*, no ano de 2024. Brisa tem quatro discos lançados, sendo eles *Newen*, contendo nove músicas, lançado no ano de 2016. *Selvagem como o Vento*, com 11 músicas, lançado no ano de 2018. *Jenequeo*, com 13 músicas, lançado no ano de 2022 e *Brisa Flow no Estudio Showlivre*, com 13 músicas, lançado no ano de 2022. Além dos EPs *As de Cem* e *Se quiser ir*, ano de 2015. *25 G*, ano de 2016. *Raio de Sol*, ano de 2017. *Dias e Noites de Amor e Guerra, Nada, Fique Viva, Desapego, Grillz e Lo-w Tape* contendo 4 músicas, no ano de 2018. *Assimétrico, ONErpm Showcasa*, contendo 5 músicas, ano de 2019. *Jogadora Rara, Champagne, Besame* e *Free Abya Yala*, contendo quatro músicas, no ano de 2020. *Camburi* e *A sensação da Raiva*, ano de 2021. *Sopro da Vida* e *Making Luv*, ano de 2023. *Deus lhe pague/ Citação: Rap (P) Agatha/ Citação: Dívida histórica e Sesh #7 – Shame on you*, ano de 2023. A seguir veremos uma autoapresentação de Brisa, transcrita de sua participação no *Vitrine – Radio Nova Brasil*, em uma entrevista concedida a Livia Nolla, no ano de 2023.

Livia: A Brisa é uma multiartista, cantora, compositora, produtora, pesquisadora musical, ativista, que mais?

Brisa: Mãe.

Livia: Mãe, múltipla

Brisa: Artista visual.

Livia: Artista visual também.

Brisa: Sou artista transdisciplinar, gosto de falar transcultural, gosto de falar que mistura várias áreas das artes e sou curadora também. Curadora também. E a gente vai inventando, né, o que tiver afim de ser, eu acho que arte é muito isso, você vai fazendo o que está sentindo e se aprofundando ou não, né, acho que são experimentações.

Livia: Experimentações. Você é uma mulher das experimentações, né, dá pra ver muito no seu trabalho, nas suas misturas, no que você traz no seu trabalho. A Brisa Flow, ela é uma artista ameríndia, ela iniciou o trabalho dela nas batalhas de rap em Belo Horizonte, é isso Brisa?

Brisa: Comecei lá no duelo de MCs.

Livia: E você hoje mistura o seu rap com os cantos ancestrais, com a música Andina, com outras influências também, como o neossoul, a música brasileira. Eu queria começar te perguntando, você cresceu num bairro periférico de Belo Horizonte?

Brisa: Em Sabará.

Livia: Sabará. Do lado de BH.

Brisa: Do lado de BH.

Livia: E os seus pais são chilenos. E eu queria entender como você, como foi crescer em Sabará, como uma mulher ameríndia de pais chilenos, artesão, seus pais também, né? E como que o rap entrou na sua vida e te trouxe até aqui?

Brisa: Eu cresci em Minas Gerais, né, meu pai e minha mãe chegaram em 1987, eu sou filha das grávidas da época do Pinochet, né, não sei se você sabe dessa história, que é uma história muito punk, mas eu acho importante a gente falar pra começar esse papo, porque a migração muitas vezes dos povos indígenas, das mulheres marronas, elas são migrações, não sempre,

algumas voluntárias, mas nunca é falado disso de uma forma contextualizada na colonização e no capitalismo e na ditadura, né? Eu acho que foram três eixos aí muito fortes que fizeram a minha família se mudar pra cá, né, era a época da ditadura do Pinochet, a minha mãe e o meu pai se sentiam muito ameaçados, né, por serem pessoas artesãos e pessoas que se manifestavam politicamente contra o regime da ditadura. Minha mãe chega aqui em 1987, e eu nasci mais ou menos um mês depois que ela chegou. E aí eu nasci em Minas Gerais, nesse contexto de trânsito dela, né, e morei em Amarantina, bem bebezinha, e depois minha mãe foi pra Sabará, onde ela conseguiu alugar uma casa, que Sabará era um bairro muito mais rural do que é hoje, né, hoje tem asfalto, tem tudo, mas na época que eles se mudaram era uma ruazinha de terra, eu morava numa casa em frente às montanhas, e eu cresci assim com o contato com o Cerrado misturado com a Mata Atlântica, né, que é Minas Gerais, indo no mato todo dia, vendo aranha, cobra, grilo, tudo quanto era borboleta, minha casa era a última da rua, meu quintal era a montanha já. (Brisa Flow, 2023).

FIGURA 15 - INSTAGRAM BRISA FLOW



FONTE: Brisa Flow (2024)

Podemos perceber uma pluralidade de contextos e cenários, sendo Brisa, uma artista indígena, filha de pais chilenos, que cresceu em um contexto urbano/rural, e teve outra relação com a cidade, mas que posteriormente também passou a viver em um grande centro urbano e é atravessada por todas as questões que a periferia impõe a seus moradores.

Nos dias de hoje existe um outro lugar que conecta essas vivências, proporcionando partilhas. Nesse processo de imersão no rap indígena, pude perceber a importância das redes sociais como meio de comunicação e divulgação para esses artistas. O que mais chama atenção é a autonomia que os artistas têm nesses

espaços para se expressarem sem a curadoria de terceiros, como no caso de jornais e revistas. Aldeias, favelas, grandes e pequenas cidades se fundem como rap indígena.

Na internet conheci o grupo Rap Yudja por meio da rede social Instagram, onde comecei a seguir a página do grupo e o perfil pessoal dos integrantes. Por meio de algumas interações por curtidas nas redes, fui me aproximando dos integrantes, em especial do Madu. Foi nesse momento que, em uma conversa pelo chat da rede que falamos sobre minha pesquisa e então perguntei se o grupo se interessava em participar. Madu conversou com o grupo e então marcamos uma entrevista online, pois infelizmente não tive recursos financeiros para me deslocar até a aldeia Tubatuba, que fica localizada no estado do Mato Grosso. Apesar da distância física, nosso encontro virtual foi muito potente, sendo intermediado pelo cinegrafista Yari Dennys, também Yudja que apoia o grupo. Como veremos, o Rap Yudja é um grupo dando seus passos iniciais na trajetória da produção musical das mídias de massa, mas já fazendo presente uma grande personalidade musical.

FIGURA 16 - INSTAGRAM YARI DENNYS



Fonte: Dennys (2024)

NOTA: Da esquerda para direita estão Madu MD, Kaick, Thales, Yadê Mc e Yari Dennys.

O grupo é composto por Madukadê Juruna, nome artístico Madu MD, Yawaiku Juruna, nome artístico Kaique MC, Thales Mariwade Juruna, nome artístico Thales, e Yatariwaku Juruna, nome artístico Yadê MC. Como já citado anteriormente, tem o apoio de Yarito Juruna, nome artístico Yari Dennys, que é cinegrafista e tem trabalhado na produção dos clipes dos MCs. A motivação para a formação do grupo de rap, segundo os integrantes, é o crescimento da violência nos territórios indígenas

e o fato de o rap ser um caminho para ajudar a comunidade a denunciar essas violências. Foi ressaltado o fato de que os não indígenas também sofrem violência e o rap é um movimento para mudança desse contexto.

Meses após a entrevista, recebi pelo WhatsApp uma mensagem do Yari, que contém o portfólio do grupo. Por ser um documento de apresentação formulado pelo grupo, irei transcrevê-lo integralmente.

O Rap Yudja é um grupo notável, composto por talentosos membros da etnia Yudja/Juruna, que têm como objetivo não apenas criar música, mas também ser uma voz forte para seu povo e para as questões ambientais. Com Yade MC, Thales, Kaique M, Madu MC, e o cineasta Yari Dennys Juruna, eles formam um coletivo dedicado a trazer conscientização para as ameaças enfrentadas por suas comunidades. Este grupo de jovens talentosos surgiu em 2018, motivados pelo desejo de contribuir para a causa de seus parentes que sofrem com ameaças de grileiros, madeireiros, fazendeiros e pistoleiros. Eles viram a música como uma forma poderosa de dar voz às questões críticas que afetam suas comunidades e o meio ambiente, que, por sua vez, afeta todo o planeta. O nome "Rap Yudja" foi escolhido como um veículo para transmitir a realidade e as críticas de seu povo, demonstrando coragem e compromisso na luta pela justiça e preservação ambiental. Este grupo é um exemplo de como a música pode ser uma ferramenta de conscientização e mudança, oferecendo uma perspectiva única e necessária sobre questões importantes.

Nós, os quatro jovens que formamos o Rap Yudja, somos verdadeiros defensores de nossa cultura e realidade. Nossos nomes são os seguintes: Yade MC, também sou conhecido como Yatariwaku Juruna. Thales, que atende por Mariwadê Juruna. Kaique, que é conhecido como Yawaiku Juruna. E Madu MC, ou Madukadê Juruna.

Nós encontramos no rap uma forma expressiva e poderosa de retratar a realidade de nossos povos e comunidades. Através da música, conseguimos chamar a atenção para questões críticas que afetam não apenas nossa etnia, mas também o meio ambiente em geral. O Rap Yudja é uma voz unida em prol da conscientização e da justiça, e nossos nomes verdadeiros são um testemunho de nosso compromisso com nossas raízes culturais e nossa determinação em fazer a diferença. Nós, o Povo Juruna/Yudja, estamos enfrentando uma série de desafios em nosso Território Indígena Xingu. Somos alvo de ataques por parte de terceiros, incluindo grileiros, madeireiros e fazendeiros, que têm prejudicado e causado danos significativos ao meio ambiente. Essas ações não afetam apenas nossa comunidade, mas têm um impacto global. Diante dessa situação crítica, nós, quatro jovens, nos unimos e escolhemos o rap como a forma mais demonstrativa para dar voz à nossa realidade. Através da música, buscamos conscientizar o mundo sobre os desafios que nosso povo Juruna/Yudja enfrenta. Queremos que todos saibam sobre o momento crítico que estamos vivendo e que a nossa luta é não apenas por nós, mas por todo o planeta, uma vez que os danos ao meio ambiente afetam a todos. (Rap Yudja, 2024).

Como fica explícito na fala do grupo, as violências que são denunciadas pelo rap indígena também têm sua particularidade em relação aos raps não indígenas. O conflito com madeireiros, grileiros e latifundiários não é vivenciado ou cantado por rappers não indígenas. Dessa forma, o rap Yudja nos mostra mais uma característica

do rap indígena. Ressalto aqui a necessidade de um trabalho específico sobre esta questão.

Seguindo as nossas apresentações é chegada a hora de Anarandà, que é uma MC, pertencente ao povo Guarani Kaiowa, também é mãe, atriz, digital influencer, ativista, professora com licenciatura em educação indígena, professora da língua guarani em cursos abertos para não indígenas e atualmente está concluindo o curso de gestão ambiental. Tendo três singles lançados nas plataformas de música, sendo Femicídio, Che Machu Mandua'kuemi e Assaje, todos no ano de 2024. Com um disco a caminho e com outros materiais na plataforma YouTube, Anarandà já dividiu palco com grandes nomes da música brasileira, como por exemplo, o cantor Nando Reis.

FIGURA 17 - INSTAGRAM ANARANDÀ



Fonte: Anarandà (2024)

Anarandà: Quando eu era mais adolescente, assim, é tinha 13, 14 anos, eu gostava muito de é fazer competição de dança, de teatro, de música, na escola onde estudava, onde eu participei de um grupo que se chama *Pa'ĩ kuara rendy* que é raio do Sol, e sempre gostei assim de participar. Quando tem trabalho nas escolas pra competição a gente ia, tanto nas datas especiais também. E a música assim entrou na minha vida em torno de 10 anos, mais ou menos. Eu não tinha ideia, não escutava assim, rádio, porque meus pais não tinham rádio, não tinha pra gente escutar, sabe? Então a gente tinha que inventar e eu inventava as músicas assim, na época entre os 10 anos, a gente não tinha ainda água encanada em casa, então a gente ia buscar direto da

fonte e nesse caminho eu cantarolava, eu inventava, por exemplo, quando via um passarinho voando eu falava assim 'quero cantar com um passarinho, a voar mais longe, buscar o ninho' (verso cantado), tipo assim, vinha espontâneo assim, sabe? Aí a minha irmã falava assim, 'cala a boca, vamos andando' e a gente parava, descansava, e depois eu falava 'estou muito cansado, alguém me ajuda, por favor' (verso cantado) Tipo tudo era cantado, sabe? Então a minha irmã falava assim 'Para com isso, vamos levar a minha mãe deve estar precisando da água' Então isso começou no território e tudo era tipo espontâneo. Daí ela até hoje ela fala assim, nossa, você cantarolava e inventava, não sei de onde que vinha essas canções, e foi crescendo. Quando eu tive 13 anos, eu tive o primeiro contato com rádio. Minha avó já havia se aposentado, né. Aí a primeira coisa que ela comprou foi um rádio de pilha, um radiozinho. Aí ela comprou isso e depois, como a minha mãe estava cuidando dela, deu para minha mãe esse rádio e a gente viveu escutando e no primeiro dia que a minha mãe deu rádio para minha mãe, a gente ficou muito curioso. A gente queria ver quem estava dentro do rádio. Aí a gente fez assim, ó, batia ao rádio, chacoalhava o rádio. Aí quando alguém cantava, a gente, será que é uma pessoa que está dentro? Aí teve uma hora que a gente, eu e a minhas outras amigas, né, chacoalhando o rádio, a minha mãe falou. Vai estragar, vai estragar. Aí a gente perguntou, não, eu falei, mãe, o que que aconteceu aqui? Tem pessoa aqui dentro cantando? daí me falou não, é um rádio, aí nem minha mãe conseguiu explicar. Aí nesse processo, eu escutei o primeiro, o primeiro rap, né, que é uma Atitude Feminina, que é de Brasília. Você já deve ter escutado que naquela época estava muito em alta, aquela música que é 'hoje meu amor veio me visitar e trouxe rosas para me alegrar' (verso cantado) Então quando eu escutei aquela música lá, falei, nossa, mulheres cantando, sabe, coisa tão linda⁹.

Uma criança conhecendo o rádio, que a faz conhecer o rap e se identificar com um grupo de mulheres cantando; essa e todas as outras discussões expostas até aqui serão retomadas adiante.

A escolha de apresentar os artistas em um capítulo específico de forma conjunta aponta uma unidade dos rappers indígenas e suas obras enquanto gênero musical, movimento artístico e social. Nesse sentido, recomendo que, ao ler esta dissertação, também é necessário realizar um mergulho na obra musical dos artistas aqui mencionados, para além dos exemplos que mostrarei a seguir. As fases da carreira que cada um se encontra, os povos a que pertencem, os territórios que habitam e habitaram, as formas de relações com o mundo dito não indígena, a maneira com que cada um se ligou ao rap entre tantas coisas.

Essas breves apresentações também são um grande exemplo da pluralidade citada anteriormente e enfatizam a necessidade de novas pesquisas que aprofundem a discussão de tantos raps ditos indígenas; nesse sentido, temos um paradoxo de unidade plural. Talvez em algum momento teremos uma musicologia guarani, uma musicologia kaingang... A presente pesquisa tem um objetivo explanatório e didático;

⁹ Entrevista com realizado pelo pesquisador em julho de 2024.

daqui em diante serão propostas algumas discussões baseadas nas obras, falas e trajetórias desses artistas.

3.2 RAP INDÍGENA: O LUGAR RACIAL DOS INDÍGENAS NO BRASIL

A questão racial no Brasil é extremamente complexa devido aos processos que moldaram o Estado/Nação que conhecemos hoje. Podemos pensar desde a invasão dos portugueses, escravização de indígenas, tráfico de pessoas vindas de África em situação de escravidão, processo de abolição sem nenhuma indenização as vítimas das violências coloniais, ondas de imigração no final do século XIX e todo o século XX, políticas eugênicas de branqueamento da população, construção do mito do Brasil como democracia racial, entre tantas outras coisas. Nesse lugar encontramos artistas indígenas usando o rap para discutir todos esses processos e suas consequências que perduram até os dias de hoje.

FIGURA 18 - INSTAGRAM KATÚ MIRIM



FONTE: Mirim (2024)

Na legenda da imagem retirada da conta de *Instagram* da cantora está presente o seguinte texto:

Como Rapper indígena eu sinto na pele a exclusão do movimento hip hop e não somente eu, todo rapper indígena que conheço se sente excluído do movimento hip hop. Tenho 8 anos de carreira e esse ano de 2024 fui cantar no meu PRIMEIRO festival de rap e nesse festival eu tive que parar o show para denunciar o racismo vindo da plateia. O MESMO público que minutos antes gritou ‘fogo nos racistas’ no show do Djonga, foi racista quando eu subi no palco... Nunca me esquecerei desse dia.

Percebo que o movimento não dá espaço para corpos indígenas, amarelo e ciganos. Sem falar das pessoas trans e mulheres lésbicas. O movimento hip hop era pra ser anti-racista, era pra ser inclusivo, mas percebo que está cada dia mais fechado. Reparem nas *line ups* dos festivais e separe por raça e gênero e verás a verdade exposta.

Os festivais alegam que não contratam esses artistas porque eles não conhecem esses artistas, mas claro que não conhecem esses artistas estão na margem, são underground, não tem visibilidade e muito menos um grande público porque o racismo os impede de ocupar os lugares de destaque. E como podemos vencer isso?

Primeiro com os ouvintes. Vocês precisam escutar o rap vindo de outras etnias e gêneros. Precisam engajar esses artistas. E os festivais precisam sim dar oportunidade para o artista underground racializados e marginalizados.

Ou será que o movimento não honra mais sua raiz?

Outra pergunta que fica... Quem está por trás desses festivais? Quem são os curadores? Tem pessoas racializadas e trans como curadores?

Tudo bem complexo, mas tem uma coisa que funciona bastante, a cobrança do público. Se você visse uma *line up* de festival apenas com artistas brancos o que você faria? Certamente teria várias denúncias, mas porque você não faz isso quando também falta indígenas, amarelos e ciganos? Será que você é anti-racista mesmo? (Mirim, 2024).

Tais afirmações de Katú Mirim, dialogam com um trecho de uma entrevista que realizei no dia 20 de julho de 2024, no Memorial de Curitiba, em um evento de literatura indígena e africanidades, com o professor Dr. Daniel Munduruku, que é liderança indígena, escritor, ator, graduado em filosofia, mestre em antropologia social e doutor em educação. Nesse evento houve uma apresentação do rapper Mbyá Guarani Owerá e uma mesa de conversa entre Daniel Munduruku e o escritor Mbyá Guarani Olivio Jekupe, que é pai de Owerá.

Rafael: A primeira pergunta, Daniel, eu queria é saber como você pensa a questão da identidade e da tradição indígena na arte indígena e nesse diálogo com o mundo dito não indígena? E essa questão do que é e o que não é não indígena? O que você pensa disso na arte e na música? Como você vê essa relação?

Daniel: Claro, é uma pergunta bastante complexa, na verdade, não é tão simples assim, porque tem várias camadas que precisaram ser explicadas para fazer as pessoas também entenderem é que os povos indígenas são povos, sobretudo povos do presente. Não são povos do passado, não são povos do futuro, são povos do presente. Isso significa dizer que são contemporâneos nossos, portanto, eles estão vivendo essa mesma realidade que se vive, que todo mundo vive e que também tem as suas necessidades e tem que fazer as suas adaptações, tem que fazer as suas atualizações, atualizações de suas culturas para poder viver nesse mundo, nessa contemporaneidade que exige uma série de demandas, não é? Tem uma

série de demandas que as populações precisam responder também. Portanto, os povos indígenas, eles ao estarem envolvidos com a sociedade, eles precisam também ser criativos o suficiente para aprender a linguagem do não indígena, transformar essa linguagem na sua própria linguagem e com isso poder dar a sua mensagem, porque grosso modo, tudo o que os povos indígenas fazem é uma tentativa de buscar razões para sua própria existência, para sua própria sobrevivência. Então, se a gente domina a tecnologia, a gente não domina a tecnologia para desqualificar a nossa identidade, o nosso pertencimento. Pelo contrário, o domínio da tecnologia representa a nossa capacidade, a nossa competência, e não o nosso desprezo as nossas culturas. Então a gente aprende do outro sem necessariamente deixar aquilo que nos identifica, aquilo que nos torna o que nós somos. É claro que se a gente pegar a camada da história e como a história foi sendo contada no Brasil, a gente vai encontrar exatamente uma negação da arte indígena, da cultura indígena em geral, porque era necessário que o colonizador desqualificasse o pertencimento indígena, para ele também justificar a exploração, a colonização, a violência, a perseguição, o assassinato das populações indígenas. Então tudo é claro, é um discurso que vem sendo sobreposto sobre essas culturas que vão ficar sempre muito, muito abaixo. E ela ficava inclusive muito abaixo dos próprios negros africanos escravizados que vinham pra cá, os indígenas eram considerados inferiores até mesmo aos próprios negros e isso tudo tem a ver com uma forma de negar todo o conhecimento, toda a sabedoria que essas populações têm exatamente por que os negros, os africanos, eles acabavam tendo que aprender o lugar da terra, mas eles também não eram da terra, eles também não eram originários daqui. Então para o colonizador era mais interessante sempre usar a força escrava do negro do que propriamente ter que convencer o indígena a se tornar uma outra coisa que ele não podia jamais ser. E daí vem toda a questão ideológica, o índio é preguiçoso, o índio é selvagem, o índio é violento, o índio atrapalha e tudo mais. Porque fazendo isso, ele usava, inclusive a própria força do negro para poder desqualificar cada vez mais, né. E isso vem se reproduzindo ao longo da história, muito tempo. Então, o que é que os indígenas fazem vivendo o seu tempo, esse tempo agora, mas também vivendo aquele tempo em que essas populações tinham que sobreviver. Eles reaprendem, eles aprendem a cultura do outro e reaprende a sua própria cultura, de modo que eles acabam fazendo uma ressignificação da música, do canto, da arte, da imagem. Eles vão ressignificando tudo isso para poder conquistar o seu lugar nesse mundo que sempre nos negou. Então é um trabalho difícil, é um trabalho hercúleo, um trabalho muito duro de se fazer. Mas também é o que garante a identidade dos indígenas. Porque se a gente, grosso modo, pudesse fazer uma comparação, né? A gente não vê os europeus com uma identidade definida, a gente não vê os negros com uma identidade definida. E o europeu, sobretudo, o colonizador ele tentou tirar a identidade indígena e exatamente porque estava muito entranhada na alma do indígena e ele foi fazendo um caminho de manutenção da sua cultura e de ressignificação. Nós temos que a cultura ela é dinâmica, ela se atualiza para sobreviver¹⁰.

A questão do rap ser uma música de origem negra que desde o início se colocou fortemente contra o racismo, justamente o rap que teve sua chegada ao Brasil ligada ao movimento negro, como foi dito anteriormente, esse gênero musical, ao adentrar o grande cenário do mercado musical, não deixa de ser vítima e por vezes passa a ser reprodutor das violências impostas por um sistema cultural que sobretudo

¹⁰ Entrevista com realizado pelo pesquisador em junho de 2024.

foi feito para desumanizar certos corpos. Obviamente não é o rap que exerce violências, mas sim pessoas do movimento.

As falas de Katú e Daniel são apontamentos fundamentais para um tensionamento necessário nas discussões raciais no Brasil. Como pode o mesmo público que durante o show de um artista negro canta uma música com o refrão afirmando “fogo nos racistas”, logo em seguida cometer racismo quando uma MC indígena sobe ao palco? O ponto em que Daniel faz uma análise histórica de como os povos indígenas foram diminuídos de forma diferente pelo colonizador tem uma ligação direta com o fato de o lugar que artistas indígenas como Katú Mirim ocupam em festivais de música, mesmo que o festival seja de uma música de origem negra. Essa questão terá outras reflexões no terceiro capítulo deste trabalho.

A ideia construída pelo racismo colonial de que o indígena é um selvagem que deve viver no mato ainda é fortemente presente no imaginário da maioria dos não indígenas. O próprio fato de que os povos indígenas eram tutelados pelo Estado brasileiro até a promulgação da Constituição de 1988 mostra o quanto é recente um regime jurídico oficial do Estado que definia que as identidades indígenas só poderiam ser vivenciadas presas a um passado imaginado por não indígenas. O rap de Katú e sua presença física nesses festivais são grandes exemplos da complexidade dessas relações raciais. Como afirma Daniel (2024), indígenas dominando o rap como uma tecnologia é mais uma maneira de buscar significado para as suas existências em relação ao mundo não indígena.

Um ponto importante é que definitivamente não somos um país dividido como às vezes se quer fazer pensar apenas entre brancos e negros; existe uma diversidade racial e étnica muito mais profunda que se manifesta também no rap e precisa ser vista pelo público ouvinte de rap, sem falar na diversidade de classe, que também é muito marcante. Existem algumas mudanças em curso e essas podem ser, em certa medida, mensuradas pelo último censo do IBGE.

Os indígenas no Brasil são hoje mais de 1,69 milhão de pessoas, segundo dados do Censo 2022 do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) divulgados nesta segunda (7/8). Esse total representa 0,83% do total da população brasileira.

Os números mostram um grande aumento em relação aos dados do último Censo, em 2010, quando a população indígena era de 896,9 mil e representava 0,47% do total da população.

O crescimento de 88,8% na população indígena registrada é em parte explicado por uma mudança na metodologia do IBGE. Em 2022, o Censo

encontrou mais terras indígenas do que em 2010 e passou a fazer uma pergunta a mais para as pessoas entrevistadas em certas localidades. A identificação de indígenas no Censo normalmente acontece quando alguém responde 'índigena' à pergunta 'qual é sua cor?'. No entanto, o IBGE notou que muitas pessoas com ascendência indígena respondiam que sua cor é 'parda'. Por isso, em 2022, os recenseadores passaram a fazer a pergunta 'você se considera indígena?' à lista de perguntas em locais que não são oficialmente terras indígenas, mas onde se sabe que há presença de povos originários (Mori, 2023).

Pessoas de descendência indígena se afirmavam pardas quando eram questionadas sobre sua cor. Sabemos que no Brasil o grupo de pessoas negras é formado pela soma de pretos e pardos. No entanto quando se fala a senso comum a palavra pardo logo se liga a pessoas afrodescendentes, a grande questão é como a sociedade nacional vê, ou melhor dizendo, não vê a identidade parda partindo de descendências indígenas. Sobre os dados do IBGE, são muitos os fatores que fizeram com que esses números tivessem tal mudança. A trajetória de vida de Katú é um exemplo de retomada de identidade, como a própria MC afirma.

Eu cresci numa família branca, o primeiro apontamento ali racial chega até mim. Mas num período que eu não tinha letramento racial algum. Então na escola eu era chamada de indiazinha, de índio, isso sempre com conotação de selvagem, sempre reforçando estereótipos. Então eu não queria me ver nesse lugar de mulher indígena, de corpo indígena. Isso para mim era um modo de ofensa naquela época. Então esse primeiro território, o corpo, é muito difícil falar assim.

O racismo sempre vem primeiro. É sempre o outro falando que você é indígena primeiro e depois vem a sua questão de se autodeclarar e autodeclaração ela está muito ligada também com a autoestima.

O tempo todo a sociedade me lê enquanto indígena e ao mesmo tempo apaga minha identidade porque aponta e fala, "você é índia?" Sou! "Não, parece que você não é não, você não mora na aldeia". Então eu tenho que lutar com isso todos os dias, o tempo inteiro, tendo que reafirmar quem eu sou e não esquecer quem eu sou. Isso é muito complicado. O meu pai era morador de rua, ele era alcoólatra, então eu sei pouquíssimas coisas dele e eu sei muito pela boca dos outros, cada um conta uma história sobre ele. Então quando ele me conheceu, ele falou o nome do povo, mas ele não falou se nasceu na aldeia, ele não falou se veio para cá da aldeia, ele não falou nada. Só que na cidade onde ele ficava, o meu povo foi trazido, escravizado pelos italianos e foi trazido para Jundiá.

Ninguém se autoafirma indígena pra querer alguma coisa, porque a gente é alvo. Porque quando eu falava que era descendente, acabava ali o assunto. Ninguém falava mais nada pra mim. Hoje, quando eu falo que sou indígena, tem uma bala apontada pra mim o tempo todo.

Quando a gente fala de retomada, a sociedade sempre liga essa retomada com a retomada de território, retomada de demarcação de terras, o povo indígena é muito ligado nesse tema. E aí quando a gente fala de retomada de identidade, os não indígenas costumam não entender. Então a gente fala da retomada de identidade a partir do olhar jovem, porque são os jovens agora que têm essa informação, que têm letramento racial, que estão em busca pra saber, caramba, essa história que me foi contada aqui não é pertinente, eu quero saber onde eu estou e pra onde eu vou. Então essa

retomada de identidade, ela está acontecendo muito forte em toda a América Latina, a gente chama de Abya Yala, e ela começa a partir dos jovens. Até porque os mais velhos que passaram pela ditadura, que passaram pelo genocídio, etnocídio, eles foram ensinados a ter vergonha da sua identidade. As nossas bisavós pararam de falar as línguas maternas, porque senão a língua era cortada, pararam de falar que era indígena, ficaram aí como caboclos, como da terra, como qualquer outra classificação. Então essa retomada começa assim pela juventude, e hoje a juventude está em grandes movimentos, está articulando pra lutar por políticas públicas pra esses indígenas que estão em contexto urbano. Quando a gente fala que estão em contexto urbano é justamente porque nós nascemos no contexto urbano, só que esse local que a gente nasceu também já foi território. Esses indígenas, que hoje não sabem até qual é o povo que pertence, também já tiveram povos. Então a gente quer retomar esses direitos, a gente tem direito a essa memória (Mirim, 2024).

O difícil lugar do pardo no Brasil, se for afrodescendente, é claro demais para ser preto e, se for descendente indígena, é urbano demais para ser indígena. Uma identidade sempre questionada. É importante ter em vista que o projeto colonial de miscigenação e branqueamento sempre foi um projeto de divisão e esses são alguns de seus frutos. Como exemplo, temos a ideia do colorismo, que leva em consideração um nivelamento da tonalidade de pele para definir níveis de opressão. No caso da questão indígena, é importante ressaltar que, para uma pessoa se definir como indígena, é necessário ter o reconhecimento de um povo e, às vezes, isso não é possível por uma série de motivos. Inclusive, é preciso pontuar o quanto são polêmicas e criticadas no movimento indígena as identidades “autodeclaradas”. É preciso amplificar o debate para a grande população com campanhas mais abrangentes sobre a identidade parda no Brasil.

Esse aprofundamento na discussão racial e de identidade também está acontecendo nos raps. Inclusive no disco mais recente de Katú Mirim, de título *Cura*, a nona faixa, intitulada *Bling Bling*, problematiza a ostentação de joias feitas de ouro por grande parte dos MCs que compõem a cena do chamado rap ostentação. Nessa música Katú, chama a atenção de muitos MCs negros que também tiveram seus antepassados roubados pelo sistema colonial e até hoje são vítimas da sociedade racista, mas que por vezes caem em uma armadilha de ostentar objetos cuja matéria-prima muitas vezes é fruto do garimpo ilegal em terras indígenas.

Bling Bling - Katú Mirim

Mano acorde, tá se achando, agora tu é midas?
Corrente de ouro, tu tá pagando com as nossas vidas!
Afirmação não está mais no ouro não, então recorde
O que brilha no teu corpo no meu ele só faz cortes
72 hours, ostentação para nós agora isso é morte
72 hours, pra viver tem que ser forte e ter sorte

Tem que ser forte e ter sorte
 Sua riqueza causa pobreza, estupro e destruição
 Quem patrocina o garimpo não é a minha religião
 No teu peito tem pingente de ouro em formato de balas
 Yanomami é o alvo, aqui o tiroteio não para
 Barras e balas
 Barras e balas
 Tum ratata, na nossa cara
 Sua ganância gera matança
 Corpos gelados sem esperança
 (Então pare de nos matar)
 Esse seu bling bling
 Para nós, traz bang bang
 Tu é o king, king
 Do ouro o king gang
 Esse seu bling bling
 Para nós, traz bang bang
 Tu é o king, king
 Do ouro o king gang
 Do brooklin pro Brasil
 Revolução fechamos junto
 A verdade está estampada então não muda de assunto
 Diamante de sangue escondendo os defunto
 O ouro pesa muito na cabeça de quem tem ferida
 O seu cofre é lotado e nosso prato sem comida
 Ouve a alerta então desperta
 Fechando do mesmo lado
 Não sou seu alvo, então não acerta
 Viver virou um combinado
 Sequestro pega no laço, se escondendo no mato
 Meu Deus o que que eu faço?
 Querem aço nas minhas pernas
 Essa luta é tão interna, tudo off se não tá ligado
 This sounq is for you
 Esse seu bling bling
 Para nós, traz bang bang
 Tu é o king king
 Do ouro o king gang
 Esse seu bling bling
 Para nós, traz bang bang
 Tu é o king king
 Do ouro o king gang
 Esse seu bling bling
 Para nós, traz bang bang
 Tu é o king, king
 Do ouro o king gang
 Esse seu bling bling
 Para nós traz bang bang
 Tu é o king, king
 Do ouro o king gang
 Com humildade e com verdade, eu te passo a visão
 A raiz do nosso rap sempre foi revolução
 Ouro no seu pescoço, aço no nosso braço
 E tá tudo igual: Sequestro, pegada no laço
 Então chega então pare, pare de nos matar
 Então chega, então pare, pare de garimpar
 (transcrição da letra da música - Composição de Lua Phablinne e Katú Mirim)

FIGURA 19 - BLING BLING KATÚ MIRIM



FONTE: O Autor (2025)

NOTA: É possível acessar a música pelo QRcode ou pelo link
<https://youtu.be/vtBDAM4cSRA?si=KuoEosHKakyZ7ket>

Esta música é um ótimo exemplo da complexidade das discussões raciais a partir do rap indígena num sentido de diálogo. Também é nítida a consonância com as afirmações de Daniel Munduruku sobre dinamicidade cultural, resistência e criatividade dentre todos esses cruzamentos.

FIGURA 20 - INSTAGRAM KATÚ MIRIM



Fonte: Mirim (2024)

A foto está no feed do Instagram da cantora, apresentando um carrossel de imagens que destaca alguns trechos do texto retirado da legenda da mesma publicação, que será citado a seguir.

Esses dias vi um programa de internet que só coloca brancos e negros na grade, observei por um tempo e percebi que para eles ter apenas negros em seus projetos já o fazem se sentirem 'anti racistas'. Mas isso é feito não somente por eles, mas por toda indústria de áudio visual, música e entretenimento. Já perceberam que nunca tem indígenas?

Apesar das opressões cruzadas que nos atravessam enquanto povos racializados, é preciso entender: pessoas negras não representam pessoas indígenas. A nossa luta é aliada, alguns recortes parecidos, mas não é a mesma. A nossa existência não é intercambiável.

Quando a indústria escolhe contratar apenas pessoas negras como única representação racial, ela pratica um NOVO APAGAMENTO. O racismo estrutural não se combate trocando uma forma de exclusão por outra. Povos indígenas não são subcategorias do que se entende por 'diversidade racial'. A pluralidade do Brasil e do mundo exige que a indústria pare de reduzir a questão racial à presença única de pessoas negras. Isso não é representatividade. Isso é comodidade, é seguir um roteiro raso de diversidade para inglês ver. É fingir inclusão enquanto apaga os corpos, as línguas, as estéticas, as vozes e os saberes dos povos indígenas e de outras populações racializadas.

A luta antirracista é ampla. Ela não se faz com substituição de opressões, mas com construção de espaços verdadeiramente plurais. Não estamos pedindo favor. Estamos exigindo o que é nosso por direito: visibilidade, oportunidade e reconhecimento enquanto povos vivos, contemporâneos e futuristas.

Pessoas negras não representam pessoas indígenas, assim como pessoas indígenas não representam pessoas negras.

E você já observou que falta indígenas nos espaços?

Marque aqui aquela pessoa, projeto ou empresa que precisa ler isso.

Compartilhe para espalhar a reflexão (Mirim, 2024).

A afirmação categórica de Katú “pessoas negras não representam pessoas indígenas”, é de grande potência para questionar o ideal de representatividade que surgiu nos últimos anos com o esforço do capital em pintar as opressões de rosa. Grandes marcas, veículos da comunicação, canais de TV não incluem minorias em suas campanhas publicitárias por bondade ou consciência social, mas sim pela tentativa de melhorar a imagem perante os consumidores. Os grandes capitalistas jamais irão buscar incluir por conta própria grupos minorizados e inclusive muitas vezes incluem um ou outro para dizer que estão fazendo sua parte. Esta afirmação de Katú, toca em um ponto central para problematizar e buscar ampliar a presença de pessoas indígenas em espaços de visibilidade. Deve-se lembrar que quem decide qual será a representatividade nesses espaços quase sempre são pessoas brancas que definem o mundo no binarismo branco e não-branco, sendo o não branco sempre negro. Quando indígenas começam a aparecer empoderados na TV, a discussão sobre demarcação de terras também passa a ser mais visível e isso certamente desagrade à classe dominante deste país, por isso é tão raro ver pessoas indígenas em lugares de destaque.

O rap indígena é justamente uma grande expressão de como o rap negro não dá conta e nem pretende representar essas identidades indígenas. Também é importante ter em vista que pessoas negras não têm o mesmo lugar de existência de pessoas indígenas e que as próprias músicas feitas por ambas mostram isso. Em seu último EP, Katú abre com uma música pautando justamente essa discussão dentro do rap nacional.

Bang - Composição: Katú Mirim

São sempre as ladainhas dos falsos anti racistas
 Acham que tudo é sobre branco e preto apagam nossas vidas
 baby você tá esquecendo
 Essa terra é indígena
 Tem índio no gueto
 Se não inclui indígenas é racista sim
 Esse seu rap caviar eu quero bem longe de mim
 Seu debate é sempre raso é superficial
 Cadê os originários no debate racial?
 'então, a pauta até que é interessante. Super importante juntar as nossas
 forças. Mas infelizmente a artista não tem interesse no feat como parceria,
 apenas como comercial. Temos vários valores, podemos pensar em um
 precinho bem legal pra você'
 Nós somos excluídos até do rap nacional
 Sendo que a nossa presença sempre foi essencial
 Muitas lines muitas saipers que não tem nenhuma indígena
 Cê acha isso normal? pra mim cê também é racista
 Tão pensando que agora a gente vai se isolar
 Mas a força tá crescendo nós vamos multiplicar
 Indiona da favela sempre foi a resistência
 O rap originário não perde a sua essência
 Eu já avisei que o bling na verdade é o bang bang
 Mas sua água tá parada e só tá criando dengue
 Originários, povo pardo inflando as estatísticas
 Cês pensam sempre em nós sempre de forma ritualística (Mirim, 2024)

FIGURA 21 - BANG - KATÚ MIRIM



FONTE: O Autor (2025)

NOTA: É possível acessar a música pelo QRcode ou pelo link
<https://youtu.be/YgmlvkHvAmg?si=VLiDbzILkljoiMra>

Pode haver duas interpretações do verso “originários, povo pardo inflando as estatísticas”, sendo a primeira o fato de os números do último censo terem dado um salto, como já citado anteriormente. Mas também pode dizer respeito a como a própria sociedade brasileira entende esses números. Segundo o IBGE, no censo realizado em 2022, cerca de 92,1 milhões de pessoas se declararam pardas, isso é 45,3% da população brasileira. Foi a primeira vez, desde o ano de 1991, que houve predominância desse grupo. 88,2 milhões se declararam brancos, sendo 43,5% da população. 20,6 milhões se declararam pretos, sendo 10,2% da população. 1,7 milhões se declararam indígenas, sendo 0,8% da população, e 850,1 mil se declararam amarelas, sendo 0,4% da população.

É preciso lembrar o que significa pardo no Brasil. O registro do primeiro uso dessa palavra nessas terras foi registrado na carta de Pero Vaz de Caminha, em 1500, quando escreve ao rei sobre ter encontrado nativos dessas terras "pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas". Acontece que, nos dias de hoje, no Brasil, pardos e pretos formam a chamada população negra, porém a ideia de pessoas negras sempre remete a pessoas de descendência africana. Assim o verso de Katú, pode levar a refletir como essa lógica pode estar invisibilizando a presença da descendência indígena pela população brasileira. Não é possível afirmar com exatidão o número de pessoas indígenas nessas terras em 1500, mas sabe-se que era na casa dos milhões e, apesar de todas as ações de extermínio do projeto colonial, sabemos muito bem que essas pessoas resistiram. A representatividade dessas populações e seus descendentes está nitidamente diminuída em nossa sociedade e uma das possíveis causas pode ser esta forma de interpretar o que é ser pardo no Brasil. Isso se deve ao colorismo, que é mais uma reafirmação do projeto racista colonial. É fundamental ressaltar que os únicos verdadeiramente beneficiados por essa lógica são as pessoas brancas, enquanto pessoas pretas e indígenas são sumariamente excluídas e pardos ocupam uma espécie de não lugar. Por esses motivos, o rap indígena tem muito a contribuir com o aprofundamento das discussões raciais no Brasil e se define como gênero musical por pautar todo um lugar de produção sociocultural.

O capitalismo é uma cosmovisão destruidora que tem a capacidade de transformar tudo em produto; isso não seria diferente com as discussões raciais, mesmo com a existência do racismo sendo fundamental para a manutenção do capitalismo. Então por que uma maior facilidade em aceitar a representatividade de

peças de um determinado grupo racial em suas propagandas e campanhas do que a de outras peças de outro grupo racial? No caso do Brasil, país dominado pelo agronegócio, a resposta é um tanto lógica: peças vindas de África foram sequestradas de suas terras e desterritorializadas em outro continente, podendo hoje, em alguns casos, pleitear terras que foram quilombos. Já no caso de peças indígenas, o problema para o capital é um tanto pior, tendo em vista que essas peças foram sequestradas e desterritorializadas em suas próprias terras e é sabido seu pleno direito de reivindicar seus territórios ancestrais. Após a abolição peças negras de descendência africana foram submetidas às favelas sem direito algum à terra; já no caso das peças indígenas, elas sabem onde são seus territórios de direito. Então como o capital pode lidar com tranquilidade com esse grupo? Outra vez a lógica colonial opera fazendo grupos marginalizados disputarem o mesmo espaço, o espaço da representatividade, da propaganda bacana, da participação por cota em um país onde esses grupos são maioria e, por lógica, deveriam ser a maioria em todos os espaços.

No período após a abolição e durante o século XX, houve uma grande difusão da teoria racista eugênica no Brasil. Reforçada pelo pensamento científico da época, que era basicamente o evolucionismo social, a ideia de que era necessário branquear a população brasileira para desenvolver o país tomou conta do Brasil. A miscigenação no período colonial foi baseada na violência sexual, durante o início da república também, mas com a inclusão de uma ideologia que fazia corpos racializados se sentirem menos e terem a necessidade de buscar o clareamento da pele. A exemplo disso, contemplaremos a canção de Martinho da Vila, lançada no ano de 1969.

Brasil Mulato – Martinho da Vila

Pretinha, procure um branco
 Porque é hora de completa integração
 Branquinha, namore um preto
 Faça com ele a sua miscigenação
 Neguinho, vá pra escola
 Ame esta terra
 Esqueça a guerra
 E abrace o samba
 Que será lindo o meu Brasil de amanhã
 Mulato forte, pulso firme e mente sã
 Quero ver madame na escola de samba sambando
 Quero ver fraternidade
 Todo mundo se ajudando
 Não quero ninguém parado
 Todo mundo trabalhando
 Que ninguém vá a macumba fazer feitiçaria

Vá rezando minha gente a oração de todo dia
 Mentalidade vai mudar de fato
 O meu Brasil então será mulato
 Composição: Martinho da Vila

FIGURA 22 - BRASIL MULATO - MARTINHO DA VILA



FONTE: O Autor (2025)

NOTA: É possível acessar a música pelo QRcode ou pelo link
<https://youtu.be/tjcQ32UOr7I?si=qBuDmYDSFPDeiY3y>

Podemos ver a ideia desenvolvida por Fanon (2020), em *Peles Negras, Máscaras Brancas*, sobre a alienação e desumanização da pessoa negra no contexto do colonialismo e das sociedades racistas, especialmente na forma como esses sistemas moldam as identidades e as subjetividades de pessoas negras, levando-as a adotar "máscaras brancas" como forma de adaptação ou aceitação social. Esse processo da internalização de estereótipos brancos, não indo à macumba fazer feitiçaria e rezando a oração de todo dia, esteve presente no samba e se faz presente também no rap, mesmo ambos sendo músicas de resistência negra. Podemos perceber que, na letra do Martinho, a miscigenação diz respeito à mistura entre pessoas pretas e brancas; nesse caso, as pessoas indígenas não são citadas. Obviamente não foi uma ação deliberada do gênio do samba Martinho da Vila, buscando o apagamento das pessoas indígenas, isso na verdade é fruto da construção histórica que foi feita por teóricos brancos de que nessa época as pessoas indígenas já nem existiam mais, apenas um caso ou outro muito isolado que logo desapareceria; indígena já havia virado o mito do antigo herói fundador da Nação. A questão é que não desapareceram, com várias formas de luta, inclusive o rap tem aparecido cada vez mais. Agora a grande questão é como o cenário do rap nacional tem lidado com essa presença. Durante a entrevista que realizei com o rapper Criolo, para este trabalho, perguntei sobre como ele enxerga a presença de rappers indígenas no panorama no rap nacional e tive a seguinte resposta.

Criolo: É muito restrito, é muito restrito porque que tem muita gente fazendo. E ao mesmo tempo a favela tem produzido cada vez mais e mais e mais outros jeitos de fazer música e revolucionado cada vez mais toda essa complexidade, que é a estrutura de se pensar tudo o que tem para além da música. Mas imaginando-se proporção, poderia ser muito mais. Se alcançar 10 passos é porque foram abafados mil. E entender também de quem se aproxima, qual o porquê? Qual o porquê de cada um no fortalecimento daquilo? Como isso lhe toca? E aí, é lógico que é um íntimo. É um íntimo que não se descreve, que não se decifra. Porque quem escuta o Owerá, quem escuta Brô Mcs, quem escuta o real, o original vai encontrar uma força de uma cultura expressada ali no rap, mas que te convida a entender como se pavimenta e como se destrói esse DNA da alma do brasileiro. É uma chave! É uma chave que abre comportas gigantescas de expressão e de troca¹¹.

É evidente que, com a expansão da internet, o público tem cada vez mais acesso a diversos tipos de música e formas de produzi-la. Porém, como Criolo afirma, existem questões que vão para além da música. Uma dessas questões é justamente essa problemática racial. Ainda sobre a música de Martinho, também é preciso evidenciar o próprio título da canção, afinal ele projeta um “Brasil Mulato” e não ariano ou branco, que era o projeto racista eugênico.

Nesse período foi intensa a imigração de europeus pobres vindos para o Brasil, com inúmeros benefícios do governo federal para contribuir com o processo de branqueamento da nação. Uma das coisas mais comuns era a oferta de terras e sabemos muito bem que essas terras justamente eram roubadas dos povos indígenas. No caso do estado do Paraná, temos a terrível história do genocídio do povo Xeta. Inúmeros milionários e bilionários brasileiros detêm até hoje títulos de terras sabidamente roubadas de povos indígenas, assim é o caso dos Xeta. Então como empresas e super-ricos detentores de terras roubadas à custa de sangue ficarão confortáveis em patrocinar eventos ou contratar para campanhas publicitárias os verdadeiros herdeiros desse território roubado? Essa é uma das razões dessa atualização da invisibilização de artistas indígenas, mesmo em uma época em que a representatividade vende. Como contratar uma rapper indígena se ela falará do roubo que me beneficia até hoje e me torna milionário?

Outro fato importante na história do Brasil, que contribuiu imensamente para a naturalização desse apagamento, foi a ideia de que nosso país é e sempre foi uma democracia racial. No início do século XX, Getúlio Vargas e Portugal financiaram algumas produções de Gilberto Freyre, a fim de desenvolver e divulgar essa tese.

¹¹ Entrevista com realizado pelo pesquisador em janeiro de 2024.

Híbrida desde o início, a sociedade brasileira é de todas da América a que se constituiu mais harmoniosamente quanto às relações de raça: dentro de um ambiente de quase reciprocidade cultural que resultou no máximo de aproveitamento dos valores e experiências dos povos atrasados pelo adiantado; no máximo de contemporização da cultura adventícia com a nativa, da do conquistador com a do conquistado (Freyre, 2003, p. 160).

É evidente o racismo do tipo evolucionista na fala de Freyre. Infelizmente, até hoje esse tipo de conteúdo compõe o currículo escolar comum e os livros de história do ensino básico. Além disso, o crescente espaço que políticos de extrema direita e “influencers” têm ocupado em redes sociais, que pertencem a bilionários também de extrema direita, tem sido utilizado para atualizar esses discursos racistas às necessidades do século XXI. Basta ver qualquer fala sobre a questão negra e indígena vinda do ex-mandatário da presidência do Brasil, do ano de 2018 até 2022 (não irei sujar esse texto com tal nome). O racismo, infelizmente, é um mal vivo, como o capitalismo, ambos têm a capacidade de serem adaptados e atualizados pelas pessoas de caráter mais sujo de cada tempo. O que se mantém são pessoas brancas e ricas se beneficiando dessas estruturas, enquanto colocam pessoas racializadas para disputar espaços que deviam ser plurais e que contemplassem a todos.

Fica cada vez mais nítida a necessidade de uma reformulação e aprofundamento das nomenclaturas que definem os grupos raciais no Brasil, afinal palavras significam mundos. Um exemplo disso é como a sigla do movimento GLS (Gays, Lébisca e Simpatizantes), passou a ser LGBTQIAPN+ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transsexuais, Queer, Intersexo, Assexuais, Pansexuais e Não-Binário), isso aprofundou os debates sobre as questões de sexualidade e gênero. Outra lição dessa transformação é justamente o + que deixa aberto para expressões ainda não evidenciadas. A complexificação permite uma alteridade mais densa e tangível. Sobretudo as formas de identificação são fundamentais na construção de identidades e subjetividades. Nessa produção de diferenças potentes para um Brasil mais justo, o rap indígena tem um imenso papel e a forma como este rap discute a questão racial neste país é mais uma evidência da sua condição de gênero musical específico.

3.3 RAP INDÍGENA E SEXUALIDADE

Katú também é fundadora de um coletivo indígena LGBTQIAP+ chamado Tybyra, que, segundo ela, é para promover discussões a respeito das questões LGBTQIAP+ dentro de cada povo indígena para pessoas em contexto de aldeia ou não, num movimento para que essas pautas passem a integrar as políticas públicas indígenas. Segundo um texto de autoria de Santana (2020), publicado no site do Centro de Documentação Eloy Ferreira Da Silva (CeDeFes), a primeira vítima de homofobia no Brasil foi o indígena Tybyra, pertencente ao povo Tupinambá, que foi assassinado em praça pública. Este é o registro mais antigo de assassinato por homofobia no Brasil. Então o nome do coletivo faz referência à memória de Tibira. A seguir será possível acessar um link ou ler um QR Code que encaminhará para a página de Instagram do coletivo.

FIGURA 23 - INSTAGRAM COLETIVO TYBYRA



FONTE: O Autor (2025)

NOTA: É possível acessar pelo QRcode ou pelo link <https://www.instagram.com/indigenaslgbtq/>

No dia 17 de maio de 2021, Katú concedeu uma entrevista para Yolanda Frutuoso, que foi ao ar no canal do YouTube do Catraca Livre, discutindo o nascimento do coletivo e a questão LGBTQIA+ de forma transversal à questão indígena. Trarei a seguir a transcrição de um trecho dessa entrevista.

Katú: acho que 2019, 2020, não lembro mas eu sou uma sapatona eu estava com o meu Instagram e na época eu estava namorando outro indígena, que é minha ex agora e as pessoas queriam que eu formasse um Instagram de casal, porque elas não viam representatividade desse lugar e ai todo mundo, “ah! forma um Instagram de casal”, porque as pessoas queriam e ai eu formei um Instagram, eu coloquei uma foto, uma foto minha e dela e ai eu apaguei e falei: cara, isso é muito mais do que eu e você, sabe? eu falei: um dia nosso ciclo vai acabar, tanto que acabou ai eu falei:, não tem, isso é muito mais que a gente. Por que em vez da gente ficar fazer um Instagram pra colocar foto nossa e essa galera que também é LGBT, que está ali por que que a gente não coloca todo mundo nesse Instagram, todas as informações, sabe? e aí

todo mundo tinha meio que receio, porque ninguém falava sobre isso assim, escancaradamente.

Aí veio pessoas e a gente falou, não só do Brasil, né? a gente chama América, com o seu nome original, que é Abya Yala, de outros povos aí a gente começou a postar fotos, as pessoas mandavam as fotos, elas mandam a foto falando sobre como é ser indígena dentro do povo delas. Porque por exemplo, eu indígena LGBT, a minha vivência é da quebrada da periferia, da sapatona. O indígena de um povo guarani, que mora na aldeia, a vivência dele é outra que mesmo morando na aldeia, de outro povo é outra. Então a gente falou, caramba, dá pra gente se comunicar, né? só no Brasil aqui há mais de 300 povos, então a gente quer saber como que é a questão LGBT dentro de cada nação. Ai a gente foi colocando tudo dentro do Tybyra, o Tybyra é um coletivo hoje, eu chamei outros jovens LGBT para a gente compor e formar um coletivo. Então a gente tem de vários povos, vários gêneros de orientações e a gente tem essa discussão e o não indígena acaba entendendo e falando “caramba, o que está acontecendo aqui, né? quero falar sobre isso” e ai hoje o Tybyra está ai, mandando informação e mostrando também que os indígenas LGBTQIA+ existem e existem há muito, muito tempo, tá bom? e que é isso, e nós estamos ai para decolonizar o nosso corpo e a nossa sexualidade e ao mesmo tempo conversar com o movimento LGBTQIA+ dos brancos, né. Por quê? porque as vezes eles falam coisas que não está falando da gente, da nossa vivência de políticas públicas, em direitos, em sexualidade, em saúde eles esquecem um pouco, né. Não é porque é um movimento LGBTQIA+ que ele não é racista, as vezes é racista. Várias vezes quando a gente foi pra parada, a gente saiu da parada por causa de racismo. Então como que a gente vai conversar com esse movimento e falar “oi, a gente precisa conversar e falar umas coisas pra vocês” então é isso que nós estamos fazendo, essa fonte de entendimento dentro das comunidades e fora das comunidades

Yolanda Frutuoso: É demais! E esse lance das aldeias de terem LGBTQIA+ como é essa aceitação entre as nações? tem algum tipo de preconceito, alguma questão ou não?

Katú: Sim, vai de cada povo, né? como eu falei, cada povo tem a sua cultura. Então a gente tem povos onde uma trans, né? lembrando que trans é como não indígena fala, que dentro do povo é outro termo, é outra cosmovisão, onde elas são consideradas pessoas sagradas. A gente tem povo que respeita, a gente tem povo que na verdade esqueceu que respeitava antes, que teve uma colonização que fez o povo acreditar que aquilo era pecado também. Então dentro de cada povo, de cada nação, tem uma forma de tratar. Por isso que eu falo, por isso que é muito importante eu escutar também! Não é porque eu sou indígena e sou LGBT que eu não tenho a escuta. Então eu escuto pra saber como que é essa questão, o que a gente pode fazer dentro das comunidades. A gente está falando aqui de mais de 500 anos de colonização, a colonização trouxe a violência, a colonização trouxe a homofobia, a lesbofobia, foi a colonização que trouxe isso, a crença dos demais, foi a crença de fora. Então quando a gente fala de diálogo, é realmente cada indígena LGBTQIA+ dentro do seu povo tentando decolonizar. A gente tem histórias sim de indígenas que não sofrem preconceito algum dentro do seu povo, que eles se sentem seguros dentro da aldeia e eles se sentem ameaçados fora e a gente também tem sim indígenas que se sentem inseguros dentro da sua aldeia. Então por isso que não dá pra falar esse povo é assim, esse povo é assim. São povos, nações, com culturas, com línguas, com cosmovisões diferentes. Mas o importante é saber que nós estamos lutando pra que todos, independente da sua nação e do seu contexto, sejam respeitados independente da sua cultura, que eles sejam respeitados e que eles possam ter um bem viver (Catraca Livre, 2021).

A partir da fala de Katú, podemos pensar a noção de interseccionalidade, conceito cunhado por Kimberlé Crenshaw, no ano de 1989, em seu ensaio intitulado

*Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*¹², fruto da reflexão das diferentes posições de mulheres brancas e mulheres negras dentro da pauta de gênero. No texto a autora problematiza as análises feitas até então que só levavam em conta um único eixo categórico, nesse caso a universalização do conceito mulher como se a questão racial não tornasse diferente as experiências de mulheres brancas e negras. A autora também critica o fato de o foco ficar sempre sobre os membros mais privilegiados de um grupo, na questão do gênero mulheres brancas seriam o centro das atenções. Este fato gera inúmeras distorções no entendimento das relações. Dessa forma, a autora sugere o conceito de intersecção como caminho para entender cruzamentos de categorias que afetam as diferentes experiências. Por exemplo Katú, se posiciona como mulher indígena, sapatona e favelada e aponta a diferença para experiências em aldeias ou de pessoas trans, sendo Katú uma mulher cis. Também é brilhante a forma como Katú, aponta a pluralidade de nações indígenas e como as particularidades de cada cosmovisão alteram as relações de cada forma de existir. Ser pessoa indígena LGBTQIA+ é uma coisa diferente em cada território, cada povo, cada cosmovisão. Katú ainda pontua brilhantemente que esses conceitos que estou agenciando nesse texto, como por exemplo a palavra transsexual é um termo não indígenas e que inclusive isso faz diferenças operarem.

Todos esses apontamentos de Katú, desembocam na afirmação dela sobre ter um lugar de escuta, mesmo sendo mulher indígena LGBTQIA+. Justamente esse lugar de escuta é o ponto mais precioso a ser destacado por estarmos falando justamente de rap indígena. As pessoas ouvem música e cada um ouve de um lugar espacial, geográfico, social e cultural. O lugar de escuta é justamente a recíproca do tão famoso lugar de fala, conceito que ficou muito conhecido no Brasil, após um livro com esse título escrito pela filósofa Djamila Ribeiro, no ano de 2017 (Ribeiro, 2017). Com o boom das discussões sobre identidade nas redes sociais, o conceito foi levado ao senso comum com pouco rigor e causou uma série de desentendimentos de seu real significado. Para melhor entender o que esse conceito tem a contribuir para nossa discussão, faço presente a transcrição de uma fala de Djamila, sobre o conceito e alguns equívocos de seu uso.

¹² Demarginalizando a Interseção de Raça e Sexo: Uma Crítica Feminista Negra à Doutrina Antidiscriminação, Teoria Feminista e Política Antirracista (tradução nossa)

A origem do conceito do lugar de falar é imprecisa, a gente acredita que ele tenha sido criado a partir da tradição da teoria racial crítica, estudos sobre diversidade, algumas autoras negras que começam a discutir essa questão. Não só negras, mas latinas, indianas como a Spivak, de quem pode falar numa sociedade patriarcal, racista, onde o discurso legitimado é o discurso do homem branco heterossexual. Como que as outras vozes são consideradas outro, o outro, que não aquele que não é a norma, e como que esse regime de autorização discursiva impede que esses outros, considerados outros, façam parte desse regime e tenham o mesmo direito à voz, e voz não no sentido de emitir palavras, mas no sentido de existência mesmo, de pensar discurso de uma maneira muito mais ampla, foucaultiana, de discutir poder, de fato.

Porque quando a gente fala de lugar de falar, a gente está falando de lugar social, de localização de poder dentro da estrutura, e não a partir da vivência especificamente, ou de experiência individual, que muitas vezes acaba sendo a confusão que as pessoas fazem. Eu quero discutir como que o grupo social negro, por fazer parte desse grupo, compartilham experiências em comum, e como que essas experiências elas são atravessadas dentro dessa matriz de dominação que impede que esses grupos existam em determinados espaços, e como que esse grupo localizado no poder precisa começar a se pensar do que significa ser branco, do que significa pensar a questão racial a partir da branquitude. Tem todo um estudo sempre sobre os grupos subalternizados, e os grupos localizados no poder não se estudam, não se pensam, o que significa lugar de fala, o que significa esse homem branco pensar a partir desse lugar, porque ele não se vê como marcado, ele não se vê como alguém que fala a partir de lugar. Então ele olha pra uma mulher negra e diz “você é específica, você é mulher negra”, olha pra uma mulher, “você é específica porque você é uma mulher”, mas ele também não se entende como específico, ele se entende como universal.

Uma outra confusão grande é confundir lugar de fala com representatividade, que aí você cria uma visão essencialista, de achar que só o negro pode falar de racismo, se estamos em relações raciais, em relações de gênero, é importante que as outras pessoas debatam sobre esse tema. Então claro que de repente uma travesti negra não vai se sentir representada por uma mulher branca, mas aquela mulher branca a partir do lugar que ela ocupa pode pensar criticamente da situação da travesti negra, como é que ela pode se responsabilizar e pensar criticamente desse lugar que essa travesti ocupa. Então todo mundo tem um lugar de fala, acho que é isso que as vezes as pessoas não entendem, “esse não é o meu lugar de fala, eu não tenho um lugar de fala”, todo mundo tem por que está localizado socialmente. Mas é como que falar a partir do seu lugar sobre outras questões. Então a pessoa branca deve discutir racismo, até porque faz parte do grupo que historicamente se beneficia dele, mas ela vai discutir a partir de um outro lugar, como que ela como branca pode pensar a situação racial no Brasil, que passa por desnaturalizar lugares por exemplo, que passa a começar a se incomodar, a se questionar por exemplo, enfim, na universidade um exemplo, por que que só tem professores brancos e por que que só as mulheres negras limpam os banheiros? isso é natural? Tem que começar a desnaturalizar isso e começar a refletir sobre isso. Então é como que a partir desse lugar ele começa a entender a sociedade e começa a se responsabilizar por isso. Acho que o lugar de fala nesse sentido acaba sendo uma postura ética, como que eu do grupo que é localizado no poder posso contribuir pra uma sociedade menos desigual (Entrevista Djamila Ribeiro) (Canal Curta, 2017).

Devemos aqui refletir toda a fala da autora e substituir o lugar de fala pelo lugar de escuta e, nesse sentido, buscar compreender a importância das discussões raciais, de gênero, de orientação sexual, classe ou a ausência dela e todas as demais

intersecções que o rap indígena alimenta como conhecimento. O rap indígena é um caminho da palavra para diferentes pessoas em diferentes lugares sociais e geográficos. Pensando em nosso lugar de escuta, vamos ouvir.

Não Sou sua ex - Katú Mirim

Avistei uma sapapaty foi no rolê sapatão
 E pra minha surpresa, não foi uma decepção
 Ela me pegou de jeito, tesourou foi na pressão
 Depois da sapapaty, agora vou pra caminhão!
 Veio a fanchona unha curta e sorrisão
 Cabelinho na régua, me deixou foi um tesão
 E pode vim amor, e pode vim meu bem
 Sendo sapatão eu pego é pra mais de cem
 Bem-vinda ao mundo a Marie não tem gracinha
 Comigo é bate xota, li-linguada e tesourinha
 Minha estrela é cara e elas não podem comprar
 Sento gostosinho e te como até gozar
 Mas minha agenda é cheia, e eu não perco tempo não
 Tem que ser gostosa pra me dar o xerecão
 Tem que ser gostosa pra me dar o bucetão
 Tem que ser gostosa pra me dar o: Você sabe, né?
 Não estranha amor, pode relaxar
 Eu não sou sua ex aquela estrela-do-mar!
 Não estranha amor, pode relaxar
 Eu não sou sua ex aquela estrela-do-mar!
 Eu não sou sua ex
 Só sapatão, só sapatão tão tão
 Só sapatão, só sapatão tão tão
 Só sapatão, só sapatão tão tão
 Pô, a Katú me chamou eu tive que colar, né?
 Sabe como é que é, bonde sapa, pá
 Ai, eu gosto muito de: Você sabe, né?
 Eu sei, tô ligada!
 É o que tá unindo a gente aqui, nesse feat, cara!
 É a Marie de novo, tá?
 É a Katú agora, tá?
 Pô, ela sabe que eu não arrego né! Tá ligada?
 Me chamou de sapapaty, mas como?
 Ela vem agora pra me dar
 Arregaçou, Arregaçou
 Não estranha amor, pode relaxar
 Eu não sou sua ex aquela estrela do mar!
 Não estranha amor, pode relaxar
 Eu não sou sua ex aquela estrela do mar!
 Não estranha amor, pode relaxar
 Eu não sou sua ex aquela estrela do mar!
 Não estranha amor, pode relaxar
 Eu não sou sua ex aquela estrela do mar!
 Não estranha amor, pode relaxar
 Só sapatão, só sapatão tão tão
 Só sa-pa-tão!
 Pô! É rolê sapatão, né? Tá ligada que é
 É assim mesmo
 Foda!
 (transcrição da letra da música - Composição de Lua Phablinne, MC Marie e Katú Mirim)

FIGURA 24 - NÃO SOU SUA EX - KATÚ MIRIM



FONTE: O Autor (2025)

NOTA: É possível acessar pelo QRcode ou pelo link
<https://youtu.be/G0W2GsRxm4Q?si=b3kS2qQoyHYmH54t>

Na letra Katú, fala de uma relação com uma “sapapaty” e isso diz respeito também a uma discussão de classe, quando a cantora afirma que não foi uma decepção, está falando, além da relação sexual, também de relação de classe e raça. Mais uma vez vemos como o rap indígena se afirma como gênero musical, produzindo diferenças no lugar de fala e no lugar de escuta. Principalmente mostrando ao mundo não indígena outros lugares das discussões sobre sexualidade e todas as questões nascidas dessas vivências em outras cosmovisões. O rap indígena localiza vivências, quebrando as ideias de preconceitos universais entendidos pela modernidade branca e pelos “brancos salvadores”.

3.4 RAP INDÍGENA, TERRITÓRIO E GÊNERO

Gênero, como entendemos, é um conceito branco, vindo ao Brasil junto da colonização. Obviamente os milhares de povos que viviam nesse continente antes das invasões tinham e têm outras formas de organização e conceitualização que podem se parecer com a nossa forma ou não. A questão é que, mesmo do nosso ponto de vista, gênero é relação entre diferenças performativas. Pessoas cis e pessoas trans performam identidades de gênero que entendemos como femininas ou masculinas. Para além da binariedade, existem pessoas não binárias, de gênero fluido, intersexo e tantas outras formas possíveis de existir, justamente por isso o + na sigla do movimento LGBTQIAPN+, por ser uma sigla que mescla orientações sexuais e identidade de gênero.

Para melhor elucidar o conceito gênero, lançarei mão dos escritos da filósofa e ativista Dorlin (2021), que nos aponta que este conceito não foi uma invenção do saber

feminista, mas sim de equipes médicas durante a primeira metade do século XX, que, ao se depararem com crianças intersexo, passaram a desenvolver “tratamentos” hormonais e cirúrgicos para adequação dessas pessoas à binariedade. A autora ainda aponta como a própria noção de sexo biológico enquanto feminino e masculino também é obsoleta e conceitualmente errada do ponto de vista biológico e social. Assim a autora afirma que

o gênero pode ser definido como uma relação de poder que garante sua reprodução, em parte graças às mutações do sistema de categorias que ele produz e no qual se apoia. Mas, ao fazer isso abertamente, como no caso dos protocolos para pessoas intersexo, ele expõe plenamente toda a sua historicidade: sua história é a de suas múltiplas crises e das múltiplas mutações que operam sobre os corpos, ao bel-prazer da relação de força que o assola e o ameaça. A capacidade normativa do gênero, o fato de que a relação social possa substancializar o processo de sexuação em dois sexos biológicos, a despeito de uma normatividade natural polimorfa, provém, portanto, de sua capacidade de manter um regime teórico e prático em crise. Ante a multiplicidade de configurações sexuais possíveis, a norma de gênero não consegue reduzi-las a uma binariedade supostamente ‘essencial’ pelo fato de ser capaz de operar nesses corpos mutações constantes (Dorlin, 2021, p.30).

Neste subcapítulo trataremos das produções de mulheres no rap indígena, sabendo que evidentemente as discussões de gênero não se resumem ao lugar das mulheres, ou da pessoa trans, mas também dos homens, como apontado anteriormente pela fala de Djamila Ribeiro, sobre a questão do lugar de fala de pessoas brancas no debate racial. A exemplo disso, temos trabalhos como o do antropólogo Rosa (2006), que em sua dissertação discutiu a masculinidade no rap brasileiro, neste caso ligado à experiência de homens negros. Devemos lembrar também das falas de Katú Mirim sobre a complexidade das interpretações da sexualidade para cada povo, o que evidencia a pluralidade do que pode ser mulher. Esse subcapítulo nasce de problemáticas apontadas por minhas interlocutoras que se entendem mulheres e compreendem uma distinção dentro dos mundos indígenas, do mundo não indígena e do mundo musical. Também é preciso levar em consideração os impactos das violências coloniais nesses lugares. Sobre isso Lugones (2019, p. 936) aponta que:

Os povos indígenas das Américas e os/as africanos/as escravizados/as eram classificados/as como espécies não humanas – como animais, incontrolavelmente sexuais e selvagens. O homem europeu, burguês, colonial moderno tornou-se um sujeito/ agente, apto a decidir, para a vida pública e o governo, um ser de civilização, heterossexual, cristão, um ser de

mente e razão. A mulher europeia burguesa não era entendida como seu complemento, mas como alguém que reproduzia raça e capital por meio de sua pureza sexual, sua passividade, e por estar atada ao lar a serviço do homem branco europeu burguês. A imposição dessas categorias dicotômicas ficou entretecida com a historicidade das relações, incluindo as relações íntimas.

Saliento que Lugones (2019) não entende por relação íntima apenas relações sexuais, mas sim relações entre pessoas que não estão atuando como representativas ou autoridades. Também é preciso levar em conta a crítica sobre a organização ontológica do mundo moderno em categorias homogêneas, atômicas e separáveis. Ela fala que ver mulheres não brancas é olhar além da lógica “categorial”. Isso é o olhar da interseccionalidade. Devemos ter em vista que esses corpos passam a ser ditos mulheres e que isso significa uma determinada coisa, passam a ser ditos negros ou indígenas, passam a ser ditos periféricos ou aldeados, passam a ser ditos tudo que o mundo branco colonial deseja dizer e definir ontologicamente sobre terceiras. Como sempre, a base de todo tipo de violência possível, sendo essas categorizações mais uma violência a qual essas pessoas devem lidar.

É imprescindível ressaltar o fundamentalismo cristão colonial que define a esses corpos uma maneira muito específica do que deve ser mulher e posteriormente o capitalismo passa a fazer outras imposições, da catequese ao capital. Mas obviamente tornar os colonizados em humanos nunca foi um interesse real dos colonizadores; era preciso negar, e ainda é, negar a humanidade desses corpos para explorá-los de todas as formas. Não é por acaso que, até hoje, ofensas racistas, misóginas e homofóbicas associam pessoas a animais. Os donos da bola mudam constantemente as regras do jogo; mesmo quando pessoas subalternizadas passam a dominar as normas para jogar em patamar de igualdade, o opressor busca reestruturar o jogo de forma a favorecê-lo novamente, seja de forma jurídica, cultural ou de quais outros recursos forem necessários. “A consequência semântica da colonialidade do gênero é que ‘mulher colonizada’ é uma categoria vazia: nenhuma mulher é colonizada; nenhuma fêmea colonizada é mulher” (Lugones, 2019, p.939). Isso nos aponta uma espécie de ontologia negativa, em outras palavras, o não direito a ser. Em resistência, os feminismos são caminhos de ações desses corpos para se produzirem, agenciarem e resistirem a essas negações, e aqui não me refiro somente aos feminismos teóricos e acadêmicos, mas aos feminismos vividos por essa pluralidade de mulheres.

Para complexificar o entendimento da pluralidade de feminismos existentes, a cientista política Vergès (2021), em seu livro intitulado *Um Feminismo Decolonial*, discute a ideia do que ela chama de feminismo civilizatório, que, segundo a autora, “tomou para si a missão de impor, em nome de uma ideologia dos direitos das mulheres, um pensamento único que contribui para a perpetuação da dominação de classe, gênero e raça” (Vergès, 2021, p.20). Crítica feita a uma corrente do feminismo que foi cooptada pelo capitalismo e o neoliberalismo. Assunto tão delicado que inclusive mulheres racializadas passam a reproduzir essas lógicas. A exemplo disso temos a famosa cantora do pop internacional Beyoncé, que se define como feminista liberal e recentemente foi alvo de críticas por usar durante um show uma camiseta que trazia frases escritas chamando povos indígenas de “inimigos da paz”. Segundo o jornal *The Guardian* (2025, p.3):

A camiseta usada durante um show em Paris apresentava imagens dos Buffalo Soldiers, que pertenciam a unidades negras do exército dos EUA ativas durante o final dos anos 1800 e início dos anos 1900. No verso havia uma longa descrição dos soldados que incluía ‘seus antagonistas eram os inimigos da paz, da ordem e do assentamento: índios em guerra, bandidos, ladrões de gado, pistoleiros assassinos, contrabandistas, invasores e revolucionários mexicanos’. Imagens da camisa e vídeos da apresentação também são apresentados no site de Beyoncé.

Lideranças indígenas, ativistas, acadêmicos, entre outros grupos manifestaram seu repúdio à atitude da cantora. Não é a primeira vez que a cantora se envolve em uma polêmica desse gênero, tendo sido no ano de 2016 acusada de manter condições trabalhistas análogas à escravidão na produção de roupas de sua linha esportiva Ivy Park. O Caso foi noticiado pelo jornal inglês “*The Sun*”, mas para esse trabalho usei como referência a notícia feita pelo *Jornal O Globo* (2016). Olhando casos como esses, entendemos a demanda de Vergès (2021), quando se refere à necessidade de um feminismo decolonial que tenha como objetivo a destruição do racismo, capitalismo e do imperialismo. Nesse lugar, o rap indígena feito por MCs como Katú Mirim, Kaê Guajajara, Anarandà e tantas outras é expressão de um feminismo decolonial que inclui a questão fundamental da multiracialidade discutida por Gonzales (2020), em *Por um Feminismo Afro-latino-americano*.

[...] o feminismo latino-americano perde muito de sua força abstraindo um fato da maior importância: o caráter multirracial e pluricultural das sociedades da região. Lidar, por exemplo, com a divisão sexual do trabalho sem articulá-la com a correspondente ao nível racial é cair em uma espécie de racionalismo

universal abstrato, típico de um discurso masculinizante e branco. Falar de opressão à mulher latino-americana é falar de uma generalidade que esconde, enfatiza, que tira de cena a dura realidade vivida por milhões de mulheres que pagam um preço muito alto por não serem brancas (Gonzales, 2020, p. 129).

Gonzales (2020) aprofunda a importância da identificação racial em relação ao mundo estruturado em um sistema de opressão dominado por pessoas brancas.

[...] para nós, africanas do Brasil e de outros países da região — e também para as ameríndias —, a consciência da opressão ocorre antes de tudo por causa da raça. A exploração de classe e a discriminação racial constituem as referências básicas da luta comum de homens e mulheres pertencentes a um grupo étnico subordinado (Gonzales, 2020, p. 134).

Gonzales (2020) enfatiza que nos grupos de identificação étnica muitas mulheres são protagonistas em lutas, mas mesmo entre companheiros desses grupos é possível perceber a existência de práticas sexistas vindas das estruturas patriarcais dominantes.

Durante a apresentação da MC Anarandà, feita anteriormente, ela afirma sobre a identificação com um grupo de rap de Brasília, composto por mulheres. E isso é um ponto importante de ser refletido. O Grupo Atitude Feminina, formado por Jane, Giza Black e Aninha, nos anos 2000, foi um dos primeiros grupos nacionais de rap composto por mulheres denunciando em suas músicas as violências de gênero. Essas mulheres racializadas fizeram e fazem da música um caminho para um outro feminismo que não o hegemônico civilizatório. O que vemos aqui são mulheres pretas, pardas e indígenas conectando suas lutas e vivências pelas ondas do rádio.

Anarandà: eu fui escutando rádio, escutava de novo as músicas das meninas, né, que são um grupo de meninas cantando sobre mulheres. Daí eu comecei a falar assim, olha, e se eu falar a realidade das mulheres indígena aqui no território, aí escutava, isso me inspirava, aí conversava com a minha avó, conversava com as mulheres, daí eu comecei a questionar as meninas da minha idade, que já tinha 13, 14 anos, 16 anos, e eu perguntava, sabe qual que era o sonho delas? Algumas meninas falavam assim, olha, eu quero muito já sair de casa porque meus pais não têm condições de me bancar, pagar as roupas para mim, para eu estudar, um calçado. Algumas meninas falavam assim, olha, eu quero muito, é ser uma médica, eu quero muito ser uma advogada, mas é impossível. Aí tudo isso, esses relatos já estavam anotando. Aí algumas mulheres que sonhavam em ser, por exemplo, professora, advogada, teve uns dias, um ano que passou elas engravidaram, né, elas namoraram, casaram e depois logo já se separaram. Daí eu falei assim, olha, eu vou começar a escrever as etapas. Daí eu comecei a fazer o Cristal Quebrado, que é uma das músicas que fala das mães solteira. E eu comecei a escrever sobre mulheres. Daí quando fala assim “se acabou, um cristal você quebrou, me jogou, me abandonou, me machucou, me

machucou” (verso cantado) que seria assim a mãe solteira falando para o homem. Então foi a segunda que eu já tinha escrito sobre mulheres, né. E foram os primeiros também que quando eu tive primeira gravação, fui gravar, né, e eu não tive muito retorno assim, as pessoas escutavam na escola, na aldeia, mas não tinha muita repercussão¹³.

A seguir faremos a audição da música Cristal Quebrado:

FIGURA 25 - CRISTAL QUEBRADO - ANARANDÀ



FONTE: O Autor (2025)

NOTA: É possível acessar pelo QRcode ou pelo link
<https://youtu.be/ztlLzoCZO90?si=xhE0QkrLvxD72TBm>

A primeira vez que essa música foi exibida em público foi entre os anos de 2013 e 2014, mas Anarandà contou na entrevista que o processo de criação foi entre os anos de 2008 e 2009. Em seu processo de criação, a MC relata que conversava com outras mulheres e percebia um silenciamento tanto das dores quanto dos amores.

Anarandà: eu conversava com as mulheres adolescentes, pessoas mais velhas, para escrever que tinham um turbilhão de sentimentos dentro delas. Que nossa, era comovente assim, sabe? É uma dor. Tanto a dor, tanto amor que guardavam, que não revelavam. Então eu entrava na vida delas, mergulhava nesse sentimento com elas, que ao mesmo tempo, eu me sentia também como se fosse elas e às vezes quando eu estou escrevendo para mim, parece que eu estou sangrando, sabe? É algo que sangra assim de dentro da gente quando a gente está escrevendo. Eu me sentia assim porque eu me colocava no lugar delas, tanto é que as músicas que eu faço, ela está em primeira pessoa, como se eu estivesse vivendo aquela vida, aquele sentimento, aqueles fatos¹⁴.

A MC também relata que nesse processo de criação passou a desenvolver as letras nas línguas guarani e brasileira. Também aponta o fato de que aprendeu a língua brasileira aos 15 anos de idade, então é fundamental levar em consideração que a base do processo de composição é a língua guarani e que inclusive quando

¹³ Entrevista com realizado pelo pesquisador em julho de 2024.

¹⁴ Entrevista com realizado pelo pesquisador em julho de 2024.

concluiu a letra da música Cristal Quebrado, levou para sua professora corrigir e nesse processo de correção a professora ficou impactada com a potência da letra sobre a temática falando do abandono das mães solo. Justamente as temáticas trazidas nas letras despertaram apreensão em sua mãe, que teve medo da filha sofrer violência por estar fazendo músicas de denúncia.

Anarandà: nesse processo de estar no território e ver todas as formas de violência acontecendo com as mulheres, eu comecei a ver, nossa, tem tantas mulheres aqui no território que precisa de esperança, precisa de um incentivo, precisa de alguém para encorajá-lo a enfrentar os problemas. E nisso eu falei assim, eu vou ser cantora, sabe? Quando eu decidi ser, eu vou ser cantora. Aí eu falei a primeira coisa que eu fui apresentar as músicas para a minha mãe. A minha mãe já ouviu, falou “não, espera aí, você não vai cantar essas músicas porque é muito forte! as pessoas que praticam esse tipo de violência, esses tipos de atos, que já passou por isso, vão te cancelar, não, você não pode”. Aí eu falei “beleza”, aí eu fiquei mais um ano parada, mas enquanto isso eu estava escrevendo. Aí é nesse um ano parado eu já estava procurando alguns instrumentais, alguns beats assim. Eu não tinha celular assim logo de cara, eu vim de uma família muito humilde, então eu tive o meu primeiro celular 18 anos. Aí quando eu tive contato com o celular, eu comecei a procurar os beats livres na internet, mas algumas não são livres. Eu não sabia nada assim dos direitos musicais, eu não sabia nada de direitos autorais na verdade¹⁵.

Esse período foi de aprendizado e fortalecimento para a MC, que passou a participar de cursos de música, cursos sobre direitos autorais e a desenvolver seus processos de criação sonora. A trajetória de Anarandà é uma trajetória de luta no rap e luta para fazer rap. Após um ano, Anarandà tornou a conversar com sua mãe sobre o desejo de ser uma MC.

Anarandà: eu falei assim ‘mãe, eu vou cantar’ Aí minha mãe falava ‘essas músicas não, de novo, não, essa história, não’ Eu falei ‘sim, agora eu tenho 18 anos, já posso enfrentar meus problemas, se vier alguém me cancelar aí vou falar assim, que pelo menos eu tentei, vou passar a mensagem’. Aí eu comecei a falar para minha mãe assim ‘olha, mãe, você sabe que para alguém é conquistar um espaço, por exemplo, demarcação de Terra, alguém tinha que morrer, não é?’ Aí ela falou ‘sim’, ‘mas então se alguém quiser me matar falando a realidade, então que eu seja uma inspiração para muitas pessoas’ aí minha mãe ‘que isso? Para com isso, larga isso é, não faz isso, canta outra música, mas menos o rap’ aí eu falava, ‘mãe eu sei que eu tenho muitas músicas, mas é algo que eu me identifico’. Aí ela falou ‘então faz o que você quiser’. Aí nisso eu saí do território para fazer faculdade, vim para a cidade. Eu não tinha também noção nenhuma de como que era morar na cidade. Então nisso eu fui eu fui escrevendo e vivendo, sabe? E foi aí que quando eu voltei, deixa eu ver, uns 18 para 19, a minha mãe no período das férias, eu fui passar com a minha mãe lá no território e a minha mãe começou a contar que o vizinho lá tinha espancado muito a mulher e tal. Tem algum dia que vai acontecer alguma, alguma tragédia, né? Já avisei pra mulher

¹⁵ Entrevista com realizado pelo pesquisador em julho de 2024.

separar do marido. E nisso, quando a gente estava era meio-dia mais ou menos aconteceu a tragédia de um homem matar a esposa dele e ele ficou três dias foragido, porque na aldeia tem muita mata, tem muitas cavernas, grutas. Assim, se escondia, então à noite o pessoal ia, quer dizer, via ele indo lá no cemitério e chorava, levava flores, sabe, em cima da sepultura, e foi aí que nasceu a música Femicídio¹⁶.

A seguir veremos o videoclipe da música Femicídio, que foi gravado no território de Anarandà:

FIGURA 26 - FEMINICIDIO - ANARANDÀ



FONTE: O Autor (2025)

NOTA: É possível acessar pelo QRcode ou pelo link <https://youtu.be/ZPND6plG4Zo?si=D3wbqna85dkjLwWP>

Femicídio - Anarandà
 O amor é uma rosa muito linda e tem espinho
 E frase atraentes que te encanta nos caminho
 E sempre e desse jeito e um mundo colorido
 Não tem como saber se é tudo iludido
 São joia esmeralda princesa minha rainha
 Te passo essa mensagem não cai nessa ladainha
 Conheço a história de quem se apaixonou
 O homem mais bonito logo te abandonou
 Muito das princesa não teve essa sorte
 O homem mais amado se transformou em morte
 Quebrando torturando no silencio a sua amada
 Mesmo no silencio e grito de madrugada
 Quando eu partir não chore, não tenta trazer a flores
 Você não tem sentimento, seu mundo e um tormento
 Hoje e mais um dia de tristeza lembrado
 Colega e amiga que partiu para outro lado
 Deixando só lembrança dos sorriso encantada
 Que por feminicídio sua vida e apagada
 Já chega de tortura de corpo perfurado
 Já chega de mulher com o rosto em sanguentado
 Já chega de mulher vivendo humilhado
 Já chega de mulher com o coração rasgado
 amano ani ne rase
 yvoty ani reruse
 nde nande mborayhui nde reko naiporã
 amano ani ne rase

¹⁶ Entrevista com realizado pelo pesquisador em julho de 2024.

yvoty ani reruse
 nde nande mborayhui nde reko naiporãĩ
 São milhares de família que sofre hoje pela perda causada pelo feminicídio.
 São filhos e filhas que perderam suas mães, e tentam levar a vida
 normalmente, mas não conseguem. A violência contra a mulher está cada dia
 mais severa, não fique de braço cruzado vendo a sua filha, tia, sobrinha amiga
 ou vizinho sendo espancado pelo marido ou namorado, não pense duas
 vezes e denuncie antes que seja tarde demais.
 amano ani ne rasê
 yvoty ani reruse
 nde nande mborayhui nde reko naiporãĩ
 amano ani ne rase
 yvoty ani reruse
 nde nande mborayhui nde reko naiporãĩ (Anarandà, 2024)

Essa música foi postada no Facebook pela primeira vez por uma professora de Anarandà, sem que a MC soubesse. No mesmo dia da postagem, Anarandà recebe um telefonema de sua irmã dizendo que sua música tinha recebido mais de 20 mil visualizações em quatro horas. A repercussão gerou uma afinidade da MC com o movimento feminista, que sempre a convida para cantar e falar em eventos e palestras. Inclusive esse é o momento em que a MC afirma que foi o nascimento de sua carreira.

Anarandà: Nesse processo de caminhar, né, eu falo muito que o rap pra mim é um hino de resistência, sabe, é um hino que a gente fala sobre a nossa realidade, a gente ecoa, por exemplo, eu ecoo a voz das mulheres, vindo da Terra Vermelha, sendo filha da Terra Vermelha, né, isso pra mim é ser uma cantora de rap, né, ser o hino da... pra mim o rap, na verdade, é o hino da resistência, e eu, representando os meus ancestrais, as mulheres, principalmente, que são filhas da Terra Vermelha, né, e é isso, assim, as minhas músicas, na maior parte, ela fala do empoderamento feminino, e quando eu tenho as minhas apresentações no meu show, eu sempre falo que eu canto pelas mulheres, eu canto a história das mulheres, eu canto por elas e para elas, então, já teve conflito, assim, dos homens machistas, às vezes, me questionarem ou querer me colocar pra baixo, mas isso também faz parte, né, quando a gente tá crescendo assim, quando a mulher começa a crescer, os homens também não querem, né, não querem ver a mulher crescendo, né, então, principalmente, vindo tanto dos parentes, tantos dos não indígenas¹⁷.

Anarandà busca em sua ancestralidade a força e a beleza para enfrentar as lutas de sua carreira e é no mesmo lugar onde orienta a beleza de suas criações musicais, inclusive fazendo presente em seus shows a música tradicional feminina guarani kaiowá.

¹⁷ Entrevista com realizado pelo pesquisador em julho de 2024.

Anarandà: a gente tem o canto sagrado feminino, que é Kunyanyengara, que é o canto sagrado feminino, onde, nas minhas apresentações do show, vai duas mulheres anciãs, ou pode ser três ou quatro, ou um casal, que sempre faz abertura, onde recebe o público, abençoar o público, então a música indígena, o canto sagrado indígena dos meus ancestrais teve comigo desde o início, isso também tem me acompanhado desde o meu nascimento, tanto no batismo de nome, a gente fazia muito rituais de canto sagrado no território, eu sou neta de uma anciã, que é líder espiritual, são Guarani e Kaiowá, a minha avó da parte da mãe é Guarani, Guarani Nhandeva e Mbya, e a parte do meu pai Kaiowá, então eu sei um pouco de cada cultura, porque cada parte do meu pai Kaiowá, ele foi líder espiritual também, e na parte da minha mãe, que são Guarani Mbya e Nhandeva, também são líderes espiritual, então eles sempre me ensinavam, eu fazia o canto sagrado, o rezo para recepção, para cura, então tudo isso eu tenho carregado junto comigo e hoje em dia eu tento aproximar, por exemplo, os instrumentos de taquara, de bambu que a gente tem como flauta, eu trago isso para música¹⁸.

Quando a MC fala de seu nome de batismo, se refere ao batismo guarani; é uma tradução que gentilmente eles fazem para os não indígenas como eu para uma fácil compreensão de que é a cerimônia em que se recebe o nome. Mas, ao contrário do batismo cristão, em que os pais escolhem o nome da criança, no batismo guarani é o ancião que recebe o nome de forma espiritual e comunica aos pais e à criança. A cantora deixa nítida a força do canto sagrado das mulheres kaiowá em seu rap e sua forma de fazer música.

Como vimos anteriormente durante a apresentação de Kaê Guajajara, sua trajetória é profundamente marcada pela luta por seu lugar. Infelizmente são muitos os casos como o de Kaê, a tentativa de desterritorialização tanto no sentido geográfico quanto no sentido do corpo-território são armadilhas da colonização que têm como finalidade legitimar o roubo de terra dos povos indígenas e o sequestro de suas identidades. Neste momento da leitura, caso o leitor não seja familiarizado com a questão da corporalidade nas sociedades indígenas brasileiras, recomendo a leitura do texto fundador desta discussão no Brasil, intitulado *A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras*, de Seeger, Da Matta e Viveiros de Castro (1987). É necessário aprofundar a noção de corpo-território como mecanismo de resistência e reexistência dos povos indígenas brasileiros, mas antes disso também é preciso entender conflitos ontológicos entre o que é um corpo do ponto de vista indígena e o que é um corpo do ponto de vista colonial e como isso tudo constrói gênero. Nesse sentido, a anedota das Antilhas contada por Lévi-Strauss em seu texto *Raça e*

¹⁸ Entrevista com realizado pelo pesquisador em julho de 2024.

História, escrito originalmente para UNESCO, no ano de 1952, conta a seguinte estória

Nas Grandes Antilhas, alguns anos após a descoberta da América, enquanto os espanhóis enviavam comissões de investigação para indagar se os indígenas possuíam ou não alma, estes últimos dedicavam-se a afogar os brancos feitos prisioneiros para verificarem, através de uma vigilância prolongada, se o cadáver daqueles estava ou não sujeito à putrefação. (Lévi-Strauss, 2015, p.343).

A anedota aponta algo que Castro (2018) desenvolveu posteriormente em seus escritos, de forma especial em sua obra *Metafísicas Canibais* (2018), a saber, a noção central de corporalidade nas filosofias ameríndias. Na obra citada, Castro (2018) conta novamente a mesma anedota e faz a seguinte reflexão:

O etnocentrismo dos europeus consistia em duvidar que os corpos dos outros contivessem uma alma formalmente semelhante às que habitavam os seus próprios corpos; o etnocentrismo ameríndio, ao contrário, consistia em duvidar que outras almas ou espíritos fossem dotadas de um corpo materialmente semelhante aos corpos indígenas. (Castro, 2018, p.37).

A antropologia aponta como todo agrupamento humano desenvolve formas de etnocentrismo, porém, não devemos aqui relativizar ou colocar em patamar de igualdade outras formas de etnocentrismo com aquele especificamente vindo da Europa. O eurocentrismo é o cerne de todas as violências absurdas perpetradas pela situação colonial. Tomando esse cuidado, podemos seguir com a discussão, adentrando ao fato de que nos mundos indígenas das terras baixas a alteridade se faz nos corpos e esses corpos existem em perspectivas. A ideia, segundo Castro (2018), é de que, nos mundos indígenas, a humanidade é compartilhada com todos os corpos, humanos e não humanos, ao contrário do nosso mundo, em que a natureza é compartilhada com todos os corpos e o que distingue esses corpos humanos de não humanos é a cultura/razão.

O relativismo cultural, um 'multiculturalismo', supõe uma diversidade de representações subjetivas e parciais, incidentes sobre uma natureza externa, una e total, indiferente à representação. Os ameríndios propõem o oposto: de um lado, uma unidade representativa puramente pronominal é humano quem ocupa vicariamente a posição de sujeito cosmológico; todo existente pode ser pensado como pensante ('isto existe, logo isto pensa'), isto é, como 'ativado' ou 'agenciado' por um ponto de vista -; do outro lado, uma radical diversidade real ou objetiva. O perspectivismo é um multinaturalismo, pois uma perspectiva não é uma representação.

Uma perspectiva não é uma representação porque as representações são propriedades do espírito, mas o ponto de vista está no corpo. Ser capaz de ocupar o ponto de vista é sem dúvida uma potência da alma, e os não-humanos são sujeitos na medida em que têm (ou são) um espírito; mas a diferença entre os pontos de vista e um ponto de vista não é senão diferença - não está na alma. Esta, formalmente idêntica através das espécies, só enxerga a mesma coisa em toda parte; a diferença deve então ser dada pela especificidade dos corpos (Castro, 2018, p. 65-66).

Essa discussão é bastante aprofundada na obra citada, não irei tomar muito tempo com o assunto aqui. O que importa é o que o corpo é ou pode ser nos mundos indígenas e como as subjetividades são construídas nos corpos e não nos pensamentos, como pensa o mundo eurocentrado.

Como nos ensinam as *Mitológicas*, o mito indígena, enquanto atualização narrativa do plano de imanência, articula-se privilegiadamente em torno das causas e consequências da especiação - a investitura em uma corporalidade característica - dos personagens ou actantes que povoam esse plano, todos concebidos como compartilhando de uma condição geral instável na qual aspectos humanos e não-humanos se acham inextricavelmente emaranhados (Castro, 2018, p.55).

Os mitos são uma profunda filosofia e apontam a impossibilidade de separar natureza e cultura ou sua variável natureza e sociedade, como querem pensar os teóricos eurocentrados. Essas reflexões nos mostram como o conceito de corpo-território, e aqui insiro o termo espírito, tornando-se corpo-território-espírito, um conceito genuinamente indígena, traduzido para nós, não indígenas, por movimentos de mulheres indígenas. Para melhor definir o conceito, farei presente a parte inicial do documento final da 1.^a Marcha das Mulheres Indígenas, no ano de 2019, em Brasília/DF.

Documento final da Marcha das Mulheres Indígenas: ‘Território: nosso corpo, nosso espírito’

Nós, 2.500 mulheres de mais de 130 diferentes povos indígenas, representando todas as regiões do Brasil, reunidas em Brasília (DF), no período de 10 a 14 de agosto de 2019, concebemos coletivamente esse grande encontro marcado pela realização do nosso 1º Fórum e 1ª Marcha das Mulheres Indígenas, queremos dizer ao mundo que estamos em permanente processo de luta em defesa do “Território: nosso corpo, nosso espírito”. E para que nossas vozes ecoem em todo o mundo, reafirmamos nossas manifestações.

Enquanto mulheres, lideranças e guerreiras, geradoras e protetoras da vida, iremos nos posicionar e lutar contra as questões e as violações que afrontam nossos corpos, nossos espíritos, nossos territórios. Difundindo nossas sementes, nossos rituais, nossa língua, nós iremos garantir a nossa existência.

A Marcha das Mulheres Indígenas foi pensada como um processo, iniciado em 2015, de formação e empoderamento das mulheres indígenas. Ao longo

desse anos dialogamos com mulheres de diversos movimentos e nos demos conta de que nosso movimento possui uma especificidade que gostaríamos que fosse compreendida. O movimento produzido por nossa dança de luta, considera a necessidade do retorno à complementaridade entre o feminino e o masculino, sem, no entanto, conferir uma essência para o homem e para a mulher. O machismo é mais uma epidemia trazida pelos europeus. Assim, o que é considerado violência pelas mulheres não indígenas pode não ser considerado violência por nós. Isso não significa que fecharemos nossos olhos para as violências que reconhecemos que acontecem em nossas aldeias, mas sim que precisamos levar em consideração e o intuito é exatamente contrapor, problematizar e trazer reflexões críticas a respeito de práticas cotidianas e formas de organização política contemporâneas entre nós. Precisamos dialogar e fortalecer a potência das mulheres indígenas, retomando nossos valores e memórias matriarcais para podermos avançar nos nossos pleitos sociais relacionados aos nossos territórios.

Somos totalmente contrárias às narrativas, aos propósitos, e aos atos do atual governo, que vem deixando explícita sua intenção de extermínio dos povos indígenas, visando à invasão e exploração genocida dos nossos territórios pelo capital. Essa forma de governar é como arrancar uma árvore da terra, deixando suas raízes expostas até que tudo seque. Nós estamos fincadas na terra, pois é nela que buscamos nossos ancestrais e por ela que alimentamos nossa vida. Por isso, o território para nós não é um bem que pode ser vendido, trocado, explorado. O território é nossa própria vida, nosso corpo, nosso espírito.

Lutar pelos direitos de nossos territórios é lutar pelo nosso direito à vida. A vida e o território são a mesma coisa, pois a terra nos dá nosso alimento, nossa medicina tradicional, nossa saúde e nossa dignidade. Perder o território é perder nossa mãe. Quem tem território, tem mãe, tem colo. E quem tem colo tem cura.

Quando cuidamos de nossos territórios, o que naturalmente já é parte de nossa cultura, estamos garantindo o bem de todo o planeta, pois cuidamos das florestas, do ar, das águas, dos solos. A maior parte da biodiversidade do mundo está sob os cuidados dos povos indígenas e, assim, contribuimos para sustentar a vida na Terra.

A liberdade de expressão em nossas línguas próprias, é também fundamental para nós. Muitas de nossas línguas seguem vivas. Resistiram às violências coloniais que nos obrigaram ao uso da língua estrangeira, e ao apagamento de nossas formas próprias de expressar nossas vivências. Nós mulheres temos um papel significativo na transmissão da força dos nossos saberes ancestrais por meio da transmissão da língua.

Queremos respeitado o nosso modo diferenciado de ver, de sentir, de ser e de viver o território. Saibam que, para nós, a perda do território é falta de afeto, trazendo tristeza profunda, atingindo nosso espírito. O sentimento da violação do território é como o de uma mãe que perde seu filho. É desperdício de vida. É perda do respeito e da cultura, é uma desonra aos nossos ancestrais, que foram responsáveis pela criação de tudo. É desrespeito aos que morreram pela terra. É a perda do sagrado e do sentido da vida...

Brasília (DF), 14 de agosto de 2019 (Conselho Indigenista Missionário, 2019, p.16, grifo nosso).

O nome da primeira Marcha da Mulheres Indígenas complexifica ainda mais a discussão proposta por Castro (2018). “Território: nosso corpo, nosso espírito” além de extrapolar as divisões de natureza/cultura também extrapola a noção de físico/metafísico. Nesse sentido o corpo-território é material e espiritual ao mesmo tempo, pois como afirma o documento acima “difundindo nossas sementes, nossos

rituais, nossa língua, nós iremos garantir nossa existência”, fazendo assim o corpo-território-espírito também ser político. Essa política corporificada é vivenciada por todas as pessoas indígenas citadas neste trabalho e de forma muito clara em suas expressões artísticas. O corpo-território-espírito aponta para uma relação familiar com a terra que extrapola as noções da geografia eurocentrada. O documento ainda aponta que

Lutar pelos direitos de nossos territórios é lutar pelo nosso direito à vida. A vida e o território são a mesma coisa, pois a terra nos dá nosso alimento, nossa medicina tradicional, nossa saúde e nossa dignidade. Perder o território é perder nossa mãe. Quem tem território, tem mãe, tem colo. E quem tem colo tem cura. (Conselho Indigenista Missionário, 2019, p.21, grifo nosso)

O território é colo e isso se manifesta de forma muito forte para corpos que sofreram as intermináveis tentativas de desterritorialização da situação colonial. Seja nas florestas ou nas cidades, os corpos indígenas não deixam jamais de ser corpo-território-espírito. O posicionamento do documento contra as investidas do Estado Brasileiro é claro: “Queremos respeitado o nosso modo diferenciado de ver, de sentir, de ser e de viver o território”. Na língua do Estado, que é a língua do Direito, a palavra território se traduz em imóvel, seja ele urbano ou rural, domiciliar ou comercial. A cosmovisão eurocentrada, ou seja, colonial, que traduz território em imóvel/propriedade/bem/capital, não dá conta ou não quer dar conta propositalmente de lidar com a noção desses corpos-territórios-espíritos. Esse conflito ontológico se desenrola de forma extremamente violenta contra os povos indígenas até os dias de hoje. O modo eurocentrado de estado/nação é a grande palavra de ordem tanto da esquerda quanto da direita quando se trata da relação que os povos indígenas têm com o território. As palavras vazias do estado de direito se espalham nos papéis, mas “as raízes se unem por dentro da terra”.

POR DENTRO DA TERRA - Kaê Guajajara
 Olho em frente ao meu reflexo
 Me sinto gigante
 Já perdi tempo demais
 Não seguindo adiante
 Vejo você por dentro
 Eu sei que é difícil de imaginar
 As raízes se unem por dentro da terra
 Olho em frente ao meu reflexo
 Me sinto gigante
 Já perdi tempo demais
 Não seguindo adiante

Vejo você por dentro
 Eu sei que é difícil de imaginar
 As raízes se unem por dentro da terra
 Por dentro da Terra
 Por dentro da Terra
 Por dentro da Terra
 Por dentro da Terra
 Você só vê minha pele
 Só vê o que transborda por fora
 Se eu me deixar enganar
 Eles levam meu espírito embora
 Ouço o maracá pra não esquecer
 Entro na terra pra acordar
 Sussurro segredos no entardecer
 Emanando e recebendo no luar
 Você só vê minha pele
 Só vê o que transborda por fora
 Se eu me deixar enganar
 Eles levam meu espírito embora
 Ouço o maracá pra não esquecer
 Entro na terra pra acordar
 Sussurro segredos no entardecer
 Emanando e recebendo no luar
 Olho em frente ao meu reflexo
 Me sinto gigante
 Já perdi tempo demais
 Não seguindo adiante
 Vejo você por dentro
 Eu sei que é difícil de imaginar
 As raízes se unem por dentro da terra
 Olho em frente ao meu reflexo
 Me sinto gigante
 Já perdi tempo demais
 Não seguindo adiante
 Vejo você por dentro
 Eu sei que é difícil de imaginar
 As raízes se unem
 Por dentro da terra
 Por dentro da terra
 Por dentro da terra
 Por dentro da terra (Guajajara, 2024)

FIGURA 27 - POR DENTRO DA TERRA - KAË GUAJAJARA



FONTE: O Autor (2025)

NOTA: É possível acessar a música pelo QRcode ou pelo link
<https://youtu.be/gcZvckHKfPk?si=OYZsqTnKKA6sNXv5>

A relação com o mundo não indígena, conforme marcada na transcrição da fala e da música, entre o jenipapo que permanece 15 dias na pele e a prática de ouvir o maracá para não esquecer, evidencia como a relação entre a arte e as pessoas indígenas é uma forma constante de produção e afirmação das diferenças. Kaê em sua música, se mostra corpo-território-espírito e aponta o quanto o rap indígena pauta outras ideias do que pode ser entendido como gênero.

Um ponto fundamental é como toda essa questão se relaciona com o fazer musical em um ambiente mercadológico. O fazer musical no mundo branco é generificado, racializado e etnicizado. Sobre a questão de gênero, basta ver o que o universo da música pop faz com corpos vistos como femininos, levando à hipersexualização de cantoras para que seja um sucesso de vendas. Sobre o aspecto racial, podemos também afirmar a presença da hipersexualização ou, no caso do rap, da performatividade marginalizada. Sobre a etnicidade, podemos pensar que um mercado que fazia uma mulher portuguesa cantar com uma cesta de frutas na cabeça para ser lida como brasileira, imaginamos o que esse mesmo mercado espera de performances indígenas, ciganas, árabes ou de qualquer etnia que fuja à branquitude. Uma coisa é uma artista indígena estar com jenipapo na pele por vontade própria, outra questão é o mercado demandar uma imagem para que “pareça indígena”. Nesse espaço, homens brancos podem performar o que bem entendem, pois para eles a música é um trabalho, ao contrário dos outros corpos, que devem ser uma exibição do sexual ou do exótico.

Um outro ponto importante dessa fala é a relação com o tempo do mercado fonográfico e como, justamente por ser mercado, faz um entendimento de produto/mercadoria. A postura adotada por Brisa também contrapõe essa lógica, não deixando de entender a arte como um trabalho.

Como toda carreira, assim, de artista independente, arte política, né, que a arte política é bem diferente de simplesmente transformar sua arte num produto, e eu sempre tive noção do que eu queria, sempre tive noção que ia ser assim, por ver os meus pais, que foi assim pra eles também, então eu aprendi a lidar com isso melhor, assim, nos momentos ruins e nos momentos bons também, pra dar uma segurada no refrão, né, de uau!, não vamos ficar muito loucos quando der tudo muito certo, a famosa frase de quem se emociona perde o foco e a contenção, né, e aí eu fiquei numa época quando eu engravidei, eu deixei de cantar, foi bem difícil pra mim deixar de cantar, porque pra mim cantar não é só fazer show e trabalhar, é um momento que eu me sinto livre, sabe, então eu no puerpério, na maternidade, com a criança no braço, longe da cidade, sem trampo, tendo que pegar vários trampinhos, e esse momento foi bem difícil, assim, de voltar a cantar depois que eu tive meu filho, mas foi uma volta muito importante, porque eu voltei com mais

gana, sabe, voltei mais focada, e aí eu comecei a ver, eu tenho que cuidar da minha saúde mental, emocional, espiritual, da minha carreira, me organizar mais, vou baixar um *trello* aqui, organizar minha agenda, e aí 2017 que eu já vi, que eu já conseguia criar meu filho sozinha, que por mais que eu morasse na quebrada e tivesse um pouco longe do acesso das coisas, eu conseguia me manter, eu conseguia dar conta de tudo que falaram que eu não ia dar conta, eu cheguei nesse lugar, ai beleza, agora eu quero mais, ok, sobreviver não é a meta só, porque sobreviver é o mínimo que todos nós poderíamos, tínhamos que ter acesso, sabe, e aí eu falei, eu quero viver, eu quero experimentar as coisas, quero viajar, curtir meu filho. (Brisa Flow, 2019).

Os contratempos de uma carreira musical de uma mãe indígena são também apontamentos de uma forma outra de parentalidade, sobretudo sendo uma maternidade também periférica. Em um show de Brisa Flow, em Curitiba, no ano de 2024, no Teatro Paiol, tive o prazer de estar na plateia como público. Em dado momento do show, conversando com a plateia sobre maternidade, Brisa soltou a seguinte frase em tom de humor: “mamãe sim, mas sem deixar de ser mamacita nunca”, em referência à expressão popularizada em uma música da MC Karol Conká. Brisa é furacão em sua força para quebrar estereótipos.

Eu me preocupo muito em quebrar o estereótipo, muita gente às vezes quando eu chego nos lugares fica esperando que eu esteja de cocar, por exemplo, gente, o meu povo nem cocar usa, não que eu saiba, o povo dos meus ancestrais, né, e vários povos dos Andes, eu não lembro de ter visto cocar, então é bom, por um lado é bom que as pessoas falem se elas me dão esse direito de resposta, para explicar, falar gente, olha, vários povos em Abya Yala, tem povos do Brasil que tem cocar, povos que não tem, mas sobre isso, sabe, a gente quebrar o estereótipo do indígena preso no passado, o indígena vencido, a ideia do indígena vencido é muito triste, então a ideia que eu quero trazer é do indígena que continua, é do indígena, por exemplo, o Denilson Baniwa e a Sallisa Rosa, que eu gosto muito de citar, sempre que eu vou fazer um trampo, que são artistas contemporâneos, que estão fazendo arte indígena, falando sobre a importância da demarcação, falando do genocídio indígena, falando de ancestralidade, porém, com outros veículos, com outras formas, e também trazer artistas tradicionais, porque não, se existem esses artistas tradicionais ainda, é importante que tenha esse espaço para eles, né, é importante que tenha um local para os aldeados falarem em rodas, também para além da aldeia, né, mas é importante também a gente quebrar esse estereótipo do que que é o indígena, né, tem muitos raps no Chile, que são artistas mapuche que fazem rap, então quando você fala rap indígena, as pessoas já montam na cabeça dela um estereótipo que às vezes não é nada disso, e a pessoa faz rap e faz sucesso na aldeia, sabe, a gente tem aqui no Brasil diversos, tem o Bro MCs, por exemplo, tem a Katú, tem eu, que também não sou de uma etnia brasileira, né, e que as pessoas também ficam nesse lugar de que eu sou mais imigrante que uma europeia, sabe, então é para quebrar todas essas ideias e fazer a gente pensar que antes a gente era uma coisa só, de um continente só, né, porém não éramos uma coisa só em diversidade, né, cada povo tinha seu desenho, sua cultura, sua língua, então a ideia de Somos Um Só é para a gente quebrar essas fronteiras que os colonizadores criaram para nos controlar de uma forma mais eficaz, mas essa ideia de um só não pode ser a mesma coisa de que somos um só,

então todos indígenas são iguais, né, então é bom a gente dar essa escurecida nas ideias. (Brisa Flow, 2019).

O trecho acima provoca grandes reflexões, uma delas é a frase “as pessoas também ficam nesse lugar de que sou mais imigrante que uma europeia”. Quando se espera que um indígena use um cocar e isso não faz parte de sua cultura, mesmo tendo nascido em Minas Gerais, sendo filha de pais chilenos, Brisa fala a respeito dessa ideia de não lugar. Esperar que todo gaúcho use bombacha ou que todo cearense use chapéu de couro é um tanto ultrapassado até para o senso comum, mas esse fato ainda se repete quando se trata de povos indígenas. Essa noção de pertencimento a um lugar é amplamente discutida na antropologia e toca todos os povos ou pessoas que, pelas mais variadas situações, se deslocaram, mas em especial pessoas que se deslocaram refugiadas de violências. Entre Brasil, Chile, mas nesse caso somando a Palestina, a antropóloga Barbara Caramuru Teles, em sua tese de doutorado, traz um relato semelhante:

Em contraste com uma identidade latino-americana, uma interlocutora afirmou: ‘sou latino-arabiana’. Nascida no Brasil, descendente de libaneses muçulmanos, ela chegou a este trabalho por meio do diálogo desta pesquisa com os movimentos de mulheres muçulmanas anti-orientalismo, anti-machismo e anti-islamofobia. Em diversas situações, mulheres palestinas questionaram esse lugar de descendentes de imigrantes palestinos/as, nascidas na América Latina. Um lugar de ausência, para muitas. “Na Palestina eu sou brasileira, no Brasil eu sou palestina”, “no Chile eu sou palestina, na Palestina eu sou chilena, latina” – esse não-lugar, ou esta sensação de não pertencer a nenhum lugar em sua totalidade, é uma narrativa recorrente na diáspora palestina na região. (Caramuru, 2023, p. 140).

Essa espécie de não lugar gerado pelas expectativas alheias marca as trajetórias de muitas pessoas indígenas. Katú sendo filha de um homem indígena Boe Bororo, Kaê tendo nascido em território Guajajara não demarcado, grilado por madeireiros, e Brisa filha de indígenas chilenos que migraram para o Brasil por conta da ditadura de Pinochet. As três passaram parte de suas vidas em periferias de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais, tendo constantemente suas identidades enquanto mulheres indígenas questionadas. Como afirmado anteriormente, a noção de corpo-território-espírito vem como reflexão sobre o quão complexa é a discussão de gênero no caso de mulheres indígenas. Todas essas interseccionalidades apontam mais uma vez para a especificidade do rap indígena enquanto gênero musical.

4 RAP INDÍGENA E SUAS ORGANIZAÇÕES SONORAS

4.1 MÚSICA POPULAR ORIGINÁRIA - MPO

Entre todos os marcadores sociais discutidos até aqui, temos como centralidade a tentativa de subjugar ou apagar determinadas formas de existência e isso não seria diferente quando se trata da música feita por essas pessoas. Tensiono aqui justamente o ponto de o mundo dito não indígena ser repleto dos saberes e ciências indígenas, mas que são renomeados e muitas vezes embranquecidos. Kaê tem muito a nos falar desse apagamento. Em uma entrevista concedida para Augusto Diniz, no ano de 2022, para a revista Carta Capital, Kaê fala claramente sobre esse tema.

[...] Muitos falam assim 'a importância da música brasileira'. Nunca está a música indígena incluída nisso. Entendeu? E a própria melodia indígena lá atrás, ela foi roubada pelo próprio Villa Lobos. Então, assim, nós somos continuamente roubados e sofrendo o epistemicídio da nossa história, mas a gente vê muitos outros artistas falando também. Mas, assim, o que eu vejo nesses festivais, nessas experiências é que eu sempre sou a única, sabe? É tipo assim, tem um *line* de artistas brancos e pretos e tudo mais e uma artista indígena para levar toda a história e a preservação para frente, quando poderíamos ter muitos, né? E aí eu fico pensando assim, sabe, até quando também nesse cenário de festivais e shows e tudo mais, nós seremos vistos como 'ah, o indígena que vai falar sobre sua luta' e não como um artista que vai cantar a sua arte, né? Então, como qualquer outro, assim. Então é muito, é isso que eu fico observando nessas vivências dessas agendas e que eu espero muito, eu tenho esperança de que isso vá melhorar com relação ao tempo e as pessoas vão percebendo, né? Que realmente é muito relevante, nós termos realmente os originários dessa terra preenchendo aí os festivais, os shows por Brasil afora (Carta Capital, 2022).

Villa-Lobos (1887-1959) foi um dos compositores brasileiros de música de câmara mais conhecidos no exterior. Justamente em suas viagens para a Europa, entre os anos de 1923 e 1930, o compositor fez da temática indígena seu grande trunfo. É preciso ter em vista que, nesse contexto, poucos anos antes, seres humanos racializados da América e da África eram levados para a Europa para serem exibidos em gaiolas como animais. O racismo, por vezes agindo de uma forma violentamente descarada como está e por vezes diluído em apresentações musicais que tentavam representar um ser selvagem que vivia nas selvas tropicais, é a raiz do racismo recreativo que vemos até hoje.

Esse imaginário influenciou obras como, por exemplo, a música *Canta Brasil*, de autoria de Alcir Pires Vermelho e David Nasser, que fizeram os seguintes versos: “As selvas te deram nas noites teus ritmos bárbaros, e os negros trouxeram em seu canto reservas de pranto, os brancos falaram de amor em suas canções, e dessa mistura de vozes nasceu o teu canto”. Para além dessa problemática, é preciso dizer que Villa-Lobos organizou obras realmente belas e um pouco precisa ser dito sobre esse processo.

Ainda que não fosse um critério obrigatório na composição de temática indígena de Heitor Villa-Lobos, o uso de melodias indígenas originais é um dos procedimentos sobre o qual ele constrói parte da sua composição indígena. Nesse contexto destaco quatro procedimentos de Villa-Lobos com relação a elaboração de um tema indígena para suas obras: a) o uso das melodias originais transcritas, com pouca ou nenhuma alteração do compositor; b) o uso de fragmentos de uma melodia original como elemento para bricolagem na composição livre (utilizada como recurso principal em composições instrumentais com referências a fontes indígenas, como Choros nº3 e Introdução aos Choros), c) composição com melodia de caráter indígena criada integralmente pelo compositor (com o uso de traços melódicos semelhantes às transcrições); e d) composições nas quais Villa-Lobos cita a fonte, e atribui a si mesmo a coleção da música, mas a literatura atualmente não pode comprovar ou refutar suas declarações, apesar da opinião geral dos pesquisadores tender a considerar tais coletas feitas por Villa-Lobos fruto da imaginação do compositor. As indicações dessas modalidades do uso de melodia indígena nas composições podem ser observadas nos cabeçalhos das partituras das obras, por vezes muito informativos, por outras, vago ou inexistente. (Moreira, 2013, p.21).

Em uma entrevista concedida a Livia Nolla, no programa *Vitrine*, da Rádio Nova Brasil, no ano de 2023, Kaê aprofunda essa discussão trazendo um conceito bastante interessante para se pensar música brasileira. Kaê propõe a terminologia *Música Popular Originária – MPO*. Esse conceito pode operar como um grande guarda-chuva para todas as músicas que estão sendo feitas atualmente pelos povos indígenas e indicar a contemporaneidade desses povos.

Livia: Eu vi você falando sobre você defender uma, o que você chamou de..., eu vou até pegar aqui, porque você chamou de música popular originária, né? MPO. E você fala sobre, que a gente fala muito sobre música popular brasileira, mas muitas vezes a gente esquece de falar sobre a música dos povos originários, que também é música popular brasileira, que eu vi você falando da Villa Lobos, usava melodias indígenas, né, que é considerado um dos maiores maestros, um dos maiores compositores dessa música, queria você falasse um pouco sobre esse conceito e a importância da gente fala disso, né?

Kaê: Sim, porque assim, hoje no Brasil muito se fala sobre, como você falou, né, sobre a música popular, a música que é feita no Brasil, essa brasilidade que têm, e as pessoas nunca se questionam de onde que veio isso. E aí se a gente for voltar um pouquinho lá na história, a gente vai ver um cenário do

Brasil desesperado por uma identidade nacional. Então, a partir desse momento, que começa os roubos intelectuais, entendeu, diretamente a partir dos povos originários, que já eram os povos que estavam aqui antes. Então, a gente tem um território invadido, e aí o que a gente faz com toda essa musicalidade, com toda essa cultura, que a gente vai ter que anular para que exista colonização. Então, é pegado todos esses cantos dos povos, melodias, e eles se transformaram em orquestras, em grandes, tem o próprio Guarani, né, que foi também aí lançado no passado, e que a gente vê claramente esses roubos no passado, e que até hoje também a gente vê muitas pessoas que pegam, por exemplo, melodias e cantos dos povos, e isso continua assim, numa maneira que hoje em dia é normal, mas é muito importante a gente estar frisando que não são povos do passado, que nós estamos aqui hoje, e fazendo música também, fazendo arte também. Então, quando os colonizadores chegaram aqui, eles deram de cara com muitos povos que são músicos, artistas de mão cheia, tanto nos artesanatos, quanto nas coisas manuais também, no geral, as vestimentas, e também no canto, no que a gente ecoa, e cada povo vai ter o seu canto diferente, a sua música diferente. Então, MPO, que eu digo hoje, a música popular originária, é justamente retomando essas melodias, retomando todas as coisas que nos foram roubados, e nos foram impedidos de usar. Então, assim, antes eu não podia usar o maracá, então hoje eu pego um beat e coloco o maracá em cima. Antes era tão desinteressante para as pessoas escutarem, então vamos ver se agora fica interessante, entendeu? (Radio Nova Brasil, 2023).

Kaê também realiza um grande trabalho de educação anticolonial com suas músicas e faz parte de forma ativa dessa mudança a qual ela diz ter esperança. Na mesma entrevista, ela nos conta sobre como seu trabalho impactou nas escolas do Rio de Janeiro e de muitos trabalhos que ela fez nesse sentido. Esse trabalho de Kaê é de grande potência para evidenciar a presença das músicas indígenas na construção da música popular brasileira.

Essa música veio justamente da necessidade de denunciar as coisas que estavam acontecendo. E aí eu usei isso como estratégia para entrar dentro das escolas também. Então, eu comecei fazendo isso, entrando, falando com os alunos. Quando vinha alguma coisa falando, 'olha, isso aqui foi descobrimento' aí a escola ou algum aluno já indicava o meu trabalho para ir lá. E aí eu comecei também a receber muitas mensagens de professores, de escolas, de alunos me mandando um vídeo falando 'olha só o que a minha professora está falando nesse exato momento na minha sala de aula, você pode vir aqui?' E foi muito bom ver essa reviravolta, assistir essa... Eles não sabiam por que eles estavam incomodados, mas eles sabiam que não estava certo, que tinha alguma coisa errada. Então, eles queriam muito que eu fosse lá explicar justamente o que estava de errado para todo mundo. Isso é um movimento que está acontecendo. Então, eu uso as músicas para adentrar primeiramente a cabeça das pessoas, porque você vai ver uma menina bonita cantando, uma melodia agradável, ela canta, interessante, vamos ouvir, entendeu? Quando a gente estava cantando lá nossos cantos dos nossos povos ou só falando sobre as nossas mortes, a gente não teria a atenção e é necessário para a gente estar falando sobre aquilo. Então, a música, a arte no geral, ela dá essa oportunidade do outro ter empatia e aprender sobre isso, que é um assunto que ninguém sabe qual é a vivência, o que está acontecendo. Mas a música faz esse esboço do entender. (Carta Capital, 2022).

Em uma entrevista concedida a Adriana de Barros, em 2023, para TV Cultura, no programa Mistura Cultural, Kaê aponta também a necessidade de termos a presença de artistas indígenas para além dos lugares propriamente educativos, pela presença da própria arte; neste caso, o rap indígena já é educativo em si mesmo. A grande problemática é a ausência ou sub-representação de artistas indígenas em festivais, programas de TV, rádios e demais veículos de comunicação.

Kaê: tá acontecendo bastante coisa e acho que mais assim para os lados educativos das coisas, né? E eu tenho, assim, vontade de estar furando mais bolhas e estar passando por estando em outros lugares, sabe? Do que pra além do educativo, sabe? Porque quando eu chegar, vai ser uma coisa educativa, né? Mas até esse processo acontecer, a gente vai ocupando muito mais lugares, assim, que são mais voltados pra educação mesmo, né? E eu tenho vontade de estar, assim, não sei, é tocando em lugares onde estão acontecendo as festas, acontecendo, né? A gente também poder traçar a presença indígena nesses lugares e não só na parte da resistência, sabe?

Adriana: Você sabe que recentemente, você tá falando isso de estar em lugares, né? Furando a bolha e tal, recentemente eu vi um show seu no *C6Fest*, no Festival. Eu acho que esse é um grande exemplo de furar.

Kaê: E esse é um caminho.

Adriana: É, e um show muito incrível que você apresentou ao lado do Passapulso, ao lado do Bnegão junto com a Noma de Orquestra e ali dando o seu recado pra um público que foge dessa coisa que você diz do educativo, né? Como é pra você estar nesses lugares, alcançar essas pessoas?

Kaê: Pra mim é muito bom, porque era o que eu queria realmente, né? Tá, tipo, assim, alcançando as pessoas que estão com privilégio, né? Estão do lado do privilégio. Então, eu acho que quando a gente fala um pro outro, pra nós mesmos, é muito bom, claro, né? A gente se fortalecer. Mas falar de nada, pra quem não tem consciência nenhuma, é muito importante pra que a gente possa estar realmente expandindo aí a consciência indígena de respeito, de equidade. (TV Cultura, 2023).

Kaê deixa nítida a contribuição do rap indígena e da MPO para pensarmos uma antropomusicologia nossa. É preciso mudar o centro, afinal a terra é um geóide e centro é puro ponto de vista. O rap indígena desplanifica o mapa-múndi e o arredonda como uma bola que pode girar para todos os lados, fazendo com que todas as pessoas possam jogar. Pensar e falar sobre MPO é pautar essas estéticas nos diversos lugares de existência da arte, a riqueza e atualidade da presente discussão é justamente isso partir do ponto de vista de uma rapper indígena. Apreciaremos a seguir algumas músicas que podem entrar nesse macrogênero chamado MPO.

FIGURA 28 - A TRANSFORMAÇÃO - OWERÁ & TXANÁ IBÃ HUNIKUIN



FONTE: O Autor (2025)

NOTA: É possível acessar a música pelo QRcode ou pelo link
https://www.youtube.com/watch?v=BDPmCxi2GXQ&list=RDBDPmCxi2GXQ&start_radio=1

FIGURA 29 - VIVA - TAINARA TAKUA



FONTE: O Autor (2025)

NOTA: É possível acessar a música pelo QRcode ou pelo link
<https://www.youtube.com/watch?v=QzZdc71USLEB>

FIGURA 30 - SINA VAISHU - ALOK E YAWANAWA SAITI KAYA



FONTE: O Autor (2025)

NOTA: É possível acessar a música pelo QRcode ou pelo link
https://www.youtube.com/watch?v=1I68q5UZLsM&list=RD1I68q5UZLsM&start_radio=1

Não irei me aprofundar nas músicas apresentadas, pois isso exige um trabalho em nível de uma tese sobre o conceito de Música Popular Originária - MPO e suas sonoridades. Porém, como esta dissertação se trata de uma pesquisa explanatória é

importante fazer presente a temática, mesmo que brevemente, pelo fato de envolver rappers indígenas que compõem este trabalho e suas análises sobre suas músicas.

A fala de Kaê reafirma o que já foi dito por Rafael José de Menezes Bastos (2006), em seu artigo intitulado “O índio na música brasileira: recordando quinhentos anos de esquecimento”. O autor nos aponta justamente o fato de que, nos discursos modernos sobre música brasileira, tanto em nível científico quanto de senso comum, a música indígena não é citada como origem. O autor ressalta que até os presentes dias repetimos a ideia de que a música brasileira é construída pelos binômios brancos e pretos, sendo os brancos responsáveis pela harmonia e melodia e os pretos pelo ritmo. Como se a música de origem africana não tivesse harmonia e melodia e a música europeia não tivesse ritmo. Justamente com a música indígena nem existindo, ou na verdade sendo entendida como algo tão distante, diferente e selvagem que não teve contribuição para a construção da chamada música brasileira. A grande questão é que nem de longe e nem de perto música europeia e africana se parecem e ainda assim se misturaram para a criação da música brasileira, evidentemente somadas a centenas de culturas musicais indígenas. Esse fato também se deve ao que Peirano (1992), fala sobre tratar dos indígenas como “parte” do Brasil e, não, “em situação” nele. O projeto histórico assimilacionista da sociedade colonial em relação aos indígenas criou essa armadilha. Ao longo da história, criou-se a ideia de que o indígena participando da sociedade nacional deixaria de ser indígena, isso resultaria também no abandono de sua cultura.

Aqui justamente estética musical e questões étnico-raciais se fundem. Como foi discutido, o pardo no Brasil é a mistura entre o negro e o branco; nesse sentido, a música popular brasileira, que pode ser entendida como música mestiça, surge da mesma forma. Retomar as contribuições das identidades musicais indígenas e pautar a MPO é também retomar e complexificar as discussões étnico-raciais através da estética artística. Existem diversos ritmos brasileiros como por exemplo carimbó, caboclinho, maracatu, toadas, boi-bumbá entre outros que apresentam diversas influências estéticas das músicas indígenas. Temos também a presença de diversos instrumentos musicais, como por exemplo o pífano, reco reco, a maraca, tambores e outros chocalhos que também são utilizados em nossa música. Inclusive a nível internacional, temos os chamados *boomwhackers* que hoje fazem grande sucesso nas aulas de musicalização infantil e tem clara influência de instrumentos como o takuapu guarani.

O conceito MPO é um condutor necessário para a transformação dos mitos fundadores da música popular brasileira, pois não existe a possibilidade de haver justiça social sem haver também justiça estética. Tornar o outro feio é o primeiro passo para a sua desumanização, tendo em vista que a feiura está ligada a monstruosidade, ao demoníaco, à selvageria, ao primitivo, entre tantos outros adjetivos pejorativos que possamos pensar. Como posso reconhecer a arte do outro que desejo dominar e explorar como tão bela quanto a minha? Como posso dizer que essa arte inclusive faz parte da minha? Como posso chamar a arte do outro de arte? Resguardo ao outro o termo artesanato ou simplesmente apago suas expressões artísticas, mato suas contribuições estéticas na história da construção do estado/nação, guardo a esse outro o lugar de mito heroico, porém morto, com uma imagem criada por mim. É justamente dessa forma que o mito da arte brasileira foi construído por pessoas brancas.

Assim, MPO nos ajuda a reconstruir o mito da MPB e, no caso deste trabalho, pensar justamente o rap indígena como parte desta produção estética. Usando a lógica, se indígenas fazem música hoje em relação à sociedade nacional e se tornam MCs compondo uma política de diferenças articuladas ao mundo não indígena, podemos então pensar que isso sempre aconteceu; a grande questão é resgatar o que foi apagado neste processo. No próximo subcapítulo discutiremos justamente as produções estéticas do rap indígena que o diferem do rap dito não indígena.

4.2 O QUE FAZ O RAP INDÍGENA SER RAP INDÍGENA?

Podemos pensar uma expressão musical por duas vias, sendo a primeira o que é chamado de gênero musical, que é justamente um padrão cultural de circulação de um certo tipo de música relacionando questões sociais e identidades, e, em segundo lugar, podemos pensar a questão do próprio estilo musical, que é a forma com que as pessoas organizam som e silêncio. Os capítulos anteriores são grandes apontamentos de como o rap indígena se consolida como gênero musical ao pautar questões culturais, sociais e de identidade que se relacionam produzindo diferenças em relação ao que é dito não indígena. Nesse sentido, tendo como base tudo que foi dito até agora sobre o rap indígena será alicerce para a questão do estilo musical. É importante lembrar que produção cultural da música e a própria sonoridade não são coisas separadas; neste trabalho, estão em destaque em momentos diferentes do

texto por uma questão de foco analítico de cada ponto, mas tudo isso funciona conjuntamente.

Grosso modo, podemos entender estilo musical como um conjunto de códigos simbólicos compartilhados por uma comunidade ou grupo, em que é possível perceber convenções estéticas, formando um padrão que gere uma certa unidade, mesmo dentro da pluralidade que é nata de cada criação artística. É importante lembrar que a definição de estilo musical já foi discutida no início deste trabalho, no subcapítulo intitulado "rap indígena".

Para facilitar o entendimento, podemos pensar na própria língua¹⁹, em que cada idioma tem um conjunto de significações a símbolos reconhecidos por uma comunidade; a partir dessas estruturas simbólicas, cada pessoa pode formar um discurso original. Poderíamos entender isso como a macro-organização estilística de um fazer musical, por exemplo, fazer música tonal, esse será o idioma macro, vamos trabalhar com tom e semitom como padrão de organização de alturas. Isso ainda é muita coisa, então podemos pensar uma micro organização estilística. No caso da língua, podemos pensar na estruturação de um soneto que deve conter quatro estrofes, sendo duas de quatro versos e duas de três versos. O que cada poeta dirá nessa estrutura cabe à sua subjetividade. No caso da música, podemos pensar de maneira genérica na forma fuga, que começa com a exposição de um sujeito melódico feito por uma ou duas vozes. Após essa exposição, uma segunda voz responde repetindo o mesmo tema do sujeito, mas agora na dominante, e em seguida é exposta uma espécie de tréplica sonora feita na mesma tonalidade ou transposta para outra tonalidade, mas a maneira como a melodia será construída depende de cada compositor.

Usei exemplos de expressões artísticas do norte global justamente para propor uma simetria entre essas expressões e o rap indígena. Nesse sentido, essas músicas e poesias são iguais, não existe arte superior. Existe identificação cultural e social, memória afetiva e gosto. Realizar uma análise estilística sobre as manifestações artísticas do norte global é mais fácil, não por uma manifestação ser menos complexa que a outra; todas são complexamente iguais. A questão é que sobre as artes do norte global, já existem séculos de teoria, escrita e ferramentas de análise amplamente divulgadas por conta de essa academia olhar muito para si mesma. Nesse sentido, as

¹⁹ Para uma melhor definição do conceito língua recomendo a leitura do artigo *A língua e a linguagem em três perspectivas*, de Rodrigo Mazer Etto e Valeska Gracioso Carlos, publicado no ano de 2018.

novas antropomusicologias terão o grande desafio de desenvolver novas ferramentas analíticas, desaprender algumas e adaptar outras, tendo em vista todos os esforços já realizados pela etnomusicologia até o presente momento. Este será meu esforço daqui em diante.

A primeira grande questão é como fazer uma análise sonora sem criar a separação da chamada “música em si” e dos elementos humanos entrelaçados. Na musicologia de origem europeia, essa é a lógica das análises musicais, com a tentativa de isolar o som por completo de todo o restante de uma forma positivista. Isso pode funcionar quando se dialoga dentro de uma única cosmovisão musical, mas dificilmente irá funcionar para expressões sonoras que rompem essas fronteiras, como é o caso do rap indígena.

Podemos pensar justamente nos apontamentos que Wagner (2010) faz a respeito das noções de cultura como algo construído pelos membros de uma sociedade e pelos antropólogos que a estudam.

De fato, poderíamos dizer que um antropólogo ‘inventa’ a cultura que ele acredita estar estudando, que a relação por consistir em seus próprios atos e experiências é mais ‘real’ do que as coisas que ela ‘relaciona’. No entanto, essa explicação somente se justifica se compreendemos a invenção como um processo que ocorre de forma objetiva, por meio de observação e aprendizado, e não como uma espécie de livre fantasia. Ao experimentar uma nova cultura, o pesquisador identifica novas potencialidades e possibilidades de se viver a vida, e pode efetivamente passar ele próprio por uma mudança de personalidade (Wagner, 2010, p.30).

Assim, a análise musical e suas interpretações simbólicas são construídas pelos compositores, intérpretes, ouvintes e antropomusicólogos. Seguindo a mesma reflexão da ideia ocidental de criar a “cultura” como um objeto de estudo, em que o antropólogo tenta criar uma ideia coesa e separada que muitas vezes ofusca a percepção da dinamicidade da vida social, se uma análise musical tentar criar essa coesão e separação, pode cair no mesmo problema. Por fim, deve-se estar atento ao que Wagner (2010), trata como convenção, que é aquilo que é dado, habitual, implicitamente compreendido dentro de uma cultura, e invenção, que é aquilo que é explicitado e que muitas vezes surge como ruptura. No caso do rap indígena, essas relações entre convenção e invenção são fundamentais para uma análise sonora.

Uma complexificação dessa discussão é justamente o fato da palavra indígena ser um conceito que abriga centenas de povos no Brasil. Existe o rap e existem várias formas de músicas tradicionais indígenas. Inclusive durante a entrevista que realizei

com os integrantes do grupo Rap Yudja, perguntei como eles chamavam a música que faziam e a resposta foi Rap Yudja, levando a pensar justamente em uma categoria única ou um subgênero dentro do rap indígena. A questão é que existem convenções no rap e convenções na música Yudja; quando essas convenções se encontram, justamente temos invenção. Começando pela questão da própria língua, temos uma reflexão do cinegrafista Yari Dennys, pertencente ao povo Yudja e responsável pelas gravações do grupo.

Yari: Eles têm algumas músicas que eles fazem com a língua (Yudja), né, e também com a língua portuguesa, porque é para eles (não indígenas e indígenas falantes de outras línguas) entenderem com facilidade, aí eles fizeram com um português para todo mundo entender²⁰

Ao construir uma música bilíngue ou, por vezes, multilíngue, o rap indígena não está apenas criando algo novo em relação às possíveis interpretações de discursos no sentido linguístico da palavra. Ao cantar em outras línguas, os artistas passam a trabalhar com outras sonoridades da fala e isso no rap impacta diretamente na transformação do *flow* dessas músicas. Um exemplo disso é que no idioma espanhol existem cinco sonoridades de vogais, já na língua brasileira existem doze sonoridades de vogais que nascem das diferenças de pronúncia do ê e é, por exemplo. Essas diferenças nascem de pronúncias feitas com projeção na própria boca ou, por vezes, projeções anasaladas. Se pensarmos no idioma Guarani Mbyá, por vezes temos sons projetados na garganta, como, por exemplo, a vogal A que ao pronunciar palavras como petyngua não soa petynguá, mas sim petynguã, com essa última vogal sendo pronunciada com um golpe de glote na garganta. Quando falamos de rap indígena feito no Brasil, devemos pensar que estamos trabalhando com mais de 300 línguas e isso cria uma complexidade sonora que exigiria algumas teses para tratar apenas das transformações do flow dos raps cantados nessas diversas línguas. Aqui me contento apenas em salientar esse ponto como questão transformadora na estética do canto do rap por pessoas indígenas. Em nossas escutas ao longo do trabalho, podemos perceber essas transformações e invenções.

Adentrando as questões instrumentais, rítmicas, melódicas e harmônicas. Quando perguntei a respeito de como os integrantes trabalhavam a relação entre o rap e a música Yudja tive a seguinte resposta “a gente está tentando, né. Estamos

²⁰ Entrevista com realizado pelo pesquisador em julho de 2024.

tentando e testando as músicas, né, se vai combinar ou se não combinar, então a gente está testando e fazendo também (Yari Dennys em entrevista realizada em 2024). O rap, desde sua origem, tem uma forma de composição aglutinadora, basta lembrar do trabalho dos DJs sobrepondo músicas diferentes para criar samples sobre bases de bumbo e caixa. Esse trabalho exige extrema destreza e conhecimento musical, mesmo que pensando em um mesmo universo de cosmoaudição pautado na música que segue a afinação temperada, ao sobrepor um samba e um soul, ainda estamos falando de músicas construídas sobre as notas dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, na maioria das vezes gravadas com metrônimos em estúdios onde podemos definir com exatidão tonalidade, andamento, modo, entre tantas outras coisas. Mesmo neste cenário, o trabalho do DJ ao criar bons samples é extremamente rigoroso. Quando passamos ao mesmo procedimento de criação, mas agora trabalhando com músicas que não seguem o sistema temperado²¹, que não são pensadas para serem executadas com metrônimos marcando bpm's exatas, o trabalho de ver se as coisas "combinam" se torna muito mais profundo e exigente. Dessa forma, não estamos falando da mistura apenas de músicas diferentes, mas de universos sonoros, cosmoaudições diferentes que atravessam aquilo que o mundo ocidental chama de físico e metafísico.

Outro ponto que é de grande destaque para refletir a questão da prática de uma estética musical indígena são os aspectos que são ditos extramusicais do ponto de vista não indígena.

Yari: Nós temos a música tradicional também, só que nesse mês atual é que a gente não está fazendo as músicas, né, as nossas músicas tradicionais, por quê teve um falecimento do nosso parente, aí que a gente não está fazendo, a gente ainda, a comunidade ainda está de luto, então por isso não estamos fazendo ainda, mas está chegando à data para a gente voltar ao normal²²

Existe uma diferença fundamental entre o modo Yudja de fazer musical em relação ao mundo comercial ocidental. É comum em nosso cotidiano vermos notícias

²¹ O sistema temperado é um sistema de afinação musical de origem europeia que divide uma oitava em 12 semitons de tamanhos iguais, permitindo que as músicas sejam tocadas em diferentes tonalidades com afinação consistente. Diferentemente de afinações não temperadas, onde os intervalos são "perfeitos", o sistema temperado aceita que alguns intervalos (como terças e quintas) sejam levemente alterados para que a oitava seja a única a manter a proporção exata de frequência. Instrumentos como o piano, violão e guitarra são exemplos de instrumentos de som fixo que utilizam esse sistema, com trastes visíveis que separam os semitons.

²² Entrevista com realizado pelo pesquisador em julho de 2024.

de artistas mantendo agenda de shows mesmo na semana da morte de algum familiar. Contratos do business também são cosmovisão. Os lugares que a música pode ocupar como sagrado, arte, entretenimento, produto entre tantas outras coisas fazem parte da cosmovisão dos mundos em que são produzidas. Não fazer uma determinada música por um período por motivo de luto é um exemplo claro deste fato. Questões estéticas nascem dessas diferentes relações, podendo pensar aqui como o cotidiano da comunidade altera o processo criativo e de prática musical desses músicos. Em um período marcado por um falecimento, como no exemplo dado pelos integrantes do Rap Yudja ou por outros tantos motivos que possam aparecer, como a produção estética musical é alterada? Em casos de uma música já composta, se pensarmos em uma apresentação musical nesse período, esses elementos sonoros estarão presentes ou serão transformados para aquele período. Se a apresentação é dentro ou fora do dito território daquele povo, a sonoridade se transforma? Essas questões também merecem trabalhos específicos que não cabem em uma simples dissertação de mestrado; deve-se pensar povo a povo, território a território, motivo a motivo, mas, sem dúvidas, essas perguntas alimentam nossa escuta e reflexão sobre a estética dos raps indígenas.

Para exemplificar brevemente um pouco dessas diferentes relações com as músicas, veremos brevemente algumas questões a respeito da música de outro povo indígena. Nesse caso, a respeito do povo Guarani Mbya, a quem pertence Owerá.

A literatura antropológica e a etnomusicologia guarani nos apontam a extrema importância da música para os povos Guarani. A música faz parte do cotidiano Guarani, em suas rezas e festividades. Montardo (2002, p. 11), nos traz a seguinte afirmação logo no início de sua tese: “Não há possibilidade de vida na Terra se os Guarani não estiverem cantando e dançando”. Esta afirmação foi ouvida muitas vezes, nos diversos subgrupos guaranis entre os quais estive durante esta pesquisa.” A autora ainda nos conta que, para os Guarani, o Sol ou o Dono do Sol, que é o herói criador, mantém a sonoridade do mundo durante o dia e que, durante a noite, é dever dos homens cantarem, tocarem e dançarem. Caso contrário o Sol deixará de nascer, sendo o próprio Sol um xamã que canta e toca instrumentos durante o dia. Nesse lugar estamos falando de uma música que ao nosso ouvido não é física e algumas outras questões também nascem aqui: essa música metafísica é levada para o rap feito por pessoas não indígenas? Pode uma pessoa que não é Mbyá Guarani sentir ou ser afetada por essa música? Se sim, isso ocorre da mesma forma que para

peças Mbyá Guarani? Questões profundas que não se encerram no presente trabalho essas perguntas deverão alimentar nossa escuta. Mas podemos lembrar que, quando Olivio Jekupe diz que o rap de Owerá é um rap de força, podemos pensar que tudo isso é a força citada por Olivio.

Podemos também refletir um pouco sobre a música “física” Mbya Guarani. Dallanhol (2002), nos aponta uma diferença entre as músicas tradicionais para os próprios guaranis, sendo elas Jeroky e Jerojy

Jeroky refere-se a uma dança acompanhada de canto e instrumentos para as pessoas se divertirem, na qual podem-se supor risos, algazarra, alegria, enfim, e por isso acontece fora da Opy, e Jerojy, ao exigir que as pessoas se coloquem em fila e tratar-se de uma dança acompanhada de canto e instrumentos, mas que supõe atitudes de concentração e respeito, é uma reverência que só é feita dentro da opy. (Dellanhol, 2002, p. 63-64).

A autora, no mesmo trabalho, também detalha alguns instrumentos musicais usados pelos guaranis durante sua pesquisa de campo no Morro dos Cavalos/SC. “Os instrumentos musicais utilizados pelos Mbyá, do Morro dos Cavalos, em suas músicas são o rave, mbaraka, o angu apu, o mbaraka miri, o takuapu e o popygua.” Dellanhol (2002, p. 104). Não adentrarei em uma discussão organológica detalhada, mas seguiremos com alguns ensinamentos de Olivio Jekupe, sobre o lugar da música para os Guaranis Mbyá.

Olivio: Então, qualquer aldeia Guarani que você for você vai ouvir música, né! Porque a gente tem um lugar chamado *Opy*, que é a casa sagrada. E ali é muito importante para nós, porque a *Opy* é o lugar onde a gente tem aquele momento principal que é falar com Deus e como que a gente fala com Deus? Uma delas é ouvir música, que quando você ouve a música, você sente a presença de Deus, porque a gente não tem aquele costume de igual outras religiões fazer discurso, ficar falando, a gente não tem esse discurso. A gente tem um momento de se alegrar ouvindo a música. Então toda noite tem ritual e daí tem o momento de cachimbo, tem o momento de uma conversa, alguma coisa que tem que conversar lá na aldeia, até algum problema, mas daí tem o momento principal, que é o momento da música, onde a gente, os jovens, as crianças, os adultos cantam com seus instrumentos. E a música ela é muito importante porque se a gente está triste, a gente se emociona. Então, se a gente está alegre, a gente fica bem concentrado. Então a música, ela é algo muito importante, porque ela é um é algo de força, ela é algo de cura. Você entendeu? Porque pra gente sentir a cura, a gente sente através da música também. Então ela é aquela hora que você está, o coração da gente bate forte, né! Então a música para nós é muito importante²³.

²³ Entrevista com realizado pelo pesquisador em fevereiro de 2024.

As músicas de Owerá, como já foi dito carregam a força do modo de vida e espiritualidade Guarani. No ano de 2023, participei da passagem de som e do show de Owerá realizado no teatro Paiol, em Curitiba, durante a 40.^a edição da Oficina de Música de Curitiba. Um fato importante é que essa foi a primeira vez que um artista indígena ocupou o palco da Oficina de Música de Curitiba. Entre a passagem de som e o show, durante uma conversa com a Jovina Kaingang que é companheira de Olivio Jekupe, ela me disse que Owerá iria cachimbar antes da apresentação e que isso era muito importante. Por todas essas questões, nesse tipo de análise musical não se deve tentar pensar a “música em si”. Na citação feita no capítulo de apresentação dos artistas, quando Olivio afirma que o rap de Owerá é uma música de força e segue a tradição, essas questões novamente estão relacionadas.

Uma outra questão que nasce ao pensar nessas manifestações sonoras são justamente as diferenças e possibilidades de se analisar músicas escritas em partituras ou outras estruturas gráficas e músicas de tradição sonora e prática. A musicologia europeia analisa partituras como mapas; ao transformar o som em plano gráfico visual, também se transforma a análise feita do material, assim tornando-o muito mais matemático e “racional” do que sensual.

Neste trabalho, tomei a decisão de apostar na análise auditiva comentada, trazendo as músicas discutidas por meio de links e QR Codes. Essa decisão foi feita justamente por entender que uma transcrição dessas músicas em algo como uma partitura seria uma distorção grosseira com a simples finalidade de tentar encaixar ao mundo eurocentrado. Também é necessário ter em vista que todo músico ocidental que faz análise de música tonal faz com um ouvido êmico, treinado dentro daquela cultura sonora e que domina o código gráfico pensado para aquele sistema sonoro. Já no caso de uma análise do rap indígena, isso seria impossível até para pessoas indígenas, tendo em vista que são centenas de povos e uma pessoa pode ter seu ouvido treinado em um ou dois contextos, mas é humanamente impossível pensar isso em centenas de culturas sonoras. Podemos aqui pensar no lugar de escuta tratado por Katú quanto à questão LGBTQIAP+, mas transformando a reflexão para a própria questão indígena. Um rapper indígena guarani, quando escuta um rap indígena yudja, está em outro lugar de escuta que não é o do não indígena, mas também não é êmico. É válido lembrar que até o presente momento não foram desenvolvidos códigos gráficos para essas músicas, talvez pelo simples fato de não serem necessários mesmo.

Primeiramente adentraremos algumas reflexões sobre instrumentação. Podemos pensar como rappers indígenas ressignificam os sons de instrumentos de origem europeia por terem seus ouvidos treinados em outras sonoridades.

Anarandã: Então, a gente tem o canto sagrado feminino, que é Kunyanyengara, que é o canto sagrado feminino, onde, nas minhas apresentações do show, vai duas mulheres anciãs, ou pode ser três ou quatro, ou um casal, que sempre faz abertura, onde recebe o público, abençoar o público, então a música indígena, o canto sagrado indígena dos meus ancestrais teve comigo desde o início, isso também tem me acompanhado desde o meu nascimento, tanto no batismo de nome, a gente fazia muito rituais de canto sagrado no território, eu sou neta de uma anciã, que é líder espiritual, são Guarani e Kaiowá, a minha avó da parte da mãe é Guarani, Guarani Nhandeva e Mbya, e a parte do meu pai Kaiowá, então eu sei um pouco de cada cultura, porque cada parte do meu pai Kaiowá, ele foi líder espiritual também, e na parte da minha mãe, que são Guarani Mbya e Nhandeva, também são líderes espiritual, então eles sempre me ensinavam, eu fazia o canto sagrado, o rezo para recepção, para cura, então tudo isso eu tenho carregado junto comigo e hoje em dia eu tento aproximar, por exemplo, os instrumentos de taquara, de bambu que a gente tem como flauta, eu trago isso para música também, no dias atuais, onde tem uma musicista que ela toca o violoncelo, flauta, nossa! o violoncelo, ela lembra muito um grupo de maribondo, sabe maribondo, quando fala hum, hum, hum, então quando toca no meu show, eu consigo, parece que tem alguma coisa que te lembra um pouco da natureza, sabe, quando começa a tocar o violoncelo, já começa, você consegue imaginar, por exemplo, um monte, um grupo de abelha, enxame de abelha, assim, vindo, é muito legal e isso vem uma inspiração que a gente tem, a nossa dança, o nosso canto sagrado que fala quando, por exemplo, você tem um inimigo na sua frente e esses inimigos seria representado como se fosse abelha, né, você tem que deixar elas mansinha para deixar o caminho aberto para você, né, eles estão em monte assim, na sua frente, então os anciãos falam assim que tem o canto das abelhas, né, quando você vai na direção do seu alvo, quando elas querem fechar o seu caminho, quando você faz o rezo, elas começam a sair assim do seu caminho, então quando entra o violoncelo para mim, ela representa muito isso e na parte da flauta representa muito o som do bambu, do território, quando, por exemplo, a gente está na fase de ritual, quando a mulher, quando a menina acaba de menstruar, a gente faz o instrumento com o taquara, que é de bambu, que é tipo uma flauta, sabe, para acalmar o corpo, para relaxar o corpo, assim, então tudo isso para mim vem do território, assim, que agora, na verdade, eu estou colocando esses arranjos, assim, nas minhas músicas, como antes eu não tinha produtora, não tinha pessoas que pudessem me ajudar com esses arranjos, eu achava alguns beats e fazia, sabe, então mesmo que eu tinha toda a ideia na minha cabeça de fazer o beat, de trazer a música indígena, assim, junto para gravação, eu não conseguia, porque eu não tinha dinheiro, eu sou uma pessoa, nossa, não tem nada para pagar, então eu falava assim, eita, vai ser muito difícil, pior que não foi difícil, porque eu fiquei conhecida na pandemia e agora já tenho uma carreira muito grande, assim, sem a minha música estar na plataforma, então isso que eu achei incrível²⁴.

É muito comum ver o discurso do indígena deixando de ser indígena por usar tecnologias não indígenas; essas afirmações sempre são feitas do ponto de vista do

²⁴ Entrevista com realizado pelo pesquisador em julho de 2024.

não indígena interessado em exterminar as identidades indígenas. Mas, partindo da fala de Anarandà sobre o violoncelo, proponho justamente o caminho oposto. Pois quando o violoncelo se torna o som de marimbondos que precisam ser acalmados para que os indígenas possam passar, temos aí uma indigenização do violoncelo. Não é o indígena deixando de ser indígena por fazer música com violoncelo, mas sim o indígena tornando o violoncelo indígena em um trabalho de criação estética. Novamente podemos pensar na política de produzir diferença.

Esta fala de Anarandà também torna explícita a reflexão acerca da ideia de invenção no encontro das culturas, como é uma questão de intenção de treinamento auditivo e de aprendizado de técnicas de criação musical em vários contextos sonoros. Por todas essas questões, as análises sonoras que proponho sobre o rap indígena não se trata de tentar chegar a uma interpretação exata das coisas como fazem as análises de música tonal, até porque, como já dito, a música tonal já tem uma estrutura ortografada por sistemas de teoria musical acordados há muito tempo por seus analistas de forma exata, afinal uma quinta justa é sempre uma quinta justa. A análise que proponho não tem uma escola única de formação; as divergências são fermentos para um caminho reflexivo. Podemos pensar a própria capacidade de metáforas como análise musical, como Anarandà fala dos sons de marimbondos emulados pelo violoncelo sem dúvidas a MC faz uma refinada análise de sua música no trecho citado.

Uma questão sobre os instrumentos musicais é que, em muitos contextos, eles são sagrados, e esse é o caso de muitos povos indígenas, como apontam vários trabalhos de Rafael José de Menezes Bastos. Em outros contextos, como no caso do candomblé onde os atabaques são orixá, instrumentos entidades. Nessas análises não se pode pensar o instrumento musical como mero objeto produtor de som. Quando Olivio Jekupe, fala no trecho citado em capítulo anterior que o rap de Owerá é tocado até em cerimônias de ayahuasca, ele está apontando diferenças éticas, estéticas e sobretudo cósmicas dessa música.

Por todos esses motivos apontados, quando um rapper indígena faz uso de um som, uma palavra, um instrumento, um gesto, uma intenção que seja de sua cultura tradicional, isso torna possível notarmos uma distinção profunda entre o rap dito não indígena, pois qualquer um desses elementos, mesmo que expostos uma única vez em uma música, carregam toda uma cosmovisão. Em contraponto, quando um rapper indígena faz uso de sons, palavras, instrumentos, gestos e intenções do mundo não

indígena, podemos refletir sobre a indigenização de tudo isso. Outro exemplo disso é a fala de Brisa Flow em uma entrevista concedida a Livia Nolla, no ano de 2023, na Rádio Nova Brasil.

Livia Nolla: você acabou de falar a *abya yala*, e a *Abya Yala* é como vocês chamam a América antes dos colonizadores? Não?

Brisa: É, não sei se antes, mas assim, a gente tem vivido um movimento indígena muito forte no nosso continente como um todo, que a gente fala que inclusive é uma profecia da águia que encontra o condor, a águia seria o gavião rapina da América do Norte, digamos assim, o condor da América do Sul, são símbolos muito fortes pra gente, então a *abya yala* é esse continente inteiro e a gente tá vivendo um momento onde as águias e o condor se encontram, que são os movimentos indígenas se organizando em todo o nosso continente, a gente vê no Canadá, nos Estados Unidos, no México, na Bolívia, no Chile, aqui no Brasil, então a gente optou por chamar a *abya yala*, principalmente o movimento artístico, que eu acho que é o movimento que tá sempre ali do lado do movimento de lutas, né, de povos, o movimento das artes tá sempre junto, né, eu acho importante que é trazendo uma forma de multiplicar para as outras populações o que que tá acontecendo na movimentação política, social e cultural das pessoas, então eu optei por usar esse nome, eu acho mais bonito, porque América vem de Américo, né, e Latina vem do Latim, então a gente tá reforçando uma língua que destruiu mais da língua de 800 povos, né, que somos mais de 800 povos em todo o continente, e o nome de um senhor que eu nem sei quem ele é, mas que representa uma pessoa que lembra colonização, então a gente prefere a *Abya Yala*, que significa terra fértil, né, no idioma de um dos povos originários do Panamá, que é o povo Kuna, então uma forma de a gente falar de terra fértil que é a *abya yala*, né, o continente mais fértil em termos de cultura, de água, né, assim como o continente africano, a *abya yala* também tem um continente, que são dois continentes que infelizmente foram colonizados e são violentados e extorquidos até hoje.

Livia: tiveram um apagamento, então é muito importante vocês trocar as palavras, e você falar o significado para quem não sabe ainda entender a importância, né, de não se usar certas palavras e usar outras, e aí você lançou em 2021 um EP chamado *Free Abya Yala*, com jazz.

Brisa: É, então, eu me comprometi comigo mesma de que eu ia fazer discos diferentes, mas que sempre ia ter nomes que eu pudesse fazer as pessoas irem dar um Google, sei lá, eu acho importante, muita gente me criticou na época do Newen, gente do rap, gente da música, jornalistas, várias pessoas, “esse nome é muito difícil de falar”, eu falava gente não é difícil, porque você vai querer aprender e a partir do momento que você aprender você aprender uma palavra originária, olha que legal, e aí você pode ensiná-la para alguém e Newen é uma forma, quando a gente fala Newen é uma forma de força, né, então é uma palavra de força, então ela invoca força, né, *Selvagem Como Vento*, eu coloquei esse nome por que meu nome é Brisa de la Cordillera. (Radio Nova Brasil, 2023)

A afirmação de que pessoas da música, jornalistas e outras pessoas falaram para a rapper que o nome de sua música seria difícil de pronunciar, reforça o argumento apresentado anteriormente sobre diferentes fonemas e a transformação estética do canto, do *flow*, vocabulário e significado causada pela produção do rap em diferentes línguas indígenas.

Adentraremos novamente ao universo sonoro do rap indígena justamente com a faixa que abre o disco *Newen*, sendo esta cantada na língua Mapuche, tendo como título *Languëmchefe*, que, segundo a própria artista, significa “assassino” ou “homicida”; este é o tema da canção. Pode-se perceber uma construção melódica distinta do sistema temperado, com seu padrão rítmico sendo construído em um “compasso composto” similar ao que a teoria musical ocidental chama de 6/8. Uma polirritmia que deixa a música em uma fronteira entre o binário e o ternário; essa característica já foi apontada no início da dissertação como algo bastante incomum no rap. Logo de partida já se pode perceber uma série de distinções em relação ao rap não indígena. Esclareço que nesse momento da dissertação não incluirei as letras no corpo do texto para que a experiência seja completamente auditiva.

FIGURA 31 - LAGUËMCHEFE - BRISA FLOW



FONTE: O Autor (2025)

NOTA: É possível acessar a música pelo QRcode ou pelo link
<https://youtu.be/rW21IQFvhCM?si=xaPJfLwhh4Fd4q5M>

Na música ouvimos como Brisa realiza uma costura entre um sistema não temperado e o temperado; justamente quando a rapper passa a cantar o trecho da música em língua brasileira, podemos notar o uso de uma escala tonal. Justamente essa transição da língua mapuche para o brasileiro, da melodia não tonal para a tonal, mostra o que a artista canta dizendo “vi de longe você chegar”, “fogo contra flecha”, dois sistemas musicais pertencentes a duas ontologias distintas que se relacionam esteticamente em uma obra que justamente retrata o conflito. Quando Brisa começa cantar percebemos a entrada de um instrumento de percussão grave que inicia a marcação de um pulso que indica uma outra temporalidade, durante seu canto em brasileiro temos um contraponto vocalizado que indica a presença de resistência do canto mapuche. O próprio canto de Brisa transita entre a estética mapuche e a estética não indígena, caminho, transformações e invenções estéticas que marcam o rap

indígena. O encerramento da obra com um decrescendo que leva ao silêncio enquanto ecoa a palavra “mortos” aponta justamente a tentativa de apagamento desses povos.

Ainda com Brisa, apreciaremos a música *Ayala*, estando presente justamente para melhor refletirmos a fala da cantora no trecho citado anteriormente. Uma música cantada em brasileiro, com uma estrutura musical bastante convencional dentro do rap não indígena, mas que carrega um nome indígena e uma letra que aponta para essa distinção.

FIGURA 32 - AYALA - BRISA FLOW



FONTE: O Autor (2025)

NOTA: É possível acessar a música pelo QRcode ou pelo link
https://youtu.be/0GESP_mxvfl?si=Z8NhCKGJWKU_KV1g

Um *beat* que remete à tradição do rap não indígena, com bumbo e caixa bem marcados no estilo *boom bap*, vocais que remetem ao rap norte-americano da década de 1990, em uma estrutura de compasso 4/4, canto estruturado dentro das escalas do padrão tonal, inclusive cantando palavras em inglês, *Sade by your side*, seguido pelos versos “Oxum nos vigia e nos guarda, nos banha com água todo dia”, revela o trânsito cosmológico, étnico, cultural e estético indianizado pela voz de Brisa.

Seguindo nossa trilha sonora, apreciaremos a música *Yvyrupá*, de Owerá. A canção inicia com um canto tradicional Guarani Mbya e logo em seguida surge a voz de Owerá, com uma letra de rap também em guarani. O som das flautas no início é atravessado pela batida marcada do rap, durante o decorrer da música o instrumental segue com sonoridades que lembram flautas. Aos 32 segundos de música é feito um break marcado pelo som de um trovão, esse som é bastante presente nas músicas do Owerá, pois justamente trovão é o significado do seu nome. Após o som do trovão, retornam sons de flautas atravessados por uma frase em brasileiro: “Respeite a mãe terra!”. Então começa uma outra parte da música que mistura samba com rap, criação

de Marcelo D2, muito consagrada no rap brasileiro. Outra mudança de parte marcada por uma flauta traz um trecho mais melodioso feito em conjunto de vozes. São feitas outras transições para partes com as estéticas já mencionadas. O som do maracá é bastante perceptível ao longo da música, principalmente ao final da faixa, juntamente com sons de pássaros e vento. Essas diferenças de sonoridades marcam uma distinção do rap indígena. Em vários trechos de músicas dos Racionais MC's, o rapper Mano Brown fala sobre a “selva de pedras”. No caso da música de Owerá, podemos notar justamente o oposto, o som da floresta inunda sua estética rapper.

FIGURA 33 - YVYRUPÁ - OWERÁ



FONTE: O Autor (2025)

NOTA: É possível acessar a música pelo QRcode ou pelo link
https://youtu.be/nWhdpfgnBWw?si=_fFmqwnRz1uHg1fx

Podemos perceber uma estrutura bastante pop sendo construída por introdução, parte A²⁵, parte B, que é a parte que inicia após o sim do trovão, parte C que funciona como refrão, retorno à parte B, parte C novamente e encerramento. Nesse caso, podemos dizer que Owerá indianizou ou guaranizou a forma música pop. A parte B construída com a sonoridade do samba mostra um diálogo amplo com a identidade musical brasileira e a parte C mostra o mesmo diálogo com a estética do pop internacional. Obviamente processos muito conscientes por parte do artista do que misturar para inventar. A letra inteiramente cantada em guarani com frases pontuais faladas em brasileiro demonstra essa intenção de indigenização da forma musical. Podemos lembrar aqui do que já foi discutido neste trabalho sobre como Marcelo D2, abrasileirou o rap, misturando-o com samba e criando um subgênero musical.

²⁵ A escolha de nomear as partes das músicas com letras do alfabeto tem a finalidade de tornar mais clara a forma musical como um todo. Essa escolha foi um empréstimo da teoria musical eurocentrada.

Na música *Owerá Chegou* temos outros pontos a serem ressaltados. Iniciando com som de vento e uma batida de rap, surge o som do Mbaraka, que é um tipo de “violão” guarani, que contém cinco cordas e uma afinação específica. A base conta com um tema tocado em uma flauta que faz contraponto a voz de Owerá, que nessa música canta em brasileiro. Não irei me aprofundar nas particularidades das batidas de todas as músicas, pois isso demandaria um trabalho de outra natureza. Nosso ponto aqui é perceber algumas das particularidades sonoras dos raps indígenas em sua pluralidade. Sobre a letra, podemos enfatizar o trecho que o cantor diz “fumando petyngué e cantando bom lugar”. Essa frase em brasileiro é justamente uma forma de dizer um pouco aos não indígenas sobre a cosmovisão guarani. Ao mesmo tempo, este trecho dialoga com a música *Um bom lugar*, do rapper Sabotage. Ao final da canção, faz-se presente um trecho que mistura a língua guarani e brasileira.

FIGURA 34 - OWERÁ CHEGOU - OWERÁ



FONTE: O Autor (2025)

NOTA: É possível acessar a música pelo QRcode ou pelo link
https://youtu.be/LzX_vnNP0Gc?si=g0yPk8VuZDzy7hEa

Como forma, temos introdução, estrofe, refrão, intermezzo, estrofe, refrão, estrofe, refrão e finalização. Como feito anteriormente, poderíamos chamar de intro, A, B, C, A, B, A, B e D. Novamente vemos um padrão consagrado na música pop e no rap, com uma fórmula de compasso 4/4 e a melodia construída dentro do padrão tonal. “Rimando vou demarcar e salvar o nosso estar”, justamente neste trecho podemos refletir sobre como Owerá, faz uso da forma musical do não indígena para comunicar e reivindicar direitos que também fazem parte da cosmovisão ocidental, afinal demarcação é uma invenção do estado burguês que se sente no direito de legislar sobre o território indígena. Infelizmente, como já foi dito neste trabalho, esse estado detém uma grande capacidade de exercer violência. Então percebemos os versos de Owerá: “Poesia, uma arte corretiva que vai mudar o mundo com rima e sem

briga”. Aqui justamente se evidencia como Owerá indianiza a música do não indígena para se fazer ouvir.

Como já dito anteriormente, ser ou não ser cantado em uma língua indígena não são fatores excludentes para um rap ser ou não rap indígena. A presença ou ausência de instrumentos ditos tradicionais também não é um fator excludente. Apesar de essas características contribuírem muito para a singularidade do rap indígena em relação a outros.

As temáticas e as intencionalidades das letras são outros fatores marcantes para a caracterização do rap indígena, claramente junto à identidade de quem o canta. Muitas vezes o fato de escolher deliberadamente não cantar em uma língua indígena ou não usar um instrumento dito tradicional, mas agenciar outros elementos de distinção, é uma saída estética para quebra de qualquer “pessimismo sentimental” (Sahlins, 1997). Como exemplo, podemos apreciar a canção intitulada *Indígena Futurista*, de Katú Mirim.

FIGURA 35 - INDÍGENA FUTURISTA - KATÚ MIRIM



FONTE: O Autor (2025) https://youtu.be/R7Lz6L9Nzyc?si=lqDNv1NFQCg_AUb5

NOTA: É possível acessar a música pelo QRcode ou pelo link

Katú indianiza a música eletrônica em um beat bem característico da *dance music* transformando a estética do não indígena em indígena. Para além do bumbo e caixa em ritmo binário que seguem durante toda a música, dando uma sensação de movimento, temos também uma guitarra distorcida fazendo uma espécie de cama harmônica, seguindo o sistema temperado de afinação. O *backing vocal* é outro fator que revela esse agenciamento de técnicas ditas não indígenas na composição de seu rap. Nesse ponto percebemos que o que cria uma estética musical indígena para o rap não é o uso de uma língua, de um instrumento, de uma escala, mas sim uma intenção de distinção que também perpassa todos esses elementos citados.

Os sons da “natureza” como metáfora sonora são outra potencialidade do rap indígena como estética musical. Atravessando letra e sutilezas sonoras nas bases musicais, as entidades ditas natureza pelo mundo não indígena estão presentes em grande parte das músicas de rap indígena. Percebemos no chamado *gangsta rap* sons de máquinas registradoras de dinheiro, motores de carros, sons de armas engatilhando, entre tantos outros sons que representam poder no contexto dos músicos que fazem o *gangsta rap*, e isso caracteriza o subgênero. Nesse caso, podemos justamente pensar nessas sonoridades de elementos da natureza como uma forma de o rap indígena nos mostrar outras forças e poder. Ainda com Katú:

FIGURA 36 - ÁGUA - KATÚ MIRIM



FONTE: O Autor (2025)

NOTA: É possível acessar a música pelo QRcode ou pelo link
<https://youtu.be/xb57NDXil1s?si=fYNasCPP95JSEKwh>

Flows melódiosos também são ponto de destaque, tendo em vista que o rap não indígena pode ser melódico, mas é predominantemente mais “falado”. Nesse sentido, o trabalho de Kaê Guajajara, por exemplo, mostra caminhos melódicos que apontam sua ancestralidade. O beat também construído com sonoridades mais “suspensas” faz parte de uma outra intencionalidade. Na música a seguir, podemos ouvir um bom exemplo desse tipo de construção, que por vezes é cortado por trechos de beat um tanto mais marcados, como os mais tradicionais do rap não indígena. Também é possível perceber um maracá sutil que marca uma pulsação durante toda a música, um som agudo e leve que de forma muito macia firma sua presença. Outro ponto importante da obra a ser apreciada é o fato de terminar justamente com um canto indígena tradicional apontando para as retomadas, inclusive as retomadas sonoras.

FIGURA 37 - TERRITÓRIO ANCESTRAL - KAÊ GUAJAJARA



FONTE: O Autor (2025)

NOTA: É possível acessar a música pelo QRcode ou pelo link
https://youtu.be/TRIFVzBXnEI?si=D5D8rBrd_r884_4j

Seguindo com Kaê, apreciaremos uma faixa que traz células rítmicas do funk carioca em sua batida, seguida por um padrão rítmico do pop/eletrônico. Esse é outro fato importante da estética do rap indígena, afinal, como já dito na música *Bang*, da Katú Mirim, já citada neste trabalho, “tem índio no gueto”. E como já dito por Kaê, no trecho que faz a apresentação da cantora, ela têm uma trajetória que passa pela vida em favela. A utilização estética da rítmica do funk carioca mostra a relação de uma pessoa indígena e o cotidiano da vida na favela. Logo temos nesse caso um rap/funk indígena.

FIGURA 38 - QUILOMBO ALDEIA - KAÊ GUAJAJARA



FONTE: O Autor (2025)

NOTA: É possível acessar a música pelo QRcode ou pelo link
https://www.youtube.com/watch?v=kTy1dfqTtq0&list=RDkTy1dfqTtq0&start_radio=1

No início da obra, o dedilhado de violão, as palavras em castelhano e as vocalizações remetem a um universo flamenco; certamente essa sonoridade não está voltada para a Europa, mas sim para os outros países de língua castelhana da América Latina. No trecho cantado pelo rapper Rincon Sapiência, vemos claramente a inspiração entre as músicas divididas por cantoras pops da América Latina e

rappers, um exemplo é a música *Rabiosa* da cantora Shakira com o rapper Pitbull, obviamente músicas muito diferentes, mas produzidas em um formato que já é consagrado na América Latina. Essas escolhas sonoras levam justamente a causa que o próprio título da obra revela a um outro patamar que extrapola sonoramente o território estado/nação Brasil.

A performatividade corporal e o vestuário são elementos fundamentais na cultura hip hop como um todo. Roupas largas, correntes de ouro, bonés de aba reta, tênis de formas largas com solado reto: todos esses elementos unidos formam em nossa mente a imagem de uma pessoa ligada à cultura hip hop. Nesse sentido, o videoclipe da música *Rap Yudja Chegou*, nos aponta distinções de cenários, performatividade corporal e vestuário presentes nas atividades dos MCs indígenas. Esses pontos podem ser percebidos nos trabalhos de todos os MCs citados nesta dissertação. Ao invés dos famosos colares de ouro dos rappers não indígenas e carros importados, no presente clipe veremos joias feitas de sementes e miçangas e canoas de madeira. No lugar de garrafas de whisky, teremos o Caxiri, que é uma bebida fermentada feita pelo povo Yudja, à base de mandioca. Essas diferenças produzem identidade social e estética sonora. Vale a pena lembrar que rappers não indígenas falam geralmente da diferença de classes sociais, enquanto rappers indígenas falam da diferença entre indígena e não indígena. Ambos falam de sua religiosidade, sendo geralmente o rap não indígena relacionado ao cristianismo e algumas vezes às religiões de matriz afrobrasileiras, enquanto os rappers indígenas falam das religiosidades tradicionais de seus povos.

Podemos aqui entender que o rap indígena tem em si o devir-indígena proposto teoricamente nos trabalhos e entrevistas de Eduardo Viveiros de Castro, e que desse modo o rap nos aponta uma famosa frase que foi algumas vezes falada pelo antropólogo em entrevistas: “O contrário de pobre não é rico, é índio”. Justamente os raps indígenas apontam essa pressão para que os indígenas sucumbam ao mundo não indígena, todos os raps indígenas desse trabalho nos mostram esse devir-indígena e assim findam qualquer ideia de estado transitório ontológico. O ser indígena mostra sua diferença existencial mesmo quando faz “a mesma coisa” ou algo muito parecido com o não indígena.

CORRIGIDO: FIGURA 39 - RAP YUDJA CHEGOU - RAP YUDJA



FONTE: O Autor (2025)

NOTA: É possível acessar a música pelo QR Code ou pelo link
https://www.youtube.com/watch?v=634pDKMABmg&list=RD634pDKMABmg&start_radio=1

Para encerrar nossa reflexão sobre a estética do rap indígena, apreciaremos um videoclipe da MC Anarandà. Na música intitulada *Che Machu Mandu'ákuemi*, que em brasileiro significa *As Lembranças da Minha Avó*, temos algo que chama atenção em relação à produção audiovisual, pois a música é cantada em guarani, mas a letra foi legendada em brasileiro no decorrer do videoclipe. Existe aí um ato pedagógico, na cultura hip hop conhecido como quinto elemento, que é o conhecimento. É notável a atitude deliberada de Anarandà em se fazer ouvir em guarani, mas também tornar o discurso acessível ao não indígena ou para indígenas falantes de outras línguas que têm o brasileiro como língua comum.

FIGURA 40 - CHE MACHU MANDU'ÁKUEMI - ANARANDÀ



FONTE: O Autor (2025)

NOTA: É possível acessar a música pelo QR Code [8C3PvbE&start_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=8C3PvbE&start_radio=1)

Na última repetição de refrão da obra, a rapper passa a cantar em brasileiro e a legenda passa a ser exibida em guarani. Essa transição é também uma característica muito presente nas músicas dos rappers indígenas bilíngues ou até mesmo políglotas. Cada obra apresentada neste trabalho demanda uma análise

profunda que não cabe em apenas uma dissertação. Nos trabalhos de musicologia, por vezes temos análises para intérpretes, em que dissertações inteiras são construídas sobre duas obras ou até mesmo uma. De modo algum tenho a pretensão de esgotar aqui tudo que pode ser dito sobre a estética do rap indígena. Penso que esse capítulo deve ser entendido como uma flecha lançada para frente que certamente acertará um alvo, mas que, entretanto, está longe de ser o alvo final. Espero pelo futuro em que outras pessoas lançarão essa flecha mais adiante.

Os argumentos aqui apresentados tornam nítidas as singularidades que fazem possível afirmar a existência de um gênero musical chamado rap indígena. Ressalto mais uma vez a importância de não cair na ideia do indígena genérico e, por consequência, estereotipado. Nesse capítulo fizemos apreciações de músicas feitas por pessoas pertencentes a diversos povos, sendo Guarani Kaiowa, Guarani Mbya, Boé Bororo, Guajajara, Mapuche e Yudja. Nesse sentido, a utilização do termo rap indígena diz respeito a uma relação de diferença aos raps feitos por pessoas não indígenas. Mas, para adentrar o universo do rap dito indígena, deve-se ter em mente que será necessário estar atento para inúmeras cosmoaudições. Assim, o estudo do rap indígena nos exige antropomusicologias plurais.

Neste subcapítulo pudemos perceber que o conteúdo das letras, as línguas cantadas, a construção dos beats, os *flows*, cenários, figurinos, corporalidades, a maneira de indianizar coisas do mundo dito não indígena são marcas de uma estética que caracteriza o estilo, ou melhor dizendo, os estilos musicais dos raps indígenas.

5 CONCLUSÃO

As reflexões apresentadas ao longo deste trabalho nos levam a algumas conclusões a respeito do rap indígena. Em primeiro lugar, podemos entender que o rap, de forma geral, é uma música de resistência que surge historicamente em um contexto de opressão, desigualdade social e violência racial. Sua chegada ao Brasil, está ligada às mesmas questões, para além da beleza, alegria e uma forma aberta e democrática de se fazer música. O interesse de pessoas indígenas em fazer rap nasce justamente da identificação com essas possibilidades de produção de alteridade e de resistência às violências impostas pela sociedade colonial branca a pessoas racializadas. Nesse lugar podemos entender o rap de uma maneira geral como uma música contra o estado, sendo aqui referido o estado burguês eurocentrado.

Desde os primeiros artistas indígenas a fazer rap na América do Sul e no Brasil, é notável uma postura transformadora de estética sonora e conteúdo das letras que torna o rap indígena um gênero musical singular. Neste trabalho entendemos gênero musical como as características sociais e culturais de produção e circulação de um tipo de música e sua estrutura de estilo sonoro. Dessa forma, ainda é ressaltado que o rap indígena se define como gênero em contraposição aos raps não indígenas, precisando ser levada sempre em consideração a pluralidade de povos que compõem o grupo de pessoas chamadas indígenas no Brasil, assim afastando qualquer possibilidade de uma identidade genérica e estereotipificante.

Este trabalho apostou em discutir questões sociais comuns a rappers indígenas e não indígenas, justamente para dessa forma evidenciar as diferenças produzidas por essas músicas. Quando discutida a questão racial indígena no Brasil, fica evidente a reivindicação do rap indígena em dizer que pessoas negras não representam pessoas indígenas, dessa forma, o rap negro não representa o rap indígena, ainda que existam muitos paralelos na luta contra o racismo, em que, por fim, os grandes beneficiados são as pessoas brancas.

O mesmo acontece quando é discutida a expressão da sexualidade no rap indígena, em que são apresentados argumentos que apontam para uma complexidade ainda maior por se tratar de vivências em cosmovisões diferentes. Para além da questão da sexualidade vivida por pessoas indígenas em relação ao mundo não indígena, essas pessoas também têm outras vivências em relação às suas próprias comunidades. Sendo assim, podem ser aceitos em alguns casos, sofrer

violência em outros, de modo que as falas de MCs e produções artísticas do rap indígena evidenciam essa complexidade e as distinguem dos outros raps.

Outra distinção apresentada neste trabalho é a respeito da questão da corporalidade, isto dito do ponto de vista não indígena. Pois, como fica evidente nesta dissertação as falas de pessoas indígenas e suas obras artísticas apontam para uma noção muito mais complexa que envolve corpo, território e espírito. Categorias pensadas separadas pelo mundo não indígena que são corpo-território-espírito para o mundo indígena. Dessa forma, as discussões de gênero também se complexificam e se aprofundam quando são pautadas a partir do rap indígena.

O trabalho também evidencia o apagamento da presença indígena na chamada música popular brasileira e aposta em um conceito da rapper indígena Kaê Guajajara como forma de correção histórica desse apagamento. O conceito Música Popular Originária – MPO teve uma discussão inicial, mas que exige aprofundamento em trabalhos futuros. O rap indígena brasileiro faz parte desse guarda-chuva maior chamado MPO.

Por fim, este trabalho evidencia questões estéticas musicais que fazem o rap indígena distinto dos outros raps. Linguagens cantadas, conteúdo das letras, maneira de pronunciar as palavras, formas de construir *flow*, construção de beats, escolha de samples e sobretudo, a ideia de tornar indígena aquilo que é dito não indígena. Neste trabalho foi adotada a expressão indianizar o rap como resposta ao pessimismo sentimental histórico que afirma um branqueamento dos povos indígenas; neste caso, a recíproca serve para evidenciar o discurso que visa apagar os devires-indígenas. O rap indígena justamente é mais uma expressão desse devir que mostra como esses povos resistem aos ataques históricos do mundo branco e afirmam suas existências de diversas formas em todos os tempos.

Dessa forma, podemos concluir que o rap indígena tem todos os pressupostos necessários para ser possível afirmá-lo como um gênero musical específico, que faz parte desse grande guarda-chuva chamado rap.

Desde o início deixei claro que o presente trabalho se tratou de uma pesquisa panorâmica a respeito do rap indígena, não buscando de forma alguma esgotar qualquer uma das questões abordadas no trabalho. Mas sim relacioná-las a ponto de poder tornar nítidas as especificidades culturais e sociais que fazem do rap indígena um gênero musical autêntico. Dessa forma, a grande conclusão deste trabalho é que o rap indígena é de fato um subgênero do rap, diferente de todos os outros por todas

as questões apresentadas neste trabalho, e que pessoas indígenas, ao fazerem rap, não estão sendo branqueadas ou se tornando negras pelo fato de o rap ser uma música negra. Mas sim, os MCs indígenas estão tornando o rap uma música indígena. Neste trabalho, tratei como indigenização do rap como resposta proposital às falas que surgem de forma racista em tom de pessimismo sentimental. Acredito que muitas novas pesquisas são necessárias e sem dúvidas acontecerão como parte desse processo de indigenização do mundo, afinal, como já disse o imortal da Academia Brasileira de Letras Ailton Krenak, “o futuro é ancestral”.

REFERÊNCIAS

- AGÊNCIA CÂMARA DE NOTÍCIAS. **Congresso derruba veto ao marco temporal das terras indígenas**. Portal da Câmara dos Deputados, 2024. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/>. Acesso em: 1 fev. 2024.
- ALMEIDA, A. C. Aspectos das políticas indigenistas no Brasil. **Interações**, Campo Grande, p. 611–626, 2018.
- ALVES, C. K. **Slam poesia**: experimentações poéticas e políticas na cidade de Curitiba. 2024. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia e Arqueologia, Curitiba, 2024.
- ANARANDÀ. **Perfil oficial**. Instagram: @anarandagk21, 2024. Disponível em: <https://www.instagram.com/anarandagk21/>. Acesso em: 23 nov. 2024.
- BASTOS, Rafael José de Menezes. O índio na música brasileira: recordando quinhentos anos de esquecimento. In: TUGNY, Rosângela Peirano; QUEIROZ, Rubens Caixeta de (org.). **Músicas Africanas e Indígenas no Brasil**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- BRISA FLOW. **Quero quebrar o estereótipo colonizador do que é o indígena – Ponte Jornalismo**. YouTube, 2019. 1 vídeo (16 min 14 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9-TI7GJa7bl>. Acesso em: 29 out. 2024.
- BRISA FLOW. **Brisa Flow fala do início de carreira, repercussão do primeiro disco e o Janecqueo**. YouTube, 2023. 1 vídeo (13 min 25 s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Nr_KgjbK3gc. Acesso em: 28 out. 2024.
- BRISA FLOW. **Perfil oficial**. Instagram: @brisafLOW, 2024. Disponível em: <https://www.instagram.com/brisafLOW/>. Acesso em: 28 out. 2024.
- BRÔ MC'S. **Eju Orendive – clipe oficial legendado**. YouTube, 2015. 1 vídeo (3 min 36 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oLbhGYfDmQg>. Acesso em: 31 out. 2024.
- CALAVIA SÁEZ, O. O lugar e o tempo do objeto etnográfico. **Etnográfica**, Lisboa, v. 15, n. 3, p. 589–602, 2011.
- CANAL CURTA. **Djamila Ribeiro**: O que é lugar de fala? YouTube, 2018. 1 vídeo (3 min 53 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S7VQ03G2Lpw>. Acesso em: 17 jul. 2025.
- CARAMURU, B. T. **“La resistencia palestina es mujer y está furiosa”**: Palestinidades em diáspora a partir dos marcadores sociais de diferença – um olhar interseccional. 2023. 176 f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2023.
- CARTA CAPITAL. **Kaê Guajajara**: “Fala-se da importância da música brasileira, mas nunca se inclui a música indígena”. YouTube, 2022. 1 vídeo (20 min 03 s).

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xEm52Nk9dfU>. Acesso em: 25 out. 2024.

CASTRO, E. V. **Metafísicas Canibais**: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

CATRACA LIVRE. **Conheça o Tibira, Coletivo de visibilidade indígena LGBTQIA+ (Entrevista com Katú Mirim)**. YouTube, 2021. 1 vídeo (5 min 32 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V5AZLMJ9aTk>. Acesso em: 17 jul. 2025.

CLASTRES, P. **A sociedade contra o Estado**. Trad. Theo Santiago. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

COELHO, L. F. H. Música indígena no mercado: sobre demandas, mensagens e ruídos no (des)encontro intermusical. **Revista Campos**, Curitiba, v. 5, n. 1, p. 151–166, 2004.

CONSELHO INDIGENISTA MISSIONÁRIO (CIMI). **Marcha das Mulheres Indígenas**. 2019. Disponível em: <https://cimi.org.br/2019/08/marcha-mulheres-indigenas-documento-final-lutar-pelos-nossos-territorios-lutar-pelo-nosso-direito-vida/>. Acesso em: 20 nov. 2024.

CRENSHAW, K. Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. **The University of Chicago Legal Forum**, n. 140, p. 139–167, 1989.

CUNHA, M. C. **Negros estrangeiros**: os escravos libertos e sua volta à África. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1985.

DALLANHOL, K. M. B. **Jeroky e Jerojy**: Por uma antropologia de música entre os Mbyá-Guarani do Morro dos Cavalos. 2002. 153 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

DENNYS, Y. **Perfil oficial**. Instagram: @yaridennys, 2024. Disponível em: <https://www.instagram.com/yaridennys/>. Acesso em: 7 nov. 2024.

DORLIN, E. **Sexo, gênero e sexualidades**: introdução à teoria feminista. Trad. Jámille Pinheiro Dias; Raquel Camargo. São Paulo: Crocodilo; Ubu Editora, 2021.

ETTO, R. M.; CARLOS, V. G. A língua em três perspectivas. **Linguagens & Cidadania**, Santa Maria, v. 20, n. 1, p. 12–25, 2018.

FACÇÃO CENTRAL. **Isso Aqui é Uma Guerra – Facção Central**. 2024. Disponível em: <http://letras.mus.br>. Acesso em: 24 set. 2024.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FÉLIX, J. B. J. **Chic Show e Zimbábue e a construção da identidade nos bailes black paulistanos**. 2000. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

FREYRE, G. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Global, 2003.

GARCIA, E. F. O projeto pombalino de imposição da língua portuguesa aos índios e a sua aplicação na América meridional. **Tempo**, v. 12, n. 23, p. 23–38, 2007.

GONZALES, L. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Schwarcz S.A., 2020.

GRUPO J.A.C. **CIC**. YouTube, 2014. 1 vídeo (4 min 42 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uzoQgpCg8oQ>. Acesso em: 31 out. 2024.

GUAJAJARA, K. **Perfil oficial**. Instagram: @kaekaekae, 2024. Disponível em: <https://www.instagram.com/kaekaekae/>. Acesso em: 24 out. 2024.

GUILHERME, J. C. **A poética da luta**: rap indígena entre os Kaiowá e Guarani em Mato Grosso do Sul. 2017. 115 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

HUIZINGA, J. **Homo Ludens**: o jogo como elemento da cultura. Trad. João Paulo Monteiro. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

LABCOM PUCPR. **Corpo-território (Entrevistada: Katú Mirim)**. YouTube, 2024. 1 vídeo (23 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L-C3xtrYUJ0>. Acesso em: 23 out. 2024.

LÉVI-STRAUSS, C. **Raça e História**. In: Antropologia Estrutural. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2015. p. 328–366. (Obra original de 1952.)

LOBO, H. **Trajetórias individuais e processos coletivos do rap indígena**: territórios e territorialidades do grupo Brô MC's. 2014. 156 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2014.

LUGONES, M. **Feminismo decolonial**. In: Pensamento feminista. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

MARCELO D2. **A Maldição do Samba**. YouTube, 2007. 1 vídeo (4 min 05 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JRNAyOg8qOk>. Acesso em: 30 out. 2024.

MARCELO D2. **Pilotando o Bonde da Excursão / Inclusão**: Balanço do Jacaré / Good Times (Live). YouTube, 2018. 1 vídeo (4 min 15 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oj243hlmRkl>. Acesso em: 30 out. 2024.

MARCON, F. O primeiro lugar vai para...: por uma abordagem antropológica sobre festivais de música e gêneros musicais. **Antropologia em Primeira Mão**, Florianópolis, p. 5–18, 2011.

MIRIM, K. **Perfil oficial**. Instagram: @katumirim, 2024. Disponível em: <https://www.instagram.com/katumirim/>. Acesso em: 16 out. 2024.

MONTARDO, D. L. O. **Através do Mbaraka**: Música e Xamanismo Guarani. 2002. 277 f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

MOREIRA, G. F. O estilo indígena de Villa-Lobos (Parte I): aspectos melódicos e harmônicos. **Per Musi**, n. 27, p. 19–28, 2013. DOI: 10.1590/S1517-75992013000100003.

MORI, L. **O que explica alta de quase 90% na população indígena registrada pelo Censo 2022**. BBC Brasil, 2023. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/c6pw10g6w4xo>. Acesso em: 23 out. 2024.

MUNDURUKU, D. **O Banquete dos Deuses**: conversa sobre a origem e a cultura brasileira. São Paulo: Global, 2013.

O GLOBO. **Beyoncé é acusada de usar mão de obra escrava em coleção de roupas**. O Globo, 2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/ela/moda/beyonce-acusada-de-usar-mao-de-obra-escrava-em-colecao-de-roupas-19319441>. Acesso em: 18 jul. 2025.

OLD TAPES. **The Jubalaires - Noah (First RAP Performance)**. YouTube, 2022. 1 vídeo (2 min 33 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xij0RcW6FTA>. Acesso em: 30 out. 2024.

OLIVEIRA, R. G. **Selah Al Museka**: uma etnografia das produções e práticas musicais palestinas. 2015. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

OWERÁ. **Perfil oficial**. Instagram: @owera.oficial, 2024. Disponível em: <https://www.instagram.com/owera.oficial/>. Acesso em: 21 nov. 2024.

OZ GUARANI. **O índio é forte**. YouTube, 2018. 1 vídeo (4 min 50 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iXlpDa28HQU>. Acesso em: 31 out. 2024.

PEIRANO, M. **Uma antropologia no plural**: três experiências contemporâneas. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1992.

PERRONE-MOISÉS, B. Índios livres e índios escravos: os princípios da legislação indigenista no período colonial (séculos XVI a XVIII). In: CARNEIRO DA CUNHA, Manuela (org.). **História dos índios no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 115–132.

RÁDIO NOVA BRASIL. **Kaê Guajajara**: As pessoas nunca questionam de onde vem a brasilidade musical. YouTube, 2023. 1 vídeo (10 min 54 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BYU8WNCagwU>. Acesso em: 28 out. 2024.

RAMÍREZ, Andrés (direção). **Ukamau y Ké**. Bolívia / Equador: Produtora: Color FX; Quechua Films, 2017. Documentário, 86 min. Produção: Andrés Ramírez; Esteban Coloma; Amanda Robalino; Fabián Bolívar. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NgPViiVKLYI> (trailer). Acesso em: 20 out. 2024.

RAP YUDJA. **Perfil oficial**. Instagram: @rap_yudja, 2024. Disponível em: https://www.instagram.com/rap_yudja/. Acesso em: 7 nov. 2024.

RAPADURA. **O Nordeste é a peste (Clipe Oficial)**. YouTube, 2023. 1 vídeo (7 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wwn27rvjKsM>. Acesso em: 31 out. 2024.

RIBEIRO, D. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento; Justificando, 2017.

RODRIGUES, J. **Deixa Isso Pra Lá**. YouTube, 2019. 1 vídeo (2 min 14 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O3E1uHDrJws>. Acesso em: 30 out. 2024.

ROSA, W. **Homem Preto do Gueto**: um estudo sobre a masculinidade no Rap brasileiro. 2006. 148 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

SAHLINS, M. O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um ‘objeto’ em via de extinção. *Mana*, v. 3, n. 1, p. 41–73, 1997.

SANTANA, I. **Conheça Tibira, o coletivo de visibilidade indígena LGBTQ+**. 2020. Disponível em: <https://www.cedefes.org.br/conheca-tibira-o-coletivo-de-visibilidade-indigena-lgbtq/>. Acesso em: 17 jul. 2025.

SEEGER, A.; MATTA, R.; CASTRO, E. B. Viveiros de. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. In: OLIVEIRA FILHO, João Pacheco de (org.). **Sociedades indígenas e indigenismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1987. p. 11–29.

TEDX TALKS. **O que não me matou me deixou mais forte**: Kaê Guajajara. YouTube, 2024. 1 vídeo (9 min 06 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ID1QeNmUYIs>. Acesso em: 24 out. 2024.

TEPERMAN, R. **Se liga no som**: as transformações do rap no Brasil. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

THE GUARDIAN. **Beyoncé faces backlash after wearing shirt with anti-Indigenous language**. 2025. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2025/jun/29/beyonce-shirt-anti-indigenous-language>. Acesso em: 18 jul. 2025.

THE SUGAR HILL GANG. **Rapper’s Delight (HQ, Full Version)**. YouTube, 2010. 1 vídeo (14 min 45 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rKTUAESacQM>. Acesso em: 30 out. 2024.

TV CULTURA. **Mistura Cultural recebe Kaê Guajajara**. YouTube, 2023. 1 vídeo (28 min 47 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ssaMSI8t69Y>. Acesso em: 25 out. 2024.

VERGÈS, F. **Um feminismo decolonial**. São Paulo: Ubu, 2021.

WAGNER, R. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WEBER, M. **A política como vocação e ofício**. Petrópolis: Vozes, 2021. (Obra original de 1919.)