

Universidade Federal da Grande Dourados
Faculdade de Ciências Humanas
Programa de Pós Graduação em Antropologia

Rap, Política e Juventude Indígena: o canto enquanto ferramenta política

Giovanni Radaelli Cenci

Dourados, agosto de 2024

Universidade Federal da Grande Dourados
Faculdade de Ciências Humanas
Programa de Pós Graduação em Antropologia

Rap, Política e Juventude Indígena: o canto enquanto ferramenta política

Giovanni Radaelli Cenci

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Orientadora: Prof. Dra. Aline Castilho Crespe

Dourados, agosto de 2024

RESUMO: A RID, Reserva Indígena de Dourados, Mato Grosso do Sul, foi palco para o nascimento do primeiro e mais conhecido grupo de rap indígena do Brasil: o Brô MC's. Nativos da aldeia Bororó, os rappers guarani e kaiowá denunciam em seus versos a violência cotidiana que percorre retomadas e reservas, além do esbulho de territórios pelo agronegócio, o racismo a que estão sujeitos na cidade, a repressão por parte do Estado e a intolerância religiosa dentro das comunidades. Alavancando sucesso internacional, o Brô MC's influenciou outros grupos e artistas indígenas da RID a procurarem no rap uma forma de expressão, luta e ferramenta política, referentes às dificuldades da rotina e da vida de um jovem indígena. Carregando a tarefa de unir sua busca por influência e sucesso como artistas ao reconhecimento e respeito enquanto nativos perante os indígenas mais velhos, o Brô MC's consolida o rap como uma reinvenção da prática tradicional do canto dos ancestrais, das gerações antigas. Neste trabalho, busco discutir, além dos aspectos citados acima, a investigação de uma segunda hipótese: uma possível relação entre o canto e a dança praticados pelos antigos, o canto e dança reinventados pelos novos, e como ambos se articulam como movimentos e ações políticas dos Guarani e Kaiowá, funcionando como uma ferramenta de circulação de saberes alternativa aos meios tradicionais, servindo de acesso à juventude e dando forma, assim, a uma ponte geracional entre os jovens e os antigos, que acabe permitindo de certa forma uma sobrevida às tradições. Enquanto os mais velhos fazem política a partir do canto com os mortos e os Jara, os mais jovens fazem política a partir do canto com os vivos, sobretudo com a juventude indígena. O rap e o hip hop surgem valorizando as demandas e preservação dos modos de vida tradicionais, demonstrando assim sua importância enquanto uma geração que domina linguagens e tecnologias emergentes que reinventam a prática da palavra cantada, exercendo como jovens indígenas a função de mensageiros e sustentadores do conhecimento tradicional dos antigos, colocando-se portanto como protagonistas de um modo próprio de fazer política, pelos indígenas, para os indígenas.

Palavras-chave: Rap indígena; Guarani e Kaiowá; Juventude indígena; Brô MC's; RID

ABSTRACT: The RID, Reserva Indígena de Dourados (Dourados Indigenous Reservation), in Mato Grosso do Sul Brazilian state, was the place of birth for the first and most renowned indigenous rap group of Brazil: the Brô MC's. Natives from the Bororo Village, the guarani and kaiowa rappers report with their verses the daily violence that perpass traditional lands and reservations, like the robbery of territories by the agrobusiness, the racism which targets them in the city, the State repression and religious intolerance throughout their communities. Reaching international success, the Brô MC's were influential to posterior indigenous artists and groups of the RID to search in rap a form of expression, fight and political tool, referring to the daily life hassles experienced by young indigenous. Carrying the task of uniting their search for influence and success while artists to the recognition and respect while natives upfront the older indigenous, the Brô MC's solidify the rap as an reinvention of the traditional practice of singing from their ancestors, the older generations. In this piece of work, I aim at the discussion of, other than the aspects cited above, the investigation of a second hypothesis: a possible relation between

the chant and dance practiced by the elder, the chant and dance reinvented by the youth, and how both articulate with political actions and movements from the Guarani and Kaiowa, working as an alternative knowledge circulation tool in relation to the traditional practices, serving as a way of access to the youth and giving form to a generational bridge between the youth and the elder, allowing in some way the survival of traditions. While the elder make politics from the chant with the dead and the Jara, the younger ones do politics from the chant with the living, particularly with the indigenous youth. The rap and hip hop emerge as a new way of bringing transformations to their reality, at the same time valuing the demands and preservation of the traditional ways of living, demonstrating their importance as a generation which owns emergent languages and technology that reinvent the practice of the chanted word, exerting as young indigenous the function of messengers and sustainers of the traditional knowledge from the elder, putting themselves as protagonists of their own way of doing politics, made by the indigenous people, and for the indigenous people.

Keywords: Indigenous rap; Guarani and Kaiowa; Indigenous youth; Brô MC's; RID.

Agradecimentos

Minha pesquisa não se trata de um trabalho construído sozinho, mas sim de uma caminhada que só foi possível graças aos atores que dela fazem parte, e que são coautores desta dissertação. Charlie Peixoto, o CH, que desde nosso primeiro contato nos identificamos como se já nos conhecêssemos há muitos anos, me mostrou com sua inteligência que talento e generosidade são características indissociáveis. Kelvin Mbaretê, com sua ousadia e sinceridade de guerreiro, me ensinou a mostrar a cara e não abaixar a cabeça diante das injustiças da vida. Bruno Veron com sua personalidade vibrante, astúcia e com seu humor contagiante que deixa geral sempre pra cima, e Clemerson Batista com sua firmeza, constância e presença. Gugu com sua alegria, acolhimento e espírito de união, e Johnnis e Sandriel com a jovialidade que energiza e com a esperança que trazem por dias sempre melhores. Ao Júlio Florenço, ao Kamui, à Brianne e ao Josué, pela parceria e companhia nas batalhas de rima. E ao Germano Kaiowá e à Aline de Souza, agradeço por me mostrarem a importância de se lutar pela ancestralidade e pela memória. Como Aline sempre me dizia, sem história, somos apenas folhas levadas ao vento pela direção que ele quiser.

À Aline Crespe, agradeço por sua paciência e confiança de que tudo ia dar certo até mesmo quando achei que não dava mais para continuar, sempre me ensinando a colocar os pés no chão e me guiando por saídas que pensei jamais existirem. À Lauriene Seraguza pela compreensão e pelo apoio nos momentos difíceis de campo, à Paola Gibram pela luz teórica, didática brilhante e interesse genuíno na pesquisa que me via construindo, e a Rodrigo Amaro pela inspiração que guia esse trabalho desde o início e pela parceria.

À minha família, começando pelo meu pai, João, pela confiança que depositou em mim e na minha capacidade, e à minha mãe, Solange, por ser a minha maior parceira em todos os momentos da vida, dos fáceis aos mais difíceis, e a voz da minha razão. É ela a pessoa responsável por ter cultivado dentro de mim um ser que se entrega de coração ao que faz, buscando coerência, pensamento crítico, caráter e sensibilidade. Ao meu amigo Antônio Izidoro, que nunca me deixou desistir daquilo que me pertencia. E por último e não menos importante, dedico este trabalho ao meu primo Raphael de Leon Serapião, que passou na minha vida como um cometa, breve, mas inesquecível. Ele não está mais aqui para ver onde cheguei, mas sei que sempre soube que chegaria. Foi o maior exemplo de ser humano, parceiro e o mais sábio conselheiro que a vida poderia me dar.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	7
CAPÍTULO 1	15
A presença Guarani e Kaiowa em Dourados, Mato Grosso do Sul.....	15
Breve histórico da ocupação não indígena no sul do MS.....	15
Caracterização atual da reserva: cenário de superpopulação e relações com o Estado	20
CAPÍTULO 2	31
Construindo meu campo com rap e hip hop indígena	31
Pesquisa de campo: seguindo os atores	31
O Brô MC's: os primeiros do rap indígena e demais protagonistas da cena do hip hop indígena em Dourados	33
Os principais grupos e artistas indígenas do rap em Dourados	39
Minha primeira experiência em um Jerosy Puku	46
Retomada, a Live: Uma etnografia de uma apresentação ao vivo via streaming dos Brô MC's	55
CAPÍTULO 3	60
A cena do rap e do hip hop em Dourados, Mato Grosso do Sul	60
As batalhas de rima em Dourados e a presença Guarani e Kaiowá.....	60
A cena.....	61
Conhecendo uma batalha de rimas	64
Estrutura e Formato:	64
Conteúdo e Estilo:	64
Aspectos Competitivos:.....	64
História e Cultura:	65
Eventos e Competições:.....	65
A Batalha da 50	70
A Batalha do Centrão, parte I	73
Começo.....	76
Confronto	77
Grito de guerra	79
Foco no ringue	80
Troféu	81
A Batalha do Centrão, parte II.....	84
A Batalha da Jaguapiru.....	87
O mutirão de graffiti da Retomada Yvu Verá II.....	94
A palavra, o canto e a dança: instrumentos políticos ou fins de si mesmos? Parte 1	99
A palavra, o canto e a dança: instrumentos políticos ou fins de si mesmos? Parte 2.....	101
CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
BIBLIOGRAFIA.....	106

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - MC Índio e MC Massai apresentando a primeira edição da Batalha da Jaguapiru	26
Figura 2 - Publicação do Instagram apresentando Kelvin Mbaretê	28
Figura 3 - Publicação do Instagram apresentando Tio Creb	28
Figura 4 - Publicação do Instagram apresentando CH MC.....	29
Figura 5 - Publicação do Instagram apresentando Bruno VN.....	29
Figura 6 - Tio Creb combatendo a infestação de formigas no espaço do estúdio Ayvu Records.	37
Figura 7 - Trato ao teto Tio Creb instalando no estúdio um forro de taquaras.....	37
Figura 8 - Estúdio ecológico Futuro estúdio ecológico do grupo, ainda em fase de construção.....	38
Figura 10 – Campinho Campo de futebol ao lado do estúdio,	39
Figura 11 - Capa do álbum Jaguapi Funky de MC Marin	41
Figura 14 - Captura de tela mostrando o perfil oficial de Mc Driel na plataforma	46
Figura 15 - O cordão chamado ara ryvy	48
Figura 16 - Momento em que Germano e os ñaderu, em reza ao amanhecer do dia.	52
Figura 17 - Germano vestindo a camiseta do Brô MC's.....	54
Figura 18 - Mapa das batalhas de rima	66
Figura 19 - Postagem Batalha da cinquenta no Instagram.....	72
Figura 21 - O começo da batalha Centro da roda de rima da batalha.	77
Figura 22 - O confronto Adversários frente a frente.....	78
Figura 23 - Grito de guerra	79
Figura 29 - Foto oficial Foto oficial da primeira edição da Batalha da Jaguapiru.....	87
Figura 30 - MC Índio puxando o grito de guerra durante sua apresentação na Batalha da Jaguapiru.	88
Figura 31 - MC Barreto, à direita, rimando contra MC Suco de Fruta, à esquerda.	89
Figura 32 - Clemerson Batista, do Brô MC's, rimando contra MC Pedrinho.....	91
Figura 33 - MC Kel e sua amiga posando para a foto com seu ídolo MC Kamui, campeão da noite.....	92
Figura 34 - Duelo entre MC Massai, à esquerda, e MC Kel, à direita.	93
Figura 35 - Troféu de campeão, também conhecido como folhinha, da primeira edição da Batalha da Jaguapiru.	94
Figura 36 - Monumento feito e erguido pelas parentelas da retomada Yvu Verá 2.....	96
Figura 37 - Grafiteiros locais cobrindo com graffitis os muros	97
Figura 38 - O muro da retomada sendo utilizado como cenário para o videoclipe do grupo de rap indígena OD\$.	98

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O objetivo desta pesquisa é entender como os rappers indígenas da cidade de Dourados, Mato Grosso do Sul, utilizam do canto e do rap enquanto ferramentas políticas e de transformação, de modo a compreender como seus novos modos de vida (*ñandereko*) relacionam o hip hop ao canto tradicional das gerações antigas e influenciam a juventude da aldeia a seguir o caminho da música, enquanto esta serve de ponte entre a luta por direitos, territórios e tradições desde as gerações passadas até as gerações mais recentes. Para isso, procuro articular as informações registradas em trabalho de campo realizado com o primeiro grupo de rap indígena do Brasil, o Brô MC's, o primeiro grupo de rap indígena do Brasil, que abriu caminho para que outros artistas do gênero seguissem a carreira musical, cenário este também registrado em trabalho de campo.

Por fim, apresento as batalhas de rima da cidade de Dourados e da Reserva Indígena de Dourados em busca de uma potencial relação destas com o trabalho dos rappers indígenas. E por último, descrevo uma experiência em um *Jerosy Puku* (ritual de batismo do milho branco) ocorrido em uma retomada em Douradina, para entender possíveis relações de significado e prática entre o canto sagrado dos antigos, o *Nhe'e*, o canto cotidiano do *Ayvu* e o canto dos rappers indígenas.

Para isso, dialogamos com os trabalhos de Rodrigo Amaro de Carvalho (2018), que pesquisou o trabalho do grupo de rap Brô MC's e teorizou, a partir de pesquisa de campo, a ideia de *ñandereko*, o modo de ser guarani e kaiowa, e como ele é vivido pela juventude indígena ligada ao rap e ao hip hop. Dialogamos também com a recente etnografia de Tatiane Klein (2024), que pesquisa o uso das tecnologias e do canto para os Guarani e Kaiowá. Tentamos, a partir dos trabalhos de Manuela Carneiro da Cunha e Diógenes Cariaga, entender a história indígena contada pelo ponto de vista nativo e o fazer política feito pelos indígenas, para os indígenas.

Apresento a seguir um breve relato sobre a minha trajetória e como cheguei a esta pesquisa. Nasci em Dourados, em 1993. Ainda recém-nascido, me mudei com minha mãe para uma pequena cidade do interior do estado, onde ela trabalhava, prestando assistência aos pequenos produtores rurais do município. Vivi no sítio de meus avós até meus 5 anos de idade, e após uma breve passagem pela cidade de Douradina, viemos eu, minha mãe, minha avó e meu avô a Dourados, onde estudei até o fim do ensino médio. Durante todo esse tempo acompanhei minha

mãe pelas suas jornadas em assentamentos rurais no distrito douradense de Itahum. A agricultura familiar nunca me foi estranha, e creio que um pouco dos valores que consolidei comigo ao longo da minha vida vieram dali.

As pessoas da minha família sempre insistiram que eu fizesse agronomia, mas conhecendo a realidade do curso de perto, sabia que dificilmente aprenderia alguma coisa sobre agricultura familiar ou da realidade do povo do campo. Apesar de ter passado no vestibular de agronomia, me recusei a fazer. Em vez disso, concentrei minhas paixões em outro lugar: nas artes visuais. Em 2013, tive a sorte de integrar o quadro de discentes da Universidade Federal de Santa Catarina, no curso de Design. O que eu não esperava era a amplitude de horizontes que as disciplinas teóricas daquele curso abriram na minha concepção de mundo. Uma arte feita com um propósito utilitário? Um propósito utilitário que, de acordo com os autores e teorias que víamos, deveria servir ao público de maneira a facilitar a vida e o acesso às tecnologias às grandes massas e às minorias? Definitivamente, a popularização e a democratização das ferramentas por nós desenvolvidas era uma ideia apelativa para mim. Eu achava aquilo lindo, mostrava-me que a arte e a funcionalidade dos artefatos não encontrava lugar apenas dentro do mercado e do capitalismo.

Após dois anos em Florianópolis, passei por problemas pessoais e decidi retornar a Dourados. Ao chegar aqui, pensei: “vou procurar um curso aqui na cidade do qual eu possa completar aquilo que comecei no design”. Acabei parando dentro do curso de Publicidade e Propaganda. Descobri ali dentro, já no segundo semestre, que a ideia do curso era o exato inverso daquela que havíamos aprendido no design: a arte e a funcionalidade das coisas deveriam ser feita exclusivamente para vender. Não importa o quão prejudicial aquilo que criamos seja para aqueles que o utilizam, o importante é maximizar o lucro a todo custo.

Não consegui me adaptar com o choque de visões e de enfoque entre aquilo que por primeiro me apaixonei e aquilo que estava escutando. Acabei entrando em conflito com um dos meus professores e nunca mais voltei para aquela sala. Mas não foi de todo mal aquilo que observei e absorvi no curso. A parte do marketing de certa forma utiliza de métodos qualitativos um pouco semelhantes àqueles usados pela antropologia. Uma das diferenças que observei é que o marketing fará um estudo em busca de entender a realidade e o ponto de vista de determinada comunidade ou segmento populacional com o objetivo de entender as necessidades e vontades do

consumidor de seus produtos, para assim maximizar a margem do lucro em cima de tais características.

De qualquer forma, jamais concordei com a perspectiva mercadológica desse tipo de publicidade e propaganda. No entanto, ao sair do curso, me senti órfão de uma tentativa de compreensão do cenário político e social brasileiros, e de conhecer diferentes realidades que não fossem a minha, que tivesse como propósito o entendimento politicamente engajado das comunidades estudadas, que pudesse de alguma maneira auxiliá-las na resolução de problemas, ou ao menos tornar suas realidades compreensíveis a quem de fora as observa. Foi então que me interessei pelo curso de Ciências Sociais e tomei o caminho da Antropologia, que das três grandes áreas, sendo as outras duas Ciência Política e Sociologia, era a que mais se aproximava daquilo que eu buscava compreender. Através do curso, conheci professoras e professores maravilhosos que conseguiram transmitir brilhantemente suas paixões pela antropologia e também pelos povos indígenas. Ao escolher minha orientadora de Trabalho de Conclusão de Curso, conversei com a professora Aline Crespe, que me apresentou um autor que me surpreendeu com seu trabalho como nenhum outro autor acadêmico tivera feito até então: Antônio Brand.

O dia em que peguei seu livro impresso da estante da sala dos professores de Aline foi um dos últimos dias em que pisei na universidade antes da pandemia. Poucas semanas depois foi decretado o fim das aulas e a investida pelo lockdown no país. Durante mais de um ano, restavam em meu quarto apenas eu, as palavras de Antônio Brand e múltiplas etnografias sobre os povos Guarani disponibilizadas nas páginas acadêmicas da internet que eu pesquisava e lia por interesse próprio. Não havia um único dia em que não lia e mergulhava a fundo em artigos de autores como Isaque João, Sandra Benites, Rodrigo Amaro, Aline Crespe, e outros que descreviam minuciosamente o cotidiano e a história fascinante (e por tantas vezes chocante) desses povos. Entre noites aceso com a mente submersa em mitos da criação e dias que prometiam a chegada da tão esperada vacina da COVID-19, as aulas presenciais foram aos poucos se tornando novamente uma realidade próxima.

Ao retornar às atividades presenciais, notei uma estranha coincidência (seria mesmo coincidência?) entre a nova realidade social da juventude brasileira e douradense e a temática que minha orientadora Aline sugeriu para que desenvolvesse meu TCC. Essa nova realidade era uma geração de jovens que haviam recém saído do ensino médio e ingressado na universidade, sem

nunca antes terem tido a oportunidade de assistir a uma aula ministrada fora do Google Meet. Os “rolês” que aconteciam na cidade eram em grande parte clandestinos, escondidos da vigilância que tentava achatar a curva de contágio do coronavírus. Eram encontros de jovens eufóricos em praças, bares e conveniências, uma multidão desesperada para respirar novamente ares de vida social.

Foi nesse contexto que um fenômeno começou a se tornar mais popular do que nunca: as batalhas de rima. Mas o que são as batalhas de rima? Uma batalha de rima nada mais é do que uma competição entre dois ou mais rappers, que se enfrentam numa troca de palavras altamente técnica e improvisada, com rimas e líricas que testam sua criatividade a todo instante. É, em outras palavras, uma luta travada com palavras. As batalhas de rima formam uma parte central da cultura do rap e do hip hop, onde se observa a competição entre MC 's para mostrar qual possui a maior habilidade em construir versos rápidos, complexos e que causem impacto no público e no adversário.

Concomitante à explosão do fenômeno das batalhas de rima, entra o outro ponto que citei anteriormente, como improvável coincidência: a sugestão de minha orientadora para que meu TCC se desenvolvesse em torno de um show do primeiro grupo de rap indígena do Brasil: os Brô MC's. A ideia consistia em fazer uma descrição e análise da Live Retomada, uma apresentação do grupo que ocorreu em Abril de 2022, em plena pandemia, e por isso, ocorreu em formato de live, transmitida pela plataforma Youtube. Na Live Retomada, o grupo de rap Brô MC's concentrou em suas músicas apresentadas questões como o racismo nas aldeias, o esbulho de seus territórios originários pelo agronegócio, a repressão policial nas retomadas, a prática da sustentabilidade e preservação dos recursos naturais e a importância da conservação e transmissão do conhecimento ancestral das ñandesy e ñanderu aos segmentos mais jovens dos Guarani e Kaiowá. Essa live foi o foco da minha análise, que apresentei na conclusão do bacharelado em Ciências Sociais, na UFGD.

Logo após a conclusão da minha pesquisa e apresentação de meu trabalho, tive a honra de conhecer pessoalmente um dos integrantes mais habilidosos na arte da rima e do freestyle em speedflow (rimas improvisadas e declamadas em alta velocidade e sem pausas) dos Brô MC's, Kelvin Mbaretê. Em um encontro entre amigos no final do ano de 2022, notei a chegada de um rapaz indígena com vestimentas inusitadas para a ocasião e definitivamente chamativas: tênis próprios para uso no skate decorados com grafismo indígena, chapéu e camiseta oversized (de

tamanho grande em proporção ao corpo de quem usa) descolados e bermuda de comprimento abaixo do joelho. Fiquei intrigado com o que vi, e não demorou muito para que escutasse uma de suas amigas lhe chamando de Kelvin. Kelvin era um dos nomes dos fundadores do Brô que eu reconhecia. Eu ainda estava incrédulo que uma semana após a apresentação do meu trabalho de conclusão sobre o trabalho dos Brô, acabara de encontrar um deles sentado ao meu lado. Que oportunidade melhor do que essa para conectar conversas noite adentro? E foi isso que aconteceu. Simpático, simples e bom de papo, Kelvin se mostrou interessado com os conhecimentos que adquiri durante minha pesquisa. Eu sabia a letra de algumas músicas de cor, assim como a história do grupo. Mbaretê e eu seguimos por horas trocando ideias e escutando histórias, muitas delas sobre viagens do grupo pelos territórios e retomadas do sul do estado. Kelvin me mostrava em seu celular fotos e vídeos da serra de Nhanderu Marangatu, em Antônio João, e por fim percebeu que estava realmente ao lado de um de seus fãs. Antes de ir embora, não pude perder a oportunidade de pedir uma selfie a ele.

Interpretei aquele momento como um sinal de que estava no caminho certo. Pouco tempo após minha defesa do TCC, participei do processo seletivo do mestrado em antropologia da turma de 2023. A proposta era continuar pesquisando sobre o grupo e de que maneira eles poderiam estar fazendo política com a juventude guarani e kaiowá - e como juventude guarani e kaiowa - através de sua arte. Escrevi o pré-projeto, que foi posteriormente aprovado, e participei da arguição com sucesso, conseguindo dar continuidade à minha pesquisa.

Deste modo, esta pesquisa dá continuidade às questões levantadas no trabalho de conclusão de curso, com o foco no protagonismo do grupo Brô MC's como agente responsável por transformações políticas na juventude indígena guarani e kaiowá, através da atividade de seus integrantes em shows e músicas autorais. O rap era a ferramenta inicialmente proposta como aquela utilizada pelo grupo para trazer à tona mudanças e influenciar os jovens que escutam sua música, assim como revelarem-se uma nova forma de liderança dentro das comunidades.

Com a continuidade das pesquisas e trabalhos de campo, foi ficando perceptível que, por mais que o primeiro grupo de rap indígena do país seja o mais influente e de maior relevância local, nacional e internacional, outros artistas indígenas da cena, incluindo rappers como MC Anarandá, Índio, Marin, Gugu, o grupo Odiados 67 e outros artistas que ainda não foram localizados pela pesquisa, movimentam e inspiram suas comunidades utilizando a mesma ferramenta e espaço conquistados há mais de uma década pelos Brô. O surgimento de novos

grupos e rappers reforça a importância do hip hop, do rap e do canto enquanto potências políticas, de expressão artística e natureza ativista, de protesto, luta e transformação de suas realidades. Por esse motivo, decidi abordar na pesquisa não apenas o grupo pioneiro, cuja relevância e influência são inegáveis, mas também encontrar e conhecer outros artistas que estão seguindo ou começando a trilhar o mesmo caminho dos Brô, já com algum nível de sucesso e reconhecimento, dando continuidade à transformação do ñandereko entre gerações jovens e antigas.

Na pesquisa tenho observado, há certo tempo, que acompanhar um grupo de Guarani e Kaiowá não é tarefa fácil em praticamente nenhuma hipótese. O movimento, para eles, é parte fundamental daquilo que entendem como vida. O mesmo movimento se reflete na maneira como agem politicamente, nas suas caminhadas diárias (*oguata*), em suas viagens em visita a parentes ou a encontros e assembleias para discutir a organização política e as ações futuras a serem tomadas pelas comunidades, como a Grande Assembleia, ou Aty Guasu, a RAJ (Retomada Aty Jovem), e o ATL (Acampamento Terra Livre), que acontece anualmente na capital, Brasília, reunindo povos e etnias de todo o território brasileiro.

Quando iniciei minha pesquisa de mestrado, os Brô MC's já se encontravam em processo de turnê por várias regiões dentro e fora do Brasil. Acompanhá-los seria, como observei, uma tarefa nada fácil, uma perseguição quase impossível, não fosse a possibilidade de utilizar as redes sociais para realizar o trabalho de campo. Através delas, pude acompanhar o grupo de maneira virtual, mas em tempo real. Utilizei da ferramenta *Stories* disponibilizada pela plataforma da rede social *Instagram*, que permite que o usuário poste para seus seguidores e acompanhe aqueles que seguem através de conteúdos como vídeos, fotos, textos, enquetes e outras ferramentas interativas. A partir dos stories e postagens, consegui acompanhá-los quase que diariamente em suas atividades nas comunidades indígenas, em suas viagens à Brasília, Nova Iorque, Los Angeles, registrando o dia a dia através de print-screens, anotações e bate-papos com os integrantes. A pesquisa por meio de ferramentas virtuais auxiliaram durante a pesquisa, mas colocou como limite interações mais aproximadas com os interlocutores. A internet aproxima, mas também nos mantém distantes. Por outro lado, na pesquisa foi realizado trabalho de campo nas batalhas, o que possibilitou maior proximidade e a possibilidade de novos interlocutores

Deste modo, nesta pesquisa, foquei no rap e hip hop feito por jovens indígenas no município de Dourados, a partir da observação e descrição da presença de jovens indígenas na cena hip hop local e regional. Como objetivo, observei o canto e a rima como instrumentos de

fazer política para os jovens indígenas, que podem ter efeitos tanto para dentro, como para fora de suas comunidades. Neste sentido, gostaria de identificar os efeitos do rap e do hip hop cantado por jovens indígenas, tanto nas relações que estabelecem dentro de suas comunidades, principalmente as relações com os mais velhos - rezadoras (*ñandesy*) e rezadores (*ñanderu*) -, como para fora, no município de Dourados.

A dissertação está organizada em três capítulos. No capítulo 1, apresento brevemente a história da ocupação não indígena dos territórios tradicionais guarani e kaiowá. Procuro com isso explicitar o contexto atual e histórico de violência e privação da população da Reserva Indígena de Dourados, especialmente das gerações mais jovens, que fazem desse lugar o berço de artistas que cantam o rap indígena enquanto denúncia, enquanto meio de fazer política e enquanto expressão de um novo modo de ser (*ñandereko*). Também apresento o contexto atual da cidade de Dourados, de maneira a demonstrar como a recente transformação das periferias da cidade catalisaram movimentos culturais como as batalhas de rima e eventos relacionados ao hip hop, e como estes podem estar relacionados à formação dos rappers indígenas. Ao final do capítulo, uso como fontes as falas e perspectivas de membros fundadores do Brô MC's, de maneira a complementar a descrição de seus contextos de vida aqui apresentados e evidenciar o histórico de violências, através do qual esses artistas surgem e constroem suas caminhadas.

No capítulo 2, entro em detalhes sobre como consegui criar o campo para pesquisa e acompanhar os atores desta. Apresento nele o primeiro grupo de rap indígena do Brasil, o Brô MC's, de modo a entender como o grupo abriu caminho dentro do hip hop e do rap para que outros jovens artistas pudessem segui-lo, como mais uma forma da juventude indígena de fazer política. Apresento então os principais grupos que a eles se seguiram enquanto essa pesquisa era realizada, e como utilizam do rap como ferramenta para se expressar e continuar a fazer política. Procuro entender a importância do Brô para comunidades tradicionais de gerações mais antigas, como *ñadesys* (rezadoras) e *ñanderus* (rezadores), e a relação do canto tradicional com o canto dos novos, consolidado através do rap indígena. Para isso, apresento o relato de um dia de campo junto aos Guarani e Kaiowá da retomada Guyra Kambi'y, no município de Douradina, realizado durante o ritual do *Jerosy Puku* (ritual de batismo do milho branco). Por último, faço uma transcrição de uma apresentação do Brô MC's, realizada em transmissão online durante a pandemia de COVID-19, onde a pesquisa de fato começou. No capítulo 3, apresento minhas experiências com a cena do hip hop das batalhas de rima durante o período de um ano, iniciando

pelas que acontecem na cidade e finalizando com a primeira edição de uma batalha de rima realizada na aldeia Jaguapiru. O objetivo foi entender como esses espaços contribuem para a formação de jovens rappers indígenas, assim como servem como instrumento político em si.

CAPÍTULO 1

A presença Guarani e Kaiowa em Dourados, Mato Grosso do Sul

Neste primeiro capítulo, apresento uma caracterização do município de Dourados, com ênfase na presença indígena e uma breve apresentação da Reserva Indígena de Dourados e das retomadas indígenas. Nesta primeira parte, será abordado também a presença da violência e do racismo sofrido pelos povos indígenas em Dourados, que afetam diretamente a população indígena mais jovem, tema que se relaciona diretamente com a produção artística de *rappers* e *MC's* indígenas.

Breve histórico da ocupação não indígena no sul do MS

O estado de Mato Grosso do Sul, conhecido internacionalmente por abrigar ao norte a biodiversidade da maior planície alagada do mundo, o pantanal, mostra-se um tanto diferente do que se espera de um espaço conservado e socialmente estável quando olhamos em direção à sua paisagem sul. Os campos e matas de cerrado e mata atlântica com os quais os povos guarani e kaiowá compartilham o solo e constroem nele seu território há séculos de existências tradicionais, foram gradativamente tomados por sucessivos ataques que levaram, por fim, à ocupação forçada de grandes proprietários de monoculturas, seja de soja, milho, cana-de-açúcar como também, num outro sentido da palavra, monoculturas de existências e modos de viver. Num processo de colonização marcado por constante violação de direitos, expulsões, tentativas de confinamento, exclusões e privação de recursos tão básicos quanto a água potável e a terra fértil, os Guarani e Kaiowá se encontram em uma longa batalha pela retomada de seus corpos-territórios, modos de vida tradicionais e pelo protagonismo de suas próprias histórias.

No que tange a este presente trabalho, contextualizar brevemente o início da atual ocupação não-indígena do território tradicional das comunidades guarani e kaiowá, no sul do atual estado de Mato Grosso do Sul é importante na medida em que permite entender a situação de reserva, criada pelo Estado brasileiro, com objetivo de reunir os indígenas dentro delas. O Brô Mc's, em suas músicas, refere-se constantemente à vida nas reservas, marcada por muitos desafios. Falar sobre essa história é uma tarefa que emprega duas frentes: a história contada a partir dos próprios

povos indígenas e a história contada a partir da historiografia não indígena. A história contada pelos próprios indígenas, como fazem os Brô e outros artistas, falam da história a partir de suas próprias rimas. A história indígena evidencia a violência perpetrada pelo Estado brasileiro, o esbulho territorial e a ocupação não indígena que formam, em seu conjunto, o plano de fundo que tornou possível o surgimento do rap indígena enquanto ferramenta de luta de um povo sujeito à violência. A realidade de violência se assemelha a de comunidades periféricas de grandes centros urbanos, o que pode ter proporcionado terreno semelhante para que o rap e o hip hop se tornassem ferramentas de luta e resistência nas periferias das grandes cidades e em contextos indígenas.

A partir da historiografia de Antônio Brand, é possível afirmar que o início da ocupação não-indígena no extremo sul do então estado de Mato Grosso, no que hoje é o cone sul de Mato Grosso do Sul, foi definido pelo marco-temporal da Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai, como explica o historiador Paulo Queiroz em seu artigo sobre a grande guerra que atingiu a América do Sul (Queiroz, 2015).

É importante assinalar que o processo de ocupação do sul do antigo Mato Grosso por meio das frentes de expansão – iniciado, como foi visto, ainda na primeira metade do século XIX – prosseguiu durante todo o restante desse século e até o início do século XX. Ao longo desse período, contudo, tal processo passou por transformações em função de dois eventos de largas consequências para a região: a abertura do rio Paraguai à navegação brasileira, ocorrida entre 1856 e 1858, e a guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai (1864-1870). (Queiroz, p. 115, 2015)

Tendo o Paraguai enfrentado em batalhas bélicas as forças somadas de Brasil, Argentina e Uruguai, e após sua derrota, colhido os resultados da morte de grande parte de sua população, do outro lado do campo de batalha o Estado brasileiro se posicionou diante da tarefa de demarcar sua extensa fronteira com o país vizinho. Para isso, conforme o pesquisador Thiago Cavalcante no livro *Reserva Indígena de Dourados - História e Desafios cotidianos*, julgou necessário “povoar” a região por habitantes não-indígenas (Cavalcante, 2013).

Entre 1864 e 1870 ocorreu um sangrento conflito armado nessa região: a Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai. Sem aqui entrar no amplo debate historiográfico sobre o conflito, uma questão em jogo, sem dúvidas, era o estabelecimento de uma fronteira clara entre o Brasil e o Paraguai. Terminada a guerra com a vitória bélica do Brasil, da Argentina e do Uruguai, uma das preocupações do Estado brasileiro, acentuada após a proclamação da república (1889), era a nacionalização dessa fronteira e isso passava por seu “povoamento”. É evidente que a região não era um espaço vazio, tratava-se de um território de ocupação tradicional Kaiowá e Guarani, mas à luz de um Estado

colonial, tratava-se de uma zona a ser conquistada e povoada por não indígenas (Cavalcante, 2013).

Ao final da guerra, as comunidades guarani e kaiowá, conforme Cavalcante, viram-se diante de um episódio de extenso uso de mão de obra semelhante à escravidão pela Cia Matte Laranjeira, companhia de posse de Thomaz Laranjeira, responsável pela exploração comercial em larga escala da erva mate na região sul do que se tornaria o estado de Mato Grosso do Sul (CAVALCANTE, 2013).

Após a guerra, uma comissão de limites foi encarregada da demarcação da fronteira. O argentino Tomás Laranjeira era o aprovisionador da comissão, ao percorrer a região, percebeu o potencial econômico dos ervais existentes e concluiu que a extração, o beneficiamento e o comércio da erva mate poderiam ser muito rentáveis. Depois do término dos trabalhos da comissão, Laranjeira fundou a Companhia Matte Laranjeira, que se tornou um império extrativista baseado na exploração de terras públicas por meio de contratos de arrendamentos e na exploração, em condições análogas à escravidão, da mão de obra de indígenas e de trabalhadores paraguaios (Cavalcante, 2013).

No início do século XX, o Estado brasileiro, através da criação do Serviço de Proteção ao Índio (SPI) e tendo sob seu horizonte um ideal de nação, começou a implementação das futuras reservas indígenas, que buscavam cumprir seu papel de “assimilar” as culturas nativas, ou em outras palavras, apagar sua existência, de uma forma outra que não fosse o extermínio indígena através de uma guerra (Cavalcante, 2013). Para isso, o confinamento dos indígenas dentro de reservas demarcadas pelo Estado brasileiro serviu como alternativa ao método, na expectativa de que os mesmos fossem gradativamente transformados em pequenos camponeses e mão de obra barata para as atividades agropastoris coloniais (Cavalcante, 2013, p. 22). Por consequência, as terras indígenas ficariam livres para a exploração e ocupação por produtores não indígenas, que chegariam paulatinamente ao estado durante o processo de colonização.

Conforme já defendi anteriormente, sustentado pelo padrão mental da colonialidade, o Estado brasileiro, em expressa simbiose com as elites econômica e racial nacional, age como um Estado colonialista no que tange aos povos indígenas. Um dos componentes desse colonialismo interno foi a criação das reservas indígenas destinadas aos Kaiowá e Guaraní – e no caso de Dourados também aos Terenas – que, na prática, liberaram todo o restante do território para a colonização (Cavalcante, 2013, p. . 24).

Num dos capítulos da ocupação das terras do sul do estado por não indígenas, que ficou conhecido pelo slogan *Marcha para o Oeste*, na década de 1930, o esbulho territorial dos Guaraní e Kaiowá foi justificado pelo então governo Getúlio Vargas. Vargas pretendia ampliar consideravelmente a ocupação das terras do sul do então estado de Mato Grosso por parte da

população brasileira, instigada pelo governo a ocupar o oeste do país, dito então como um lugar de áreas “não povoadas”.

O território arrendado à Matte foi crescendo durante o Império e posteriormente pelos governos da República, conforme pode-se constatar pela figura 01, mas a partir da década de 1930 quando Getúlio Vargas assumiu o poder do país e começou uma política nacionalista, instaurando uma ditadura, e buscando o desenvolvimento econômico, surge uma necessidade, portanto, de utilizar aqueles imensos territórios, ditos vazios, colonizá-los “[...] quando se refere à ‘Marcha para Oeste’, é necessário entender a política expressa por Vargas, pois esta instigava parte da população brasileira ‘a ir para o Oeste do país, colonizar as áreas ditas ‘não povoadas’ (Amaral, p. . 156, 2014).

Deu-se ali o início de uma nova frente de ocupação do território antes explorado pela Cia Mate Larangeira, desta vez, entretanto, por migrantes brasileiros atraídos para a região com a intenção por parte do governo de nacionalizar o território explorado por Thomaz Larangeira (Amaral, 2014). Tal política, entretanto, não visava atender aos interesses dos migrantes e tampouco se preocupava com a proteção das comunidades indígenas ali presentes.

A intenção do governo na criação do Território Federal de Ponta Porã e o incentivo do mesmo a brasileiros para colonizar esses espaços, não foi uma política voltada para a garantia do desenvolvimento social dos migrantes, muito menos na proteção dos índios que aqui viviam, ressaltando que a colonização desta região a partir da Marcha para o Oeste implicou em realocações desses povos nativos de forma arbitrária, uma questão que se reflete na contemporaneidade (Amaral, p. . 163, 2014).

Para limitar a atividade da Cia Matte Larangeira e a destituir sua posse sobre os territórios do sul do estado, o governo brasileiro criou, em 1943, a Colônia Agrícola Nacional de Dourados (CAND), em uma nova etapa de ocupação dos territórios indígenas, agora por imigrantes pobres vindos principalmente do nordeste do país (Queiroz, 2015).

Por parte do governo federal, a principal iniciativa consistiu na criação, em fins de 1943, da Colônia Agrícola Nacional de Dourados (CAND), localizada em área até então adjudicada à Companhia Mate Laranjeira. É certo que, em face das tensões então existentes em diversas áreas rurais brasileiras, a política de colonização do Estado Novo apresentava também contornos de uma “contrarreforma agrária” – o que se nota claramente pelo fato de que à CAND foram encaminhados, principalmente, camponeses pobres do Nordeste (cf. LENHARO, 1986a; OLIVEIRA, 1999). Seja como for, a implantação da CAND, que adquire maior efetividade a partir de fins da década de 1940, contribuiu decisivamente no sentido de atrair para a região consideráveis contingentes populacionais. A iniciativa do governo federal foi logo secundada pelo governo estadual, por companhias particulares e até mesmo por governos municipais, e assim, ao longo das décadas de 1950 e 1960, multiplicam-se no SMT as colônias agrícolas (Queiroz, p. 123, 2015)

Com o aumento da ocupação não indígena em seus territórios tradicionais, a intensificação do processo de confinamento dos Guarani e Kaiowá dentro de reservas ganhou mais uma justificativa como parte do projeto de colonização do Estado. O governo brasileiro definiu a quantia de até dois lotes de 3.600 ha para cada proprietário não-indígena, enquanto o tamanho das reservas seguiria as mesmas dimensões (3.600 ha), nesse caso, todavia, a serem ocupadas por todos os indígenas (Cavalcante, 2013, p. 29). Tal manobra espacialmente restritiva impossibilitava a manutenção das roças tradicionais dos Guarani e Kaiowá, e acompanhadas pelo desmatamento para a abertura de terras destinadas a lavouras e pastagens dos migrantes não indígenas, acarretou em uma alteração significativa das práticas indígenas (Chamorro, 2015).

Sobre as práticas culturais, cabe frisar que elas trazem as marcas das conjunturas históricas vividas. O aldeamento de indígenas em reservas e o desmatamento da região desarraigaram muitas famílias de seus lugares de referência e resultaram na escassez e no desaparecimento de matérias primas para o desenvolvimento da cultura material, assim como na alteração da cosmologia e sociologia indígenas, a ponto de muitas práticas – como as das parteiras e dos curadores indígenas – se tornarem obsoletas, no contexto do atendimento médico convencional introduzido nas aldeias. (Chamorro, p. . 321 e 322, 2015)

Ainda sobre o processo histórico de ocupação não indígena, a criação da figura do capitão indígena foi capaz de potencializar qualquer conflito existente dentro das reservas indígenas. Diógenes Cariaga (2019) explica em sua tese de doutorado como as relações políticas foram alteradas quando as lideranças tradicionais dos Guarani e Kaiowá, ligadas ao xamanismo e às retomadas de terra, foram contrapostas pela figura do capitão. O capitão é um agente externo às comunidades (ou à vontade dessas) forçado pelo SPI e pela FUNAI a coexistir com as famílias kaiowá e seus modos tradicionais de se organizar. Cargo criado durante a ditadura militar, as ditas lideranças constituídas perturbam os processos de organização familiar e política, e ainda nos dias de hoje, designados a agirem enquanto mediadores dos interesses das famílias, da comunidade não indígena e do Estado, continuam a exercer antagonismo político e a dificultar a própria organização dos indígenas de dentro das reservas.

Inquietava-me compreender as relações que produziram um ambiente de relações políticas e de lideranças onde personagens como as lideranças tradicionais e as lideranças constituídas figuravam como as formas mais expressivas e antagônicas da política indígena nas aldeias na região de Dourados. A primeira, as lideranças tradicionais remetem ao xamanismo e as pessoas ligadas às retomadas das terras tradicionais e ambas figuram como “conhecedores da cultura”. Já a outra forma, as chamadas lideranças constituídas, usam este nome atualmente para driblar o peso histórico do capitão indígena, cargo criado pela estrutura da política indigenista desde o SPI. Na literatura sobre o assunto (LOURENÇO, 2008; THOMAZ DE ALMEIDA, 2001; BRAND, 1993, 1997), esses capitães são vistos sempre com externos e “não

tradicionais”, agindo contra os modos kaiowa de organização familiar e política. Nos dias atuais esforçam-se para se afastarem da imagem coercitiva e punitiva herdada desde o período do SPI e da FUNAI na Ditadura Militar. Hoje em dia, as lideranças constituídas, também chamados de capitania procuram atuar como mediadores entre as famílias junto aos órgãos públicos e privados. (Cariaga, 2019, p. 107)

Somam-se, portanto, desde o final do Século XIX, uma sucessão de eventos operados através da violência, física e simbólica, contra os povos guarani e kaiowá. Seus territórios sofreram esbulho, suas práticas espirituais foram dificultadas, sua agricultura e alimentação tradicional restringida, sua organização política e familiar atravessada, seu cotidiano e força física explorados. Essa mesma violência perpetua-se até os dias atuais, atravessando gerações que pouco encontram em subterfúgios para uma vida com o mínimo do que seus antepassados eram capazes de usufruir. A reserva se tornou um espaço de manutenção e multiplicação das violências que agora fazem parte da rotina de seus habitantes.

Caracterização atual da reserva: cenário de superpopulação e relações com o Estado

A Reserva Indígena de Dourados é hoje parte significativa do cenário que viu nascer e crescer o primeiro grupo de rap indígena do Brasil, o Brô MC's. *Terra Vermelha*, uma de suas primeiras canções, faz referência ao histórico de violência da reserva através de uma analogia com a cor do solo.

“Terra vermelha do sangue derramado
Pelos guerreiros do passado, massacrados...
Fazendeiros, mercenários, latifundiários,
Vários morreram defendendo sua terra,
Onde vivo, aldeia, já existiu guerra”
Terra Vermelha, Brô MC's, 2010

O cenário atual da reserva indígena é marcado pela superpopulação, consequência direta das empreitadas promovidas pelo Estado brasileiro para que as terras tradicionais guarani e kaiowá fossem ocupadas por grandes proprietários não indígenas. As ações para que isso acontecesse foram marcadas por extrema violência ou, como canta Bruno Veron, pela guerra que se espalhou entre colonizadores e indígenas que resistiam ao esbulho de seus territórios.

“Anos 70, dezenas de famílias
extensas, cada vez mais exprimidas
no fundo das fazendas, foram separadas em oito aldeias
ignoraram nossa cultura,
nos jogando numa teia.”
Terra Vermelha, Brô MC's, 2010

Como consequência do processo de criação das reservas e décadas de esbulho territorial, o aumento da densidade populacional levou à restrição do espaço necessário para atender as necessidades das parentelas. Associados ao histórico de colonização, é evidente sua relação direta com os conflitos e violências vivenciados na reserva estão relacionados com a falta de espaço e recursos. Quanto à população indígena, de acordo com a última pesquisa IBGE do ano de 2022, Dourados possui uma população autodeclarada indígena de 13.743 pessoas, o que equivale à população de quase metade dos municípios de Mato Grosso do Sul. Sua grande maioria habita a RID. A presença indígena está relacionada a séculos de ocupação indígena no sul do Mato Grosso do Sul.

A RID se insere no território historicamente ocupado por membros da etnia kaiowá. Isso porque antes da ocupação das frentes agropastoris na região, toda a região, hoje compreendida pelos atuais municípios de Dourados, Rio Brilhante, Maracaju, Douradina e Fátima do Sul, compunha um único território ampliado. Ka'aguy Rusu era o nome desse território, ou tekoha guasu ou te'yi jusu, como é designado na língua guarani (Vietta 2007) (Pereira, p. . 3, 2014)

Conforme Pereira, a região que hoje corresponde à grande Dourados já foi a região do *Kanindeju* (arara sagrada), nome dado ao território sagrado (*tekoha*) compartilhado por diversas comunidades guarani e kaiowá (*tekoha guasu*, grande território), onde antigamente se encontrava uma grande mata (Pereira, 2014).

No modelo de territorialidade kaiowá, o tekoha guasu corresponde ao território compartilhado por diversas comunidades, que ocupam áreas contíguas e que mantêm entre si fortes relações de alianças. O tekoha guasu compõe uma mesma unidade política e de participação em rituais religiosos (Pereira 2011, 2010 e 2004). O nome sagrado do tekoha guasu aqui referido é Kanindeju (que pode ser traduzido como arara sagrada) e seu território ocupava a região denominada de Ka'aguy Rusu, termo que pode ser traduzido por mata grande. Essa região foi objeto de intenso estudo histórico e antropológico na tese de doutorado de Kátia Vietta (2007). (Pereira, p. . 3, 2014)

Após o esbulho territorial e a criação das reservas, os indígenas que por hora percorriam o espaço da grande mata *Kanindeju* atrás dos insumos materiais e relações cosmopolíticas que dela dependiam, continuaram a percorrer o mesmo espaço, mas onde antes havia floresta, agora se encontram as novas casas neo brutalistas de concreto, muros de condomínio, amplo calçamento, edifícios espelhados, ruas asfaltadas e as poucas árvores de uma única espécie exótica contidas em podas, mimetizando o cenário das monoculturas do campo mecanizado sul mato grossense. Nesse espaço que outrora percorreram as gerações antigas, agora circulam as novas gerações guarani e kaiowá, que saem da reserva em busca do que precisam e que não mais se encontra disponível dentro delas.

A crescente população Kaiowá, Guarani e Terena dentro da mesma área delimitada de reserva desencadeou uma miríade de problemas que torna o cotidiano de seus habitantes cada vez mais violento. Entre eles, destaca-se a briga de parentelas que se veem obrigadas a ocupar o limitado espaço com famílias com as quais mantêm relações conflituosas. A escassez de água potável, a indisponibilidade de espaços com terra fértil e a atividade descontrolada de formigas cortadeiras que tomaram conta da reserva após o desmatamento, impossibilitam a prática tradicional das roças guarani e kaiowá. A busca por trabalho fora da RID, seja em supermercados, restaurantes e em serviços de limpeza da cidade, ou na changa em canaviais da região até a colheita de maçãs na região sul do Brasil, afasta a juventude da convivência com suas próprias famílias.

A RID é dividida entre duas principais aldeias, a Bororó e a Jaguapiru. Na Bororó, mais habitada pelos Guarani e Kaiowá, há uma certa presença de ruralidade no espaço. Seus habitantes tentam manter nela suas pequenas roças de cultivos como a mandioca, abóbora, batata doce, milho e árvores frutíferas e medicinais, além de algumas famílias praticarem a criação de pequenas aves e ruminantes. A Jaguapiru, com seu espaço povoado de maneira mais densa, apresenta uma composição étnica onde a presença dos Terena se mistura à dos Kaiowá e Guarani. A RID, afinal, foi formada a partir de movimentos que forçaram a coexistência territorial dos Guarani, Kaiowá e Terena. Vindos do norte do estado a partir da Serra de Maracaju, os Terena foram colocados junto aos Kaiowá e aos Guarani Nandeva. Os Kaiowá nem sempre responderam pacificamente à essa transposição forçada de seu território original (Pereira).

Os registros escritos sobre a história da RID são repletos de eventos marcados por tensões e rivalidades entre os segmentos étnicos, especialmente no que se refere à representação política. Estudos, como a tese de doutorado de Renata Lourenço, apresentam o problema de essa terra indígena comportar população oriunda de dezenas de comunidades. Isto, segundo a autora, dificultaria o estabelecimento de consenso mesmo no interior de uma única etnia (Lourenço 2008). A autora identifica que os próprios moradores utilizam distinções étnicas nos embates políticos, sendo frequente a atribuição de comportamentos inadequados à outra etnia. (Pereira, p. 14, 2014)

O cenário de múltiplos conflitos aumentou a publicidade da RID diante das agências indigenistas, concentrando por sua vez um número ainda maior das mesmas dentro da reserva, o que provocou uma acentuação do crescimento da mesma (PEREIRA). Atualmente, já é possível observar o resultado de sucessivos processos de urbanização não planejados dentro da RID.

Na atualidade, muitos indígenas que vivem ao longo da MS 156 ou nas estradas vicinais mais movimentadas, estão transformando a frente de suas casas em

comércio com pequenos mercados, bares, borracharias, lava-rápido, igrejas, bazares, etc. A tendência é de uma espécie de urbanização do eixo da rodovia asfaltada, com grande circulação de pessoas, inclusive não indígenas. A urbanização e a abertura de novos comércios, sem dúvida, reúne também aspectos positivos, como ampliação das alternativas de renda para algumas famílias, mas isto pode aumentar o choque cultural, principalmente com as famílias indígenas que não conseguem se beneficiar dos recursos gerados por essa transformação. (Pereira, p. 6, 2014)

Em meio a isso, a cidade de Dourados é acessada pelos indígenas por diversas necessidades, desde a busca por trabalho e estudo até a procura por programas assistenciais, como constata Rodrigo Amaro de Carvalho, uma das principais referências desta dissertação, em sua pesquisa sobre o rap indígena que faz parte da sua tese de doutorado sobre os Brô MC's:

Como os espaços entre as casas são muito reduzidos, este fator acaba praticamente impossibilitando o feitiço de roças. Este quadro leva Kaiowá, Guarani e Terena a buscarem trabalhos assalariados nas próprias aldeias, em suas margens, mas, sobretudo, fora delas, na própria cidade de Dourados. Além da busca por empregos assalariados, a subsistência dos indígenas da aldeia também é feita por meio de programas assistenciais do governo federal. Deste modo, os grupos indígenas de ambas as aldeias são assistidos por recursos fornecidos pelo Estado.

Conforme apareciam oportunidades de trabalho para os jovens, sobretudo aquelas relativas ao mundo dos brancos, ligadas ao rap e ao audiovisual, estes jovens repassavam parte dos seus pagamentos aos seus familiares em forma de mantimentos adquiridos, como já mencionei, nos mercados da cidade. Grande parte desses produtos eram adquiridos no Supermercado Atacadão que, pelo seu sistema de vendas por atacado, oferecia preços mais populares, sendo bastante frequentado pela população indígena da região, principalmente por aqueles indígenas que tinham um carro ou uma carroça, visto que este supermercado se localizava na saída oposta da cidade, bastante distante da reserva. (Carvalho, p. 81, 2021)

Amaro descreve em sua dissertação uma nova geração dos Guarani e Kaiowá, definida pelo seu próprio *ñandereko* (modo de ser). Essa nova geração não apenas acessa os mesmos serviços da cidade que as gerações anteriores, como também a utiliza para o acesso à educação e eventos culturais, muitas vezes ligados ao hip hop. Sobre o termo *ñandereko* e sua relação com a juventude, Carvalho explica:

A partir daqui daremos continuidade à discussão postulada no tópico anterior, passando agora para a abordagem de uma categoria importante para os coletivos Guarani, qual seja, a expressão *ñandereko*. Assim, uma dimensão essencial do mundo Guarani é expressa pelo prefixo *eko*, que, conforme Montoya, diz respeito ao modo de vida guarani: ao “ser, estado de vida, condición, estar, costume, ley, hábito” (MONTAYA, 1876). Esta tradução é muito próxima das explicações dadas a mim pelos meus interlocutores em campo: “jeito, costume, modo de ser, maneira de viver, sistema”. O prefixo *eko* dá origem então ao *ñandereko*, sendo *ñande*, pronome da 1ª pessoa do plural, “nós”, inclusivo, nessa perspectiva, da forma como descrito, deixa entrever uma clara oposição entre um tipo de *ekoe* um *ekodos* “Outros”. Portanto, temos que ter em vista que não há uma definição substantivada de um “modo de ser” próprio aos Kaiowá e Guarani, e isto se explica por dois motivos:

1-porque o ñanderekovaria entre os núcleos familiares destes coletivos; 2 –se explica também pelo fato de que, como vimos, segundo a etnografia de Evaldo Silva (2010, p. 227) sobre os Mby´a e Nandeva setentrionais, o modo de ser pode variar ao longo da vida, de acordo com os encontros e alterações ao longo das suas trajetórias. (Carvalho, p. 81, 2021)

O termo *ñandereko* pode ser usado aqui para se referir ao modo de vida das jovens gerações guarani e kaiová, não sendo estas definidas a partir da idade, mas ao papel de determinado sujeito em relação à comunidade, sua formação enquanto pessoa, que passa pela união com outra pessoa e a constituição de uma família, e até mesmo por valores e ideias que hoje são transmitidos pelo rap. Sobre a ideia de jovem, Carvalho apresenta :

Tendo em vista o exemplo de Kelvin, entre estes coletivos étnicos a categoria jovem pode ser aplicada tanto a uma pessoa que nós entendemos como adolescente, tendo por volta de 14 anos, quanto a uma pessoa de 30 anos que ainda não tenha se casado ou que seja separada e não tenha filhos. Além disso, Tonico Benites (2009) destaca também que o consumo de certos produtos também coloca ainda mais indefinição nessas questões. Assim, ser jovem entre os Kaiowá, atualmente, também se refere a determinadas práticas e gostos, como, por exemplo, ser acadêmico ou se envolver com o hip hop (Carvalho, 2021, p. 78).

Além dos problemas internos, os moradores da reserva enfrentam os problemas resultantes da proximidade com o perímetro urbano. Em 2011, o perímetro urbano da cidade de Dourados foi ampliado em mais de cinco vezes sua antiga área pela Câmara Municipal, em decorrência do lobby das grandes incorporadoras da região, o que, por sua vez, fez com que os conflitos por território passassem a ser não apenas relacionados aos grandes latifúndios de cana, soja, milho e pastagem, como no século XX e início do século XXI, mas também a loteamentos urbanos e condomínios fechados que avançam em direção as retomadas no entorno sul da RID (região norte da cidade de Dourados) e em outros territórios mais ao sul da cidade.

Ao mesmo tempo, o crescimento horizontal de Dourados ampliou as distâncias entre a população periférica e o acesso ao centro, aos serviços públicos e aos locais de trabalho. Uma reconfiguração da periferia também significou uma precarização da qualidade de vida das famílias de baixa renda, que agora se encontram mais isoladas do restante da cidade. É nesse contexto de privação de direitos básicos e modos tradicionais de existência que encontramos na RID, assim como na marginalização da população periférica da cidade, que assistimos a manifestações culturais como as batalhas de rima e outros movimentos do hip hop se espalharem por bairros, reservas e na região central. Quem canta o rap nas batalhas encontra nesse espaço um modo de existir, resistir e respirar.

A participação das novas gerações guarani e kaiowá na cena do hip hop de Dourados, para os jovens, de acordo com Carvalho, tem significado semelhante com aquele a que se referem quando perguntados sobre *ñandereko*.

Neste caso, de uma forma recursiva, perguntar sobre o que é o *ñandereko* para estes jovens e perguntar o que é o hip hop para o jovem indígena acaba indicando elementos que nos remetem a um mesmo sentido. Seja lá como for, podemos perceber que ambas as falas sobre a categoria *ñandereko* nos direcionam a interpretá-las de acordo com vetores transformacionais (Carvalho, p. . 87, 2021).

As batalhas de rima do Centrão, na praça Antônio João, foram por muito tempo as principais batalhas de rap da cidade, ao lado da batalha dos Ipês, no Parque Dos Ipês, do Cinquentenário, na praça do Cinquentenário, e a da RD, no Parque Rego D'água. Dessas, apenas a Batalha do Centrão continua na ativa. Em 2025, novas batalhas começaram a surgir, como a Batalha do Santuário no Parque dos Ipês, a Batalha do Submundo no Parque Rego D'água, a Batalha do Lago, agora no bairro Estrela Porã, periferia de Dourados, e as duas batalhas da RID, a Batalha do Bororó e a Batalha da Jaguapiru.

Uma novidade observada mais ao final da presente pesquisa acabou por modificar a lógica de circulação da juventude que protagoniza a cena do rap e do hip hop na RID, cujo sentido único era partindo da aldeia em direção à cidade e seus eventos relacionados à cena. No dia 31 de Maio de 2025, foi realizada a primeira batalha de rima interétnica das aldeias, a Batalha da Jaguapiru (da qual entrarei em detalhes nos próximos capítulos), organizada exclusivamente por artistas indígenas, que também formaram a grande maioria do público. O comparecimento de rappers guarani, kaiowá e terena se misturou em meio aos MC's não indígenas da cidade e do público tradicional das rodas de rima de Dourados, que se deslocaram até a rotatória central que dá acesso à entrada principal da Jaguapiru (na MS-156).

A segunda edição, que contaria com um número ainda maior de participantes, foi cancelada em cima da hora devido a supostas denúncias de uso e venda de drogas e confusão generalizada, resultando em repressão policial. Tais ocorrências, no entanto, não se verificaram por quem estava presente na batalha, marcando mais uma vez o preconceito já experimentado pelo rap da cidade, opressão policial, e principalmente, a discriminação contra os povos indígenas de Dourados.

Figura 1 - MC Índio e MC Massai apresentando a primeira edição da Batalha da Jaguapiru



Fonte:Acervo Próprio, 31 de Maio de 2025

Essa mesma cidade que serve ao campo mecanizado, com tratores e colheitadeiras exibidas em feiras e vitrines da principal avenida da cidade, e do domínio da indústria do entretenimento pelo sertanejo universitário, como observou Carvalho (2018) em sua vinda para Dourados, contrasta intensamente com a realidade periférica das comunidades indígenas de retomadas e reservas, formando na projeção de suas sombras o desenho único que possibilitou o surgimento de artistas que reivindicam através do canto do rap a retomada dos espaços que lhes foram subtraídos historicamente pelo processo de esbulho territorial e continuam a lhes ser negados pelo Estado brasileiro.

O grupo pioneiro de rap indígena Brô MC's, o primeiro do país a reivindicar seu espaço através do rap, abriu caminho para que outros artistas indígenas, como MC Anarandá, MC Gugu, MC Índio, OD\$, MC Driel, MC Massai, entre outros que surgem a cada dia, pudessem fazer o mesmo. Enquanto os Brô, apesar de ainda habitarem a RID com suas famílias, já se consolidam como artistas renomados internacionalmente, uma nova geração de rappers e MC's circulam pelas batalhas de rima da reserva e da cidade, pelos estúdios de gravação, pelas redes sociais, e através de seus cantos continuam a lutar pelos seus futuros, seus corpos, territórios e por manter acesa a memória de sua ancestralidade.

Em uma série de postagens mais recentes do Brô MC's na rede social Instagram, onde cada integrante fundador do grupo se apresenta para quem acessa a página, é possível ler, ao lado do retrato de Kelvin Mbaretê, Clemerson Batista, CH MC e Bruno Veron, uma declaração de cada um deles a respeito do que seria a atual atividade política do grupo:

"Estamos retomando nossas terras para viver!" -Kelvin Mbaretê

"Não temos armas para combater os helicópteros que bombardeiam injustamente as nossas retomadas, temos a reza, única defesa desse povo" -Clemerson Batista

"A luta do nosso povo é o que nos inspira" - CH MC

"Estamos fazendo a retomada, abrindo caminho para que outros artistas indígenas possam também estar nesse espaço e em outros, não vamos mais deixar de retomar" - Bruno VN

Figura 2 - Publicação do Instagram apresentando Kelvin Mbaretê



Fonte: Instagram, perfil oficial do Brô MC's

Figura 3 - Publicação do Instagram apresentando Tio Creb



Fonte: Instagram, perfil oficial do Brô MC's

Figura 4 - Publicação do Instagram apresentando CH MC



Fonte: Instagram, perfil oficial do Brô MC's

Figura 5 - Publicação do Instagram apresentando Bruno VN



Fonte: Instagram, perfil oficial do Brô MC's

Os integrantes do Brô e o grupo enquanto coletivo reforçam aqui a principal motivação ou causa de suas atividades enquanto artistas e atores políticos. A mesma conjuntura de precariedade das condições de existência e necessárias para a prática das tradições, o esbulho territorial e o confinamento nas reservas, são cantados pelos Brô como forma de fazer frente a essa dura realidade da RID. Para os Brô, como verificamos em suas falas, o canto é guerra, resistência, é defesa da reza e retomada. E foi no hip hop que encontraram espaço para viver seu *ñandereko*, abrindo caminho e servindo como referências para que outros jovens guarani e kaiowá pudessem seguir na mesma direção.

Para entender melhor a relação que o Brô MC's constrói entre as gerações anteriores às suas e as gerações contemporâneas e posteriores, precisei construir meu campo de pesquisa primeiramente em torno do grupo, para em seguida conhecer os demais rappers e artistas indígenas de Dourados, que estão construindo suas próprias carreiras dentro do hip hop. Também busquei incluir em minha pesquisa de campo a participação em rituais tradicionais, por isso descrevo uma experiência que tive em um ritual de *Jerosy Puku*, o batismo do milho branco, onde pude ouvir o canto e participar das danças tradicionais conduzidas pelos rezadores. Conto como foram essas experiências a seguir, no Capítulo 2.

CAPÍTULO 2

Construindo meu campo com rap e hip hop indígena

Neste capítulo, conto como iniciei meus trabalhos de campo e como acompanhei o Brô MC's, mesmo à distância, e a mudança de percurso durante a pesquisa que me fez incluir dentro desse trabalho os demais rappers indígenas douradenses, posteriores aos Brô MC's. Em seguida, apresento um histórico do primeiro grupo de rap indígena do Brasil e sua importância para o surgimento de novos nomes na *cena*¹, seguido de uma breve apresentação dos principais rappers indígenas de Dourados.

No decorrer deste capítulo apresento também dois movimentos distintos em que os Kaiowá e Guarani se utilizam do canto, do movimento e da dança como forma de luta e de fazer política. O primeiro momento trata-se do ritual de *Jerosy Puku* ocorrido no dia 30 de Março de 2024, na comunidade Guyra Kambi'y, em Douradina, Mato Grosso do Sul, e o segundo momento uma apresentação de rap transmitida via live em 2022, durante a pandemia. Procuro traçar uma relação entre o canto e a dança praticados pelos antigos, o canto e dança reinventados pelos novos, e como ambos se articulam como movimentos e ações políticas dos Guarani e Kaiowá, aparecendo como ferramentas de circulação de saberes alternativa aos meios tradicionais, servindo de acesso à juventude e dando forma, assim, a uma ponte geracional entre os jovens e os mais velhos, que acabe permitindo de certa forma uma sobrevida às tradições.

Pesquisa de campo: seguindo os atores

Não seria exagero da minha parte se eu afirmasse que, de todas as disciplinas e áreas do conhecimento que já tive contato durante meus estudos, a Antropologia foi aquela que mais me desafiou a transformar minha forma de enxergar as coisas. Lembro-me até hoje quando, na sexta feira da primeira semana de aula da minha graduação de Ciências Sociais, o professor Almiros, à época nosso único docente indígena, nos passou um texto sobre o perspectivismo ameríndio. A turma toda ficou assustada e confusa, e eu, também confuso, mas curioso. Demorei toda a graduação até que pudesse entender, ainda que brevemente, o conceito de perspectivismo.

¹ Cena é um termo ou gíria que, no contexto do hip hop, começou a ser usado para se referir a uma realidade ou especificação de uma subcultura, tribo urbana, ou situação específica. Seu uso data desde as origens da cultura hip hop em países de língua portuguesa, como nas primeiras músicas do grupo de rap Racionais MC's.

Cosmopolítica? Até hoje procuro compreender. E ainda assim, a parte mais desafiadora do meu caminho na Antropologia não foram as densas teorias que analisam realidades tão distantes e ao mesmo tempo tão conectadas à minha, mas sim o trabalho de campo.

Foi no trabalho de campo que me vi diante do desafio de acompanhar os fenômenos continuamente transmutáveis de minha pesquisa, uma vez que esta se construía ao mesmo tempo que seus atores se constituíam enquanto grandes artistas e agentes políticos de enorme influência. Enquanto isso, outros jovens indígenas de retomadas e da RID começavam suas trajetórias na arte da rima e se projetavam dentro e fora da aldeia. O ritmo acelerado com o qual os Brô MC's se movimentavam ao redor do mundo, desde turnês nacionais a apresentações em Nova Iorque e Los Angeles, passando pela construção do seu estúdio de gravação Ayvu Records, na Jaguapiru, fizeram com que minha principal ferramenta de pesquisa em campo fossem, em grande parte do tempo, as redes sociais. Tive de ativar as notificações do perfil dos membros do grupo e da própria página dos Brô no *Instagram*, de maneira que eu pudesse estar atento a cada nova postagem ou stories publicados por eles, e acabei por desenvolver aquilo que mais temia, um vício sério em smartphones que perdura até hoje. A tática, todavia, deu certo.

Ao mesmo tempo que acompanhava os quatro integrantes pelas redes, também tive o privilégio de conviver com todos eles ao vivo. Estive em seus primeiros ensaios antes do Festop (Festival de Todos os Povos, que ocorria anualmente na praça central de Dourados), subi ao palco junto a eles quando se apresentaram para a cidade inteira, fui a festas junto a Kelvin Mbaretê, CH e DJ John. Acompanhei por algumas vezes as reformas do estúdio, hora segurando a escada para os quatro rappers se pendurarem de ponta cabeça passando a fiação elétrica através do estúdio, hora ajudando a serrar algumas taquaras que viraram forração decorativa do teto. Tentei também, sem sucesso, acabar com os gigantescos formigueiros que formam túneis e galerias debaixo do estúdio junto com Tio Creb, com quem também joguei pela primeira vez na vida uma partida de futebol no Playstation 5 em sua casa com seu filho. Com CH passei a virada do ano de 2023 para 2024 num delicioso churrasco feito por ele, e de 2024 para 2025, me tornei o próprio churrasqueiro (quem diria) junto a Bruno VN, no dia do mutirão do estúdio onde as paredes foram grafitadas por artistas locais, e Marina Peralta e a banda douradense Meifio se apresentaram para parte da aldeia.

No entanto, acompanhar a movimentação intensa dos Brô MC's apenas foi possível graças à coexistência entre as redes sociais e este que vos escreve, como começou meu trabalho de

campo. A segunda etapa se deu quando, ao precisar de experiências relacionadas ao canto para os Guarani e Kaiowá, comecei a fazer visitas à retomada Guyra Kambi'i, em Douradina. Meu acesso à comunidade se deu através de Germano, que conheci durante uma disciplina do mestrado, quando ele cursava a pós-graduação em Geografia. Germano é considerado uma liderança jovem e também um *yvyraiija* (aprendiz de xamã). Fui convidado por ele, em uma de minhas visitas, a participar de um *Jerosy Puku* (a festa de batismo do milho branco) que ele mesmo organizava, em março de 2024, numa casa de reza da retomada, onde passei uma tarde, uma noite e uma manhã.

A terceira e última etapa de meu trabalho de campo se deu na cidade, quando comecei a acompanhar as batalhas de rima de Dourados, em agosto de 2024. Foi uma das fases mais difíceis para mim, uma vez que não tinha qualquer contato com a cena do hip hop até então, e assim, tive de criar meus primeiros contatos a partir dali. Considero-me uma pessoa um tanto quanto tímida, então aproveitei a companhia de algumas amizades para me acompanhar nas primeiras batalhas. Acabamos criando gosto pela cena e seguimos participando das batalhas até o final do ano em suas últimas edições. Com o tempo, os MC's foram se acostumando com minha presença e alguns até se aproximaram por livre iniciativa no que viriam a se tornar futuras amizades e parcerias.

Ainda nas batalhas, pude conhecer MC Gugu, MC Driel, MC Massai e MC Índio, todos indígenas de aldeias da cidade de Dourados. Com MC Gugu desenvolvi mais intimidade, e sua casa na Bororó se tornou nosso ponto de roda de tereré, onde pude acompanhar o processo criativo de algumas músicas feitas em parceria entre MC Gugu, Bruno VN e Johnnis DJ.

O Brô MC's: os primeiros do rap indígena e demais protagonistas da cena do hip hop indígena em Dourados

O Brô MC's é reconhecido como o primeiro grupo de rap indígena no Brasil, estabelecendo sua primeira formação em 2009. Composto por Bruno Veron (Bruno VN), Charlie Peixoto (CH), Clemerson Batista (Tio Creb) e Kelvin Mbaretê, combina elementos do rap com músicas tradicionais guarani e kaiowá. Suas composições, que utilizam o português e principalmente o guarani em suas letras, expressam elementos da identidade indígena do grupo e abordam temas como a violência nos territórios indígenas, os elevados índices de suicídio nas reservas e o

preconceito enfrentado pelos Guarani, Kaiowá e Terena na Reserva Indígena de Dourados. Em 2010, o grupo lançou seu primeiro videoclipe, “Eju Orendive”, na plataforma YouTube.

Residentes das reservas indígenas Bororó e Jaguapiru, localizadas no município de Dourados, o Brô MC's alcançou notoriedade com sua fusão de hip-hop e elementos culturais dos povos indígenas guarani e kaiowá. O contexto das reservas, descrito anteriormente, revela um ambiente social caracterizado por conflitos, violência e mortes. Esse cenário de violência e preconceito contribui para a identificação de Bruno, um dos membros do grupo, com o estilo rap. Contrariando a imagem idealizada de uma comunidade indígena vivendo em condições ambientais favoráveis, as reservas indígenas de Dourados assemelham-se mais às favelas urbanas, sendo frequentemente comparadas a guetos destinados a reduzir a população indígena a mão de obra barata. A falta de terras e políticas públicas eficazes resulta em elevados índices de alcoolismo, uso de drogas, trabalho escravo e infantil, assassinatos, suicídios, violência contra mulheres e violência sexual. As crianças e jovens que crescem nesse ambiente enfrentam não apenas a escassez e a violência interna, mas também a violência externa, com os habitantes indígenas do município de Dourados sendo vítimas de preconceito e racismo por parte da população não indígena.

Nesse contexto, o rap surge como uma forma de expressão para relatar as condições das famílias nas reservas e denunciar as violências cotidianas. As entrevistas e letras dos jovens rappers de Dourados revelam uma conexão com um histórico de violência e racismo, semelhante ao observado nas periferias urbanas do país. Kelvin, um dos integrantes, faz uma analogia entre a aldeia e a favela, destacando que, embora o contexto seja diferente, as temáticas recorrentes nas letras de rap de grupos conhecidos no Brasil, como Racionais MC's e Facção Central, são similares. Questões como desigualdade social, violência urbana e racismo são abordadas nas rimas dos jovens indígenas, que conectam essas questões aos desafios enfrentados nas aldeias e ao preconceito que sofrem em Dourados, como registrou Rodrigo Amaro de Carvalho em sua tese de doutorado, *Rimas de Si, Batidas de Outrem (e Vice-Versa): estratégias de visibilidade e regimes de alteridade entre os rappers kaiowá (Reserva Indígena de Dourados/MS)* (Carvalho, 2021).

Aldeia é como favela. O que muda é que lá eles usam fuzil e aqui é facção, compara Kelvin, que são as temáticas recorrentes nas letras de Rap dos grupos mais conhecidos no Brasil, como por exemplo, Racionais MC's, Facção Central. Sendo assim, temas como a desigualdade social, a violência (urbana) e o racismo, são assuntos importantes tratados pelos jovens indígenas em suas

rimas, que aproximam estes temas próprios de outros contextos com as violências internas das aldeias, com a fome e com o racismo sofrido por estes na cidade de Dourados (Carvalho, 2021, p.76).

Rodrigo Amaro de Carvalho, em sua etnografia com os Brô MC's, observou que o reconhecimento crescente do grupo os posiciona em um novo tipo de protagonismo, nos recortes de uma “liderança jovem”. Essa liderança jovem está ligada às transformações nas reservas, incluindo maior escolarização e ingresso em universidades. A participação ativa dos jovens na luta por direitos e o rap indígena emergem como ferramentas essenciais na reivindicação dos direitos e no reconhecimento da importância da juventude indígena para o futuro das comunidades guarani e kaiowá.

Carvalho também observou que os jovens guarani e kaiowá que se identificam com o rap manifestam uma estética vinculada a contextos de violência e marginalização. As vestimentas, tatuagens e referências visuais, como a marca de vestuário Bad Boy e símbolos de violência, são comuns entre os jovens da reserva e nas escolas. Essas escolhas estéticas refletem um desejo de expressar uma identidade ligada ao confronto e ao amedrontamento (Carvalho, 2021).

Durante sua pesquisa de doutorado, Carvalho encontrou que, ao questionar os jovens sobre o significado do conceito "*ñandereko*", uma importante categoria guarani e kaiowa, usualmente traduzida como *nosso modo de ser*, as respostas de Kelvin e Charles revelam uma sobreposição de sentidos, misturando os significados atribuídos ao rap com as transformações vividas pelos jovens na reserva indígena. A intersecção entre o rap e o conceito de *ñandereko* aponta para uma interpretação recursiva que reflete as mudanças e desafios enfrentados por esses jovens (Carvalho, 2014).

Neste caso, de uma forma recursiva, perguntar sobre o que é o *ñandereko* para estes jovens e perguntar o que é o hip hop para o jovem indígena acaba indicando elementos que nos remetem a um mesmo sentido. Seja lá como for, podemos perceber que ambas as falas sobre a categoria *ñandereko* nos direcionam a interpretá-las de acordo com vetores transformacionais (Carvalho, 2014: 292)

Atualmente, a música produzida pelos Brô MC's aborda a valorização e a recuperação dos territórios tradicionais, com muitas famílias mobilizadas na retomada de terras ancestrais. Essas áreas, conhecidas como retomadas, têm sido objeto de numerosos estudos na história e na antropologia no Mato Grosso do Sul, além de serem palco para violentos conflitos entre indígenas e ruralistas e ataques massivos proferidos pelos últimos. Engajar-se na criação de rimas

e apresentação de shows tendo como objetivo a denúncia e enfrentamento de violências, esbulho territorial e a luta pela preservação dos recursos naturais da terra e pela conscientização das mudanças climáticas. Essa postura política é referida pelo próprio grupo como “ativismo”, a junção da prática da arte com o ativismo.

O Brô MC's ampliou seu sucesso e decolaram sua carreira e reconhecimento após o show que fizeram com Xamã, no Rock in Rio 2022.² Usando o festival como vitrine para o resto do mundo, foram convidados pelo DJ Alok a se apresentarem na sede da ONU, em Nova Iorque, nos dias 15 e 16 de Setembro de 2023, na campanha “The Future is Ancestral” (O Futuro é Ancestral)³. Ao lado de outros artistas indígenas e do DJ, gravaram um álbum de mesmo nome, que conta com uma faixa exclusiva de Alok com o grupo, Jahara. O álbum foi apresentado no Museu do Grammy, em Los Angeles, com a participação do grupo, no dia 25 de Março de 2024.⁴

Junto com a parceria com o DJ Alok, um estúdio próprio do Brô foi financiado e está em processo de construção na RID. Através de mutirões de artistas da cena do hip hop douradense, o estúdio vai tomando forma, e as gravações passam a acontecer ali mesmo, na Aldeia Jaguapiru. Apesar da falta de água que assola toda a comunidade e consequentemente o local do estúdio, sempre que possível o grupo se reúne ali, seja para trabalhar em suas canções ou para dar continuidade à construção e reforma do espaço.

² De acordo com CH, durante a realização do show no Rock in Rio 2022, o rapper Xamã estava sem contrato com sua gravadora, e toda a montagem do palco, som e luzes, ficou a cargo da equipe do Brô MC's.

³<https://www.msnoticias.com.br/editorias/noticias-brasil-mundo/bro-mcs-cantam-na-sede-das-nacoes-unidas-em-nova-york/141268/>. Acesso em 30/09/2023

⁴<https://g1.globo.com/ms/mato-grosso-do-sul/noticia/2024/03/25/bro-mcs-apos-cantarem-em-ny-e-rir-grupo-de-rap-indigena-se-apresenta-no-museu-do-grammy-em-los-angeles.ghhtml>. Acesso em 25/03/2024

Figura 6 - Tio Creb combatendo a infestação de formigas no espaço do estúdio Ayvu Records.



Fonte: Acervo pessoal, 5 de Junho de 2024.

Figura 7 - Trato ao teto
Tio Creb instalando no estúdio um forro de taquaras, retiradas de um taquaral em frente ao próprio estúdio.



Fonte: Acervo pessoal, 5 de Junho de 2024.

Figura 8 - Estúdio ecológico
Futuro estúdio ecológico do grupo, ainda em fase de construção.



Fonte: acervo pessoal, 5 de Junho de 2024

Figura 9 - Estúdio Atual
Atual estúdio Ayvú Records



Fonte: Acervo próprio, 5 de Junho de 2024

O estúdio conta com grafites de artistas douradenses realizados durante o mutirão de limpeza. Arte com Tupac feita pela artista Gi Brandão, e desenho de jovem indígena ao lado pintado pela artista N. Escobar.

Figura 10 – Campinho

Campo de futebol ao lado do estúdio, onde crianças da aldeia se reúnem para jogar enquanto as gravações acontecem.



Fonte: acervo próprio, 5 de Junho de 2024

Os principais grupos e artistas indígenas do rap em Dourados

MC Anarandá

Ana Lúcia Rossate, conhecida como MC Anarandá, é uma rapper guarani e kaiowá cuja carreira musical iniciou em 2014, sendo considerada, portanto, a segunda rapper indígena da Grande Dourados após o Brô MC's e a primeira mulher da cena. Em seus versos, denuncia a violência de gênero e a violência contra os povos indígenas. Não tive tempo de aprofundar

durante o período do mestrado minha pesquisa acerca do trabalho de Anarandá, mas é importante ressaltar que a rapper continua a ser, juntamente aos Brô MC's, os principais nomes do rap indígena do Mato Grosso do Sul e um dos maiores de todo o Brasil.

MC Marin e ODS

Dourados conta, pelo que consegui mapear, com pelo menos mais seis artistas ou grupos de rap indígena. Enquanto o Brô MC's abriu caminho e logo em seguida foi acompanhado pela MC Anarandá e pelo grupo Jovens Conscientes, atualmente em inatividade, Marin surgia como o próximo rapper indígena a lançar seu próprio trabalho nas plataformas de música. E é no contexto da RID que reside o terena Mario Adriano, de 20 anos, lançando seu primeiro álbum com 18, intitulado “*Índios*” no topo no dia 14 de junho de 2023, de produção independente de um estúdio local chamado *Correria*. Consegui entrevistá-lo no dia do lançamento de seu álbum, do qual abordo com mais detalhes a seguir.

O conceito do álbum de Marin, lançado em Junho de 2023, consiste em colocar a própria figura enquanto espelho para jovens indígenas da RID que, conforme o autor, cresceram sem uma figura paterna como exemplo, e por isso sofrem influência de traficantes e criminosos locais que usam da violência para ganhar dinheiro. O autor se apresenta como esse espelho, de um jovem indígena que ascende socialmente na estrutura capitalista através do próprio talento para a música.

Marin conta que compartilha da visão de que ter dinheiro para conseguir bens como um carro, uma moto, “um golf”, nas palavras dele, não é ganhar na vida. Seu propósito é ter dinheiro para ajudar sua família através da carreira no rap, e usar desse espaço de expressão para difundir suas ideias, críticas, vivências e colocar-se como uma figura influente que mostra aos demais jovens indígenas que seu caminho na música não só é válido, como mais interessante na busca por uma melhora nas condições materiais de vida e na conquista de dignidade, sem que para isso seja preciso perder as tradições e modos de vida nativos de seu povo.

Ao mesmo tempo, com o termo “Índios” no topo, faz uma crítica sobre o uso do termo “índio” para se referir aos indígenas, além de uma analogia com a situação histórica que, antes do contato com os *brancos* (categoria para se referir aos não-indígenas), os indígenas se encontravam no topo, o que sugere uma reviravolta na qual eles voltem a ocupar a posição de prestígio e liberdade para realizar suas práticas tradicionais, e ao mesmo tempo conquistar um

lugar nos espaços que são ocupados por brancos e negados aos indígenas. Marin enxerga a junção dessas duas dimensões como aquilo que se refere como o “topo”.

O rapper enfatiza a questão de classe em oposição à de “facção”, em referência às facções criminosas, e critica o papel do Estado de oprimir, com o uso da violência, as comunidades indígenas, impedindo a mobilidade social dos mesmos. Coloca ênfase, também, no próprio protagonismo de reconquistar aquilo que, em suas palavras, o mundo lhe tirou.

A violência e o ódio são temas centrais do álbum, onde o autor coloca o agronegócio como mais um responsável por esse problema, e a tentativa de extermínio de sua existência enquanto pessoa e enquanto indígena, não sucedida, pois conforme canta, apesar de toda opressão, ainda não cortaram suas raízes. O ódio aparece quando cita os incêndios às casas de reza.

Em 2024, MC Marin formou, junto a mais dois rappers douradenses, Bruno Francisco, guarani e kaiowá, e Vidal Lucas, não indígena, o grupo OD\$ (Odiadxs 67). Ao que dá a entender em suas letras, os rappers se auto intitulam enquanto odiados em referência ao preconceito e à violência que cresceram por serem indígenas. Com shows realizados em escolas das aldeias, como na Lacui, na Aldeia Bororó, e na edição de 2024 do Festop, o grupo conseguiu espaço para se apresentar no Festival Campão Cultural, em Campo Grande, no mesmo ano. Em Julho de 2025, Marin lançou seu segundo álbum, intitulado “Jaguapi Funky”.

Figura 11 - Capa do álbum Jaguapi Funky de MC Marin



Fonte: perfil do artista na plataforma de *streaming* Spotify, 27 de Junho de 2025.

MC Gugu e Jaque, MC Kel e MC 07

Ainda na RID, na Aldeia Bororó, o rapper Gugu GK aparece na cena do rap, assim como Marin, através da participação nas batalhas de rima da cidade de Dourados e a recente realização de batalhas de rima em sua própria casa, a Batalha do Gugu ou Batalha do Bororó. Visitei Gugu e sua esposa, Jaque, em sua residência na Bororó no dia 31 de Agosto de 2024. Era sábado e Gugu estava em seu dia de folga, me recepcionando com um mate e um abraço caloroso. Trocávamos ideia há mais tempo pelas redes sociais, mas era a primeira vez que nos encontrávamos pessoalmente. Gugu é extrovertido, simpático e bastante conhecido e influente na região onde vive. Junto com ele, receberam-me também Teodoro e Júnior Gonçalves, todos rimadores em processo de aprendizagem com Gugu.

Sob o clima seco e as sombras ralas de uma árvore que, de acordo com Jaque, é chamada pelos Guarani como carandá, escutei algumas experiências interessantes de Gugu. O pátio da sua casa é ponto de encontro para indígenas que o procuram interessados em aprender mais sobre o rap, e ali mesmo acontecem batalhas de rima. Posicionado ao lado da porta da frente da casa de Gugu e Jaque, uma enorme caixa de som chama a atenção de quem chega. Conforme Gugu, no total, são 11 indígenas da Reserva que aparecem para participar das rimas nos dias em que a batalha acontece. Perguntei a Gugu como foi seu contato inicial com as batalhas, ao que me respondeu:

Minha primeira batalha foi lá na Batalha do Centrão, na Praça Antônio João. Eu tinha muita vergonha, né. Tava lá o Miliano que já foi campeão nacional, o DG, o Scar, o Cebola, e eu me sentia com vergonha. Só que eles me incentivavam. Miliano foi um cara que sempre chegou em mim e me incentivou. Mas quem me incentivou primeiro mesmo foi o Bruno VN, do Brô. O Bruno que falou pra mim: “olha, mete a cara e não liga pra nada que esteja em volta, foca só no seu adversário. Sente que tá olhando pra um espelho, vendo você contra você, e aí, perde a vergonha. É só você e o seu adversário”. E assim eu fui perdendo o medo, a vergonha e fui me soltando. Quando menos vi, estava batalhando e nem percebia o tanto de gente que estava em volta gritando e me olhando. Até que chegou aquela vez em que eu ganhei de todo mundo e fui campeão. (Gugu)

Segundo Gugu, nas batalhas que ele organiza no quintal de sua família - um grande espaço entre as casas de diferentes parentelas separadas por uma ampla área de pastagem - comparecem também indígenas LGBTQIAPN+, que rimam conscientizando e denunciando a discriminação que vivenciam. Ainda segundo o rapper, a Batalha do Centrão o ajudou bastante

com a questão do racismo. A proatividade dos organizadores da Batalha do Centrão acerca do tema, conforme Gugu, o fizeram sentir-se mais livre para falar das violências que vive e presencia dentro e fora das aldeias. Gugu não deixou de falar da influência que Danilo Capilé, conhecido pelo nome artístico de Danlitros, teve em sua formação, quando o visitava na reserva e trazia novidades sobre o mundo do hip hop, principalmente sobre o break, e lembrou do grupo Fase Terminal, o qual conta que também fez parte de sua história.

Rap é conhecimento, né. O pessoal reconhece a gente aqui, por onde a gente passa a molecada já vem comentando. Na escola (Lacuí) mesmo, o pessoal reconhece muito a gente. Todo mundo quer aprender a rimar também. (Gugu)

As rimas das batalhas da casa de Gugu e Jaque são feitas quase que em sua totalidade em guarani. Coloco ênfase em uma das falas em que o rapper basicamente sintetiza que “a rima é uma nova forma de falar alguma coisa que jamais seria dita de outra maneira”, fazendo referência às denúncias da violência histórica que recai principalmente sobre a juventude da reserva e encontram nas rimas sua ferramenta para se expressar.

O fim da tarde se aproximava e tive que partir. Agradei a Gugu pela oportunidade de conhecer um pouco sobre a realidade do rap no interior da reserva, e recebi o convite para participar do Baile do Dagata, a principal batalha que aconteceu no dia 14 de Setembro na casa de shows Vibes Bar, onde Gugu participou como finalista junto com outros nomes de peso do hip hop douradense. Parentes de Gugu viriam de Amambai e de Caarapó para assisti-lo rimando no dia da competição.

Durante o desenvolvimento do segundo capítulo de minha dissertação, uma dúvida foi levantada: os Guarani e Kaiowá reconhecem o rap enquanto forma de canto? Fiz essa pergunta posteriormente a Gugu, se ele, enquanto Guarani e Kaiowá, considera o rap indígena como forma de canto, e se enxerga nele algum elemento que permita a comparação entre este ao canto dos antigos de alguma maneira. A resposta que obtive foi a seguinte:

A gente nunca esquece a nossa raiz. Nas batalhas de rima rola mais a batalha em português. Mas aqui na nossa aldeia a gente já compara a nossa batalha em português e em guarani, a gente faz a nossa batalha em guarani. A gente falar em guarani faz a gente não deixar de lado a nossa cultura. A gente nunca esquece da nossa cultura, (o rap) não faz a gente mudar da nossa cultura, a gente tem nossa língua, a nossa pele é indígena, acho que isso nunca vai nos fazer deixar de ser indígena. Mas a rima também é uma nova cultura para nós, é uma nova forma, nova ação da gente prevalecer na nossa cultura, na nossa etnia também. Então sim, como uma forma de canto, e de uma maneira pra gente expressar o nosso

sentimento e a luta das etnias que se passa, incluindo drogas, álcool, suicídio e pobreza. A música, tanto o rap quanto a batalha de rima, é o momento de você se expressar, expressar nas batalhas o que acontece na aldeia.

Figura 12 – GUGU

Registro fotográfico de Gugu no dia de minha visita.



Fonte: Acervo pessoal, 31 de Agosto de 2024

Figura 13 - Valmir e Junho

Valmir à esquerda e Junior, sobrinho de Gugu conhecido como MC 07, que estão iniciando nas rimas.



Fonte: Acervo pessoal, 31 de Agosto de 2024.

MC Driel

Rapper guarani e kaiowá de 18 anos de idade, MC Driel sonha em prosperar enquanto músico, e sua trajetória de vida perpassa um episódio marcante pela demarcação de terras indígenas em Mato Grosso do Sul, conhecido como retomada Apyka'i, no sul da cidade de Dourados, às margens da BR-463. Em seu trabalho como artista, Driel canta sobre sua história, relembra suas origens indígenas, denuncia o preconceito vivido, a violência e privação de uma vida sob perigo constante à beira da rodovia, os inúmeros despejos que sofreu junto de sua família, sua luta diária para conseguir realizar seus próprios sonhos no mundo da música, e fala de sua avó, mãe de criação, *ñandesy* Dona Damiana, liderança à frente da retomada que lutou pela terra de sua comunidade até o fim da vida, e por mais que não tenha vivido tempo suficiente para ver seus direitos reconhecidos pelo Estado brasileiro, deixou como legado memórias e lutas que agora são carregadas e cantadas pela voz de seu filho, MC Driel.

Assim que iniciei nossos primeiros diálogos, propus a Driel que escrevêssemos um artigo juntos em co-autoria, contando sobre sua história de vida e sua trajetória na música, ao que Driel aceitou de imediato e me enviou logo em seguida um bloco de notas com as seguintes palavras:

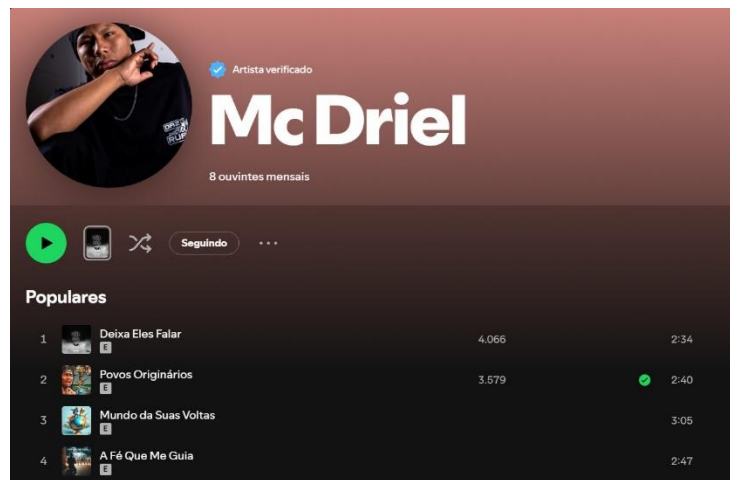
Um pouco da minha história

Sou Sandriel Benites Cário de Souza, tenho 18 anos, nascido em Antônio João, na divisa com a fronteira. Sou conhecido como MC Driel no cenário do trap e do rap. Meu interesse pela música começou quando eu tinha 12 anos, era apaixonado por sertanejo. Cantava as músicas que escutava tanto na programação de rádio quanto no celular. Também tentava compor. Depois de alguns anos, comecei a praticar esportes, isso com 14 anos de idade. Treinei no Sete de Setembro e na escola de futebol do Ubiratã. Fiquei quase três anos nessa caminhada. Depois disso, parei e voltei para o lado da música, isso já com 17 anos. Comecei a explorar o mundo musical, onde conheci o funk, o trap e o rap. Logo vieram ideias de criar minhas próprias músicas, onde eu poderia falar da minha realidade, tanto do passado quanto do presente. Comecei a sentir vontade de falar da minha história. Fui criado pela minha avó, dona Damiana. Ela me criou desde os 4 ou 5 meses de vida, desde que minha mãe me abandonou. Minha avó morava numa área retomada e sofreu vários despejos. No penúltimo despejo, uma pessoa foi baleada e casas foram queimadas. Eu presenciei tudo isso ainda criança. Aí fomos morar na beira da rodovia por um tempo. Depois, voltamos para a nossa terra, até que em 2016 houve o último despejo. Nesse eu já tinha 10 anos, e eu presenciei detalhe por detalhe. Voltamos novamente a morar na beira da rodovia, e ficamos muitos anos por lá, inclusive todo período da pandemia. Viver na beira da rodovia é muito perigoso, a gente fica muito exposto principalmente à noite. E também não tinha água potável, nem energia, nem internet, e até então eu também nunca tinha ido pra escola. Mas em 2017 consegui entrar na escola, graças ao esforço de pessoas que apoiam as causas indígenas, que deram um

jeito. Tudo isso me influenciou a ser MC, trapper e rapper, porque assim eu posso contar as coisas que já passei e falar para o mundo sobre nós, povos indígenas. De alguma forma, posso relatar os acontecimentos, e isso é o que me motiva a continuar lutando pelos meus sonhos, pelos meus direitos e por manter vivas as memórias da minha mãe e o legado dela. Ela morreu em 2023, era um exemplo de mulher guerreira, que sempre me ensinou o que era certo e errado. E a maior lição que ela me ensinou foi sempre lutar pelas coisas que você almeja. Sempre! (MC Driel, 25 de Abril de 2025)

MC Driel já lançou 4 músicas autorais na plataforma de *streaming* de áudio Spotify, sendo a primeira delas a canção Povos Originários:

Figura 14 - Captura de tela mostrando o perfil oficial de Mc Driel na plataforma



Fonte: acervo pessoal, 2 de Julho de 2025.

Minha primeira experiência em um Jerosy Puku

Outra experiência relevante durante minha pesquisa foi acompanhar de perto um Jerosy Puku, o batismo do milho branco. O evento teve início numa tarde de sexta-feira, 30 de Março de 2024, véspera do feriado católico da Quaresma, com a lua quase cheia a nascer entre o *Kurupay Moronti* (árvore conhecida em português como angico branco ou farinheira seca, conforme me explicou Germano) e a *Oga Pysy* (casa de reza tradicional dos povos Guarani e Kaiowá). Nesse cenário nos esperava o *Jerosy Puku*, o primeiro que participaria. *Jerosy Puku* sempre foi um evento carregado de significado no meu imaginário, quando ainda em pandemia, mergulhava na etnografia de Isaque João (2011), antropólogo guarani e kaiowá que com mais detalhes,

profundidade e atenção estudou o ritual que, também para seu povo, é dotado de significado, importância prática, comunitária, espiritual e política.

É a festa da Colheita do Milho Branco. É onde e quando se reza para que seu dono, *Jakaira*, abençoe as sementes colhidas para que o próximo plantio renda frutos saudáveis, os quais posteriormente alimentarão a comunidade, seus *nhanderu* e suas *ñandesy*. Logo ao chegar à comunidade Guyra Camby'i, localizada logo antes da aldeia do município de Douradina, fomos recebidos por Germano, anfitrião da festa e quem nos fez o convite. Havíamos partido de Dourados com a única missão de passar pelo mercado na cidade e levar alguns mantimentos para a festa, e lá ficar ao menos até o amanhecer. Levei comigo também um pé de jequitibá que plantei da semente por mim coletada de um dos enormes pés que existiam próximos à casa de Dona Damiana, já ancestralizada na ocasião.

Germano, apressado, atarefado e bom anfitrião, nos pintou rapidamente com duas manchas de urucum, uma em cada maçã do rosto, e nos convidou para entrar à casa de reza pela porta da frente. O sol já estava baixo e o tempo fresquinho. A poeira seca da frente da *Oga Pysy* não parecia subir com o vento, que ali quase não chegava. Os cinco marcos de madeira de cedro descascados, brancos, recém colocados em frente à casa, chamados, de acordo com Isaque João, de *yvyra'i*, também estavam pintados por manchas redondas de urucum, perfeitamente enfileirados.

A palavra *yvyra'ija* vem de *yvyra'i* que, para o Kaiowá, é o nome de uma estrutura de madeira, composta de dois bastões de, aproximadamente, um metro e meio, fincados no chão e posicionadas em fileira, em número de cinco, no sentido leste 20 (*ary pyti'a* ou peito do tempo ou nascente) – oeste (*ary ka'aru* ou poente), no terreiro da casa por onde o participante da festa deve chegar. (João, 2011:19)

Figura 15 - O cordão chamado ara ryvy¹



Fonte: acervo pessoal, 30 de Março de 2024.

¹ *Ara* significa tempo e *ryvy* os espíritos que descem do céu, através de cantos e rezas, para receber os *Jara* (donos, ou deuses). Segundo Germano, o primeiro a chegar é Jakaira, o dono do milho branco. O *arary ryvy* seria, ainda de acordo com Germano, uma espécie de linha de chegada. Ao fundo, um *Kurupay Moronti*, ou angico branco, ao lado da entrada da *Oga Pysy*.

A entrada se deu com uma linha de três rezadores, os mais antigos que compareceram ao *Jerosy*. A cada galho de cedro, descascado, plantado ao solo em perfeita verticalidade, que formava a linha até a porta principal da casa, o *nhanderu* mais velho fazia uma parada e uma reza. Simbolizam e marcam a ponte de comunicação, de acordo com Isaac João (2011), entre a terra, os rezadores, e diferentes planos espirituais e seus respectivos *Jara* (donos). Cada ponto de reza permite aos *nhanderu* que se encontrem finalmente com *Jakaira* (dono do milho branco), que abençoará as sementes de milho branco colhidas.

Para iniciar a festa de *jakaira jerosy*, é preciso rezar de maneira específica para cada *yvyra'i*, que agrega o espírito de guardião da divindade. Diante de cada *yvyra'i*, o *xamã* canta um *yvyra'i nhemongeta* (conversa com o *yvyra'i*) até chegar ao último, onde acontece a reza introdutória, chamada *ogueroata*, através da qual o *xamã* entrega a responsabilidade a outro rezador, que vai comandar o ritual dentro da casa grande. A reza, em toda festa de *jakaira*, é comandada por um rezador experiente. O líder espiritual atua em companhia de um grupo composto de ambos os sexos para efetuar a reza de *ogueroata*, que é essencial para o *jakaira*. O *yvyra'i* exposto no terreiro da casa, para o rezador, significa uma forma de chegar junto à divindade, de acordo com o regulamento do ritual. (João, 2011: 20)

Ao entrarmos na casa, fomos recebidos com entusiasmo pelas *ñandecy*, todas aconchegadas nas redes espalhadas pelas paredes internas da *Oga Pysy*. Nos deram as mãos, nos

abraçaram, nos fizeram sentir em casa e nos encheram de perguntas, tantas perguntas que mal dava para responder uma *ñandesy* por vez. A impressão que tive é que estavam contentes com nossa presença, os únicos *karai* que compareceram ao ritual naquele ano e ficaram até o amanhecer. A cozinha, improvisada numa casa logo atrás da casa de reza, funcionava a todo vapor, e funcionou por horas como uma cafeteria. Se algo não faltou na nossa chegada foram boas-vindas e copos acalentados de café. Ao cair da noite, cada vez mais parentes foram chegando à cerimônia, a maioria jovens. Não havia mais espaço para estacionar carros ou motos, sem contar os que ali chegavam de bicicleta ou a pé.

Era hora dos *ñanderu* se juntarem com as *ñandecy* e suas *taquapy* (instrumentos semelhantes a bastões de larga espessura feitos de taquara, utilizado exclusivamente pelas mulheres durante os rituais) e, mais uma vez, passarem de ponto em ponto, marcado pelos galhos de cedro descascados, e cantarem juntos a reza para dar início a mais um *Jerosy Puku*. Logo após a entrada das fileiras de rezadoras e rezadores e da primeira reza em volta do balde de *chicha* (bebida tradicional dos Guaraní produzida através da fermentação do milho) centralizado no interior da casa, os demais convidados foram, pouco a pouco, se juntando numa roda inicialmente composta em camadas tal qual uma cebola, primeiro pelos rezadores mais velhos, rodeados de outra roda com as lideranças encarregadas da festa, enquanto nas outras rodas subsequentes fomos chamados para entrar.

Durante cerca de 30 minutos, caminhamos em círculos no chão, no sentido anti-horário, tentando acompanhar os passos de quem já tinha experiência. A formação logo foi se configurando como uma espiral de pessoas, a passos ritmados, puxados pelo canto dos *ñanderu*. Tudo acontecia sob a observação de cada *ñandesy*, que acompanhava o movimento sem se levantar das redes. A primeira coisa que percebi quando comecei a caminhar, foi o quanto o chão do interior da casa de reza estava compactado pelos passos das danças que ali já tinham acontecido desde que fora construída, segundo uma das lideranças, Ezequiel, há cerca de 20 anos. A terra estava compacta ao ponto de se assemelhar a um assoalho de concreto encerado, ou a algum tipo de rocha avermelhada e brilhante.

A segunda coisa que reparei foi que meus passos já estavam seguindo quase que automaticamente o mesmo ritmo de todos os outros que ali dançavam. Como no início eu estava localizado numa das rodas mais externas, precisei apurar o passo diversas vezes para não ficar para trás, já que a trajetória era maior, mas no mesmo tempo de quem se encontrava nas rodas

mais internas. O resultado até ali foram filas em espirais de pessoas que faziam lembrar o formato de uma galáxia em espiral ou um redemoinho, um furacão visto de cima, em movimentação cada vez mais rápida e intensa, física e emocionalmente.

Ao fim da primeira dança, que antecedia as próximas que se seguiram até o amanhecer, Germano entrou na casa e veio de encontro a mim, com um *m'baraká* (instrumento Guarani feito de cabaça, madeira e sementes, cuja sonoridade quando agitado se assemelha a de um chocalho) com fios de algodão na cabeça do instrumento, da cor verde e vermelho, e o entregou a mim: "É seu.". Foi meu primeiro *m'baraká* da vida. Era lindo, e minha reação foi abraçar Germano firmemente e agradecer. Naquela noite, usei o *m'baraká* até o fim do *Jerosy Puku*.

Na segunda dança que se iniciava, após grande parte dos participantes já ter descansado um pouco, percebi que o que mais me chamava a atenção e aguçava os sentidos não era mais nenhum tipo de formação visual, e sim o conjunto de sons que se formavam da união dos passos ritmados, dos cantos dos *nhanderu*, do chacoalhar dos *m'baraká*. Ao fechar os olhos, me sentia em outro lugar, um lugar composto por música, por sons e calor. Um furacão formado por ritmo, palavras, timbre e suor. O suor, o cansaço e as dores principalmente no joelho direito (perna que empurrava para trás o chão de maneira a fazer o movimento circular anti-horário constante e a bater com mais força no chão seguindo o ritmo geral) mal me eram percebidos até então, ficando mais evidentes na terceira vez que entrei no *jeroky* (dança). Já estava próximo das 23h e o tempo esfriava do lado de fora da *Oga Pysy*, enquanto dentro, o calor de aproximadamente 50 pessoas dançando, cantando e rezando ao mesmo tempo aquecia o ambiente a ponto de se sentir um choque térmico a cada vez que se entrava ou saía de lá, já que do lado de fora a temperatura caía noite adentro. O teto da casa de reza, envolto em lona, começava a transpirar e a pingar sobre nossas cabeças. Demorou até percebermos de onde vinham tantos gotejos. Pensei que eram do nosso próprio suor, mas descobri que não só nós transpirávamos com a dança; a *Oga Pysy* também suava por dentro.

Figura 16 - Momento em que Germano e os ñaderu, em reza ao amanhecer do dia, são registrados pelos celulares das ñandecy.



Fonte: acervo pessoal, 31 de Março de 2024.

Na terceira e quarta vez que entrei para a roda do *jeroky*, percebi que minha mente circulava em pensamentos, ou pensava em círculos. Grande parte eram preocupações, que me invadiam a mente e continuavam em si mesmas, como se fizessem a mesma trajetória que fazíamos com nossos corpos, vozes e *m'barakás*. Caíam sobre minha cabeça assim como as gotas de água escorrendo pelos tetos e paredes, feito tempestade mesmo. Eu estava, afinal, próximo ao olho de um furacão que tomava forma através da intensidade da movimentação física e emocional do *jeroky*.

Quando o dia estava a amanhecer e o sol a raiar, poucos continuavam dançando na casa. A maior parte das pessoas já estava dormindo, esperando pelo café da manhã. Como não havia dormido, aproveitei para fazer amizade com as cozinheiras (que especulavam comigo sobre minha vida e em seguida riam, dizendo que já haviam se informado sobre mim pelas redes sociais) e obtive informação privilegiada de que o café da manhã era pão francês com carne moída. Ganhei uns três ali na hora. Enquanto perambulava pela comunidade, percebi que apenas os nhanderu, lideranças e alguns homens mais velhos continuavam no *jeroky*. Enquanto isso, os jovens e as crianças iam levantando de seus leitos espalhados por barracas de acampamento um a

um, e um rapaz acendia o fogo da churrasqueira antes mesmo do sol aparecer, para mais tarde assar a bacia de pacus temperados que seriam servidos no almoço. A cozinha continuava a mil, com a preparação do molho de carne moída e o café quentinho. Não sei se minha percepção, a movimentação em si ou ambos, mas a impressão que tive é que independente dos diferentes espaços que operavam naquele tempo em que ali estava, o movimento partia de cada um deles e se combinava, o ritmo de cada um de nós e de todos ao mesmo tempo parecia se encaixar perfeitamente e conversar como num canto uníssono, uma rapsódia cosmológica composta naquele instante e que nunca mais irá se repetir da mesma maneira.

Figura 17 - Germano vestindo a camiseta do Brô MC's



Fonte: Germano, 4 de Agosto de 2025.

A Live Retomada foi um evento musical que ocorreu no dia 20 de março de 2022, no espaço de arte e cultura Sucata Cultural, na área central da cidade de Dourados (MS), pensado pelo grupo Brô MC's para acontecer num formato de live - apresentação ao vivo, aberta, transmitida pela internet no canal do Youtube, Instagram e Facebook. Com elementos tradicionais de uma apresentação de rap e uma sobreposição de rimas, cantos, falas e efeitos sonoros de fundo, o grupo deu o nome de *Retomada* ao evento. A Live Retomada aponta para o rap dos Brô MC's como parte da luta pela retomada dos territórios tradicionais guarani e kaiowá no sul do estado de Mato Grosso do Sul. No início do vídeo o palco está escuro, imagens do cotidiano indígena e da banda começam a passar pela tela, juntamente com os seguintes dizeres:

Eu creio que pelo Brasil inteiro vai levantar ou já levantou índios esclarecidos como eu que levantará sua voz em favor de sua raça [...] Pra nós, a maior lei do Brasil é direito dos povos indígenas. O Brasil foi descoberto em 1500, mas nossos ancestrais já viviam na maior parte do Brasil. [...] Eu continuo firme nessa luta, eu continuo firme nessa batalha, porque se eu cair, levantarei, se for atingido levantarei, se eu morrer, eu volto de reza. [...] Vão nos matar porque estamos defendendo nosso chão. Sem território, não há identidade, corre em risco a respiração. Executaram muitos corpos, hoje tentam matar nossa voz. Nossa voz é ancestral, nunca cantamos sós. É arrancar nossas raízes, nós somos originárias daqui. O fogo que queima casas de rezas, não vai queimar nossas ñandesy. [...] (Brô MCs, Retomada, 2022).

Um efeito sonoro simulando uma sirene policial toca ao fundo, enquanto homens e mulheres indígenas anônimos tentam reafirmar sua voz e direitos através de palavras e relatos em forma de discurso e poesia. Os Brô entram em palco logo em seguida. Os quatro integrantes principais dividem espaço com o novo DJ do grupo, o John. Cantam em guarani. Seus gestos e posturas são típicas do rap, com trajes personalizados misturando características de vestimentas do hip hop, como tênis clássicos do basquete e camisetas largas. A pintura facial é indígena, assim como os adereços, como cocares e colares de sementes nativas. A primeira música é cantada em guarani, seguida por “*Lutar pra vencer*”, lançada em 2022. Sua letra é cantada em português. *É lutar pra vencer, é lutar pra vencer, é lutar pra vencer, aí nois (sic) vence* – aclama no refrão o grupo.

A movimentação pelo palco é constante e intensa. *Antes de tudo seja você, leia e estude pra lutar e saber. A batalha está declarada. É lutar pra vencer* - afirma o grupo juntamente à música. Os Brô se apresentam logo em seguida: *Salve, salve, família, salve, salve, rapa. Primeiro show live do ano Brô MC's. Kelvin, Charles, Clemerson, Bruno, eu e o quinto integrante, DJ John* - apresenta Clemerson. O grupo em seguida salienta que o evento é financiado pela

Secretaria de Cultura de Dourados, através da Lei Audir Blanc e manda um *salve* (expressão de saudação ou cumprimento) para as aldeias e as retomadas de Dourados.

Na próxima canção, os Brô são incisivos. A postura se modifica para uma atitude de maior intimidação, de quem não vai se calar, nem dar um passo para trás. Evidencia-se a referência aos *karay* (brancos), à superlotação da RID em total desigualdade com a posse de terras dos latifundiários e dos grandes condomínios de luxo que circundam a reserva. O rap aparece como uma forma de falar, de denunciar a desigualdade de condições entre as famílias que vivem na reserva e na cidade.

O rap é meu atalho pra sair do preconceito. Eu venho defendendo o rap há muito tempo, irmão. A maneira que eu falo, letras escritas que descrevem o dia a dia. Sentindo na pele o preconceito e o racismo. Achando que meu rap vai gerando violência. Treme quando vê uma flecha apontada na sua cara. E aí, karay, eu te pergunto, como é que vai ficar? Somos mais de 15 mil espremidos na reserva enquanto fazendeiro ocupa nossa terra.

Outra música se emenda, começa sendo cantada em *speed flow* - rimas conhecidas pelo alto fluxo de velocidade - em guarani. A canção é atravessada por um trecho melódico, também em guarani. A postura do grupo é de luta, de tirar satisfação. A única palavra enfatizada em português ao final da música é *superação*. A parte melódica é cantada com postura de liberdade, braços abertos em movimentos ondulares.

A sequência de música dá uma pausa para que o grupo dialogue com o público, pedindo por comentários sobre a *live*, e pedem para que quem esteja assistindo a compartilhe nas suas redes. Raquel Freire Zangradi, produtora executiva da Revista Piauí, está presente nos bastidores e é apresentada pelo grupo. Diversos espectadores mandam mensagem de carinho e de *salve*. O grupo lê o nome de cada um dos comentários e responde um a um. A seguir, o grupo puxa a canção “*A vida Que Eu Levo*”, lançada em 2009. O canto é todo em português, lamenta o que se passou, mas pede fé para enfrentar a realidade e mudar o futuro.

A gente luta pra manter nossa crença. O homem branco trouxe doença, dizimou nosso povo. Agora me olha com nojo. Agora vou falar, Guarani e Kaiowá, orgulho do nosso povo. Que resiste com amor. Amor pela terra querida. Filhos e filhas. Mais de 500 anos uma ferida que não cicatriza.

Chama a atenção a entrada do refrão em ritmo gospel : *Vive em mim, a esperança de uma nova vida, vive em mim também, por ti, irmão indígena que ainda acredita*. O refrão se comunica com parte dos moradores da RID que são de diferentes denominações evangélicas. Os trechos gospel são intercalados por sequências de denúncia: *Pra nós o kit índio é o papel e a caneta. Você*

e sua cachaça mandam muitos pro cemitério. Discam 190, sons de sirene. Volta o refrão gospel que é seguido pelos seguintes trechos:

Pé descalço sem camisa sol a pino, shortinho rasgado, sol a pico. Madame vê, ignora, indiozinho. Ao lado da cidade, reserva, favela, sequela que fica. Sendo alvo do desprezo da sociedade. No hotel no restaurante, o mesmo que exhibe quadro de índio aos visitantes. Nas paredes artefatos, mas de fato tá enganando quem, olha a criança com desdém, trata como se não fosse ninguém, depois da oração, todos dizem amém.

A postura do grupo se torna mais serena, como que ensaiando a entrada de uma balada musical. A referência à música gospel pode ser entendida dentro da ideia da sobreposição de sentidos do *nandereko*, em que os jovens guarani e kaiowá vivem em um contexto marcado pela mistura com outras religiões. A presença da música gospel também pode ser vista como uma estratégia de abarcar um público maior ao trabalho dos Brô, como a população evangélica da RID, ou até mesmo diminuir sua rejeição entre esses segmentos, que tendem a ver os membros do grupo como sujeitos marginalizados dentro da própria comunidade.

Ao longo de toda a apresentação o grupo se comunica com o público que está acompanhando a live pelo YouTube, bem como com a equipe de trabalho que os acompanha durante a apresentação. Eles agradecem toda a equipe que contribuiu para o show: *Salve à equipe, galera do som, caras da câmera que tão tramando, são monstro* (sic). O grupo manda um salve para conhecidos e parceiros, e *à toda rap que tá assistindo, e à toda resistência de todo povo originário, Nhanderu Guaçu tá olhando lá de cima.*

Mais uma vez interagem com o público, respondem a comentários. Anunciam a música nova "*Esperança de Uma Nova Vida*", em parceria com Marina Peralta, cantora e compositora campo-grandense e parceira do grupo. Apresentam logo em sequência a produtora Fabi Fernandes Peixoto, e mandam um salve para a *rapaziada que joga Free Fire* (jogo virtual em equipe, popular entre a juventude indígena): *Quem quiser encarar aí ó, X1* (expressão de desafio ao oponente no ambiente de competição).

"*Partindo para A Luta*", a próxima música do repertório chama atenção para a chegada dos karai nos territórios indígenas, *primeiros do Brasil, Karai, povo hostil*. A canção faz uma mistura entre o português e o guarani. *Tamo junto pode pá, tamo junto pode pá*", cantam eles, reproduzindo uma dança (reza) e um canto típico dos Guarani e Kaiowá, enfileirados os quatro. *A gente só vai aprendendo com os mais velhos. O Brô MC's, aprendendo, os mais novo aprendendo com os Brô MC's*". Se anteriormente os Brô se comunicavam com os segmentos evangélicos, neste momento da Live interagem os *nhanderu* e *nandesy* e apontam para importância de se

aprender com os mais velhos, apontando para valores importantes da educação guarani e kaiowá. O grupo conversa com o DJ, pergunta se estão todos prontos, e lançam a próxima da noite, a canção “*Tupã*”,

música sobre a realidade da droga e da violência na comunidade. Periferia da cidade. A vida mais parece uma teia que te prende e te isola. O porquê do suicídio, achar que não tem nada a ver com isso. Você é tão culpado quanto os que aqui chegaram e tiraram nossa terra. Mas agora é guerra, mas agora é guerra.

A música trata os problemas atuais na reserva, as relações hostis com os não-indígenas moradores da cidade, a violência, a marginalização, o racismo. Mas, segundo eles, os Guarani e Kaiowá não passam por isso sozinhos, eles tem *Xeru tupã pra defender nandereko. Esteja com Tupã, onde quer que esteja, ele está com nós. Eu sei que lá de cima o Tupã está olhando por nós*. O grupo conversa em guarani com o público assim que acaba a música. Um discurso sério acontece. Tocam agora uma música surpresa, tocada apenas uma vez, recém feita:

Bora levantar um pouco da cadeira aí, galera. Pra quem conhece, da luta, da resistência do Brô MC 's, é isso que a gente traz, a luta, a nossa resistência do povo Guarani e Kaiowá, certo? A nossa luta pra ter o nosso tekoha, pra ter um pedacinho de volta do nosso tekoha, né. E isso, que a gente vai levar um pouco da nossa realidade pro Rock in Rio, certo? E isso, a nossa verdade, a nossa realidade, e representar o povo originário do Brasil. Eu acho que [a apresentação no Rock in Rio] é uma grande vitória não só pro Brô, mas pra todos os povos indígenas, principalmente dos Guarani e Kaiowá e Terena, né. Então acho que é uma escada que a gente tá subindo e levando toda essa realidade do povo indígena Guarani e Kaiowá e Terena, mas também representando todos os povos indígenas que estão sempre na luta aí, tá ligado, então acho que é uma conquista do povo indígena de chegar nesses grandes palcos aí, e levar nossa realidade, né.

Exatamente, completa outro integrante. Nossa realidade, nossa luta, se a gente ficasse e abaixasse nossa cabeça, a gente não taria no Rock in Rio, apresentando a comunidade indígena. O grupo manda um salve ao DJ Alok, músico goianiense e ao Xamã, rapper carioca, ambos parceiros dos Brô. *O que a gente faz é uma luta através de nossas músicas aí.* Anunciam o lançamento do segundo disco. E apresentam o Jader, *brother nosso da Aldeia*, trapper, *logo logo vai tá lançando um trampo massa com o John (DJ)*. A próxima música, *Retomada*, em tom e ritmo bem diferente das demais, repete em sua letra: *Retomada golpeia com nandereko*.

Como mencionado anteriormente, muitas famílias indígenas estão organizadas para recuperar os territórios tradicionais, conforme garante a Constituição Federal de 1988. A constituição de 1988 definiu o prazo de cinco anos para a demarcação das terras indígenas. Isso não ocorreu. Atualmente muitas famílias ocupam parte desses territórios e pressionam o Estado para que seus territórios sejam demarcados. Essas áreas, que vêm sendo chamadas de retomadas, são tentativas de recuperar os territórios, bem como os modos de vida possíveis nos antigos

territórios e inviabilizados nas reservas indígenas (Crespe, 2015).

A batida da música “*Retomada*” é pausada, seguindo a letra e a rima. Novamente se dirigem ao público, e mandam um salve para os parceiros. Respondem a um comentário que se destaca entre os demais pela admiração aberta ao grupo. Dizia o comentário: *Brô MC's já são ídolos no nosso mundão*. Brô MC's mandam um salve pra *Batalha dos Ipês* (competição semanal em que rappers de Dourados e região se encontram para treinar suas rimas e tentar classificação para competições de rap estaduais) e a todo movimento hip hop de Dourados: *Brô MC's manda não só o movimento hip hop indígena mas todo o movimento hip hop de Dourados*. E seguida *soltam a saideira, “Terra Vermelha”*. Os Brô agradecem à equipe, ao pessoal do áudio, e ao DJ John. *Brô MC's, de Dourados para o Mundo, Rock in Rio está chegando, reeeeeee. Valeu galera! Brô MC's!*

Na pesquisa de campo tive o privilégio de vivenciar diferentes momentos que demonstram como o canto e a dança são ferramentas políticas para os Guarani e Kaiowá, desde o trabalho de rappers e compositores até a reza dos anciãos. São nas palavras, utilizadas no contexto do rap, e nos movimentos corporais, utilizados nas danças, que assistimos a uma troca de conhecimentos ancestrais e práticas intergeracionais entre os antigos e a juventude.

CAPÍTULO 3

A cena do rap e do hip hop em Dourados, Mato Grosso do Sul

As batalhas de rima em Dourados e a presença Guarani e Kaiowá

Para os rappers guarani e kaiowá, assim como para os não indígenas, é imprescindível que sua imagem e atividade estejam conectados com o universo das batalhas de rima. Tenho notado em minha pesquisa o quão difícil é dissociar a atividade de um rapper desse ambiente, que reúne artistas de diversas funções do universo hip hop, como *bboys*, grafiteiros e DJs, além do público que aprecia esse nicho cultural em constante processo de expansão.

Quando a presença de um rapper mais renomado é notada pelo público das batalhas, por exemplo, o prestígio da batalha e do rapper se intensificam. Foi o caso de diversas batalhas que encontrei veteranos da cena como o campeão nacional MC Miliano e os integrantes do Brô MC's. Tio Creb, entre eles, é o que mais frequenta as batalhas. Da mesma forma, a presença de influências indígenas nesses espaços instiga o comparecimento de novos artistas também indígenas em futuras edições.

As batalhas de rima são espaços em que o artista se sente livre para se expressar, o que inclui reafirmar a sua própria identidade. Isso permite que jovens indígenas sintam nesses lugares o poder de cantar nos versos suas origens, e o prestígio de vestir, por cima de suas roupas de um longo dia de trabalho, colares e cocares tradicionais de seus povos. Não fossem as batalhas e a sua frequência ao menos semanal, a concentração de artistas de mesmo fundo social seria certamente mais difícil. Isto se revela como uma função fundamental das batalhas, uma vez que a própria organização das mesmas reserva um número de vagas exclusivas para MC's indígenas para cada edição.

Dada a importância das batalhas de rima constatada durante a pesquisa, discuto neste capítulo categorias importantes no contexto da mesma, como a cena do hip hop e sua conexão com o rap e com as batalhas. Em seguida, faço uma descrição das Batalhas de Rima de Dourados, de onde surgem e se reúnem os artistas indígenas que fazem do rap e do hip hop sua ferramenta de luta e de expressão política. Para isso, descrevo brevemente a cena do hip hop douradense e os

quatro elementos principais que compõem o hip hop. A descrição mais aprofundada das *Batalhas de Rima* que ocorrem semanalmente no centro da cidade, periferias e aldeias tem como finalidade identificar possíveis modos de fazer política e observar as *Batalhas* como espaço fértil (e, conclui-se ao fim, até necessário) para que jovens indígenas se projetem enquanto rappers e se tornem reconhecidos pela comunidade.

A cena

Quando falamos sobre a já consagrada “cena” do hip hop, é importante contextualizar seu surgimento, no Bronx, periferia da cidade de Nova Iorque, na década de 1970. Sua origem tem relação direta com o rap, e o rap, por sua vez, com as batalhas de rima. Hermano Vianna, antropólogo social carioca que estudou extensamente a origem do funk carioca e sua diáspora pelo país, reuniu em sua obra *O Mundo Funk Carioca*, de 1988, as diversas histórias que conseguiu registrar em seu trabalho de campo no Rio de Janeiro.

Enquanto acontecia a febre das discotecas, nas ruas do Bronx, o gueto negro/caribenho localizado na parte norte da cidade de Nova York, fora da ilha de Manhattan,¹ já estava sendo arquitetada a próxima reação da “autenticidade” black. No final dos anos 60, um disc-jockey chamado Kool Herc trouxe da Jamaica para o Bronx a técnica dos famosos “sound systems” de Kingston, organizando festas nas praças do bairro. Herc não se limitava a tocar os discos, mas usava o aparelho de mixagem para construir novas músicas. Alguns jovens admiradores de Kool Herc desenvolveram as técnicas do mestre. Grandmaster Flash, talvez o mais talentoso dos discípulos do DJ jamaicano, criou o “scratch”, ou seja, a utilização da agulha do toca-discos, arranhando o vinil em sentido anti-horário, como instrumento musical. Além disso, Flash entregava um microfone para que os dançarinos pudessem improvisar discursos acompanhando o ritmo da música, uma espécie de repente eletrônico que ficou conhecido como rap. Os “repentistas” são chamados de rappers ou MCs, isto é, masters of ceremony. (Vianna, 1988, p. 16)

Através dos *masters of ceremony*, ou mestres de cerimônia, em tradução direta, é que os discursos de protesto dos “repentistas”, ou rappers, conquistaram espaço diante do público que comparecia aos bailes funk. No começo dos bailes no Rio de Janeiro, milhares de pessoas se reuniam para curtir as festas todos os fins de semana. Não havia, todavia, a pretensão de que os bailes funcionassem como eventos de caráter essencialmente político.

Nirto, um dos donos da Soul Grand Prix, também me falou que foi preso, junto com seu primo Dom Filó, pois a polícia política achava que por trás das equipes de som existiam grupos clandestinos de esquerda. Tanto Paulão quanto Nirto dizem que as equipes não tinham nada a ver com qualquer espécie de movimento negro. Mas isso já estava escrito na matéria de Lena Frias, quando o próprio Nirto declarava: Esse negócio é muito melindroso, sabe? Poxa, não

existe nada de político na transação. É o pessoal que não vive dentro do soul e por acaso passou e viu, vamos dizer assim, muitas pessoas negras juntas, então se assusta. Se assustam e ficam sem entender o porquê. Então entram numa de movimento político. Mas não é nada disso. ... É curtição, gente querendo se divertir. (Jornal do Brasil, 17 jul 1976:4). (Vianna, 1988, p. 23)

Tudo começou a mudar após o início da discussão sobre a apropriação cultural dos bailes funk e da cultura afro pela elite carioca, que tentava reproduzir o sucesso do funk em casas noturnas das zonas nobres da cidade. O caráter político dos eventos, por consequência, tornou-se inegável por seus participantes.

O soul perdia suas características de pura diversão, “curtição”, um fim em si (no discurso das equipes) e passava a ser um meio para se atingir um fim – a superação do racismo (no discurso do movimento negro). Tanto que não é surpresa encontrar a seguinte nota publicada na coluna “Afro-Latino-América”, do jornal esquerdista Versus, em 78: Black Rio, Black São Paulo, Black Porto e até Black Vai! Primeiro a descoberta da beleza negra. O entusiasmo de também poder ser black. A vontade de lutar como o negro norte-americano, em busca da libertação do espírito negro, através do Soul. As roupas coloridas, as investidas na imprensa branca junto com a polícia comum... Num segundo momento, uma consciência incipiente começa a surgir. O trabalho, as condições de vida, a igualdade racial começam a receber destaque. (Versus, mai-jun de 1978:42) A nota chama a atenção para as festas funk que também estavam aparecendo em São Paulo, Porto Alegre e Minas Gerais. Em São Paulo, os principais bailes eram organizados pela equipe Chic Show, e mereceram o seguinte comentário de Peter Fry, na introdução de seu livro Para inglês ver: “movimento da maior importância no processo da formação da identidade negra no Brasil. (Vianna, 1988, p. 24)

Do soul ao funk e do funk ao hip hop, emergia dentro e fora do Brasil uma nova forma de expressar as frustrações e aspirações da juventude afro nos centros urbanos. Para entender melhor o que compõe o hip hop, é preciso desmembrá-lo em suas diferentes formas expressivas que, ao unirem-se em torno do mesmo fenômeno cultural, formam um cenário diversificado e dinâmico em movimento. Pegando como base as expressões artísticas tradicionais da história da arte, podemos começar uma breve análise a partir da música, passando pela expressão performática da dança e, por fim, pelas artes gráficas.

Ao que nos diz respeito à musicalidade, o *rap*, estilo musical focado nas rimas, no improviso, e em batidas remixadas de outros estilos, como já visto anteriormente, começou a funcionar como um estilo de contar histórias e experiências vividas cotidianamente nas comunidades urbanas marginalizadas. Os MC's, ou mestres de cerimônia, denunciavam através do rap a brutalidade policial, a extrema pobreza, a desigualdade social e a marginalização da juventude negra e periférica, proporcionando uma visão crua e autêntica da realidade urbana. O rap não apenas levantou a conscientização sobre questões sociais, como também serviu de forma

de resistência e mobilização da juventude marginalizada, dando voz a toda uma geração que se via completamente ignorada pelos grandes meios de comunicação e principalmente pelo Estado.

O *DJing* também pode ser contemplado como uma das formas musicais de expressão da era do hip hop. DJing pode ser aqui entendido como a prática de criar e misturar música ao vivo usando discos e vinis, ou mais contemporaneamente, CDs, arquivos digitais e outros formatos de áudio. A arte de ser DJ (Disc Jockey) é uma parte fundamental da cultura musical do hip hop. Os DJs são, assim como eram no princípio da cultura hip hop, contratados para tocar em clubes noturnos, festivais e em rádios. Um DJ utiliza de uma vasta gama de conhecimentos e habilidades musicais para criar atmosferas condutoras da progressão e do ritmo dos eventos de hip hop.

Quanto à expressão através da dança, o que emergia no cenário do hip hop foram performances dinâmicas e de movimentos sofisticadamente rápidos e dominados pela energia cinética dos corpos, que ficaram conhecidas como *break dance*. A dança foi uma forma de expressão para a juventude periférica, principalmente afro-americana e latina, que buscava com ela criar algo novo e positivo em meio à violência das cidades, um movimento de resistência, contrapondo-se às suas condições precárias de existência e sobrevivência às comunidades marginalizadas. Já o *graffiti*, a expressão visual do hip hop, teve como umas de suas origens a prática do "*tagging*", ou assinaturas rápidas em muros e outras superfícies urbanas. O graffiti se tornou uma parte fundamental da cultura hip hop, coexistindo e se entrelaçando com o rap, o DJing e o breaking. Artistas de graffiti, DJs, rappers e dançarinos montaram em conjunto a cena de eventos e festas, e ao longo dos anos, tiveram protagonismo para o crescimento e visibilidade do movimento como um todo.

O hip hop dos anos 80 e 90 influenciou profundamente a cultura popular, afetando a maneira de se vestir, a forma de se expressar através de uma nova linguagem e um comportamento desafiador às normas impostas pelas elites e pelo Estado, em que se destaca tanto a criatividade como a resistência da juventude marginalizada. Os dois movimentos deixaram como marco o uso e a transformação da música como uma ferramenta para desafiar o status quo e dar voz às suas respectivas gerações, refletindo e moldando a luta social e cultural de seu tempo e criando a longo prazo uma verdadeira revolução na indústria cultural.

Conhecendo uma batalha de rimas

A partir da observação dos eventos que descrevo a seguir, sugiro uma apresentação geral de uma batalha de rima a partir dos seguintes aspectos: a) estrutura e formato; b) conteúdo e estilo; c) aspectos competitivos; d) história e cultura; e) eventos e competições:

Estrutura e Formato:

Versos e Rodadas: As batalhas de rima são estruturadas em rodadas ou turnos, onde cada rapper tem um tempo limitado para apresentar suas rimas. Em um formato típico, cada competidor pode ter de 30 segundos a um minuto por rodada.

Improvisação e Escrita: As batalhas podem ser tanto improvisadas quanto preparadas. Em batalhas improvisadas, os rappers criam suas rimas na hora, enquanto em batalhas preparadas, eles escrevem e ensaiam suas rimas com antecedência.

Rebuttals (Resposta): Em algumas batalhas, o competidor tem a oportunidade de responder diretamente às rimas do adversário com uma "rebuttal" ou uma resposta que refuta ou complementa o que foi dito anteriormente.

Conteúdo e Estilo:

Linguagem e Jogos de Palavras: Os rappers utilizam jogos de palavras, metáforas e trocadilhos para criar suas rimas. O objetivo é impressionar o público e os juízes com habilidade lírica e criatividade.

Ofensas e Desafios: Muitas vezes, as rimas incluem ofensas e desafios dirigidos ao adversário. Isso faz parte do entretenimento da batalha e é uma maneira de demonstrar domínio e superioridade verbal.

Tema e Originalidade: As batalhas podem ter temas específicos ou podem ser mais gerais. A originalidade e a capacidade de criar rimas únicas e memoráveis são aspectos valorizados.

Aspectos Competitivos:

Avaliação e Julgamento: Em muitas batalhas, um júri ou o público avalia os competidores com base na habilidade lírica, originalidade, entrega e impacto geral. Em competições mais formais, os juízes podem ser especialistas no rap ou outros rappers respeitados.

Reação do Público: A reação do público é um fator importante em batalhas de rima. A capacidade de envolver e provocar o público pode influenciar a percepção e o resultado da batalha.

História e Cultura:

Origens: As batalhas de rima têm suas raízes na cultura do hip hop dos anos 1970 e 1980, quando MCs competiam entre si em festas e eventos para demonstrar suas habilidades e ganhar respeito.

Evolução: Desde então, as batalhas de rima evoluíram para se tornarem eventos formalizados, com competições e torneios dedicados a esse formato. O formato também se expandiu para incluir batalhas online e em mídias sociais.

Eventos e Competições:

Batalhas de Freestyle: Um estilo popular de batalha onde os rappers improvisam suas rimas no momento. Competições de freestyle, como o "Freestyle Friday" e "Red Bull BC One," são exemplos de eventos dedicados a esse formato.

Battles Estruturadas: Alguns eventos, como o "URL (Ultimate Rap League)" e "King of the Dot," têm formatos mais estruturados e regras específicas, incluindo rodadas cronometradas e avaliações por jurados.

Eventos Locais e Online: Além de competições ao vivo, as batalhas de rima também são realizadas online, onde rappers podem competir em plataformas de vídeo e redes sociais, ampliando o alcance e a popularidade do formato.

Figura 18 - Mapa das batalhas de rima



Mapa com a localização das batalhas de rima da cidade de Dourados, MS, e do estúdio do Brô MC's, na RID. Fonte: Acervo próprio.

Sobre eventos e competições, acompanhei ao longo da pesquisa, no município de Dourados, uma série de batalhas e eventos ligados ao hip hop, e ao mesmo tempo conectados à atividade dos rappers indígenas. Procuro descrever esses eventos a seguir. Dourados é uma cidade considerada destaque no que diz respeito à cena do hip hop e do rap, uma vez que já lançou, por exemplo, campeões estaduais e nacionais de batalha de rima⁵. As batalhas acontecem com bastante frequência, já tendo ocupado quase todos os dias da semana, sendo que cada uma delas ocorre em espaços distribuídos pela área urbana de Dourados. A conhecida Batalha do Centrão acontece todas as terças na praça central de Dourados, a praça Antônio João. Nas quartas, a Batalha do 50 era realizada na Praça do Cinquentenário, mais a leste da cidade, ainda na avenida principal de Dourados, a Marcelino Pires. Nas quintas, ocorre a Rima de Quinta, que conta como cenário o Parque dos Ipês, na região centro-norte da cidade. A Batalha do C3 acontecia no bairro Canaã-III, periferia de Dourados, e por fim, nas sextas, a Batalha do Lago utiliza como espaço o Parque Antenor Martins, também conhecido como Parque do Lago.

⁵ https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2018/12/17/interna_gerais,1013819/rapper-do-mato-grosso-do-sul-vence-duelo-nacional-de-mcs-em-bh.shtml acesso em 12/07/2024

Eventos de batalha de rima em festivais são frequentes, sejam eles espaços privados como bares ou ambientes públicos, como eventos organizados pela prefeitura, que reúnem demais elementos do hip hop, como o graffiti, o break dance, o DJing e os campeonatos de skate.

É comum que as batalhas de rima em Dourados reúnam grupos numerosos de rappers dos mais variados perfis e origens, até mesmo de outros municípios do estado como Itaporã, Maracaju, Caarapó e Rio Brilhante. O público que comparece às batalhas não se limita aos artistas participantes, reunindo jovens estudantes, trabalhadores, universitários, curiosos que passam pelo local no momento em que a batalha acontece e ocasionalmente até mesmo famílias que se interessam pela movimentação do evento. A presença de pessoas em situação de rua e usuários de drogas também faz parte da rotina das batalhas que acontecem em espaços públicos como praças, e os organizadores se veem no desafio de integrar essas pessoas ao movimento sem causar prejuízo à atividade dos demais participantes e sem a exclusão daqueles que só encontram nas praças e ruas espaço para viver.

O fato de eventos marginalizados encontrarem força e espaço dentro de uma cidade tão conservadora como Dourados, em um dos estados mais reacionários do país, cuja cena do entretenimento é dominada pelo monopólio da música sertanejo-universitária e suas referências e ligações com o agronegócio, nos revela um cenário peculiar, mas talvez até em partes explicativo, da força com que o fenômeno do hip hop emerge na cidade de Dourados.

Mais impressionante ainda é observar o recente aumento de rappers indígenas que comparecem às batalhas de rap. A Batalha do 50 e a Batalha do Centrão são sempre organizadas de forma a incluir minorias através de políticas inclusivas como vagas reservadas a mulheres, membros da comunidade LGBTQIAP+ e comunidades indígenas. Cada batalha conta com uma organização própria, sendo a Batalha do 50 organizada majoritariamente por mulheres. Atualmente, a Batalha do 50 e outras se encontram inativas, cabendo ao público se concentrar nos espaços da Praça Antônio João e do Parque Antenor Martins.

Ao longo das etapas, casos de machismo, racismo, homofobia e discriminação contra determinadas minorias fizeram com que alguns eventos fossem reformulados e abriram a oportunidade para que outras batalhas surgissem com a premissa da inclusão e da promoção da diversidade dos artistas participantes, com aspecto educativo a quem assiste e participa dos eventos.

Os participantes relatam também episódios de repressão por parte das autoridades de segurança de forma velada, como perseguições e mensagens de ameaça assim que as batalhas terminam. A Batalha dos Ipês, localizada em área nobre da cidade, teve de se realocar diversas vezes por reclamações da vizinhança, formada por elites e repleta de mansões. Por mais que o parque seja um espaço público, as batalhas abalavam a arquitetura e a atmosfera higienistas do bairro. O caráter múltiplo e inclusivo desses eventos, porém, já proporcionou histórias inusitadas, como o dia em que um policial militar à serviço veio de encontro ao grupo que rimava na Batalha do Cinquenta e pediu para participar da rima. A organização abriu espaço e lhe ofereceu o microfone, e o vídeo do agente rimando acabou viralizando nas redes sociais.⁶ Neste caso, entretanto, trata-se apenas de um evento isolado, o que se repete são as abordagens autoritárias e a repressão.

Cada uma das batalhas de rima conta com uma página própria nas redes sociais, basicamente utilizando a plataforma do Instagram para registrar os eventos através de fotos dos MC's rimando durante a batalha, imagens do público em torno das duplas batalhando, e no final de cada batalha, uma foto reunindo todas e todos que compareceram à batalha, sejam MC's ou o público em geral. As fotos são postadas a cada edição, juntamente com a foto dos campeões com o troféu que ganharam (geralmente, uma folha de caderno ou sulfite, contendo o nome da Batalha, o número da edição, desenhos e fontes em estilo pixo ou graffite que servem em algumas edições como um vale para competições maiores e como garantia de algum prêmio, como fotografias profissionais para serem postadas no perfil das redes sociais do artista ou até mesmo prêmio em dinheiro dos patrocinadores do evento).

Ao longo do tempo, cada batalha vai formando um perfil único e com identidade própria dentro das redes sociais, o que por sua vez funciona como ferramenta de divulgação pelas mídias e fomenta o comparecimento e a participação de um público cada vez maior. Além das páginas em redes sociais, cada batalha conta com um grupo próprio em aplicativos de mensagens instantâneas como o WhatsApp, onde são organizadas as batalhas, além de servirem de espaço para troca de conhecimento e informações gerais. Os MC's geralmente utilizam seus nomes artísticos dentro desses grupos, onde a mesma cordialidade e respeito entre seus participantes são pregados assim como durante as batalhas. Um último grupo é formado, então, para reunir todos

⁶ <https://www.campograndenews.com.br/lado-b/diversao/roda-de-rap-fez-sargento-brunao-voltar-no-tempo-e-rimar-com-jovens> acesso em 07/11/2023

os integrantes de cada batalha da cidade de Dourados, com a finalidade de fortalecer o movimento através do ambiente virtual, ampliar o espaço de comunicação entre os mesmos e organizar futuros eventos que reúnam mais de um grupo de batalhas ou que compartilhem de assuntos de interesse em comum entre os mesmos.

Já testemunhei casos em que MC's envolvidos em casos de violência contra mulher foram denunciados pelas mulheres que participam dos eventos, decorrendo na pressão da comunidade para que o rapper fosse banido tanto dos grupos virtuais como das batalhas presenciais. A consciência que se constroi ao longo dos eventos acerca de temáticas como a violência de gênero, a homofobia, o capacitismo e outros casos de discriminação é uma das características que moldam as batalhas e, por consequência, a forma de pensar de quem delas participa.

Em uma das edições em que compareci para realizar imagens da batalha, presenciei um dos casos mais marcantes de denúncia de violência. Uma mulher que aparentemente se encontrava em situação de rua encontrou na Batalha do Centrão o espaço para denunciar a agressão que acabara de sofrer. Ela estava com parte do rosto inchado, o nariz visivelmente fraturado e fez questão de se inscrever na lista de rappers participantes da edição que aconteceria naquela mesma noite. Com uma garrafa em mãos desde o momento em que chegou, tomou a atitude de adentrar a roda de rima e através de seus versos, trazer ao público a violência que sofrera. Por mais que não houvesse poder por parte de quem escutava a denúncia naquele espaço para tomar providências em relação à integridade física da pessoa, creio que o simples fato da batalha servir como válvula de escape de pressões emocionais das mais diversas acrescente importância pública às mesmas e justifiquem a proteção e valorização desses eventos pelo poder público.

Recentemente, como parte da agenda cultural da Câmara de Vereadores, uma sessão solene em homenagem aos pioneiros do hip hop de Dourados aconteceu no dia 20 de Setembro de 2023, contando com a participação de dezenas de artistas da cena, desde grafiteiros, breaking dancers, rappers, organizadores de evento e apoiadores do movimento. Destacou-se naquele dia a presença do primeiro grupo de rap indígena do país, o Brô MC's. Uma breve apresentação do grupo foi realizada na Câmara, que também ganhou atestado de reconhecimento de contribuição ao hip hop douradense pelo poder público.

A Câmara de Dourados aprovou e o município agora terá o "Dia Municipal do Hip Hop" e a "Semana Municipal do Hip Hop". A lei foi aprovada em 2º turno pelos vereadores da segunda maior cidade do interior de Mato Grosso do Sul na última segunda-feira (27).

O dia municipal do Hip Hop foi incluído no Calendário Oficial do Município de Dourados e será comemorado, anualmente, no dia 11 de agosto. A data é simbólica, já que o primeiro grande movimento ocorreu há 50 anos, um edifício de 102 unidades, situado no número 1.520 da Avenida Sedgwick, testemunhou grande mobilização para marcar a volta às aulas em Nova York, nos Estados Unidos.

A mesma legislação determina a instituição da “Semana Municipal do Hip Hop”, que ocorrerá na semana em que o dia 11 de agosto coincidir. Na ocasião deverão ser promovidas atividades culturais, artísticas e educativas, com a intenção de difundir e valorizar a cultura hip hop em Dourados.⁷

Apesar do reconhecimento oficial, é frequente a reclamação por parte dos MC's da falta de incentivo público que as batalhas de rima e a cena do hip hop enfrentam na cidade de Dourados. Dando continuidade a apresentação da cena hip hop em Dourados, apresento a seguir uma descrição de cada um dos principais eventos que compõem a cena do hip hop na cidade.

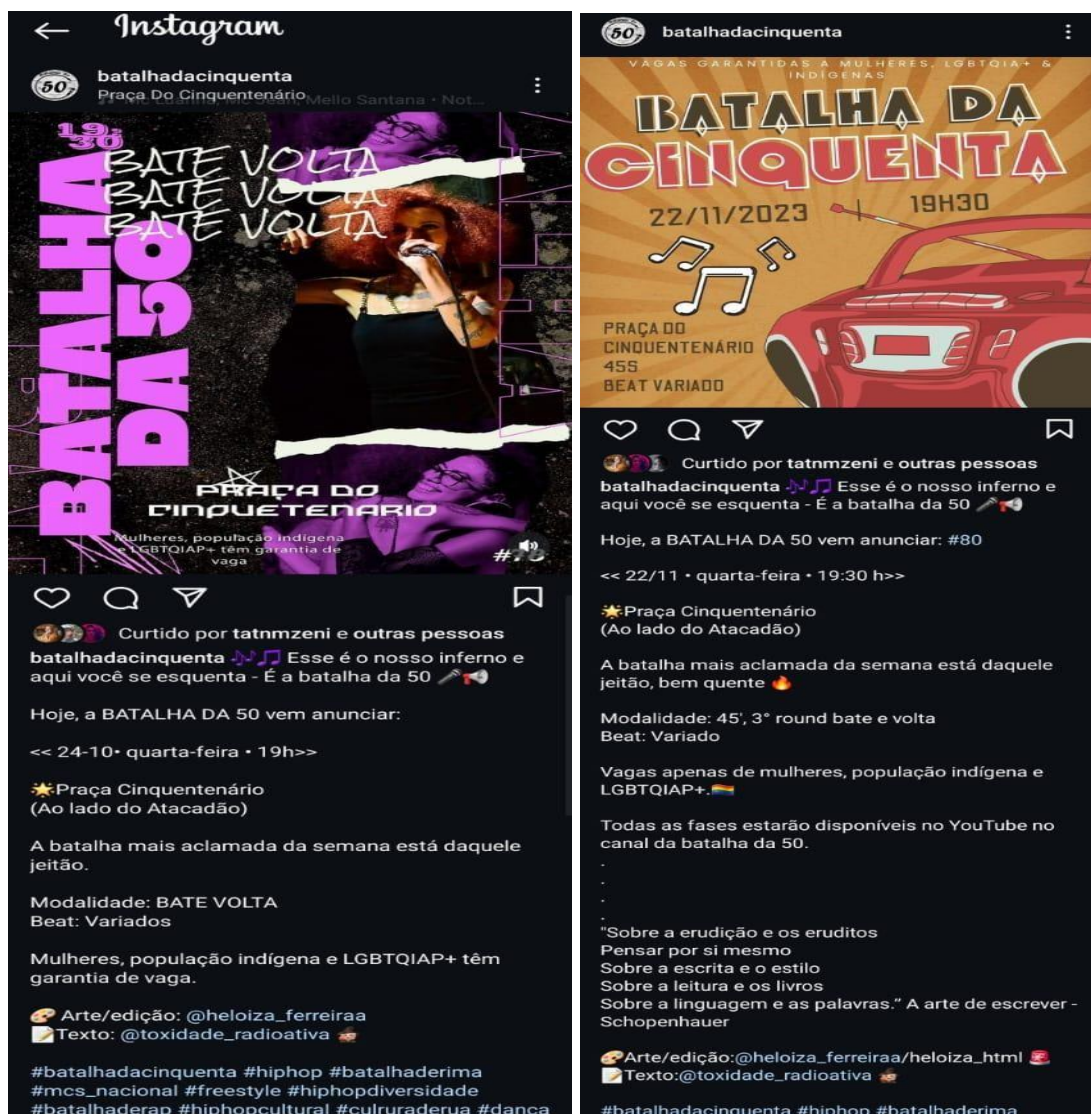
A Batalha da 50

Numa das visitas de campo que realizei na Batalha da 50, em 9 de Agosto de 2023, constatei a presença de 50 pessoas concentradas na Praça do Cinquentenário. O evento contava com equipamentos de som, microfone, arquibancada própria do espaço, fotógrafos profissionais e luzes artificiais. Quem passava pelo local se envolvia com o espetáculo, e acabava se entregando à natureza participativa do evento. Diversos pets, como cães e gatos, circulavam pelo local com seus tutores. Assistiam todos a um palco tomado por arte em suas mais variadas formas de expressão: desde a despojada moda urbana, a performances de artistas, mixagens sonoras e manobras de skate e patins.

Minha intenção naquele dia foi buscar por possíveis rappers indígenas que estivessem na cena, e apesar de ter constatado com a organização a presença de uma indígena no evento, não consegui autorização para entrevistá-la, já que a mesma justificou “não ser muito indígena para falar na entrevista”, evidenciando questões de identificação ética envolvendo pessoas indígenas na cidade. Alguns artistas indígenas na cidade, por não residirem na reserva, e também, para possivelmente escapar de estigmas, evitam declarar-se indígenas.

⁷ Texto retirado de reportagem do periódico online Instams, em 30/11/2023. Link: <https://instams.com.br/noticias/giro-da-onca/cena-cresce-e-dourados-passa-a-ter-dia-e-semana-para-celebracao-do-hip-hop>

FIGURAS 19 E 20 - Chamadas para Batalha do Cinquenta no Instagram



Postagens das redes da Batalha do 50, ênfase nas vagas destinadas para indígenas.

Figura 19 - Postagem Batalha da cinquenta no Instagram



Edição que aconteceu na UFGD, com a presença de rappers Indígenas.
Fonte: Instagram, perfil de Heloíza Ferreira, acesso em 20 de Agosto de 2024.

A Batalha do Centrão, parte I

Na batalha do Centrão tive minha primeira experiência de uma típica batalha de rima douradense depois de iniciado a pesquisa, através da observação e participação da edição do dia 06 de Agosto de 2024 da Batalha do Centrão. Tento, através da minha descrição, utilizar a ideia de cosmo-sentidos, tentando incluir ao máximo tudo aquilo que não observei apenas com os dois sentidos mais importantes para a cultura ocidental, a visão e a audição, mas também o tato, as sensações internas, e as emoções e sensações que experienciei enquanto realizava minha observação. Creio que o registro através de um gravador possa ser mais fiel do que meus ouvidos sozinhos, mas não carregue a integralidade do que é estar presente, assim como um vídeo pode entregar mais detalhes visuais, mas não passará com completude tudo aquilo que enxerguei enquanto estava ali naquele lugar. Não há tecnologia disponível ainda para gravar emoções, sensações, toques ou cheiros, a não ser a própria presença do pesquisador e sua descrição através de palavras.

Em uma conversa anterior ao evento junto ao organizador do mesmo, Kaio Faquini, conhecido pelo nome artístico de Bagdá, coletei algumas informações referentes ao formato e “natureza” do evento daquela noite, assim como quais técnicas são utilizadas para manter o ritmo da batalha. Destaquei a seguir algumas observações feita por Kaio, que dizem respeito a organização do evento:

Isso eu já posso adiantar, as batalhas de hoje serão 45 segundos por volta. Uma dupla ataca em 45 segundos e outra dupla responde em 45 segundos, como eles vão dividir o tempo entre os dois, é da sincronia e decisão deles. Se houver terceiro round, vai ser bate volta de dupla. Sobre não perder o ritmo, essa é a parte mais complicada. A gente sempre tenta prender a atenção do público antes e depois de cada batalha, puxando grito de guerra e depois pedindo palmas e gritos para os MCs no final de cada batalha. Às vezes sinto que induzir a participação do público gera interesse do mesmo. (Kaio Faquini)

Em relação a batalha ser classificatória, ele disse que sim, que em sequência teria um evento no dia 14 de Setembro de 2024 chamado Baile do Dagata, valendo 1500 reais para a dupla campeã. Indaguei se compareceria alguém de origens diversas, como rappers de outras cidades da região ou da Reserva Indígena de Dourados, ao que ele me respondeu:

Mano, a batalha tá passando por uma reconstrução no meu ponto de vista. Esse ano eu me afastei legal e voltei a colar tem uns 2 meses, dando mais cuidado pro público e para as redes sociais. Percebi que tem colado uma galera de Itaporã, o

Kamui de Maracaju vem eventualmente. Da reserva indígena às vezes vem o Gugu e constante sempre vem o Índio. (Kaio Faquini)

Quando questionado da relação entre a Batalha do Centrão e a movimentação para que aconteçam mudanças positivas nas batalhas, Kaio sugeriu que sim, disse haver uma preocupação política com a proposta, o que passa pela inclusão de diferentes tipos de pessoas.

Do meu ponto de vista, sim, centrão e o Lago, por serem as únicas batalhas ativas no momento. Mesmo o lago sendo de 15 em 15 dias e o centrão semanalmente. A gente tá sempre tentando agregar o máximo de pessoas e tentando fazer com que quem faça parte se sinta acolhido e tenha interesse em participar. Seja rimando ou gritando por uma rima, participando das votações durante cada round... Mas a gente pegou um bonde andando né. Muita coisa veio antes da gente e já tinha esse “molde”. Tudo o que tento fazer com o centrão é o que já senti lá no início quando comecei a me fazer presente nas batalhas.

Figura 20 - Chamada do Centrão

Mensagem com arte anunciando a edição 83 da Batalha do Centrão.

Destaque para as vagas garantidas para mulheres, população indígena e comunidade LGBTQIAPN+.



Boa boa! Hoje vai estar rolando a nossa **edição 83** e contamos com a presença de vocês! Essa edição será de **duplas 45s** e vale vaga para o Baile do Dagata que estará acontecendo no dia 14/09. **Vagas garantidas para mulheres, população indígena e LGBTQIAPN+**

09:31

Fonte: grupo de WhatsApp da Batalha do Centrão

Nesta batalha, cheguei com horário quase que cronometrado, às 19:02. A praça estava vazia, iluminada pela luz dos postes e da Igreja Matriz. Só se via a presença de três MC's, um deles o organizador do evento. Algumas rodas de pessoas se formavam sob as tendas mal iluminadas das mesas de xadrez da praça, do lado oposto ao da igreja. A noite estava quente e carreguei uma garrafa de água mineral comigo, por via das dúvidas. Cumprimentei quem ali já estava e sentei em um degrau da escadaria da praça mais próxima da Avenida Presidente Vargas, famosa pelas suas enormes e antigas figueiras. Ali fiquei a observar a chegada gradativa dos participantes, que cordialmente chegavam e cumprimentavam a todos. Por mais que eu me sentisse um pouco deslocado naquele momento e afastado do centro do evento, os MC's que ali chegavam, mesmo sem me conhecer, faziam questão de sair de suas rotas e me cumprimentar, evidenciando a mim o caráter amigável e convidativo do evento. Fui me sentindo mais à vontade e vi a chegada de uma amiga na praça, que também conduz uma pesquisa de mestrado sobre as batalhas. Ela se sentou em uma das mesas de tabuleiro de xadrez junto com duas amigas, sendo uma delas uma conhecida MC da cidade, a Tsunade. Aproveitei a oportunidade e fui de encontro a elas, me apresentei às meninas que não conhecia e sentei-me com elas. Expliquei o motivo do meu estudo e da minha presença ali e acabei despertando a curiosidade da MC.

Trocamos algumas ideias referentes à arte de rimar, e fui aos poucos entendendo como as rimas se formavam na mente dela. De acordo com ela, todo tipo de rima durante a batalha demanda foco total do MC nas palavras do adversário da batalha, sendo que qualquer mínima distração pode custar a derrota. O ambiente e os objetos no entorno da batalha, por mais simples que sejam, servem como fonte para a ideia inicial da rima a ser elaborada. Ela usou a ideia de uma mera folha caindo de uma árvore e de como a simplicidade daquele elemento é trabalhado em profundidade por aqueles que rimam, criando ideias complexas, facilmente inteligíveis, e evocando as palavras certas simultaneamente para que rimem e façam sentido. *No fim das contas, você tem que tirar a rima de algum lugar do universo*, contou-me Tsunade.

(...) um som, um gosto, um banho no dia de calor, mudanças de textura das coisas desimportantes, que vão pontuando os instantes de nosso dia, e que deixamos passar porque são matéria de pré-coisas (...) Com as pré-coisas construímos um mundo que talvez nos deixe mais à vontade para viver o instante em toda sua força (...) Os poetas percebem esses fragmentos e deles fazem matéria de poesia: são os cheiros, texturas, pedaços de sons, pedaços de coisas,

que se ordenam e se organizam posteriormente como representações, símbolos e metáforas. (Reis, 1997, pp.159)

Em seguida, deu-me alguns conselhos para observar a batalha, como ficar atento às temáticas da rima que poderiam envolver a luta anti-racismo e outras rimas de protesto. Contou-me que a experiência em um maior número de batalhas conta para o aprimoramento da prática, assim como comentou o hábito de alguns MC's em ler palavras novas e procurar seu significado no dicionário para então planejar de antemão em que ocasiões elas poderiam ser usadas. Assim como eu já havia reparado, comentou como o ambiente da batalha pode servir de válvula de escape para muitas pessoas que passam por situações de violência e não têm mais a quem recorrer para que se sintam ouvidas.

Logo após nossa troca de ideias, o organizador da batalha começou a chamar todos os presentes ali na praça para se aproximarem do centro da roda, que se constituía basicamente de um espaço centralizado ao lado da enorme caixa de som onde os rappers se posicionariam. A batalha era de duplas e a presença total, pelo que contei, era de 21 pessoas, a grande maioria de homens jovens de periferia, com a presença de seis mulheres, todas jovens, também. A organização insistiu para que os que estavam ali presentes dessem um passo à frente para fechar a roda e concentrar o foco nas rimas.

A seguir, apresento uma descrição da batalha dividida em cinco aspectos: o começo, o confronto, o grito de guerra, o foco no ringue e o troféu. Todas as etapas apontam para o caráter de batalha, onde uma pessoa ou dupla sairá vencedora.

Começo

Reparei que, antes do começo da competição, alguns MC's trocavam rimas soltas entre si, como se estivessem aquecendo a mente e a voz. Uma figura que chama sempre atenção é o organizador, que com dois celulares em mãos, um gravando as rimas e outro cronometrando o tempo que cada MC ou dupla tem para rimar, conduz a cena com gritos de guerra, provocando ânimo na plateia constantemente, como se não pudessem deixar “a peteca cair” nem por um segundo.

O esforço e o foco não parecem incomodar a organização, que sempre incita aos participantes e público para que coloquem suas mãos para cima, que façam barulho para a

batalha, e se a resposta não for o suficiente para o que esperam, têm a habilidade para puxar os gritos novamente. Habilidades de causar inveja em animadores de plateia dos mais experientes, dotados de carisma que não perde em nada para aquela de frontmans de grandes bandas, de habilidade comunicativa que relembra aquela de políticos e comunicadores dos mais eloquentes. O entusiasmo aos poucos vai tomando conta de todos que ali se encontram.

Figura 21 - O começo da batalha
Centro da roda de rima da batalha.



Fonte: acervo pessoal, 6 de Agosto de 2024.

Confronto

Tal entusiasmo é carregado com mais intensidade à medida que os rounds começam e as rimas começam a valer. As duas duplas, formadas com antecedência pela afinidade entre os

MC's, se posicionam frente a frente esperando pela entrada do beat (som ritmado típico do rap e do hip hop) que dará início à batalha. É interessante observar como cada participante, além da sua habilidade e experiência em formar as rimas num piscar de olhos, possui uma característica vocal própria e única, formando uma identidade sonora que se soma à forma como se posicionam posturalmente e à maneira única como se vestem. A performance é uma soma de fatores como a postura, o timbre, volume e a frequência da voz, e os movimentos projetados ao lado do parceiro de dupla e em confronto com os adversários, que se posicionam frente a frente. Quando uma rima evoca uma temática relevante, a concentração do público aumenta na expectativa da continuidade da ideia levantada e da resposta que virá da dupla adversária, numa mistura de diálogo e debate, de continuidade e resposta.

Figura 22 - O confronto

Adversários frente a frente. Detalhe para o cronômetro no canto esquerdo inferior da foto contando o tempo de cada rimador.

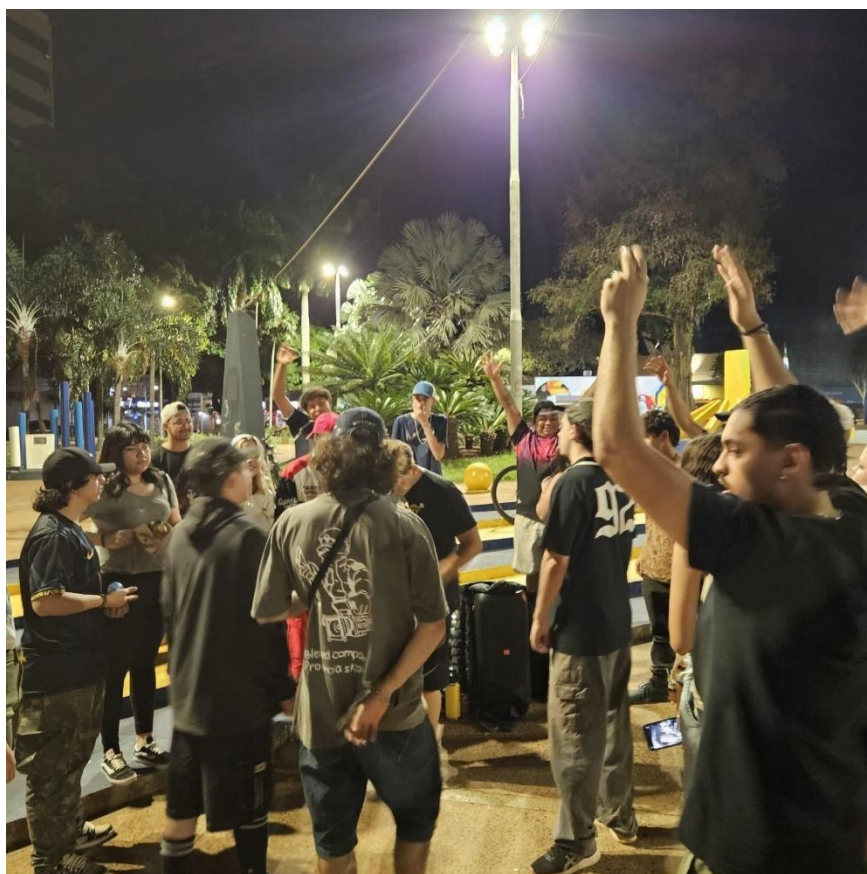


Fonte: Acervo próprio, 6 de Agosto de 2024.

Ao final de cada round, o organizador pronuncia em alto e bom som: “Barulho pra batalha! Quem gostou das rimas da primeira dupla anunciada faz barulho aí!”. A resposta do público é que irá decidir os vencedores de cada rodada. Quanto mais barulho for feito para determinada dupla, mais rápido é escolhida a dupla vencedora. O barulho é feito através de gritos e batidas de palmas. Quando a reação do público é semelhante tanto para a primeira quanto para a segunda dupla, o organizador pede para que todos levanten as mãos em votação de modo que seja feita a contagem individual. Quando dois rounds terminam em empate, um terceiro é puxado para fim de desempate.

Grito de guerra

Figura 23 - Grito de guerra



Fonte: acervo próprio, 6 de Agosto de 2024.

A batalha conta com a imediata eliminação da dupla derrotada e a continuidade da dupla vencedora para a próxima fase, assim sucessivamente até chegar a rodada final. Rimas que atacam o oponente com criatividade e que causam surpresa nos espectadores podem decidir o embate, principalmente se forem proferidas como um ataque final. A participação e reação do público é fundamental para definir a temperatura do confronto, que por sua vez proporciona aos MC's inspiração maior para rimas mais intensas, seja em conteúdo, vocabulário ou expressividade vocal e corporal.

Foco no ringue

Figura 24 - Foco no ringue

Duas duplas posicionadas frente a frente durante um dos confrontos.



Fonte: Acervo pessoal, 6 de Agosto de 2024.

Percebi que, por várias vezes, por estar observando todo o cenário e registrando algumas imagens, meu foco se perdia das rimas, e quando menos esperava o round já havia terminado. Nesses casos, decidia me abster da votação. No confronto final da noite, aproveitei para gravar um vídeo das duas duplas finalistas, com a finalidade de usar como material de estudos posteriores e para registro a ser utilizado em minha pesquisa. A última rodada contou com dois rounds empatados, o que levou a decisão para o terceiro e último round. Ao final, o barulho da plateia foi o mesmo tanto para uma dupla como para outra. Para desempatar, a organização pediu a contagem das mãos levantadas, sem se esquecer de quase ninguém: foram exatamente 10 votos para a primeira dupla e os mesmos 10 votos para a segunda. Se eu tivesse que escolher uma das duas, teria levantado a mão para a primeira, mas decidi me isentar da votação, e das 21 pessoas ali presentes, me tornei sem querer a única mão ausente que culminou em um memorável ato de espírito esportivo da dupla anfitriã de, diante de um empate dentro do que deveria ser o desempate, declarar a própria derrota e proclamar a dupla adversária como vencedora.

Mais uma edição da Batalha do Centrão estava decidida, e ficou ali demonstrado a importância que o público, seja em conjunto ou voto por voto, têm de determinar o destino da saga das batalhas de rima e de seus campeões, assim como sua capacidade de compor um dos cenários mais fundamentais e básicos da formação de um artista da cena do rap. Uma folha de caderno com as palavras “Batalha do Centrão” em grafismo estilizado e em cores foi entregue a cada MC da dupla vencedora, e uma fotografia de toda a plateia e participantes reunidos lado a lado foi tirada ao final do evento.

Troféu

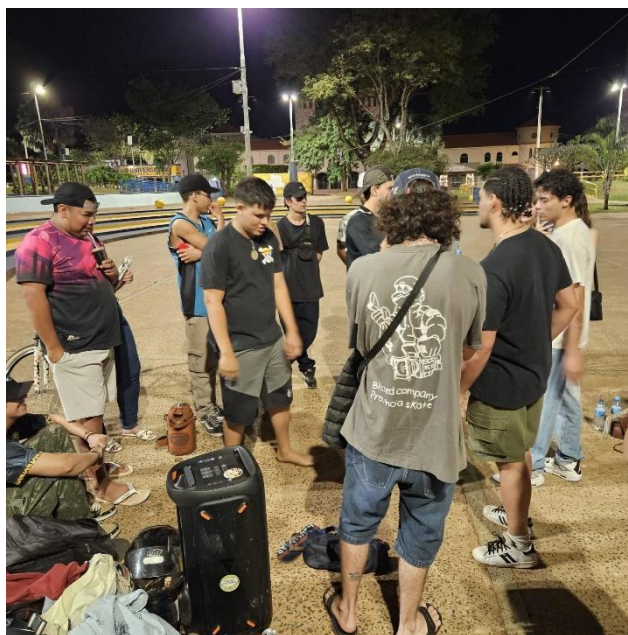
Em uma das duplas que batalhou logo no início, constatei a presença do MC Índio, rapper indígena morador da Aldeia Jaguapiru. Aproveitei a oportunidade para pegar seu contato e marcarmos uma conversa. A dupla vencedora foi Cebola e Kamui, que levou como troféu a arte da Batalha do centrão.

Figura 25 – Troféu
Dupla vencedora da edição da Batalha do Centrão,
segurando as artes de vencedores.



Fonte: Acervo pessoal, 6 de Agosto de 2024

Figura 26 - É Dourados
MC Índio acompanhando a batalha com sua cuia de tereré em mãos.



Fonte: Acervo pessoal, 6 de Agosto de 2024

Figura 27 - A batalha no Instagram
Postagem na página da Batalha na plataforma Instagram.



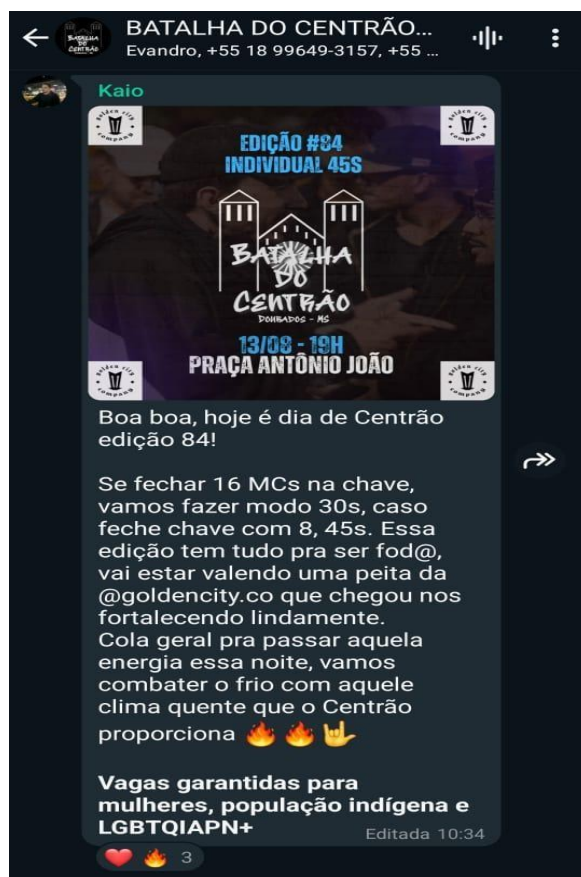
Fonte: acervo próprio

Os resultados e momentos mais importantes do evento foram publicados em postagem no Instagram, resumindo o evento e anunciando os vencedores e a premiação. Destaco os comentários de artistas indígenas como Índio e Gugu, que ficaram em destaque na postagem.

A Batalha do Centrão, parte II

Retornei à Batalha na semana seguinte, na edição do dia 12 de Agosto de 2024, edição 84. Compareci desta vez despretensiosamente, sem caderno de campo, na intenção de curtir e apreciar o evento, mas devido ao que consegui sentir e observar nessa segunda visita, decidi que é válido fazer um relato para aprofundar as reflexões acerca da importância política das batalhas de rima.

Figura 28 - Chamada para a Batalha do Centrão
Captura de tela mostrando a mensagem de divulgação da edição 84 da Batalha do Centrão.



Fonte: Grupo de Whatsapp Da Batalha do Centrão.

Mais uma vez, cheguei pontualmente às 19h. O centro da cidade ainda permanecia gelado devido à última onda de frio que atingiu grande parte do Brasil naquele fim de semana. Inesperadamente, a praça estava mais cheia do que da última vez. Mais de trinta pessoas esperavam pelo início da Batalha do Centrão edição 84. A escuridão avançava noite adentro e, junto com ela, um vento cada vez mais frio. Os participantes começaram a se unir em torno da roda, cada vez mais próximos uns dos outros à procura de calor. Chamava atenção a presença de MC Miliano, campeão da Batalha Nacional de Rimas que ocorreu em 17 de Dezembro de 2018, em Belo Horizonte.

Miliano participou da Batalha com suas rimas e chegou a eliminar dois adversários antes de ser eliminado. Nessa edição, o formato da batalha era de 45 segundos: cada rodada contava com dois MC's posicionados frente à frente, se enfrentando em dois rounds em que cada um contava com 45 segundos para formular e soltar sua rima sobre o adversário. Em caso de empate, o público se manifestava com gritos pedindo por um terceiro round.

Notei que dessa vez alguns MC's menos experientes se arriscaram a participar, e entrando no “ringue” demonstrando nítido constrangimento, acabavam por se atrapalhar e errar as rimas, perdendo ritmo, tempo e concentração. A organização e a plateia, no entanto, faziam questão de prestar acolhimento e reforçar o sentimento de segurança aos novatos da cena. Com o uso de gritos de guerra que passavam a clara sensação de que todos ali, do menos experiente ao mais antigo rimador, estavam nas mesmas condições de igualdade perante ao restante do grupo, até o mais inseguro e tímido que ali estava podia se sentir em um ambiente seguro.

Tal postura reflete no comportamento da plateia, tornando-a mais participativa a cada edição da batalha. Como pude apreciar as rimas sem me preocupar com observações, anotações ou fotos, entrei no clima da batalha e quando menos vi, estava a puxar os gritos de guerra com animosidade. Durante mais de duas horas de evento, não perdi meu foco nas rimas nem por uma vez. Ao final de cada rodada, notei que além de competição e ataques, uma conversa completa acabava se formando, e a habilidade de cada MC de embalar o entusiasmo e despertar emoções no público era o que, aos poucos, definia os finalistas do torneio.

Vários foram os momentos em que notei durante as rimas e gritos de guerra a relevância dada pelos MC's à função de espaço de extravasamento de situações e emoções difíceis de suas rotinas e contextos sociais e familiares, corroborando às outras vezes que notei tal aspecto das batalhas. A capacidade de despertar reações emotivas no público foi o fator mais importante da

competição, e o campeão da noite foi justamente aquele que mais reações tirou do público e mais foco puxou para si através do conteúdo sentimental colocado intencionalmente em suas rimas. A expectativa e envolvimento da edição foi o suficiente para segurar mais de trinta pessoas em pé por mais de duas horas e meia sob o frio de 14 graus com vento constante, tempo suficiente para esgotar a bateria da caixa de som, mas não a dos participantes, que continuaram a fazer os beats com a própria voz e com caixas de som portáteis e celulares.

Logo em seguida à batalha, fui procurado pelo organizador, Kaio Faquini, que atenciosamente perguntou-me se precisava de algo a mais para minha pesquisa, e agradeceu pelo comparecimento ao evento. Naquela noite, voltei para casa com a sensação de que um peso enorme foi tirado de mim, um peso que nem sabia existir. Foi, definitivamente, um evento marcante para mim. Ali pude observar a relevância e diversidade de identidades múltiplas concentradas em um pequeno espaço de uma praça pública, identidades não apenas individuais, mas que enquanto grupo, expressam uma identidade coletiva, de um determinado grupo político. É nesse espaço que o encontro de artistas dos mais diferentes fundos sociais se entrecruzam e dialogam na forma de rimas, o que posteriormente se configura como um berço de talentos do hip hop e dá origem a eventos maiores e de maior impacto, visibilidade e relevância na cena regional e nacional, assim como revelam nomes de rimadores indígenas e ajudam na formação de suas identidades artísticas.

A Batalha da Jaguapiru

Figura 29 - Foto oficial
Foto oficial da primeira edição da Batalha da Jaguapiru.



Fonte: Jornal The Time Jaguapiru, 31 de Maio de 2025.

No Sábado de 31 de Maio de 2025, foi realizada a primeira batalha de rima interétnica da cidade de Dourados e de todo Mato Grosso do Sul. Organizada exclusivamente por dois artistas indígenas, MC Índio, da etnia Terena, e MC Massai, da etnia Guarani, a batalha ocorreu entre lanchonetes e conveniências na entrada da aldeia Jaguapiru. A presença de indígenas das mais variadas idades, que compareceram ao evento para participar ou apenas assistir, também formaram a grande maioria do público ali presente. O comparecimento de rappers guarani, kaiowá e terena se misturou em meio aos MC's não indígenas que vieram da cidade e do público tradicional das rodas de rima de Dourados, que se deslocaram até a rotatória central que dá acesso à entrada principal da Jaguapiru (na MS-156).

Quando iniciei meu trajeto até o local em que aconteceria a batalha, imaginei que o público seria limitado, dadas as condições climáticas de frio intenso e chuva recentes, a localidade e sua falta de iluminação e a distância da cidade. Ao chegar à rotatória de acesso à Jaguapiru, porém, surpreendeu-me a grande concentração de pessoas reunidas em volta da caixa de som do evento. Nunca havia testemunhado tamanho entusiasmo numa batalha de rima de Dourados. A comunidade sabia que aquilo que acontecia ali e que faziam acontecer não apenas era inédito como potencialmente histórico.

Figura 30 - MC Índio puxando o grito de guerra durante sua apresentação na Batalha da Jaguapiru.



Fonte: acervo próprio, 31 de Maio de 2025.

A primeira coisa que fiz ao chegar no local foi procurar por MC Gugu e sua esposa, Jaque, que organizam há algum tempo a Batalha da Bororó no quintal de sua própria residência na aldeia Bororó. A Batalha da Bororó e a história de Gugu e Jaque, que entro em detalhes no próximo capítulo, tem um caráter mais familiar, reunindo seus parentes para rimar em fins de semana e feriados, onde seus parentes se reúnem para um tereré, partidas de futebol na terra e vôlei na pastagem da criação de gado da sua família. O contexto interétnico da Batalha da Jaguapiru, com a presença de Kaiowá, Guarani, Terena e não indígenas, prometia maior

visibilidade e projeção para os artistas locais, assim como difusão da prática de rima por toda a reserva. Gugu e Jaque, a quem eu procurava, porém, não estavam lá. Tentei contactá-los por mensagem e ligação mas não obtive retorno. Encontrei então, em meio à escuridão da rotatória, com a irmã mais nova de Gugu, que se apresenta artisticamente como MC Kel, esperando ao lado da roda por sua vez para batalhar, ao que ela me contou que Gugu estava no hospital com Jaque, prestes a ganhar o primeiro filho do casal.

Figura 31 - MC Barreto, à direita, rimando contra MC Suco de Fruta, à esquerda.



Fonte: acervo próprio, 31 de Maio de 2025

Junto à MC Kel estava Júnior, seu primo, que também estava na visita que realizei em 2024 a MC Gugu (e que apresentarei no próximo capítulo), participando da batalha com o nome

artístico de MC 07. Em meio ao alvoroço formado por cerca de, conforme minha própria contagem, 70 participantes entre plateia e rappers, e à penumbra da baixa iluminação do local do evento, comecei a procurar com o auxílio da lanterna do celular pelos demais MC's indígenas que compareceriam à batalha para competir. Avistei ao centro da roda MC Índio, organizador do evento, junto a MC Massai, também na organização.

O jovem MC Barrettos, da etnia guarani, foi o primeiro a rimar. Iluminado pelas luzes dos celulares da plateia, que gravava em seus *smartphones* a batalha, MC Barrettos enfrentava o experiente MC Cebola da Rima, rapper não indígena e com longo histórico de vitórias no rap. Apesar de rimar com visível intensidade nos versos e hiperfoco cravado em seu adversário, acabou sendo desclassificado pelos votos da plateia logo na primeira fase. Contudo, recebeu uma votação consideravelmente maior do que teria obtido em qualquer batalha fora da aldeia, arrancando quase um empate de seu adversário mais experiente. Essa foi a segunda batalha de rimas que assisti sendo realizada em comunidades afastadas do centro, e pude constatar em ambas o quanto os habitantes locais somam força para influenciar o resultado da batalha para o artista da casa, assim como uma conquista fora de casa representa muito mais prestígio para o MC visitante. Ao final do dia, o rap é também uma questão de território.

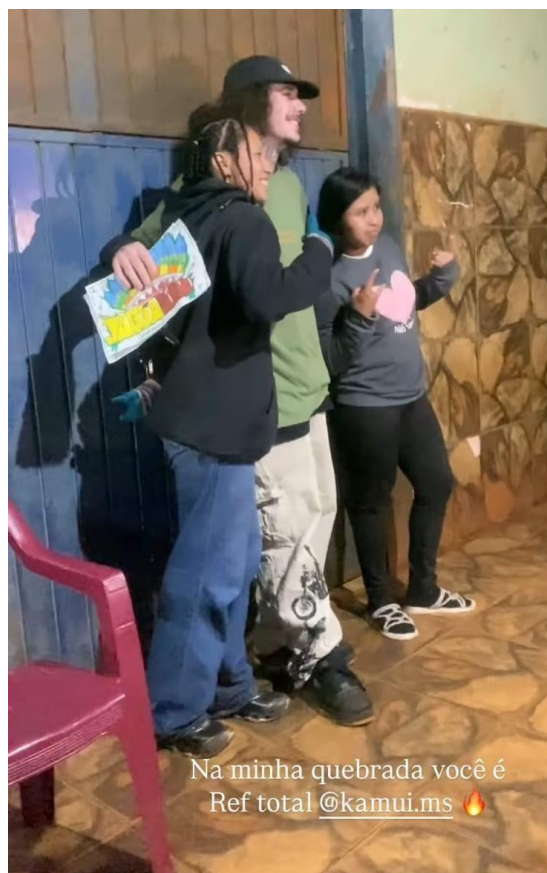
Figura 32 - Clemerson Batista, do Brô MC's, rimando contra MC Pedrinho.



Fonte: acervo próprio, 31 de Maiode 2025.

Depois de MC Barretos, foi a vez de MC Wesdras, com seus cabelos longos e vestimentas tradicionais guarani, como um cocar de penas azuis, entrar na roda para batalhar. Esdras rimou contra MC Kamui, rapper não indígena natural de Maracaju, atualmente o grande campeão das batalhas de rima do estado de Mato Grosso do Sul juntamente com MC Miliano. Ambos competiram na mesma edição do Duelo Nacional de MC's em Belo Horizonte, MG, em 2024. MC Esdras também foi eliminado pelos votos da plateia, mas era visível seu sentimento de orgulho ao poder rimar em sua própria casa com um de seus grandes ídolos na cena do rap local.

Figura 33 - MC Kel e sua amiga posando para a foto com seu ídolo MC Kamui, campeão da noite.



Fonte: acervo próprio, 31 de Maio de 2025.

Por último, foi a vez de MC Kel entrar em cena, a única rapper mulher e a mais jovem da batalha naquele dia. MC Kel contou com a confiança e a experiência que recebeu de seu irmão, Gugu, e seguiu até a semifinal da noite, derrotando em versos debochados seus adversários mais velhos.

Figura 34 - Duelo entre MC Massai, à esquerda, e MC Kel, à direita.



Fonte: acervo próprio, 31 de Maio de 2025

Duas presenças ilustres naquela noite foram Tio Creb, membro fundador do Brô MC's, e MC Johnnis, DJ oficial do grupo, além de Marinx, do grupo OD\$. A batalha contou com cobertura integral do Jornal The Time Indígena MS. Até o momento de registro da Batalha da Jaguapiru, não encontrei registros de outras batalhas de rima de grande porte realizadas em aldeias ou comunidades indígenas, ou mesmo organizadas por artistas também indígenas no Brasil.

Figura 35 - Troféu de campeão, também conhecido como folhinha, da primeira edição da Batalha da Jaguapiru.



Fonte: Acervo próprio, 31 de Maio de 2025.

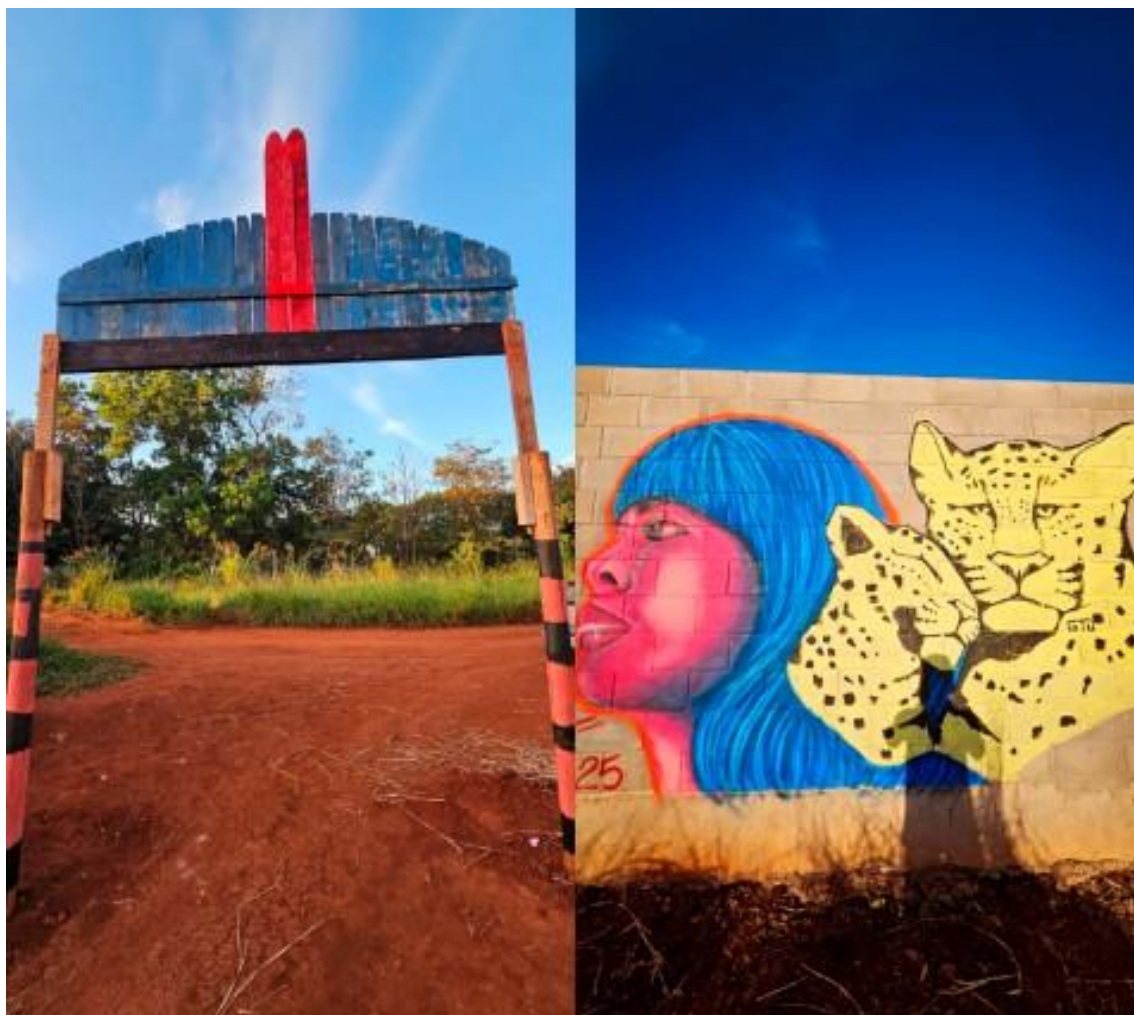
O mutirão de graffiti da Retomada Yvu Verá II

No sábado dia 24 de Maio de 2025, Jadi Ribeiro, esposa de Bruno VN, do Brô MC's, organizou e realizou com a participação de artistas visuais da cidade de Dourados, o mutirão de graffiti nas ruínas dos muros de um novo condomínio de luxo que tentou ser levantado na retomada Yvu Verá II, às margens do anel viário norte e a sul da RID. Em resposta à construção de um muro com mais de 3 metros de altura que adentrava a retomada e que foi interrompida após protestos da comunidade indígena, Bruno sugeriu que a construção fosse derrubada. Sua

esposa, Jadi, no entanto, sugeriu que ao invés da retirada do muro, o mesmo fosse coberto por graffiti de artistas locais, que representassem em suas obras a cultura guarani e kaiowá e fossem feitas durante um mutirão de dois dias, um Sábado e um Domingo.

A ideia de Jadi foi prontamente bem recebida pela comunidade Yvu Verá II assim como pelos artistas, que se reuniram no sábado de manhã e começaram a cobrir os muros de concreto com mais de quarenta metros de comprimento com desenhos como flechas, cobras, onças pintadas, grafismos indígenas e o nome da retomada. Até o final do domingo, o espaço era irreconhecível: parecia que tinham pintado com graffiti os próprios muros dos condomínios de luxo da cidade. A família de Bruno e Jadi roçaram o espaço um dia antes para facilitar o processo dos grafiteiros, alguns com ainda pouco contato com a comunidade e a Reserva até então. Os muros e seus grafites agora servem também como cenário para ensaios fotográficos de artistas do hip hop e para a gravação de videocliques de grupos de rap indígena como os OD\$, de MC Marin.

Figura 36 - Monumento feito e erguido pelas parentelas da retomada Yvu Verá 2



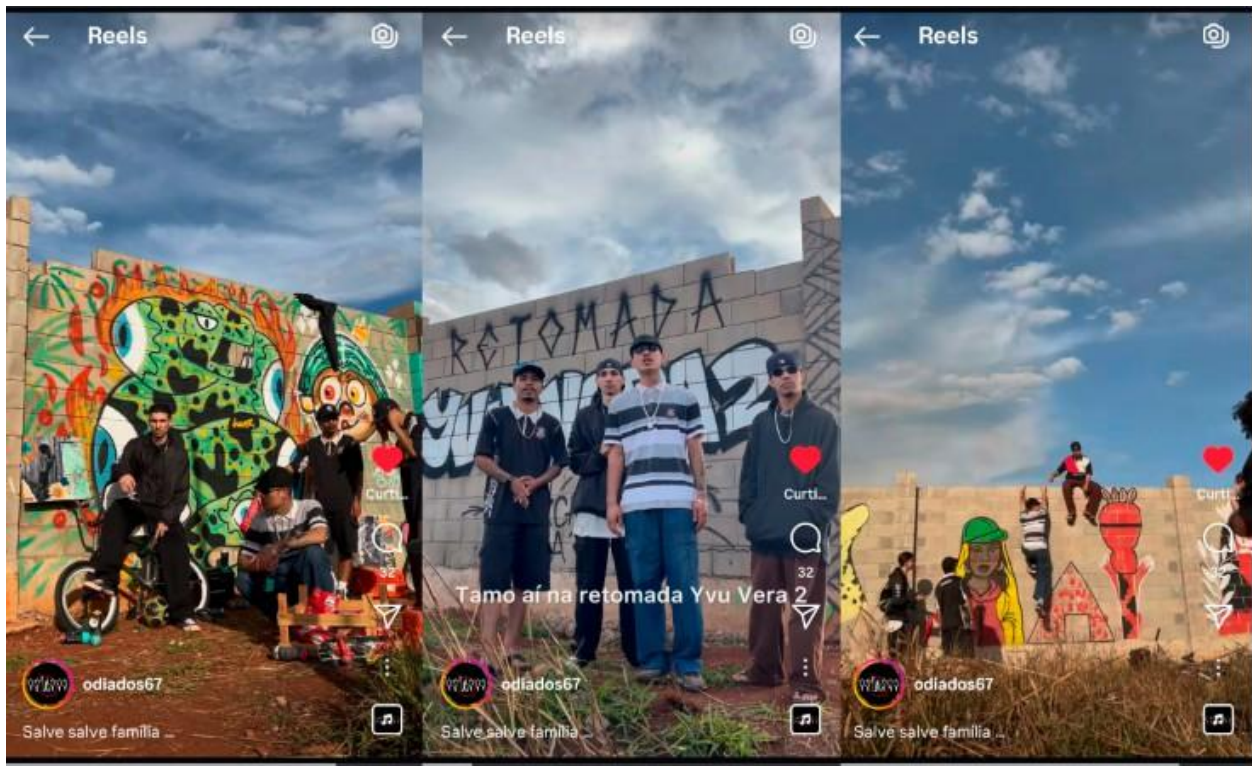
Fonte: acervo próprio

Figura 37 - Grafiteiros locais cobrindo com graffitis os muros



Fonte: acervo próprio, 24 de Maio de 2025

Figura 38 - O muro da retomada sendo utilizado como cenário para o videoclipe do grupo de rap indígena OD\$.



Fonte: Página oficial do Instagram do Odiados 67, 12 de Julho de 2025.

A iniciativa de Bruno VN e Jade Ribeiro, a meu ver, corrobora com a visão de Cariaga e Seraguza, junto ao exemplo de MC Gugu e sua esposa Jaque, sempre presente nas batalhas de rima com o marido, ao afirmar que o gênero para os Guarani e Kaiowá escapa da dualidade ocidental, e às vezes significa que a própria união entre dois companheiros forma uma relação política de uma importância que os gêneros em separado não são capazes de alcançar (em especial o masculino).

Deste modo, recuperando a premissa de Strathern (2006) de que a prevalência de descrições políticas centradas na esfera dos poderes masculinos se trata mais do eclipsamento dos poderes femininos, sobre os contextos kaiowa, Schaden (1978) chegou a afirmar que se trata de uma cultura marcadamente masculina. Mas Seraguza (2013) em sua etnografia iluminada por conceitos strathernianos oferece uma imagem de que o prestígio político não é masculino e nem feminino, mas que se efetua através da conjugalidade. Acredito que é possível realizar o mesmo

movimento feito por Seraguza (idem) em sua etnografia que projeta a perspectiva política das mulheres kaiowa e guarani a respeito das relações entre os gêneros na vida social, pode também agir no sentido de pôr em suspensão a preponderância atribuída à senioridade, como forma primordial de prestígio, que muitas vezes afere somente as pessoas sêniores o lugar do prestígio devido uma condição quase “natural” de pessoas como se fosse personagens da política tradicional devido à idade, o que implica em ver as pessoas mais velhas como repositórios residuais da cultura, e esta, por sua vez, quando dita pelos mais velhos é traduzida automaticamente como tradicional. Esta transliteração oculta um aspecto relevante do prestígio entre os Kaiowa que velho/velha - tudjá, se não estiver associado à capacidade de produzir gerações descendentes, isto é, não ser ramõí (avô) e jary (avó) ou se reconhecidos como xamãs (Nhanderú-homem xamã e Nhandesy-mulher xamã) denota somente a faixa etária da pessoa, porque uma pessoa sênior que 99 não associa nenhuma destas qualidades é vista somente com uma pessoa velha.

Assim como falamos sobre o gênero, a geração também depende do quanto é capaz de produzir novas gerações para ser relevante de prestígio, o que, de certa forma, se enxerga no papel de Jadi com Bruno e também no de Jaque com Gugu. Ao mesmo tempo em que Bruno e Gugu já fizeram parte de uma geração nova, agora também são reconhecidos pela comunidade como donos de prestígio tal qual gerações mais antigas.

A palavra, o canto e a dança: instrumentos políticos ou fins de si mesmos? Parte I

Na introdução da obra *Por que cantam os Kisédjê*, Seeger (2015) aponta para a diferença entre etnomusicologia, antropologia da música e antropologia musical. Etnomusicologia, portanto, seria responsável por estudar o que é a música para determinado povo ou comunidade. A antropologia da música, por outro lado, analisa a música como parte da vida social e cultural de determinada sociedade. Por fim, a antropologia musical vai estudar como a música cria uma vida social e cultural para o grupo que estuda. Seu foco se encontra na performatividade, na mudança e nas transformações das relações e estruturas a partir da música na performance ou vice-versa. A antropologia musical foca na produção musical mais do que no produto musical. É importante que a música também seja entendida de maneira sistemática, em relação às outras atividades da

comunidade ou grupo que não a ela mesma. É nesta última, que Seeger (2015) vai focar seu trabalho sobre os Kisêdjê.

O movimento, por sua vez, foi tema da pesquisa de doutorado de Lucas Keese entre os Guarani, quando ele compara com os Guarani e Kaiowá de Mato Grosso do Sul, dialogando com a etnografia de Spency Pimentel (2012):

Entre os Guarani, “movimento” é um termo que parece habitar intensamente descrições de suas formas de agir politicamente. Em pesquisa junto aos Kaiowa e Guarani do Mato Grosso do Sul, Pimentel (2012) anota a preponderância do movimento como idioma nativo da ação política em seu contexto etnográfico, de modo similar como busco fazer aqui: “Mongu’e (movimentar-se) é outra das traduções que me oferecem para ‘política’. E é disso que se trata aqui: o momento de reocupação do tekoha é de movimentação, de agitação frenética.” (Keese, 2017: 43)

No trabalho de Keese podemos perceber como a ideia de movimento é fundamental para entender a ação política para os Guarani. Movimento e política também compõem a dança e o canto para os mesmos. No Jerosy Puku (que descrevi acima), através do canto e da dança, os *nhanderu* se comunicam com *Jakaira*, o dono do milho, parece tratar-se de uma aliança política com o guardião do milho, alimento importante na vida dos Guarani e Kaiowá. A dança e o canto, aqui, não se explicam nem se justificam por si só; é preciso entender quais funções as transformam num processo que exerce poder de agência, criação e transformação no cotidiano, no modo de vida e na cosmologia kaiowá e guarani.

A cosmologia kaiowá e guarani como um todo se interliga ao canto. O xiru se interliga ao canto, cada qual com um canto específico: De acordo com a lógica do Kaiowá, a terra foi criada a partir da substância do xiru (bastão sagrado), o *jasuka*. Segundo o *xamã*, no princípio da existência da terra, o *nhanderu guasu* entendeu que a terra necessitava ser sustentada pelo xiru. Desde então, o xiru *ryapu guasu* (divindade dona do xiru), com a sua inteligência, ordenou ao seu *yvyra’ija* um canto específico para cada fenômeno natural. Com essa exigência, o *nhanderu guasu* instituiu as regras relativas aos cantos referentes ao xiru e sua criação. Dessa forma, os Kaiowá entendem que os cantos compõem a própria estrutura do xiru ou *kurusu* e ele se expressa através dos cantos. Esse objeto é incorporado de perfeição, para servir de base de sustentação da terra. (João, 2011: 26)

O canto enquanto performance e política aparece na tese de Keese (2020) sobre o *xondaro jeroky*. O termo *xondaro jeroky* refere-se a uma prática específica da cultura Guarani. Mais especificamente, é um conjunto de práticas e saberes executados pelos *xondaro*, jovens guerreiros e lutadores que são conduzidos pelo *xondaro ruvixa* (condutor), remetendo a uma forma de dança/luta centrado nos movimentos de esquivas. O *xondaro* realiza uma performance ou uma dança com o *mbaraka* ritmado e conduzido pelo *xondaro ruvixa*, onde os movimentos são de

lançar o corpo evitando choques e agarramentos. Em alguns casos, como o dos Kaiowá e Guarani, o *mbaraká* simula uma faca, enquanto os movimentos corporais imitam aqueles de animais, e o objetivo é sempre desviar, se esquivar do oponente.

A esquiva, mais que um movimento corporal essencial nessas danças-lutas, é talvez um dos saberes mais valorizados tanto na capoeira angola como no *xondaro*. Ela aponta para um modo de agir politicamente. Eis a primeira inspiração e elemento para pensar o movimento como forma de ação política entre os Guarani Mbya: a esquiva do *xondaro*. O termo mais frequente que os Guarani Mbya com quem convivo utilizam para designar o movimento de esquiva é *-jeavy uka*, que literalmente significa “fazer com que se engane”, “provocar erro”. Em menor medida, há também o verbo *-mbogua*. (Keese, 2017: 37)

É dessa forma que, não apenas no *xondaro jeroky*, os Guarani buscam o que querem pelo engano e pela esquiva, mas também se observa nitidamente que suas práticas de guerra utilizam as táticas do *xondaro*: uma comunidade guarani dificilmente partirá para o confronto físico se qualquer outra possibilidade de ação existir. Esquivar-se significa sair do confronto sem necessariamente implicar na fuga. O que se pretende é provocar o engano para que o oponente (principalmente o de maior poder de aniquilação) se perca em si mesmo, permitindo a subsequente reorganização e reconfiguração do grupo. É assim que vemos o movimento em constante trabalho entre os Guarani. A cada geração, uma nova configuração de organizar-se socialmente vai tomando forma, sem nunca, entretanto, deixar para trás a ideia de movimento, presentes tanto na dança, na guerra, quanto no canto. Em 2010, exatamente 93 anos após a criação da Reserva Indígena de Dourados, surge lá dentro um fenômeno que aponta para novos modos de luta e de fazer política entre os Guarani e Kaiowá e entre muitos outros povos indígenas no Brasil: o grupo de rap Brô MC's, apresentados no capítulo um.

A palavra, o canto e a dança: instrumentos políticos ou fins de si mesmos? Parte 2

Quando indagados sobre o porquê das letras de suas canções serem escritas e cantadas em guarani a maior parte do tempo, a resposta vem de imediato: o grupo sabe da importância de usar, se comunicar no próprio idioma. Quando questionados que quem só fala português não vai entender nada, respondem com: “mas não é pra entender mesmo.”. É mais uma vez a enganação e a esquiva se mostrando ferramentas de guerra, afinal, o canto dos Brô, além da sua expressão artística, é uma tática de resistência kaiowá e guarani. Conforme eles mesmos dizem durante a

live de 2021, *o que a gente faz é uma luta através de nossas músicas aí*. Também é possível notar a função de guerra em suas músicas e performances quando apresentam a música Tupã ao público, ao responsabilizar os brancos pela perda da terra e pelas situações que denunciam nas músicas.

Podemos observar também que, durante a mesma apresentação, é enfatizado pelos próprios membros do grupo a importância da ponte geracional que eles fazem parte: *Tamo junto pode pá, tamo junto pode pá*", cantam eles, reproduzindo uma dança (reza) e um canto típico dos Guarani e Kaiowá, enfileirados os quatro. *A gente só vai aprendendo com os mais velhos. O Brô MC's, aprendendo, os mais novo aprendendo com os Brô MC's"*

Os shows e apresentações contribuem nas trocas de saberes que o grupo promove em suas viagens, apresentações, parcerias, e até mesmo em seu estúdio na Aldeia Jaguapiru, em Dourados, MS, que não atoa foi batizado por Bruno VN de *Ayvu Records*. *Ayvu*, ou *ayvw* é uma das palavras que para os Guarani Mbya e Guarani Nandewa, juntamente com a palavra *nhe'ê*, significa espírito, ser, vida, palavras, fala, som.

Existem vários sentidos para as palavras *nhe'ê* e *aywu* em cada grupo Guarani. Geralmente, estas duas palavras são entendidas como espírito, ser, vida, palavras, falas, som que vem do *py'a*. *P y'a* traduzi- mos literalmente como estômago, mas esta expressão faz referência àquilo que fica no peito, que nós Guarani chamamos *nhe'ê* *rapyta*, a base fundamental de *nhe'ê* , *aywu* e sentimento. (Benites, 2020, p. 37)

Porém, *nhe'ê* e *aywu* podem ter os seus respectivos significados invertidos conforme o lugar:

Nhe'ê é a fala de momentos específicos, como aqueles da casa de reza durante a fala religiosa, quando se trata de ser espírito. É também a fala utilizada para explicar a importância da origem do nome e de seu significado. Essas duas palavras – *aywu* e *nhe'ê* – significam, no fundo, a mesma coisa, embora existam diferenças de significado nas variedades Mbya e Nhandewa. Para os Nhandewa da aldeia Porto Lindo (MS), da qual eu faço parte, *aywu* significa palavra sagrada e é o inverso da palavra *nhe'ê* - que seria usada na fala comum do dia a dia entre nós. (Benites, 2020, p. 37)

Perguntei a Bruno VN qual significado a palavra *ayvu* tinha para ele e porque decidiu batizar o nome do estúdio:

Ayvu significa barulho, voz. Nhe'e é outro significado, é o poder da fala. É meio que parecido com ayvu. Vou te dar um exemplo. O *nhe'e* é como se fosse a água e *ayvu* seria tipo refrigerante. O *nhe'e* é mais puro. E já o *ayvu* é como se fosse na brincadeira. (VN, 2024)

Não posso afirmar aqui que a explicação de Bruno valha para todas as comunidades guarani e kaiowá, mas é importante saber com qual sentido é usada e pensada pelos próprios integrantes dos Brô para descrever o que eles fazem ao cantar. E creio que, independente de ser *nhe'ê* ou *ayvu*, o que dá vida à palavra é o movimento que ela traz consigo:

A fala boa (*nhe'ê* ou *aywu* porã), para os Guarani, não é apenas a escrita, é a vivida; nem sempre palavras e fala com emoção passam para a escrita. O problema surge do fato de que nem todas as palavras e jeitos de se expressar podem ser escritos. Há uma limitação, sendo necessário *arandu* (conhecimento) para abordar assuntos específicos de forma compreensível. Partes do *arandu* dos Guarani são impossíveis de traduzir, porque existem conhecimentos que só podem ser compreendidos quando vividos. Por isso, para os Guarani, o que está no papel não é tão importante. O que causa um efeito imediato são as práticas do dia a dia. Os diferentes conhecimentos dos *jurua* estão no papel, ficam parados e não acompanham o movimento, *omyĩ wa'e* e *guata*, o caminhar. Nós acreditamos mais na nossa história, porque ela nos ensina a construir *teko porã*, o 'bem-viver'. Minha avó dizia que não se pode acreditar muito no papel, pois o papel é cego, a escrita não tem sentimentos, não anda, não respira, é história morta. É preciso ter cuidado com isso, apesar de que hoje em dia faz parte da nossa vida também. Nós Guarani temos a ideia de que sempre precisamos andar para frente (*guata tenonde*), nessa caminhada que não sabemos como vai ser. Para se preparar e enfrentar o caminho com sabedoria é importante guardar (*nhongatu*) nossa sabedoria para quando precisarmos. (Benites, 2020, p. 40)

O termo caminhada, *oguatá*, para os povos Guarani, e o sentido de movimento são intimamente ligados ao seu modo de vida, *ñandereko*. A música é movimento, como vimos em Seeger (2015), assim como o movimento também é música. Ao canto cabe ser entendido como um processo que pode gerar vida, tal qual nos demonstra João (2011) e Seeger (2015). É este descrito por Isaque João como meio para práticas cotidianas como a agricultura e,

consequentemente, as próprias práticas cotidianas acabam por se tornar um meio para que se possa cantar.

Como procurei demonstrar, a reza, a dança, o canto e o movimento que os rege aparecem como elementos estruturantes, geradores de vida e de transformação, parte fundamental do modo de fazer política dos Kaiowá e Guarani. Cada canto cria momentos dos mais diversos para a vida e política entre eles e para com os *karai*, e revelam práticas e ritos que, por sua vez, abrem a possibilidade de se cantar, num processo que demonstra uma finalidade a mais do canto, aquela que gera transformação nas relações, manutenção e intensificação de outras, mas que se interliga diretamente e sistematicamente com as relações sociais e os ciclos geracionais entre os mais antigos e os mais jovens, do ritual do *Jerosy Puku* ao show dos Brô MC's.

O movimento está também, como vimos em Benites (2020), nas palavras cantadas, no *nhe'e* e no *aywu*. É através das palavras que os Brô articulam sua caminhada, pelas próprias comunidades e pelos universos que percorrem mundo afora. É com palavras, cujo significado nos explica Benites (2020), utilizadas no contexto do rap, que destacam a importância da troca de conhecimentos ancestrais e práticas intergeracionais entre os antigos e a juventude. Os Brô fazem política com os vivos compartilhando dos mesmos princípios e ferramentas dos quais os antigos fazem política com os ancestrais: a palavra, o canto, a dança, a música e todo momento criado a partir destes e que, por sua vez, os dá novamente a oportunidade do bem falar, do rezar, do cantar, do dançar e do lutar. Processos estes dotados do constante movimento que gera a vida, a eterna transformação de si. Entre tantos estudos, convivências e etnografias dos quais tive contato sobre os Guarani e Kaiowá, arrisco dizer que não há outro termo que melhor represente esse processo do que *fazer política*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação, abordei os principais artistas do rap indígena da cidade de Dourados, as batalhas de rima que os articulam em torno da atividade enquanto rappers, e a partir da pesquisa de campo, descrevi minha experiência em dois eventos importantes, o *Jerosy Puku* e a apresentação dos Brô MC's em uma live durante a pandemia, para compreender o papel central que o canto tem para a política dos Guarani e Kaiowá.

Ao longo do trabalho, descrevi as principais batalhas de rima da cidade de Dourados e da aldeia Jaguapiru, descrições estas que surgiram de minha investigação sobre a presença de artistas indígenas nas mesmas. A descrição das batalhas locais e de suas dinâmicas é importante para compreender como as relações se dão dentro delas, e qual a impressão e efeitos no comportamento que o evento causa no público que comparece para assisti-las, e que por consequência, se tornam parte delas.

Ao término desta pesquisa, tornou-se evidente que o canto e o rap desempenham, entre os rappers indígenas de Dourados (MS), uma função política e transformadora capaz de articular passado e presente, tradição e mudança. O modo de vida dos novos (ñandereko) cantados por esses artistas mostram que o rap indígena dialoga com os cantos tradicionais, fortalecendo o elo entre ancestralidade e juventude indígena. O trabalho de campo junto ao Brô MC's, os primeiros rappers indígenas do Brasil, evidenciou como sua trajetória abriu caminho para outros artistas, ampliando a presença indígena na cena do rap e do hip hop. Da mesma forma, as batalhas de rima, tanto na cidade quanto na Reserva Indígena de Dourados, revelaram-se espaços dinâmicos de expressão e construção política, assim como as práticas do canto tradicional dos Guarani e Kaiowá. A experiência vivida no *Jerosy Puku*, em Douradina, reforçou a percepção de que o canto sagrado (*Nhe'e*), o canto cotidiano (*Ayvu*) e o rap indígena compartilham um mesmo princípio vital: o uso da palavra e do canto enquanto ferramenta política, na luta pelos seus direitos, na afirmação da sua identidade, na retomada de seus territórios, e nas memórias que carregam a ancestralidade que, através do próprio movimento, tornam possível a continuidade histórica entre as diferentes gerações.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERT, Bruce. O ouro canibal e a queda do céu: uma crítica xamânica da economia política da natureza. *In*: ALBERT, Bruce; RAMOS, Alcida (org.). **Pacificando o branco: cosmologias do contato norte-amazônico**. São Paulo: Editora Unesp, 2000.
- BENITES, Eliel. **A busca do teko araguyje (jeito sagrado de ser) nas retomadas territoriais Guarani e Kaiowá**. 2021. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2021.
- BENITES, Sandra. Nhe'ẽ para os Guarani (Nhandeva e Mbya). **Campos - Revista de Antropologia**, Curitiba, nov. 2020.
- BENITES, Tonico. **A escola na ótica dos Ava Kaiowá: impactos e interpretações indígenas**. 2009. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- BRAND, Antônio. **O impacto da perda da terra sobre a tradição Kaiowá/Guarani: os difíceis caminhos da palavra**. 1997. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.
- CARIAGA, Diógenes. **Relações e Diferenças: a ação política kaiowá e suas partes**. 2019. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.
- CARIAGA, Diógenes. Política em desequilíbrio perpétuo: considerações sobre relações de gênero e geracionais na política e na moralidade kaiowá. **Wamon - Revista dos Alunos do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFAM**, Manaus, v. 5, p. 31-48, 2020.
- CARVALHO, Rodrigo Amaro de. **Rimas de Si, Batidas de Outrem (e vice-versa): estratégias de visibilidade e regimes de alteridade dentre os rappers kaiowá (Aldeias Jaguapiru e Bororó/MS)**. 2018. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.
- CARVALHO, Rodrigo Amaro de. O rap indígena como guerra e como cultura: desentendimentos entre jovens e antigos acerca do ñandereko. **Revista Mundaú**, Maceió, v. 10, p. 70-91, 2021.
- CRESPE, Aline. **Mobilidade e temporalidade Kaiowá: do tekoha à reserva, do tekoharã ao tekoha**. 2015. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2015.
- CUNHA, Manuela Carneiro. Introdução à uma história indígena. *In*: CUNHA, Manuela Carneiro. **História dos Índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CUNHA, Manuela Carneiro. Políticas Culturais e Povos Indígenas - Uma introdução. *In*: CUNHA, Manuela Carneiro da; CESARINO, Pedro de Niemeyer (org.). **Políticas Culturais e povos indígenas**. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

JOÃO, Izaque. **Jakaira Reko Nheypyrũ Marangatu Mborahéi**: origem e fundamentos do canto ritual Jerosy Puku entre os Kaiowá de Panambi, Panambizinho e Sucuri'y, Mato Grosso do Sul. 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2011.

OFICIAL, Brô MC's. **Live Show_Brô Mc's: Retomada_ AO VIVO**. YouTube, 2022. 1 vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5PpvOnfmEgY>. Acesso em: 03/05/2023.

PEREIRA, Levi Marques. A atuação do órgão indigenista oficial brasileiro e a produção do cenário multiétnico da Reserva Indígena de Dourados. *In*: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 38., 2014, Caxambu. **Anais [...]**. Caxambu: Anpocs, 2014.

PEREIRA, Levi Marques. **Os Kaiowá em Mato Grosso do Sul**: módulos organizacionais e humanização do espaço habitado. Dourados: Ed. UFGD, 2016.

PEREIRA, Levi Marques. **Imagens Kaiowá do Sistema Social e seu Entorno**. 2004. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

RAMOS, Alcida. (org.). **Pacificando o branco**: cosmologias do contato norte-amazônico. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

SAHLINS, Marshall. O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um objeto em vias de extinção (Parte I). **Mana**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 41-73, 1997.

SAHLINS, Marshall. Cosmologias do Capitalismo: o setor transpacífico do Sistema Mundial. *In*: SAHLINS, Marshall. **Cultura na Prática**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

SANTOS, Lucas Keese dos. **A esquiva do xondaro**: movimento e ação política Guarani Mbya. São Paulo: Elefante, 2021.

SEEGER, Anthony. **Por que cantam os Kĩsêdjê?** Uma antropologia musical de um povo amazônico. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SERAGUZA, Lauriene. **As Donas do Fogo**: política e parentesco nos mundos guarani. 2022. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

O presente trabalho foi realizado com apoio do **CNPq**, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - Brasil