O rap ameríndio e os Outros: estratégias de visibilidade e de produção de relações e diferenças dos jovens Kaiowá - Dourados MS

Rodrigo Amaro de Carvalho

***Che achuka ñande cultura* (Vou mostrar nossa cultura)**

ñ*Koanga ko che rap*

che achuka ñande cultura

*haguã pe´eme****ò***.[1]

No momento em que ouvi a fala da epígrafe que abriu esta seção, proferida por Kelvin na abertura de um show do Bro MCs em São Paulo, desviei meus olhos do pequeno monitor da minha *handcam,* que capturava as cenas da apresentação, e foquei na plateia que acompanhava o show. Tive a impressão de que quase ninguém, ou ninguém mesmo, ali tinha a menor noção do significado das palavras proferidas pelos jovens no palco nos intervalos das músicas. Mas, mesmo assim, as canções mais famosas, como Terra Vermelha e *Eju orendive*, eram entoadas pelo público euforicamente. No entanto, estas, diferentemente das falas em guarani expressas entre uma música e outra, têm traduções em vídeos na plataforma *Youtube*. Enfim, a questão que gostaria de levantar sobre estes dois pequenos dados observados diz respeito a quais efeitos o Bro MCs quer alcançar com suas letras e com suas performances de rap? E, neste caso, a pergunta é extensiva às músicas, videoclipes e apresentações.

Levando em conta que eles são conscientes de que no público não há falantes de guarani, presumo que os jovens objetivam com isso performar a língua como ñculturaò

[1] "Agora com esse rap eu vou mostrar nossa cultura para vocês".

diante do público branco. Com isso, os jovens ganham reconhecimento diante de um público estrangeiro, que tem sede e é consumidor deste tipo de apresentação. As falas em língua guarani durante as performances que pude observar dos jovens que lideram o grupo não foram registradas por mim quando os shows eram feitos em aldeias ou em eventos como o Encontro Nacional dos Estudantes Indígenas (ENEI). Nas ocasiões em que os jovens cantavam em outras aldeias do Estado, percebia que efetivavam apresentações mais descompromissadas e menos enérgicas, tanto no que diz respeito à postura e ao jeito de encarar o público, como no que tange às vestes, pinturas e indumentárias utilizadas. No entanto, nas ocasiões de grandes encontros que reuniam ñparentesò de distintas terras indígenas Brasil afora, os jovens indígenas do Bro MCs davam atenção especial à vestimenta indígena.

Creio que essas diferenças no *modus operandi* durante as apresentações do grupo dizem respeito não só a objetivos racionalmente estabelecidos por eles previamente, podendo ser explicadas através de mais de um caminho. Veremos neste tópico que os jovens indígenas, tendo como referência o ñrap indígenaò, fazem um movimento pendular entre alteridade e identidade, em que não há uma forma estável entre estas esferas. Em outras palavras, a estabilização/transformação em algum dos polos existentes entre guaranis e brancos não se completa. Espero deixar mais clara essa via interpretativa mais adiante.

Em termos mais práticos, por exemplo, por um lado, podemos observar no palco do festival de inverno da UFMG, ou de qualquer outra apresentação em algum palco de São Paulo, que os jovens indígenas radicalizavam seus regimes de alteridade, proferindo falas em guarani, ou até mesmo postulando a diferença de forma marcante através das letras. Por outro lado, eles assumem a alteridade dos não indígenas, cantando e produzindo a gestualidade do rap, vestindo as mesmas roupas dos brancos e usando as mesmas expressões e gírias. [2]

Tratando especificamente das letras por agora, nesse caso, o uso do guarani se explica também pela busca da autolegitimação, não só no âmbito das políticas culturais mediante aqueles que são ávidos consumidores de apresentações provenientes do fenômeno da ñculturaò. O uso do idioma nativo e de adereços e pinturas próprias da ñculturaò busca responder também à deslegitimação pública das demandas e

[2] Todavia, veremos que não é qualquer alteridade que é incorporada. A temática da alteridade, muito marcante nas letras, será abordada também no próximo capítulo.

reivindicações advindas de grupos étnicos minoritários, deslegitimação essa fundamentada em uma crença que visualiza o indígena como arquétipo do passado e avesso a mudanças.

O uso do guarani possibilita aos jovens indígenas esse movimento em direção à ñtradiçãoò, ñculturaò e ao idioma do resgate e da manutenção das mesmas. Mas como vimos anteriormente, há também a necessidade da assunção da alteridade, neste caso, a diferença posta e performada pelos rappers nos palcos. Os rappers kaiowá precisam constantemente reafirmar uma identidade indígena e um compromisso com as causas do *hip hop*. Esta questão se torna ainda mais complicada, pois não podemos perder de vista que, em meio ao universo *hip hop*, a cobrança em torno de um engajamento e, no caso do rap, da produção e divulgação de ñletras conscientesò é um fato inegável.[3] E em se tratando, em específico, do caso do Bro MCs e do Jovens Conscientes cantarem rap, por si só já configuraria no senso comum uma negação de sua autenticidade indígena. Assim, cantar um rap que não retratasse os problemas da reserva em meio ao rap nacional, mas que contemplasse também os problemas das periferias do Brasil, certamente, aos olhos dos participantes do movimento *hip hop*, configuraria uma dupla traição. Portanto, os jovens cantores de rap indígena se veem diante de um desafio duplo, que os coloca diante de certas ambiguidades, isto é, os mesmos deparam-se com a necessidade de representar de uma só vez a cultura e as causas indígenas, mas a partir de uma prática externa que os coloca adiante também das demandas próprias ao *hip hop*.

Vimos anteriormente que o tema da ñperda da culturaò era um dos motes centrais dos comentários negativos acerca do trabalho do Bro MCs nas redes sociais que repercutiam as falas das lideranças tradicionais. Tais questionamentos acerca da ñautenticidadeò dos povos indígenas não são práticas novas no mundo dos brancos, todavia têm se tornado cada vez mais intensos na contemporaneidade por conta do trânsito cada vez maior de indígenas em espaços anteriormente não frequentados, como, por exemplo, em escolas, universidades e na política. E no caso de Dourados, esse contexto é ainda mais intensivo por conta da contiguidade dos espaços da reserva e da cidade e, principalmente, por conta das questões relativas aos movimentos de retomada das terras indígenas.

[3] O próprio nome de um dos grupos que mantemos relações de pesquisa, qual seja, Jovens Conscientes, corrobora essa característica do rap (e do *hip hop*), bem como também a ciência dos jovens indígenas acerca dessa expectativa por um engajamento.

A etnografia de Claudia Briones (2010) sobre os jovens mapuches nos permite estabelecer um paralelo com essas questões e situar o grupo Bro MCs no contexto global de expansão do movimento *hip hop* e de outras práticas culturais entre os povos tradicionais. Briones ressalta as suspeitas constantes suscitadas sobre a autenticidade cultural destes jovens por causa de suas manifestações culturais que, tal como o Bro MCs, ocorrem através de práticas não indígenas, os chamados *mapunkies* e *mapunheavies*, e também sobre os intelectuais indígenas, que são classificados como alheios à cultura do ñverdadeiro indígenaò, ñrurais, passivos, incompetentes, submissos e fáceis de satisfazer com políticas assistenciais básicasò (BRIONES, 2010, p. 129; tradução minha). De acordo com a autora, é exatamente nessas situações fronteiriças que surgem os maiores questionamentos a respeito da autenticidade e da representatividade indígena. Em uma cidade como Dourados, criada e erguida sobre as bases do agronegócio, não poderia ser diferente. Vejamos a seguir a fala do ex-governador do Estado sobre a performance do Bro em uma entrevista a um jornal de grande veiculação no Brasil:

> Ao fim do show do Brô MCôs na inauguração da Vila Olímpica Indígena, o governador do Mato Grosso do Sul, André Puccinelli, é o único que não aplaude. ñNão gostei, porque isto é música estrangeira. E eu sou nacionalistaò (Jornal O Estado de S. Paulo, 21 de maio de 2011). [4]

Poderíamos citar como uma possível resposta à fala do governador uma justificativa de Kelvin, em que o jovem se mostra bastante consciente a respeito desse tipo de questionamento.

> ñAs pessoas acham que estou deixando de ser índio por causa do rap, porque uso roupas de *hip hop*. Mas não é isso. Meu *jeguaka* (cocar), minha pintura, minha pele, minha língua Guarani, nossa forma de alimentação e nossas danças mostram quem realmente sou, sou índioò.

[4] O vídeo com o momento exato em que todos aplaudem de pé o grupo de rap indígena, com exceção do ex-governador que permaneceu sentado de braços cruzados, pode ser visto no link https://www.youtube.com/watch?v=2zCttLZjIeU.

Portanto, como destaquei anteriormente, e problematizando a fala do político sul-matogrossense, mais uma vez podemos perceber a magnitude em que é posta a questão da autenticidade para os indígenas de Dourados. Sendo assim, dotar o rap de características indígenas obrigatoriamente atende a uma necessidade externa. Contudo, para além da justificativa em torno da autenticidade de sua indianidade, o que me salta aos olhos na declaração do jovem é que os aspectos relativos a ñser índioò em sua fala estão relacionados a um tema caro à etnologia americanista, isto é, me refiro ao tema da fabricação do corpo (Guarani). E este ponto é de suma importância por nos permitir pensar o que os jovens entendem por cultura, em contraposição à expressão nativa *ñandereko*. Nas pesquisas acadêmicas indígenas, temos *ñandereko* traduzido como ñnossa vidaò. [nossa vida, nosso modo de ser (BENITES, 2013)], que poderia ser aproximada à nossa noção de cultura. (MACEDO, 2009) [5]

Nesta perspectiva, é de suma importância salientar uma das características fundamentais do rap que nos permite estabelecer um elo com questões concernentes à problemática de uma possível indigenização desta prática, ou nas palavras dos integrantes do Bro MCs, de um ñrap indígenaò, isto é, refiro-me ao estilo constestatório deste gênero musical, tido como forma de resistência a todas as esferas dominantes do Estado.

Em meio ao rap, bem como no interior do *hip hop*, temáticas como cooptação e resistência são temas de marcante importância, tanto entre os próprios agentes que vivenciam e partilham deste universo cultural, quanto entre os pesquisadores que se debruçam sobre estas práticas, principalmente entre nós antropólogos, que nos deparamos constantemente não só com o desafio de pesquisar, mas também de atuar e contribuir de alguma forma com os nossos ñobjetosò de pesquisa, quase sempre representantes de grupos minoritários. Sendo assim, diante do tema tratado neste trabalho, juntamente com as questões apontadas pela etnografia de Hermano Vianna (1988), nos vemos diante da seguinte questão: por que o rap?

Em tópicos anteriores, vimos que a ideia do rap como ferramenta de contestação e como forma de resistência é recorrente nas falas dos jovens. Conforme Bruce Albert

[5] As transformações nos entendimentos do termo *ñandereko*, sobretudo entre os jovens, serão abordados no próximo capítulo. Mas já adianto para o leitor aqui que os jovens entendem esta expressão como sinônimo do quadro atual vivido pelos indígenas na reserva, isto é, *ñandereko*, o nosso modo de ser, atualmente é mais traduzido por nossa vida. Desta maneira, o *ñandereko* Guarani acaba sendo lido pelos jovens, principalmente pelos que estão envoltos a cultura *hip hop*, como a recorrência da violência, o uso de álcool e drogas e as privações diariamente enfrentadas.

(2002), a noção de indigenização por vezes é tomada quase que como um sinônimo de resistência. Em outras palavras, como bem apontou o autor, a aplicação da expressão indigenização, juntamente da noção de ñresistênciaò, acaba simplesmente transpondo a abordagem de um polo a outro da questão. Ou seja, saímos do ponto extremo da aculturação, que endossava a ideia da perda da cultura, para a outra extremidade, que passou a enxergar invenção indígena em tudo aquilo de que eles se apropriavam do mundo dos brancos. Com o intuito de discutir e apontar possíveis limites teóricos no que tange ao uso da noção de indigenização, creio que, partindo do material etnográfico oriundo da pesquisa de campo, o uso de um vocabulário teórico que caminhe na esteira das transformações ameríndias seja mais apropriado neste caso. Veremos isto com mais cores etnográficas adiante.

O estudo de caso abordado no artigo Body paint, feathers, and vcrs: aesthetics and authenticity in Amazonian activsm, de Beth Conklin (1997) nos instiga a pensar algumas questões sobre a presente pesquisa. Conklin examina como a propagação e o crescimento do ambientalismo juntamente com a difusão dos meios de tecnologias de comunicação nos anos 80 vêm transformando as políticas interétnicas de autorrepresentação dos ativistas nativos. Neste sentido, para Conklin, o que se observa neste contexto é uma incorporação, por parte dos ativistas nativos amazônicos, de categorias ocidentais em seus discursos, sobretudo, advindas dos ambientalistas não indígenas. Assim, a autora analisa as consequências das autorrepresentações imagéticas efetivadas por meio de adereços nativos como adornos de penas e pinturas corporais. Ao mesmo tempo em que carregam um alto conteúdo simbólico de reivindicação, encerram os índios dentro de sua representação mais comum, veiculada há tempos, qual seja, a do primitivo e do exótico. Dito de outro modo, como efeito desse processo, Conklin assinala que estas práticas de autorrepresentação ñdeixam um pequeno espaço para as trocas culturais e para a inovação criativa, e situam os atores indígenas ó autênticosô fora das tendências culturais globais, alheios aos processos de mudanças de pensamentos e tecnologiasò (CONKLIN, 1997, p. 715).

Os efeitos negativos da propagação deste estereótipo indígena podem ser observados na postura do governador do Mato Grosso do Sul, André Pucinelli, citada anteriormente. No entanto, nosso estudo de caso coloca problemas acerca da observação de Conklin, uma vez que se contrapõem às imagens paralisantes e exotizantes acerca dos indígenas. Esta problemática nos instiga a pensar essa questão tendo em vista a

conjunção de adereços nativos com as roupas ocidentais, próprias ao universo do *hip hop*, apresentadas pelos jovens rappers Kaiowá através do próprio fazer do rap. [6]

Neste caso, as observações de Conklin nos levam a pensar nos processos criativos efetivados pelos indígenas, como no caso do rap Kaiowá, que se processa a despeito dos estereótipos que teimam em encerrá-los em categorias e imagens paralisantes. Portanto, ao contrário do que foi observado pela autora, os Kaiowá utilizam o rap fazendo um duplo movimento, que os lançam tanto para ñdentroò de suas culturas, quanto para ñforaò. E esse duplo movimento é consciente, pois, como vimos anteriormente, eles têm plena ciência dos estereótipos que são projetados sobre eles, como podemos observar na fala de Charles: ñ*acho que ainda tem gente que pensa que a gente anda tudo pelado ainda aqui na aldeia*ò.

Ciente de que todas essas cobranças externas são sabidas pelos interlocutores da pesquisa, e problematizando os dados de pesquisa com questões apontadas há muito tempo pelos americanistas, como poderíamos falar de continuidade ou ruptura em povos que atribuem um alto valor ao exterior e fazem da transformação seu modo de reprodução? (VILAÇA, 2008). Como bem salientou Viveiros de Castro (1987: xxiii) no texto de apresentação da edição brasileira do estudo de Nimuendaju, creio que a complexidade do pensamento dos Kaiowá e Guarani não nos permite trabalhar com dualismos identitários, pois os Guarani ñcontinuam cheios de mistério, pela complexidade de sua cultura, sua espantosa capacidade de desterritorialização, que sugere um descolamento entre a sociedade e qualquer suporte morfológico estável, apontando talvez a língua como o *lócus* da ópreservação do serô Guaraniò. (idem: 1987, p. xxiii).

Pela análise dos dados de campo, inevitavelmente nos vimos diante do debate acerca do fenômeno da objetivação da cultura, sobretudo no que diz respeito aos efeitos da ñculturaò sobre a cultura. Perseguindo estas questões por meio da pesquisa de campo, e motivado também pelas leituras da etnologia americanista, percebi a importância de refletir sobre a questão da cultura e da ñculturaò postulada por Manuela Carneiro da Cunha (2009). Conforme Carneiro da Cunha, a cultura sem aspas, no sentido antropológico, não coincide com os momentos em que os coletivos ameríndios lançam mão do nosso vocabulário para objetivar suas culturas. (2009, p. 313)

[6] Ou, ainda, como se pode facilmente observar entre as lideranças Kaiowá mais antigas que constantemente utilizam adereços "tradicionais" como cocares (*jeguakas*) sobre os seus bonés.

Nas últimas décadas, os debates sobre a prática, a manutenção e a revitalização de uma ñcultura indígenaò vêm se tornando cada vez mais intensos entre os coletivos ameríndios do Mato Grosso do Sul. Este contexto está estreitamente associado à Igreja Católica (JACKSON, 1984), por meio de instituições indigenistas como o CIMI, às iniciativas que visam à formação de professores indígenas, como o Teko Arandu/FAIND, e também aos inúmeros ñprojetosò, que têm como pré-requisito avaliativo para aprovação dar mostras de diferenciação étnica por meio de uma determinada cultura específica. Tal fenômeno, a meu ver, pode ser atribuído às mudanças pedagógicas das escolas indígenas, se comparadas a outros contextos etnográficos que visam à busca e à aplicação de uma educação diferenciada.

Em tempos passados, a orientação das escolas indígenas, sobretudo na Reserva de Dourados, em estreito contato com a cidade, visava a escolarizar os indígenas com o intuito de transmitir os conhecimentos do mundo dos brancos, visando à integração dos indígenas à sociedade envolvente. Atualmente, no centro desse novo projeto educacional, encontram-se preocupações relacionadas com a valorização dos conhecimentos indígenas, ou do que vem a ser tido como uma ñcultura indígenaò, que diz respeito muito mais às nossas formas de compreender cultura e natureza, que partem de um olhar substantivado destas noções.

Neste sentido, dentro deste fenômeno da objetivação, tem se tornado cada vez mais perceptível em meio aos coletivos ameríndios a apropriação de categorias próprias do jargão antropológico e ambientalista. Categorias como cultura, tradição, natureza e meio-ambiente fazem parte do vocabulário indígena. Assim sendo, em minhas observações participantes em diversos espaços, e partindo de distintos agentes, pude ouvir expressões como ñ*ñande* culturaò, em conjunto com a constatação das mesmas nas letras de rap Kaiowá, como ñ*che* línguaò ou ñ*che* mistura culturalò.[7]

No caso Kaiowá e Guarani, este modelo parece ser bastante rentável, porquanto, eles, de modo semelhante aos Kayapó estudados por Terence Turner (1991) e mencionados no trabalho de Marcela Coelho de Souza (2002), têm uma palavra na língua nativa que se assemelha ao que entendemos e delimitamos como cultura, *ñandereko*. Levando a problemática proposta por Carneiro da Cunha mais além, o que podemos perceber são os efeitos da ñculturaò sobre a cultura. Deste modo, a autora está

[7] Traduzindo as expressões nativas da língua guarani, temos: *ñande* = nosso; *avá ne'e* = língua kaiowá; *che* língua = minha língua; *che* mistura cultural = minha mistura cultural.

interessada nos possíveis efeitos reflexivos entre os dois termos, em suas palavras, ño que acontece quando a ócultura ô contamina e é contaminada por aquilo de que fala, isto é, culturaò (CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p. 356). Portanto, creio que não basta simplesmente averiguar ou não a existência da cultura e da ñculturaò, mas perceber ambos os efeitos gerados nas duas direções dessas esferas. E a esse respeito, os casos Kaiowá e Guarani me parecem bastante produtivos. [8]

Igualmente sobre os efeitos causados pelas escolas indígenas nas socialidades ameríndias, Dominique Galllois (2014: p. 510, 511) assinala que as escolas em suas tentativas de educação diferenciada e de revitalização da cultura, cristalizam suas concepções de cultura e acabam sendo um empecilho para os processos criativos indígenas. A autora argumenta de forma bastante crítica acerca dos padrões pedagógicos e do formato das escolas. Para tanto, a noção de interculturalidade, juntamente do prefixo ñetnoò[9], é questionada, visto pressupor em teoria uma troca simétrica entre ambos os mundos. Contudo, de acordo com Gallois, na prática não é o que se percebe. Assim, a autora destaca que é no âmbito dos projetos culturais que se pode perceber maior liberdade inventiva, quando os indígenas estão longe dos padrões formatadores e disciplinadores do ambiente escolar, uma vez que as políticas de inclusão buscadas pelas escolas recorrem à noção de cultura segundo um esquema convencional multiculturalista, isto é, que reifica a diversidade em blocos estanques de cultura.

Todavia, embora as escolas tenham esse papel disciplinador e apesar de serem agentes impulsionadores destas transformações, podemos dizer que os jovens Kaiowá, tendo em conta as dificuldades impostas pelo cotidiano, utilizam diversas mídias e se põem em contato com outros agentes neste complexo processo de letramento. Neste sentido, o letramento principal oferecido pela escola, isto é, o do ensino da língua portuguesa, é subvertido pelos jovens Kaiowá, considerando que eles compõem suas letras segundo uma hibridação entre o português e o guarani.[10]

---

[8] Neste aspecto, podemos perceber uma aproximação com o que Valeria Macedo (2009) nomeou como "desxamanização" do *ñandereko*, em seu estudo de caso sobre os Mbya do litoral paulista, o que pretendo deixar mais claro adiante.

[9] Neste caso, com base em Dominique Gallois, no que tange aos "etnoconhecimentos", refiro-me a expressões como "etnoeducação", "etnomatemática", "etnobotânica", dentre outras.

[10] Embora também seja trabalhado o Guarani nas escolas indígenas. Mas podemos tranquilamente afirmar que o Português sobrepõe o idioma nativo nas escolas, pois em todas as demais matérias, o português é o idioma utilizado durante as aulas, e a maioria dos professores são brancos não falantes do Guarani.

Estes usos do português pelos jovens cantores de rap me levou ao encontro dos escritos de Ana Lúcia Souza (2009) que nos fala sobre o que a autora considera ser uma das propriedades principais do *hip hop*, isto é, a possibilidade de combinação e recombinação de multiletramentos, que colocam em relação

> ñtanto as práticas educativas das quais os jovens compartilham na esfera escolar, que nem sempre têm precedentes em seus grupos de origem, como aquelas produzidas por eles na esfera do cotidiano, atribuindo-lhes significados, objetivos, tornando-as próprias. Trata-se, assim, da possibilidade da emergência de letramentos de reexistência, na qual a autoria, em vez de deslegitimar, fortalece a identidadeò (SOUZA, 2011, p. 113).

Assim, creio que, neste caso, estamos diante de um duplo ñletramento de óreexistênciaòò (SOUZA, 2009), tendo em vista que, além de subverterem o monolinguismo, os integrantes do grupo de rap ainda utilizam expressões e gírias próprias do universo *hip hop* para transmitir a história e o atual contexto de sua reserva.

De acordo com minhas observações, ao contrário da nossa concepção internalizante de ñtradiçãoò, os modos de ser Kaiowá (*ñandereko*) dizem respeito a todo um conjunto de práticas relacionadas ao ato de compartilhar substâncias e à corporalidade, por exemplo: 1- o rito de iniciação masculino, que consiste inserir um pequeno artefato no lábio inferior do jovem, conhecido como *kunumi pepy*; 2 - os tabus alimentares femininos no período da primeira menstruação; 3 - o dançar coletivamente o *guahu* e o *guaxire*; 4 - o hábito de produzir e tomar a *chicha* coletivamente; 5 - as prescrições relacionadas aos cuidados para não passar por transformações animais conhecidas como *ojepota*; 6 - as pinturas e as ornamentações corporais; 7 ï e, sobretudo, a fala guarani inscrita no corpo (no caso do *nheêe* na língua, e do *acyinguá* [11]na região do maxilar). Dito de outro modo, podemos afirmar que o *ñandereko* diz respeito a um modo de tradição exteriorizante, diferentemente da concepção teológica

[11] De acordo com Nimendaju (1987), para os Apapocuva o *acyinguá* "o que tem dor" ou "raiva", a parte terrena da alma tinha qualidades de algum animal que contribuiu para a formação da pessoa. Desse modo, por exemplo, uma pessoa calma pode ter *acyinguá* de borboleta. Já uma pessoa raivosa pode ter *acyinguá* de um animal predador, como o da onça.

de cultura que nos é própria (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 191; VILAÇA, 2000, 2006)

Analisando o conteúdo das entrevistas, somado à análise de alguns trechos das letras dos grupos de rap, as vestimentas do *hip hop* em conjunto com a pintura do corpo e das bases instrumentais que mesclam sons e rezas próprias da tradição com batidas eletrônicas, poderíamos perceber indigenização do rap produzido pelos integrantes dos grupos Bro MCs e Jovens Conscientes. Por outro lado, creio que, pela apreciação de outros caracteres, podemos falar de uma transformação proporcionada pelo envolvimento dos jovens Kaiowá com o rap e com o idioma da valorização da cultura, via escolas indígenas.

E para embasar essa última afirmação, pretendo me ater, sobretudo, aos novos sentidos dados por eles à categoria nativa *ñandereko*. O que percebemos neste caso são problemas de tradução, no sentido apresentado por Viveiros de Castro (2004), que ocorrem em ambas as direções, tanto do vetor nativo em direção ao pesquisador, quanto no sentido contrário. Assim, estamos trabalhando com a tradução da tradução da categoria nativa *ñandereko*, que já vem carregada de um conteúdo moral e essencializante cristão por conta dos dicionários produzidos pelos missionários, reproduzidos nas salas de aulas das escolas indígenas pelos acadêmicos Kaiowá que trabalham com as aulas de Língua Guarani.

Algumas palavras Finais

Ao perguntar o que é o *ñandereko*, obtive como resposta de todos os entrevistados que, ao contrário da definição dos mais velhos[12], para os ñjovens, sobretudo aqueles que têm envolvimento com o rap, tem a ver com o cotidiano atual de dificuldades, violências e privações vividas na reserva. Assim, eles se identificam com as histórias de dificuldades e privações narradas nas letras do rap nacional, aproximando estes significados, tão valorizados no meio do *hip hop*, com sua cultura. [13]

[12] Como destaquei em parágrafos anteriores, as definições dos "antigos" acerca do que estes entendem por cultura passam por uma série de práticas relativas aos modos de fabricação do corpo Kaiowá, isto é, a partir de um idioma exteriorizante da tradição (VIVEIROS DE CASTRO, 1992, p. 25).

[13] Essa transformação será abordada de forma mais cuidadosa, com base em diversos dados no próximo capítulo.

Em suma, vimos em seções anteriores, que o rapper deve deter um histórico de envolvimento com a cultura *hip hop* e, para ser respeitado, deve, preferencialmente, ser oriundo de um contexto periférico. Esta constatação pode ser também somada às aproximações e relativizações da alteridade existentes entre os Guaranis e os *kambá* (negros), por terem vivido violências históricas no passado colonial. Por causa disso, os integrantes dos grupos de rap da aldeia desconsideravam de forma veemente a participação dos brancos na construção do *hip hop*.

O que começou de forma improvisada e sem maiores pretensões, nas escolas e nas rodas de tereré na reserva indígena de Dourados, atualmente está alçando os Kaiowá e a luta dos povos indígenas do Brasil como um todo, em uma escala inimaginável. Nos tempos atuais, em que vozes violentas anunciam o recrudescimento da violência contra os povos indígenas, bem como retrocessos no que tange à causas ambientais no Brasil, os povos Guarani e Kaiowá, mais uma vez nos ensinam e mostram o caminho da resistência. O trabalho do Bro MCs e do Jovens Conscientes dá visibilidade as violências impostas a estes coletivos ao longo da história, mas, sobretudo, mostra a extrema capacidade de resiliência dos povos Guarani da reserva indígena de Dourados e região. O fenômeno encampado pelo Bro MCs é responsável pela criação de uma série de grupos de rap indígena (sobretudo, coletivos Guarani), que estão engrossando essas vozes advindas do Mato Grosso do Sul, em prol da luta dos povos indígenas do Brasil.

Referências Bibliográficas

ALBERT, Bruce. ñIntrodução. Cosmologias do contato no norte amazônicoò. In: ALBERT, Bruce e RAMOS, Alcida Rita. *Pacificando o branco: cosmologias do contato no norte amazônico*. São Paulo, Editora UNESP, 2002.

Briones, Claudia. Nuestra lucha recién comienza: experiencias de pertinência y de formaciones mapuche del yo. In: Cadena, Marisol de la; Starn, Orin (Eds.). *Indigeneidades contemporáneas:* cultura, política y globalização. Tradução de Aroma de la Cadena. Lima: IEP/IFEA, 2010. p. 115-137.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. & VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Vingança e Temporalidade: Os Tupinambá. In: *Journal de la Société des américanistes*. Vol. 71 (1985), pp. 191-208.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. ñCulturaò e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais. In: *Cultura com aspas.* São Paulo, Cosac & Naify, 2009.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela e CESARINO, Pedro N. (org.). *Políticas culturais e povos indígenas.* São Paulo, Cultura Acadêmica, 2014.

CONKLIN, Beth A. ñBody Paint, Feathers and VCRs: Aesthetics and Authenticity in Amazonian Activismò, *American Ethnologist*, Volume (4): 711-37, 1997.

GALLOIS, Dominique. ñA escola como problema: algumas posiçõesò. In: CARNEIRO DA CUNHA, Manuela e CESARINO, Pedro N. (org.). *Políticas culturais e povos indígenas.* São Paulo, Cultura Acadêmica, 2014.

_____. ñTraduções e aproximações indígenas à mensagem cristãò. *Cadernos de tradução*. (UFSC) 30 (2): 63-82, 2012.

JACKSON, Jean E. "Culture, genuine and spurious: the politics of indianness in the Vaupés, Colombia", *American Ethnologist*, 22(1): 3-27, 1995.

MACEDO, Valéria. ñDos cantos para o mundo: invisibilidade, figurações da cultura e o se fazer ouvir nos corais guaraniò. *Revista de Antropologia*, São Paulo: PPGAS/USP, nº 01 (55), 2012.

_____. ñVetores *porã* e *vaí* na cosmopolítica Guaraniò. *Tellus*, Campo Grande, Editora UCDB, 2011.

_____. ñ*Jepota e aguyje entre os Guarani*. O desejo da carne e da palavraò. 35º ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS. Caxambu, MG, 2011.

_____. *Nexos da diferença: cultura e afecção em uma aldeia guarani na Serra do Mar*. Tese de Doutorado, PPGAS/USP, São Paulo, 2009.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. *Letramentos de reexistência:* poesia, grafite, música, dança: hip-hop. São Paulo: Parábola, 2011.

TURNER, Terence. 1991. "Representing, resisting, rethinking. Historical transformations of Kayapo culture and anthropological counsciousness", in G. W. Stocking (ed.), *Colonial Situations: Essays on the Contextualization of Ethnographic Knowledge*. Madison: University of Wisconsin Press. pp. 285-313.

VILAÇA, Aparecida Maria Neiva. O que Significa Tornar-se Outro? Xamanismo e contato interétnico na Amazônia. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 15 (44): 56-72, 2000.

_____. *Quem Somos Nós: os Wari' encontram os brancos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo Batalha. *Araweté. Os Deuses canibais*. Rio de Janeiro, Editora Jorge Zahar, 1986.

_____. "Os Pronomes Cosmológicos e o Perspectivismo Ameríndio". *Mana*, 2(2):115-144, 1996.

_____. ñApresentaçãoò. In: NIMUENDAJU, Curt U. *As lendas de criação e destruição do mundo como fundamento da religião dos Apapokuva-Guarani*. São Paulo, HUCITEC/EDUSP, 1987.

_____. ñAlguns aspectos da afinidade no dravidianato amazônicoò. In: VIVEIROS DE CASTRO, E. e CARNEIRO DA CUNHA, M. (orgs.). *Amazônia: etnologia e história indígena*. São Paulo, NHII/USPFapesp, 1993.

_____. ñPerspectivismo e multinaturalismo na América Indígenaò. In: *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. ñO mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagemò. In: *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. ñPerspectival Anthrpology and the Method of Controlled Equivocationò. *Tipiti: Journal of the Society of Lawlands South America*, n. 2, vol. 1, 2004.