BRÔ MC'S E O MODO DE SER INDÍGENA: HIBRIDISMO, CULTURA E IDENTIDADE

ROBERTO LIMA SALES[1]
IFTO, BRASIL
https://orcid.org/0000-0003-1072-411X

VÍTOR MACEDO[2]
FEEVALE, BRASIL
https://orcid.org/0000-0002-4485-5655

ERNANI MÜGGE[3]
FEEVALE, BRASIL
https://orcid.org/0000-0001-8243-8759

LAURA RIBEIRO RUEDA[4]
FEEVALE, BRASIL
https://orcid.org/0000-0001-5675-7721

RESUMO: *Este estudo centra-se em discursos e práticas identitárias e culturais inscritas em quatro canções de RAP do Brô MC's*, primeiro grupo indígena do *Hip Hop* brasileiro. *A análise dos corpora direciona-se pelas seguintes questões: De que modo as letras das canções selecionadas configuram-se como mecanismo de negociação entre o local e o global, entre as culturas indígenas e não indígenas? Quais facetas identitárias os jovens indígenas Brô manifestam a partir de suas produções e de que modo estas tensionam os sistemas de representação racial/étnica? Os autores que constituem o referencial acerca de identidade, representação, hibridismo cultural e terceiro espaço são Bhabha (2013), Canclini (2013), Hall (1997, 2003, 2016, 2019) e Silva (2014). Os resultados apontam que, por meio do RAP, os artistas mantêm viva e atualizada a cultura e a tradição oral Guarani-Kaiowá e, a partir delas, estão construindo suas práticas de resistência, subversão e negociação. Além disso, por meio do RAP, eles manifestam o seu modo de ser indígena e se apropriam de linguagens globais para redefini-las em seu contexto sociocultural local, construindo uma crítica ao sistema vigente.*

PALAVRAS-CHAVE: *Cultura Híbrida, Identidade Indígena, Negociação, RAP, BRÔ MC's.*

---

[1] Doutor em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale (RS). Professor do Instituto Federal do Tocantins (IFTO), Campus Paraíso do Tocantins. E-mail: betorls@ifto.edu.br
[2] Mestre em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale (RS), pós-graduado em Educação pelo IFSul. E-mail: vitor.macedo_@hotmail.com
[3] Doutor em Letras pela UFRGS. Pesquisador e professor do curso de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais da Universidade Feevale (RS). E-mail: ernani@feevale.br
[4]Doutora em Artes Visuais pela Universidade de Barcelona, Espanha. Pesquisadora e professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais da Universidade Feevale (RS). E-mail: laurarueda@feevale.br

ABSTRACT: *This study focuses on discourses and identity practices embedded in four RAP songs by Brô MC's, the first indigenous group in Brazilian's Hip Hop. The analysis of the corpora is guided by the following questions: How do the lyrics of the selected songs serve as a mechanism for negotiation between the local and the global, between indigenous and non-indigenous cultures? Which identity facets do the young indigenous Brô artists manifest through their productions, and how do these challenge systems of racial/ethnic representation? The authors constituting the theoretical framework on identity, representation, cultural hybridity, and third space include Bhabha (2013), Canclini (2013), Hall (1997, 2003, 2016, 2019), and Silva (2014). The results indicate that, through RAP, the artists keep the Guarani-Kaiowá culture and oral tradition alive and updated and, based on them, are building their practices of resistance, subversion and negotiation. Additionally, through RAP, they manifest their indigenous way of being and appropriate global languages to redefine them in their local sociocultural context, constructing a critique of the prevailing system.*

KEYWORDS: *Hybrid Culture, Indigenous Identity, Negotiation, RAP, BRÔ MC's.*

Introdução

Este estudo centra-se em discursos e práticas identitárias e culturais inscritas em produções musicais do Brô MC's, grupo de *RAP* formado por jovens indígenas pertencentes à etnia Guarani-Kaiowá, oriundos das aldeias Jaguapiru e Bororó, localizadas na região do município de Dourados, estado de Mato Grosso do Sul.

Parte-se do objetivo de analisar e compreender os sentidos identitários que são representados nas canções – *A vida que eu levo*, *Humildade*, *Terra Vermelha* e *Tupã* – produzidas e manifestadas pelos artistas componentes do grupo. Tais canções foram selecionadas pelo modo incisivo, significativo e profícuo em detalhes com que os discursos decoloniais, nelas inscritos, tratam os seguintes temas: pertencimento à terra sagrada, violência social e simbólica sofrida pelos povos indígenas, luta pelo direito à terra originária, o *RAP* como mecanismo de negociação sociocultural, orgulho e modo de ser indígena Guarani-Kaiowá.

Diante dessas temáticas, a análise dos corpora se desdobrou em dois núcleos, intitulados: "Retomada Guarani-Kaiowá: o RAP como mecanismo e espaço de negociação cultural na zona de fronteira entre indígenas e não indígenas" e "O modo de Ser Indígena Guarani-Kaiowá." Esses núcleos foram direcionados pelas seguintes questões:

- De que modo as letras das canções selecionadas configuram-se como mecanismo e espaço de negociações – linguísticas, territoriais e identitárias – entre o local e o global, entre as culturas indígenas e não indígenas?
- Quais facetas identitárias os jovens indígenas Brô manifestam a partir de suas produções e de que modo estas tensionam os sistemas de representação racial/étnica?

A metodologia é de natureza qualitativa e de caráter exploratório e documental. Para a análise de dados, adotou-se o método de Análise de Conteúdo de Bardin (2016). Tomam-se, como base, as visões pós-colonialistas e os aportes teóricos de Bhabha (2013), Canclini (2013), Hall (1997, 2003, 2016, 2019) e Silva (2014) sobre identidade, representação, hibridismo cultural e terceiro espaço para versar sobre a potencialidade do ato de narrar do sujeito indígena, quando este se apropria do gênero musical em questão. Desse modo, entende-se que as letras das canções dos jovens que compõem o grupo podem ser compreendidas como fonte de análise das perspectivas citadas, significativas para a etnicidade indígena, tendo em vista que são poucas as produções musicais brasileiras que se dedicam a construções valorativas desse grupo social.

O texto encontra-se estruturado conforme a seguinte sequência de tópicos: exposição das perspectivas teóricas adotadas, articuladas aos conceitos e às categorias mobilizados na análise; descrição do percurso metodológico e dos parâmetros analíticos delineados; discussão dos resultados alcançados a partir da análise dos corpora constituídos; e apresentação das considerações finais.

Sobre a manifestação artístico-cultural *RAP* e o grupo Brô MC'S

No início da década de 70, a Cultura *Hip Hop* emergiu como movimento artístico-cultural alternativo para jovens imigrantes jamaicanos, latinos e afro-americanos, frente aos inúmeros problemas sociais que assolavam o bairro periférico do Bronx, em Nova Iorque, Estados Unidos, onde residiam. O MC, juntamente com a dança *breaking*, a arte visual grafite e o DJ, formam os quatro elementos da Cultura *Hip Hop* (Figueiredo, 2016).

O gênero musical *RAP*, cuja abreviatura remete à expressão em inglês *rhythm and poetry* (ritmo e poesia), é a manifestação cultural do movimento *Hip Hop* que se apresenta com caráter de poesia oral e de canto falado. O artista que canta o *RAP* é denominado MC (*masters of ceremony* – mestre de cerimônia) ou *rapper*. Já o artista que produz a sonoridade – as batidas – do *RAP* é denominado DJ (*disc-jockey*). Desse modo, iniciou-se, no *RAP*, a prática de o MC declamar versos durante a reprodução sonora das bases remixadas pelo DJ. Em outras palavras, a musicalidade *RAP* é o resultado da atuação e junção entre DJ e MC e se processa ao estilo de um repente eletrônico, manifestando discursos de tom polêmico e intenso de denúncia, contestação e crítica social.

A partir da década de 80, o *RAP* ganhou projeção mundial. Nessa mesma época, no Brasil, artistas e grupos como Thaide & DJ Hum, Sampa Crew e Racionais MC's conquistaram espaço na indústria musical nacional (Figueiredo, 2016). Paralelamente a esses artistas, muitos outros grupos de *RAP* passaram a produzir e a divulgar sua arte musical por meio de um circuito alternativo e precário – envolvendo gravações caseiras ou independentes, apresentação em ruas e, nos tempos atuais, postagens em redes sociais. Esse é o caso do Grupo de *RAP* intitulado Brô MC's, formado em 2009, composto por Charles Peixoto, Clemerson Batista, Bruno Veron e Kelvin Mbaretê, jovens indígenas pertencentes à etnia Guarani-Kaiowá. A palavra "Brô", do inglês *brother*, foi escolhida pelo fato de o grupo ser composto por duas duplas de irmãos.

Os jovens Brô MC's são oriundos das aldeias Jaguapiru e Bororó, situadas na região do município de Dourados (MS) e próximas à fronteira com o Paraguai. A aldeia Bororó é habitada pelos povos Guarani Ñandeva, popularmente chamados de Guarani, e pelos Guarani Kaiowá, chamados de Kaiowá. Já a aldeia Jaguapirú é habitada pelos Guarani e Terena (Mota; Cavalcante, 2019). Essas aldeias fazem parte da Reserva Indígena de Dourados (RID) e possuem um contexto marcado pelo descaso do Estado brasileiro e pelo alto índice de violência e violações dos direitos humanos (Mota; Cavalcante, 2019).

Assim como os pioneiros do *Hip Hop*, no Bronx, Nova Iorque, EUA, os jovens Brô tomaram a iniciativa de formar o primeiro grupo de *RAP* indígena do Brasil. Inspirados pelo grupo Racionais MC's e com o apoio do grupo de *RAP* Fase Terminal, a arte desses jovens cantores emerge no núcleo dos conflitos por terras, as quais, outrora, pertenciam à sua comunidade indígena por legitimidade. Eles escolheram o *RAP* como estratégia de resistência e de ruptura à violência simbólica e social imposta pelos não indígenas.

Cultura, identidade e hibridismo na relação com o Outro indígena

No contexto social contemporâneo, a globalização intensifica fluxos comunicacionais e migratórios, reconfigura as dinâmicas econômicas e mercadológicas, instaura processos de desterritorialização, favorece hibridizações linguísticas e culturais e atravessa fronteiras geográficas, tensionando, desse modo, a estabilidade das identidades nacionais (Hall, 2019; Ianni, 2011). A partir do século XV, com o advento do colonialismo e dos processos migratórios, as sociedades começaram a sofrer um processo de miscigenação. O colonialismo, entretanto, dizimou parte das culturas preexistentes nos territórios de dominação e fundou novas culturas cívicas (Hall, 2003). Ademais, o capitalismo se expande como uma atividade "civilizatória" (Ianni, 2011) que, por um lado, amplia redes e forças produtivas globais e, por outro, parece ameaçar as culturas locais e a sua identidade cultural mediante um processo de homogeneização das culturas. Além desses fatores, os efeitos capitais da globalização interferem nos modos de vida de uma cultura local a ponto de os processos de formação de identidade cultural se relacionarem ao consumo de mercadorias (Ianni, 2011).

Diante dessa problemática, questiona-se até que ponto o fenômeno da globalização se torna ameaça para as culturas locais e sua identidade cultural. Será que uma nova cultura – possuidora de elementos tanto da cultura local quanto da cultura estrangeira/dominante – pode surgir como resultado desse fenômeno? Diante da questão, cita-se o caso do Grupo Brô MCs, que se apropriou da Cultura *Hip Hop*, em especial o *RAP*, para forjar uma identidade musical que é, simultaneamente, local e global. Isso se deve ao fato de o estilo deles emergir de um processo de hibridização entre as matrizes próprias da cultura local indígena e as estéticas do *Hip Hop* global, fazendo ecoar em sua musicalidade *RAP* a herança cultural Guarani-Kaiowá.

Ressalta-se que o estudo de Silva (2016) reflete, de maneira geral, sobre o modo como os efeitos da globalização impulsionam o plurilinguismo e a mescla de culturas, especialmente em zonas de contato entre povos indígena e não indígenas. De modo específico, a autora analisa os sentidos manifestados pela linguagem híbrida presente no *RAP* do Brô MC's. A partir de uma perspectiva de língua enquanto prática local e estratégia de negociação social, Silva (2016) aponta o modo como a coexistência das línguas guarani e português é explorada nas canções desse grupo e como essa prática converte-se em uma ação cultural transidiomática que funciona como meio de contestação e desafio da ordem linguística, política e social estabelecida.

Ao refletir sobre esse decurso, destacam-se os estudos de Canclini (2013), o qual desenvolve o conceito de "culturas híbridas", partindo tanto do pressuposto da não existência de uma cultura pura quanto da constatação do avanço das misturas interculturais promovidas pelos processos de globalização. A hibridização cultural, além de confrontar a pretensão de fixar identidades puras ou autênticas, "põe em evidência o risco de delimitar identidades locais autocontidas ou que tentem afirmar-se como radicalmente opostas à sociedade nacional ou à globalização" (Canclini, 2013, p. 17-18).

Em consonância, Homi Bhabha (2013) concebe a cultura como algo híbrido, dinâmico, transnacional – enquanto algo tradutório movido pela troca de experiências entre nações – que cria novos significados para símbolos culturais. O autor defende que os processos culturais marcam um espaço intermediário – entre os polos binários – que se constitui como espaço de negociação que, por assim ser, não pode ser ignorado pelos estudos culturais. Ressalta-se que Bhabha toma como base os processos históricos da colonização para expandir a noção de identidade e de hibridismo. Indo além de dicotomias e raciocínios binários, o autor concebe o híbrido como um terceiro espaço, ou seja, como um espaço intervalar, onde é possível estabelecer negociações de sentidos, de valores e de reconhecimentos. Ademais, a partir dessa compreensão, o autor forma sua perspectiva decolonial e passa a conceber a cultura como híbrida e em constante transformação, que se faz enquanto estratégia de sobrevivência e de (re)existência, constituindo-se tradutória e transnacional: tradutória pelo fato de os símbolos sofrerem um processo de ressignificação; transnacional, em função da existência de múltiplos fluxos de mobilidade humana entre as nações.

Sob essa ótica, compreende-se a importância de reconhecer a relação identitária que se funde no encontro entre o local e o global, formando uma zona de negociação na qual valores globais são intercambiados a partir de sentidos locais (Bhabha, 2013). Desse modo, a cultura híbrida surge como a desterritorialização de processos simbólicos e das manifestações artísticas e culturais, sendo o gênero musical *RAP* um exemplo desse fenômeno.

Hall (2003, 2019), ao refletir sobre a problemática, parte do conceito de diáspora para discutir cultura e identidade cultural. Para o autor, a identidade forma-se na diáspora, ou seja, constitui-se em um processo de "tradução cultural" que se desvia da busca de identidades puras nas tradições do passado. Como exemplo, tem-se o modo como os povos indígenas e negros tiveram que reconstruir sua cultura após terem sofrido com o processo de escravização e colonização.

Logo, na compreensão de Hall, trata-se de um processo dialógico, cujo interesse está focado em "como o colonizado produz o colonizador" (Hall, 2003, p. 32) e vice-versa. Essas práticas se fazem no interior de relações desiguais de poder e envolvem a "co-presença", a "interação" e o "entrosamento das compreensões" (Hall, 2003, p. 31). Desse modo, nesse processo dialógico, concentram-se as novas informações e experiências culturais que foram mescladas à identidade, gerando, nessa ordem, uma nova forma híbrida que não poderá mais ser separada dos seus elementos autênticos.

Destarte, desde o período colonial até a atualidade, persistem os jogos de poder entre as assimetrias internas e os processos da globalização, que geram novos contextos de dominação econômica e cultural. Porém, conforme Hall (2019), essa dominação não possui o controle absoluto dos efeitos por ela causados, uma vez que alguns desses efeitos inesperados podem causar fissuras, nas quais se formam forças subalternas de expressão cultural que escapam do controle do sistema dominante. A partir dessa perspectiva, o autor define a cultura como um campo de confronto entre dominantes e dominados, situados em condições assimétricas. Essas são as

consequências que o indivíduo enfrenta no novo mundo globalizado e que o torna "fragmentado".

Para Hall (1997), surge, na atualidade, uma nova forma de individualismo, que influencia decisivamente o surgimento de um novo conceito de sujeito e identidade. A formação do novo sujeito aconteceu entre o período renascentista e o iluminista. Se, no passado, a identidade era fixada pela sociedade, que definia e controlava o sujeito no mundo, agora, o sujeito tornou-se autônomo para reinventar-se dentro de sua realidade social. Trata-se, para o teórico, do "sujeito pós-moderno", cuja formação se faz pelo "jogo de identidades" (Hall, 1997), ou seja, pelo intercâmbio de "identidades temporárias" e de diferentes – e até contraditórios – posicionamentos.

O sujeito, desse modo, "assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um eu coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções" (Hall, 2019, p. 13). Destarte, a globalização contribuiu de modo determinante para o abalo das antigas referências – no que concerne a identidades individuais e coletivas – e para o consequente avanço da crise identitária.

Em se tratando da realidade dos povos indígenas brasileiros, chama-se atenção para o que Hall (2016) denomina de "políticas racializadas da representação", sistema este que se vale do poder cultural e simbólico das representações para classificar, ordenar, hierarquizar e marcar o contexto social em oposições binárias, isolando e aniquilando o que é diferente. Ao largo da História, observa-se, no acervo de variadas mídias e obras artísticas (da literatura, do cinema, da pintura), diversos discursos culturais – reais ou imaginários – criados pelos processos de racismo e de colonização, que geraram um repertório representacional responsável pela transmutação da imagem do sujeito indígena em um signo de selvageria.

Ressalta-se que, nesse caso, a estereotipagem é usada como estratégia para as práticas de representação idealizada, naturalizada e reducionista do sujeito indígena. Ela constitui-se como:

> [...] parte da manutenção da ordem social e simbólica. Ela estabelece uma fronteira simbólica entre o "normal" e o "pervertido", o "normal" e o "patológico", o "aceitável" e o "inaceitável", o "pertencente" e o que não pertence ou é o "Outro", entre "pessoas de dentro" (*insiders*) e "forasteiros" (*outsiders*), entre nós e eles (Hall, 2016, p. 192).

Dos tempos coloniais à atualidade, observa-se o poder de fixação da imagem mental do indígena selvagem e exótico na formação do pensamento ocidental. Eis como a representação estereotipada consolida e isola a diferença e faz com que o Outro seja subjugado e manipulado pela cultura. Ao largo dos processos históricos, por consequência, os significados culturais mostram-se não universais e não evidentes e, por assim serem, não se mantêm puros na passagem pela representação e sempre serão marcados pelas disputas de poder e pela negociação, ressoando em novos contextos (Hall, 1997).

Bhabha (2013), Hall (2003, 2016, 2019) e Silva (2014), diante dessa perspectiva, acreditam na capacidade do sujeito de contestar os essencialismos culturais e seus regimes de representações racializadas, no intuito de desnaturalizá-los, de reverter estereótipos, de provocar desvios de sentidos, de questionar os binarismos e as relações de poder inscritas em uma política de representação, sempre contínua e fluida.

Portanto, compreende-se que as perspectivas desses autores contribuem para interpretar de forma mais profunda as estratégias antirracistas e as manifestações culturais alternativas praticadas por grupos minoritários, como, por exemplo, o grupo Brô MC's. Nesse sentido, faz-se fundante considerar que, para compreender os modos híbridos da cultura, é necessário dedicar atenção criativa à linguagem, às manifestações artístico-culturais, à diversidade e à construção de identidades complexas a partir de movimentos de políticas de representação, em contínuo processo de transformação e que se situam para além da "oposição entre nós e eles" (Hall, 2003).

Após expostas as considerações teóricas, prossegue-se, então, à apresentação do processo metodológico deste estudo.

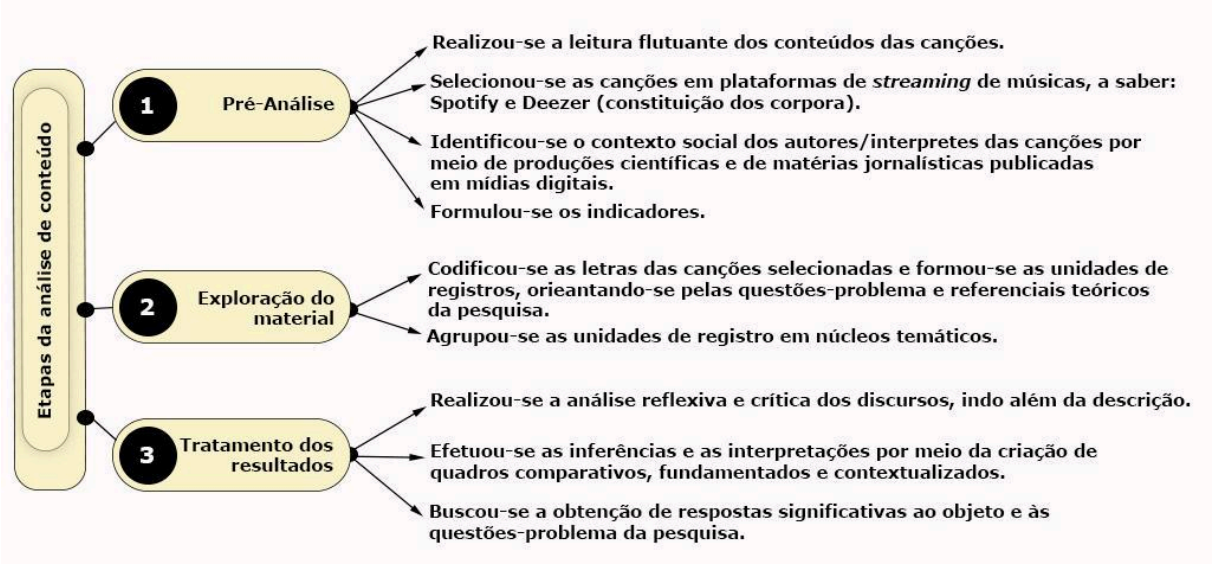
Sobre o processo metodológico

A metodologia deste estudo é de natureza qualitativa e de caráter exploratório e documental. Para a análise de dados, adotou-se o método de Análise de Conteúdo de Bardin (2016), aplicado à letra de quatro canções de autoria do grupo Brô MC's que fazem parte do repertório de seu primeiro álbum, intitulado *Brô MC's*, lançado em 2009 (Brô MC'S, 2009). Em complemento, duas entrevistas concedidas pelos cantores/intérpretes e publicadas em mídias digitais serviram de apoio para a identificação do contexto social desses atores sociais.

A análise de conteúdo é definida por Bardin como "[...] um conjunto de técnicas de análise das comunicações" (Bardin, 2016, p. 48) que, via "[...] procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens" (Bardin, 2016, p. 48), procura obter indicadores (quantitativos ou não) que possam possibilitar a inferência de conhecimentos concernentes ao contexto de produção/recepção dessas mensagens. O autor sustenta que a análise de conteúdo é uma técnica que visa revelar o que está escondido ou subentendido e que procura fazer com que a mensagem possa ser submetida a uma ou várias dimensões de análise, posto que "o estudo da mensagem poderá fornecer informações relativas ao receptor ou ao público" (Bardin, 2016, p. 166).

Ainda segundo Bardin (2016), as fases da análise de conteúdo organizam-se em torno de três etapas, as quais foram organizadas neste estudo conforme detalhes expressos na Figura 1.

Figura 1. Etapas da análise de conteúdo (Bardin, 2016)



Fonte: Fonte: adaptado de Bardin (2016)

Após expostas as considerações teóricas e metodológicas, prossegue-se, então, à análise dos dados deste estudo.

Análise: resultados e discussões

Este estudo parte do objetivo de analisar e compreender os sentidos identitários que são manifestados pelos artistas componentes do Grupo Brô MC's por meio das canções *A vida que eu levo*, *Humildade*, *Terra Vermelha* e *Tupã*. Como explicitado inicialmente, tais canções foram selecionadas pelo modo incisivo, significativo e rico em detalhes com que os discursos decoloniais nelas inscritos tratam os temas, a saber: pertencimento à terra sagrada, violência social e simbólica sofrida pelos povos indígenas, luta pelo direito à terra originária, o *RAP* como mecanismo de negociação sociocultural, orgulho e modo de ser indígena Guarani-Kaiowá.

Diante dessas temáticas, a análise de conteúdo dos corpora se desdobrou em dois núcleos, intitulados "Retomada Guarani-Kaiowá: o RAP como mecanismo e espaço de negociação cultural na zona de fronteira entre indígenas e não indígenas" e "O modo de Ser Indígena Guarani-Kaiowá". Nesta seção, serão apresentadas as análises e discussões de cada um desses núcleos.

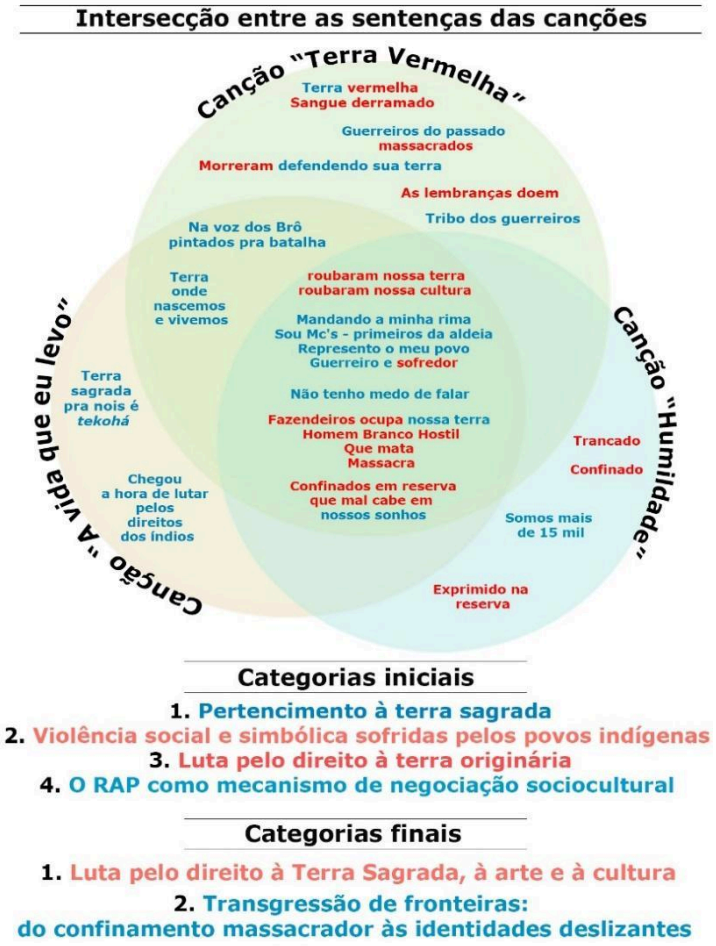
Retomada Guarani-Kaiowá: o *RAP* como mecanismo e espaço de negociação cultural na zona de fronteira entre indígenas e não indígenas

Este primeiro núcleo de análise, lembremos, é direcionado pela seguinte questão: de que modo as letras das canções selecionadas configuram-se como mecanismo e espaço de negociações – linguísticas, territoriais e identitárias – entre o local e o global, entre as culturas indígenas e não indígenas?

Com base nesse questionamento, apresentar-se-á, nas duas próximas subseções, a análise e discussão das seguintes categorias finais que emergiram das canções em análise: *Luta pelo direito à terra sagrada, à arte e à cultura* e *Transgressão de fronteiras: do confinamento massacrador às identidades deslizantes*.

Antes de adentrar a análise das categorias finais deste primeiro núcleo, expõe-se a Figura 2, que detalha o desdobramento da categorização dos dados extraídos das canções *Terra Vermelha*, *A vida que eu levo* e *Humildade*.

Figura 2. Desdobramento da categorização dos dados (núcleo 1) extraídos das canções



Fonte: elaborado pelos autores (2026)

Luta pelo direito à Terra Sagrada, à arte e à cultura: nas entrelinhas das canções *Terra Vermelha* e *A vida que eu levo*

De modo específico, as canções *Terra Vermelha* e *A vida que eu levo* destacam-se pela significação dada ao sentimento de pertencimento à terra sagrada e pelo modo reativo com que narram a disputa de terras entre os indígenas e os não indígenas e as consequências desse processo para os povos Guarani-Kaiowá, quais sejam: violência, chacinas e miséria.

Para maior detalhamento, apresentam-se respectivamente, nos Quadros 1 e 2, um conjunto de recortes de tais canções e sua análise, acompanhada da exposição do contexto sociocultural nelas veiculado. Ressalta-se que cada verso foi identificado por um código formado pela junção entre a letra "v" – abreviação da palavra verso – e o seu número sequencial. Exemplo: verso 1 = v1.

Quadro 1. Análise de versos e exposição do contexto da canção *Terra Vermelha* (Brô MC's, 2009)

Recortes da canção	Análise de versos e exposição do contexto da canção
V1 - *Terra* vermelha do *sangue derramado* V2 - pelos *guerreiros* do passado, *massacrados* V3 – Fazendeiros, mercenários, latifundiários V4 - Vários *morreram* defendendo sua *terra* [...] V5 – Jaguapiru, Bororó v06 - *terra* onde nascemos e vivemos V7 - com as etnias Kaiowá, Guarani e Terena V8 - Tudo se passou V9 - A realidade vem chegando V10 - Na *voz* do Brô, pintados pra *batalha* [...] V11 - As *lembranças doem* nas *histórias* contadas V12 - pelos pajé de nossas *terras roubadas* [...] V13 - *roubaram nossa terra*, a *nossa cultura* V14 - na *tribo dos guerreiros* V15 - na *luta* [...] essa é a minha sina V16 - estou aqui em cima V17 - sem a minha flecha V18 - mandando a minha rima [...] V19 - Sou *Mc's - primeiros da aldeia* [...] V20 - *represento* o meu *povo guerreiro* e *sofredor* [...]	Compreende-se que o Eu-lírico usa o termo "terra vermelha" (v1) para expressar um duplo sentido, remetendo tanto à terra enquanto signo da vida (v5, v6 e v7), ou seja, à representação da terra como valor sagrado para o indígena, quanto à terra enquanto signo da morte (v2 e v4), em decorrência do massacre de indígenas promovido pelos não indígenas em razão de disputa de terras. O Eu-lírico identifica-se na canção como indígena Guarani-Kaiowá oriundo das aldeias Jaguapiru e Bororó (v5, v6 e v7). Ressalta-se que, desde a época do Estado Novo (1937-1945), essas comunidades estão sendo afetadas pela enorme perda de suas terras, gerando conflitos que duram mais de meio século (CIMI, 2019; Silva, 2016). Atualmente, parte da população não indígena, especialmente os grandes fazendeiros, latifundiários da região (v3), empreende grande resistência contra a demarcação de terras, promovendo constantes ataques aos indígenas, invadindo suas terras, expulsando-os de seus territórios, confinando-os, por consequência, em áreas cada vez menores (CIMI, 2019). Na perspectiva do Eu-lírico, a canção *Terra Vermelha* expõe a constatação de terra devastada e massacrada em virtude dos processos de neocolonização dos povos indígenas. Observa-se, porém, como ele atribui um caráter aguerrido e empoderado a si e ao seu povo atual e ancestral (v2, v10, v15 e v20). Com voz ativa e "pintados pra batalha" (v. 10), afirma-se Brô MC's, os "primeiros da aldeia" (v19); entoam a canção Terra Vermelha procurando tanto ressignificar o passado traumático vivido pelo seu povo (v11, v12 e v13) quanto representar/denunciar sua realidade e instaurar uma luta – que se trava especialmente nos campos discursivo, artístico-cultural e político – pela retomada de terras ancestrais e pelo empoderamento do seu "povo guerreiro e sofredor" (v20). Essa é a sina dos Brô MC's traçada na rima (v15 e v18).

Fonte: elaborado pelos autores (2026)

Ressalta-se como a canção *Terra Vermelha* conta e canta uma história local resultante de anos de dominação e de opressão por parte dos povos brancos, que imprimiram nos povos Guarani-Kaiowá marcas traumáticas difíceis de apagar. Nesses versos, a contranarrativa dos Brô MC's grita sua urgência e procura confrontar a história colonial "banhada de sangue". Essa é

a realidade que esses jovens indígenas afirmam propagar por meio de sua voz e da canção *RAP*.

Destaca-se, nesse sentido, o relato do jovem indígena Kelvin, ao enfatizar que "toda a letra que a gente faz é inspirada na luta do nosso povo" (Carnevale, 2022). Ele relata a revolta que sentia, ainda criança, ao perceber que a mídia não mostrava a real situação de conflitos e violência sofrida por seu povo. Em suas palavras:

> [...] a televisão e o rádio distorciam tudo o que acontecia, toda a nossa realidade. Isso me deixava mais assim, nervoso. Só que eu era moleque, ninguém ia acreditar em mim, me ouvir. O único caminho que encontrei para me expressar foi a música, foi fazer RAP indígena, e desde aí, a luta começou (Carnevale, 2022).

Portanto, desde criança, o jovem percebia-se silenciado e invisibilizado, até o momento em que encontrou no *RAP* a potência que lhe deu voz. A partir dessa experiência, somou forças com Charles, Bruno e Clemerson para compor canções com o intuito de reivindicar seus direitos e de narrar sua realidade, suas histórias, sofrimentos, preconceito, angústias, conquistas, desejos, sentidos e valores de si, do seu povo Guarani-Kaiowá e de outros povos indígenas. Em 2009, os jovens fundaram o grupo Brô MC's e lançaram seu primeiro álbum, intitulado *Brô MC's*, do qual as canções em análise fazem parte.

Assinale-se que os jovens Brô convivem, desde a infância, sob o domínio de indivíduos não indígenas que promovem práticas perversas de discriminação, opressão e violência, sob a justificativa de que são superiores e, portanto, merecedores da posse das terras indígenas e da perpetuação no poder. Esses jovens, entretanto, souberam integrar suas raízes culturais à musicalidade, mobilizaram tecnologias digitais de comunicação – incluindo parte substancial da própria mídia que distorcia (e ainda distorce) sua realidade –, valeram-se de equipamentos musicais, redes sociais e recursos linguísticos, culturais e artísticos para se tornarem as primeiras vozes do *RAP* indígena brasileiro. Nesse caso, recursos interpretados como sendo de posse do Outro-não-indígena passaram a ser articuladamente apropriados por esses jovens, como estratégia de empoderamento do seu discurso e do seu posicionamento social.

Isto posto, passa-se, agora, à apresentação do quadro 2, que se refere à análise dos versos da canção *A vida que eu levo* (Brô MC's, 2009) e à exposição do contexto sociocultural nela vinculado.

Quadro 2. Análise de versos e exposição do contexto da canção *A vida que eu levo* (Brô MC's, 2009)

Recortes da canção	Análise de versos e exposição do contexto da canção
V1 - *Confinados* em reserva V2 - que mal cabe em nossos *sonhos* [...]	Nessa canção, o significado de "terra sagrada" é associado pelo *Eu-lírico* ao termo *tekohá* (v3). O prefixo *teko* remete ao sentido de hábito, costume, condição. Já o sufixo *há* remete ao sentido de lugar (Pereira, 1995). A terra, concebida como *tekohá,* constitui-se como o lugar essencial e fundante para a vida Guarani, ou seja, é o lugar onde o indígena Guarani encontra as

V3 - *Terra sagrada* pra nois é *tekohá* V4 - *Fazendeiro ocupa*, *não tenho medo de falar* V5 - De lá pra cá *terras* e *conflitos* V6 - Chegou a hora de *lutar* pelos *direitos* dos *índios*	condições para "concretizar seu modo de ser", estar no mundo e viver seus costumes, crenças, normas e valores (Pereira, 1995). Sob essa ótica, compreende-se que, para os povos indígenas, a "terra sagrada" é concebida como o elemento fundamental às suas existências e à manutenção dos seus modos culturais e sociais de vida. Por isso, não há sentido de vida em habitar terras de confinamento que mal cabem em seus sonhos (v1 e v2). Logo, é com esse desejo que o Eu-lírico anuncia que "chegou a hora" de lutar (v6) em defesa do reconhecimento dos direitos dos povos indígenas e da recuperação das suas terras sagradas e ancestrais. É chegada a hora de retomar seu *tekohá*.

Fonte: elaborado pelos autores (2026)

Verifica-se, na letra das canções *Terra Vermelha* e *A vida que eu levo*, o modo como o Eu-lírico busca identificação com a terra dos povos Guarani-Kaiowá e como trata da problemática do território inscrita nos atuais modos de existência e nas manifestações artísticas e culturais dos povos indígenas. Sob essa ótica, observa-se como a relação de posse entre os indígenas e suas terras ancestrais é dotada de intensa subjetividade e espiritualidade.

Transgressão de fronteiras: do confinamento massacrador às identidades deslizantes

A canção *Humildade* destaca-se pelo modo como expressa, nas entrelinhas dos seus versos, o contexto de segregação social e de violência física e simbólica. Para maior detalhamento, apresenta-se, no Quadro 3, um conjunto de recortes da canção, sua análise e exposição do contexto sociocultural da produção.

Quadro 3. Análise de versos e exposição do contexto da canção *Humildade* (Brô MC's, 2009)

Recortes da canção	**Análise de versos e exposição do contexto da canção**
V1- Às vezes eu me pergunto o que seria de mim V2 - Se eu continuasse assim V3 - *Trancado* V4 - *Confinado* V5 - Esperando um fim V6 - Somos mais de 15 mil V7 - *Exprimido* na reserva V8 - Enquanto os *fazendeiros* V9 - *Ocupa nossa terra* [...] V10 - *Homem Branco Hostil*	O Eu-lírico se questiona sobre o que seria dele caso continuasse se rendendo ao confinamento a que foi submetido. Os versos 01 a 05 narram seu passado de privação e refletem a relação entre o estado de segregação socioespacial (com seu efeito aniquilador na identidade, na cultura e na subjetividade do sujeito indígena) e a possibilidade de superação dessa condição. Nos versos 06 a 09, o Eu-lírico fala em nome de seu povo e denuncia a situação de confinamento em que a população indígena se encontra. São "mais de 15 mil" habitantes Guarani-Kaiowá, Guarani-Ñandeva e Terena "espremidos" em um pequeno território de 3.475 hectares (Mota; Cavalcante, 2019), cercado pelos fazendeiros que ocupam suas terras de origem e os ameaçam cotidianamente. Os versos 10 a 13 expressam o grau de ambição e desumanidade do "homem branco", que, "para manter os ganhos", mata/massacra os sujeitos indígenas. Conforme dados emitidos pelos *relatórios de violência contra os povos indígenas no Brasil*, do Conselho Indigenista Missionário (CIMI, 2019), entre 2003 e 2018, 913 assassinatos de indígenas foram registrados no Brasil. Desse total, 447 eram do estado do Mato Grosso do Sul. Desses, 411 eram indígenas Guarani e Kaiowá da Reserva Indígena de Dourados. Mondardo *et al.* (2021), ao comparar esses números, destacam que os assassinatos dos

V11 - *Que mata* V12 - *Massacra* V13 - Para manter os *ganhos*	Guarani e Kaiowá representam 92% das mortes de indígenas em todo o estado do Mato Grosso do Sul e 45% das mortes de indígenas em todo o país. Tais registros apontam que as principais causas estão relacionadas a pressões geradas pelos conflitos de terra e pelo preconceito, à superpopulação das aldeias (cercadas por zonas de domínio do agronegócio internacional), ao uso de drogas, à expansão da urbanização, à pulverização de agrotóxicos em larga escala em extensões gigantescas de terras e à poluição do ecossistema local (CIMI, 2019; Silva, 2016).

Fonte: elaborado pelos autores (2026)

Para os jovens Brô, a linha de fuga da situação de confinamento constituiu-se na recusa em permanecer como subalternos, fixados e espremidos em um único lugar; na tentativa de assumir diferentes posições sociais perante a civilização branca e patriarcal; no desejo de se tornarem cantores de *RAP* e reafirmarem sua voz e sua existência enquanto Guarani-Kaiowá. Seria impossível confiná-los em territórios fixos, já que estão cada vez mais expostos a distintos lugares, culturas e estilos de vida, sendo confrontados pelos fenômenos da globalização e por identidades plurais que estimulam seus diversos desejos interiores.

Vale ressaltar que, atualmente, os Brô vivem uma nova fase de suas carreiras, ganhando projeção nacional e internacional. Estão atingindo visibilidade global e passando a ocupar espaços para além do trânsito neocolonial de pessoas indígenas, chegando aos palcos das redes sociais, rádios, canais de TV e de grandes eventos culturais. A propósito, em 03 de setembro de 2022, realizaram uma apresentação no Rock in Rio, no Rio de Janeiro, Brasil.

Diante do exposto, retoma-se o questionamento feito no início desta subseção: de que modo as letras das canções selecionadas configuram-se como mecanismo e espaço de negociações – linguísticas, territoriais e identitárias – entre o local e o global, entre as culturas indígenas e não indígenas?

Em resposta, enfatiza-se que, antes mesmo de entender como se dá essa prática artístico-cultural, é preciso compreender seus próprios autores praticantes. Porém, em referência aos trabalhos de Bhabha (2013) e Hall (1997, 2003, 2016), entende-se que não é possível compreender sujeitos pós-modernos senão pela dimensão das suas práticas de hibridismo.

Nesse sentido, a análise desenvolvida até o momento aponta para algumas possibilidades de negociações que foram geradas por meio das práticas de hibridismo e do cruzamento de fronteiras linguísticas, territoriais e identitárias, intermediadas pela musicalidade *RAP*, a saber:

- nas produções musicais dos Brô, as dimensões da identidade e do território articulam-se ao ponto de potencializar narrativas empoderadas, as quais indicam direcionamentos para que os sujeitos em questão se localizem melhor no mundo e possam se identificar com ele a partir do lugar a que pertencem;
- a prática da arte *RAP* contribuiu para desvincular os jovens Brô de um território específico e para provocá-los a desterritorializar a língua, a história e as canções ancestrais/religiosas da etnia Guarani-Kaiowá ao

fundi-las com outras línguas e poéticas presentes em suas composições musicais *RAP*;

- as performances *RAP* dos jovens Brô atravessam diversos espaços pós-colonizados e possibilitam negociar novas posições sociais e novos modos de narrar a si e ao Outro, dando caráter universal à realidade local dos povos indígenas Guarani-Kaiowá retratada nas narrativas musicais;
- a coexistência das línguas Guarani-Kaiowá, português e espanhol faz emergir, na lírica do *RAP* indígena, processos de negociação e de expressões híbridas capazes de desconstruir binarismos linguísticos e de ressignificar e redefinir posições de discursos, identidades e culturas (Silva, 2016)[5];
- as práticas sócio-artístico-culturais dos Brô não estão em busca de uma essencialização da cultura indígena, pelo contrário, elas se apropriam e incorporam processos e tecnologias globais para lhes dar sentidos locais, como meio de denunciar injustiças sociais e reafirmar a existência do sujeito indígena;
- modos de narrar, lutar, resistir e negociar – ações antes presentes em manifestações culturais dos Guarani-Kaiowá (religião, cânticos, contação de histórias) – hibridizam-se no *RAP* indígena dos Brô; e
- o passado traumático do povo indígena em questão é ressignificado por meio da abordagem de temas silenciados, mediante as junções de fragmentos de uma história parcialmente apagada entre os muitos ditos e não ditos da narrativa pós-colonial.

Essas são algumas das relações e possibilidades de práticas de hibridismo e atravessamentos de fronteiras socioculturais do poder, do saber, do narrar, do ser e do agir no mundo que podem ser visualizadas no "encontro com diferentes comunidades" (Hall, 2019). É impossível conceber os jovens indígenas poetas do *RAP* "encaixados" em uma única comunidade de destino, já que eles se constituem na zona de fronteira (Bhabha, 2013) entre a sociedade indígena e a não indígena. Por esse motivo, dimensões puramente linguísticas, culturais ou territoriais não são suficientes para representar o sentimento de pertencimento desses jovens que cantam *RAP* para narrar a vida em sua complexidade, como sujeitos Guarani-Kaiowá em permanente trânsito.

Nesse contexto, compreende-se como a globalização se faz determinante para o avanço da crise de identidades dos sujeitos, que estão em constante transformação e oscilação, conforme defendido por Hall (2019). No caso dos jovens cantores Guarani-Kaiowá, entende-se que estes foram desmembrados pela violência pós-colonial e, no agora, encontram-se fragmentados pela crise de identidades (Hall, 2019) e desterritorializados pelo hibridismo de práticas sociais (Bhabha, 2013). A fragmentação do sujeito tem suas vantagens pelo fato de diluir a ideia de sujeito autêntico e

[5] Essa constatação relativa ao potencial do hibridismo entre as línguas (guarani e português) entra em consonância com o estudo de Silva (2016), no qual a autora realiza um estudo aprofundado, demonstrando como os artistas Brô criam, ao seu modo, um português indígena e um rap indígena que funcionam como importantes ferramentas de empoderamento social.

fixo, dando lugar ao sujeito pós-moderno (Hall, 2019), híbrido, aberto e desterritorializado (Bhabha, 2013).

Sob essa ótica, reforça-se o argumento de que não é possível compreender os jovens indígenas Guarani-Kaiowá senão pela dimensão das suas práticas de hibridismo cultural. Nessa ordem, uma visão purista de identidade, de cultura, de arte ou de linguagem não consegue abarcar e compreender tal fenômeno. Sendo assim, a questão é repensar a dinâmica cultural e identitária dos jovens Brô, pensar as suas identidades e linguagens sociais e artísticas como culturalmente híbridas (Bhabha, 2013) e como linhas de fuga dos padrões ou normas ocidentais que ditam regimes de representação do sujeito (Hall, 2019). É preciso, todavia, de acordo com Bhabha (2013), estar atento às práticas sociais e às vozes dos sujeitos, pois estas são a fonte de onde emergem os direcionamentos necessários aos avanços dos estudos sobre cultura. Está-se, portanto, diante do "local da cultura" (Bhabha, 2013).

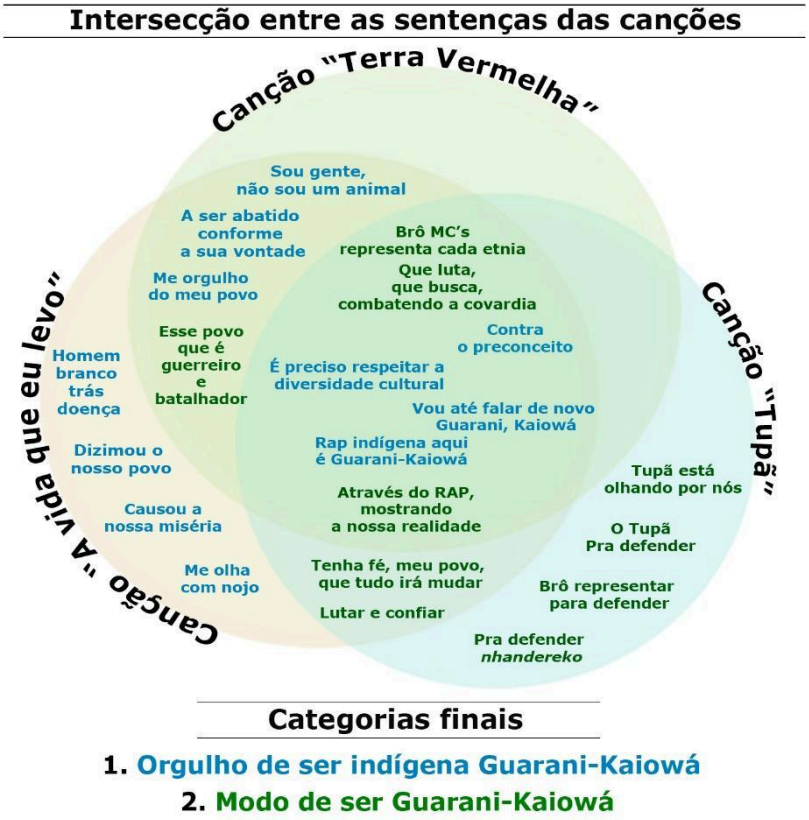
Expostos esses resultados, avança-se, agora, para a apresentação da análise do segundo eixo temático.

Nhandereko: orgulho e modo de ser Guarani-Kaiowá

Este segundo núcleo de análise investiga as canções *A vida que eu levo*, *Terra Vermelha* e *Tupã* e é direcionado pela seguinte questão: quais facetas identitárias os jovens indígenas Brô manifestam a partir de suas produções e de que modo estas tensionam os sistemas de representação racial/étnica? Com base nesse questionamento, apresenta-se, na próxima subseção, a análise e discussão das seguintes categorias finais que emergiram das canções em análise: *Orgulho de ser indígena Guarani-Kaiowá* e *Modo de ser Guarani-Kaiowá*.

Antes de adentrar a análise, apresenta-se a Figura 3, a qual detalha o desdobramento da categorização dos dados extraídos das canções *Terra Vermelha*, *A vida que eu levo* e *Tupã*.

Figura 3. Desdobramento da categorização dos dados (núcleo 2) extraídos das canções



Fonte: elaborado pelos autores (2026)

Orgulho de ser indígena Guarani-Kaiowá

As canções *Terra Vermelha* e *A vida que eu levo* destacam-se pelo modo como seus versos traduzem a realidade opressora da sociedade neocolonial e o orgulho de ser indígena. Para maior detalhamento, seguem os quadros 4 e 5, que compõem as referidas análises dos versos e da apresentação dos contextos socioculturais dessas canções.

Quadro 4. Análise de versos e exposição do contexto da canção *A vida que eu levo* (Brô MC's, 2009)

Recortes da canção	Análise de versos e exposição do contexto da canção
V1- E o *homem* branco traz doença *dizimou* o *nosso povo* V2 - causou a nossa *miséria* e agora *me olha com nojo* V3 - Sou um índio sim, vou até falar de novo Guarani, Kaiowá V4 - E me *orgulho* do *meu povo* V5 - Esse *povo* que é *guerreiro* e *batalhador* [...] V6 - *Contra* ao *preconceito* sou *índio* sim [...] V7 - Vive em mim a *esperança* de uma *nova vida* V8 - Vive em mim e também por ti	Os jovens MCs, ao declamarem os versos em forma de canto, conclamam cada um dos seus irmanados (v7 a v11), independentemente de seus locais de origem, a sentirem orgulho de si (v4, v5 e v6) e a assumirem sua identidade indígena e sua língua Guarani-Kaiowá (v3) como forma de enfrentamento aos não indígenas que os olham "com nojo" e causam "miséria" e morte ao seu povo (v1 e v2). O desejo dos poetas *rappers* manifesta-se pela convocação ao novo, à "esperança de uma nova vida" (v7 a v10). O Eu-lírico, no entanto, afirma que, para que haja condições favoráveis à mudança de vida da irmandade indígena, faz-se necessário lutar e confiar (v9 e v11). O Eu-lírico se afirma indígena, sim (v3). Inclusive retoma a língua Guarani-Kaiowá como possibilidade de

V9 - *irmão índio* que ainda *acredita* [...] V10 – [...] tudo *vai mudar* V11 - basta ter talento *lutar* e *confiar*	valorizá-la, de não esquecer suas origens, de contribuir para manter viva a sua cultura e de traçar maior elo com a ancestralidade e a memória oral do seu povo.

Fonte: elaborado pelos autores (2026)

A atitude dos Brô de evidenciar o orgulho indígena remete à história da música *soul*, dos anos 60 do século XX, e à figura de James Brown, grande expoente do ritmo, que cantava o orgulho de ser negro e, assim, impulsionava a autoestima da comunidade negra, em um período em que se buscava espaço de representação em meio a um intenso processo de segregação racial. Desse modo, inspirados no movimento *soul*, muitas gerações posteriores, inclusive a primeira geração dos MC's afro-americanos, apropriaram-se do caráter político desse movimento musical para recriar novas manifestações artístico-culturais. Foi justamente por meio da arte *RAP* que os jovens Brô conheceram a história dos afrodescendentes no Brasil e iniciaram sua luta contra o racismo e o preconceito contra os indígenas.

No agora, esses *rappers* consideram-se parte das grandes lideranças e dos ativistas e guerreiros indígenas brasileiros que denunciam a engrenagem social excludente que assola o seu povo. Compreende-se que, para os Brô e sua comunidade, o *RAP* tornou-se instrumento de evidência do orgulho indígena, de luta contra o sistema opressor e separatista e, consequentemente, de construção da consciência política e da reconstrução da autoestima. Ou seja, parte-se do entendimento de que lutar contra o sistema opressor, separatista e racista tornou-se a base para a construção da musicalidade *RAP* dos Brô.

Isto posto, passa-se, agora, à apresentação do Quadro 5, referente à análise de versos da canção *Terra Vermelha* e à exposição do contexto sociocultural nela vinculado.

Quadro 5. Análise de versos e exposição do contexto da canção *Terra Vermelha* (Brô MC's, 2009)

Recortes da canção	Análise de versos e exposição do contexto da canção
V1 - Aí, escuta só o que eu vou falar V2 - *Rap indígena* aqui é *Guarani-Kaiowá* [...] V3 - *Brô MC's representa cada etnia* V4 - Que *luta*, que busca, *combatendo* a *covardia* [...] V5 - É preciso *respeitar* a *diversidade cultural* V6 - Eu *sou índio*, eu *sou gente*, *não sou um animal* V7 - A ser abatido conforme a sua vontade	Nesses versos, o Eu-lírico solicita a escuta de sua fala (v1) e associa a identidade da música com sua etnia: "rap indígena aqui é Guarani-Kaiowá" (v2). Ele anuncia que os Brô "representam cada etnia" (v3) e que busca "combater a covardia" (v4). Ele expressa a importância de "respeitar a diversidade cultural" (v5) e afirma ser "índio" e "gente" e não um "animal a ser abatido conforme a sua vontade" (v6 e v7). Nesses versos, compreende-se que ele denuncia e repudia o modo como sua imagem de sujeito indígena é fixada e reduzida a uma condição de zoomorfização. Para representar a si como cidadão civilizado, o sujeito não indígena animaliza o sujeito indígena, impondo-lhe uma existência para o Outro, exibindo-o como um animal sem valor "a ser abatido conforme a sua vontade" (v7).

Fonte: elaborado pelos autores (2026)

Como observado ao largo da análise deste estudo, a canção *Terra Vermelha* inicia apresentando uma contranarrativa da história dos

Guarani-Kaiowá que, por um lado, se traduz na canção como um quadro trágico e, por outro, segue com a expressão de versos poéticos que reconhecem e reivindicam o valor e o lugar do indígena na sociedade. Um tom de otimismo e de entusiasmo guerreiro em superar as condições de preconceito e opressão atravessa as rimas. O desfecho da canção anuncia uma batalha em curso pelo direito à terra sagrada e prenuncia a vitória dos povos indígenas.

No verso 6, observa-se a palavra "animal" carregada de simbolismo depreciativo, que procura transformar o indígena no Outro, o fora da humanidade. Percebe-se, nesse caso, como ainda persiste, nos dias de hoje, a fixação do imaginário do sujeito indígena bestializado na construção do pensamento ocidental. Trata-se do que Hall (2016) nomeia de *políticas racializadas da representação*, cujo propósito é impor uma existência falsa e degradante do sujeito indígena para sustentar a representação do homem branco na ordem do humano.

Apesar dos avanços representacionais, apontados por Hall (2016), constata-se como discursos como esses classificam, hierarquizam e fixam a identidade e a diferença indígena e, assim, atualizam as estereotipagens raciais, que são a base da violência simbólica. A estratégia usa a marcação da diferença do Outro como meio de promover a exclusão social. Nessa relação paradoxal, há de se considerar, todavia, que as representações não são fixas e que o ambiente opressor guarda algo de positivo, o que possibilita subverter imagens negativas e estereotipadas (Hall, 2016). Essa é a estratégia usada pelos Brô, que partem do *RAP* para construir um modo de representação que inclui elementos da cultura Guarani-Kaiowá e da cultura *Hip Hop*. As letras de suas canções formam-se em uma relação híbrida entre as línguas guarani, portuguesa e espanhola, e suas vestimentas (conforme exposto na Figura 4), ao estilo *hip hop* – boné, tênis cano longo e camisetas largas –, mesclam-se aos adereços e pinturas corporais próprias das festas e cerimônias religiosas dos Guarani-Kaiowá. A sonoridade das suas músicas apresenta-se única, já que inscreve uma contranarrativa histórica junto a efeitos sonoros que fazem uso tanto de recursos tecnológicos e efeitos sonoros típicos do *RAP* – como *sample* e *Scratch* – quanto empregam os sons dos instrumentos musicais da tradição Guarani – tambores, maracas, flautas –, o que demonstra uma intencional filiação às canções ancestrais do seu povo.

Figura 4. Fotografia de Kelvin, Clemerson, Bruno e Charles, membros do grupo Brô MC's

Fonte: fotografia autoral de Luan Iturve publicada na reportagem de Rocha (2022)

É nesse contexto de confronto entre diversos discursos que as identidades e diferenças dos jovens indígenas se imbricam na relação com o Outro, formando cadeias de negociações que visam atravessar territórios, romper fronteiras e relações de poder, definir posições sociais e definir a si e ao Outro. Nos versos da canção, é possível constatar a elaboração e difusão de modelos de identidades relativos tanto aos cantores Brô quanto à sua musicalidade. Constata-se, nessa narrativa musical, que o Eu-lírico atribui nome e sentido a si e ao seu *RAP* em busca do "poder de representação" (Hall, 2019; Silva, 2014). Logo, nas palavras de Silva, "quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade" (Silva, 2014, p. 91).

Verifica-se, nessa ordem, que as canções em análise provocam uma quebra dos padrões discursivos próprios do imaginário coletivo sobre o sujeito indígena no Brasil, já que procuram desnaturalizar crenças, simbologias e comportamentos verbais presentes nos *regimes racializados de representação* (Hall, 2016). Compreende-se que é a partir desse lócus enunciativo musical, de caráter reativo e contra-hegemônico, que a mudança de atitude dos jovens MC's gradativamente vai se formando.

Modo de ser Guarani-Kaiowá

A canção *Tupã* destaca-se por se impor como um dos exemplos de obra musical dos Brô MC's que incorpora, em sua letra, um discurso de valorização e atualização étnico-cultural e ancestral do seu povo, além de articular um vínculo entre presente e passado e de atribuir sentido a suas práticas de natureza simbólica e ritual. Para maior detalhamento, segue o quadro 6, que acolhe a análise dos versos e a exposição do contexto dessa canção.

Quadro 6. Análise de versos e exposição do contexto da canção *Tupã* (Brô MC's, 2009)

Recortes da canção	Análise de versos e exposição do contexto da canção
V1- *Sempre levando* a *palavra de verdade* V2 - Através do *RAP*, *mostrando a nossa realidade* [...] V3 - *Tenha fé*, meu *povo*, que *tudo irá mudar* V5 - Eu sei que lá de cima o *Tupã está olhando por nós* V6 - O *Tupã Pra defender* [...] V7 - *Brô representar para defender* [...] V8 - *Pra defender nhandereko*	Nos versos da canção, observam-se as seguintes manifestações do Eu-lírico: - ele afirma que, por meio do *RAP* e da "palavra de verdade", desvela a sua realidade (v1 e v2), a qual surge como afirmação do Ser-Indígena, como revelações das crueldades e injustiças sofridas pelos povos indígenas e como confronto enunciativo aos estereótipos racistas propagados pelos não indígenas desde a colonização da América; - afirma sua missão como Brô, de "representar para defender" (v7), "para defender *nhandereko*"[6] (v8). Nesse sentido, compreende-se que os jovens Brô colocam-se como agentes de defesa de suas identidades indígenas, ou seja, afirmam defender *nhandereko:* o modo de ser e de viver próprio do povo Guarani-Kaiowá; - enaltece sua fé no Deus Tupã nos versos 3, 5 e 6. Vale ressaltar que, nessa canção, parte dos versos que são cantados na língua guarani incorpora elementos das orações e das canções sagradas do seu povo (Rocha, 2022). Kelvin esclarece que as canções dos Brô retomam a força da espiritualidade e dos cânticos Guarani com o propósito de afirmar e valorizar suas raízes, sua ancestralidade e seus rituais sagrados (Rocha, 2022). Nessa canção, a religiosidade aflora como um forte aspecto de etnicidade.

Fonte: elaborado pelos autores (2026)

Por meio da repetição, a canção tece orações para suas divindades, renova seus ritos religiosos e procura inculcar no espectador valores, crenças, modos de comportamento, processos de identificação e sentimento de comunidade. Logo, a palavra inscreve-se na canção carregada da força vital da oração Guarani-Kaiowá, fazendo circular o seu poder de sacralidade e cura. No espaço do *RAP*, a linguagem oral assume papel central, conduzindo os jovens Brô a atuarem tanto como cantores quanto mestres da arte de contar histórias que oralizam suas memórias enquanto tocam suas músicas. Eis o peso da representatividade que tal discurso musical carrega para os seus interlocutores.

"Defender *nhandereko*" tornou-se o lema entoado nas canções dos Brô como meio de reivindicar reconhecimento por seus modos de ser e viver. Isso revela a capacidade de ressignificação identitária desses jovens, que se

[6] Conforme Pereira e Kashiwagi (2022) e Macedo (2012), *Nhandereko* significa "nossa vida". A etimologia dessa palavra provém da junção dos termos guaranis *nhandeé* (nosso ou nossa) e *rekoé* (vida). Logo, o termo *Nhandereko* relaciona-se aos costumes, hábitos, espiritualidade, sistemas de valores e normas de condutas próprias do povo Guarani. Trata-se da forma como esses povos indígenas Guarani-Kaiowá educam seus filhos, percebem o mundo e organizam seu sistema social e cultural conforme seus conhecimentos ancestrais e suas cosmovisões.

faz pela arte *RAP*, pela qual exercem a missão de desmistificar o "ser índio" que não condiz com sua realidade, ao mesmo tempo em que reafirmam sua existência Guarani-Kaiowá. Desse modo, observa-se como suas canções convidam o espectador a compreender criticamente a condição social, política e cultural em que o sujeito indígena se encontra. O convite para questionar quem é esse sujeito indígena atravessa as rimas das canções em análise.

Os jovens poetas MCs não se fixam, vão aonde seus sonhos apontam para defender *nhandereko*. O *RAP* atua como instrumento de discurso e de representação, a partir do qual esses jovens se posicionam em distintos espaços sociais para manifestar, defender e legitimar seu poder de fala e de autoafirmação, exercitando um protagonismo feito de posições sociais e movimentos empoderados e de direção própria. Desse modo, fundam seu próprio modo de ser e agir no mundo, constituindo-se como cidadãos "traduzidos" (Bhabha, 2013), pelo fato de estarem continuamente negociando – entre distintos locais e linguagens culturais, entre diferentes modos de habitar identidades híbridas – e considerando o que se produz de "novo" na relação entre diferentes culturas nos âmbitos local e global (Bhabha, 2013; Hall, 2003, 2019).

Portanto, após a análise dos corpora desse estudo, retoma-se a pergunta do segundo núcleo temático de análise: quais facetas identitárias os jovens indígenas Brô manifestam a partir de suas produções e de que modo estas tensionam os sistemas de representação racial/étnica?

Em resposta, compreende-se que o "modo guarani de ser", expresso pelos Brô, tensiona os sistemas de representações raciais/étnicas e remete a certas facetas de suas identidades e ao entendimento de que os integrantes do Brô MC's:

- afirmam-se como sujeitos indígenas e como protagonistas sociais capazes de construir e operar sua cultura, sua arte e sua vida, reinventando-se conforme seus interesses e valores;
- constituem-se como o sujeito pós-moderno definido por Hall (1997, 2019), ou seja, aquele que atravessa fenômenos de hibridização cultural no intuito de produzir e manifestar discursos socialmente posicionados que revelam a autodescoberta de si como um cidadão indígena contemporâneo;
- confrontam a estereotipagem étnica do sujeito indígena, ressignificando-a como um impulso para sua reversão;
- elaboram suas identidades indígenas por meio de experiências subjetivas forjadas em múltiplos espaços sociais, dentro e fora das reservas indígenas;
- expressam um significado de *ser indígena* influenciado pela trajetória biográfica dos mestres da cultura *RAP* do Brasil e dos guerreiros ancestrais guaranis, tornando-se relativamente particulares para cada um deles.

Nessa perspectiva, verifica-se como o conhecimento e o reconhecimento das identidades indígenas se fazem não somente pela marcação da identidade pelo Outro, mas, especialmente pelo

reconhecimento de si (Hall, 2016) no entre-lugar da cultura (Bhabha, 2013), espaço no qual as fronteiras se configuram como abertura para forjar outros pensamentos, produções e sentidos. Fala-se do local da cultura, do terceiro espaço, como definido por Bhabha (2013), enquanto espaço libertador, onde há abertura para que culturas diversas possam coexistir e se confrontar a todo instante. Logo, "[...] esses 'entre-lugares' fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação" (Bhabha, 2013, p. 20).

Sob essa ótica, compreende-se, com base em Hall (2019), que a identidade se constitui não tanto na sua plenitude em si – que já está fundada no íntimo do ser –, mas na sua "falta de inteireza que é 'preenchida' a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros" (Hall, 2019, p. 39). Então, nessa perspectiva, pensar as múltiplas identidades desses jovens é procurar compreender como eles, no âmbito das suas interações sociais, reinventam-se e afirmam, a si e aos Outros, que pertencem a um certo grupo social e não a outro.

Considerações finais

Este estudo centrou-se tanto em compreender os discursos cotidianos e musicais dos jovens Brô quanto em entender o atual processo de formação cultural e identitária no qual os artistas indígenas em questão estão envolvidos, incluindo o modo como procuram narrar a si, afirmar-se e empoderar-se, desviando-se, assim, dos padrões e modelos impostos. São atitudes e ações como essas que estão fazendo com que os jovens artistas se apropriem da arte *RAP* para traduzi-la conforme sua cultura, incorporando-a como uma prática cotidiana, artística e política que, gradativamente, se transforma em um instrumento de representação identitária.

Destarte, diante dessa perspectiva, este estudo centrou-se no objetivo de analisar e de compreender os sentidos identitários que são representados nas canções *A vida que eu levo*, *Humildade*, *Terra Vermelha* e *Tupã*, produzidas e manifestadas pelos artistas componentes do grupo Brô MCs. A análise dos corpora deste estudo desdobrou-se em dois núcleos temáticos de análise, os quais foram direcionados por duas questões-problema.

Na primeira questão, questionou-se o modo como a narrativa musical *RAP* manifestada pelos artistas componentes do grupo Brô MC's se configura como mecanismo e espaço de negociações – linguísticas, territoriais e identitárias – entre o local e o global, entre as culturas indígenas e não indígenas. Diante desse questionamento, este estudo debruçou-se sobre os discursos musicais e sobre as reações mais defensivas manifestadas pelos Brô, por meio das quais eles parecem tentar restabelecer suas identidades individuais e coletivas. Em resposta, compreende-se que a prática do *RAP* guarani-kaiowá, nesse âmbito, implica em uma ação artística que ressignifica e hibridiza discursos, linguagens, identidades e culturas. E, por assim ser, estimula a construção de contextos de partilha de propósitos ideológicos específicos (vinculados ao senso identitário com a língua, a cultura e a terra dos povos Guarani-Kaiowá), impulsionados, sobremaneira, pela

representação de um Eu autoafirmado com sentidos positivos em tal dinâmica. Assim, o espaço do *RAP* se configura como lugar privilegiado para que cada jovem Brô possa exercer seu autorreconhecimento, articulando reelaborações simbólicas no jogo entre tradição e modernidade. Trata-se de compreender o *RAP* como mecanismo de negociação sociocultural, de (re)construção e (re)conhecimento de identidades e de novos modos de viver e de se colocar no mundo, fenômeno este que está possibilitando forjar novos lugares e novas respostas.

Em pleno Brasil contemporâneo, jovens indígenas Guarani-Kaiowá encontraram no *RAP* a arte e a linguagem desviantes capazes de abrir fissuras no tecido social e extrapolar fronteiras físicas e simbólicas. Dessa maneira, com letras e rimas aguerridas, produzem experiências socioculturais, criam pontes e condições para propagar a cultura e a identidade dos Guarani-Kaiowá, tecem uma nova leitura dos povos indígenas e criam redes de relacionamento e sociabilidade entre indígenas e não indígenas.

Já na segunda questão, questionou-se quais facetas identitárias os jovens indígenas Brô manifestam a partir dos seus modos de representação via musicalidade *RAP* e de que modo as produções tensionam os sistemas de representação raciais/étnicas. Diante do questionamento, investigou-se e procurou-se compreender os modos de ser de artistas indígenas que, fora ou dentro dos limites da RID, estão enfrentando o duplo desafio de lutar contra a violência e a tomada de terras e de romper as barreiras racistas. Como resultado, constatou-se que os jovens manifestam um modo de "ser indígena" que se processa enquanto "identidade indígena" afastada de purismo e atravessada pela tensão entre as culturas indígena e não indígena. Assim como sua etnicidade, a identidade indígena individual e coletiva destes jovens mostra-se complexa, multifacetada, relacional e seletiva, vivida na diferença e formada pelo contexto social e pelos sentidos do processo de autoafirmação e autoidentificação experienciados e produzidos nas relações sociais e disputas de poder. Os jovens manifestam o seu modo de "ser indígena" por meio de performances musicais e identitárias que fluem em duas dimensões. Por um lado, eles tomam como referência o contexto e o território dos povos Guarani-Kaiowá como lugar de origem e pertencimento. Por outro, exploram os símbolos, ideias e linguagens globais para redefini-los em seu contexto sociocultural local, deixando que suas identidades locais sejam influenciadas por dinâmicas globais. Logo, suas identidades não se constituem como representação genérica que essencializa o significado de ser indígena.

De forma nenhuma, ao cantar *RAP*, os jovens indígenas Brô negam sua cultura Guarani-Kaiowá e sua tradição. Pelo contrário, paradoxalmente, por meio do *RAP*, esses artistas mantêm viva e atualizada a cultura e a tradição oral Guarani-Kaiowá e, a partir delas, constroem suas práticas de resistência, subversão e negociação. Em suma, histórias, memórias e testemunhos de conflitos – especialmente ligados às lutas pela terra tomada e aos consequentes massacres – conquistas, afirmações de fé, sonhos, desejos e resistência germinam em forma de verso e rima nas canções, produzindo um efeito de continuidade da tradição oral indígena.

Nessa missão, a arte *RAP* configura-se como uma força simbólica que lhes garante uma autoridade narrativa para sua arte e para suas vozes marginalizadas, pelas quais afirmam seu modo de ser Guarani-Kaiowá e denunciam as injustiças sociais. Identidades marcadas por conflitos, violência e tensões transformam-se em fenômenos insurgentes de ações culturais, políticas e artísticas. Nesse sentido, o *RAP* dos Brô performa suas identidades, integra o global ao local, confronta a narrativa dominante ocidental, mobiliza discursos e demarca posições ideológicas e identitárias específicas. Ou seja, para além de narrar o real e expressar sentidos de identidade, esses sujeitos tornam-se partícipes da própria construção identitária. Fazem escolhas e percorrem caminhos ousados. Compreende-se, portanto, que suas identidades não foram descobertas, mas negociadas, inventadas, enquanto fruto de suas escolhas, dos modos de agir e das trajetórias percorridas. Assim, jovens indígenas pós-modernos estão a formar e praticar sua existência, que é culturalmente híbrida e se faz no aqui e agora e no contínuo reinventar a si e vir a ser.

O que passa a existir, então, é o sujeito indígena ao modo do sujeito pós-moderno (Hall, 1997), ou seja, aquele que precisa lidar com os desafios de um mundo globalizado e dar conta dos incontáveis fluxos e movimentos, em especial da modernização da sociedade indígena. Eis os sentidos identitários que foi possível interpretar nas canções e relatos expressos por Kelvin Mbaretê, Clemerson Batista, Bruno Veron e Charles Peixoto. Esses jovens indígenas da etnia Guarani-Kaiowá fazem do *RAP* tanto instrumento de fortalecimento da identidade indígena e do sentimento de comunidade quanto território demarcado – semeado com rima, suor, sangue e signos – que não se fixa e que flutua sobre as esferas de poder.

Referências bibliográficas

BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. Tradução de Luís Antero Reta e Augusto Pinheiro. São Paulo: Edições 70, 2016.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Tradução de Myrian Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

BRÔ MC'S. Direção: Brô Mc's. Intérpretes: Kelvin Mbaretê, Clemerson Batista, Bruno Veron e Charles Peixoto. 1 CD demo. Dourados, 2009.

CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas**. Estratégias para entrar e sair da Modernidade. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 4. ed. 6. reimp. São Paulo: EDUSP, 2013.

CARNEVALE, M. **A palavra como flecha - Brô Mc's**. *In*: Amazônia Real. [São Paulo], 25 ago. 2022. Disponível em: <https://amazoniareal.com.br/especiais/bro-mcs/>. Acesso em: 27 jan. 2023.

CONSELHO INDIGENISTA MISSIONÁRIO – CIMI. **Relatório violência contra os povos indígenas no Brasil:** Dados de 2019. Brasília, DF: CIMI, 2019. Disponível em: https://cimi.org.br/wp-content/uploads/2020/10/relatorio-violencia-contra-os-povos-indigenas-brasil-2019-cimi.pdf. Acesso em: 18 fev. 2023.

FIGUEIREDO, M. H. **Rap e funk:** a busca por voz e visibilidade. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/items/1b93866f-eb60-4f82-94b8-b92fed17bf9e>. Acesso em: 10 jan. 2023.

HALL, S. **The Work of Representation.** *In*: HALL, S. (Org.). Representation, Cultural Representations and Signifying Practices. London: Sage Publications, 1997. p. 15-69.

HALL, S. **Da diáspora: identidades e mediações culturais.** Tradução de Adelaine Laguarda Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HALL, S. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2019.

IANNI, O. **A era do globalismo**. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

MACEDO, V. **Dos cantos para o mundo. Invisibilidade, figurações da "cultura" e o se fazer ouvir nos corais guarani.** Revista de Antropologia, São Paulo, v. 55, n. 1, p. 357-400, jan./jun. 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/46969>. Acesso em: 22 jan. 2023.

MONDARDO, M.; CHAPARRO, R. L.; STALIANO, P. **Geografia da violência dos Guarani e Kaiowá:** assassinatos, localidades e necropolítica. Terra Livre, [S. l.], v. 1, n. 56, p. 545-579, 2022. Disponível em: https://publicacoes.agb.org.br/terralivre/article/view/2139. Acesso em: 25 fev. 2023.

MOTA, J. G. B.; CAVALCANTE, T. L. V. (org.). **Reserva Indígena de Dourados**: histórias e desafios contemporâneos. São Leopoldo: Karywa, 2019. Ebook. Disponível em: <https://acervo.socioambiental.org/sites/default/files/documents/prov0103.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2023.

PEREIRA, M. A. da C. **Uma Rebelião Cultural Silenciosa**. Brasília: FUNAI, p. 83. 1995.

PEREIRA, R. S. G.; KASHIWAGI, H. M. **Interação ambiental como resistência e emancipação, com base no *nhandereko* (Bien Vivir) mbya guarani.** Divers@!, v. 15, n. 1, p. 90-112, 2022. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/diver/article/view/83351/46638>. Acesso em: 15 fev. 2023.

ROCHA, L. **Brô MCs, grupo de rap indígena, se apresenta no Rock in Rio:** "Nossa arma é a nossa rima". G1 – Portal de notícias da Globo, Rio de Janeiro, 31 ago. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/rock-in-rio/2022/noticia/2022/08/31/bro-mcs-grupo-de-rap-indigena-se-apresenta-no-rock-in-rio-nossa-arma-e-a-nossa-rima.ghtml>. Acesso em: 20 nov. 2022.

SILVA, T. T. **Identidade e diferença:** a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2014.

SILVA, J. I. **Práticas transidiomáticas e ideologias linguísticas no rap guarani-kaiowá:** Brô MC's: a mistura guarani-português como estratégia de negociação social e de luta política. Revista Domínios de Lingu@ gem, v. 10, n. 4, p. 1424-1448, 2016. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/dominiosdelinguagem/article/view/34970>. Acesso em: 10 jan. 2023.

Recebido em: 20/03/2026* Aprovado em: 23/03/2026* Publicado em: 30/04/2026