

SEÇÃO TEMÁTICA

IDEOLOGIAS E PRÁTICAS LINGÜÍSTICAS CONTRA-HEGEMÔNICAS
NA PRODUÇÃO DE *RAP* INDÍGENA

ANDRÉ MARQUES NASCIMENTO*

RESUMO

O objetivo deste trabalho é apresentar a análise de composições do grupo indígena de *rap* Brô MC's desde perspectivas decoloniais e sociolinguísticas contemporâneas. Busca-se, assim, demonstrar como as práticas transidiomáticas usadas nas letras de *rap* constituem um lócus fronteiro no qual alegados projetos globais e imperiais são criticamente apropriados, desafiados e transformados por histórias locais subalternizadas. O argumento principal é o de que a atenção às práticas comunicativas híbridas pode fornecer novas e importantes bases epistemológicas para os estudos da linguagem, de maneira geral, e mais especificamente para a educação linguística em contextos socio-linguisticamente complexos.

Palavras-chave: *rap* indígena, práticas transidiomáticas, educação linguística.

Ao fim do show do Brô MC's na inauguração da Vila Olímpica Indígena, o governador do Mato Grosso do Sul, André Puccinelli, é o único que não aplaude. "Não gostei, porque isto é música estrangeira. E eu sou nacionalista".

(Jornal *O Estado de S. Paulo*, 21 de maio de 2011)

INTRODUÇÃO

Este trabalho insere-se no contexto mais amplo do projeto de pesquisa *Alternativas situadas para descolonização de práticas, ideologias e regimes de linguagem em contextos pós-coloniais interculturais*

* Professor Adjunto do curso de Educação Intercultural da Universidade Federal de Goiás.
E-mail: marquesandre@yahoo.com.br

que, em uma de suas frentes de trabalho, busca desvelar e implementar concepções e práticas subalternizadas de linguagem, especialmente as de grupos que vivenciam de forma mais contundente os processos coloniais e suas consequências contemporâneas, como os povos indígenas brasileiros. Como professor e estudioso da área da linguagem atuando num contexto de educação intercultural direcionada à formação superior de professores e professoras indígenas, socioculturalmente complexo e conflituoso por natureza, a busca e a compreensão de ideologias e práticas contra-hegemônicas instauradas e performadas na/atravs da língua(gem) têm se tornado particularmente relevantes, pois podem viabilizar novas bases epistemológicas concernentes à linguagem e aos seus usos que, acredito, possam por sua vez colaborar com propostas mais simétricas de educação intercultural na atualidade ao se aproximarem de forma mais direta da realidade de corpos e vozes historicamente marginalizados e, sobretudo, com ela aprender.

A perspectiva a ser aqui apresentada funda-se na interpretação segundo a qual a apropriação crítica de práticas comunicativas em português e de elementos da cultura *Hip Hop* por indígenas brasileiros, ao mesmo tempo em que reflete fluxos e hibridismos socioculturais pretéritos e contemporâneos, também fomenta importantes continuidades através da “vernacularização” de um estilo musical global, tanto através do uso de recursos linguísticos do guarani quanto de outros elementos semióticos, como roupas típicas de *rappers* estadunidenses usadas por corpos com rostos pintados com grafismos indígenas.

Faz-se importante esclarecer, contudo, que o objetivo deste estudo não é a análise do *rap* contemporâneo como fim último, mas sua localização em um projeto mais amplo de reinvenção e reconstituição de línguas, práticas e ideologias linguísticas desde pontos de vista plurais e desde práticas performadas em contextos híbridos, instáveis, interculturais, que possam informar ética e epistemologicamente projetos de educação linguística na contemporaneidade pós-colonial em maior compasso com a vida real das pessoas indígenas no Brasil. Trata-se, ainda, como propõe Moita Lopes (2013), de empreender uma pequena narrativa teórica sobre práticas discursivas específicas, com o objetivo maior de buscar vias para olhares menos distópicos sobre imperialismos e globalização “ao ver o que, de fato, nas práticas transidiomáticas as pessoas estão fazendo com suas vidas sociais em meio aos fluxos lin-

guísticos, para se beneficiarem dos mesmos em seus cotidianos” (MOITA LOPES, 2013, p. 110).

Assim, nas seções seguintes deste artigo, busco contextualizar a produção de *rap* pelos jovens indígenas Kaiowá, situando-a num movimento mais amplo de localização desse estilo musical em diferentes partes do mundo. Nesse processo de vernacularização do *rap*, há uma apropriação de seus recursos para que reflita a realidade social dos grupos que o performam, como as narrativas do cotidiano e as línguas locais. Posteriormente, destaco as práticas transidiomáticas utilizadas pelo grupo *Brô MC's*, chamando a atenção para o potencial decolonial e epistemológico de tais práticas para os estudos da linguagem e, por fim, teço algumas considerações sobre as possíveis contribuições dessas práticas para projetos de educação linguística intercultural direcionados aos povos indígenas.

1. *RAP* INDÍGENA: O *BRÔ MC'S* EM PERSPECTIVA

A emergência do grupo de *rap Brô MC's*, formado por jovens indígenas do povo Kaiowá, habitantes da Aldeia Jaguapiru Bororó, próxima ao município de Dourados, região sul de Mato Grosso do Sul, é parte de um movimento global no qual a cultura *Hip Hop* tem se difundido por diferentes partes do planeta vinculando-se às diferentes realidades locais e, a partir delas, transformando-se em autênticas manifestações de hibridiz cultural performadas, em geral, como instrumento de contestação e luta contra diferentes formas de opressão e marginalização cujas origens remontam aos processos de colonização e suas variadas consequências (cf. MITCHEL, 2001; ALIM; IBRAHIM; PENNYCOOK, 2009). Essa afiliação contestatória é possibilitada pela própria origem do movimento cultural *Hip Hop*, comumente atribuída às manifestações culturais de segmentos da diáspora africana, em especial de afro-descendentes estadunidenses em suas lutas contra o racismo. Em sua difusão global, conforme Stavrias (2005, p. 45), o *Hip Hop* se tornou mais do que um estilo musical, tratando-se mesmo de um estilo de vida juvenil que, desde sua origem humilde no Bairro do Bronx, em Nova Iorque, por volta dos anos 1970, transformou-se, na atualidade, em um fenômeno cultural e econômico de proporções globais.

Segundo Stavrias (2005, p. 45), a *cultura Hip Hop* inclui, apesar de não se restringir a ela, o que comumente se chama de música *Rap*, dentre um amplo conjunto de práticas semióticas, como a *breakdance*, as roupas e adereços particulares, a prática do grafite etc. Segundo Souza (2011, p. 16), no entanto, “a face mais expressiva do hip hop está ancorada no rap – a poesia cantada que, para existir, precisa da junção de dois elementos: o *DJ* e o *MC*”, que em geral abordam em sua poética o racismo, as desigualdades sociais, as discriminações e as violências de toda sorte. Ainda de acordo com a autora, desde a sua chegada ao Brasil, por volta dos anos 1980, a cultura *Hip Hop* tem se mostrado cada vez mais complexa e com variadas tendências, sendo uma delas concentrada em atividades imbuídas de caráter contestatório e propositivo que tematizam as precárias condições de vida de grande parte da população brasileira sob uma perspectiva política.

Mitchell (1999 apud STAVRIAS, 2005, p. 46) afirma que o hibridismo e os fluxos diaspóricos multiculturais ao redor do globo são as razões para a difusão e a localização globalizada da cultura *Hip Hop*, ou para sua “glocalização”, possibilitando que fosse adotada ou adaptada para expressar as lutas de minorias étnicas de todo e qualquer lugar. No caso do *Brô MC's*, a condição de exclusão social, na interseção com a discriminação étnica, explica a afiliação musical do grupo: “‘Aldeia é como favela. O que muda é que lá eles usam fuzil e aqui é fãção’, compara Kelvin, um dos compositores das rimas. ‘Muita gente acha que o índio é como se fosse um lixo’, emenda” (BRÔ MC’S apud AJINDO, 2012). A identificação com outros grupos marginalizados, como explicitado em “Aldeia é como favela”, revela ainda uma importante dimensão do ativismo indígena contemporâneo ao redor do mundo que, conforme destacam Cadenas e Starn (2010, p. 20; tradução minha), busca implementar projetos para a justiça social para além de noções exclusivas de identidade indígena.

É assim o caráter de luta e protesto contra a situação do povo Kaiowá, mas também de outros povos indígenas no Brasil, que melhor define o surgimento do *Brô MC's* no cenário musical intercultural brasileiro. Segundo seus integrantes (BRÔ MC’S apud CUFA, 2010), a ideia de um grupo de *rap* surgiu durante as gravações do filme *Terra Vermelha* (*BirdWatchers – La terra degli uomini rossi*, Paris Filmes, 2008), quando Bruno e seu irmão Clemerson, junto com os irmãos Kelvin e

Charlie, todos pertencentes ao povo Kaiowá e já envolvidos com movimentos de *breakdance*, passaram a compor letras de *rap*, motivados pelas oficinas desenvolvidas pela Central Única das Favelas (CUFA), o que resultou na gravação de um CD demo, em 2009, distribuído pela internet.

Seguindo a inspiração de grupos de *rap* brasileiros e de outros países, os jovens indígenas afirmam que a maior motivação para o envolvimento com a cultura *Hip Hop* foi a possibilidade de denúncia do que acontece em sua aldeia, como o índice alarmante de assassinatos e outras formas de violência, o suicídio entre jovens, a criminalidade e as drogas, e de mostrar para a sociedade não indígena as dificuldades e vulnerabilidades enfrentadas constantemente por seu povo. O caráter contestatário dessa manifestação cultural, a do *rap com compromisso*, explica a afiliação do grupo a esse estilo de arte e de vida, conforme as palavras de seus integrantes em entrevista publicada na internet: “Então o *rap* prá nós é uma ferramenta pra própria defesa contra o preconceito e o racismo. E mostrar que nós somos índios e a nossa voz nunca vai se calar” (BRÔ MC’s apud CUFA, 2010). A denúncia das péssimas condições de vida do povo Kaiowá através da agência no *rap* é, assim, tema recorrente nas músicas do *Brô MC’s*, como ilustra o trecho a seguir retirado de suas composições: “Quinhentos e dez anos de abandono/ confinados em reservas que mal cabem nossos sonhos/ Pra nós o kit índio é o papel e a caneta/ rimando na batida eu vou levando a minha letra” (BRÔ MC’s, *A vida que eu levo*).

Para Stavrias (2005, p. 46), o que possibilita o apelo ao *Hip Hop* e a sua difusão por todo o globo, inclusive entre os povos indígenas, são os próprios elementos que compõem sua “lógica interna”, mais precisamente, a *sampleagem*, a *representação* e a *fluidéz*, “três características comuns em todas as manifestações do *Hip Hop* que o tornam altamente adaptável e imprimem a uma forma transnacional raízes e sabores locais” (STAVRIAS, 2005, p. 46; tradução minha). A *sampleagem*, segundo o autor, é a técnica musical que permite a apropriação e a “construção de algo a partir de fragmentos, [que] combina criativamente partes e pedaços para referenciar, transformar ou subverter seu uso original” (p. 46; tradução minha). Ainda conforme Stavrias, a *sampleagem*, com sua natureza híbrida, é precisamente o que permite à cultura *Hip Hop* a transgressão de fronteiras nacionais e a manutenção de características

locais, pois “juntamente com o uso pelo *MC* de idiomas e gírias locais, a sampleagem localiza este fenômeno global tanto no espaço como no tempo”; para o autor, “é o hibridismo inerente à lógica interna do *Hip Hop* que possibilita a coexistência do local e do global” (STAVRIAS, 2005, p. 46; tradução minha). Esta característica inerente ao *rap* parece ser bem conhecida e explorada pelos *Brô MC’s*, tanto no que se refere a elementos rítmicos e musicais quanto no uso de repertórios linguísticos diversos, como atestam suas palavras nos seguintes segmentos de entrevistas:

- a. “A música [Yankee no] era um canto que o pajé do Panambizinho fazia nas gravações do filme [Terra Vermelha]. Daí, eu vi e modifiquei pra levada do rap”, conta Bruno.
- b. “As músicas surgem em conjunto, sentado na roda, trocando altas ideias. E a bases foram usadas de outros grupos, de que a gente só modificou usando os instrumentos da aldeia *mbaraka*, para a base ficar legal, para diferenciar e ter a nossa cara. Porque o grupo sai da aldeia e leva o conhecimento daqui para fora”, explica Bruno. (BRÔ MC’S apud NAVARRO, 2011)

A representação, por sua vez, como característica inerente do *Hip Hop*, é o que mede sua autenticidade, importante elemento desse estilo. Conforme Stavrias, “representar é permanecer fiel a uma comunidade e aos ideais da cultura *Hip Hop* a qual se pertence”; assim, “a expressão do *Hip Hop* ‘*keep it real*’ [mantenha o real, seja verdadeiro] se refere à importância no *Hip Hop* da representação como critério de autenticidade, no qual representar um lugar sendo parte da cultura é primordial” (p. 46; tradução e acréscimos meus). No caso dos jovens músicos Kaiowá, a vinculação ao território assume dimensões muito mais amplas, históricas, políticas e culturais, uma vez que se insere no contexto geral das lutas dos povos indígenas no Brasil pelo direito de permanecerem em terras tradicionalmente habitadas, o *tekoha*, fundamentais para a sua existência física e cosmológica (ALMEIDA E MURA, 2003).

Segundo dados do Instituto Socioambiental (ISA), a Reserva Indígena Dourados, área em que se situa a aldeia de origem dos componentes do *Brô MC’s*, possui atualmente uma dimensão de 3.455 ha para uma população de 11.880 pessoas (ISA, 2013), o que sugere de maneira saliente o obstáculo territorial dos povos Kaiowá e Terena, que também

dividem aquele espaço, na consolidação de seus modos próprios de vida, situação que se agravou de maneira contundente a partir dos anos 1970. A reivindicação legal e a luta por territórios que permitam minimamente os modos de vida próprios do povo Kaiowá têm se agravado cada vez mais nas últimas décadas e gerado graves conflitos entre eles, o estado e os fazendeiros da região, além do crescimento da situação de vulnerabilidade social, o que se reflete nos absurdos números de mortes denunciadas como genocídio, por exemplo, pelo *Relatório de Violências Contra os Povos Indígenas no Brasil – Dados de 2011*, organizado e publicado pelo *Conselho Indigenista Missionário*, em que se lê que com “uma taxa de homicídios de 100 por 100 mil pessoas, maior que a do Iraque, e quatro vezes maior do que a taxa nacional, o povo Guaraní e Kaiowá, do Mato Grosso do Sul, enfrenta uma verdadeira guerra contra o agronegócio” e ainda que “as proporções dos assassinatos e a dimensão do problema que afeta esse povo nos faz reafirmar a situação de genocídio” (RANGEL, 2011, p. 14).

A situação do povo Kaiowá, assim como de outros povos indígenas do Mato Grosso do Sul, parece estar cada vez mais distante de uma solução que considere as demandas indígenas por melhores condições de vida, para as quais o direito à terra é imprescindível, já que o estado se mostra cada vez mais radical em sua posição pró-agronegócio e contra os índios, como atesta um telegrama diplomático divulgado pela *WikiLeaks*, datado de março de 2009, que relata uma visita do então cônsul norte-americano, Thomas White, ao estado onde são sumarizadas conversas com o governador André Puccinelli (o mesmo que se recusou a aplaudir a apresentação do *Brô MC's*, sob a égide nacionalista!), e outras figuras importantes do cenário político estadual, como o então presidente do Tribunal de Justiça do estado, Elpídio Helvécio Chaves Martins. No telegrama, reproduzido em reportagem, percebe-se o total descaso com as demandas do povo Kaiowá:

O governador Puccinelli zombou da ideia de que as terras, num estado agricultor como o Mato Grosso do Sul, possam ser tomadas de fazendeiros produtivos que têm cultivado estas terras ‘por décadas’ e devolvidas para os grupos indígenas. [...] Políticos municipais e estaduais se perguntavam como os índios locais alegam serem índios, quando estes mesmos índios ‘usam carros, tênis, drogas?’.

Eles reclamaram dos subsídios estaduais para os índios, afirmando que esses ‘teriam de aprender a trabalhar assim como todo mundo’. (apud BODENMÜLLER e PIMENTEL, 2012; tradução minha)

O confinamento em reservas e as lutas travadas cotidianamente pelo território, assim como a violência e as perdas humanas, são temas salientes na obra do Brô MC’s, o que demonstra sua extrema vinculação ao lugar de origem e a verdade imbuída em sua representação nas suas composições, ou seja, a forma mais autêntica e não menos dramática de *keep it real*: “Terra sagrada pra nós é Tekoha/ Fazendeiro ocupa/ Não tenho medo de falar/ De lá prá cá, guerras, conflito/ Chegou a hora de lutar pelo direito dos índios” (BRÔ MC’s, *A vida que eu levo*) e ainda “Somos mais de quinze mil/ Espremido na reserva/ Enquanto os fazendeiro ocupa a nossa terra/ Nativo, guerreiro/ Herdeiros do Brasil/ Tekoha, Tekoha/ Homem branco hostil/ Que mata, massacra/ Pra manter os ganho” (BRÔ MC’s, *Humildade*).

Além da sampleagem e da representação, a fluidez é, conforme Stavrias (2005), parte do vernáculo do *Hip Hop*, um conceito elusivo que define atitude, julgamento de valor sobre estilo e inclusão ou exclusão na cultura *Hip Hop*. A fluidez é o que demonstra “uma compreensão dos valores e estilos da comunidade de *Hip Hop local*, criando um senso de pertencimento e identidade que formam a base da representação” (STAVRIAS, 2005, p. 46-47; tradução minha). O senso de pertencimento e identidade ecoa, assim, nas composições do grupo indígena de *rap*, cuja consciência crítica e contra-hegemônica sobre a situação de seu povo dá o tom para a arte e para a atitude contestatória. Nesse movimento, terra, violência, morte, discriminação, conflitos interculturais, mas também coragem, redenção, esperança e luta pela vida são tematizadas de forma contundente, como ilustra o seguinte trecho de suas letras:

Criminalidade, violência neste mundo, enfim/ Te mostro a vida de verdade/ Seja bem-vindo a minha realidade/ [...] O homem branco traz doença, dizimou nosso povo/ Causou nossa miséria, agora me olha com nojo/ Sou índio sim, vou até falar de novo/ Guarani Kaiwá e me orgulho do meu povo/ Esse povo que é guerreiro, é batalhador/ O povo que resiste com força e com amor/ Amor pela terra querida/ Amor por seus filhos e filhas/ Filhos e filhas marcados pela vida /

Mais de quinhentos anos, uma ferida que não cicatriza. (BRÔ MC's,
A vida que eu levo)

Richardson (2007, p. 201; tradução minha) destaca o fato de que o discurso do *Hip Hop*, não importa quão comodificado possa ser ou se tornar ao redor do mundo, “oferece uma visão interessante da luta humana pela liberdade e de aspectos do conhecimento que as pessoas têm sobre o mundo”, constituindo-se, assim, como um autêntico “lôcus de desenvolvimento epistemológico”. Dessa forma, torna-se relevante pensar o *rap* produzido por indígenas brasileiros como uma nova potencialidade epistemológica que emerge no lócus fronteiro da diferença colonial, definida por Mignolo (2003, p. 10) como o espaço onde “as histórias locais que estão inventando e implementando os projetos globais encontram aquelas histórias locais que os recebem” e ainda “o espaço onde os projetos globais são forçados a adaptar-se, integrar-se ou onde são adotados, rejeitados ou ignorados”.

Dentre os projetos globais, ou os “projetos hegemônicos para o gerenciamento do planeta” (MIGNOLO, 2003, p. 46), desafiados e reelaborados pela emergência da enunciação fraturada dos *rappers* indígenas como reação crítica a discursos e estratégias hegemônicos, destacam-se de forma mais contundente os processos engendrados e implementados desde os momentos iniciais de colonização no século XVI, como a hierarquização racial, na qual a categoria “índio” passou a representar o inferior, o subalterno e, portanto, o sem voz, sem escrita e sem história, segundo Mignolo (2003); o vínculo estrito entre línguas, povos, territórios, identidades e conhecimentos e a imposição das línguas dos colonizadores em detrimento das línguas dos povos colonizados; a invenção da nação e tudo o que ela inclui e exclui e, ainda, um alegado imperialismo cultural estadunidense que solapa, homogeneiza e descaracteriza culturas ao redor do mundo.

No enfrentamento dos projetos globais materializados nas macronarrativas históricas do sistema-mundo moderno/colonial, as composições do *Brô MC's* contribuem, a meu ver, com o surgimento de um pensamento fronteiro, híbrido e fraturado por natureza, que viabiliza a emergência de histórias alternativas que, por sua vez, “não são apenas contra-histórias ou histórias diferentes; são histórias esquecidas que trazem para o primeiro plano, ao mesmo tempo, uma nova dimensão

epistemológica [...], uma epistemologia da diferença colonial” (MIGNOLO, 2003, p. 83).

Como um pensamento que os que vivem sob a dominação colonial e sob a colonialidade precisam empreender para negociar sua vida e sua condição subalterna, o pensamento fronteiriço exige uma epistemologia do *linguajamento*, ou melhor, do *bi* ou *plurilinguajamento*, uma vez que, conforme propõe Mignolo (2003, p. 108), “o conhecimento proveniente de histórias locais, que não produzem, mas recebem projetos globais, é produzido na interseção das línguas silenciadas e silenciadoras”, ou em outras palavras, o potencial epistemológico de histórias locais engendradas pelo pensamento fronteiriço só se concretiza se coloca em primeiro plano o ato de pensar e escrever entre línguas, “afastando-nos da ideia de que a língua é um fato (isto é, um sistema de regras sintáticas, semânticas e fonéticas), em direção à ideia de que a fala e a escrita são estratégias para orientar e manipular os domínios sociais de interação” (MIGNOLO, 2003, p. 309). Nessa direção, o plurilinguajamento, ou o uso de práticas transidiomáticas, torna-se um recurso fundamental para o estabelecimento de um pensamento fronteiriço desde a perspectiva das histórias locais subalternizadas, como são as dos povos indígenas brasileiros em geral, e do povo Kaiowá em particular, pois materializam na arena intercultural e conflituosa contemporânea vozes historicamente silenciadas na interseção de práticas comunicativas e de memórias entre línguas.

Na seção seguinte, busco centrar de maneira mais direta tais práticas transidiomáticas nas composições do *Brô MC's*, com enfoques sociolinguísticos contemporâneos que desafiam a vinculação unívoca entre línguas e identidades e o chamado imperialismo geocultural estadunidense, aventando novas possibilidades interpretativas, e epistemológicas, para o que tradicionalmente se percebe como ameaças a línguas e culturas minorizadas ou mesmo como descaracterização ou assimilação sociocultural.

3. PRÁTICAS TRANSIDIOMÁTICAS NAS COMPOSIÇÕES DE *RAP* DO BRÔ MC'S

Blommaert (2010), ao propor fundamentos para a atualização da área de estudos sociolinguísticos em tempos de globalização, destaca a necessidade de implementação de novas ideologias a respeito da lin-

guagem como práticas perpetuamente móveis no tempo e no espaço. Nesse sentido, o autor estabelece uma sociolinguística fundada na mobilidade e comprometida com recursos comunicativos concretos usados pelas pessoas em sua vida cotidiana e que refletem sua história e trajetória de vida, “vivida em espaço sociocultural, histórico e político real” (BLOMMAERT, 2010, p. 171). Dessa forma, se as histórias de vida são marcadas por práticas e memórias entre línguas (MIGNOLO, 2003), como são as dos povos indígenas brasileiros, necessariamente seus repertórios linguísticos refletirão, em algum momento e em determinados contextos, conjuntos complexos de recursos (BLOMMAERT, 2010, p. 23) atualizados em suas práticas comunicativas.

Nessa direção, Jacquemet (2005, p. 257) chama a atenção para o fato de que a compreensão das interações comunicativas no mundo globalizado demanda a consideração de “qualidades recombinantes da mistura, da hibridização e da crioulização linguísticas” através da reconceitualização de ambientes comunicativos nos quais práticas comunicativas baseadas em interações multilíngues são implementadas por pessoas e grupos em deslocamento territorial e/ou cultural e engajadas em situações comunicativas interculturais contemporâneas. O autor introduz o conceito de *práticas transidiomáticas* para definir as mutações comunicativas observadas nas interações entre fenômenos globais e locais e para “descrever as práticas comunicativas de grupos transnacionais que interagem usando línguas e códigos comunicativos diferentes simultaneamente presentes em uma gama de canais comunicativos, tanto locais como distantes”; assim, “qualquer um/a presente em ambientes transnacionais, cuja conversação é mediada por tecnologias desterritorializadas e que interage com pessoas tanto presentes como distantes, se encontrará produzindo práticas transidiomáticas” (JACQUEMET, 2005, p. 264-265; tradução minha).

Ampliando o escopo das noções de *grupos e ambientes transnacionais*, de modo a abarcar grupos que estiveram fora ou às margens do ideal de nação, como os povos indígenas brasileiros, e de *conversação*, para abranger práticas e interações comunicativas de forma geral, compreendo a produção do *rap* do *Brô MC's* como uma autêntica *performance* de prática transidiomática. Primeiro, porque preenche o requisito básico de interação plurilinguajante em contexto de deslocamentos e fluxos territoriais e culturais. Segundo, por lançar mão de recursos

também desterritorializados para a sua apropriação, produção e difusão, como os meios tecnológicos de comunicação – rádio, computador e internet – e o próprio recurso do *rap* como forma de expressão. E, ainda, pela subversão dos alegados laços entre povos, culturas e línguas, em sua adaptação de elementos da cultura *Hip Hop*, possibilitada pelos fluxos intensificados pela globalização geocultural. Desse modo, as composições a seguir são bastante representativas de como novos recursos, textos, contextos e novas mensagens estão sendo apropriados e produzidos na contemporaneidade intercultural na qual atuam os povos indígenas brasileiros, espaço no qual também emergem-se afiliações identitárias recombinantes em novas formas de discursos e representações:

- a. Rap guarani ha kaiwá/ Ndendokatúieremanha/ Eremanharõxe-rehembra'venderehexái/ A-pe rap guarani ogwahêpêhenduhagwã/ Áraete ore ra'arõ/ Entonce eju ore ndive/ Entonce ejuxendive/ Xe rohenói eju ore ndive/ Venha com nós nessa levada/ Xe rohenói eju ore ndive/ Aldeia unida mostra a cara. (BRÔ MC's, *Eju ore ndive*)
- b. Xa-gwinhandukatúinhapu'ãhetahikwáinhane monda/ Roubaram nossa terra, a nossa cultura/ A-peavakwéroajapura [...] A-pexeha'ekonhandereko/ Axukamba'epaojehuvakwe/ Bro Mc's primeiros da aldeia/ Jovens conscientes tão logo aí/ Com orgulho e respeitar o nosso povo. (BRÔ MC's, *Terra Vermelha*)
- c. Mataram, expulsaram o índio da terra/ Mas agora é guerra/ Mas agora é guerra/ Xe ru, Tupã, aiko ne ndivenhanderekoheta omano/ Pra defender nhandereko/ Xe ru, Tupã, aiko ne ndivenhanderekoheta omano/ Pra defende nhandereko/ Xe ru, Tupã, aiko ne ndive pra defender nhandereko. (BRÔ MC's, *Tupã*)

No que diz respeito especificamente às práticas comunicativas performadas nas composições, percebe-se o uso de recursos linguísticos provenientes de diferentes repertórios de diferentes línguas, como o português, o kaiowá, além de elementos do inglês e também do espanhol. A hibridização desses recursos nas letras de *rap* reflete em boa medida os próprios espaços de fluxos e trânsito nos quais os jovens indígenas interagem na contemporaneidade intercultural.

No caso do uso de recursos do português, pode-se presumir a necessidade de as mensagens das composições atingirem uma audiência mais ampla, para além das aldeias indígenas, uma vez que o seu conte-

údo contestatório incide particularmente contra as diferentes formas de violências e opressão perpetradas por diversos segmentos da sociedade não indígena brasileira, neles incluído o próprio Estado. Trata-se de uma clara instância na qual a “língua” do opressor é usada contra ele próprio (HOOKS, 2008) e que faz parte de um projeto indígena mais amplo pela autonomia, autodeterminação e autorrepresentação perante a sociedade não indígena brasileira e suas instituições, no qual o uso de práticas comunicativas em língua portuguesa se localiza no polo final do contínuo sócio-histórico e intercultural que vai da imposição de tais práticas aos povos indígenas, passando pela necessidade de seu uso nas interações com o não indígena, até a sua apropriação-para-resistência (OLIVEIRA E PINTO, 2011; NASCIMENTO, 2012).

No conjunto de suas composições, os músicos indígenas usam ainda recursos de outros repertórios como do espanhol no verso *Entonce ejuxendive*, que indicia a relação contígua dos povos Guarani através de práticas comunicativas que se emergem em espaços fronteiriços, no caso nas regiões entre Brasil e Paraguai, especialmente, e que se atualizam nos repertórios híbridos usados por seus falantes. Nesse caso, a palavra “entonce” se torna mais um índice da natureza fluida e móvel das práticas comunicativas performadas pelo grupo. Já o uso de elementos que constituem os repertórios da língua inglesa, como ilustrados nas sequências “Xe agwahẽahima/ *Rap* guarani ha Kaiwá” e “*Brô MC’s* primeiros da aldeia”, faz parte de um conjunto de recursos comunicativos intrinsecamente vinculados à cultura *Hip Hop: Rap (Rhythm and Poetry)*; *Brô (Brother)* e *MC (Master of Ceremony)*. Esses elementos já estão incorporados em repertórios para além de suas origens em diferentes regiões do planeta, como no caso dos *Brô MC’s*, que demonstram consciência de suas escolhas transidiomáticas como índice de afiliação à “nação *Hip Hop*” e da contemporaneidade dos fluxos comunicativos nos quais se situam, como ilustra o trecho a seguir de uma entrevista do grupo: “Por que *Brô MC’s*? (Bruno) Vem de irmão, né?! Eu e ele (Clemerson e Bruno) somos irmãos), o Kelvin e o Charlie é irmão também, então é isso. *Brô* na língua guarani significa irmão? (Kelvin) Não, *Brô* é inglês, *brother* é irmão” (*Brô MC’s* apud CUFA, 2010).

Contudo, o uso dos recursos linguísticos que constituem a língua indígena nas composições do *rap* Kaiowá que chama a atenção pelo seu ineditismo no Brasil, fenômeno já observado em outras regiões do

planeta em décadas recentes e que, desde uma perspectiva decolonial, representa a tomada da voz usurpada historicamente por diversas agências de poder. Essa retomada tem se tornado possível e difundida como consequência da própria globalização, como interpreta Mignolo (2003, p. 347), para quem a globalização possibilitou não apenas as migrações em massa, mas também a visibilidade de movimentos sociais e culturas locais, como “o ressurgimento de línguas indígenas eliminadas pela expansão colonial e imperial e pelo crescimento de línguas imperiais fraturadas dentro e fora dos territórios nacionais”, o que tem impactado diretamente os povos indígenas da América Latina. Para o autor, um dos paradoxos da globalização é que ela permite às comunidades subalternas, dentro do estado-nação, criar alianças transnacionais além do Estado, de forma a lutar por seus próprios direitos sociais e humanos. Assim, “o direito de ter e usar línguas colocadas numa posição subalterna pelo discurso da missão civilizadora e pela política pública do Estado faz parte das reparações exigidas como direitos humanos e linguísticos” (MIGNOLO, 2003, p. 401-402).

Contrariamente à perspectiva de que a globalização atua em comunidades locais, com efeito homogeneizador que alegadamente solaparia distinções culturais significativas, a interpretação que aqui se propõe para a produção do *rap* Kaiowá é a de continuidade, fortalecimento e atualização de dimensões da cultura e da identidade indígena, como as práticas comunicativas, por exemplo, através da afiliação à cultura *Hip Hop*. Nesse sentido, Blommaert (2010, p. 64) argumenta que o processo de localização, ou vernacularização da globalização, pode revelar a vitalidade de línguas marginalizadas de forma que os recursos linguísticos dessas línguas provam-se à altura da tarefa de produção globalizada de sentidos, da disseminação de formas linguísticas, incluindo novas formas de letramento e de modelos de mensagens. Assim, para o autor,

superestimar a mudança pode obscurecer a importância da continuidade em tais processos e certamente, desde um ponto de vista sociolinguístico, a continuidade é tão importante quanto a mudança, a persistência de padrões é tão importante como suas transformações causadas pela globalização. (BLOMMAERT, 2010, p. 101; tradução minha)

Ao analisar a *performance* do *Hip Hop* por grupos indígenas, Pennycook e Mitchell (2009) enfatizam que, para além das composições, todos os elementos que constituem a cultura *Hip Hop* são apropriados localmente e transformados a partir de influências indígenas. Para os autores, não apenas as roupas, danças, posturas, os estilos vocais e movimentos indígenas foram combinados com estilos do *Hip Hop* para formar híbridos indianizados, “mas o *Hip Hop* é visto como mantendo uma ligação direta com formas tradicionais de cantar, dançar e contar histórias” (PENNYCOOK E MITCHELL, 2009, p. 30). No caso dos *Brô MC's*, a indianização do *Hip Hop* torna-se visível para além de suas composições transidiomáticas. Segundo Bonfim (2012, p. 19), um dos componentes do grupo afirma que “o cocar, as pinturas, os colares, tudo isso está falando do mundo indígena e está presente no que a gente faz”.

No que se refere às práticas comunicativas, Androutsopoulos (2009, p. 44) destaca que o *rap*, nos diferentes lugares do globo, passa por um processo de emancipação linguística, por meio do qual a sua apropriação inicial através do inglês é rapidamente substituída por uma mudança para a língua nativa dos/as *rappers*. O autor adverte, contudo, que “isto não leva forçosamente a um panorama do *rap* local monolíngue, mas estabelece a língua local/nacional como referência, contra a qual outras línguas podem conseguir significado simbólico” (ANDROUTSOPOULOS, 2009, p. 44; tradução minha). Nessa direção, assim que o *rap* entra numa nova comunidade discursiva, os recursos linguísticos nele empregados são modificados por novas e muito mais complexas condições sociolinguísticas. As composições do *rap* são variavelmente posicionadas num contínuo entre práticas comunicativas legitimadas e práticas não legitimadas socialmente, entre o monolinguajamento e o plurilinguajamento, possibilitando “a chance de novos ‘vernáculos de resistência’ emergirem, sejam dialetos regionais, línguas minorizadas ou na fala híbrida” (ANDROUTSOPOULOS, 2009, p. 50; tradução minha).

Jacquemet (2005, p. 266) ressalta ainda que as práticas transidiomáticas, em geral, produzem inovações linguísticas nos repertórios empregados e recombinações, dependendo do contexto de sua produção e *performance*, bem como das vontades e interesses de seus/as usuários/as. Dessa forma, torna-se bastante significativo um conjunto particular de elementos produzidos no contexto do *Hip Hop* Kaiowá, como os seguintes: “*y nde ava – e aí mano/ ndoi gua’ai a picha – não tô ligado/*

ÿ nó – sai fora/ ko tipo ijapu – seu comédia/ y ko tipo – esse cara/ nadai pori mba’e – se liga!” (JORNAL *O ESTADO DE S. PAULO*, 21 de maio de 2011, p. D5).

Novas visões sobre práticas de linguagem que se instauram em espaços de hibridização e fluxos culturais tornam-se importantes, pois têm o potencial de desestabilizar os alegados e complexos vínculos com afiliações identitárias, especialmente em territórios marcados por processos de colonização e, conseqüentemente, por uma histórica assimetria de poder. Nesse sentido, a compreensão do *rap* Kaiowá, desde as novas perspectivas sociolinguísticas mais próximas da contemporaneidade das relações interculturais, pode contribuir para o questionamento de interpelações públicas, como a do governador do estado do Mato Grosso do Sul, que tem como intuito político deslegitimar grupos e práticas culturais com base em suas identidades e em suas afiliações culturais. Como tem se tornado claro nos últimos anos, no Brasil, e especialmente naquele estado, a ideologia interessada que fundamenta a atribuição do qualificativo “estrangeira” à música produzida pelos indígenas diz menos sobre o gosto musical do referido político e seu exaltado nacionalismo do que sobre sua postura racista e, mais uma vez, sobre a sua visão dos indígenas como obstáculo ao desenvolvimento econômico nacional que depende, em grande parte, da usurpação escandalosa de seus territórios tradicionais.

A deslegitimação pública de demandas de grupos étnicos minorizados fundada no questionamento de sua identidade não é prática nova, mas tem se tornado mais saliente na atualidade em razão do trânsito mais frequente de indígenas em espaços onde antes eram desautorizados. Briones (2010, p. 129; tradução minha), por exemplo, destaca as constantes e intensas suspeitas que recaem sobre a autenticidade cultural de jovens *mapuche* afiliados a manifestações culturais originalmente não indígenas, os chamados *mapunkies* e *mapuheavies*, assim como a intelectuais indígenas cuja escolarização e atuação política os/as distanciam da imagem do “verdadeiro indígena”, “rural, passivo, incompetente, submisso e fácil de satisfazer com políticas assistenciais básicas”. Segundo a autora, é exatamente nessas situações em que surgem os maiores questionamentos e as exigências mais estritas em relação à autenticidade, legitimidade e representatividade indígenas. Sendo o *rap*

um estilo contundentemente contestatário, seria mesmo esperada sua deslegitimação pública pelos detentores do poder, especialmente quando performado por indígenas. Nesse contexto, tornam-se importantes as palavras do *rapper* Mapuche Danko Mariman (apud REKEDAL, 2010), pois,

quando falamos sobre ‘mapuchificar’ o hip-hop e a poesia, falamos sobre incorporá-los à nossa cultura. Através destas formas artísticas, damos vida às nossas lutas pessoais e coletivas [...]. [N]ossa cultura não está imóvel ou fixada em livros, muito pelo contrário, está viva naqueles que hoje vivem [...]. Quando nos engajamos em contatos culturais com outras comunidades humanas, adquirimos novas ferramentas que podem ser incorporadas sem que percamos nossa identidade Mapuche.

Da mesma forma, para os componentes do Brô MC’s, nem o estilo “importado” nem a “língua do colonizador” representam uma ameaça à sua identidade cultural, pois em sua interpretação, “não é por que a gente tá cantando *rap* que a gente tá deixando nossa cultura; a nossa cara, a nossa pele e o nosso sangue já mostra que a gente é índio mesmo, por aí a gente é reconhecido de longe como índio mesmo” (BRÔ MC’S apud CUFA, 2010).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme mencionado, o interesse maior na apresentação do *rap* transidiomático produzido por indígenas brasileiros subjaz em suas potencialidades epistemológicas, tanto para os estudos da linguagem de maneira geral, quanto para projetos de educação linguística intercultural, em especial. Nesse sentido, de acordo com Walsh (2009), a assunção de uma perspectiva epistemológica intercultural para a educação linguística pressupõe focalizar o próprio problema da “ciência” como um dos fundamentos centrais do projeto de modernidade/colonialidade que estabeleceu uma ordem hierárquica racialmente motivada. A autora enfatiza a necessidade de que uma epistemologia intercultural alente

novos processos, práticas e estratégias de intervenção intelectual que poderiam incluir, entre outras, a revitalização, revalorização e

aplicação dos saberes ancestrais, não como algo ligado a uma localidade e temporalidade do passado, mas como conhecimentos que têm contemporaneidade para criticamente ler o mundo, e para compreender, (re)aprender e atuar no presente. (WALSH, 2009, p. 24-25; tradução minha)

Nesse sentido, a problematização das assunções pressupostas pelos estudos da linguagem de base anglo-eurocêntrica passa necessariamente pela ruptura de visões modernas/coloniais a respeito da linguagem, especialmente de categorias naturalizadas como “língua” e suas correlatas, que aprisionam em definições fixas e estanques fenômenos e práticas inerentemente fluidos, dinâmicos, heterogêneos e contextualizados que, muito embora sempre tenham existido, foram contundentemente reorganizados pelo poder colonial e pelos ideais de estado-nação, assim como a forma de se pensar sobre eles. Assim, o *rap* produzido no plurilinguajamento entre “memórias e línguas” pelos jovens Kaiowá apresenta o potencial de repensarmos os vínculos alegados e constantemente reforçados entre línguas, povos e territórios, ao subverter tais vínculos, lançando mão de repertórios e recursos diversos na composição de sua obra altamente contestatória e anti-hegemônica. Abre espaço, assim, para repensarmos também o que compreendemos das complexas relações entre língua e identidades e mesmo para a sua desinvenção e reconstituição.

Da mesma forma, as práticas comunicativas performadas pelo *Brô MC's* trazem à tona a possibilidade, como propõe Walsh, de revitalizar, revalorizar e aplicar os saberes e as visões de mundo indígenas, não como algo do passado, mas como conhecimentos que têm contemporaneidade para criticamente ler o mundo, e para compreender, (re)aprender e atuar no presente. Além disso, nos alertam, conforme Pennycook (2003), que as manifestações contemporâneas dos processos de globalização, por exemplo, demandam novas formas de pensar a linguagem. Esse autor sugere, assim, algumas considerações fundamentais para qualquer discussão sobre globalização que, necessariamente, deve ser compreendida em relação às disjunturas, e também relacionada às continuidades; como produto de uma história euro-americana, mas também como ação de outros projetos que se afastam dessa história, e que por isso “precisa ser compreendida tanto criticamente – em

termos de novas formas de poder, controle e destruição – como em sua complexidade – em termos de novas formas de resistência, mudança, apropriação e identidade” (PENNYCOOK, 2003, p. 524; tradução minha).

Para a área de estudos da linguagem em contextos complexos, esse alerta se impõe ainda como a possibilidade de ampliarmos nossas visões distópicas de ameaças, extinção e morte de línguas indígenas causadas pela globalização geopolítica e geocultural e passarmos a lidar também com as formas de resistências cotidianas de pessoas que, mesmo estando às margens de um sistema/mundo hegemônico, reinventam sua existência através de suas práticas de linguagem. O *rap* kaiowá é um exemplo disso. Essa proposição não significa, contudo, a afiliação a uma posição neoliberal e neutra sobre fluxos e hibridizações culturais na contemporaneidade que inevitavelmente são constituídos em relações assimétricas de poder. Ao contrário, significa reconhecer essa assimetria e enfrentá-la, mesmo que através de versos, rimas e sons plurilinguajantes.

Para projetos de educação linguística intercultural direcionados aos povos indígenas, a potencialidade que se emerge de fenômenos como o *rap* Kaiowá pode fortalecer duas dimensões fundamentais. Em primeiro lugar, o fortalecimento e a atualização da tradição oral desses povos, em um mundo cada vez mais afeito e dependente de práticas escritas, especialmente em contextos de educação escolar. Para Stavrias, por exemplo, a prática de *MCear* dá ao *hip hopper* agência sobre a construção de suas identidades através do *rap* como um meio de expressão para a juventude indígena e como uma forma de debate público. Em suas palavras, por ser performativo e autobiográfico, o *rap* articula experiências, crenças e expectativas através de práticas orais diretamente para sua audiência como uma história e, assim, “como narrativa, o *rap* se assenta na autoridade do/a contador/a de história. O *MC* alega propriedade sobre a verdade, continuando a tradição oral de contar histórias e mantém a palavra falada como o veículo do conhecimento” (STAVRIAS, 2005, p. 51; tradução minha). Dessa forma, conforme Rekedal (2010), tanto num sentido artístico quanto histórico, o *rap* indígena possibilita conexões fascinantes com a língua oralmente transmitida e outras formas de arte orais, “tornando a música *rap* uma manifestação contemporânea de antigas e duradouras tradições expressivas”.

Considerando ainda que os povos indígenas estão cada vez mais inseridos em culturas letradas, o *rap* produzido pelos jovens Kaiowá pode ainda se tornar, como destaca Souza (2011, p. 113), uma nova agência de letramento que permite aos sujeitos descobrirem novos suportes escritos e legitimar usos comunicativos nem sempre reconhecidos e quase nunca autorizados na sociedade hierarquizada em que vivemos. Para a autora, essa possibilidade se dá porque uma das marcas principais do *Hip Hop* é a possibilidade de combinação e recombinação de multiletramentos, sem sua hierarquização, em produções multimodais, que levam em conta “tanto 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, e tornando-as próprias”. Trata-se, assim, da possibilidade da emergência de letramentos de reexistência, na qual a autoria, em vez de deslegitimar, fortalece a identidade (MUNDURUKU, 2009).

COUNTER-HEGEMONIC LINGUISTIC IDEOLOGIES AND PRACTICES IN THE PRODUCTION OF INDIGENOUS RAP

ABSTRACT

This paper aims to present the analysis of the Indigenous rap group Brô MC's' compositions from a decolonial and contemporary sociolinguistic perspectives. The purpose is, thus, demonstrate how the transidiomatic practices employed in the rap lyrics constitute a border locus from where alleged global and imperial designs are critically appropriated, challenged and transformed by local subaltern histories. The main argument developed is that attention to hybrid communicative practices can provide new and important epistemological foundations for language studies in general, and more specifically, for language education in sociolinguistically complex contexts.

KEY WORDS: Indigenous rap, transidiomatic practices, language education.

REFERÊNCIAS

AJINDO - Ação de Jovens Indígenas de Dourados. *BRÔ MC's da Aldeia de Dourados são mais conhecidos nas grandes cidades*. Dourados, 30 de out. de 2012. Disponível em: <<http://www.jovensindigenas.org.br/publicacoes/grupo>

rappers-bro-mc-s-da-aldeia-de-dourados-sao-mais-conhecidos-nas-grandes-cidades>. Acesso em: 30 jun. 2013.

ALIM, H. SAMY; IBRAHIM, Awad; PENNYCOOK, Alastair (Eds.). *Global linguistic flows: Hip Hop cultures, youth identities and the politics of language*. New York/London: Routledge, 2009.

ALMEIDA, Rubem Ferreira Thomaz de; MURA, Fábio. Kaiowá. INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL (ISA). *Enciclopédia dos povos indígenas no Brasil*. 2003. Disponível em: <<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/guarani-kaiowa>>. Acesso em: 30 abr. 2013.

ANDROUTSOPOULOS, Jannis. Language and the three spheres of hip hop. In: ALIM, H. Samy; IBRAHIM, Awad; PENNYCOOK, Alastair (Eds.). *Global linguistic flows: Hip Hop cultures, youth identities and the politics of language*. New York/London: Routledge, 2009. p. 43-62.

BLOMMAERT, Jan. *The sociolinguistics of globalization*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

BODENMÜLLER, Luíza; PIMENTEL, Spensy. *Wikileaks: governador de MS zombou de pedido de terra para os guarani-kaiowá*. Publica - Agência de reportagem e jornalismo investigativo, 30 de out. de 2012. Disponível em: <<http://www.apublica.org/2012/10/wikileaks-governador-de-ms-zombou-de-pedido-de-terra-para-os-guarani-kaiowa/>>. Acesso em: 30 jun. 2013.

BONFIM, Evandro. Sem flecha, na rima: com letras em guarani-kaiowá e português, o grupo de rap Brô MC's mostra a força dos idiomas ameríndios. *Revista Língua Portuguesa*, p. 18-19, jul. 2012.

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

CADENA, Marisol de la; STARN, Orin. Introducción. In: CADENA, Marisol de la; STARN, Orin (Eds.). *Indigeneidades contemporáneas: cultura, política y globalización*. Tradução de Aroma de la Cadena. Lima: IEP/IFEA, 2010. p. 9- 42.

CUFA - Central Única das Favelas. *Entrevista com o Brô MC's na Reserva Indígena Jaguapiru, Escola Municipal Tengatui Marangatu*. Dourados, 2010. Disponível em: <http://www.cufa.org.br/in.php?id=2010/mat10_049>. Acesso em: 20 out. 2012.

- ISA - Instituto Socioambiental. *Reserva Indígena Dourados*. 2013. Disponível em: <<http://ti.socioambiental.org/pt-br/#!/pt-br/terras-indigenas/3656>>. Acesso em: 30 jun. 2013.
- HOOBS, Bell. Linguagem: ensinar novas paisagens/novas linguagens. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 6, n. 3, p. 857-864, dez. 2008.
- JACQUEMET, Marco. Transidiomatic practices: language and power in the age of globalization. *Language & Communication*, v. 25, p. 257-277, 2005.
- MIGNOLO, Walter. D. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- MITCHELL, Tony (Ed.). *Global noise: rap and Hip-Hop outside the USA*. Middletown: Wesleyan University Press, 2001.
- MOITA LOPES, Luiz Paulo. Como e por que teorizar o português: recurso comunicativo em sociedades porosas e em tempos híbridos de globalização cultural. In: MOITA LOPES, Luis Paulo (Org.). *O português no século XXI: cenário geopolítico e sociolinguístico*. São Paulo: Parábola, 2013. p. 101-119.
- MUNDURUKU, Daniel. A escrita e a autoria fortalecendo a identidade. 2009. Disponível em: <<http://pib.socioambiental.org/pt/c/iniciativas-indigenas/autoria-indigena/a-escrita-e-a-autoria-fortalecendo-a-identidade>>. Acesso em: 30 jun. 2013.
- NAVARRO, Cristiano. Tem aldeia no Hip Hop: primeiros rappers Kaiowá lançam disco inspirado no ritmo afro-americano. *Jornal Brasil de Fato*. Dourados, 21 de out. de 2011. <<http://www.brasildefato.com.br/content/tem-aldeia-no-hip-hop>>. Acesso em: 30 abr. 2013.
- NASCIMENTO, André Marques. *Português intercultural: fundamentos para a educação linguística de professores e professoras indígenas em formação superior específica numa perspectiva intercultural*. München: Lincom Academic Publishers, 2012.
- O ESTADO DE S. PAULO. MC's Guaranis. 21 de maio de 2011. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,mcs-guaranis,722106,0.htm>>. Acesso em: 29 abr. 2013.
- OLIVEIRA, Elisâmnia Aparecida; PINTO, Joana Plaza. Linguajamentos e contra-hegemonias epistêmicas sobre linguagem em produções escritas indígenas. *Linguagem em (dis)curso*, v. 11, n. 2, maio/ago., p. 311-335, 2011.
- PENNYCOOK, Alastair. Global englishes, rip slyme, and performativity. *Journal of Sociolinguistics* 7/4, p. 513-553, 2003.

PENNYCOOK, Alastair; MITCHELL, Tony. Hip Hop as dusty foot philosophy: engaging locality. In: ALIM, H. Samy; IBRAHIM, Awad; PENNYCOOK, Alastair (Eds.). *Global linguistic flows: Hip Hop cultures, youth identities and the politics of language*. New York/London: Routledge, 2009. p. 25-42.

RANGEL, Lucia Helena. Vulnerabilidade, racismo e genocídio. In: CONSELHO INDIGENISTA MISSIONÁRIO (CIMI). *Relatório. Violência contra os povos indígenas no Brasil*. Brasília, 2011. p. 12-15.

REDEKAL, Jacob. Introduction to the cultural and political contexts of Mapuche Hip-Hop. *Ñuke Mapu*. 18 de abr. de 2010. Disponível em: <www.mapuche.info/print.php?pagina=478>. Acesso em: 30 jun. 2013.

RICHARDSON, Elaine. (Dis)inventing discourse: examples from black culture and hip-hop Rap/Discourse. In: MAKONI, Sinfree; PENNYCOOK, Alastair (Eds.). *Disinventing and reconstituting languages*. Clevedon/Buffalo/Toronto: Multilingual Matters, 2007. p. 196-215.

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

STAVRIAS, George. Droppin' conscious beats and flows: Aboriginal hip hop and youth identity. *Australian Aboriginal Studies*, 2005/2, p. 44-54. Disponível em: <http://www.aiatsis.gov.au/lryb/PDFs/aasj05.02_stavrias.pdf>. Acesso em: maio 2013.

WALSH, Catherine. Interculturalidade crítica e pedagogia decolonial: insurgir, re-existir e re-viver. In: CANDAU, Vera (Org.). *Educação intercultural na América Latina: entre concepções, tensões e propostas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009. p. 12-42.