

Tupã: o rap indígena dos Brô MC's como performance micropolítica

Marta Macedo Brietzke
Pesquisadora Independente
martabrietzke@gmail.com

Resumo: Este texto aborda uma performance com práticas musicais do grupo Brô MC's, de *rap* indígena, em conjunto com a Orquestra Infantil Indígena Ueze Zahran. Essa performance foi realizada em 2019 no encerramento do XXIV Congresso da Associação Brasileira de Educação Musical. Por meio de abordagens autoetnográficas, o texto discute e concebe performance como micropolítica, segundo as concepções de Suely Rolnik (2019). Enfatiza a necessidade da presença consciente em tais atuações, conforme as concepções de Schechner e Turner (2006). Adota, ainda, a concepção de musicar de Christopher Small (1999) para ampliar as ideias comumente empregadas pela área musical, que relacionam a performance ao ato de cantar ou tocar um instrumento musical. Sugere, também, a ideia de escutas de mundo, em alusão às abordagens de leituras e pronúncias de mundo de Paulo Freire (2019). Dessa forma, se propõe a participar dos debates antirracistas a partir do universo acadêmico.

Palavras-chave: *Rap* indígena, Brô MC's, Performances, Micropolíticas, Musicar

Tupã: Brô MC's indigenous rap as micropolitical performance

Abstract: This article talks about a performance involving the musical practices of the indigenous rap group Brô MC's together with the Indigenous Children's Orchestra Ueze Zahran. This performance occurred in 2019 at the closing presentation of the XXIV Congress of the Brazilian Association of Music Education. Using autoethnographic approaches, the article discusses and conceives performances as micropolitics, following the conceptions of Suely Rolnik (2019). I emphasize the need for a conscious presence during the performances, following Schechner & Turner (2006). I also adopt the concept of musicking proposed by Christopher Small (1999) as a tool to expand music practitioners' commonly held ideas, which relate performance to the act of singing or playing a musical instrument. I also suggest using the idea of "world listening", referring to the approaches of world reading and pronunciations proposed by Paulo Freire (2019). Therefore, the participation of antiracist debates from an academic standpoint is defended.

Keywords: Indigenous rap, Brô MC's, Performances, Micropolitics, Musicking

Introdução

O objetivo deste texto é discutir conceitos da prática musical como performance micropolítica, associado à ideia de escutas de mundo. Toma como ponto de partida a performance de uma música intitulada *Tupã* de autoria do grupo de *rap* indígena Brô MC's, de Dourados, Mato Grosso do Sul; em parceria com a Orquestra e Coro Infantil Indígena da Fundação Ueze Zahran de Campo Grande, Mato Grosso do Sul. Essa performance aconteceu no XXIV Congresso da ABEM (Associação Brasileira de Educação Musical), em Campo Grande, entre os dias 11 e 14 de novembro de 2019. A escrita deste trabalho¹ acontece pelo lugar de professora de instrumento musical, mais especificamente, de violoncelo, em processos de investigação sobre performances com práticas musicais².

As ideias de performance foram tratadas aqui conforme as abordagens dos Estudos da Performance, sob os pontos de vista artísticos e antropológicos, considerando as interseções entre eles. Segundo Schechner e Turner (2006), através dessas práticas e estudos, é possível perceber o alto grau de ficcionalidade no que denominamos realidade (SCHECHNER, 2006, n. p.). As concepções de micropolítica foram abordadas segundo Suely Rolnik (2019) que as concebe como ações da vida cotidiana, nas quais as singularidades das subjetividades entram em contato com o corpo coletivo³, reverberando e recriando novas realidades ficcionais (ROLNIK, 2019, p. 59). As ideias de escutas de mundo foram tratadas como uma analogia às concepções de Paulo Freire (2019) sobre leitura e pronúncia de mundo. Segundo Freire, em seus processos de alfabetização, as pessoas necessitavam ler o mundo antes de ler as palavras, associando essa leitura com o pensamento crítico e, assim, criar e reverberar novas formas de nele se colocar e agir.

Início, então, este trabalho com um convite aos leitores à apreciação da performance do *rap Tupã*⁴, sob a qual reflito, inscrevo e escrevo este texto, considerando-a fundamental para

¹ Expresso meu agradecimento ao professor Alberto Ikeda pela leitura cuidadosa e contribuições a este trabalho desde sua concepção.

² Minha pesquisa foi realizada na Universidade de São Paulo, no Programa de Pós-Graduação em Música, entre os anos de 2019 e 2023. Foi intitulada "Performances de Professores Violoncelistas na Formação de Iniciantes", orientada pelos professores Fabio Soren Presgrave e Mário André Wanderley Oliveira. Foi financiada pela agência CAPES.

³ Segundo Rolnik (2019), cada existência singular acontece em processos contínuos de mutação, transformação, germinação de novas potências, ou seja, não são estáticas. Relacionam-se, por ressonância ou reverberação, com os contatos e afetos que as transpassam, formando um corpo coletivo, sempre em constante processo de equilíbrio. (ROLNIK, 2019, p. 54-55).

⁴ A palavra *Tupã*, no idioma dos povos *Guarani*, refere-se, genericamente, à ideia de Deus, em seu correlato católico. Porém, a cosmogonia *Guarani* é bastante complexa: no centro do céu estaria *Nhanderu Tenondegua*, que é considerado o primeiro e verdadeiro pai, dentro de uma concepção de Deus supremo. *Jakaira*, entidade representativa da neblina (*tatachina*), situa-se ao lado de *Nhanderu*. *Kuaray*, o Sol, circula em torno da Terra, sendo filho do Deus Supremo. À oeste destaca-se *Tupã*, entidade associada ao trovão e às águas (CARVALHO; GODOY, 2011, p. 128).

traçar as discussões que se seguem. Na impossibilidade de assisti-la ao vivo, convido para que recorram ao vídeo gravado e disponível no *YouTube*, sob o *link* https://www.youtube.com/watch?v=AFdYoJggP_o&t=209s (BRIETZKE, 2019). Cabe mencionar que o grupo Brô MC's autorizou a divulgação do vídeo.

Contextos

Considero importante, num primeiro momento, relatar algumas informações sobre os sujeitos e as experiências com as quais este trabalho se encontra: a chegada do *rap* ao Brasil, o *rap* indígena brasileiro, o grupo Brô MC's, a Orquestra e Coro Infantil Indígena da Fundação Ueze Zahran e a Associação Brasileira de Educação Musical. Segundo Ana Cláudia Fernandes (2014), o *rap* chegou ao Brasil por volta dos anos 80, popularizando-se inicialmente na cidade de São Paulo, principalmente, por meio da televisão, filmes e do que ela chama de “elites urbanas” (pessoas que entraram em contato com o movimento *Hip Hop* em viagens aos Estados Unidos) (FERNANDES, 2014, p. 98). No Brasil, está fortemente associado à população afrodescendente, e, muitas vezes, com ideias de delinquência, sobretudo nos setores mais conservadores da sociedade. O *rap* indígena se encontra num lugar não hegemônico, reverbera a voz dos povos originários e, entre outras coisas, os problemas enfrentados por essa população. Além do grupo Brô MC's, outros grupos, de distintas etnias, têm realizado diferentes trabalhos dentro da linguagem do *rap*; entre eles, o grupo Oz Guarani, a *rapper* Kaê Guajajara e o *rapper* Wera MC.

Tanto em materiais acadêmicos quanto em entrevistas concedidas pelos integrantes do Brô MC's, disponíveis na *Internet*, existe uma variabilidade em relação às informações. No que diz respeito ao surgimento do grupo, alguns documentos informam como data o ano de 2005 (SILVA; TETTAMANZY; CONTE, 2017, p. 195), outros o ano de 2008 (OLIVEIRA, 2016, p. 209) e ainda outros, 2009 (SANTANA; TRINDADE, 2017, p. 222). Essas diferenças de informação talvez se devam ao momento em que o grupo passou a ver-se como tal, com a atual formação. Também existe uma diferença de informações em relação às motivações do seu surgimento. Em vídeos disponíveis na *Internet*, os integrantes ora afirmam que teria sido pela gravação do documentário Terra Vermelha em 2008 (AVA MANDARU, 2012), ora pela aproximação com uma oficina de dança realizada na aldeia pela Central Única de Favelas-CUFA (CUFA TV DOURADOS, 2010).

O grupo é integrado por Bruno Veron, Clemersom Batista, Kelvin Peixoto e Charlie Peixoto, sendo que os dois primeiros e os dois últimos são irmãos. A relação de parentesco é citada

por eles como a origem do nome Brô, que seria uma simplificação da palavra inglesa *brothers*. Residem na Reserva Indígena de Dourados, Mato Grosso do Sul, formada pelas aldeias *Jaguapirú* e *Bororó*, onde convivem diferentes etnias; entre elas, *Guarani Kaiowá*, chamados comumente de *Kaiowá*; *Guarani Nandeva*, chamados de *Guarani*; e *Terena* (OLIVEIRA, 2016, p. 202). Segundo Oliveira (2016), “na maior parte de suas apresentações são acompanhados por Higor Lobo, responsável pelas bases, membro da CUFA em Dourados e líder de outro grupo de *rap* chamado Fase Terminal” (OLIVEIRA, 2016, p. 209), grupo ao qual, em diversos momentos de entrevistas em vídeos disponíveis na *Internet*, os membros do Brô MC’s afirmam ter sido uma das suas maiores influências.

Em sua página oficial na plataforma digital *Facebook*, os Brô MC’s se intitulam como o primeiro grupo de *rap* indígena.

Mais uma flecha lançada! O primeiro grupo de rap indígena do Brasil o "Brô MC's" visa com suas rimas que mesclam o Português com o idioma Guarani, amplificar suas músicas por meio das redes sociais e aproximar os não-índios para os assuntos, lutas, anseios, conquistas e vitórias dos povos indígenas de todo o Brasil. Os integrantes do Brô MC's vivem na Aldeia Jaguapirú Bororó em Dourados - MS. Seja bem-vindo (a) a nossa página, porã! (BRÔ MC'S RAP INDÍGENA, n. p.).

Segundo a pesquisa de Jacqueline Cândido Guilherme (2017), o *rap* do grupo Brô MC’s carrega influências diretas das músicas tradicionais dos povos *Guarani* e *Kaiowá*. A autora cita, entre outras questões, o uso de instrumentação em algumas das suas músicas, como, por exemplo, o *mbakará*⁵ (GUILHERME, 2017, p. 75). Ela também apresenta falas e relatos de seus integrantes, obtidos em entrevistas realizadas entre os anos de 2016 e 2017, quando a autora aprofundou sua pesquisa de campo junto a eles, na Reserva Indígena de Dourados. Em um desses relatos, o performer Bruno Varon explica que utiliza alguns cantos tradicionais, citando o *Guaxiré*, o *Kothyhu* e o *Guahu*, respeitando as orientações das lideranças do seu povo em não utilizar cantos que não devem ser entoados fora de um contexto ritualístico (GUILHERME, 2017, p. 84).

Dentro desse cenário, a música *Tupã* faz parte do CD gravado no ano de 2009, que contém no total oito canções. Esta música, na sua versão original, possui uma instrumentação digitalizada, produzida por sintetizador. Em sua versão com a orquestra, é possível perceber que o arranjador do trabalho manteve as mesmas melodias escolhidas pelo grupo, além de criar variações e ornamentações, bem como a utilização de melodias em terças paralelas. Na versão com a orquestra também foram utilizadas algumas variações rítmicas na parte instrumental, que não estão presentes na versão original, além da utilização do coral que

⁵ Neste caso, trata-se de instrumento musical de percussão construído a partir de uma cabaça, sementes e madeira para o cabo.

dobra as vozes instrumentais, acrescentando variações timbrísticas. Também é utilizada a base rítmica produzida pelo DJ. A seguir, apresento a letra da música, que se manteve a mesma, tanto na versão original, quanto na versão com a orquestra.

Só o tempo vai dizer
O quanto nós sofremos
Pra você ver
Uns morrendo, outros vivendo
No proceder, tem que ter, pra se viver
Se não tem, então, tenta
Matança, droga, violência
Afeta toda a comunidade
Batalha sangrenta
E os que sofrem racismo e preconceito
Vivem como podem
Mas na comunidade prevalece a humildade
Sempre levando a palavra de verdade
Através do rap mostrando a nossa realidade
Periferia da cidade, aldeia
A vida mais parece uma teia que te prende, que te isola
Não quero tua esmola, nem a sua dó
Minha terra não é pó
Meu ouro (osso) é o barro
Onde piso, onde planto, que suja esse sapato
Quando vem na reserva fazer turismo
Pesquisar e tentar entender o porquê do suicídio
Achar que não tem nada a ver com isso
Mas pelo contrário eu te digo
Você é tão culpado quanto os que antes aqui chegaram
Mataram, expulsaram o índio da terra
Mas agora é guerra, mas agora é guerra

Che ru Tupã (Meu pai, deus *Tupã*)
Aiko nendive (Eu vivo por você)
Ñandereko heta omano (No nosso povo morreu muita gente)
Pra defender *Ñandereko* (Pra defender nosso modo de vida)
Che ru Tupã (Meu pai, deus *Tupã*)
Aiko nendive (Eu vivo por você)
Ñandereko heta omano (No nosso povo morreu muita gente)
Pra defender *Ñandereko* (Pra defender nosso modo de vida)
Che ru Tupã (Meu pai, deus *Tupã*)
Aiko nendive (Eu vivo por você)
Pra defender *Ñandereko* (Pra defender nosso modo de vida)

Ape mokõi ava revoltados (Aqui, dois homens revoltados)
Ogueru ohechuka mba'epa ore rorepresenta (Vem pra mostrar o que nós representamos)
Pra defender *heta omano* (Para defender, muitos morreram)
Esteja com *Tupã*
Onde quer que for
Olhe por nós
Tenha fé meu povo
Que tudo irá mudar
Vamos buscar o novo mundo
Com *Ñandereko* será diferente
Estamos de pé, graças a deus
Assim que é
Nunca estaremos a sós
Eu sei que lá de cima
O *Tupã* está olhando por nós
Tupã omanha nhanderehe (*Tupã* nos olha)
Pra defender
Ko'ape che ha'e rehendua rehendu (Aqui eu falo e você escuta o que você puder)
Tupã omaña che rehe ha nde rehe (*Tupã* me olha e olha para você)
Roikoa haña ko yvy ari (Para viver sobre essa terra)
Herava yvy pytã (Que se chama "terra vermelha")

Che ru Tupã (Meu pai, deus *Tupã*)
Aiko nendive (Eu vivo por você)
Ñandereko heta omano (No nosso povo morreu muita gente)
Pra defender *Ñandereko* (Pra defender nosso modo de vida)
Che ru Tupã (Meu pai, deus *Tupã*)
Aiko nendive (Eu vivo por você)
Ñandereko heta omano (No nosso povo morreu muita gente)
Pra defender *Ñandereko* (Pra defender nosso modo de vida)
Che ru Tupã (Meu pai, deus *Tupã*)
Aiko nendive (Eu vivo por você)
Pra defender *Ñandereko* (Pra defender nosso modo de vida)

(BRÔ MC'S 2009, transcrição e tradução de Richard Ariel Gómez⁶ e Hugo Irazzábal⁷)

As informações disponíveis sobre o grupo que acompanhou os Brô MC's na performance realizada no congresso da ABEM, a Orquestra e Coro Infantil Indígena da Fundação Ueze Zahran, são poucas. As primeiras abordagens consultadas constavam no *site* da ABEM (2023), no qual havia uma descrição dos grupos artísticos que se apresentariam no congresso. Posteriormente, o coordenador do projeto, Eduardo Martinelli, concedeu-me uma entrevista que foi publicada em outro trabalho, no ano de 2022 (BRIETZKE, 2022).

Segundo Martinelli, a Orquestra Indígena da Fundação Ueze Zahran existe desde 2015 e segue ativa através de um convênio entre a Fundação, o Tribunal de Justiça de Mato Grosso do Sul e o Comitê Intertribal Memória e Ciência Indígena (BRIETZKE, 2022, p. 522). Atende cerca de quarenta estudantes, entre 9 e 16 anos. Os estudantes pertencem às etnias *Guarani* e *Terena* e são moradores de Aldeia urbana Darci Ribeiro, situada no Jardim Noroeste em Campo Grande (BRIETZKE, 2022, p. 522).

Segundo o professor, as aulas de música acontecem em uma associação que se situa na própria aldeia urbana onde os estudantes residem, e as classes são sempre coletivas. Além dos instrumentos musicais (violinos, violas, violoncelos e contrabaixos), os estudantes têm aulas de canto coral (BRIETZKE, 2022, p. 522-523). Segundo ele, o projeto objetiva a diversificação dos repertórios, com peças e estudos considerados tradicionais na literatura de cada instrumento e músicas as quais os estudantes têm acesso pela *Internet*, televisão e outros meios. Também são trabalhadas músicas de diferentes etnias indígenas brasileiras com a intenção de apresentar conhecimentos e repertórios não apenas de sua etnia particular (BRIETZKE, 2022, p. 523).

A Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) é integrada por membros da comunidade com interesse em propostas de Educação Musical, a grande maioria, professores e estudantes de Música do meio acadêmico e escolar. Existe desde 1991 com o intuito de “congregar profissionais e de organizar, sistematizar e sedimentar o pensamento crítico, a pesquisa e a atuação na área da educação musical” (ABEM, 2023, n. p.). Além de seus congressos, viabiliza publicações de cunho acadêmico nas *Revista da ABEM* e na *Revista Música na Educação Básica (MEB)*.

⁶ Estudante do curso de Filosofia na Facultad de Filosofía da Universidad Nacional de Asunción em Assunção, Paraguai.

⁷ Estudante do curso de Música na Facultad de Arquitectura, Diseño y Arte da Universidad Nacional de Asunción em Assunção, Paraguai.

Percurso Metodológico

Este trabalho surgiu no momento em que participei do XXIV Congresso da ABEM, em novembro de 2019, e participei como ouvinte, no concerto de encerramento, da performance do rap *Tupã*, que exerceu sobre mim um grande impacto. Realizei uma gravação em vídeo com meu celular, pois já conhecia a música, porém, não na versão com orquestra, o que me motivou a produzir um registro audiovisual. Em minhas pesquisas sobre a música, anexei o vídeo ao *YouTube* e busquei, em documentos na *Internet*, alguma possível transcrição e tradução dos trechos da letra cantados no idioma *Guarani*, o que só foi possível cerca de um mês após a gravação do vídeo. Essa busca se deu por inquietação pessoal, pois eu desejava conhecer o significado das palavras pronunciadas pelos performers nesses trechos.

O processo de tradução foi realizado com a consulta ao trabalho de Guilherme (2017), no qual constava a transcrição de um pequeno trecho, e pelo trabalho de dois amigos de nacionalidade paraguaia que dominam o idioma *Guarani*. Este idioma, utilizado no Paraguai, assemelha-se ao utilizado pelos povos *Guarani* do Brasil, com algumas diferenças de construção das frases, no entanto, mantendo os significados das palavras. Dessa forma, um cidadão paraguaio que domine o idioma *Guarani* conforme adotado em seu país pode compreender sua utilização por esses povos.

Num momento posterior, busquei referências em textos acadêmicos produzidos sobre o trabalho do grupo Brô MC's. Busquei, também, conhecer um pouco mais do trabalho específico da performance em questão, conversando com algumas das pessoas envolvidas, o que só foi possível através do contato com o professor Eduardo Martinelli.

O trabalho de escrita foi submetido em 2020 à revisão por pares em um periódico, com recomendação de reorganizar alguns pontos destacados. Porém, novamente por inquietação pessoal, esse trabalho foi postergado por três anos, ganhando novas configurações devido aos conceitos e abordagens utilizadas em minha pesquisa de 2023. Esses conceitos e abordagens se colocam tanto em relação ao trabalho metodológico, aos referenciais teóricos e às considerações e elaborações da investigação.

Este texto se situa, então, como um percurso autoetnográfico, segundo as abordagens de Sílvia Matheus Santos (2017). Para Santos (2017), os estudos de contorno autoetnográfico consistem-se de uma forma de escrita sobre um grupo de pertencimento ao qual o próprio pesquisador faz parte, destacando-se os relatos e vivências pessoais e o papel político do pesquisador em relação ao trabalho realizado (SANTOS, 2017, p. 219). No caso deste percurso, em especial, as análises se fazem do papel de participante da performance

enquanto “ouvinte”⁸, papel ocupado por professores, pesquisadores e acadêmicos da área de Educação Musical que participavam do Congresso.

As ideias de performance abordadas anteriormente e, mais detalhadamente, na sequência deste trabalho também conversam com o percurso metodológico traçado. A conformação do trabalho se deu em um período largo de tempo, no qual foi necessário revisitar conceitos e propostas de ser e estar no mundo, propósitos de pesquisa e de vida. Além disso, a retomada de sua escrita em um período pós-pandêmico e após a saída de um governo autoritário no país, manifesta-se como um ato político de “ser grão de areia” nas lutas antirracistas a partir de um lugar branco e privilegiado do meio acadêmico, configurando-se, então, enquanto performance micropolítica.

Estas reconfigurações [das pesquisas em performance] se movem, simultaneamente, em três direções ao mesmo tempo. Questionam as práticas e políticas de evidências que produzem os dados. Apoiam a convocação de novas maneiras de fazer visível o mundano, sendo tanto através de performances ou através de metodologias pós-empíricas disruptivas. Estas metodologias insubordinadas leem e interrompem os rastros de presença, que vem de materiais filmados, gravados ou transcritos. Estas metodologias não privilegiam presença, voz, sentido ou intencionalidade. Acima disto, elas buscam intervenções performativas e representações que incrementam a consciência crítico-reflexiva que conduzem a formas concretas de práxis (DENZIN, 2016, p. 59, tradução minha⁹).

Diálogos

O termo performance vem sendo comumente utilizado pela área musical no Brasil, muitas vezes, sem especificar seus conceitos e ideias. Com frequência, tem sido relacionado às ações de tocar um instrumento ou cantar, muitas vezes, sem levar em consideração as implicações sociais, políticas, ideológicas, entre outras, do ato realizado, da pessoa do compositor, da pessoa do performer, do público a ser atingido e outras variáveis. Também vem sendo relacionado a ideias de “alta performance”, destacando capacidades técnicas e interpretativas mais direcionadas pela concepção que traduz o termo como o alto desempenho em determinada atividade, o que o condiciona a ser utilizado em contextos industriais, maquinais ou ligado a elevadas capacidades humanas. Porém, nas Artes, o

⁸ Essa ideia ainda será abordada com mais detalhes no decorrer deste texto.

⁹ Estas reconfiguraciones se mueven simultáneamente en tres direcciones al mismo tiempo. Cuestionan las prácticas y políticas de evidencias que producen los datos. Apoyan la convocatória de nuevas maneras de hacer visible lo mundano, ya sea a través de performances o a través de metodologías post-empíricas disruptivas. Estas metodologías insubordinadas leen e interrumpen los rastros de presencia, que vienen de materiales filmados, grabados o transcritos. Estas metodologías no privilegian, presencia, voz, sentido o intencionalidad. Más bien buscan intervenciones performativas y representaciones que incrementan la conciencia crítico-reflexiva que conduce a formas concretas de práxis (DENZIN, 2016, p. 59).

termo é considerado polêmico, contestatório, incompleto, contraditório, capaz de designar uma gama de nuances e expressões (CARLSON, 2010). Por essa razão, outras áreas vêm estudando e utilizando o termo performance, sobretudo a Antropologia, amplificando as complexidades das práticas que se nomeiam como tais e apontando as similaridades entre elas e a vida.

Christopher Small (1999), de forma crítica, aponta que ainda hoje é proposta para a pessoa do performer a sua neutralização (SMALL, 1999, p. 2-3), a sua fragmentação em distintas partes, nas quais apenas uma delas seria destinada às práticas musicais (BRIETZKE, 2023, p. 65). Small (1999), por meio da concepção de musicar, considera que a música não é um produto e sim uma atividade de um conjunto de pessoas, sendo assim, um processo relacional que envolve uma trama de ações que traduzem pensamentos e formas de conhecer e imaginar o mundo (SMALL, 1999, p. 2-3). Segundo as concepções do autor, os significados de uma performance musical se configuram nas relações que se estabelecem entre os sons e entre as pessoas que se envolvem no musicar, que se conectam com as relações que estabelecem no mundo, de maneira mais ampla (SMALL, 1999, p. 6-7).

Segundo Taylor (2011), os diversos usos da palavra performance coincidem, também, com as diversas e complexas capas de significado que o termo pode designar, que apesar de, algumas vezes, sugerirem certa contradição, também se reforçam entre si (TAYLOR, 2011, p. 20). Para ela, performance implica, simultaneamente, “processo, prática, ato, episteme, evento, modo de transmissão, desempenho, realização e forma de intervenção no mundo” (TAYLOR, 2011, p. 20, tradução minha¹⁰). Ela acredita que, para os artistas, abre portas para “outra forma de desenvolver práticas e teorias nesse mundo em que o estético, o econômico, o político e o social são categorias indissociáveis” (TAYLOR, 2011, p. 28, tradução minha¹¹).

Gilberto Icle (2013) argumenta, também, que as performances se apresentam como experiências coletivas, que rompem com a ideia de pensar os conhecimentos como processos individuais. A performance como conteúdo não programado, sem currículos a serem cumpridos, como forma de intervenção na vida, deixa de reproduzir os comportamentos socialmente esperados. Segundo Icle (2013), “trata-se, portanto, de repensar os currículos, desfazer os tempos, recolocar os espaços de produção dos saberes e conhecimentos” (ICLE, 2013, p. 20).

¹⁰ Implica simultaneamente un proceso, práctica, acto, episteme, evento, modo de transmisión, desempeño, realización y medio de intervención en el mundo (TAYLOR, 2011, p. 20).

¹¹ Otra forma de desarrollar prácticas y teorías en este mundo en el que lo estético, lo económico, lo político y lo social resultan categorías indisociables (TAYLOR, 2011, p. 28).

Norman Denzin (2016), em conversa com outros autores – entre eles, Soyini Madison, antropóloga, e Dwigth Conquergood, etnógrafo –, situa a performance como uma metanarrativa da vida cotidiana, na qual aquele que performatiza estabelece uma possibilidade de conhecermos mais sobre nós mesmos. Também considera que por meio da performance é possível desafiar e unir o eu performativo com o público, em um diálogo permanente, que funciona mais como um guia, um roteiro de um percurso do que como um ponto de chegada (DENZIN, 2016, n. p.).

Denzin (2016) em muito tem se apoiado nas concepções de Augusto Boal que, assim como Schechner e Turner destacavam o alto nível de espetacularização das sociedades humanas. Boal (2009) entendia que as pessoas adquirem determinadas “máscaras sociais de comportamento”, estruturas musculares próprias das performances que desenvolvem com mais frequência em seu cotidiano. Desmanchar essas estruturas e conceber novas estruturas possibilita que sejam percebidas outras formas de ser e de existir no mundo (BOAL, 2009, p. 146).

Tenho utilizado, então, o termo Performances com Musicares assumindo sua possível redundância, no intuito de considerar as nuances dessas ideias e práticas e de reforçar os aspectos relacionais que ambas traduzem. De forma ainda mais ampla, tenho abordado a concepção de Performances com Musicares enquanto Performances de Existência (BRIETZKE; OLIVEIRA; PRESGRAVE, 2022). Assim, considero a não neutralidade e a não neutralização dessas atuações reforçando que os musicares são também escolhas e ações micropolíticas, parte dos processos de subjetivação das pessoas nelas envolvidas, o que pode conectar o performer consigo mesmo e com o outro. Considero essas Performances como parte da espetacularização social, reflexos das experiências vividas e refletidas nas máscaras sociais de comportamento, como potenciais agentes na desescolarização dos corpos, como rituais sociais micropolíticos.

É importante destacar que as concepções de micropolíticas abordadas por Rolnik, com as quais converso e já foram apontadas neste texto, podem ser reativas ou ativas, respectivamente, mantendo ou subvertendo os sistemas de dominação, mantendo a vida ou explorando-a. Rolnik (2019) chama a atenção que essas forças não são estanques ou homogêneas, não existem em estado puro. Ao longo da sua existência, cada ser humano oscila entre várias proporções dessas forças (ROLNIK, 2019, p. 59).

As micropolíticas ativas são regidas por critérios éticos, próprios de uma subjetividade que percebe as experiências da singularidade e do corpo vibrátil simultaneamente. A micropolítica reativa se orienta por critérios morais e se reduz à experiência percebida como individual, que se aliena do corpo vibrátil. Essa percepção é permeada pelo medo de que a

dissolução das formas atuais do mundo conhecido carregue a sua própria dissolução. Sendo assim, as transformações do mundo devem ser caladas a qualquer custo, o mais rapidamente possível, inclusive por formas violentas (ROLNIK, 2019, p. 67). O mundo é visto como um mercado, no qual a subjetividade consome “produtos” que lhe proporcionam certo alívio momentâneo, mas não alteram os padrões do mundo vigente que lhe causam desconforto (ROLNIK, 2019, p. 70).

Tenho utilizado, também, a ideia de escutas de mundo, uma analogia às ideias de leitura e pronúncia de mundo de Paulo Freire. Concebo escutas, leituras e pronúncias de mundo, também, como rituais de performances micropolíticas, conforme o pensamento do próprio Freire (2019) sobre o conceito antropológico de cultura:

A cultura como o acrescentamento que o homem faz ao mundo que não fez. A cultura como o resultado de seu trabalho. Do seu esforço criador e recriador. O sentido transcendental de suas relações. A dimensão humanista da cultura. A cultura como aquisição sistemática da experiência humana. Como uma incorporação, por isso crítica e criadora, e não como uma justaposição de informes ou prescrições “doadas” (FREIRE, 2019, p. 108).

Freire (1967) argumenta sobre a capacidade humana em produzir relações com o mundo: escutas, leituras e pronúncias, transformação e transfiguração.

Há uma pluralidade nas relações do homem com o mundo, na medida em que responde à ampla variedade dos seus desafios. Em que não se esgota num tipo padronizado de resposta. A sua pluralidade não é só em face dos diferentes desafios que partem do seu contexto, mas em face de um mesmo desafio. No jogo constante de suas respostas, altera-se no próprio ato de responder. Organiza-se. Escolhe a melhor resposta. Testa-se. Age. Faz tudo isso com a certeza de quem usa uma ferramenta, com a consciência de quem está diante de algo que o desafia. Nas relações que o homem estabelece com o mundo há, por isso mesmo, uma pluralidade na própria singularidade. E há também uma nota presente de criticidade. A captação que faz dos dados objetivos de sua realidade, como dos laços que prendem um dado a outro, ou um fato a outro, é naturalmente crítica, por isso, reflexiva e não reflexa, como seria na esfera dos contatos. Ademais, é o homem, e somente ele, capaz de transcender (FREIRE, 1967, p. 39-40).

Freire (2019) considerava que através da cultura, pelo entendimento do conceito antropológico do que ela representa, as pessoas podem assumir seu papel de ser histórico. Calar-se seria, para ele, uma espécie de medo e de deixar-se sucumbir ao entendimento de mundo do outro, eximindo-se, ou se deixando eximir de sua atuação como sujeito.

A existência, porque humana, não pode ser muda, silenciosa, nem tampouco pode nutrir-se de falsas palavras, mas de palavras verdadeiras, com que os homens transformam o mundo. Existir, humanamente, é pronunciar o mundo, e modificá-lo. O mundo pronunciado, por sua vez, se volta problematizado para os sujeitos

pronunciantes, a exigir deles novo pronunciar. Não é no silêncio que os homens se fazem, mas na palavra, no trabalho, na ação-reflexão. Mas se dizer a palavra verdadeira, que é trabalho, que é práxis, é transformar o mundo, dizer a palavra não é privilégio de alguns homens, mas direito de todos os homens. Precisamente por isso, ninguém pode dizer a palavra verdadeira sozinho, ou dizê-la para os outros, num ato de prescrição, com o qual, rouba a palavra dos demais. O diálogo é este encontro dos homens, mediatizados pelo mundo, para pronunciá-lo, não se esgotando, portanto, na relação eu-tu (FREIRE, 2019, p. 108).

Reflexões

Parto essas reflexões da perspectiva de autoobservadora, como parte de um coletivo pertencente ao universo acadêmico (branco) musical. O Congresso da ABEM tinha como tema *Educação Musical em tempo de crise: percepções, impactos e enfrentamentos*. Além das discussões teóricas do congresso, com base em modelos acadêmicos de textos estruturados em um formato específico, configurou-se perante nossos sentidos uma performance desafiadora desses modelos. Denzin (2016) aponta que “as performances desconstroem, ou pelo menos, desafiam o artigo acadêmico como forma privilegiada de apresentação (e representação). Uma performance autoriza a si mesma” (DENZIN, 2016, p. 70, tradução minha¹²). Para o autor, a performance desafia esses modelos “por sua capacidade de criticar, despertar, evocar e invocar a experiência emocional e o entendimento entre o performer e a plateia” (DENZIN, 2016, p. 70, tradução minha¹³).

Naquela performance muitas coisas estavam em jogo e não era preciso discorrer sobre o fazer. Mesmo sem nos darmos conta, nós, os “ouvintes” dela fizemos parte, pois estávamos todos sentados em um teatro de uma Universidade Federal, com o objetivo de assistir a um concerto e mantínhamos nossa performance normativa e normatizante, em que o correto para se assistir um concerto é estar sentado, em uma plateia escura na qual as luzes se acendem para os protagonistas que se encontram no palco. Parte da apresentação era da Orquestra e Coro Infantil Indígena. As crianças, apesar de sentadas em uma posição tipicamente orquestral, com uniforme tipicamente padronizado de projetos de cunho social musical, tocavam uma música única, própria, que parecia ter sido construída em conjunto entre eles e os professores do projeto.

Entram no palco quatro jovens, com suas roupas da cultura *rap* e suas pinturas *Guarani Kaiowá* que se posicionam de pé em frente à orquestra e fazem alguns testes de voz. Em

¹² Las performances desconstruyen, o por lo menos, desafian el artículo académico como forma privilegiada de presentación (y representación). Una performance se autoriza a si misma (Denzin, 2016, p. 70).

¹³ sino por su capacidad para criticar, despertar, evocar y invocar la experiencia emocional y el entendimiento entre el performer y la audiencia (Denzin, 2016, p. 70).

seguida, pronunciam em *Guarani* e em português palavras que explicam quem são, do que falam suas músicas e, também, palavras de agradecimento aos músicos que os acompanham, às pessoas que acreditam em seu trabalho. A música começa, movimentos de dança com os corpos e os braços. Porém, eles têm algo que os diferencia: não é esperado deles que assim atuem. Performar de maneira diversa é por si só micropolítica ativa. Nós, os acadêmicos, continuávamos na nossa normatividade, incapazes de agir fora dos padrões, petrificados frente a um espetáculo vivo de sons e formas de ação. Éramos os espectadores que mal podiam conter a respiração dentro do corpo e com nossas palavras, até então pronunciadas em mesas redondas e comunicações, agora enodadas na garganta (ROLNIK, 2018, p. 26).

Uma outra forma de pronúncia ali se colocava, a pronúncia que surgiu nos movimentos vivos de rua e não no empoeiramento dos teatros, uma pronúncia de denúncia. Ao abraçarem a língua portuguesa, duplamente abraçam outras formas de pronunciar o mundo. Eram eles que pronunciavam e “enfrentavam os tempos de crise” e isso era evidente quando cantavam: “Estamos de pé, graças a deus, assim que é. Nunca estaremos a sós, eu sei que lá de cima o *Tupã* está olhando por nós!” Sim, eles estavam de pé, enquanto todos nós apenas os observávamos, sentados em silêncio estático. Era evidente também que não nos eximiam da culpa do genocídio: “Mas pelo contrário eu te digo: você é tão culpado quanto os que antes aqui chegaram, mataram, expulsaram o índio da terra. Mas agora é guerra, mas agora é guerra!” Porém, também era possível escutar seu canto como um chamado amoroso, um desafio, uma pergunta: “você vão continuar sentados na sua normatividade desse teatro escuro ou vão escutar o que estamos pronunciando?”

Não deixo de me recordar da bonita análise feita por Rolnik (2019) sobre os significados da palavra garganta no idioma *Guarani* na qual explica que “os Guarani chamam a garganta de *ahy’o*, mas também de *ñe’* e *raity*, que significa literalmente ‘ninho das palavras-alma’” (ROLNIK, 2019, p. 26). Ela considera que, para os *Guarani*, o fato de “que as palavras tenham alma e a alma encontre suas palavras é tão fundamental para eles que consideram que a doença, seja ela orgânica ou mental, vem quando estas se separam – tanto que o termo *ñe’*, que eles usam para designar ‘palavra’, ‘linguagem’ e o termo *anga*, que usam para designar ‘alma’ significam ambos ‘palavra-alma’” (ROLNIK, 2019, p. 26).

No entanto, volto à ideia de escutas! Ainda é preciso escutar! A presença e a performance do grupo Brô MC’s dentro de uma Universidade Federal, não na posição de estudantes, mas na condição de artistas performers, nos indica o duplo, a meta-narrativa (DENZIN, 2016). Oferece-nos a possibilidade da escuta de mundos! Indica a ideia de construir novos musicares, distintos dos imaginados e confinados em nossas limitações e que essa escuta

pode se converter em ação, em performances construídas sob bases de micropolíticas ativas, que desacomodam o sistema ficcional vigente e amplificam a noção de música, pensando-a e assumindo-a como posicionamento ético, estético e político e não apenas como bem de consumo, entretenimento ou prática acadêmica. Amplifica as noções polifônicas de performance, conhecimento aprendido em coletivo, musicares e ações micropolíticas em devir e propõe pensar as performances com práticas musicais em seu sentido amplo, com as fricções, conflitos, polêmicas e contestações que o termo e as práticas evocam (CARLSON, 2010).

Reforço, mais uma vez, o caráter redundante assumido que a ideia de Performances com Musicares evoca, propondo, agora, também a ideia de Performances Micropolíticas com Musicares, assim, reforçando o caráter inadiável de presença consciente nessas atuações.

Em *Tupã*, os performers, assim como suas palavras, estavam livres, como os nós que se desatam da garganta (ROLNIK, 2019, p. 26). Questiono-me, então, se ao transcrevê-las aqui no corpo deste artigo, estaria eu aprisionando-as. Seria melhor calar-me, ou esse seria um ato de des(existência) como me diz Freire (2019)? Assim, como maneira de fechamento deste texto, “pronuncio” algumas palavras que escutei, compartilhando-as com os leitores deste texto:

Melià: Nesta época eu estive pensando e me pus a escrever um poema. Me passou pela cabeça que, na verdade, eram muito felizes os que não sabiam ler, porque aqueles que não sabiam ler eram mais livres. Eles tinham as suas montanhas e sabiam amar-se, não eram dominados por ninguém. Naquele momento, a mim não me dava muita confiança a escola, era isso que eu sentia.

Lutarco: Ali na escola se ensina, sem que isso afete a nossa cultura. Não prejudica a nossa cultura que nós aprendamos a ler. Porém, muitas vezes, dizemos, no nosso idioma, que se não resistirmos, isso pode mudar o sentido do que nós somos. Podemos nos perder se não estivermos conscientes. Isso pode acontecer porque essa é a cultura dos brancos. Não é a nossa cultura, mas conhecer essa cultura nos faz mais fortes. E a conhecemos. Por isso podemos dar amor aos outros e podemos amar o mundo. Esse conhecimento nos permite ver as coisas com clareza e queremos conhecer mais (SEGÓVIA; NAJAR, 2017, tradução minha¹⁴).

¹⁴ Melià: En esa época yo estuve pensando y me puse a escribir un poema. Se me pasó por la cabeza que de verdad eran muy felices los que no sabían leer, porque aquellos que no sabían leer eran más libres. Ellos tenían sus montes y sabían amarse, no eran dominados por nadie. En aquel entonces a mí no me daba demasiada confianza la escuela, eso yo sentía.

Lutarco: Allí, se enseña en la escuela, sin que eso afecte a nuestra cultura. No perjudica a nuestra cultura, que nosotros aprendamos a leer. Pero muchas veces decimos, en nuestro idioma que si no resistimos, eso puede cambiar el sentido de lo que somos. Podemos perdernos si es que no somos conscientes, eso puede pasar, porque esta es la cultura de los blancos. No es nuestra cultura, pero conocer esa cultura nos hace más fuertes. Y conocemos. Por eso podemos dar amor a los demás y podemos amar el mundo. Eso conocimiento nos permite ver las cosas con claridad y queremos conocer más (SEGÓVIA; NAJAR, 2017).

Lutarco é um líder indígena *Guarani* e Bartolomeu Melià, um imigrante espanhol falecido em 2019 que pertencia à Companhia de Jesus e havia fixado residência em Assunção, Paraguai, em 1954, país onde dedicou-se ao estudo da língua *Guarani*. Nesse diálogo final aprendemos com Lutarco que conhecer a cultura de outros povos nos torna mais fortes, mais humanos e nos permite “ler os mundos” (FREIRE, 2019) com mais sensibilidade, amor e respeito. Trazer a fala dos *Guarani* para este artigo acadêmico pode nos auxiliar a compreender nosso papel nas lutas antirracistas e fazê-lo emergir com a urgência necessária e como parte de nossas micropolíticas diárias, em nossos musicares e em nossas demais atuações sociais.

Referências

- ABEM. Quem somos. [Site]. 2023. Disponível em <<https://abem.mus.br/abem/>>.
- AVA MARANDU. (Produtor). 9min /2010. [vídeo]. 2012. Disponível em <<https://youtu.be/dvK6Fylpi4>>.
- BOAL, Augusto. A Estética do Oprimido. Rio de Janeiro: Editora Garamond Ltda, 2009.
- BRIETZKE, Marta. (Filmagem). Brô MCs, Orquestra e Coro Infantil Indígena da Fundação Ueze Zahran. 2019. “Tupã”. [vídeo]. 2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=AFdYoJggP_o&t=209s>.
- BRIETZKE, Marta Macedo. Enseñanza colectiva de instrumentos musicales desde una perspectiva no colonial. In: BRAVO, Rubén; GRANDA, Sebastián; NARVÁEZ, Ana María (Org). Prácticas educativas, pedagogía e interculturalidad. Quito, Equador: Editorial Universitaria Abya-Yala, pp. 513-528, 2022.
- BRIETZKE, Marta Macedo. Performances de Professores Violoncelistas na Formação de Iniciantes. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. Tese (Doutorado em Artes). 2023.
- BRIETZKE, Marta Macedo; OLIVEIRA, Mário André Wanderley; PRESGRAVE, Fabio Soren. Performances com Musicares enquanto Performances de Existência. Orfeu, v. 7, n. 2, pp. 1-24, 2022.
- BRÔ MC'S RAP INDÍGENA. (Produtor). Brô MC's Rap Indígena [Mensagem em rede social]. (n. d.). Disponível em <<https://www.facebook.com/BroMcsRap/>>.
- CARLSON, Marvin. Performance: uma introdução crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- CARVALHO, Marivaldo Aparecido de; GODOY, Marília Ghizzi. Representações míticas guarani mbya: a palavra como fundamento da educação. Educação e Linguagem, v. 23/24, n. 14, pp. 120-145, 2011.
- CUFA TV DOURADOS. (Produtor). Brô MC's - Eju Orendive | clipe oficial | legendado [vídeo]. 2010. Disponível em <<https://youtu.be/oLbhGYfDmQg>>.
- DENZIN, Norman. Re-leyendo Performance, Práxis y Política. Investigación Cualitativa, v. 1, n. 1, pp. 57-78, 2016.
- FERNANDES, Ana Claudia Florindo. O rap e o letramento: a construção de identidade e a construção das subjetividades dos jovens na periferia de São Paulo. Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de São Paulo. Dissertação (Mestrado em Educação). 2014.
- FREIRE, Paulo. Educação como prática da liberdade. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra. 1967.
- FREIRE, Paulo. Pedagogia do Oprimido. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019.

- GUILHERME, Jacqueline Candido. A Poética da Luta: Rap indígena entre os Kaiowá e Guarani em Mato Grosso do Sul. Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina. Dissertação (Mestrado em Antropologia). 2014.
- ICLE, Gilberto. Da performance na educação: perspectivas para a pesquisa e a prática. In: PEREIRA, Marcelo de Andrade (Org). Performance e Educação: (des)territorializações pedagógicas. Santa Maria: Editora UFSM, pp. 9-22, 2013.
- OLIVEIRA, Luciana de. Bro MC's Rap Indígena: O pop e a constituição de fóruns cosmopolíticos na luta pela terra Guarani e Kaiowa. Revista ECO Pós, v. 3, n. 19, pp. 199-220, 2016.
- ROLNIK, Suely. Esferas da Insurreição: Notas para uma vida não cafetizada. São Paulo, Brasil: n-1 edições, 2018.
- SANTANA, Jorge; TRINDADE, Israel. 2017. Brô MC's e os agenciamentos discursivos transculturais Guarani-Kaiowá. Humanidades e Inovação, v. 3, n. 4, pp. 221-234, 2017.
- SANTOS, Silvio Matheus Alves. O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. PLURAL, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v. 24, n. 1, pp. 214-241, 2017.
- SEGÓVIA; NAJAR. (produtor). Diari Guarani - Pare Bartomeu Melià Lliteres. [Documentário cinematográfico]. (n.d.). Paraguai: La Babosa Cine.
- SCHECHNER, Richard. "O que é performance?" In: SCHECHNER, Richard. Performance studies: an introduction. 2. ed. New York & London: Routledge, pp. 28-51, 2006.
- SILVA, Sofia Robin Ávila da; TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato; Conte, Daniel. O rap em performance resistindo à colonialidade no Brasil: os Brô MC's. Revista Língua e Literatura, v. 13, n. 19, pp. 192-208, 2017.
- SMALL, Christopher. El Musicar: Un ritual en el Espacio Social. Revista Transcultural de Música, n. 4, pp. 1-16, 1999.
- TAYLOR, Diana. Introducción. Performance, teoría y práctica. In: TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela. Estudios Avanzados de Performance. México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política; New York University: Tisch School of the Arts, pp. 7-30, 2011.
- WEB TV DE DOURADOS. (Produtor). (2010). Cufa.ms entrevista | Brô Mc's - Parte 1 [vídeo]. 2010. Disponível em <<https://youtu.be/DV91uRs2CDg>>.