

A MÚSICA INDÍGENA NA PERSPECTIVA DE DUAS MULHERES ARTISTAS ORIGINÁRIAS NO BRASIL, DJUENA TIKUNA E ANARANDÁ KAIOWÁ: INTERPRETANDO PERFORMANCES TERRITORIALIZADAS E A CONSTRUÇÃO DE ESPAÇOS SÔNICOS

INDIGENOUS MUSIC FROM THE PERSPECTIVE OF TWO INDIGENOUS WOMEN ARTISTS IN BRAZIL, DJUENA TIKUNA AND ANARANDÁ KAIOWÁ: INTERPRETING TERRITORIALIZED PERFORMANCES AND THE CONSTRUCTION OF SONIC SPACES

Rafael Mattos Petrucci da Silva
PPGMUS/UFRGS
Marília Raquel Albornoz Stein
UFRGS

Resumo

Este ensaio apresenta uma análise etnomusicológica e semiótica de performances musicais das artistas originárias Djuena Tikuna (Tabatinga, 1984) e Anarandá Kaiowá (Amambai, 1997), realizadas no ciberespaço e em ambientes fisicamente situados. A fim de compreendermos como as suas performances, enquanto espaços sônicos ancestrais e contemporâneos, articulam a luta por territórios físicos e simbólicos em prol da interculturalidade e da descolonização dos saberes, tomaremos, como base, as produções audiovisuais das canções *Feminicídio* (Kaiowá, 2024) e *Tetchi'arü'ngui* (Tikuna, 2022), bem como uma representativa apresentação do álbum *Tchautchiüãne* (Tikuna, 2017) no Teatro Amazonas.

Palavras-chave:

Artistas originárias; música popular indígena; etnomusicologia da performance; semiótica da canção; descolonização.

Abstract

*This essay presents an ethnomusicological and semiotic analysis of musical performances by Indigenous artists Djuena Tikuna (Tabatinga, 1984) and Anarandá Kaiowá (Amambai, 1997), conducted in cyberspace and in physically situated environments. To understand how their performances, as both ancestral and contemporary sonic spaces, articulate the struggle for physical and symbolic territories in favor of interculturality and the decolonization of knowledge, we will base our analysis on audiovisual productions of the songs *Feminicídio* (Kaiowá, 2024) and *Tetchi'arü'ngui* (Tikuna, 2022), as well as a representative performance from the album *Tchautchiüãne* (Tikuna, 2017) at the Teatro Amazonas.*

Keywords:

Indigenous artists; indigenous popular music; ethnomusicology of performance; song semiotics; decolonization.

INTRODUÇÃO

Este artigo almeja construir uma análise etnomusicológica e semiótica acerca das performances musicais das artistas originárias Djuena Tikuna (Tabatinga, 1984) e Anarandá Kaiowá (Amambai, 1997) - pertencentes, respectivamente, às etnias Ticuna e Guaraní Kaiowá -, tanto no ciberespaço quanto em ambientes fisicamente situados. Os aspectos identitários interseccionais *etnia/gênero* e políticos-territoriais são interpretados em seus entrecruzamentos, nós e tensionamentos com os planos corporal, verbal e sonoro, como processos referenciais a partir dos quais se observa a emergência de discursos engajados na articulação dos saberes originários entre a tradição/ancestralidade e a inovação, o oral, o escrito/verbal e o digital, o nativo e a alteridade/relativo, o acústico e o visual. As musicistas fazem parte de uma rede de artistas responsáveis pela geração de uma música popular indígena¹ no Brasil, de matrizes e matizes muito diversas, mas que têm em comum a memória viva de um passado em comum: das formas culturais orgânicas e regenerativas de manejo dos biomas e das relações interespecies, da produção de sentidos a partir das trocas, disputas e alianças com outros grupos étnicos, da resistência frente à violência imposta pelo sistema colonial/da colonialidade e da luta por territórios (físicos e simbólicos) adequados ao seu bem viver.

Nesse sentido, almejamos compreender, com apoio da semiótica da canção e de uma breve observação etnográfica de performances e textualizações das artistas, ou acerca delas nos meios virtuais, quais produções de sentido são buscadas na escolha pelas artistas de trânsitos entre: o português e as línguas maternas na elaboração de seus textos; as cenografias dos meios rural e urbano em seus trabalhos audiovisuais; os gestos musicais das artistas entre suas vozes e suas transformações pelos meios digitais em seus fonogramas. Propomos uma reflexão, a partir dessa análise, que sugira a construção pelas artistas de um engajamento/pensamento feminista e decolonial em suas letras, performances e sonoridades. Tais elementos podem ser considerados formas de manejo do mundo que visam à constituição de territórios pluriépistêmicos, interculturais e descolonizados.

Djuena,² a primeira dessas interlocutoras, pertencente à etnia Ticuna³, é considerada uma das maiores referências da música originária no Brasil. Cantora e compositora, é a primeira jornalista indígena formada no estado do Amazonas, mais precisamente pelo Centro Universitário do Norte. Sua musicalidade foi sendo desenvolvida desde a infância, quando costumava escutar as cantorias da avó Awai Nhurerna, e da mãe, Totchimaüna, cantora do tradicional grupo musical indígena Wotchimaücü. A artista argumenta que o que ela tem na memória é apenas o que a sua *noë* [avó] lhe dizia, e que hoje, ao cantar a música, rememora o que a sua avó de sangue lhe aconselhava quando criança, na comunidade Wotchimaücü (2022, p. 7). Crescida em Umariçu, bairro do município de Tabatinga (AM), mudou-se para a capital Manaus, onde sua família fundou a comunidade Wotchimaücü. Nessa direção, acerca da importância do estabelecimento do local, em entrevista a Edson Tosta Matarezio Filho, Djuena pontua que, lá, as pessoas continuaram “mantendo as tradições, os cantos, a dança, os costumes tradicionais do dia a dia. Todo mundo falava a língua, nunca deixou. E os mais velhos sempre cantavam, o povo Ticuna [...] valoriza muito isso” (2022, p. 3).

À vista da projeção de Djuena enquanto liderança indígena, vale sublinhar sua constante atuação em prol da disseminação da cultura de seu povo, a qual, como veremos mais adiante neste ensaio, parece apontar para a importância da manutenção da cosmologia Ticuna. Por essa razão, seja na aldeia, nas comunidades indígenas, nas instituições e demais espaços públicos da cidade, ou mesmo no meio virtual, a artista está sempre lá, agindo em defesa da difusão dos saberes originários. Exemplos disso são as suas performances do hino nacional brasileiro em língua materna, em conferência organizada pela Secretaria de Estado para Povos Indígenas (SEIND) na Universidade do Estado do Amazonas, em 2009, e, mais recentemente, durante a solenidade de posse de Sonia Guajajara e Anielle Franco à frente dos Ministérios dos Povos Indígenas e da Igualdade Racial, respectivamente, em 2023. Também ilustram este engajamento sua presença, por um lado, em espaços públicos como o palco do Teatro Amazonas, em 2017, período em que, após travar intensa luta, conseguiu reunir “parentes”, isto é, representantes de diversos povos originários no Brasil para apresentar e

gravar o primeiro espetáculo com protagonismo indígena ao longo dos 120 anos de existência do espaço; e, por outro, no ciberespaço, através de seus lançamentos musicais em plataformas como o *SoundCloud* e o *YouTube*, modo pelo qual estabelece “uma espécie de ponte intercultural, que permite o deslocamento das narrativas dos povos indígenas em direção a outros lugares sociais” (Jerônimo; Socio, 2022, p. 577).

Anarandá,⁴ crescida na aldeia de Guapoy, no município de Amambai, é professora da sua língua materna, o Guaraní Kaiowá, e de diversidade cultural, graduada em Gestão Ambiental pela Universidade Federal da Grande Dourados (MS); além disso, é musicista, *digital influencer*, atleta, atriz e locutora na rádio indígena da aldeia Bororó, na mesma cidade. Cantora e compositora, utiliza o *rap* enquanto um veículo capaz de - como narra uma interlocutora sua, cujo convívio com sua irmã Ihe foi arrancado em razão de um crime de feminicídio - dar um “tiro certo, como uma flecha que coloca a situação do jeito que a gente precisa ouvir para saber o que deve fazer”. Nessa direção, a *rapper* - para além de, em seu processo criativo, expressar sua indignação frente à violência de gênero e denunciá-la -, por meio de sua evocação dos territórios originários - manifesto em sua vestimenta, na cenografia de suas obras e nos enunciados pelos quais as apresenta -, parece propor uma crítica à racionalidade econômica ocidental, aliando-se a “uma epistemologia mais matizada da natureza e do meio ambiente”⁵ (Titon, 2013, p. 13, tradução nossa). Para compreendermos como Anarandá articula esses e outros temas em sua arte, buscaremos observar, mais adiante neste ensaio, à luz da semiótica da canção e da etnomusicologia da performance, como a artista interpreta e compatibiliza o texto e a música por si compostos com o plano da imagem que habita suas produções audiovisuais.

Acerca da voz amplificada da musicista de Amambai para tensionar questões como violência de gênero e preconceito étnico-racial, ela própria nos explica, em entrevista aos *podcasts* “Cultura Indígena no Instagram” e “Fora da Caixa”,⁶ que há toda uma construção arraigada ao seu fazer musical. Anarandá, mais precisamente, parte da contextualização dos dois radicais que compõem seu nome: “Ana” e “randá”, respectivamente, em referência ao seu nome na urbanização e na

mata, tendo sido “randá” escolhido pelo seu avô, que a batizou. Em paralelo a essa colocação, a compositora pontua que “Anarandá” carrega o significado de “mulher - flor - brilhante - carismática - comunicadora”. Pedimos que o(a) leitor(a) se atente a esta última característica. Sobre ela, Anarandá acrescenta que, para galgar o estatuto de comunicadora e exercer sua musicalidade, precisou de uma autorização de sua líder espiritual, de sua *Jari* (avó), a qual se mostrou flexível diante do pedido da neta, dado que o acontecimento de seu batismo Ihe deixou pistas sobre o seu inevitável destino. Com a permissão de usar sua voz para falar sobre questões da sua cultura para além da sua comunidade, a artista explica que seu canto e suas intervenções em outros espaços refletem a realidade de muitas mulheres, e isso é o que a motiva e Ihe traz força para continuar na carreira, além de, também, se entender como uma referência para as crianças e os jovens aldeados. Vejamos, nas linhas que se seguem neste ensaio, como Djuena Tikuna e Anarandá Kaiowá articulam, em suas musicalidades, as categorias expostas.

DJUENA TIKUNA

“Tenho usado a música realmente até o termo da palavra que eu uso, como uma ferramenta de luta mesmo, de resistência através da arte. Porque isso vai ocupando espaço. Acaba que a gente vai realmente encontrando as palavras. Me tornei ativista” (Tikuna, 2022, p. 3). Tais colocações de Djuena, em um trecho de uma entrevista conduzida por Edson Tosta Matarezio Filho e publicada sob forma de artigo, revelam uma palavra-chave cuja relevância servirá de guia para esta análise etnomusicológica: o espaço sônico. Isso porque, como já mencionado, a atuação artística da cantora e compositora se estende, por um lado, à sua presença fisicamente situada, em performances que abrangem uma diversidade de espaços públicos, como a Universidade do Estado do Amazonas; a sede das Olimpíadas de 2016, no Rio de Janeiro;⁷ o Palácio do Planalto, em 2023 - onde cantou o hino nacional brasileiro em língua Ticuna; ou o palco do Teatro Amazonas, onde realizou, em 2017, o lançamento de um disco e, posteriormente, em 2018, produziu um Festival de Música indígena contemporânea. Por outro, Djuena faz-se atuante também, tal qual

nossa próxima interlocutora, Anarandá Kaiowá, pela sua ampla presença nas mídias digitais, por meio da veiculação de conteúdos sobre saberes originários em redes sociais como o *Instagram*, o *TikTok*, o *YouTube*, e, ainda, através da difusão de suas canções em plataformas de *streaming*, como é o caso do próprio *YouTube*, e, também, do *SoundCloud* e do *Spotify*.

Nesse sentido, compreendemos que, quando a artista Ticuna pontua que sua música, enquanto ferramenta de luta e resistência, vai ocupando espaço, percebemos que o “espaço” em questão refere-se, no mundo contemporâneo, a uma presença real que coexiste virtual e fisicamente e cuja natureza sonora lhe fornece materiais e sentidos. Por esse ângulo, Érika Jerônimo e Luama Socio (2022, p. 577) detectam que “a cibercultura funciona, portanto, como uma espécie de ponte intercultural, que permite o deslocamento das narrativas dos povos indígenas em direção a outros lugares sociais”. Djuna, então, não apenas amplia, como atualiza a cibercultura, tal qual veremos, a seguir, mediante uma musicalidade que parte da difusão de uma (pluri)epistemologia que aborda língua materna, pensamento ecológico e memória ancestral, dentre outros aspectos de sua visão e escuta de mundo.

Dos prósperos projetos realizados no Teatro Amazonas, os quais demonstram uma multiartista, atuante como produtora de um festival, compositora de canções, performer e arregimentadora de pessoas e grupos musicais, percebe-se que a ocupação de espaços diz muito a respeito do propósito de sua arte enquanto ferramenta de luta por visibilidade e audibilidade em contextos interculturais, assim como por territórios e outros direitos originários. Isso porque, mais especificamente à ocasião da estreia de seu primeiro álbum, intitulado *Tchautchiüãne* (Minha Aldeia), em 2017, “Djuna fez do seu *show* um ato político que levou a plateia de parceiros da causa indígena às lágrimas. Foi um momento histórico muito emocionante. Pela primeira vez na história do centenário teatro, os indígenas protagonizaram um evento, uma indígena mulher” (Montardo, 2021, p. 297).

A realização do espetáculo⁸ parece demarcar não somente a produção e o protagonismo inéditos nos bastidores e no palco do Teatro, mas também

a diversidade da plateia que, por meio da mediação de Djuna, realizou essa recepção, visto que das 823 pessoas que compunham a íntegra da audiência, 300 eram “parentes” de diversas etnias. Um terceiro ponto, que confere ainda mais simbolismo à ocupação deste centro cultural pela população originária que lá esteve, em 23 de agosto de 2017, poderia ser interpretado como uma espécie de resposta a um passado recente de violência e de exclusões, causado por um ciclo econômico e social que explorou diretamente os antepassados de Djuna. Essa resposta se desvela à medida que o grandioso Teatro, patrimônio cultural do país, foi “construído no apogeu da borracha, período de maior destruição física e cultural do povo Ticuna que foi escravizado nos seringais” (Jerônimo; Socio, 2022, p. 583). Diante do exposto, se, ao final do século XIX, o Teatro, cartão-postal de Manaus, fora erguido – como um marco da urbanização e da assumpção de uma estética eurocentrada – para atender aos interesses da elite amazonense da época, composta por pessoas brancas – concomitantemente ao sofrimento Ticuna –, hoje, através do canto e da dança de Djuna e daqueles que com ela caminham, é possível observar a geração de uma oposição a essa lógica, que, como externa a artista, “vai ocupando espaço”.

Djuna explica que *Tchautchiüãne* é o sentimento de também pertencer a uma aldeia maior em que todos nós somos parentes, como os pássaros multicoloridos cantando em revoada” (2019, p. 436). Nessa direção, ao tratar da noção de “aldeia maior”, a artista parece realizar um elo entre corpo e território que inclui “diversas modalidades de (inter)relações e escalas de interpretação” (Haesbaert, 2020, p. 81). Recorrendo a esse raciocínio, pode-se propor uma reflexão acerca de uma epistemologia relacional, pois, se somos todos parentes como os pássaros que cantam em revoada, devemos, sob a lente de Djuna, enfatizar “redes de relações humanas em vez de racionalidade econômica, capital social em vez de capital econômico”⁹ (Titon, 2013, p. 15-16, tradução nossa). As interlocuções da cantora com os coletivos de artistas indígenas e não indígenas anteriormente trazidos são um bom exemplo dessas associações. Passemos a observar como Djuna articula essa base epistemológica em uma de suas criações mais recentes, a canção e videoclipe *Tetchi’arü’ngui*,¹⁰ integrante do álbum

Torü wiyaegü, lançado em 2022.

Tetchi'arü'ngui, canção que, antes de sua gravação em estúdio, ganhou uma produção audiovisual, tece caminhos paralelos com *Tchautchiüãne*, seja na relação da autora com a sua ancestralidade, com a floresta e com o canto em língua materna. A respeito desse último aspecto, Djuena chama-nos a atenção para a importância da manutenção da epistemologia Ticuna desde a base do indivíduo. Nesse sentido, ao discorrer sobre a predominância da língua materna em seu trabalho artístico, a autora atenta para o choque epistêmico sofrido pelas crianças indígenas que, em dado momento de transição, deixam os estudos na comunidade e passam a frequentar a escola da prefeitura de Manaus. Em suas palavras: "Lá é outro estudo, outra visão, outro conhecimento. Como é que a gente segura isso? [...] como artista, eu mostrei esse caminho, mostrei essa identidade para essas crianças. A música é identidade" (Tikuna, 2022, p. 11). Tal "caminho", percorrido por Djuena e mostrado através de sua arte, associa-se à atualização do percurso deixado por seus antepassados, haja vista que "seus cantos são o caminho que seus avós deixaram, ela continua caminhando por essa trilha do tempo em que a música é o elo entre as gerações passadas e as gerações vindouras de indígenas tikuna" (Neto; Borges, 2019, p. 437-438). Sobre o processo de composição de *Tetchi'arü'ngui*, a artista nos narra o seguinte:

A partir do momento que você coloca numa música, até mesmo música ritual, um instrumento que não faz parte da nossa cultura, ela já se torna música contemporânea. Eu pensei, "porque não ouvir as cantorias de ritual e fazer adaptações na minha versão?" Todas as canções da minha interpretação, por exemplo, são das histórias que eu ouvi, da mamãe cantando, da vovó cantando, da minha outra vó cantando. A história de *Tetchi'arü'ngui* eu ouvi, eu ouvi a canção. Na verdade, a música *Tetchi'arü'ngui* me deu uma ideia de que a mulher indígena é guerreira, ela tem uma força. Quando eu fui para a aldeia, eu fui procurar ouvir a história da *Tetchi'arü'ngui* através da minha vó cantando (Tikuna, 2022, p. 18).

Djuena, ao se propor o desafio de realizar adaptações de músicas rituais contadas e cantadas por sua mãe e suas avós, pontua que é

a ancestralidade que permite à música ser o que ela quiser. Entretanto, há de se levar em conta que a música é sagrada e que, por isso, necessita de permissão para ser realizada fora do contexto de ritual (Tikuna, 2022). A canção original, entoada pelas mulheres de sua família, traz uma história que habita a cosmologia Ticuna, sobre a qual Yoi e Ipi brigam por *Tetchi'arü'ngui*, escondida dentro de uma flauta por este primeiro. Ao obter permissão para estruturar um novo enredo à canção - cuja parceria com o DJ Eric Terena, parente do povo Terena, estabeleceu o encontro da música acústica com a música mediada pela eletrônica -, Djuena fez questão de evidenciar que: "A música indígena tem essa ancestralidade, mesmo ela tocando com esse estilo, eletrônica, dançante, mas ela nunca vai deixar de ser música indígena" (Tikuna, 2022, p. 18). Assim, a fala da artista acerca dos encontros e trocas interculturais de que participa na produção do seu fazer musical aponta para o fato de que a música indígena que Djuena realiza, ao mesmo tempo que reconfigura camadas de sentidos das cantorias ancestrais, atualizando-as, se projeta no contemporâneo como algo novo, a partir da visão e escuta do passado. Um bom exemplo dessas intersecções são a presença, junto a equipamentos digitais, de elementos da arte indígena, que se podem visualizar na performance audiovisual do duo Tikuna e Terena, isso porque Djuena tem pinturas corporais e utiliza braçadeiras e, no cocar portado por Eric e em outros adornos em ambos, podemos identificar a presença da arte plumária, assim como nos mostra a imagem a seguir, página 50.

A interlocução de Djuena e Eric apresenta-nos uma nova geração de musicistas originários, mobilizados em recontextualizar os sentidos de uma canção - sobrepondo e colocando em relação domínios cosmológicos tikuna e terena - e, ainda, em realizar um intercâmbio entre si e com outras cosmologias, por meio da experimentação performativa com novas tecnologias. Trata-se de mecanismos que corroboram a ênfase dos processos globais de separação e mistura "na construção de gêneros [...], hibridização e revitalização" (Feld, 2014, p. 10), sem estabelecer dicotomias entre música/outros domínios da vida ou originário/contemporâneo, e sim, ao contrário, propondo "um contínuo que permite junções e disjunções variadas, algo que transcende as



Figura 1 – Frame do videoclipe de Djúena Tikuna e Eric Terena interpretando Tetchi'arü'ngui (2021). Fonte: YouTube.

especialidades relativamente estanques com que a história do Ocidente se habituou a apreender o domínio artístico” (Araújo, 2006, p. 67).

ANARANDÁ KAIOWÁ

O videoclipe *Feminicídio*¹² (Kaiowá, 2023), da rapper mato-grossense, de nome artístico MC Anarandá, de imediato, explicitamente em seu título, propõe um enfrentamento à violência de gênero.¹³ Essa pauta – que, como veremos, será central no desenvolvimento dos versos da letra de sua canção – aparece conjugada com outros pressupostos tangenciados pela artista, quais sejam a reivindicação da ocupação de outros espaços públicos (para além da aldeia) e a denúncia do genocídio e da exploração dos seus parentes Guarani Kaiowá em situações de trabalho análogo à escravidão. Antes de nos debruçarmos sobre esses temas, vale salientar que Anarandá aprendeu a falar e a escrever em português aos 14 anos de idade. Entretanto, os obstáculos do segundo idioma não foram um empecilho para que a artista compusesse o seu *rap* majoritariamente em língua não materna. Logo, a fim de manter uma coerência com a escrita pela oralidade de Anarandá,

optamos por basear a transcrição da letra de sua composição de modo a preservar a performance vocal do videoclipe. Isso posto, buscaremos compreender, inicialmente, nesta produção artística, como e por que se entrecruzam o canto entoado e o recitativo na enunciação da letra da canção. Somado a esses componentes, as imagens presentes no plano visual da obra representariam um esforço semiótico à modelagem dos sentidos pretendidos pela artista em sua performance? Com o intuito de levantarmos essas questões, que atravessam o plano da expressão e do conteúdo do videoclipe de *Feminicídio*, vejamos, a seguir, uma organização para a íntegra da letra da canção:

Amor é uma rosa muito linda e tem espinho
É frase atraente que te encanta nos caminhos
É sempre, é desse jeito, um mundo colorido
Não tem como saber se é tudo iludido
São jóia, esmeralda, minha princesa, minha rainha
Te passo essa mensagem, não cai nessa ladainha
Conheço a história de quem se apaixonou
O homem mais bonito logo te abandonou
Muito das princesa não teve essa sorte
O homem mais amado se transformou em morte
Quebrando e torturando no silêncio sua amada
Mesmo no silêncio, é grito de madrugada



Figuras 2 e 3 - Frames do videoclipe de Anarandá Kaiowá interpretando *Feminicídio* (2023). Fonte: YouTube.

Quando eu partir, não chore; não pensa trazer as flores
Você não tem sentimento, seu mundo é um tormento
Quando eu partir, não chore; não pensa trazer as flores
Você não tem sentimento, seu mundo é um tormento

Hoje, mais um dia de tristeza lembrado
 Colega e amiga que partiu pra outro lado
 Deixando só lembrança, o sorriso encantado
 Que por feminicídio sua vida é apagada
 Já chega de tortura, de corpo perfurado
 Já chega de mulher com o rosto ensanguentado
 Já chega de mulher vivendo humilhado
 Já chega de mulher com o coração rasgado

Quando eu partir, não chore; não pensa trazer as flores
Você não tem sentimento, seu mundo é um tormento
Quando eu partir, não chore; não pensa trazer as flores
Você não tem sentimento, seu mundo é um tormento

É, a violência contra a mulher está cada dia mais severa. Não fique de braços cruzados vendo sua tia, sobrinha, irmã sendo espancada pelo marido ou namorado. Denuncie antes que seja tarde demais.

O Brasil é o quinto país do mundo com a maior taxa de assassinatos de mulheres. E esse tipo de crime tem nome: feminicídio.

amano ani ne rasê
yvoty ani reruse
nde nande mborayhui nde reko naiporãi
amano ani ne rase
yvoty ani reruse
nde nande mborayhui nde reko naiporãi
 (Kaiowá, 2023).

“Te passo essa mensagem, não cai nessa ladainha”. Antes de nos atermos a elucidar os aspectos formais da letra de Anarandá, vale uma especial reflexão acerca deste verso, categórico ao entendimento da principal problemática levantada no rap em questão: o feminicídio. Nessa passagem, vê-se a utilização da primeira pessoa do singular, bem como um investimento metalinguístico. Tais recursos, relevantes para se forjar uma comunicação mais direta da artista com a sua audiência, parecem ir ao encontro do raciocínio de sua ouvinte, trazido anteriormente, sobre o qual a cantora comunica, em seu texto verbal e musical, uma mensagem que se projeta do jeito que a gente precisa ouvir para saber o que deve fazer.

No referido excerto, é possível, pois, identificar uma Anarandá que se dirige essencialmente ao público feminino, aconselhando as mulheres para que evitem relacionamentos violentos, indubitavelmente a principal configuração na qual os crimes de feminicídio se consumam.

Um segundo verso, próximo à conclusão da canção, respalda a comunicabilidade trazida no anterior e se apresenta como uma possibilidade interpretativa de alerta, porém, agora, em uma perspectiva coletivizada: “Não pense duas vezes [e] denuncie antes que seja tarde demais”. Esta amostra, usada no imperativo verbal, dá sinais de propor uma responsabilidade compartilhada, a qual é inegociável; ou seja, se antes, de maneira mais individualizada, um determinado relacionamento abusivo não pôde ser evitado, agora é dever de todo e qualquer indivíduo denunciar os crimes de violência contra as mulheres presenciados. A relevância do verso é destacada por uma mudança de entoação da artista, que passa a utilizar o canto recitativo, pautado nas inflexões da fala, como em uma conversa com o(a) ouvinte. Percebemos, na performance registrada no vídeo mencionado, a sensibilidade da artista em dispor o texto não entoativo em prosa, diferentemente dos versos que se diferenciam em temas melódicos.

Quando, por exemplo, a compositora realiza um terceiro viés interpretativo na vocalização de sua obra – a julgar pelo único trecho reiterado ao longo da canção: “Quando eu partir, não chore; não pensa trazer as flores/ Você não tem sentimento, seu mundo é um tormento” –, pode-se inferir que, momentaneamente, Anarandá não posiciona o seu foco na renovação do texto, mas na formação de grupos de notas que delineiam temas melódicos, e que se fixam na memória do(a) ouvinte. Não à toa, a compositora reitera essa passagem, estabelecendo-a como um refrão, que retorna em outros dois momentos da performance. No fechamento da canção, o refrão é entoado em língua materna: “amano ani ne rasê/ yvoty ani reruse/ nde nande mborayhui nde reko naiporãi”,¹⁴ preservando a métrica anterior. Anarandá, dessa forma, nos mostra sua habilidade, em *Feminicídio*, para equacionar, por meio do processo de persuasão linguística conhecido como figurativização (Tatit, 1986; 2012), inerente ao *rap*, suas rimas e trecho de texto recitado. Já o insinuante refrão sugere um antídoto interno, que ancora, momentaneamente,

o interesse do(a) ouvinte no substrato melódico do trecho, renovando o seu interesse na estrofe que está por vir.

Acerca dos aspectos verbais de *Feminicídio*, Anarandá coleciona alguns elementos encontrados na natureza – haja vista as palavras “rosa”, “espinho”, “esmeralda” e “flores” –, e, com eles, cria figuras de linguagem, que começam “a dar corpo sutil aos conflitos sociais” (Wisnik, 1989, p. 34), tensionando a oposição entre a armadilha do laço amoroso que se desdobra na violência doméstica. Em seguida, vemos uma *rapper* imbuída em comunicar a temática do feminicídio de maneira direta, sem os recursos anteriores. Assim, elabora versos como “Quebrando e torturando no silêncio sua amada/ Mesmo no silêncio, é grito de madrugada”, e, aqui, suscita a sensação de impunidade que sofreu enquanto criança, quando sua voz não era ouvida. À vista disso, em entrevista a Thea Tavares, a artista argumenta: “Todas as madrugadas, a gente ouvia gritos. O marido batia na mulher e ninguém fazia nada, até que ela foi assassinada. As pessoas precisam ouvir essa mensagem e dar um basta à violência, onde quer que ela aconteça” (Kaiowá, 2021).

A artista promove, ademais, no plano linguístico e visual de seu videoclipe, discussões sobre território e identidade. Nessa perspectiva, as filmagens de *Feminicídio* intercalam sua presença em dois espaços distintos: o centro de Dourados (MS) e a aldeia Bororó, situada no mesmo município, onde reside. Relativamente ao feminicídio que testemunhou enquanto criança, a compositora narra que sua escolha por esses dois lugares se baseia, dentre outras motivações, no fato de que “a violência contra a mulher não acontece só na aldeia, mas também na cidade”. Quando questionada sobre a atitude artística de aclimatar a gravação das cenas no contraste oferecido pelos dois espaços, Anarandá, na já mencionada entrevista, indica que se trata de “mostrar que é nosso direito, como cidadãos do município, estar em todos os lugares, ocupar os espaços públicos e não ficarmos fechados ou restritos à aldeia” (Kaiowá, 2021).

O primeiro desses lugares ambientados no videoclipe situa a urbanização e o ritmo da indústria de bens de consumo, onde a autora aparece performando seu *rap* em calçadas de *outlets* como

os das marcas Mona Modas e Riachuelo. Já as filmagens na Reserva Indígena, à qual pertence a aldeia retratada, apresentam um território originário ameaçado pelas políticas das empresas transnacionais do agronegócio, que impera na região. Sinalizamos isso porque a problemática sugere uma outra via de interpretação à visualidade do objeto artístico da autora: a contaminação por agrotóxicos que poluem o ar e a água de sua população indígena, em vista das monoculturas de milho e soja que perfazem a roça predominante na região.

Desse modo, percebemos como oportuno propor uma inter-relação entre a ocupação dos territórios trazidos por MC Anarandá em sua performance, a qual nos convoca a uma densa reflexão acerca das inseguranças causadas, por um lado, pelo preconceito étnico-racial e pela falta de oportunidades nos centros urbanos, e, por outro, pelas ameaças e pelo êxodo forçado de seus parentes Guarani Kaiowá de seus territórios originários. Sobre essa primeira insegurança que levantamos, a trajetória de vida de Anarandá, em sua luta pela obtenção da formação acadêmica e, posteriormente, por outras formas de produção de conhecimento, lhe faz lembrar das dores do preconceito na faculdade.¹⁵ Relativamente à segunda, é fundamental que entendamos que a mudança e a permanência dos povos originários de e em suas terras são atravessadas, como mencionamos anteriormente, por processos de violação, de trabalho análogo à escravidão e de genocídio. Nessa direção, basta lembrarmos do documentário *À sombra de um delírio verde* (Baccaert *et al.*, 2013),¹⁶ que mostra como a expansão da monocultura de cana-de-açúcar representa um constante avanço sobre as terras dessa população, que é, precisamente, a de Anarandá, além de incidir de forma atroz sobre seus corpos explorados no trabalho de colheita da cana. A situação de violência contra sua etnia – a qual engloba cerca de 45 mil pessoas, sendo, assim, uma das maiores populações indígenas no Brasil, e que vive em um espaço que corresponde a menos de 1% de seu território original – é tão constante, que a incluiu em relatórios de organismos internacionais como uma das piores situações vividas por um povo indígena no mundo. Nas imagens abaixo, extraídas de seu videoclipe, é possível identificar como Anarandá joga luz sobre esses temas.

As reflexões sobre território e identidade, então, mostram-se sob diferentes camadas de sentido na obra da MC. Sua performance, tanto materialmente situada, quanto no ciberespaço, em adição a intercalar duas cenografias distintas e construir uma letra de música por meio da mistura linguística entre português e língua materna, fabrica outras duas abordagens. Primeiro, a artista exhibe pinturas corporais e outros adereços originários, entre eles o cocar com penas, além de acessórios que remetem a bens de consumo de produção industrial e de intenso apelo estético em circuitos urbanos, como os óculos escuros e o batom. Nos referimos, ademais, à síncrese gestual de Anarandá com a performance do *rap*, que pode ser verificada no movimento de suas mãos, por exemplo. Por meio das razões expostas aqui, vê-se que o *rap*, “modalidade de discurso da cultura pop urbana” é apreendido por Anarandá “para fazer falar a cosmologia kaiowá num fórum cosmopolítico que coloca em co-habitação o mundo dos brancos com os corpos e músicas desses jovens indígenas” (Oliveira, 2016, p. 202).¹⁸ Esse bojo de escolhas, compostas e postas em contato por Anarandá – tendo em vista as dinâmicas de opressão e de resistência cultural que a cercam –, em congruência com o raciocínio de Gloria Anzaldúa, parecem sugerir que a identidade é um processo de reinterpretação da história universalizante (Costa; Ávila, 2005, p. 699), e, Anarandá, pelos elementos abordados em sua canção, nos fornece uma instigante reflexão sobre isso.

À GUIA DE CONCLUSÃO

As atuações artísticas de Djuena Tikuna e de Anarandá Kaiowá vêm progressivamente ocupando mais espaços sonoros, performativos e interculturais no Brasil. Nesse prisma, suas presenças físicas e digitais, como vimos, pautam o encontro de ambas com suas audiências originárias e não originárias e realizam uma série de deslocamentos que corroboram a formação de “uma nova geração de indígenas que compõem seus próprios cantos” (Neto; Borges, 2019, p. 434). Quando falamos desses deslocamentos, manifestos em produções como as canções *Tetchi’arü’ngui* e *Feminicídio* e o álbum *Tchautchiüãne*, nos referimos a suas performances como movimentos de permanência das relações com suas ancestralidades, símbolos

culturais e lutas coletivas em defesa da retomada, preservação e regeneração de territórios físicos e simbólicos.

Mas queremos enfatizar, também, o quanto e como suas performances expressam suas preocupações interseccionais e interculturais, traduzidas nos modos comunicativos com que apreendem símbolos embebidos de múltiplos significados, como hinos, cocares e *samplers*. Assim, fazem pensar nos elementos e nas dinâmicas “dentro/fora” de seus espaços acústicos, nas disputas, imposições e negociações entre os modos de vida orgânico - confluyente, biointerativo e cosmológico - dos povos tradicionais - e sintético - predatório, colonialista e cosmo-fóbico - dos povos eurocentrados (Santos, 2023), que se processam tanto em espaços rurais quanto urbanos na sociedade brasileira e as fizeram ocupar lugares que são seus por direito, produzindo visibilização e escuta aos povos originários.

Logo, uma importante reflexão deixada por ambas as interlocutoras diz respeito à forma como enfrentam, através de suas performances sonoras, os obstáculos gerados, seja pelo preconceito étnico-racial, seja pela discriminação de gênero. A ocupação ou retomada por Djuena e Anarandá de espaços sonoros plurais revela seus posicionamentos nítidos e reiterados em prol da descolonização do saber em diferentes dimensões da vida social, denunciando que a “ferida colonial se coloca no centro da produção de conhecimento” e reivindicando seu “direito geopolítico e corpo-político de enunciação epistêmica” (Costa, 2014, p. 930).

REFERÊNCIAS

BACCAERT, An; NAVARRO, Cristiano; MU, Nicola. À SOMBRA de um delírio verde. YouTube, 10 de janeiro de 2013. 29min36s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c2_JXcD97D1>. Acesso em: 11 jun. 2025.

ARAÚJO, Samuel. Em busca da Inocência perdida? Oralidade, Tradição e Música no Novo Milênio. In: TUGNY, Rosângela; QUEIROZ, Ruben de (Org.). **Músicas africanas e indígenas no Brasil**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

COSTA, Claudia de Lima. Feminismos descoloniais

para além do humano. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 929-934, set./dez. 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36754>>. Acesso em: 9 nov. 2024.

COSTA, Claudia de Lima; ÁVILA, Eliana. Gloria Anzaldúa, a consciência mestiça e o “feminismo da diferença”. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 3, p. 691-703, set./dez., 2005. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2005000300014>>. Acesso em: 10 nov. 2024.

FELD, Steven. Uma doce cantiga de ninar para a ‘world music’. **DEBATES** - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, Tradução e notas de José Alberto Salgado e Silva, n. 8, p. 9-38, 2014. Disponível em: <<https://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/3916>>. Acesso em: 21 out. 2024.

FILHO, Edson T. M. Não dá mais só para cantar. Entrevista com Djuena Tikuna. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 65, n. 2, p. 1-24, 2022. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/202283>>. Acesso em: 13 maio. 2024.

JERÔNIMO, Érika R.; SOCIO, Luama. Djuena Tikuna e Marcia Wayna Kambeba: duas vozes de mulheres no ciberespaço. **Revista Philologus**, Rio de Janeiro, v. 28, n. 84, p. 572-588, set./dez. 2022. Disponível em: <<https://www.revistaphilologus.org.br/index.php/rph/article/view/1341>>. Acesso em: 18 abr. 2024.

HAESBAERT, Rodrigo. Do corpo-território ao território-corpo (da terra): contribuições decoloniais. **GEOgraphia**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 48, p. 75-90, 16 jun. 2020. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/43100>>. Acesso em: 11 nov. 2024.

MC ANARANDÁ MC. Feminicídio. YouTube, 18 de abril de 2023. 3min33s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZPND6pIG4Zo>>. Acesso em: 20 abr. 2024.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. Desde os Índios Tabajaras ao YBY Festival de música indígena contemporânea: rompendo barreiras do

silenciamento. In: DOMÍNGUEZ, María Eugenia; MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. **Arte, som e etnografia**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2021, p. 283-301.

NETO, Agenor Cavalcanti Vasconcelos; BORGES, Patrícia Vaz. TIKUNA, Djuena. Tchautchiüãne. Direção geral: Djuena Tikuna e Diego Janatã. Gravação: José Maria Medeiros (Estúdio 301). Manaus, 2017. 1 CD (57 min). Resenha. **Horizontes Antropológicos**, n. 53, p. 433-438, 2019. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/horizontes/3107>>. Acesso em: 15 nov. 2024.

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**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 3, p. 199-220, 2016. Disponível em: <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/3790>. Acesso em: 13 nov. 2024.

PODCAST II: Anarandá- Guarani kaiowa. [Locução de]: Ana Gabriela. [S. l.]: Cultura Indígena no Instagram, 13 out. 2021. *Podcast*. Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/1cOP7aEEe5H-tGDD8dbUEwS?si=69fed5bb3806479a>>. Acesso em: 15 abr. 2024.

PODCAST VI: Anarandá. [Locução de]: Coletivo Papo Reto. [S. l.]: Fora da Caixa, 14 mar. 2022. *Podcast*. Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/1WXd8t37txg3O-Dak51yuOx?si=9134ba8fa7c64985>>. Acesso em: 14 abr. 2024.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/ PISEAGRAMA, 2023.

SILVA, Sofia Robin Ávila da Silva. **"Com a flecha engatilhada"**: rap e textualidades indígenas descolonizando as aulas de literatura. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/188281?show=full>>. Acesso em: 21 out. 2024.

TATIT, Luiz. **A canção**: eficácia e encanto. São Paulo: Atual, 1986.

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. 2 ed., 1. reimp. São Paulo: Editora Edusp, 2012.

TAVARES, Thea. Thea Tavares: MC Anarandá, a jovem Guarani-Kaiowá que canta para denunciar a violência contra as mulheres e os povos indígenas; vídeo. Entrevista com Anarandá Kaiowá. **Viomundo**, 12 jul. 2021. Disponível em: <<https://www.viomundo.com.br/voce-escreve/thea-tavares-mc-anaranda-a-jovem-guarani-kaiowa-que-canta-para-denunciar-a-violencia-contra-as-mulheres-e-os-povos-indigenas-video.html>>. Acesso em: 10 nov. 2024.

TCHAUTCHIÜÑE. [Compositor e intérprete]: Djuena Tikuna. Manaus: Atrium Music, 2017. 1 CD (57 min).

TETCHI'ARÜ'NGUI. Intérprete: Djuena Tikuna e Eric Terena. Compositor: Djuena Tikuna. In: TORÜ wiyaegü. Intérprete: Djuena Tikuna e Eric Terena. Manaus: Estúdio 301, 2019. 1 álbum *online*, faixa 19.

TIKUNA Djuena: Tetchi'arü'ngu. [Carolina]: Gasparini Kaingang. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Eric Marky Terena. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xpehiugMGxU>>. Acesso em: 3 nov. 2024.

TITON, Jeff Todd. The nature of Ecomusicology. **Música e Cultura**: Revista da ABET, João Pessoa, v. 8, n. 1, p. 8-18, dez. 2013. Disponível em: <<https://www.abet.mus.br/volume-8-2013/>>. Acesso em: 3 jul. 2024.

WISNIK, José Miguel Soares. **Som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Notas

1 Para uma história e etnografia da música popular indígena no Brasil, ver, entre outros, Montardo (2021).

2 O nome de registro de Djuena Tikuna é Denizia Araújo Peres.

3 O povo Ticuna habita uma região conhecida como Alto Rio Solimões, na tríplice fronteira entre o Brasil, a Colômbia e o Peru. Apenas no Brasil, conta com 55 mil pessoas, sendo, portanto, a mais numerosa etnia do país.

4 Seu nome de registro é Ana Lúcia Rossate.

5 No original: "*a more nuanced epistemology of nature and the environment*".

6 Vale ressaltar que, especialmente o canal "Cultura Indígena no Instagram", consiste em uma importante etnografia da cultura indígena no Instagram e suas possibilidades educativas, através do olhar dos entrevistados, que, assim como se sucede com Anarandá, são indígenas influenciadores da rede Instagram. O link para acesso aos episódios mencionados, que contam com a presença de MC Anarandá, são, respectivamente, os seguintes: a) Cultura Indígena no Instagram: <<https://open.spotify.com/episode/1cOP7aEE5HtGD-D8dbUEwS?si=9f04dac45b844151>>; b) Fora da Caixa: <<https://open.spotify.com/episode/1WXD8t37txg30-Dak51yuOx?si=d9db11cf5c1f418f>>.

7 Link para a performance de Djüena juntamente com a Orquestra Jovem e o Coro do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com músicos(as) da Orquestra Sinfônica Brasileira e com a regência do maestro Silvio Viegas, em 2016: <<https://www.youtube.com/watch?v=2v0CNf8cOE0>>. Link para a performance no Palácio do Planalto, em 2023: <<https://www.youtube.com/watch?v=e3ITGFserZl>>.

8 Link para um vídeo do canal *Amazônia Real*, que opera como *making of*, que intercala cenas da referida performance no Teatro Amazonas com falas de Djüena a respeito da concepção do espetáculo, de sua trajetória artística e da musicalidade do povo Tikuna, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4-RNVE007j0&t=3s>>.

9 No original: "*networks of human relationships rather than economic rationality, social capital rather than economic capital*".

10 Link para o videoclipe de Djüena Tikuna (2021), gravado em Carolina (MA), ao lado do instrumentista, comunicador e DJ Eric Marky Terena, parente do povo Terena (MS), disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xpehiugMGxU>>.

11 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xpehiugMGxU>>.

12 O videoclipe da canção *Feminicídio* foi lançado por Anarandá em 2021 no *YouTube* e posteriormente reeditado em 2023, e está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZPND6pIG4Zo>>. No *Spotify*, a canção foi lançada em 2024. É possível acessá-la por meio do link a seguir: <<https://open.spotify.com/intl-pt/album/7sWOnYHQIORCEXMRt58mAo?si=nsp9ijWBRIq-Gwszkw9nh9w>>. Esta canção projetou a MC Anarandá na cena artística, sendo produzida com financiamento da Lei Aldir Blanc e apoio de parceiros que, segundo Anarandá, lhe asseguraram toda liberdade criativa e poder de decisão (Anarandá entrevistada por Thea Tavares, 2021). Disponível em: <<https://www.viomundo.com.br/voce-escreve/thea-tavares-mc-anaranda-a-jovem-guarani-kaiowa-que-canta-para-denunciar-a-violencia-contra-as-mulheres-e-os-povos-indigenas-video>>.

html>.

13 "O videoclipe *Feminicídio* [...] traz uma música de sua autoria, inspirada em história real. Um crime que presenciou na aldeia natal, quando ainda era 'menor de idade' e que marcou muito sua determinação de não se calar diante da violência" (Anarandá entrevistada por Thea Tavares, 2021).

14 Trecho transcrito, mais especificamente, da letra que consta na descrição do videoclipe da canção, no canal de Anarandá, no *YouTube*.

15 Antes da própria maternidade, Anarandá assumiu, por meio de ação do Conselho Tutelar, a guarda de duas sobrinhas, vítimas de agressões praticadas pelo padrasto. Na época, ela já exercia as funções de professora e havia conquistado o sonho da casa própria com o salário que recebia. Era, assim, a única pessoa próxima às crianças capaz de tal responsabilidade. Em represália, a mãe das meninas e ex-cunhada ateou fogo na casa de Anarandá, tornando ainda mais desafiadores os obstáculos no caminho da MC. Esse fato mais as dores do preconceito na faculdade fizeram-na mergulhar em profunda depressão. Desse fundo do poço só emergiu pela determinação de traduzir em música toda aquela indignação. "A produção do videoclipe *Feminicídio* foi que me resgatou da depressão" (Entrevista a Thea Tavares, 2021).

16 Link para o documentário disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c2_JXcD97DI>.

17 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZPND6pIG4Zo>>.

18 Importante lembrar que os Brô MC's (<<https://www.instagram.com/bromcsoficial/>>), formado por jovens Guarani e Kaiowá, foi o primeiro grupo de rap indígena constituído no Brasil, em 2009. Fazem uma participação especial no documentário *À sombra de um delírio verde* (Baccaert et al., 2013), mencionado neste artigo. Foram referenciais para muitos outros grupos de rap originários que surgiram depois, assim como muitas pesquisas analisam a sua atuação por diferentes perspectivas (por exemplo, Silva, 2017). O grupo participa do projeto "O futuro é ancestral" (2024) e apresentou-se em novembro de 2024 no Grammy Latino, em Miami, nos Estados Unidos.

SOBRE OS AUTORES

Rafael Mattos Petrucci da Silva é Bacharel em Música - Música Popular (2022) e Mestrando em Musicologia/Etnomusicologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Em 2022, integrou o grupo de pesquisa intitulado “Cenas musicais do Rio Grande do Sul: etnografias entre músicos populares contemporâneos”, e em 2024 o Grupo de Estudos Musicais do PPGMUS/UFRGS. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música, atuando como professor de piano desde 2019. E-mail: rafael.petrucci94@gmail.com

Marília Raquel Albornoz Stein é professora do Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e atualmente coordena o Programa de Pós-Graduação em Música. É doutora em Música/Etnomusicologia pela UFRGS. Participa do Grupo de Estudos Musicais do PPGMUS/UFRGS em projetos de pesquisa e extensão na perspectiva da etnomusicologia colaborativa junto a grupos populares e comunidades tradicionais. Colabora na ação Saberes Indígenas na Escola - Núcleo UFRGS, que objetiva a formação continuada de professores Kaingang e Guarani, e na transdisciplina Encontro de Saberes/UFRGS, ministrada por mestres/as tradicionais e populares. E-mail: mariliastein@ufrgs.br