

# SOBRE O QUE CANTAM OS ÍNDIOS AGORA: UMA ANÁLISE SEMÂNTICO-ENUNCIATIVA DA CANÇÃO *KOANGAGUA*, DO GRUPO BRÔ MC'S

*ABOUT WHAT THE INDIANS SING NOW: A SEMANTIC-ENUNCIATIVE ANALYSIS OF KOANGAGUA SONG, BY BRÔ MC'S GROUP*

Paulo Henrique Pereira Silva DE FELIPE<sup>1</sup>

Angel Humberto CORBERA MORI<sup>2</sup>

**Resumo:** Nosso objetivo neste trabalho é analisar, do ponto de vista da Semântica da Enunciação, a canção *Koangagua*, do grupo de *rap* indígena Brô MC's, a fim de evidenciar, dentre outros aspectos, o jogo que se articula entre as línguas, enquanto órgãos políticos, no espaço enunciativo e as marcas linguísticas da presença do enunciador neste espaço de enunciação. Mobilizaremos, para a análise desta canção, as noções de espaço e cena da enunciação, temporalidade e as figuras enunciativas, como propostas em Guimarães (2014, 2013, 2010, 2007, 2003, 2002, 1989).

**Palavras-chave:** *Rap* Indígena. Semântica da Enunciação. Brô MC's.

**Abstract:** Our goal is to analyze the song *Koangagua*, from the indigenous rap group Brô MC's, according to Semantics of Enunciation, in order to highlight, among other aspects, the relation between languages as a political question, in the enunciative space and the linguistics marks of the presence of the enunciator in this enunciation space. We will mobilize, for the analysis of these songs, the notions of space and scene of enunciation, temporality and the enunciative figures, as proposed in Guimarães (2014, 2013, 2010, 2007, 2003, 2002, 1989).

**Keywords:** Indigenous Rap. Semantics of Enunciation. Brô MC's.

---

1 De Felipe. UNICAMP. E-mail: [pauloh2sp@gmail.com](mailto:pauloh2sp@gmail.com). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6607-5417>.

2 Corbera Mori. UNICAMP. E-mail: [corbera.mori@gmail.com](mailto:corbera.mori@gmail.com). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1712-6550>.

- | Sobre o que cantam os índios agora: uma análise semântico-enunciativa da canção *Koangagua*, do grupo Brô MC's

## Introdução

Não há como falar de direitos civis indígenas no Brasil sem lembrar, com tristeza, das inúmeras tentativas de silenciamento e opressão impostas aos povos tradicionais ao longo do tempo e, também, na atualidade. É fato que, mesmo após mais de cinco séculos de constante embate e resistência desses povos, suas caudas e demandas continuam a ser negligenciadas socialmente por uma elite rica e burguesa, que mesmo diante de um país construído sob o sangue de indígenas e minorias diversas, continua a privar estes povos de seus direitos inalienáveis e fundamentais, como o acesso à terra e à preservação de suas línguas e culturas. Como fruto desse cenário de constante enfrentamento, não só emergem atos políticos, como os frequentes protestos realizados pelos povos indígenas em Brasília, mas também novas formas de denúncia, como aquelas que se manifestam sob a égide de movimentos culturais. Ao entorno dessas manifestações culturais é que este trabalho estará centrado.

Neste artigo, analisaremos, a partir do ponto de vista da Semântica da Enunciação<sup>3</sup>, a canção *Koangagua*, do grupo de *rap* indígena Brô MC's, a fim de evidenciar, dentre outros aspectos, o jogo que se articula entre as línguas, enquanto órgãos políticos, no espaço enunciativo e as marcas linguísticas da presença do enunciador neste espaço de enunciação. Mobilizaremos, para a análise desta canção, as noções de espaço e cena da enunciação, acontecimento e temporalidade e as figuras enunciativas, tal como propostas em Guimarães (2014, 2013, 2010, 2007, 2003, 2002, 1989). A fim de cumprir com esses propósitos, este artigo está dividido em três seções: na primeira seção, apresentaremos sucintamente o grupo Brô MC's, sua constituição e, também, a música de sua autoria que analisaremos neste trabalho; na seção 2, trataremos da construção do espaço enunciativo e, por fim, na seção 3, analisaremos as cenas enunciativas da canção, momento em que apresentaremos o jogo enunciativo que se estabelece entre as figuras da enunciação encontradas na música, relacionando-as com a temporalidade dessa produção.

## O Grupo Brô-MC's e a canção *Koangagua*

O grupo Brô MC's é o primeiro grupo de *rap* indígena do Brasil, criado oficialmente em 2009 por quatro indígenas da etnia Guarani-Kaiowá, são eles: Bruno Veron, Clemerson Batista, Charlie Peixoto e Kelvin Peixoto, que vivem nas aldeias Jaguapirú e Bororó, na cidade de Dourados, estado de Mato Grosso do Sul (MS), Brasil.

---

<sup>3</sup> Semântica do Acontecimento (GUIMARÃES, 2014, 2013, 2010, 2007, 2003, 2002, 1989).

O Brô MC's começou, segundo Veron, em entrevista para o jornal *on-line Nexo*, quando ele frequentava a Escola Municipal Indígena Araporã, em 2006. O diretor, à época, pediu aos alunos que apresentassem um trabalho a respeito da temática ambiental, mas em um formato diferente, que fugisse aos padrões acadêmicos tradicionais. Foi então que Veron começou a rimar guarani com português no ritmo *hip hop*. Anos mais tarde, em 2009, uniu-se aos demais colegas para montar o grupo de *rap*. Atualmente, o grupo conta com um CD gravado e está planejando o segundo. Além disso, o quarteto se apresenta em diferentes partes do país, como São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Brasília – inspirando também a criação de outros grupos de *rap*, como o Xondaro MC's, de Pyau, no Parque Estadual do Pico do Jaraguá, em São Paulo. O grupo ganhou notoriedade ao produzir canções de *rap*, em português e guarani, que abordam questões sociais pertinentes à realidade indígena em que estão inseridos, como a luta pela demarcação de terras, a afirmação da identidade indígena, os problemas decorrentes do consumo de drogas e álcool nas aldeias e os altos índices de suicídio e morte nas comunidades Guarani-Kaiowá.

Uma das canções mais conhecidas do grupo é *Koangagua*. A canção *Koangagua* (“nos dias de hoje”) foi lançada em 2015 pelo Guateka – canal do YouTube criado para divulgar a cultura indígena –, e aborda, dentre outras coisas, a invisibilidade social do indígena, a realidade das aldeias e de seus moradores e a relação conflituosa entre o índio e o não-índio. Apresentamos, abaixo, a letra da música *Koangagua*, que será analisada nas seções seguintes<sup>4</sup>:

*Koangagua (Nos dias de hoje)*

- (1) Hai amoite ndoikua'ai mbaeve (Olha lá eles não sabem de nada)
- (2) Ko rap oguarê amoite tenonde (Esse *rap* chegou lá na frente)
- (3) Apuka penderehe, nde ave reikotevê (Dou risada de vocês, agora que você precisa)
- (4) Cheñe'e avamba'e oi chendive (Porque minha fala é forte e está comigo)
- (5) Añe'e haetegua ndaikosei ndechagua (Falo a verdade, não quero ser que nem você)
- (6) Aporahei apaichagua ajahechuka (Canto vários temas e isso que venho mostrando)
- (7) Ava mombueha ava koangagua (A voz indígena é a voz de agora)

---

4 A letra da música *Koangagua* foi transcrita conforme o *clipe* oficial, disponibilizado no YouTube, no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=1BafjlZxT6s>. O vídeo já contava com uma possível tradução da música, que é cantada totalmente em Guarani. Por esta razão, preservamos as marcas de oralidade presentes na escrita, porque julgamos serem características da produção escrita do grupo em questão.

- | Sobre o que cantam os índios agora: uma análise semântico-enunciativa da canção *Koangagua*, do grupo Brô Mc's

- (8) Rap orechuka upea ha e tegua (O rap mostra o que é verdade)
  - (9) Koa mombeucha ape orereta (Essa é a verdade e aqui nós somos uma banca)
  - (10) Orejavegua ndo aleike repuka (E a nossa galera tá com a gente, só não pode dar risada)
  - (11) Nandejara ochecha upea tuicha (Porque Deus está vendo e Ele é grande)
  - (12) Uperupi aha mombyryma aguata (E assim sigo em frente, já estou indo longe)
  - (13) Joha ke ndeava ara ohasa (Vamos nós indígenas porque o tempo está passando)
  - (14) Ndo aleike nderea upeicha javya (Só não pode cair, pra gente ser feliz)
  - (15) Jaikoporã ñande rekoporã (Pra gente viver bem, pra ter uma vida boa)
  - (16) Koanga jahecha ñande hente ovyapa (E com isso a gente vê nosso povo feliz)
- Refrão (2x)
- (17) Ara ohasa upeicha che aha (O tempo tá passando e assim vou caminhando)
  - (18) Ymã ovyapa (Antigamente era muito mais feliz)
  - (19) Ara ipotiheta hente peteí (O céu está limpo, no meio de todos existe um)
  - (20) Guyirá kwera oveve (Os pássaros voam)
  - (21) Ovy'a oñondice (Juntos são felizes)
  - (22) Mesmo upeicha ave umi hente oikwa'a seve (Mesmo assim alguns se acham)
  - (23) Hikwai oikwa'a seve soke operde (Esses querem saber mais que os outros só que vão perder)
  - (24) Jornalpe oje'ê opaicha ole'ê (no jornal fala várias coisas)
  - (25) Tevêpe oje'ê opaicha oñe'ê (a TV mostra várias coisas)
  - (26) Oikuakwê hina oi hikwai ko oñomi (a verdade existe só que eles escondem)
  - (27) Soke hente ave oi iñe'ê hantãva oi (Mas existem pessoas com a ideia forte)
  - (28) Ndo alei reñe'ê, reñe'ê mbarei (Não fale, não fale bobagem)
  - (29) Upeicha Ivaí nderehechai nde reikwa'ai (Assim é feio, você não sabe, você não viu)
  - (30) Umi hente do ikwaai (Eles não sabem)

(31) Bom dia, boa tarde ndo je'iko ape avape (Bom dia, boa tarde não se fala para um índio)

(32) Soke agwatá (Mas caminhamos)

(33) Ahahape ahechuká (Onde eu vou eu mostro)

(34) Che mboraheipe ajovachei (Com a minha música lavo meu rosto)

(35) Nda jaoi há nem da ei (Não estou xingando nem estou falando)

(36) Nde reikwa che aikwaava (Você sabe que eu sei)

(37) Será pa remombeuta (Mas será que você irá contar?)

(38) Reñe'e ko mbarei (Vê se não fala à toa)

(39) Anireñe'ê rei (Nunca fale à toa)

Refrão (2x)

### **A construção do espaço enunciativo: tensões entre línguas**

A noção de espaço enunciativo, tal como proposta em Guimarães (2014, 2002), tem, na semântica da enunciação, um lugar central e decisivo. Isto porque o espaço de enunciação é um conceito que surge na teoria com a finalidade de analisar qualquer espaço de funcionamento de línguas. Este conceito compreende e açambarca o funcionamento das línguas em sua relação constitutiva com os falantes. Isso quer dizer, em outras palavras, que a noção de espaço de enunciação entende o lugar de enunciar como um lugar político. A esse respeito, Guimarães (2002, p. 18) afirma:

Os espaços de enunciação são espaços de funcionamento de línguas, que se dividem, redividem, se misturam, desfazem, transformam por uma disputa incessante. São espaços “habitados” por falantes, ou seja, por sujeitos divididos por seus direitos ao dizer e aos modos de dizer.

Como espaço político, o espaço de enunciação é aqui entendido, tal como o define Orlandi (1990, p. 35), como um lugar de confronto, ou, nas palavras da autora, como uma “relação de confronto”, que recorta o silêncio como fundamento do sentido. O silêncio, nesse prisma, é “o silêncio fundador que não recorta: ele significa em si. E é ele, afinal, que determina a política do silêncio: é porque significa em si que o ‘não-dizer’ faz sentido e faz sentido determinado. É o silêncio fundador, portanto, que sustenta o princípio de que a linguagem é política” (ORLANDI, 1990, p. 51).

- | Sobre o que cantam os índios agora: uma análise semântico-enunciativa da canção *Koangagua*, do grupo Brô Mc's

Mas, afinal, o que tem a ver o político e o silêncio com a construção do que na semântica da enunciação se tem chamado de espaço enunciativo? De forma sucinta, o que Guimarães e Orlandi têm chamado de político tem a ver com toda e qualquer relação de poder, de supressão, de línguas que convivem e se relacionam e (se) significam no mesmo espaço enunciativo. Se pensarmos nas línguas, isso quer dizer que nenhum espaço é monolíngue, uma vez que a noção de monolingüismo é um efeito imaginário de certas políticas de língua de Estado.

Poderíamos imaginar, por exemplo, que no Brasil falamos uma única língua, representada pela língua do estado, a língua portuguesa. O conceito de político, por seu turno, vem nos mostrar que essa representatividade de língua não é, senão, uma utopia, sobretudo porque, no mesmo espaço de enunciação a que chamamos de país, convivem e significam diferentes “portugueses”, representados, a título de ilustração, pelo português como língua materna, pelo português como língua nacional, pelo português como língua estrangeira, dentre outros. Esse ponto fica ainda mais evidente quando trazemos à baila as línguas indígenas, as línguas dos imigrantes, as de determinados grupos sociais. Em síntese, temos uma infinidade de línguas convivendo ao mesmo tempo e no mesmo espaço de enunciação, que por sua vez é atravessado pelo político.

Outro aspecto importante do conceito de espaço de enunciação, e que se relaciona e justifica a questão do silêncio, é que este espaço é, também, um espaço de divisão normativa e desigual das línguas. Sobre essa questão:

Ele (o político) se constitui pela contradição entre a normatividade das instituições sociais que organizam desigualmente o real e a afirmação de pertencimento dos não incluídos. O político é a afirmação da igualdade, do pertencimento do povo ao povo, em conflito com a divisão desigual do real, para redividi-lo, para refazê-lo incessantemente em nome do pertencimento de todos no todos. (GUIMARÃES, 2002, p. 17).

Isto quer dizer que, depois de serem identificadas as línguas que estão em relação num determinado espaço, é preciso, ainda, observar as relações de força existentes entre elas. Num espaço de enunciação como o que estamos inseridos, em que há, por um lado, o português como língua nacional sendo falado e as línguas indígenas por outro, certamente haverá uma normatividade (e por isso divisão desigual) que coloca o português acima de qualquer língua indígena (e por isso o silenciamento), em virtude de seu peso de língua do Estado, além do fato de o português ser, também, uma língua altamente instrumentalizada (com gramáticas, dicionários e estudos de diversas naturezas), o que assinala, em oposição às línguas minoritárias, sua posição de língua única e representativa.

Se assumirmos, então, diante do que expomos até aqui, que o conceito de espaço enunciativo determina, antes de tudo, o funcionamento das línguas e as relações de forças existentes entre elas, somos também obrigados a assumir que o modo como uma língua é significada no espaço de enunciação afeta o modo como os falantes dessas línguas (se) significam. É inegável, portanto, que o modo como significam os falantes de línguas indígenas – e isso vai ficar evidente a seguir, quando apresentarmos o espaço de enunciação da canção que aqui analisaremos – é diferente do modo como significam os falantes do português, especialmente porque esses falantes falam de um espaço diferente de dizer. A respeito da noção de falante que utilizaremos neste trabalho, concordamos também com Guimarães (2002, p. 18), para quem:

Os falantes não são os indivíduos, as pessoas que falam esta ou aquela língua. Os falantes são estas pessoas enquanto determinadas pelas línguas que falam. Neste sentido, falantes não são as pessoas na atividade físico-fisiológica, ou psíquica, de falar. São sujeitos da língua enquanto constituídos por este espaço de línguas e falantes que chamo de espaço de enunciação.

Dado o percurso que fizemos até aqui, partamos, agora, para a análise do espaço enunciativo da canção Koangagua. O que primeiramente nos chama a atenção é o espaço de disputa que se descortina entre o português e a língua guarani na letra de Koangagua. Nessa canção, cujo clipe reproduz a vida cotidiana da aldeia e a produção da música é filmada dentro da própria aldeia, o guarani nos é apresentado como língua principal, ficando o português como língua da tradução. Vemos, aí, que o guarani, significa dado o seu lugar de enunciação, que: a canção é cantada por índios, dentro do espaço de habitação dos índios e os atores sociais do vídeo que apresenta a música são todos índios. Esse espaço de enunciação – marcado, portanto, pela total presença indígena – faz figurar o guarani, que *a priori* estaria numa relação de supressão frente ao português, como língua representativa. Isso fica evidente quando o português só aparece, na produção do clipe da música, como legenda da letra em guarani<sup>5</sup>.

É importante mencionar, entretanto, que esta não é a realidade da maioria das produções indígenas do país. Se fizermos uma breve retrospectiva às produções de grupos artísticos indígenas, veremos que, quase em sua totalidade, as produções indígenas são produzidas não em suas línguas maternas, mas em português ou mesmo em inglês. A justificativa para essa inversão política de língua pode ser explicada pelo próprio espaço de enunciação. Como o objetivo dos indígenas ao produzirem materiais artísticos é, dentre

---

<sup>5</sup> Uma análise interessante sobre o funcionamento enunciativo da legenda pode ser vista em Bosredon (1999).

- | Sobre o que cantam os índios agora: uma análise semântico-enunciativa da canção *Koangagua*, do grupo Brô MC's

outras coisas, denunciar as mazelas sociais a que estão submetidos, é completamente aceitável e justificável que suas produções sejam produzidas na língua do colonizador, ou seja, na língua de acesso, aquela em que mais gente poderá ter conhecimento das demandas requeridas por esses povos. Voltamos, aí, à questão do português como língua de Estado. Dentro do espaço de dizer em que estavam inseridos os índios, não caberia cantar em guarani, pois o jogo político que se estabelece nesse momento faz silenciar a língua minoritária frente ao poder que a língua nacional exerce nesse tipo de lugar de dizer.

O espaço enunciativo midiático, nesse momento, também é de elevada importância, sobretudo porque é nele e por meio dele que se instauram as políticas de língua e representatividade. No clipe de *Koangagua*, que é gravado na aldeia, a língua principal é o guarani, justamente porque a figura do índio é central. Em outras produções midiáticas de maior alcance, como aquelas veiculadas na TV, aos índios é relegado somente o espaço de minoria, pois o espaço enunciativo em que estão inseridos faz com que sejam silenciados.

É preciso enfatizar, ainda, outra questão de língua que, a nosso ver, merece destaque: a introdução da língua inglesa como símbolo de legitimidade. Retomamos, nesse ponto, a questão da representatividade que acabamos de tocar e, com ela, da representatividade do *rap* americano como ato de legitimidade. O inglês aparece, como língua de legitimidade, não na letra da canção que aqui analisamos, mas no nome do próprio grupo “Brô MC's”, que retoma *brother*, “irmão”, do inglês. Em entrevista à jornalista Eduarda Rosa, do jornal *Dourados News*, Kelvin, um dos integrantes do grupo é interpelado pela seguinte pergunta:

(40) Dourados News: *Como surgiu o nome do grupo?*

(41) Kelvin: É a junção de todos nós, nós somos irmãos [Brothers], aí ficou *Brô MC's*.

Nesse trecho, transcrito e publicado pelo jornalista a partir da resposta de Kelvin, fica evidente o lugar de legitimidade que ocupa o inglês como língua representativa daquele movimento social/cultural. No trecho em (41), a palavra *Brothers* é introduzida pela jornalista (e por isso entre colchetes), como uma forma de reescritura por retomada à fala de Kelvin, e, não, pelo próprio integrante do grupo. Isto nos faz perceber que a noção de irmão que justifica a formação do grupo é tomada inconscientemente pelo grupo da língua inglesa. Este ato de tomar um termo de uma língua que não é a sua língua materna, como é o guarani, nem sua segunda língua, como é o português, mas de uma língua como é o inglês, faz-nos perceber o *status* de língua de legitimidade do inglês, que traz ao grupo no momento de designação não apenas um termo, mas todo um memorável, recortado



sócio- historicamente e que retoma o *brother* do inglês como o legítimo e, portanto, o adequado quando se quer fazer e fazer significar produções dessa natureza.

Resumidamente temos, no quadro de análise que apresentamos até aqui, uma cadeia de legitimação dos significados representativos do *rap* enquanto movimento artístico, que parte do inglês como língua franca, global, e que por isso legitima o *rap* enquanto movimento, permitindo que os demais movimentos dele possam se apropriar, seguido do português, que legitima o *rap* enquanto língua do Estado brasileiro e, só então, do guarani, cujos falantes “somente” podem fazer uso do *rap* enquanto movimento representativo socialmente, quando perpassados, ainda que inconscientemente, pelo crivo de representatividade das duas línguas anteriores. Os esquemas abaixo sintetizam o que estamos dizendo:

[Inglês: língua global [Português: língua do Estado [Línguas Indígenas: línguas de comunidades específicas/minoritárias]]] ou:

[Língua X: língua global [Língua Y: língua do Estado [Línguas Z: línguas de comunidades específicas/minoritárias]]]

Essa generalização pode se aplicar a quaisquer línguas nessas condições.

### **As cenas enunciativas: recortes da canção em análise**

A noção de cena enunciativa está contida no conceito de espaço de enunciação. Isto quer dizer que a cena enunciativa “se caracteriza por constituir modos específicos de acesso à palavra dadas as relações entre as figuras da enunciação e as formas linguísticas”. Nesse sentido, as cenas de uma enunciação “são especificações locais nos espaços de enunciação” e são um espaço particularizado de agenciamento do falante em locutor que distribui os lugares de enunciação no acontecimento (GUIMARÃES, 2014, p. 58). Os lugares enunciativos, nesse prisma:

[...] são configurações específicas do agenciamento enunciativo para “aquele que fala” e “aquele para quem se fala”. Na cena enunciativa “aquele que fala” ou “aquele para quem se fala” não são pessoas, mas uma configuração do agenciamento enunciativo. São lugares constituídos pelos dizeres e não pessoas donas de seu dizer. Assim estudá-la é necessariamente considerar o próprio modo de constituição destes lugares pelo funcionamento da língua. (GUIMARÃES, 2002, p. 23).

- | Sobre o que cantam os índios agora: uma análise semântico-enunciativa da canção *Koangagua*, do grupo Brô Mc's

Em outros termos, é possível, dentro de um espaço de enunciação, que recortemos várias cenas enunciativas. Mas é crucial retomar uma questão: essas cenas enunciativas, que, nas palavras de Guimarães (2002, p. 23), “são modos específicos de acesso à palavra” estão também alicerçadas sobre a concepção de político que apresentamos para o espaço da enunciação. Isto porque, como já sabemos, o político se dá nas cenas enunciativas e por meio delas pode ser melhor enquadrado. Cenas são, portanto, “especificações locais nos espaços de enunciação” (GUIMARÃES, 2002, p. 23).

Para a análise das cenas enunciativas da canção em análise, iremos lançar mão, ainda, de outro conceito proposto por Guimarães (2002), a partir de modificações feitas na proposição de Ducrot (1984), que é o de “figuras da enunciação”. Esse conceito diz respeito, como o próprio nome sugere, àquele que, ao assumir a palavra, põe-se no lugar que anuncia. As figuras da enunciação surgem na teoria como uma forma de analisar como a linguagem é produzida. Portanto, para Guimarães (2002, p. 24), quando se anuncia há sempre um:

- (i) Locutor (representado por L [maiusculo]), que é aquele que é responsabilizado pelo dizer, ou, nas palavras do autor, L é o lugar que se representa no próprio dizer como fonte desse dizer.

Assim, por exemplo, quando vemos um enunciado do tipo “Declaro-vos marido e mulher”, há aí um L que é aquele que tem a responsabilidade por fazer esse tipo de declaração, de dizer. Acontece que situar o L somente nessa representação não parece ser suficiente. Isto porque L, enquanto origem do dizer, é afetado pelos lugares sociais autorizados a falar, e de que modo e em que língua (enquanto falante). Ou seja, para que exista um Locutor que possa ser responsabilizado pela declaração “Declaro-vos marido e mulher”, é preciso que ele esteja interpelado pelo locutor-padre ou locutor-juiz. Isto quer dizer, também, que é a enunciação desse locutor social que dá sustentação à enunciação do L. Vejamos nas palavras de Guimarães (2002, p. 24):

[...] para o locutor se representar como origem do que anuncia, é preciso que ele não seja ele próprio, mas um lugar social de locutor. Tomemos um exemplo inicial. Se o Presidente da República ou Governador do Estado decreta X, ele o faz não porque alguém se dá a si ser a origem do que Decreta, mas porque enquanto Presidente (falante de Português), ele pode se dar como origem daquilo que Decreta, ou melhor, do próprio ato de decretar. [...]. Em outras palavras, o Locutor só pode falar enquanto predicado por um lugar social.

A esse lugar social que ocupa o Locutor, Guimarães (2002, p. 24) dá o nome de:

- (ii) locutor-x (representado por l [minúsculo]), em que a variável x representa o papel social do locutor em voga na enunciação. Assim como há o locutor-x, há o alocutário-x, que é aquele a quem se dirige o l-x.

Mas há ainda, no que se refere às figuras da enunciação que podem atuar na cena enunciativa, algumas outras figuras centrais, fundamentais à análise de qualquer texto. Essas figuras recebem o nome de *Enunciadores*. Guimarães (2002) reconhece quatro tipos de enunciadores: o enunciador-universal, o genérico, o coletivo e o individual. Os enunciadores têm a ver com o modo de dizer de L. Para que a enunciação do Locutor tenha validade, é preciso, primeiro, que ele esteja interpelado por um locutor-x específico, mas, além disto, é importante observar o modo como ele enuncia. Esse modo não é como o de alguém que fala sozinho, mas de alguém com peso jurídico muito forte. Então, é possível dizer que, para enunciar “Declaro-vos marido e mulher”, é preciso que, por um lado, o Locutor esteja interpelado pelo locutor-padre ou locutor-juiz (-x), e, por outro, que sua enunciação esteja interpelada por um enunciador do tipo universal<sup>6</sup>.

Em outros termos, o que queremos aqui dizer é que a cena enunciativa coloca em jogo, de um lado, lugares sociais do locutor, como o Locutor e os locutores-x, e, de outro, os lugares de dizer, chamados de enunciadores. Esses enunciadores se apresentam como independentes da história ou fora dela. Vejamos os quatro tipos de enunciadores propostos por Guimarães (2002, p. 24):

- (iii) *individual*: quando a enunciação apresenta o Locutor como independente da história. Apresenta-se, simplesmente, como o lugar de dizer e pode ou não coincidir com o Locutor. Exemplo: “Eu prometo que vou a sua casa”, em que o “eu”, neste caso, é somente a marca que representa a origem, o presente como o tempo de dizer;
- (iv) *genérico*: um lugar de dizer que se representa como o apagamento do lugar social. Exemplo: “Quem semeia vento colhe tempestade”, em que o que se diz é dito não de um lugar individual, mas de um lugar de acordo sobre o sentido de repetir o dito popular;
- (v) *coletivo*: que se caracteriza por representar a voz de todos como uma única voz;

---

<sup>6</sup> Para conhecer de forma exemplificada a questão dos enunciadores, ver Guimarães (2002, p. 25 em diante).

- | Sobre o que cantam os índios agora: uma análise semântico-enunciativa da canção *Koangagua*, do grupo Brô Mc's

(vi) *universal*: em que o enunciador, ao se apresentar como lugar de dizer, apresenta-se como o lugar do universal. Exemplo: "Todas as pessoas morrem", em que o lugar de dizer não é meramente social, mas se apresenta como estando fora da história ou acima dela.

Feitas essas considerações, partamos, agora, para a análise da canção a partir de recortes de cenas enunciativas encontradas em *Koangagua*.

#### Cena 1. *As figuras da enunciação*

Pela análise da canção, é perceptível notar o tratamento similar que se dá às figuras do Locutor nas cenas enunciativas. Em *Koangagua*, por exemplo, o Locutor é representado por um locutor-índio, em que a variável *x* é preenchida pelo indígena enquanto sujeito responsável socialmente pelo dizer. O enunciador neste caso é individual, pois assenta sobre si o lugar de dizer: o lugar de dizer é o lugar que compreende e traz à tona todo o memorável histórico e o interdiscurso do que é ser índio no Brasil: as mazelas sociais, a necessidade da denúncia, o preconceito e a invisibilidade do indígena na sociedade em que vive. Isso fica evidente, por exemplo, pelos verbos conjugados na primeira pessoa do singular (dou risada; falo; canto), como nos versos a seguir, que retomam um eu que ocupa o papel social do índio enquanto locutor *x*, e também de um enunciador que recorta um lugar de dizer:

(3) Apuka penderehe, nde ave reikotevê (Dou risada de vocês, agora que você precisa)

(4) Cheñe'e avamba'e oi chendive (Porque minha fala é forte e está comigo)

(5) Añe'e haetegua ndaikosei ndechagua (Falo a verdade, não quero ser que nem você)

(6) Aporahei apaichagua ajahechuka (Canto vários temas e isso que venho mostrando)

A canção, entretanto, não apenas apresenta um locutor-índio e um enunciador individual, mas também um locutor-índio e um enunciador coletivo. Esse enunciador coletivo ocupa um lugar de dizer que representa a voz de todos em uma só voz. As marcas linguísticas que sustentam essa análise, por exemplo, podem ser vistas nos versos seguintes, representadas pelos pronomes no plural (nós/a gente), por construções do tipo "a voz indígena", que retoma não só a voz de um indígena, mas a de todos que falam por meio de um:

(7) Ava mombueha ava koangagua (A voz indígena é a voz de agora)

(9) Koa mombeucha ape orereta (Essa é a verdade e aqui nós somos uma banca)

(13) Joha ke ndeava ara ohasa (Vamos nós indígenas porque o tempo está passando)

(16) Koanga jahecha ñande hente ovyapa (E com isso a gente vê nosso povo feliz)

A introdução ora de um enunciador individual, ora de um coletivo reflete, em grande medida, a tentativa de pertencimento do índio enquanto sujeito produtor, que fala em seu nome, mas que, para ocupar um lugar de dizer, precisa trazer para o jogo a voz dos demais. Curioso é, também, o caso da redundância como forma de significar. A redundância presente no texto nos permite significar a repetição como argumento, ou seja, quando o “eu” indígena é colocado e recolocado na cena enunciativa, “eu” não se configura, de acordo com Guimarães, como uma referência retomada, mas como uma forma de argumentação. Dizer a mesma coisa várias vezes é uma forma de apresentar o dito como uma intensificação da argumentação. Em Koangagua, é comum a repetição do pronome “nós”, que assume a mesma função de um “eu” repetido como forma de marcar o enunciador e a argumentação.

Da mesma maneira, quando o locutor-x se projeta no texto pela figura do índio, ele instaura na cena enunciativa o seu alocutário-x. Pela análise que fizemos, é possível notar que o alocutário-x da canção é o ouvinte em geral. Como a canção é, antes de tudo, uma forma explícita de denúncia, o alocutário aparece socialmente representado pela sociedade não-indígena, que assiste às mazelas sociais e que nada faz diante dos problemas apresentados na produção.

Interessante a ser observado é, também, o modo como o acontecimento é recortado por sua própria temporalidade e interdiscurso na canção. Vejamos os versos abaixo:

(8) Rap orechuka upea ha e tegua (O *rap* mostra o que é verdade)

(9) Koa mombeucha ape orereta (Essa é a verdade e aqui nós somos uma banca)

Neles, é possível ver que a condição de verdade (do que é verdade para o locutor-x, locutor-índio), está posta sob uma temporalidade do presente. É verdade porque digo hoje, e é presente porque é constituído por um conjunto de saberes, um passado de dizeres que compõem o presente como verdade e que autoriza, por conseguinte, o locutor-índio a anunciar o acontecimento como verdadeiro. O ato de dizer “o *rap* mostra o que é verdade/essa é a verdade” constitui uma memória e por isso significa o agora. Trataremos da temporalidade com mais detalhes adiante.

### Cena 2. A designação

Vimos, acima, a representação de um locutor-x, de um alocutário-x e de alguns enunciadores. Mas precisamos falar, ainda, de um terceiro sujeito que, a nosso ver, não pode ser considerado como uma figura da enunciação, em virtude de não participar da cena enunciativa. Esse(s) sujeito(s), a nosso ver, aparece graças à referência feita a ele pelas figuras da enunciação. Vejamos os trechos a seguir:

- | Sobre o que cantam os índios agora: uma análise semântico-enunciativa da canção *Koangagua*, do grupo Brô Mc's

(22) Mesmo upeicha ave umi hente oikwa'a seve (Mesmo assim alguns se acham)

(23) Hikwai oikwa'a seve soke operde (Esses querem saber mais que os outros só que vão perder)

(29) Upeicha Ivaí nderehechai nde reikwa'ai (Assim é feio, você não sabe, você não viu)

(30) Umi hente do ikwaai (Eles não sabem)

(36) Nde reikwa che aikwaava (Você sabe que eu sei)

(37) Será pa remombeuta (Mas será que você irá contar?)

Notemos, nos trechos acima, que o locutor-índio se refere, na canção, a um sujeito que não é o alocutário-x. Vamos pensar nesses sujeitos a partir da noção de designação (GUIMARÃES, 2007). A designação pode ser entendida como uma relação linguística de sentido quando exposta ao real, ou, em outros termos, como uma forma de significar que coloca em jogo a relação que há entre os nomes e entre os nomes e o mundo histórico-social que esses nomes recortam. Nas palavras de Guimarães (2003, p. 52):

A designação não é algo abstrato, mas é linguístico e histórico. Ou seja, é uma relação linguística (simbólica) remetida ao real, exposta ao real. Por isso um nome não é uma palavra que classifica objetivos, incluindo-os em certos conjuntos. [...] As designações têm, em geral, um papel muito importante que não se reduz ao papel de indicar a existência de algo em algum lugar, nem mesmo o de servir de rótulo para alguma coisa. Um nome, ao designar, funciona como elemento das relações sociais que ajuda a construir e das quais passa a fazer parte.

Nos trechos de *Koangagua*, esses sujeitos referidos pelo acontecimento são representados pelos pronomes “você”, “eles”, “esses”, “alguns”. Em nossa análise da designação desses pronomes, percebemos que eles são predicados diferentemente: enquanto “vocês” e “eles” parecem determinar sujeitos específicos da enunciação, predicados respectivamente pelo ato de não saber (“vocês não sabem”, “eles não sabem”), os pronomes “esses” e “alguns” parecem referir-se a sujeitos não determinados, a sujeitos genéricos. É fundamental observar, todavia, que embora os primeiros pronomes pareçam recortar sujeitos determinados, tomados diretamente pelo acontecimento, eles não nomeiam.

Assim, se tomarmos para a análise os sujeitos não nomeados que apresentamos anteriormente, veremos que eles só podem ser de fato compreendidos a partir da noção

de designação. Isto porque, a nosso ver, essa noção coloca não só em evidência a relação dos nomes com outros nomes, mas também compreende a relação desses nomes na enunciação, e da enunciação enquanto texto. É por isso, então, que esses nomes (expressos pelos pronomes) passam a significar. A propósito do uso dos pronomes, poderíamos inferir, ainda, que usá-los é uma forma de preservação da integridade física e social do locutor-x<sup>7</sup> que, ao enunciar, e enunciar no espaço da aldeia, precisa mascarar a denúncia, apagar os sujeitos denunciados. Fica claro, aí, como os pronomes passam a significar sem dizer, passam a designar sem referir. Mais ainda: esse processo nos mostra como a significação só pode ser entendida enquanto produto historicamente imbuído pela memória, pelo espaço de enunciação e pelos falantes enquanto parte desse lugar de onde se diz ou do lugar onde não se pode dizer, como é o espaço das aldeias atualmente.

### *Cena 3. Acontecimentos e Temporalidade*

Vamos tratar, agora, do último tópico deste artigo: a questão do acontecimento e da temporalidade na canção em análise. Para isso, vamos começar por definir o conceito de temporalidade. Guimarães (2002) considera que algo é acontecimento enquanto diferença em sua própria ordem. Isso quer dizer, em outros termos, que o acontecimento não é um fato no tempo, mas um acontecimento que temporaliza. Nos termos do autor:

[...] Ele [o acontecimento] não está num presente de um antes e de um depois do tempo. O acontecimento instaura sua própria temporalidade: essa é a sua diferença. [...] o sujeito não é a origem do tempo da linguagem. O sujeito é tomado na temporalidade do acontecimento. E o que é esta temporalidade? De um lado ela se configura como um presente que abre em si uma latência de futuro (uma futuridade), sem a qual não há acontecimento de linguagem, sem a qual nada é significado. (GUIMARÃES, 2002, p. 12, grifo nosso).

Nesse ponto Guimarães se distancia de Benveniste (1988), para quem o presente do acontecimento é o tempo no qual o locutor diz eu e anuncia e a partir do qual se instauram o presente e o futuro. Para Guimarães, não é o sujeito que ancora o acontecimento no tempo, mas é o próprio acontecimento que temporaliza. O sujeito, para o autor, é tomado na temporalidade do acontecimento. Tomemos, para ilustrar a temporalidade, os excertos de *Koangagua*, abaixo:

---

<sup>7</sup> Em tempos em que índios têm as mãos decepadas e crianças indígenas têm as cabeças decapitadas.

- | Sobre o que cantam os índios agora: uma análise semântico-enunciativa da canção *Koangagua*, do grupo Brô Mc's

- (1) Hai amoite ndoikua'ai mbaeve (Olha lá eles não sabem de nada)
- (2) Ko rap oguarê amoite tenonde (Esse *rap* chegou lá na frente)
- (3) Apuka penderehe, nde ave reikotevê (Dou risada de vocês, agora que você precisa)
- (4) Cheñe'e avamba'e oi chendive (Porque minha fala é forte e está comigo)
- (5) Añe'e haetegua ndaikosei ndechagua (Falo a verdade, não quero ser que nem você)
- (6) Aporahei apaichagua ajuahchuka (Canto vários temas e isso que venho mostrando)
- (7) Ava mombueha ava koangagua (A voz indígena é a voz de agora)
- (8) Rap orechuka upea ha e tegua (O *rap* mostra o que é verdade)
- (9) Koa mombeucha ape orereta (Essa é a verdade e aqui nós somos uma banca)
- (10) Orejavegua ndo aleike repuka (E a nossa galera tá com a gente, só não pode dar risada)
- (11) Nandejara ochecha upea tuicha (Porque Deus está vendo e Ele é grande)
- (12) Uperupi aha mombyryma aguata (E assim sigo em frente, já estou indo longe)
- (13) Joha ke ndeava ara ohasa (Vamos nós indígenas porque o tempo está passando)
- (14) Ndo aleike nderea upeicha javya (Só não pode cair, pra gente ser feliz)
- (15) Jaikoporã ñande rekoporã (Pra gente viver bem, pra ter uma vida boa)
- (16) Koanga jahecha ñande hente ovyapa (E com isso a gente vê nosso povo feliz)

Notemos, nos trechos em análise, que algumas palavras estão destacadas. Poderíamos pensar, *a priori*, que essas palavras e sintagmas são meros indicadores do momento de enunciação do locutor-índio. Para nós, contudo, há muito mais aí do que supõe essa visão simplista. Se observarmos com atenção o funcionamento dessas expressões, veremos que elas fazem significar não só os acontecimentos recortados pelo tempo em que são ditas, como também revelam todo um implícito, uma série de novas temporalidades que dão sentido ao acontecimento enunciado e que só por meio delas é que esses acontecimentos são possíveis.

Vamos começar, por exemplo, observando os versos de (4) a (9), mais especificamente os verbos “é”, “falo”, “canto”, presentes nesses versos. Esses verbos, em nosso ponto de vista, não só assinalam que o acontecimento está sendo enunciado num tempo presente. Para nós, ao utilizar-se desses verbos no presente, o locutor-índio traz à tona uma temporalidade já dita e redita, que só ganha significado no agora, no tempo em



que diz. Em outros termos, quando o locutor-índio diz: “Porque minha fala é forte”, ele está querendo assinalar que a fala do indígena não era forte (notória, em destaque) no passado. Esse processo de usar o presente como recorte de vários passados é complementado, ainda, nos versos seguintes, quando, ao explicitar “Falo a verdade”, “A voz indígena é a voz de agora”, o locutor-índio confirma, por meio também do advérbio “agora”, que fala de um novo momento, lugar em que a voz indígena começa a ganhar espaço. Fica claro, portanto, que o presente do acontecimento recorta passados memoráveis que os permitem projetar sentidos novos (futuridades).

Vamos observar mais. Por exemplo, quando o locutor-índio diz “Falo a verdade”, “O *rap* mostra o que é verdade”, “Essa é a verdade e aqui nós somos uma banca”, duas coisas precisam ser pontuadas: (i) primeiro, o fato de os verbos “é” e “falo” estarem sempre predicados pela palavra “verdade” e, (ii) segundo, o fato de a palavra “verdade” ser repetida três vezes em um mesmo parágrafo.

Em relação à primeira questão, o que gostaríamos de evidenciar é que, ao marcar fortemente que o que diz no presente é verdade, o locutor-índio faz ressignificar o presente do acontecimento, não somente pelo processo de redundância, que como vimos anteriormente é um recurso poderoso para “não deixar esquecer”, mas sobretudo porque coloca em evidência, no mínimo, dois passados historicamente construídos sobre ele e por ele, e que o permitem projetar sentidos como: a) o de que o falar indígena (e conseqüentemente suas demandas) é tido ao longo do tempo como falso e b) que o discurso veiculado a respeito deles é mentiroso (o locutor-índio está falando, aí, da mídia, das pessoas que os recriminam em geral).

Mas os verbos no presente não só evidenciam um passado que é rememoração de enunciações a respeito dos índios. Se tomarmos os versos em (1) e (2) como exemplos, veremos que o presente projeta, como evidenciado pelos trechos “Olha lá”, “Esse *rap* chegou lá na frente”, “E assim sigo em frente, já estou indo longe”, “Vamos nós indígenas porque o tempo está passando” uma “latência de futuro” (GUIMARÃES, 2002, p. 12) que faz significar que: a) o *rap* é uma ferramenta que possibilita que a voz indígena seja ouvida pelo povo, pelo governo (enfim, que chegue lá na frente) e b) que o movimento indígena tem ganhado evidência. A assertiva em b) é reiterada pelo verso “Dou risada de vocês, agora que você precisa”, em que o locutor-índio já parece falar de um lugar social que o permite dizer a respeito do não-índio ou do próprio indígena que não acreditou em sua produção.

- | Sobre o que cantam os índios agora: uma análise semântico-enunciativa da canção *Koangagua*, do grupo Brô Mc's

## Conclusão

Vimos, ao longo deste artigo, como a letra da canção *Koangagua* revela toda uma gama de significações próprias da realidade indígena. Para além dos sentidos de denúncia e apelo que a canção traz à baila, vimos, neste trabalho, como é construído o espaço enunciativo dessa produção, suas cenas e, ainda, o funcionamento das figuras da enunciação. Falamos, também, de que formas essas figuras se relacionam no espaço da música, bem como da temporalidade que constitui o dizer do locutor-índio nesse material. Esperamos que, embora de forma incipiente, este trabalho sirva como forma de revelar, a partir da perspectiva enunciativa, como se dá o jogo enunciativo em produções dessa natureza e, mais ainda, que sirva como forma de reafirmar, de evidenciar as demandas indígenas e suas necessidades. A canção analisada é, antes de tudo, uma forma clara de denúncia à situação precária dos povos indígenas nesse país, relegados ao esquecimento pelo governo e pela mídia, e esperamos que, assim como essa canção, este trabalho também seja uma forma, ainda que do ponto de vista linguístico, de manifesto e denúncia às questões indígenas.

## Referências

BENVENISTE, É. O aparelho formal da enunciação. *In*: BENVENISTE, É. **Problemas de Linguística Geral II**. Tradução M. da G. Novak e M. L. Néri. Campinas: Pontes, 1989.

BENVENISTE, É. As relações de tempo no verbo francês. *In*: BENVENISTE, É. **Problemas de Linguística Geral I**. Tradução M. da G. Novak e M. L. Néri. Campinas: Pontes, 1988.

BOSREDON, B. Modos de ver, modos de dizer. Titulação da pintura e discursividade. **RUA - Revista do Núcleo de desenvolvimento à criatividade**, n. 5, p. 17-38, 1999.

DOURADOS NEWS: A FONTE DE INFORMAÇÃO. **Em entrevista, Brô MC's fala da vida na aldeia: 'o índio movimenta o bolso do patrão lá fora'**. Disponível em: <http://bit.ly/37kLEBL>. Acesso em: 02 jul. 2017.

FLORES, V. N. *et al.* **Dicionário de Linguística da enunciação**. São Paulo: Contexto, 2009.

GUIMARÃES, E. **Espaço de enunciação, cena enunciativa, designação**. Santa Maria: Laboratório Corpus, 2014.

GUIMARÃES, E. Ler um texto uma perspectiva enunciativa. **Revista da ABRALIN**, v. 12, n. 2, p. 189-205, 2013.

GUIMARÃES, E. Quando o Eu se diz Ele. Análise enunciativa de um texto de publicidade. **Revista da Anpoll**, v. 1, n. 29, p. 15-40, 2010.

GUIMARÃES, E. Domínio Semântico de Determinação. *In*: GUIMARÃES, E.; MOLLICA, M. C. (org.). **A Palavra: Forma e Sentido**. Campinas: Pontes, 2007.

GUIMARÃES, E. Designação e espaço de enunciação: um encontro político no cotidiano. Língua e Literatura, limites e fronteiras. **Revista do Programa de pós-graduação em Letras**, Santa Maria: UFSM, n. 26, p. 53-62, 2003.

GUIMARÃES, E. **Semântica do Acontecimento**. Campinas: Pontes, 2002.

GUIMARÃES, E. Da enunciação ao acontecimento discursivo em análise do discurso e enunciação e história. *In*: GUIMARÃES, E. (org.). **História e sentido na linguagem**. Campinas: Pontes, 1989.

LEANDRO FERREIRA, M. C. *et al.* **Glossário de termos do discurso**. Porto Alegre: UFRGS. Instituto de Letras, 2001.

NEXO JORNAL. **Quem são os Brô MC's, primeiro grupo de rap indígena do Brasil**. Disponível em: <http://bit.ly/2RjdyRd>. Acesso em: 01 jul. 2017.

ORLANDI, E. P. **Terra à vista, discurso do confronto: velho e novo mundo**. São Paulo: Cortez, 1990.

ZOPPI FONTANA, M. G. Acontecimento, temporalidade e enunciação. Definições terminológicas e o fato novo na ciência. **Cadernos de Estudos Linguísticos**, Campinas: UNICAMP, v. 51, p. 69-94, 2009.

- | Sobre o que cantam os índios agora: uma análise semântico-enunciativa da canção *Koangagua*, do grupo Brô Mc's
- 

COMO CITAR ESTE ARTIGO: DE FELIPE, Paulo Henrique Pereira Silva; CORBERA MORI, Angel Humberto. Sobre o que cantam os índios agora: uma análise semântico-enunciativa da canção *Koangagua*, do grupo Brô Mc's. **Revista do GEL**, v. 16, n. 3, p. 91-110, 2019. Disponível em: <https://revistadogel.gel.org.br/>

DOI: <http://dx.doi.org/10.21165/gel.v16i3.2758>

Submetido em: 13/10/2019 | Aceito em: 02/12/2019.

---