

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA E LITERATURA

ANALICE DA CONCEIÇÃO LEANDRO DA SILVA

CANTAR PINDORAMA:
INDIOFUTURISMOS NA CANÇÃO BRASILEIRA

MACEIÓ-AL

2023

ANALICE DA CONCEIÇÃO LEANDRO DA SILVA

**CANTAR PINDORAMA:
INDIOFUTURISMOS NA CANÇÃO BRASILEIRA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Estudos Literários, sob a orientação da Profa. Dra. Ildney Cavalcanti.

**MACEIÓ-AL
2023**

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecário: Cláudio César Temóteo Galvino / CRB4-1459

S586c Silva, Analice da Conceição Leandro.
Cantar pindorama: indiofuturismo na canção brasileira / Analice da Conceição Leandro da Silva. – 2023.
181 f.: il.

Orientadora: Ildney Cavalcanti.
Tese (Doutorado em Linguística e Literatura) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura. Maceió, 2023.

Bibliografia: f. 164-175.
Apêndices: f. 176-181.

1. Literatura - Povos indígenas - Brasil. 2. Utopismos. 3. Música popular brasileira. 4. Indiofuturismo - Brasil. 5. Estudos culturais - Brasil. I. Título.

CDU: 82.09(=1-82)(81)

Às nações indígenas de toda Pindorama.

Ao meu querido povo Fulni-ô.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus e à Jurema Sagrada, fontes onde busco força e inspiração para prosseguir.

Aos povos originários, raiz forte, a quem pertence este país e motivo desta tese.

A minha mãe, Anita, e a toda minha família, pelo esforço e apoio em meu percurso estudantil.

O incentivo, o suporte e as broncas deram resultado, viu, mainha?

À Rosa, por ser minha mãemiga em circunstâncias incomuns. Sempre quero contar com você!

A André, Antônio e Raoni, pelo amor e por me fazerem feliz. Por vocês enfrento tudo!

À Célia e Ana Carolina Barros, Manoel Leandro, Gilianne, Vivian Rose Rodrigues e Lays Amanda Silva, pelo auxílio com as crianças e pelo cuidado comigo.

À Zeza de Liza e à Clara, pela dedicação incansável e terna aos meus filhos. Assim como toda a equipe da Escola João e Maria.

À equipe da Escola O Verbo tempo integral.

A todas as professoras e professores que passaram por minha vida, seja na mestría, na escola, na universidade e nos espaços que acolheram meus curumins.

A minha orientadora Ildney Cavalcanti, por tudo e por tanto que não tenho como colocar em palavras. Eu te admiro como profissional e como pessoa. Que sorte minha ter te encontrado!

A Pedro Kalil Auad, pela coorientação deste trabalho no momento inicial da pesquisa, pelos livros, conselhos e afetos e pela participação importante na banca de qualificação e de defesa.

A Marcus Vinicius Matias, pela cuidadosa leitura e pelas trocas de conhecimento e pelo empenho na leitura e observações na banca de qualificação da pesquisa e também na defesa.

A Kall Sales e Alfredo Cordiviola pelas importantes contribuições e pela leitura final da tese.

A Lola Aronovich e Susana Souto pela inspiração e por terem aceitado o convite para a banca.

A Marcelo Marques, Felipe Benicio, Edilane Ferreira e Thathiana Belo, pelas conversas, pela inspiração, pela amizade, pelo apoio e por continuarem aqui.

Aos amigos Fernando Ayres, Pedro Fortunato, Karoline e Walker Athayde, por fazerem o caminho ser mais leve e por me ouvirem.

Ao meu pequeno clã: Fernanda Nascimento, Monick Gomes, Marcus Antônio Sobreira Júnior, pelos 23 anos de parceria e descobertas juntos.

A Paulo Victor Oliveira, Mirian Oliveira e Viviane da Conceição, do Jaça para o coração.

À Wanessa Xú Oliveira, amiga, parteira, jornalista e irmã para tudo o que há.

A todos as pessoas maravilhosas do grupo Literatura & Utopia, pela imensa usina de energia e conhecimentos que são.

Ao corpo docente, discente e técnico do PPGLL que nunca desistiram de fazer pesquisa em Alagoas e que não mediram (e não medem) esforços para que o programa continuasse em funcionamento, mesmo em tempos sombrios.

A João Batista Magalhães e Rafael Gomes, pelo zelo espiritual, e à Marina Rodrigues e a Gary Bernardes, pelos conselhos, e aos demais irmãos e irmãs de fé pelo carinho.

A Joel Vieira e Pedro Rieger, à Monaíra Mergulhão, Elemir Soares e Jéssica Gonçalves, pelas conversas na madrugada.

Ao comerciante Duda Silva, pelo apoio diário, especialmente, durante a pandemia.

A Anderson Azevedo, pelos socorros na área da informática que mantiveram meu equipamento funcionando até o fim.

À equipe do Ceja Paulo Freire pelo incentivo e compreensão.

À paciência e amor dos vizinhos e vizinhas Cláudia, Ronaldo e Pedro Ricardo, Cida Silva e Cláudio Galvino, pelas trocas e atenções constantes.

À Capes, pelo financiamento desta pesquisa na modalidade DS, apoio que me permitiu continuar estudando.

Às espécies companheiras Costela, Barbie, Mel, Pepê, Neném, Novinha, Johnny, Britney, Galinheta, Lili e Lulu, que nos mostram a vida sob outros aspectos.

A todas as pessoas que me inspiraram e que, de alguma forma, estão presentes neste trabalho.

Não posso esquecer deste corpo/espírito, por aguentar o tanto que abusei dele e por sua iluminação e inquietação que me fazem prosseguir, mesmo quando não sei para onde, só sei que tenho que seguir em frente.

À Mãe Terra, minha nutriz, minha matriz, meu chão, meu sustento, meu princípio, meu fim.

Deixemos de emitir mentiras e promessas falsas; acabemos com a poluição das palavras ocas e lutemos por um futuro e um presente que possam ser vividos. É sempre necessário acreditar que o sonho é possível. Que a nossa utopia seja um futuro na Terra....

Txai Suruí

Depois do último homem ter partido e a sua lembrança não passar de uma nuvem a pairar acima das pradarias, a alma do meu povo continuará a viver nestas florestas e praias, porque nós as amamos como um recém-nascido ama o bater do coração de sua mãe.

Cacique Seattle

RESUMO

O cancionero popular brasileiro oportuniza a investigação da figuração de povos indígenas e sua crítica cultural, criando um panorama e ampliando seus estudos. Contextualizada na convergência entre os Estudos Culturais e os Estudos Críticos da Utopia, esta tese tem como objetivo gerar novos postulados teóricos dessas representações. Para tanto, analiso no cancionero brasileiro seus discursos poéticos e recorrências temáticas e imagéticas. A partir da leitura/escuta e análise do *corpus*, composto por sete canções relacionadas à temática proposta e selecionadas a partir de um levantamento mais amplo composto por 80 canções lançadas entre 1960 e 2022, elaboro 3 eixos analíticos abordados de forma interligada: 1. indiofuturismos; 2. representações de gênero e 3. relações com a terra. Assim, postulo o conceito indiofuturismo, com base nas teorizações de Bloch (2005) sobre utopismos, dos conceitos de hibridismo e de terceiro lugar cultural (BHABHA, 2003), bem como sobre a antropofagia brasileira (ANDRADE, 1928; 1924), os afrofuturismos estadunidense (DERY, 1994) e o futurismo indígena (DILLON, 2012). No capítulo introdutório discuto os conceitos basilares da tese. No segundo capítulo, enfoco as canções “Um índio” (1977), de Caetano Veloso, “Xondaro Ka’aguy Reguá” (2020), de Kunumi, e “Tubi Tupy” (1999), de Lenine e Rennó, cujas análises levam à proposta do conceito indiofuturismo. No terceiro capítulo, examino, a figuração da mulher indígena na canção do Brasil, através do estudo das canções “Índigena futurista” (2022), de Katu Mirim, e “Mãos Vermelhas” (2019), de Kaê Guajajara, sob o viés dos Estudos de Gênero, buscando aproximações e diferenças entre as teorias da interseccionalidade (CRENSHAW, 1986; MENDOZA, 2016; ANZALDÚA, 2016) e o feminismo comunitário (PAREDES, 2010; 2015; 2018). No quarto capítulo, proponho um escrutínio das questões ambientais e traço diálogos entre o conceito de bem viver (conforme sistematizado por Acosta, 2016), que parte da filosofia dos povos originários e do ecofeminismo e as canções “Serpente-Mulher” (2021), de Suraras do Tapajós, e “Amor de índio” (1978), de Beto Guedes (1978), enfocando as formas pelas quais os campos de estudo citados se imbricam com a ideia de ancestralidade. Os trabalhos de Canclini (2008), Krenak (2020) e Wisnik (1989; 2019) são utilizados ao longo do percurso analítico, por suscitarem problematizações que perpassam a tese. Os resultados das análises demonstram que as manifestações artísticas que nomeio indiofuturistas estão orientadas pelas visões de mundo indígenas que se contrapõem ao capitalismo e ao antropoceno. A partir de sua crítica, concluo que o indiofuturismo não está ligado ao tempo linear, mas às concepções ancestrais de tempo espiralar. Além disso, as análises coadunam-se com os princípios do bem viver que, por ser um conceito especialmente importante na América Latina, carrega fortes laços com os povos indígenas locais. As reivindicações de lutas sociais e ambientais desses povos estão presentes nessas composições, instigando-nos a pensar novas estratégias de habitar Pacha Mama e Abya Yala em coexistência respeitosa com todas as demais formas de vida, a partir de conhecimentos ancestrais. Esta tese contribui com a ampliação dos postulados das citadas áreas de estudo, ao propor o indiofuturismo, trabalho teórico que está em seu início no Brasil.

Palavras-chave: povos indígenas; utopismos; música popular brasileira; indiofuturismo; Estudos Culturais.

ABSTRACT

Brazilian popular songs provide an opportunity to investigate the figuration of indigenous peoples and their cultural criticism, creating a panorama and proposing the expansion of their studies. Contextualized in the convergences of the fields of Cultural Studies and Critical Utopian Studies, this thesis aims to generate new theoretical postulates of such representations. For that, I analyze in the Brazilian repertoire its poetic discourses and thematic and imagery recurrences. Having as starting points mapping, reading and listening to and analyzing the *corpus*, formed by seven songs related to the proposed theme and selected from a wider survey of 80 songs launched between 1960 and 2022, I elaborated 3 analytical axes addressed in an interconnected way: 1. *indiofuturismo*; 2. gender representations and 3. relations with the land. Thus, I postulate the concept of *indiofuturismo*, based on Bloch's (2005) theories on utopianism, the concepts of hybridity and cultural third place (BHABHA, 2003), as well as on American Afrofuturisms (DERY, 1994), indigenous futurism (DILLON, 2012) and Brazilian anthropophagy (ANDRADE, 1928; ANDRADE, 1924). In the introductory chapter I discuss the basic concepts of the thesis. In the second chapter, I focus on the songs "Um Índio" (1977) by Caetano Veloso, "Xondaro Ka'aguy Reguá" (2020) by Kunumi and "Tubi Tupy" (1999) by Lenine and Rennó, whose analyses lead to the proposal of the concept of *indiofuturismo*. In the third chapter, I approach the figuration of the indigenous woman, by studying "Indígena futurista" (2022), by Katu Mirim, and "Mãos Vermelhas" (2019), by Kaê Guajajara, from the perspective of Gender Studies, seeking similarities and differences between theories of intersectionality (CRENSHAW, 1986; LUGONES, 2014; ANZALDÚA, 2016; MENDOZA, 2016) and community feminism (PAREDES, 2010; 2015; 2018). In the fourth chapter, I propose a scrutiny of environmental issues and outline dialogues between the concept of *bem viver* (as systematized by Acosta, 2016), which is based on the philosophy of indigenous peoples and ecofeminism, and the songs "Serpente-Mulher" (2021), by Suraras do Tapajós, and "Amor de Índio" (1978), by Beto Guedes (1978), focusing on the ways in which the aforementioned fields of study intertwine with the idea of ancestry. The works of Canclini (2008), Krenak (2020), and Wisnik (1989; 2019) are used throughout the analytical path, as they raise problematizations that permeate the thesis. The results of the analyses demonstrate that indiofuturistic songs are guided by indigenous worldviews that oppose capitalism and the Anthropocene. From this critique, I conclude that *indiofuturismo* is not linked to linear time, but to ancestral conceptions of spiral time. In addition, the analyses are in line with the principles of *bem viver* which, as an especially important concept in Latin America, has close ties to the local indigenous peoples. These peoples' social and environmental claims and struggles are present in these compositions, instigating us to explore new strategies for inhabiting Pacha Mama and Abya Yala in respectful coexistence with others life forms, based on ancestral knowledge. This thesis contributes to the expansion of the postulates of the areas of study mentioned above, by proposing *indiofuturismo*, which is a theoretical approach still in development in Brazil.

Keywords: indigenous peoples; utopianisms; Brazilian pop music; indiofuturismo; Cultural Studies.

RESUMEN

Las canciones populares brasileñas brindan una oportunidad para investigar la figuración de los pueblos indígenas y su crítica cultural, creando un panorama y proponiendo la expansión de sus estudios. Contextualizada en las convergencias de los campos de los Estudios Culturales y los Estudios Utópicos Críticos, esta tesis pretende generar nuevos postulados teóricos de tales representaciones. Para eso, analizo en el repertorio brasileño sus discursos poéticos y recurrencias temáticas e imaginarias. Teniendo como puntos de partida mapear, leer y escuchar y analizar el corpus, formado por siete canciones relacionadas con el tema propuesto y seleccionadas de un relevamiento más amplio de 80 canciones lanzadas entre 1960 y 2022, elaboré 3 ejes analíticos abordados de forma interconectada: 1. *indiofuturismo*; 2 representaciones de género y 3. relaciones con la tierra. Así, postulo el concepto de *indiofuturismo*, basado en las teorías de Bloch (2005) sobre el utopismo, los conceptos de hibridez y tercer lugar cultural (BHABHA, 2003), así como en los afrofuturismos americanos (DERY, 1994), el futurismo indígena (DILLON, 2012) y antropofagia brasileña (ANDRADE, 1928; ANDRADE, 1924). En el capítulo introductorio discuto los conceptos básicos de la tesis. En el segundo capítulo, me centro en las canciones “Um Índio” (1977) de Caetano Veloso, “Xondaro Ka'aguy Reguá” (2020) de Kunumi y “Tubi Tupy” (1999) de Lenine y Rennó, cuyos análisis conducen a la propuesta del concepto de *indiofuturismo*. En el tercer capítulo, abordo la figuración de la mujer indígena, estudiando “Indígena futurista” (2022), de Katu Mirim, y “Mãos Vermelhas” (2019), de Kaê Guajajara, desde la perspectiva de los Estudios de Género, buscando similitudes y diferencias entre las teorías de la interseccionalidad (CRENSHAW, 1986; LUGONES, 2014; ANZALDÚA, 2016; MENDOZA, 2016) y el feminismo comunitario (PAREDES, 2010; 2015; 2018). En el cuarto capítulo, propongo un escrutinio de las cuestiones ambientales y esbozo diálogos entre el concepto de bem viver (sistematizado por Acosta, 2016), que se basa en la filosofía de los pueblos indígenas y el ecofeminismo, y las canciones “Serpiente-Mulher” (2021), de Suraras do Tapajós, y “Amor de Índio” (1978), de Beto Guedes (1978), centrándose en las formas en que los campos de estudio mencionados se entrelazan con la idea de ascendencia. Los trabajos de Canclini (2008), Krenak (2020) y Wisnik (1989; 2019) son utilizados a lo largo del recorrido analítico, pues plantean problematizaciones que permean la tesis. Los resultados de los análisis demuestran que las canciones indiofuturistas están guiadas por cosmovisiones indígenas que se oponen al capitalismo y al Antropoceno. De esta crítica concluyo que el indiofuturismo no está ligado al tiempo lineal, sino a concepciones ancestrales del tiempo espiral. Además, los análisis están en línea con los principios de bem viver que, como un concepto especialmente importante en América Latina, tiene estrechos vínculos con los pueblos indígenas locales. Las reivindicaciones y luchas sociales y ambientales de estos pueblos están presentes en estas composiciones, invitándonos a explorar nuevas estrategias para habitar Pacha Mama y Abya Yala en una convivencia respetuosa con otras formas de vida, a partir de saberes ancestrales. Esta tesis contribuye a la expansión de los postulados de las áreas de estudio mencionadas anteriormente, al proponer el indiofuturismo, que es un enfoque teórico aún en desarrollo en Brasil.

Palabras clave: pueblos indígenas; utopismos; música pop brasileña; indiofuturismo; Estudios culturales.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Frame do videoclipe de Amoa-Hi: o menino-xamã vai à árvore que canta.....	24
Figura 2 – The singing ringing tree – A árvore que canta.....	26
Figura 3 – Material promocional de <i>Indígena futurista</i> (2021), de Katú Mirim.....	42
Figura 4 – Rita Benneditto em performance do álbum <i>Tecnomacumba</i>	46
Figura 5 – Caetano Veloso em performance da canção “Um índio”, com participação de indígenas.....	50
Figura 6 – Kunumi MC no clipe de “Xondaro ka'aguy reguá”.....	61
Figura 7 – Letreiros de notícias de ataques aos povos indígenas.....	62
Figura 8 – Óculos de realidade virtual e cachimbo.....	63
Figura 9 – Efeitos corpo-natureza no videoclipe “Xondaro ka'aguy reguá”.....	64
Figura 10 – Performance de “Mãos vermelhas”, com participação de DJ Bieta.....	86
Figura 11 – Estética <i>cyberpunk</i> de Katú Mirim.....	95
Figura 12 – Ilustração do EP <i>Indígena futurista</i>	103
Figura 13 – Frames de <i>Uma história de amor e fúria</i>	109
Figura 14 – Mulheres indígenas Suraras Tapajós.....	123
Figura 15 – A Sucuri-verde (E. Murinus) também conhecida como Anaconda canoa serpente.....	126
Figura 16 – A canoa serpente.....	129
Figura 17 – Maracá Guarani adornado com penas de arara	138
Figura 18 – Guardiões da floresta – patrulheiros Uru Eu-Wau-Wau.....	154
Figura 19 – Gráfico sobre área de floresta derrubada na Amazônia.....	155

LISTA DE CANÇÕES ANALISADAS

“Xondaro ka’aguy reguá” (2020), de Kunimi MC

“Um índio” (1977), de Caetano Veloso

“Tubi tupy” (1999), de Lenine e Carlos Rennó

“Mão vermelhas” (2019), de Kaê Guajajara

“Indígena futurista” (2022), de Katu Mirim

“Serpente mulher” (2021), de Suraras do Tapajós

“Amor de índio” (1978), de Beto Guedes

SUMÁRIO

1 PALAVRAS, IMAGENS E SONS: TRILHAS PARA PINDORAMA	13
1.1 Primeiros tons, primeiros sons, primeiras palavras	13
1.2 Cartografias e geografias: terras e lutas reais e sonhadas, desde Abya Yala à Pindorama	19
1.3 Repertórios: diálogos entre as teorias e canções analisadas	26
1.4 A imagem dos povos indígenas nas páginas da literatura brasileira	29
1.5 Mosaico sonoro: múltiplos ritmos do cancioneiro brasileiro	34
2 ECOS DO DEVIR: UTOPISMOS E PERSPECTIVAS INDIOFUTURISTAS	40
2.1 Indiofuturismos: proposta de uma definição em devir	41
2.2 Afrofuturismo: conceito, ensaio-manifesto, difusões no campo da música	43
2.3 Indiofuturismos: uma retomada	47
2.4 “Virá que eu vi”: tensões utópicas no índio profético de Caetano Veloso	50
2.5 O “Guerreiro da floresta do futuro”, de Kunumi MC	59
2.6 O “astronauta tupi”, de Lenine	66
2.7 Ao largo do tempo, sementes	71
3 PERSPECTIVAS DE GÊNERO SOBRE A FIGURAÇÃO DA MULHER INDÍGENA	73
3.1 Perspectivas feministas de Abya Yala à América Latina	73
3.2 Às cores: tons e vivências em “Mãos Vermelhas”, de Kaê Guajajara	80
3.3 “Índigena Futurista”: a furiosa xondaria de Katu Mirim	95
4 O BEM VIVER E O ECOFEMINISMO	113
4.1 A serpente é parente: a cobra avó nos habita	118
4.2 “Amor de índio”: bem viver com a terra, fluir no tempo cíclico	142
5 HORIZONTES INDIOFUTURISTAS: POÉTICAS EM CONSTANTE FLORESCIMENTO	159
REFERÊNCIAS	164
APÊNDICE	176

1 PALAVRAS, IMAGENS E SONS: TRILHAS PARA PINDORAMA

1.1 Primeiros tons, primeiros sons, primeiras palavras

Para a presente tese, reuni um conjunto de canções do repertório musical produzido no Brasil com o objetivo de analisar as figurações indígenas nele presentes. Tal esforço resultou num panorama dessas figurações que, ao ser estudado à luz dos Estudos Culturais, Utopismos, Estudos ecofeministas e de Gênero, revelou particularidades estéticas e temáticas que me levaram a postular os indiofuturismos.

Os indiofuturismos propõem, enquanto fenômenos artísticos e ferramenta analítica, uma nova visada nas figurações indígenas nas artes e nos discursos, pois, em pleno século XXI, é necessário ainda combater os estereótipos e afirmar a pluralidade étnica e cultural dos povos indígenas. Essa diversidade, por sua vez, é renovadora e questionadora da ideia única de “índio”, trazendo, em seu cerne, uma ideia de transculturalidade e de terceiro lugar cultural que se mostra de maneira contundente nas obras analisadas. A relação com a tecnologia é ressignificada também nesses discursos poéticos por meio do uso de tecnologia digital e sua representação estética nas obras. Além disso, propicia a proposição de temas sociais e ambientais cruciais para os povos indígenas e para todos os seres deste planeta. Percebo no indiofuturismo sua vocação para a interdisciplinaridade, o que abre espaço para a aproximação com os Estudos Culturais, os utopismos, os Estudos da Ecologia e de Gênero que podem lançar luz sobre as importantes reivindicações dos povos originários do Brasil.

O indiofuturismo agenciando o “entre-lugar” cultural, ou seja, abrindo espaço para o diálogo intercultural que considera também classe e raça nessa construção e valendo-se dos pressupostos desse hibridismo é capaz de propor e inaugurar novas possibilidades de ser, de estar e de fazer arte e política, aproximando-se, assim, do campo dos utopismos culturais. A discussão das estratégias composicionais em canções indiofuturistas termina por situar-se em uma grande e profícua encruzilhada teórica que suscita um engajamento estético, ético que nos leva a repensar conceitos sobre identidade, cultura e sociedade, mas que também pode nos alertar sobre uma mudança de paradigma em relação ao presente e a como temos ocupado e destruído espaços que, no final das contas, são de vidas interculturais, interespécies e vitais para a sobrevivência de todos os seres humanos e não humanos que coexistem em nossa “casa comum” (KRENAK, 2020, p. 82).

É importante ressaltar que o futurismo aqui enlevado diz respeito à estética utilizada por artistas em suas composições e dialoga, nesse aspecto, com os afrofuturismos, fenômeno

cultural que nasce nos Estados Unidos e que exalta, no sentido do seu protagonismo, as ditas minorias étnicas, notadamente, os afro-americanos. Os afrofuturismos são bastante influenciados pela estética *sci-fi* e, posteriormente, *Cyberpunk*, conseguindo unir essas projeções super tecnológicas a elementos e narrativas de África de maneira a ressignificar o uso da tecnologia a favor do fortalecimento e da valorização das memórias e de suas raízes culturais.

Ressalto também que a escolha pela palavra “índio” deu-se de maneira deliberada por dois motivos: (1) para ressignificar esse vocábulo de maneira política, uma vez que foi amplamente utilizado de maneira pejorativa e totalizante contra os povos indígenas, mas também serviu (e ainda serve) para uma unificação estratégica da identidade pluricultural dos povos originários e (2) para distinguir o indiofuturismo do conceito de *indigenous futurisms*, de Grace Dillon que é basilar para esta tese, mas que apresenta algumas diferenças em relação ao que postulo aqui.

Abro um parêntese para esclarecer a concepção de tecnologia e temporalidade que permeia todas as análises e que por isso serão retomadas constantemente neste texto. O conceito proposto por servir como um dos norteadores para o entendimento deste importante eixo da tese que apresento como uma das características dos indiofuturismos. Para Verzato et al. (2008, p. 67), algumas concepções de tecnologia são incompletas ou reducionistas, como por exemplo, a concepção intelectualista que

Compreende a tecnologia como um conhecimento prático, derivado direta e exclusivamente do desenvolvimento do conhecimento teórico científico através de processos progressivos e acumulativos, onde teorias cada vez mais amplas substituem as anteriores. Nessa perspectiva, a tecnologia é um conhecimento prático (pelo menos desde o final do século XIX) derivado diretamente da ciência, do conhecimento teórico.

Arelada a essa definição limitante, há outras, também citadas pelos autores: neutralidade, cientificismo, otimismo e pessimismo científico, utilitarismo etc. O problema do conceito de tecnologia como intelectualismo é que ele exclui, por exemplo, o empirismo que muitas vezes está na base do saber tecnológico, em outras palavras, essa visão elitista, propõe que apenas dentro de laboratórios e universidades é que se desenvolvem tecnologias e ciências. Uma visão ocidentalizada e, a meu ver, individualista e, muitas vezes¹, orientada pelo lucro, uma vez que considera a tecnologia uma exclusividade dos métodos dos/as cientistas ocidentais,

¹ Não se nega que existam cientistas e organizações que fujam a esse modelo, o objetivo aqui não é criticar a intelectualidade, mas sim o intelectualismo radical. Aqui entendido como uma postura de inflexibilidade e arrogância frente a quaisquer outras formas de conhecimento que não sejam obtidas pelos seus próprios métodos. Tal postura caminha para o etnocentrismo e práticas de apagamento cultural.

invalidando, com esse argumento, todas as outras formas de fazer, saber e utilizar, como por exemplo as tecnologias e ciências dos povos tradicionais. E uma das maiores diferenças entre os fazeres científicos dos povos tradicionais e da sociedade ocidentalizada reside justamente no fato de que o saber dos povos originários é comunitário, geralmente, coletivo, não sendo propriedade de ninguém, é um bem comum a todos/as.

a idéia de que tecnologia é um conjunto de saberes inerentes ao desenvolvimento e concepção dos instrumentos (artefatos, sistemas, processos e ambientes) criados pelo homem através da história para satisfazer suas necessidades e requerimentos pessoais e coletivos. O conhecimento tecnológico é o conhecimento de como fazer, saber fazer e improvisar soluções, e não apenas um conhecimento generalizado embasado cientificamente. Para a tecnologia é preciso conhecer aquilo que é necessário para solucionar problemas práticos (saber fazer para quê), e assim, desenvolver artefatos que serão usados, mas sem deixar de lado todo o aspecto sócio-cultural em que o problema está inserido (LAYTON, 1988).

A citação acima examina pontos importantes para uma definição de tecnologia. Considero que a diferenciação entre tecnologia e ciência, a ênfase nos contextos socioculturais e o destaque na criação para satisfação de necessidades pessoais e coletivos, pode promover o diálogo dessa concepção de tecnologia, num contexto de saberes originários, por isso, utilizo-a como base para reflexões acerca de tecnologia nos indiofuturismos.

Além disso, é preciso compreender o conceito de tempo para os povos indígenas para perceber que esse projeto de futuro diz respeito a um futuro-presente espiralar e que ele não necessariamente pressupõe uma corrida temporal linear tecnológica ou uma disposição ao “progresso” conforme entendido pelo senso comum como avanço. Isso porque as artes indiofuturistas propõem-se justamente a se engajarem numa crítica ao consumismo desenfreado, às desigualdades sociais, raciais e de gênero e, principalmente, à destruição ambiental que lhes rouba território, identidade e memória em nome de um desenvolvimento progressista que não é apenas ilógico, mas verdadeiramente suicida por não respeitar os ciclos da vida e o direito de ser e existir neste planeta. Nas palavras de Ailton Krenak em seu recém-lançado livro *O futuro é ancestral* (2022, p. 50-51):

Para começar, o futuro não existe – nós apenas o imaginamos. Dizer que alguma coisa vai acontecer no futuro não exige nada de nós, pois ele é uma ilusão. Então, pode se depositar tudo ali como em um jogo de dados. Infelizmente, desde a modernidade, fomos provocados a nos inserir no mundo de maneira competitiva. E essa competitividade, estimulada durante séculos, acabou formando um mundo de jogadores. Se o futuro der certo: “Bingo”!

Mas a verdade é que estamos vivendo cada vez mais a projeção de futuros muito improváveis embora continuemos preferindo essa mentira ao presente.

O futurismo, aqui proposto, constitui-se de visadas e visitas aos imaginários possíveis e impossíveis de se tornarem reais. Não é isso que importa. Ele pode levar inclusive a recontar e reescrever o passado, não representa um avante. Ele representa uma volta à ancestralidade que leva muito mais ao entendimento e à crítica do presente, exaltando saberes das culturas nativas, do que às propostas de cenários futuros.

O indiofuturismo² opõe-se ao capitalismo e ao antropoceno e considera também como seres iguais todas as partes que compõem o “corpo” da Terra. O indiofuturismo é um conceito calcado no respeito radical às relações, aos animais, minerais, vegetais e entes espirituais que integram suas visões de mundo. Observando tais postulados, proponho pôr em diálogo teorias e áreas de estudo que convergem com os pensamentos dos povos originários que estão mimetizado nas composições que classifico como indiofuturistas. Mobilizando os Utopismos, os Estudos de Gênero, os Ecofeminismos, Estudos da Música e aproximando esses estudos das cosmogonias indígenas, da luta de mulheres indígenas e do Sumak Kawsay/Bem Viver,³ desenvolvo uma série de leituras, organizadas por temas principais balizadores para compreender e teorizar o indiofuturismo, sua abrangência teórico-analítica e sua vocação para o diálogo interdisciplinar e coletivista.

O conceito de indiofuturismo inspira-se nos *Futurismos Indígenas*. O termo foi proposto por Grace Dillon, uma pessoa nativa Anishinaabe, pesquisadora e professora universitária radicada nos Estados Unidos. As similaridades entre as duas propostas são a decoloniedade, a ligação significativa com a terra/território, o reconhecimento das ciências indígenas, as sabedorias ancestrais e as críticas ao antropoceno como vetor orientador das decisões tomadas por elites à revelia de conhecimentos tradicionais valiosos para nossa própria sobrevivência como espécies entre espécies. Dillon, cunhou o termo em 2003 e vêm trabalhando em sua contínua atualização desde então. Em 2012, ela tomou a decisão de renomear o futurismo indígena, colocando-o no plural, pois em suas próprias palavras: “Não somos apenas um povo, somos povos e nossas terras podem abranger mais de uma nação colonizadora. Assim, os

² Alternarei entre o singular indiofuturismo e o plural indiofuturismos, pois, a partir do conceito pretendo reunir, sem reduzir ou unificar os procedimentos artísticos que se apresentam como plurais, visto que advém de origens e contextos diversos.

³ Bem Viver é um conceito sistematizado majoritariamente por pensadores ocidentais, tendo origem na filosofia de Sumak Kawsay de origem Quéchua e do Suma Qamaña dos Aymara. Este denota um conjunto de práticas e maneiras de viver e conviver bem com os demais seres. No capítulo quatro desta tese, desenvolvo melhor esta discussão.

futurismos indígenas tornaram-se um impulso político da descolonização”. A pesquisadora também realça o fato de que as populações nativas em todo o mundo têm diferentes visões de mundo e valores que as orientam, assim, seria mais apropriado falar em termos plurais.

Dillon têm sido uma ativista e uma profícua autora e editora no campo das Ficções científicas, então seu foco ao tratar dos futurismos indígenas tem sido voltado prioritariamente à escrita criativa e às narrativas nativas que propõem diferentes maneiras de criar mundos “alternativos”, profundamente arraigados nas ciências indígenas e no enfrentamento do colonialismo⁴ continuado promovido pelo capitalismo, inclusive, na indústria literária.

Assim, Dillon encoraja que diversos povos e grupos reapropriem-se de suas narrativas e as atualizem. Bem como incentiva o diálogo à respeito das artes e ciências indígenas, de forma que diferentes pessoas sob diferentes perspectivas possam propor futurismo indígenas em seus próprios termos.

Assim, ao propor o indiofuturismo enfoco a representação de povos e indivíduos originários especificamente no cancionero popular brasileiro, promovendo uma crítica acerca dessas figurações.

Outro ponto específico que minha tese levanta é a correlação entre o indiofuturismo e o *bem viver* (conceito indígena de povos Kéchuas e Aymara, habitantes de Abya Yala), visando ponderar acerca das sabedorias oferecidas por este conceito para a conturbada relação que tem se estabelecido entre a espécie humana e Pacha Mama ou a Terra. A relação entre futuro ancestral e bem viver está presente no discurso de Ailton Krenak (2022, p. 60), quando ele afirma que:

As pessoas antigas têm habilitação de quem passou por várias etapas da experiência de viver. São contadores de histórias, os que ensinam as medicinas, a arte, os fundamentos de tudo o que é relevante para ter uma boa vida. É o que os quéchuas chamam de *sumak kawsay* e que foi traduzido para o castelhano como *bienvivir*, ou bem viver em português.

Tomo por base, portanto, o futuro ancestral para construir minha proposta de indiofuturismo, uma futuridade calcada nos conhecimentos ancestrais que resgatam formas de *bem viver* e que embora sejam saberes antigos, surgem aos olhos da sociedade ocidental como novos e

⁴ Entendo que colonialismo, colonial, índio, indígena, povos originários são palavras insuficientes ainda e que se constituem num perigoso campo minado conceitual, motivo pelo qual vêm sendo amplamente debatidas e ressignificadas ao longo do tempo. No entanto, é necessário ainda utilizá-las na ausência de alternativas mais claras, embora esteja consciente de que não estão isentas de uma disputa de sentidos políticos-culturais.

inventivos, por terem sido subalternizados dentro da lógica racista e tecnicista das sociedades que se orientam pela ideia de progresso e avanço.

Por último, sustento a necessidade de um olhar mais meticuloso sobre as relações entre visões indígenas e não indígenas e suas diversas formas de organização social e valores. Ao veicular tais visões de mundo, objetivo confrontar a perspectiva unilateral ocidental, bem como enfrentar o apagamento dos saberes, ciências e cosmovisões indígenas no Brasil, um país que é meramente terra indígena e que foi criado à custa de genocídios, apagamentos, preconceitos e desvalorização desses mesmos povos originários.

É preciso também mencionar a existência do termo amazonfuturismo que nasce a partir das obras do artista visual João Queiroz (2019) e das definições do autor Rogério Pietro (2021). Esse termo diz respeito às representações estéticas e visuais que enfatizam a Amazônia sob o ponto de vista dos povos indígenas. Imagens indígenas permeadas pela tecnologia e inspiradas sobretudo pelo estilo *Solarpunk* e pelo *Cyberpunk* e pelo movimento afrofuturista. A vocação prioritariamente estética do amazonfuturismo não desabona sua criatividade e pioneirismo artísticos, porém leva a um afastamento dos conceitos de Futurismos indígenas e indiofuturismo, porque busca esquivar-se tanto quanto possível dos confrontos sociais e das lutas ambientais protagonizadas pelos povos indígenas. Não quero, contudo, afirmar que o amazonfuturismo seja isento de ideologias sociais e políticas, pois, sendo um movimento ainda em formação poderá adquirir diferentes feições, dando origem a vertentes diversas de composição visual e orientação política. O movimento tende a mudar de formas e agendas aperfeiçoando-se, de acordo com suas necessidades e valores e, claro, com a recepção. Vitor Castelões Gama, em seu artigo “De onde vem e para onde vai o amazonfuturismo” (2021), levanta alguns questionamentos sobre o movimento, no sentido de sua tendência ao exotismo e sua postura pretensamente apolítica. No entanto, creio que essa nomenclatura importante tende a crescer e a modificar-se junto e de acordo com o contexto e a diversificação de autoria. Assim, deixo registrada também a ocorrência desse termo que traz movimento e novidade para o cenário artístico ligado aos povos originários e que representa mais uma expressão inquietante sobre o imaginário brasileiro em relação ao nosso legado e à existência e resistência indígenas.

Discurso, a partir deste ponto, sobre o meu processo de composição, explicitando minhas orientações e objetivos e contextualizando ao público leitor, as condições de produção da pesquisa empreendida e de seu produto: esta tese.

Escrever esta tese foi um desafio intelectual (dadas as condições de produção no Brasil de 2018-2022) e um prazer pessoal, pois me possibilitou uma maior aproximação com os saberes e com as artes dos povos originários a quem respeito e admiro profundamente. Meu

posicionamento acadêmico alinha-se (e sempre se alinhou) ao meu posicionamento ético, político e subjetivo. Escrevo, portanto, em primeira pessoa, do lugar de uma mulher, teórica, trabalhadora, mãe e descendente indígena que acredita em fazer pesquisa com uma seriedade alegre e leve, sempre me posicionando e falando por mim, pois não acredito em neutralidades posicionais. Justifico, desse modo, que não posso produzir de outra maneira, pois sou feita de intelecto, mas também de afetos e de terra.

Meu interesse é abrir um diálogo sobre o que nomeio *indiofuturismo*, lançando um olhar sobre algumas composições que foram selecionadas por suas similares características que serão apontadas adiante - ainda que cada compositora ou compositor consiga transformar o igual em inédito e o velho no novo através da arte - entrelaçando conhecimentos indígenas e acadêmicos, entremeados pela invenção.

Esta tese, por ter a premissa de discutir canções apresenta a dificuldade de traduzir para a linguagem escrita (por isso, sem timbre, sem melodia e sem vibração sonora), tais particularidades. Esse é o motivo pelo qual recomendo fortemente a audição da trilha sonora aqui proposta⁵, que enriquecerá bastante a leitura.

Início esse percurso por este capítulo, intitulado “Palavras, imagens e sons: trilhas para Pindorama”, que se constitui como introdução que lança os conceitos basilares, indica os critérios de seleção e oferece, ao seu final, um mapa de como organizei os capítulos seguintes. A seguir, explicito as escolhas e decisões teórico-metodológicas que nortearam esta tese.

1.2 Cartografias e geografias: terras e lutas reais e sonhadas, desde Abya Yala à Pindorama

Optei por usar a nomenclatura “Abya Yala” (sempre que possível) para designar a América Latina e “Pindorama”⁶ para designar o território brasileiro, porque entendo essas expressões como vozes e nomeações da resistência, mas também porque elas se configuram como uma comunidade sonhada/imaginada que existe em coalizão e em sobreposição ao território geográfico-político brasileiro definido por mapas, tratados e guerras.

Benedict Anderson, elaborando o pensamento de Renan, explica que as comunidades imaginadas partem daquilo que seus membros escolhem lembrar e esquecer simultaneamente. Em suas palavras, “dentro de um espírito antropológico, proponho a seguinte definição de nação: uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada

⁵ Os links estão disponíveis no apêndice.

⁶ A partir de agora, não usarei mais as aspas, uma vez que as referências serão explicitadas abaixo.

e, ao mesmo tempo, soberana” (ANDERSON, 2008, p. 32). Penso que a definição de nação proposta por Anderson pode ser utilizada também para o continente, pois, tanto nação quanto continente estão inclusos no conceito de comunidades imaginadas. No caso de Abya Yala, essa construção é política e cultural.

Em um movimento de insurgência, os povos indígenas voltam a chamar a América Latina de Abya Yala, não na esperança de redefinir os mapas atuais, mas recuperando, por meio da resignificação, o seu direito de existirem nessa terra e, ao mesmo tempo, criarem uma espécie de comunidade comum, em que os povos originários possam coexistir, colaborar e se reconhecer mutuamente. Ao discorrer sobre os sentidos que a expressão Abya Yala condensa, Carlos Walter Porto-Gonçalves (2009, p. 26) esclarece-nos que

na língua do povo Kuna, significa “Terra madura”, “Terra Viva” ou “Terra em florescimento” e é sinônimo de América. O povo Kuna é originário da Serra Nevada no norte da Colômbia, tendo habitado a região do Golfo de Urabá e das montanhas de Darién e vive atualmente na costa caribenha do Panamá, na Comarca de Kuna Yala (San Blas). Dessa forma, a expressão “Abya Yala” vem sendo usada como uma autodesignação dos povos originários do continente como contraponto à América, expressão que, embora usada pela primeira vez em 1507 pelo cosmólogo Martin Wakdseemüller, só se consolida a partir de finais do século XVIII e inícios do século XIX por meio das elites crioulas com o objetivo de se afirmarem em contraponto aos conquistadores europeus durante o processo de independência.

Essa afirmação importa não só pelo contraponto, mas pela unidade que constrói em torno desses povos que se veem irmanados pelo sentimento de pertença às culturas que lhes dão nomes e aos territórios que lhes dão vida. O simples apagamento do nome “colonial” já implica um posicionamento étnico e político no emprego dessa expressão, que carrega também sinais de uma forte conexão desses povos com o território, uma vez que as palavras “madura”, “viva” e “em florescimento” remetem a um organismo em plena saúde que ecoa também os desejos e os intentos desses povos em relação ao território em que habitam.

Porto-Gonçalves (2009) afirma que a escolha do nome Abya Yala se dá em reconhecimento à luta dos Kuna que, entre 1920 e 1930, se rebelaram contra o Estado colombiano pela demarcação das suas terras, sendo pioneiros na conquista da manutenção do território e abrindo, assim, precedente para a luta das demais nações indígenas na retomada de suas terras. Ainda seguindo Porto-Gonçalves (2009, p. 29-30), trago em relevo a citação que segue sobre a relação entre política-território e natureza/cultura (HARAWAY, 2003). O autor propõe que, para os povos originários,

TERRITÓRIO É NATUREZA + CULTURA. E a luta pelo território se mostra com todas as suas implicações epistêmicas e políticas. Quando observamos as regiões de nosso continente que abrigam a maior riqueza em biodiversidade e em água podemos ver o quão estratégicos esses povos são e tendem cada vez mais a ser diante das novas fronteiras de expansão do capital (Diaz-Polanco, Ceceña e Ornelas).

Abya Yala se coloca assim como um atrator em torno do que *outro sistema* pode se configurar. É isso que os povos originários estão propondo com esse outro léxico político. Não olvidemos que dar nome próprio é se apropriar. É tornar próprio um espaço pelo nome que se atribui aos rios, às montanhas, aos bosques, aos lagos, aos animais, às plantas e por esse meio um grupo social se constitui como tal constituindo seus mundos de vida, seus mundos de significação e tornando um espaço seu espaço – um território. A linguagem territorializa e, assim, entre América e Abya Yala se revela uma tensão de territorialidades.

Chamo a atenção para o protagonismo político e para o avanço ambiental que jaz na força dessa renomeação. Trata-se de um protagonismo que passa pelo ato de dar nome e voz às perspectivas políticas, étnicas e socioambientais que orientam, de modo geral, os povos nativos. Além disso, esse outro sistema, que se apresenta como horizonte dessa luta, recupera a marcha de uma esperança militante (BLOCH, 2005) que reivindica, através da luta e da esperança, uma utopia da continuidade da vida humana de qualidade sobre este planeta.

Ratifico, por fim, que, ao usar a expressão Abya Yala ao invés de América Latina, recupero a força dessa luta e a potência que ela tem de nos levar a uma maneira de viver que seja menos danosa, mais harmoniosa e justa nesse já tão golpeado continente e, por extensão, naquilo que entendo como outros mundos possíveis.

Semelhante ao fato de que Abya Yala passa a ser uma retomada linguística de territórios que outrora pertenceram aos povos originários e, ao mesmo tempo, um signo da união desses povos em luta, Pindorama retoma a ideia de um Brasil indígena, um território anterior à “descoberta” cabralina. A lógica de nomear para recuperar pode ser aplicada ao uso do vocábulo para fazer referência às terras brasileiras sob o ponto de vista indígena. Embora saibamos que o Brasil não era uma nação ou território unificado, os povos indígenas escolheram esse nome para, simbolicamente, unir suas etnias e nações em uma batalha por justiça social e ambiental⁷. Assim, utilizo Pindorama sempre que em relevo estiver a sonhada nação sem males, terra das palmeiras, que é o horizonte buscado pela luta originária pela terra. De acordo com Aline Magalhães (2018), Pindorama era como os Tupi-Guaranis chamavam o Brasil antes da chegada dos portugueses, em 1500. Do Tupi, a palavra pindó-rama, como abreviação de pindó-retama, significa ‘Terra das Palmeiras’”. Ainda segundo Magalhães (2018, n. p.):

⁷ Assim como foi feito com a palavra “índio” nos anos 80 e a expressão “povos indígenas” atualmente.

Grandeza e diversidade natural estavam presentes também na criação de um *universo mítico* deste lugar, que para os povos originários era também considerada, além de uma ‘*Terra boa para plantar*’ uma ‘*Terra livre de todos os males*’ [...] Os Tupi tinham em Pindorama, o *equilíbrio* necessário para definir a terra em que viviam como *perfeita*, como *divina*. Pindorama, em uma análise histórica é sobretudo *a terra da Utopia*, onde o mal não existia (grifos meus).

Evidencio, nesse trecho, a dicção utópica e mítica inerente a essa visão de terra sem males, um lugar em que equilíbrio, abundância e diversidade, características principais e em que a subjetividade se encontra profundamente ligada à terra, sendo base da ontologia dos povos originários que, não por acaso, são também chamados povos da terra.

Cantar Pindorama, portanto, é repertoriar as imagens de um *topos* imaginado e desejado, é compor e performar este lugar sonhado, figurando seus povos, terras, anseios, maneiras de vida; é construir com canções um espaço-tempo imagético fronteiriço entre o território que hoje habitamos e aquele que é vislumbrado pelos povos indígenas. A escuta dessas vozes, de suas metáforas, referências, recorrências, oportuniza o questionamento da maneira como vivemos e nos organizamos; o apagamento de imagens, sons e saberes nativos ao longo da história; nossa relação com o ambiente e com alteridades étnicas, revelando como nos constituímos e nos representamos por meio da poesia.

Para os Guarani, os seres humanos são sons encarnados, as palavras-almas, e, em sua visão de mundo, assim como para diversos povos originários, em especial os andinos, a palavra e a música são sagradas, pois são expressões do divino em ação e em movimento. Há importância em cultivar a boa palavra, as boas canções e de propagar através do som que se espalha pelo ar as *né’e porã tenondé* ou palavras formosas. Segundo Kaká Werá (2021, p. 47), “[n]a tradição Tupi, existe algo que antecede o natural e interfere em toda a natureza, em suas forças e, conseqüentemente, nas divindades que as sustentam: o som e o silêncio. A palavra *tupi* significa ‘som-assentado’, ou ‘som-de-pé’”. Pode-se avaliar, então, a importância da linguagem falada e musicada, assim como seu impacto para esse povo. Ainda de acordo com Werá (2021, p. 191):

O Grande Espírito torna-se *Música Celeste*, ritmo e movimento. Desdobra-se em espíritos Co-criadores, chamados também de Seres-Trovões. Sonha e manifesta a Morada Terrena. Os Seres-Trovões estabelecem a morada espiritual nas quatro direções e agora recebem a responsabilidade de gerarem também *palavras-almas*, *tonalidades* de suas essências, para encarnarem na Terra: ou seja, os seres humanos.

Pode-se depreender, da mitologia Guarani, que não só o humano é uma palavra encarnada, como seus próprios Deuses e seres co-criadores manifestam-se através de sons que são transmitidos e materializados em vidas na Terra. Percebe-se a indissociabilidade entre gente e natureza, matéria e espírito, vivente e divindade, estando todos os seres intrincados por uma substância comum, o som. Considero, portanto, que o som, a palavra e a música não apenas estão na base da mitologia Guarani, eles são essa base: a essência de tudo o que existe e também o meio pelo qual outras esferas e dimensões da existência se afetam e se comunicam.

Davi Yanomami Kopenawa também revela traços da cosmovisão oral Yanomami, que em muito se assemelham à narrativa Guarani. Para ele, as palavras que foram narradas a Bruce Albert no processo de composição de *A queda do céu* não eram palavras suas, mas de Omama (divindade criadora), que ele trazia guardadas no fundo do seu pensamento e da sua alma, “são palavras antigas, mas os xamãs as renovam o tempo todo. Desde sempre elas vêm protegendo a floresta e seus habitantes” (2015, p. 65). Aqui vemos, mais uma vez, a palavra (que na cosmogonia guarani é referida como o verbo) sendo herdada da divindade e sendo valorizada como uma força capaz de repercutir no mundo para gerar e proteger a vida. Lembro também que para ambos os povos, os sons tanto das palavras/verbos quanto da música são sagrados. Em outro trecho relevante para a discussão, lemos:

Assim, há tantos tipos de árvores *amoa hi* quantos nossos modos de falar [línguas]. De modo que *xapiri* [espíritos] que descem na floresta possuem uma quantidade infindável de cantos diferentes. É por isso, que os xamãs visitantes de casas distantes podem nos dar a ouvir cantos desconhecidos. Há muitas dessas árvores *amoa hi* nos confins das terras dos brancos, para além da foz dos rios. Sem elas, as melodias de seus músicos seriam fracas e feias. Os espíritos sabiá levam a eles folhas cheias de desenhos que caíram dessas árvores de canto. É isso que introduz belas palavras na memória de sua língua, como ocorre conosco. As máquinas dos brancos [impressoras] fazem delas pele de imagem [folha impressa] que os cantores olham, sem saber que nisso imitam coisas vindas do *xapiri*. Por isso os brancos escutam tanto rádios e gravadores! Mas nós, xamãs, não precisamos desses papéis de cantos. Preferimos guardar a voz dos espíritos no pensamento. Assim é. Transmito essas palavras pois eu mesmo vi, após nossos maiores, os inumeráveis lábios moventes das árvores de cantos e a multidão dos *xapiri* se aproximando delas. Eu as vi de perto, em estado fantasma, depois de meu sogro ter me dado de beber o pó de *yakoana* [planta]. Eu ouvi mesmo suas melodias infinitas se entrelaçando sem parar (2015, p. 115).

Esse riquíssimo relato reforça a importância da música para os povos originários e, ao mesmo tempo, nos fornece uma compreensão de como a música está presente na cosmovisão, na religiosidade e no dia a dia desses povos. É interessante notar que novamente temos um intermédio da música divina criacional realizado aqui pelos *xapiri* (espíritos da floresta) e pelas

árvores *amoa hi*; enquanto na narrativa Guarani, pelos cocriadores. O relato de Kopenawa recupera experiências de sua iniciação xamânica e ele sustenta algo bastante inesperado nesse trecho: a fonte de inspiração musical de Yanomamis e não indígenas seria a mesma, as árvores *amoa hi* ou árvores do canto que existem nos confins do mundo. A existência de *axis mundi* já foi estudada por inúmeros mitólogos ao longo dos anos. Duas referências mais conhecidas sobre o assunto são, provavelmente, Mircea Eliade (2011) e Joseph Campbell (1995), que dedicaram capítulos de seus escritos à árvore da vida ou eixo do mundo. A figura da *axis mundis* é difundida em diversas mitologias religiosas e étnicas: cristianismo, judaísmo, jurema, povos maias, hindus, vikings etc. Na cosmologia Yanomami, a árvore que canta ressalta ainda mais o aspecto vivo da música e a ligação dos povos originários com a natureza e sua sabedoria.

Cito ainda duas obras que dialogam com as narrativas acima mencionadas por serem objetos-performances musicais que ressaltam a importância da música e das cosmovisões que, em suas riquezas culturais e artísticas, estão na base do nosso fazer musical brasileiro, uma vez que dos povos tradicionais herdamos não somente traços fenotípicos, mas, nossa própria musicalidade tem raízes fincadas nas tradições originárias, o que lhe confere ainda mais beleza e força e que nos diferencia daquelas compostas em outras terras, pois é carregada também da originalidade e da idiosincrasia da gente originária dessa terra.

Abaixo, vemos um frame do videoclipe *Amoa Hi*⁸, da musicista e historiadora Camila Lordy, lançando em 2021 com animação de Márcio H. Mota, cuja composição homenageia o texto de Davi Kopenawa citado anteriormente.

Figura 1 – Frame do videoclipe de *Amoa-Hi: o menino-xamã vai à árvore que canta*



Fonte: YouTube

⁸ Ver vídeo completo em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JXvMNgNbITc&t=1s>>.

A peça audiovisual é um exemplo de como as narrativas e musicalidades indígenas continuam influenciando a inventividade sonora nacional. A produção das canções e dos videocliques, assim como a produção de um livro disponível em diversos formatos e plataformas como Kobo, Kindle etc. foram contempladas pelo projeto RespirArte da Funarte e, nas palavras da própria Lordy (2021, n. p.),

AMOA HI nasceu de uma proposta que fiz para um artista de Brasília, Márcio H Mota, para interpretar a história do xamã Yanomami, Davi Kopenawa, ao visitar os confins da Terra onde estão escondidas as árvores com troncos de lábios que cantam sem parar. Para minha alegria e surpresa, o Márcio compreendeu tão bem o espírito da história que não precisei acrescentar nada, só estimular a viagem para um mundo espiritual muito bem traduzido por esse animador.

Camila Lordy, que se inspirou e se encantou pela narrativa Yanomami, também compôs, em parceria com Pedro Ito, a faixa intitulada “Ñmandu”, cuja origem é a narrativa mítica dos Tupi-Guarani e o cerne é a sacralidade do som e a ideia “d’A Grande Escuta”, pois, para os povos desse grande tronco, o objetivo humano é se tornar um Avaeté ou Abaeté, que “é o ser verdadeiro que aprendeu a escutar com o coração a melodia escondida em cada corpo, em cada forma criada pela “Grande Escuta” [natureza divina]. Aprender a escutar é a grande tarefa do ser humano” (LORDY, 2021, n. p.). Retornarei ao texto de Camila Lordy nas análises, retomo aqui apenas para destacar a riqueza dessas mitologias e sua profunda influência no fazer artístico, especialmente musical, brasileiro.

Já a obra apresentada a seguir está localizada em uma colina em Burnley, condado de Lancashire-Inglaterra, e é uma escultura gigante em formato de árvore, formada por milhares de tubos de aço galvanizado, cujo resultado é a produção de sons parecidos com os de uma flauta, que ocorrem de acordo com o vento que atravessa os tubos. O nome da peça é “Singing ringing tree” e foi concebida por Mike Tobin e Anna Liu, no ano de 2006, atraindo turistas e curiosos/as por sua característica inusitada de produzir música por meio do movimento das correntes de ar. Uma obra como essa presentifica a música através dos sentidos e pode levantar o questionamento sobre o que é música e quem faz música. Por ser a peça confeccionada em formato de árvore, remete à árvore *Amoa hi* e outras *axis mundi* e intervenções artísticas⁹ que

⁹ Para mais obras artísticas que produzem sons a partir de fontes naturais, cf. “7 esculturas sonoras que permitem que a natureza seja música”, MDIG (2019) disponível em: <<https://www.mdig.com.br/index.php?itemid=36897>>.

nos levam a questionar os eixos e os sentidos da existência humana por meio da arte e da mitologia.

Figura 2 – The singing ringing tree – A árvore que canta



Fonte:site Mdig

Assim como a *Amoa Hi* e a representação artística da “árvore que canta”, temos em nossa cultura diversas árvores que são sagradas como o baobá, para os povos Yorubá e seus descendentes; a Jurema, o juazeiro, a sumaúma e a paixiúba para indígenas, entre outras. Além de serem árvores que simbolizam a *axis mundis*, também são plantas com propriedades curativas.

Uma vez que estabeleci, por meio desses diálogos entre os conceitos de palavra, verbo e música, as fontes e pontes entre o fazer musical e a representação e filosofia cosmogônica e identitária que partem de povos originários, mas também abarcam e se alastram por diversas culturas e localidades, passo a apresentar o *corpus* e como se deu sua seleção na seção que segue.

1.3 Repertórios: diálogos entre as teorias e canções analisadas

A seleção do *corpus* deu-se, inicialmente, por meio da busca por palavras-chave nos portais de pesquisa e pelo escrutínio de letras de canções que tematizavam pessoas, povos ou culturas indígenas, desde 1900 até o ano de 2021. A pesquisa abrangeu canções gravadas em LP's e CD's, lançadas em plataformas de áudio e vídeo (como *Youtube*, *Spotfy*, *Deezer* etc.) e

em sites especializados em músicas e veiculadores de letras de canções encontrado através de mecanismos de busca online (*Google, Yahoo! e Bing*). Num primeiro momento, identifiquei mais de 50 canções cujas letras falavam explícita ou implicitamente sobre pessoas e temas ligados aos povos originários; selecionei, dentre elas, apenas aquelas que apresentavam recorrências temáticas/formais que se demonstravam como representativas das identidades, estéticas, lutas e cosmovisões dos/sobre povos nativos. Nessa etapa, selecionei as seguintes canções: “Xondaro ka’aguy reguá” (2018), de Kunumi Mc; “Um índio” (1977), de Caetano Veloso; “Tubi tupy” (1999), de Lenine e Carlos Rennó; “Mãos vermelhas” (2018), de Kaê Guajajara; “Indígena futurista” (2022), de Katu Mirim; “Serpente mulher” (2021), de Suraras do Tapajós; “Amor de índio” (1978), de Beto Guedes. Essas peças apresentam uma diversidade bastante pronunciada, tanto em termos de ritmos quanto de público que alcançam, meios de produção, de circulação e até de idiomas (há canções em Guarani, por exemplo). Em minha análise, essa é uma característica benéfica, pois demonstra o hibridismo presente nessa mesma diversidade e em suas misturas, porém sem torna-se aculturado ou submisso à cultura dominante. Retrata, além disso, a amplitude do alcance desse cancionário e de suas figurações, possibilitando, também, um espaço dialógico entre teorias que enriquece o debate sobre os postulados dessas áreas.

Uma vez selecionadas as canções e demonstrada sua relevância em se tratando das figurações acima mencionadas – por meio das análises –, a criação de um panorama de representação do/a indígena foi vislumbrada. Ao examinar o *corpus* em relação às teorias propostas como marco teórico e observando as características gerais desse conjunto de peças, busquei evidenciar, por meio de uma leitura decolonialista, o uso de estratégias como hibridismo, intertextualidade e paródia na reformulação das imbricadas noções de natividade/identidade/nacionalidade, especialmente no contexto globalizado em que nos situamos.

Percebi, no entanto, que a especificidade do *corpus* demandava uma aproximação entre as teorias correntes propostas (feminismo/interseccionalidade, hibridismo cultural e identidade) e as cosmovisões e filosofias indígenas que proporcionassem um entendimento artístico e ontológico diferenciado, pois, caso tal movimento não fosse realizado, algumas das questões mais peculiares do *corpus* (por exemplo, a tendência a representações de subjetividades coletivas, a ligação com a terra, a relação diferenciada com a natureza, cosmovisões etc.) poderiam vir a ser apagadas ou deformadas em decorrência da abordagem analítica e do etnocentrismo de uma proposta que não buscasse entender as relações marcadamente identitárias presentes na seleção em relevo. A partir dessa aproximação entre teorias, foi

possível, entre outras contribuições, propor o indiofuturismo para analisar um repertório que apresenta características únicas, reclamando assim um conceito inédito e mais apropriado ao seu estudo.

No capítulo que versa sobre os embates de gênero, por exemplo, o estudo desvela a profunda ligação entre corpo, território e espírito que existe na base da ontologia das mulheres indígenas, motivo pelo qual a hierarquização das múltiplas opressões por elas sofridas ganha uma organização diferencial em relação à das mulheres não indígenas. Tal fato mostra-se na composição artística, dando um maior relevo à mimetização de problemáticas como a demarcação de terra e a manutenção da cultura, embora a luta contra a violência impulsionada pelos preconceitos de gênero não seja deixada de lado.

O já mencionado indiofuturismo é outro conceito que nasce das especificidades da figuração indígena na música popular, uma vez que há um conjunto de canções que tematizam uma inserção cultural da natividade no presente-futuro do Brasil que, ao mesmo tempo em que retoma e exalta elementos ancestrais, dialoga com as tecnologias digitais e imprime um caráter combativo aos discursos poéticos das canções analisadas.

A análise de temáticas relativas à terra e ao modo de ser e viver indígenas revelam também, diante dessa cosmovisão distinta, uma necessidade de promover diálogos entre as teorias do Ecofeminismo e do *bem viver*, unindo e confrontando maneiras de leitura da realidade ambiental. Esse diálogo se mostra necessário e transversal nesta tese, haja vista, por exemplo, que o Bem Viver, estando profundamente arraigado na identidade nativa, permeia e impacta também as noções de poético e de poesia.

Esta tese demonstra, então, que entre as peças constituintes do presente *corpus* apresentam-se características heterogêneas e contrastantes, não somente pela diferença ontológica, mas também na maneira como essa diferença orienta distintamente os fazeres poéticos, a partir dos eixos temáticos recorrentes, tais como: diferença racial, futurismos, ancestralidade, ambientalismo/território. Saliento ainda que a diferença ontológica que destaco é concernente à relação identitária que, para o/a indígena, é prioritariamente coletiva, em contraponto à visão individualista ocidental. As poéticas indígenas reclamam a necessidade de uma análise que considere valores diferenciais não calcados no etnocentrismo ou apenas na visão canônica ocidental de arte que, de maneira geral, é ainda muito afim à crítica acadêmica. Ademais, composições de indígenas e não indígenas podem ser comportadas numa mesma poética, se levarmos em consideração o espaço fronteiro identitário que é, especialmente no Brasil, provisório e instável, levando, por exemplo, pessoas não indígenas a construírem com sucesso em sua poética espaços interstícios que se filiam às temáticas e aos modos de dicção

indígenas. Considero, por isso, como indígena toda poética (independentemente de sua autoria, do seu ritmo, do seu idioma ou da temporalidade) que se alinhe aos tropos aqui apresentados e que se valha da figuração indígena, uma vez que na literatura nativa não existe a eleição de um cânone poético hierárquico de modo similar ao cânone ocidental.

1.4 A imagem dos povos indígenas nas páginas da literatura brasileira

O trecho a seguir integra o primeiro documento oficial produzido no Brasil, por Pero Vaz de Caminha, e endereçado ao rei D. Manuel, dando conta das terras recém-achadas, àquela ocasião nomeadas Terra de Vera Cruz. Esse fragmento em particular narra o primeiríssimo contato (ao menos de que temos conhecimento) dos colonizadores com os nativos que se apresentaram ali à praia para testemunhar a chegada de estranhos visitantes em suas terras: “Eram pardos, todos nus, sem cousa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas. Nas mãos traziam arcos com suas setas. Vinham todos rijos sobre o batel; e Nicolau Coelho lhes fez sinal para que pousassem os arcos. E eles pousaram” (CAMINHA, 1500, p. 2). Os guerreiros acudiram armados à borda das águas, no entanto, desarmaram-se ao primeiro sinal de que os forasteiros vinham em “missão de paz”. Mas não é de paz que falam os números que dão conta da extinção de milhões de pessoas e de suas culturas. Todavia, a descrição de homens e mulheres pardos e inocentes confraternizando com os recém-chegados sugere reverência e subserviência dos povos indígenas aos estrangeiros. Essa representação de natividade, eternizada pela carta de Caminha, entrará para a história influenciando enormemente uma certa visão estereotipada de indígena brasileiro/a que se perpetua.

A importância desse documento e de suas descrições e elucubrações é imensa, pois é o primeiro registro de representação dos povos nativos brasileiros que vamos encontrar e muitos/as brasileiros/as tiveram (e ainda têm) acesso a trechos dessa narrativa, desde a mais tenra idade, nas salas de aula. No ambiente escolar, também somos expostos/as às representações de indígenas por meio das canções¹⁰ e da literatura voltadas ao público infantil (a maioria delas reprodutoras dos estereótipos correspondentes à primeira visada de Caminha); tal construção culmina com a data comemorativa de 19 de abril.

Essas representações, que vão informar o imaginário popular, sofrem mudanças desde o período colonial, mas mantêm, quase sempre, aspectos estereotipados e cristalizados. Esses estereótipos estão inscritos na história, uma construção social e discursiva que parte,

¹⁰ Somente para citar os exemplos mais famosos: “Curumim Iê Iê”, gravada por Mara Mavilha, “Brincar de índio”, performada por Xuxa Meghel.

obviamente, daquelas camadas sociais cuja produção intelectual/cultural é ouvida, disseminada e celebrada nos meios sociais. Vivemos, portanto, imersos/as numa construção ideológico-discursiva que não surge de maneira harmoniosa e diversa, mas, sim, pela associação, pelo embate e pela assimilação de diversos discursos construídos e reforçados ao longo do tempo e de acordo com as convenções e hierarquias sociais do contexto de formulação e circulação desses dizeres. Considerando a arte poética como possível meio/local de criação, assimilação e disseminação de discursos e imagens, é possível entender como obras ficcionais podem ter concorrido para a formação da “identidade brasileira” ao longo da nossa jovem história literária nacional. A concepção de literatura que adoto engloba não somente os gêneros canônicos da prosa, da poesia e do teatro veiculada por livros, mas também a literatura oral na qual se incluem as formas como contos, poesia popular e canção, com ênfase nesta última. Ao tratar a canção como uma manifestação híbrida, adoto as já conhecidas e correntes possibilidades teóricas que passam a se estender entre literatura e música.

Reconheço que há estudos empreendidos por diversos/as autores/as¹¹ na literatura escrita que se ocupam de delinear uma trajetória da construção de identidade nacional e que mesmo a representação do/a indígena nesse constructo estético tem sido apreciada por eles/as. No entanto, é preciso ressaltar que as diversas imagens de indígenas que circulam na literatura/cultura não surgem de forma arbitrária e isenta. De modo geral, cada variação vai servir aos propósitos socioeconômicos e à orientação política vigente da elite dominante de cada período histórico. Essa representação constitui um projeto que visa atribuir ao/à indígena a imagem necessária ao cumprimento dos interesses dessa mesma elite.

A representação do/a indígena pelo colonizador vai, num primeiro momento (por via das crônicas, das cartas e dos sermões), justificar a colonização para a exploração das riquezas da terra, pela necessidade cristã de levar, para aqueles povos bárbaros e belos, a civilização e o conhecimento de Deus, tirando-os do abismo de ignorância em que viviam por inocência; depois, ela vai se reconfigurando conforme o momento econômico, político e cultural. Mais de uma vez, na história do país, a figura do/a indígena representou o ideal de ancestralidade e de natividade, ingrediente indispensável à construção da identidade nacional.¹²

¹¹ Cf. Sérgio B. de Holanda (2013), Darcy Ribeiro (1995), Renato Ortiz (1985), Gilberto Freyre (1985), entre outros.

¹² Diversos movimentos políticos e econômicos vão se apropriar da imagem de indígena para pleitear o cumprimento de suas agendas que, muitas vezes, incluíam como projeto fomentar certa identidade nacional. Pode-se citar, como exemplo, o movimento integralista propalado por Plínio Salgado, que alardeava a união nacional, incluindo o uso da figura do índio, do negro e da mulher como bandeiras da união nacional, visando inflamar o sentimento ufanista na população. De acordo com Rogério Sousa e Silva (2005), “as ideias nativistas foram uma das principais características do movimento integralista. As culturas indígenas eram vistas como parte essencial

Cito, além da carta, algumas obras alinhadas à visão “civilizatória” para demonstrar a constância da representação indígena e seu papel na formação de uma nacionalidade e de suas transformações ao longo do tempo. Começo o percurso de citações de obras que se ocuparam da representação do/a indígena como elemento de identidade nacional pelos poemas: *O Uruguai* (1769), de Basílio da Gama, e *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão, sendo os dois autores de nacionalidade portuguesa. Situadas dentro da estética neoclássica árcade, e por isso mesmo muito ligadas ainda à visão estética europeia, as duas obras bebem da fonte de Luís de Camões, possibilitando a análise intertextual comparativa com os versos épicos de *Os Lusíadas* (1572). Elas podem ser destacadas como representativas da questão indígena, antes mesmo das celebradas peças do Romantismo, que recebem, de maneira geral, mais atenção da crítica. Também menciono os sermões do Padre Antônio Vieira que se referem à imagem de pessoas indígenas.¹³

Contudo, na literatura brasileira, é com o Romantismo que os valores ufanistas nacionais são levantados (aparentemente) em detrimento dos estrangeirismos. E, retratando “o índio” como herói mítico, ganham mais força. Além disso, conforme caracterizou Luís Fiorin (2009, p. 115-116):

Os autores românticos, com especial destaque para Alencar, estiveram na linha de frente da construção da identidade nacional. Entre todos os livros de Alencar, o mais importante para determinar esse patrimônio identitário é, sem dúvida, *O guarani*. Nele determina-se a paisagem típica do Brasil (o espaço da eterna primavera, onde não ocorrem cataclismos naturais, como furacões, tornados, terremotos etc.), a singularidade de sua língua, mas principalmente o casal ancestral dos brasileiros [...]. Começa-se, no Romantismo, a construir a noção de que a cultura brasileira se assenta na mistura.

Essa exaltação da miscigenação que começa no Romantismo é retomada pelo Modernismo de maneira mais visceral, menos eufêmica, com a tentativa de incorporar a figura indígena ao todo nacional pela antropofagia, contrapondo-se ao ideal romântico e construindo um índio destemido, antropófago, anti colonizador, defensor das terras, que mimetizava o desconforto com as práticas colonizadoras e reiterava valores pátrios a partir do exercício da identidade. Essa reiteração não se dava de modo plácido ou despropositado, mas representava, nesse contexto, uma “construção identitária, que se assentava também sobre a mistura, pois

da formação brasileira”. O autor ainda aponta para uma certa influência do Modernismo nas ideias integralistas, apesar de ressaltar também “uma espécie de resgate do Romantismo” no que concerne à ideia de “reinvenção da nação e na nova independência” a ser promovida pelo movimento, em que “o índio seria o símbolo brasileiro por excelência”.

¹³ Cf. Melo (2013) para um estudo sobre a construção da alteridade nativa no discurso religioso.

considerava a mestiçagem como o jeito de ser brasileiro” (FIORIN, 2009, p. 120), por meio de um processo de assimilação e, por conseguinte, modificação do que é significativo e importante das outras culturas. “Não é sem razão que Oswald de Andrade erigiu a antropofagia como o princípio constitutivo da cultura brasileira” (FIORIN, 2009, p. 120).

Com uma representação mais próxima à realidade social e mais crítica da condição do indígena, encontraremos, nas dicções de Antônio Callado (1984), Darcy Ribeiro (1993) e Guimarães Rosa (2001), uma identificação da pessoa mestiça imersa numa situação identitária de não pertença. A representação dos/as indígenas nesses autores tende a se afastar da suposta e alardeada “mistura” harmoniosa de raças e culturas que formaria a identidade nacional. Em outras palavras, essa linha de representação passa a apresentar heterogeneidades identitárias/étnicas resultantes da aculturação. A esse respeito, cito Luzia Aparecida dos Santos (2009), cujo trabalho cuidadoso traça um excelente histórico do trânsito de representação indígena na literatura.¹⁴ Ela ressalta essa característica e, ao mesmo tempo, aponta para a diferença entre esse tipo de representação, que denomina indigenista, e aquela anteriormente empreendida pelo movimento Romântico, que é chamada de indianista.

Mais recentemente, autores/as contemporâneos têm tido uma visibilidade um pouco maior, especialmente no campo da autorrepresentação, construindo suas bases literárias de maneira plural e a partir do conhecimento direto da realidade desses povos e da ancestralidade que existe e resiste na oralidade. Alguns nomes que têm se destacado mais fortemente nessa seara são Davi Kopenawa Yanomami, Daniel Munduruku, Ailton Krenak, Lia Minapoty, Graça Graúna, Carlos Haky’i, Eliane Potiguara, somente para citar alguns exemplos. Usando as palavras da escritora Graça Graúna:

A literatura indígena contemporânea é um lugar utópico (de sobrevivência), uma variante do épico tecido pela oralidade; um lugar de confluência de vozes silenciadas e exiladas (escritas) ao longo dos mais de 500 anos de colonização. Enraizada nas origens, a literatura indígena contemporânea vem se preservando na auto-história de seus autores e autoras e na recepção de um público-leitor diferenciado, isto é, uma minoria que semeia outras leituras

¹⁴ Cf. *O Percurso da Indianidade na Literatura Brasileira* (2009), obra ao longo da qual Luzia Aparecida Santos teoriza ocupando-se de criar um panorama de representação indígena ao focar diversas obras literárias. Entre essas obras, estão: *A carta do descobrimento*, de Pero Vaz de Caminha; *Iracema*, *O guarani* e *Ubirajara*, de José de Alencar; *Os timbiras* e *I-Juca Pirama*, entre outras obras da poética de Gonçalves Dias; alguns poemas escolhidos das obras de Gregório de Matos e Oswald de Andrade; trechos de *Sermões*, de Padre Antônio Vieira; *Uruguai*, de Basílio da Gama; *Macunaíma*, de Mário de Andrade; *Maíra*, de Darcy Ribeiro; *Meu Tio o Iauaratê*, de Guimarães Rosa; *Quarup*, de Antônio Callado; *Jupira*, de Bernardo Guimarães; *Cobra Norato*, de Raul Bopp; *Poemas: lírica portuguesa e tupi*, de José de Anchieta. As obras citadas foram alvo de análise por parte da autora mais detidamente, no entanto, em seu livro, ela cita outras obras brasileiras que tematizam a representação do indígena, fazendo um trabalho extenso e primoroso sobre o tema no campo da teoria literária.

possíveis no universo de poemas e prosas autóctones (GRAÚNA, 2013, p. 15).

Dialogando com a citação de Graúna, Ana Cristina Martinez (2021) afirma que, atualmente, há mais de 60 autores e autoras indígenas nos mais diversos gêneros de escrita, tanto ficcionais quanto não ficcionais (conto, romance, poesia, ensaios, documentários, autobiografias, entre outros). Martinez ainda levanta uma problemática importante para a historiografia da literatura indígena: “A Literatura Indígena sempre existiu, antes, durante e após a eterna invasão e do ‘contato’ de 1500, o que estamos presenciando na atualidade é a ‘captura’ de um instrumento de poder e dominação ocidental, sendo transformado nas mãos indígenas em instrumento de resistência e de luta pelos direitos indígenas”. É importantíssimo atentar para o fato de que a cultura e a literatura já existiam aqui antes da chegada dos europeus.

Outro fato que julgo relevante é a ideia de que os povos indígenas eram povos ágrafos. O conceito de grafia toma conotações ocidentalizadas a partir da adoção do alfabeto latino como forma de “traduzir” a palavra falada (sons) em meio escrito (código alfanumérico). Estamos tão familiarizados/as com a grafia do alfabeto latino como forma de grafar os sons de um idioma que esquecemos ou ignoramos que as letras que usamos para escrever no mundo ocidental são também símbolos, grafismos que representam sons, palavras e ideias. Por essa lógica, é possível considerar o grafismo como uma forma de escrita, que, porém, não é aceita ou reconhecida por não ser hegemônica.

O advento das publicações de obras de autores/as indígenas que se inicia na década de 1970 e se intensifica após a Constituinte (1988) tem tomado força, fazendo surgir editoras, eventos e pesquisas que giram em torno de sua produção, construção, circulação e recepção.¹⁵

Como já dito, apesar de a literatura indígena ser anterior à colonização, um movimento de crítica literária e de reconhecimento das obras artísticas e ensaísticas vem sendo construído dentro e fora da academia para analisar, problematizar e teorizar acerca dessa escrita. Algumas dessas obras constituem-se como “contra-narrativas” literárias (GRAÚNA, 2013), por serem textos que reescrevem a representação indígena contradizendo aquelas escritas por autores não indígenas que, ao ficcionalizarem o/a indígena, o fazem por meio da criação de estereótipos que se cristalizaram em nossa literatura. A autorrepresentação é também uma estratégia de “dessilenciamento” (SILVA FILHO, 2019) das vozes de escritores e escritoras nativas que inserem, na literatura brasileira, novas narrativas e poéticas que falam daqueles/as cujos saberes

¹⁵ A respeito da crítica e da historiografia da literatura indígena, recomendo a leitura dos trabalhos de Graça Graúna (2013), Amanda Machado Alves de Lima (2012), Joel Vieira da Silva Filho (2019), Maria Inês de Almeida (2009), Janice Thiél (2012) e Ana Cristina Martinez (2021).

e artes estavam ainda interditos por desconhecimento e pelo apagamento cultural que nossa sociedade promove contra as minorias étnicas no país.

Uma vez realizado esse rápido percurso literário, passo agora a discorrer sobre os conceitos de música popular e definições acerca do cancionero e autoria que norteiam a tese e explico a maneira como ela está organizada.

1.5 Mosaico sonoro: múltiplos ritmos do cancionero brasileiro

Ao assumir a canção como forma literária, parto do pressuposto de que a tensão crítica que outrora dicotomizava o binômio literatura-cancioneiro já é algo superado,¹⁶ especialmente na área da Literatura Comparada e dos Estudos Culturais, cuja profusão de trabalhos nesse tipo de *corpus* literário é significativa. Trabalhos como o de Fábio Cecchetto (2011) evidenciam a atenção e o acatamento por parte da crítica literária sobre o cancionero. Nomes como Roberto Schwarz, Afrânio Coutinho e Antonio Candido demonstram muito claramente que até entre críticos que trabalham, preferencialmente, com uma perspectiva literária mais canônica, a apreciação da canção como objeto literário não é mais causa de contestação. Cecchetto (2011) é extremamente didático e lúcido ao lançar à luz a categoria música popular brasileira que, de acordo com o autor, só pode ser considerada popular em oposição à música erudita clássica, pois é feita e consumida prioritariamente por uma determinada camada populacional que é a classe média. Tal afirmação, além de destacar o caráter lúdico e lírico da música, especialmente da MPB, delinea a especificidade dessas composições, que permitem uma leitura analítica pelo viés do hibridismo tanto de gênero quanto de discurso sociopolítico, favorecendo a discussão realizada por meio desta tese acerca da representação da identidade nacional, a partir do elemento indígena.

A canção é, também, uma forma literária que alcança um público bem mais amplo que a modalidade escrita, uma vez que sua apreciação independe do/a ouvinte ser ou não letrado/a. Além disso, pela especificidade da oralidade, esta tem um maior apelo/aceitação junto à população, informando e veiculando o imaginário popular. Isso não implica uma simplificação do objeto artístico, já que, como em qualquer forma de arte, diferentes peças, autores/as e épocas vão apresentar diferentes níveis de aprofundamento crítico. Trata-se de ressaltar o caráter, geralmente, mais expansivo e democratizante da música no Brasil, em que o acesso a rádios, gravações de áudio e vídeo por meio de mídias digitais e televisivas é muito mais efetivo

¹⁶ Destaco, como exemplo disso, a premiação do compositor e cantor Bob Dylan com o Nobel de Literatura e, mais recentemente, Gilberto Gil sendo eleito para a Academia Brasileira de Letras.

que o acesso ao livro.¹⁷ Em segundo lugar, o estudo da representação indígena nas canções populares possibilita análise comparativa do tema nas duas manifestações (literatura escrita e canção), podendo revelar diálogos, paródias, paráfrases etc. entre elas. Tais especulações nascem de um levantamento inicial em que recolhi essas canções e da constatação de que alguns desses procedimentos apresentam-se nesses exemplares. O recorte temporal adotado para a tese vai desde os anos 1900 até os dias atuais, pois compreende o período em que começam a ser gravadas as primeiras canções em território nacional e coincide também com o início da popularização do rádio no Brasil (CALABRE, 2004, p. 2).¹⁸ No entanto, nem todas as canções encontradas foram analisadas, pois primei por dar destaque àquelas que apresentam recorrências de metáforas e temáticas que compõem o escopo deste trabalho.

No campo da música, embora possa ainda haver alguma ligação com as escolas e com os movimentos literários que sacodem de tempos em tempos as concepções estabelecidas por seus/suas predecessores/as, as influências e tendências de representação étnica não obedecem ou se encaixam em escolas de maneira tão evidente quanto na literatura. Apesar de alguns movimentos se destacarem na história da música brasileira (como a Bossa Nova, a Tropicália, a Jovem Guarda, entre outros), é possível considerar esses estilos e essas rupturas sob o grande guarda-chuva da MPB. O rótulo MPB carrega diferentes acepções, pois, ao mesmo tempo em que se coloca como popular, apresenta-se, de alguma maneira como elitista, por ser consumida prioritariamente por pessoas de classe média e alta. Assim, faz-se importante esclarecer o polêmico conceito de MPB nesse contexto. Nos termos de Cecchetto, já mencionado anteriormente,

esse paradoxo identitário não deixa de revestir-se de um caráter tão lúdico quanto literário, pois em fingir-se popular, a MPB acaba criando espaços poéticos – eventualmente fictícios – nos quais desenvolve seu programa. Neste tempo-espço inventado, os compositores misturam elementos culturais de diversas camadas sociais, o que promove um apagamento das fronteiras entre os elementos que provêm de cada uma delas, amalgamando-os (CECCHETTO, 2011, p. 5-6).

¹⁷ Fundamento minha afirmação em duas pesquisas a respeito do mercado literário e fonográfico. A primeira, encomendada pelo Instituto Pró-livros, concluiu que a leitura é um hábito de apenas 56% da população; enquanto a segunda pesquisa, encomendada pela Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão – ABERT, demonstra que mais de 90% da população tem acesso ao rádio. Acrescento que inúmeras pesquisas têm sido realizadas motivadas pelo grande aumento do consumo de música proporcionado pelas novas mídias (*streaming*, *podcast*) e pela facilidade no uso de múltiplos dispositivos (como *smartphones*, reprodutores de mp3, computadores etc.) para a audição de música.

¹⁸ O que concorre para novas e mais acessíveis maneiras de consumir e de fazer circular música no país, dando maior rotatividade aos discursos veiculados por essas canções.

O estudioso problematiza, especialmente, o termo popular, levando em consideração, para isso, o contexto de composição, difusão e recepção dessas canções pela classe média que, de maneira geral, defende a qualidade dessas canções como peças de uma cultura mais “refinada” (não raro frente à comparação que desvaloriza outros estilos musicais). Todavia, tal fenômeno também revela o caráter carnavalesco e democratizante dessa vertente em que elementos culturais de diversas camadas sociais aparecem mesclados, criando uma espécie de amálgama. Essa afirmação encontra respaldo nos estudos sobre a cultura, especialmente se considerarmos a insistência do discurso da mistura e da miscigenação identitária presente tanto nas obras culturais/ficcionais quanto nas teorias sobre cultura e identidade brasileiras. O ponto aqui defendido é que, em grande parte da produção da MPB, o conceito de mestiçagem é uma constante, pois a consciência do hibridismo revela também, até certo ponto, a consciência da mistura étnica engendrada pela colonização e, mais recentemente, pela globalização. Não afirmo, pois não acredito, que a consciência da mistura resulte numa aceitação e num entendimento mútuo e plácido das matrizes culturais que são parte dela. Apenas realço que o imaginário cultural e científico brasileiro é permeado por essa concepção.

Partindo dessa concepção de música popular como sinônimo de cancionário nacional brasileiro, analiso canções que se filiam a variados ritmos, do rap ao carimbó, passando pelo que a termo estrito se considera MPB. Um dos ritmos mais recorrentes nas análises é, com certeza, o rap, visto que jovens indígenas têm se apropriado da cultura hip hop para performar suas composições.

A sigla MPB é entendida como um certo jeito de compor e cantar permeado por uma ideologia levemente mutante (que baila ao sabor do tempo) que engloba desde a bossa nova à chamada novíssima MPB. Infelizmente, a utilização dessa sigla vem causando disputa e controvérsia entre os/as críticos/as e confusão entre os/as ouvintes. O rótulo MPB passou a ser alargado ao ponto de se esgarçar e tornar-se indeterminado, comportando Tom Jobim, Caetano Veloso, Elis Regina, Ana Cañas, Jorge Vercillo e Lenine sob o mesmo guarda-chuva. Portanto, ao utilizar a nomenclatura música popular, parto do entendimento de que música popular, no contexto desta tese, é a música composta, produzida e disseminada prioritariamente em território nacional, que se diferencia da música erudita e pode abrigar, sob sua nomenclatura, diversos ritmos (rock, forró, carimbó, tecnobrega, tropicália, bossa nova, rap, *reggae*, *world music* etc.) que têm lugar e público na escuta das massas populares no Brasil. A fim de evitar entendimentos dúbios, utilizarei a nomenclatura música popular nesse sentido mais abrangente, dissipando a polissemia no uso dessa expressão.

Isso posto, passo à descrição da organização desta tese. No capítulo “Perspectivas de gênero sobre a figuração da mulher indígena” em que analiso as canções “Indígena futurista”, de Katu Mirim e “Mãos vermelhas”, de Kaê Guajajara, ambas sob o prisma das relações de gênero, buscando aproximações e diferenças entre as teorias da interseccionalidade (LUGONES, 2014; ANZALDÚA, 2016; MENDOZA, 2016) e o feminismo comunitário (PAREDES, 2010; 2015; 2018). A análise realizada revela uma ligação intrínseca entre corpo, território e luta das mulheres indígenas na canção de Guajajara, confirmando a necessidade de aproximação das duas teorias citadas para uma apreciação que englobe os sentidos de feminismo, gênero e luta por igualdade no contexto da realidade nativa. Já na composição de Katu Mirim, indígena futurista, a rebeldia e a luta da guerreira contra o colonialismo de raça, classe, gênero e território, ganha contornos *Cyberpunks* e dialoga intertextualmente com “O queres” de Caetano Veloso e com a animação *Uma história de amor e fúria* (2013), dirigida por Luiz Bolognesi. A rebeldia e o enfrentamento do sistema colonialista são marcas dessa guerreira metamorfa que alinha suas forças às forças naturais na defesa de seu território.

Em “Ecos do devir: utopismos e perspectivas indiofuturistas”, postulo o conceito de indiofuturismo, cuja construção parte das teorizações de Bloch (2005) sobre utopismos, dos conceitos de hibridismo e da ideia de Terceiro Lugar Cultural (BHABHA, 2003), dos movimentos artísticos, mais notadamente o afrofuturismo norte-americano (DERY, 1995), e da antropofagia brasileira (ANDRADE, 1924; 1928) para a criação de um conceito que revela uma nova tendência e uma dicção diferenciada na figuração indígena na música popular. Para tanto, analiso as canções “Um índio” (VELOSO, 1977), “Xondaro ka’aguy reguá” (KUNUMI, 2020) e “Tubi tupy” (LENINE; RENNÓ, 1999), que apresentam um hibridismo cultural pronunciado e um forte apelo à tecnologia que, aliados à reafirmação identitária e a uma vocação aos utopismos, acabam por criar uma figuração indiofuturista no contexto musical.

Na última parte desta tese, “O bem viver e o Ecofeminismo”, proponho uma análise da figuração das questões ambientais no cancioneiro brasileiro e busco traçar um diálogo entre o conceito de Bem Viver (conforme sistematizado por Acosta, 2016), que parte da filosofia de povos originários da Abya Yala, e os estudos ecofeministas, discutindo conceitos como ecologia e sustentabilidade, entre outros. Neste capítulo são analisadas as canções “Serpente-mulher” (2021) de Suraras do Tapajós e “Amor de índio” (1978) de Beto Guedes. Tais canções, por meio do hibridismo cultural e interespécies, da reapresentação de valores culturais indígenas tais como o bem viver e o cuidado com Pacha Mama e por sua concepção espiralar de tempo são lidas como indiofuturistas. Ademais, realizo aproximações das teorias dos feminismos e do Ecofeminismo com estudos que nascem dos próprios povos originários, o

feminismo comunitário e o *bem viver*, um trabalho teórico que ainda está em seu início no Brasil. A relação de inseparabilidade entre os povos indígenas e a terra (território local e o planeta) fomenta questões acerca do processo de construção da identidade indígena que remetem às cosmovisões orientadas pelo *bem viver* e que suscitam importantes diálogos com os postulados dos estudos ecofeministas como a economia do cuidado, a indissociabilidade entre ser humano e terra e o equilíbrio.

Finalizo este estudo demonstrando as contribuições dessas teorizações para os campos teóricos mobilizados e para a própria discussão da identidade nacional brasileira, que é heterogênea, multifacetada e híbrida, desde sua origem, mesmo tendo passado por inúmeras reconfigurações desde o advento da invasão de 1500. Desvelo, ainda, a duplicidade identitária em que se inscreve a identidade do/a indígena “brasileiro/a”, uma vez que este/a se reconhece, simultaneamente, como cidadã/o do Brasil e de Pindorama, como habitante da Abya Yala e da América Latina, territórios que coincidem geograficamente, mas que são diversos na construção de seus imaginários. Tais diferenças tornam-se ainda mais contrastantes, levando em consideração nossa situação como habitantes da Aldeia Global que se tornou o planeta Terra, fato que alterou profundamente a nossa relação com a territorialidade e as formas de nos localizarmos no tempo. Assim, a alteridade das pessoas indígenas encontra-se numa perpétua fronteira de negociação, seus corpos num eterno campo minado, suas existências em contínuas lutas por existência. Essa resistência é lida como futurista, pois embora não necessariamente especule o futuro, abre veredas para que se discuta o presente e para que se revisite o passado, buscando novos rumos que possam propiciar um futuro adiante. Nomeio, então, como indiofuturismo o conjunto de canções que apresentam tais características. Seguem suspendendo o céu e dançando, pensando, amando, produzindo, afetando e sendo afetados/as por nossas escolhas sobre como e por que nos movemos sobre a face dessa bela e assombrosa rocha azul. “Projetar-se futuro sem fim” (LENINE; RENNÓ, 1999) é, pois, a maneira de alterar a rota de nossa própria produção de afetos e sentidos, por vezes, esvaziados pela cosmovisão homogeneizada da “civilização” ocidental que tem nos levado por caminho extremamente distópico. Talvez a relação entre os povos indígenas e a terra, aqui mimetizada pelas canções que compõem o *corpus* e desvelada pelas análises propostas, possa nos fornecer pistas e “ideias de como adiar o fim do mundo” (KRENAK, 2018) e, assim, possamos vislumbrar, norteados/as pela arte indiofuturista (que nos apresenta o novo), tantos horizontes.

2 ECOS DO DEVIR: UTOPISMOS E PERSPECTIVAS INDIOFUTURISTAS

A proposta deste capítulo é analisar a representação e autorrepresentação indígena em um conjunto particular de canções, pelo viés dos Estudos Culturais, enfocando principalmente peças que apresentam uma orientação de visão espaço-temporal futurista que compreende a figura indígena como imagem fundante e constante na identidade brasileira, a qual não está restrita ao passado. Antes, essas imagens se atualizam vertiginosamente, acompanhando a evolução tecnológica. Para tanto, analiso as canções “Um índio”, de Caetano Veloso (1977), “Xondaro Ka’aguy Reguá”, de Kunumi MC (2020),¹⁹ e “Tubi Tupy”, de Lenine (1999), pois tais canções apresentam as características principais que elenco como sendo próprias do indiofuturismo, suscitando um estranhamento pelo hibridismo que mina certas dicotomias e certos estereótipos, contribuindo para a mudança e atualização dos imaginários em relação à visão disseminada do que é ser indígena no Brasil. Neste capítulo, enfoco, conforme já anunciado, canções que revelam traços do que convenciono chamar de indiofuturismo, conceito em construção sobre o qual disserto mais adiante. Para lançar as bases dessa discussão, parto do pressuposto da construção identitária nacional, especialmente no que concerne à figuração dos povos originários na música popular que, especialmente a partir do século XX, passa a apresentar uma consciência mais evidente do hibridismo.

É importante destacar que aqui tomo emprestado o conceito de Homi K. Bhabha (2003, p. 165), para quem o “hibridismo é uma problemática de representação e de individuação colonial que reverte os efeitos da recusa colonialista, de modo que outros saberes ‘negados’ se infiltrem no discurso dominante e tornem estranha a base de sua autoridade e suas regras de conhecimento”. Além de uma estética literária, o hibridismo cultural é um princípio norteador sociopolítico de consciência cultural que não mais sustenta o mito de uma suposta “democracia racial” ou de uma mestiçagem naturalizada, mas age do lugar do/a mestiço/a, criando novas metáforas para problematizar e provocar discussões acerca dessa mestiçagem, de suas consequências e de sua importância identitária contemporânea, tanto para os sujeitos quanto para as comunidades.

Considerando a aceitação popular (ao menos aparente) de uma identidade híbrida e partindo de uma concepção de música popular excepcionalmente ampla, que tomo como premissa, passo a explorar a temática que permeia as canções aqui enfocadas, que é a ideia

¹⁹ Werá Jeguaka Mirim, também conhecido como Kunumi MC ou Owerá, é cantor e escritor de origem Guarani (aldeia Krukutu-Parelheiros – SP) e “Xondaro Ka’aguy Reguá” é um *single* independente, produzido por Angry (zeep filmes) e lançado nas mídias sociais de Kunumi em 2020.

futurista de índio (com diferentes gradações e nuances). Dessa forma, apresento a seguir a construção de tal ideia; em seguida, as canções que formam o *corpus* desta investigação em diálogo com essa categoria.

2.1 Indiofuturismo: proposta de uma definição em devir

O indiofuturismo como estética ainda está, como partículas na atmosfera, em suspensão, aumentando e tomando materialidade, principalmente, no pensamento de jovens artistas de origem indígena em território brasileiro. Todavia, é bom ressaltar que essa estética localiza-se especificamente no imaginário artístico musical e que sua existência não implica uma corrida para o futuro, pois está ligada a visão indígena de tempo que retomo adiante. Por outra senda, a vida dessa ideia aponta para uma inserção e um usufruto da tecnologia pelos povos originários. Tal situação não poderia ser diferente, uma vez que o produto social do intelecto é um bem que deveria estar ao alcance de todos/as.

A apropriação das tecnologias pelos povos originários não significa um esquecimento das origens. Pelo contrário, os meios tecnológicos têm sido utilizados pelos/as jovens artistas indígenas como uma ferramenta potente de difusão e afirmação cultural e na criação de narrativas e poéticas que criam outros mundos. Conforme propõe Grace Dillon (2012, p. 10-11):

[T]odas as formas de futurismo indígena são narrativas de *biskaabiiyang*, uma palavra anishinaabemowin que conota o processo de “retorno a nós mesmos”, que envolve descobrir como alguém é afetado pessoalmente pela colonização, descartando a bagagem emocional e psicológica carregada de seu impacto, e recuperando tradições ancestrais para se adaptar em nosso mundo pós-Apocalipse Nativo. Este processo é muitas vezes chamado de “descolonização” e, como explica Linda Tuhiwai Smith (Maori), requer mudanças em vez de imitar os conceitos do Euroeste. *Walking the Clouds* confronta as estruturas do racismo e do colonialismo e a própria cumplicidade da ficção científica com elas (Smith, 1999). Autores [as] que experimentam futurismos indígenas podem criar “etnopaisagens” da maneira que Isiah Lavender sugeriu: mundos distantes do futuro em que o [a] escritor [a] pode “formular um ambiente imaginário de modo a colocar em primeiro plano a interseção de raça, tecnologia e poder” (LAVENDER, 2010) ou às vezes, mais especificamente para as histórias aqui, a interseção de nações indígenas com outras soberanias, raça, tecnologia e poder.²⁰

²⁰ Todas as traduções são de minha autoria, exceto quando sinalizo o nome da tradutora ou tradutor.

Embora Dillon enfoque especificamente narrativas de ficção científica e a criação de etnopaisagens, pode-se perceber na citação pontos de convergência do Futurismo indígena com o indiofuturismo. Destaco especialmente, a recuperação do conhecimento ancestral e uso de tecnologias contemporâneas como uma forma de difusão identitária e poder.

Um exemplo do uso dos meios e da estética indiofuturista é a capa do álbum *Indígena Futurista*, de Katú Mirim (figura 3, abaixo), que representa a artista envolta em uma aura de tecnologia, fazendo uso de óculos visuais e um penteado que remete a personagem Princesa Lea de Star Wars. Atrás dela uma cidade-cenário que lembra a estética de filmes futuristas como *Blade Runner*.

Sabe-se que a posse e o uso de artefato tecnológico (parece até óbvio ter que afirmar) não apaga culturas orais e ensinamentos ancestrais. Estar imerso/a na tecnologia da informação nem chega mais a ser um direito nosso atualmente, mas apresenta-se quase como uma obrigatoriedade, especialmente em tempos pandêmicos, em que as mídias e tecnologias se tornaram nosso espaço e nossas ferramentas de trabalho e lazer.

Figura 3 – Material promocional de *Indígena Futurista* (2021), de Katú Mirim



Fonte: Instagram (@katumirim)

A partir da premissa da tecnologia (especialmente a digital) como metáfora de futuro, passo a discutir o futurismo como movimento artístico, pois é imperativo também lançar reflexões sobre as mudanças sofridas pelo conceito de futuro e de futurismo. Ainda que tenha sido decretada a morte do futurismo como movimento no fim do século XX,²¹ ele continua a

²¹ Cf. *Depois do Futuro*, de Franco Berardi (2019).

nos assombrar com fantasmas ainda não nascidos. Se na veia do movimento futurista do século passado corria um sangue esperançoso e pulsante de reviravoltas na constituição e no direcionamento do futuro, a euforia passou, deixando marcas pessimistas e uma tendência à distopia nas manifestações artísticas. O consenso é de que a utopia do amanhã deu lugar a uma aurora apocalíptica. Dizendo de outra maneira, o futurismo como movimento vanguardista e seu entusiasmo com as máquinas e com o futuro foi sendo paulatinamente solapado por uma aura de desconfiança com a tecnologia e por uma tendência a uma visão distópica e apocalíptica do que está por vir.

É preciso esclarecer, no entanto, que esse futurismo artístico do século XX, não se coaduna com o futurismo aqui proposto a não ser pela nomenclatura escolhida, pois a visão de tempo e de cultura que os orienta são completamente diferentes. O indiofuturismo segue postulados contíguos ao conceito de Futurismos indígenas proposto por Grace Dillon, professora e indígena Anishinaabe que ocupa cátedra em Portland, Oregon, nos Estados Unidos. Para Dillon, O futurismo indígena parte dos conhecimentos científicos nativos e de suas próprias cosmovisões para a criação de mundos em que pessoas e povos indígenas estejam presentes como protagonistas de suas próprias narrativas, o que pressupõe o reconhecimento do apagamento identitário, da ferida colonial e da resistência aos vários apocalipses a que os povos originários sobreviveram, indo além para propor novas alternativas calcadas em conhecimentos tradicionais. Tendo por base os saberes indígenas, essas autoras e autores imaginam novos mundos, partindo de seu conhecimento ancestral. Desta forma, tomando como base histórias de ficção e especulação, a pesquisadora propõe o termo *futurismos indígenas* para propor o movimento de descolonizar as ficções de autoria nativa, opondo-se ao antropoceno e à visão utilitarista das formas de vida neste planeta.

Tenciono, a partir dos postulados de Dillon, expandir essa categoria analítica para observar e analisar as produções musicais no cancioneiro brasileiro. Contudo, para propor uma aproximação entre futurismo e cultura indígena brasileira, é preciso ainda explorar, mesmo que de maneira breve, o afrofuturismo, fenômeno cultural similar ao indiofuturismo no sentido do seu protagonismo por minoria étnica, de seu entusiasmo com a tecnologia e de seu esforço em reforçar as heranças culturais dos povos africanos na sociedade estadunidense.

2.2 Afrofuturismo: conceito, ensaio-manifesto, difusões no campo da música

Considera-se que o conceito de afrofuturismo tenha surgido entre as décadas de 1950 e 1960 com a publicação de *Invisible man*, de Ralph Ellison (2010),²² e com as manifestações artísticas do polivalente Sun-Rá,²³ que se constituíram a partir de uma estética amalgamada de elementos das ancestralidades negras com uma significativa inclusão de elementos *tech* e *sci-fi*, considerando as duas influências como não excludentes. Pode-se afirmar que, em suas origens, esse movimento artístico indicava uma conciliação entre as origens ancestrais dos povos negros e um futuro em que a população negra realmente pudesse se inserir. É importante frisar que o *sci-fi*, caracterizado aqui como uma das bases do afrofuturismo, tem o papel de não apenas de apontar para o futuro, mas também de problematizar a questão do embate cultural e da inserção cultural forçada do elemento negro na cultura dominante como uma espécie de alien, ou seja, como o estranho, o forasteiro, aquele sem local de encaixe. Assim, valorizando elementos das culturas originárias e ousando construir mesclas com futurismos como tecnologias avançadas e viagens espaciais, o movimento abre um espaço para ocupações negras que fogem ao passadismo a que os não negros, mais notadamente os brancos, quiseram relegar os povos negros, bem como fizeram com os povos ameríndios. Nessa miscelânea ousada, inúmeros artistas – como Octavia Butler, Basquiat, Spike Lee, Grace Jones, Janelle Monáe, Beyoncé, entre outros/as – têm forjado em seus trabalhos essa vertente estética. A cultura pop, principalmente, tem se mostrado um espaço possível e bastante útil para essas experimentações²⁴. Portanto, ao mesmo tempo em que insere a história dos povos negros nas culturas contemporâneas, os afrofuturismos questionam o passado e especulam o futuro, abrindo um espaço para que a cultura negra possa se perpetuar, se transformar e ser co-partícipe em um espaço-tempo em que as questões diferenciais da cultura não sejam mais um problema latente, ou ainda, um conflito incontornável, mas uma solução interessante.

Não obstante, é somente nos anos 90 do século passado que a nomenclatura *afrofuturismo* passa a ser reconhecida e registrada sob a autoria de Mark Dery, crítico cultural com interesse particular na estética *Cyberpunk*. Em seu ensaio “Black to the future”, presente

²² A primeira publicação data de 1952, pela editora Random House.

²³ Nascido no Alabama-EUA, em 1914, Herman Poole Blount (Sun-Rá) foi um compositor, músico, poeta, filósofo e *performer* que se destacou como um dos precursores do afrofuturismo e por ter uma discografia excepcionalmente extensa. Ele faleceu em 1993.

²⁴ O exemplo mais recente dessa estética provavelmente tenha sido a adaptação cinematográfica de *Black Panther*, que mescla costumes e leis afroancestrais aliados à tecnologia de ponta de “Wakanda” (país ficcional em que o enredo tem lugar), o que se mostra igualmente nos figurinos, cenários, objetos de cenas e efeitos especiais. *Black Panther* (Dir. Ryan Coogler, 2018) apresenta uma realidade em que um país africano e seus dirigentes (elenco formado em sua totalidade por atores e atrizes negras) apresentam-se em superioridade tecnológica (e moral) em relação ao resto do mundo. A composição conta com a representação de uma tecnologia que facilmente colocaria “Wakanda” como uma superpotência mundial, exceto pelo fato de que seu povo não busca fama ou lucro.

na antologia *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture* (1994, p. 181), com foco na produção literária em ficção especulativa, ele afirma:

A ficção especulativa que trata de temas afro-americanos e aborda preocupações afro-americanas no contexto da tecnocultura do século XX – e, mais geralmente, parte de sentidos afro-americanos que se apropriam de imagens tecnológicas e de um futuro profeticamente melhorado – pode, por falta de um melhor termo, ser chamada de afrofuturismo.

Um exemplo musical interessante a ser mencionado, no contexto da música brasileira, é o trabalho de Rita Benneditto, em seu álbum *Tecnomacumba* (2006).²⁵ Nessa peça, a artista mescla as manifestações religiosas de povos de origem afroameríndia costuradas por uma forte influência da música eletrônica e do rock. Como resultado, tem-se uma produção ambientada em uma paisagem sonora moderna e tecnológica que se vale de temas espirituais que são, muitas vezes, releituras do hinário religioso imersas nesse novo cenário. É também oportuno citar a banda O Rappa, que inseriu a temática afro-brasileira (principalmente no campo religioso) em canções como “Homem Amarelo”, “Lado B, lado A”, “Cristo e Oxalá” e “Reza vela” (2006),²⁶ em que convergem temas religiosos, hibridação cultural e tecnologia.

Costuma-se creditar cronologicamente, o surgimento do termo afrofuturismo a partir da anteriormente citada publicação de Dery, Alondra Nelson oferece uma outra perspectiva, mais conectada aos futurismos étnicos ao afirmar que:

Afrofuturismo nasceu como um termo conveniente para descrever a análise, crítica e produção cultural que aborda as intersecções entre raça e tecnologia. Nem um mantra, nem um movimento, o afrofuturismo é uma perspectiva crítica que inaugura a investigação sobre as muitas sobreposições entre tecnocultura e histórias da diáspora negra. O afrofuturismo olha para a cultura popular: jazz, hip-hop e música techno; filmes experimentais; arte-grafite, nova fotografia para encontrar modelos de expressão que transformam espaços de alienação em novas formas e processos de potencial criativo, retomando teorizações sobre o futuro (2019, p. 34).

A autora aborda eixos de interesse que se comunicam com o conceito proposto de *indiofuturismo*, bem como com a proposição de *futurismo indígena* de Grace Dillon, sejam eles: diáspora, colonização, perspectiva crítica e transformação de espaços de alienação (ou coloniais) como motor criativo e ponto de partida para a teorização sobre futuros. Outra

²⁵ É o 4º álbum de estúdio de Rita Benneditto, lançado em 2006 pela gravadora Manaxica/Biscoito Fino.

²⁶ Apesar de terem sido lançadas previamente em diferentes álbuns, todas as canções citadas encontram-se reunidas no álbum *Acústico MTV*, lançado pela WEA (Warner), em 2006.

característica é a compreensão de tempo não linear que observa a existência de um trânsito entre ancestralidade (relações intergeracionais para Grace Dillon) e o por vir. Ambas pensam seus futurismos dentro da cultura popular e nas artes provenientes de classes econômicas não dominantes, assim como faço com o *indiofuturismo*. No entanto, Dillon enfoca prioritariamente a produção de ficção científica e especulativa, enquanto Nelson, adota um campo artístico mais abrangente e em minha pesquisa, tomo como ponto de partida a canção popular, o que não impede que outras pesquisas sejam empreendidas e os postulados aqui presentes sejam ampliados e/ou questionados.

Retomando a música brasileira como referente, algumas obras aparecerem de maneira espaçada temporalmente sem serem categorizadas ainda como afrofuturismos, mas os elementos que os unem permitem colocá-los sob essa nomenclatura, propiciando uma análise por esse viés no campo dos Estudos Culturais. O mesmo acontece com a representação de futurismos nativos que constroem imagens nas canções que analisarei mais adiante.

Alguns dos elementos mais fortes são: a reafirmação de sua cultura ancestral; o uso da tecnologia tanto na estética visual quanto na composição musical; uma tendência a incorporar na temática questões sociais e de embate cultural. Esses fatores geram composições com características híbridas que podem se apresentar na forma de utopismos, uma vez que suscitam novas maneiras de ser e de agir dentro de uma cultura que se propõe como um terceiro lugar de inserção cultural. Trata-se de um lugar que já não é mais aquele da origem e nem o do colonizador, mas se apresenta como uma terceira via ao criar possibilidades para uma identidade cultural híbrida.

Bastante representativa dessa estética é a artista Rita Benneditto, que pode ser vista, na imagem abaixo, performando no palco as canções do seu álbum *Tecnomacumba*:

Figura 4 – Rita Benneditto em performance do álbum *Tecnomacumba*



Fonte: Site – Rita Benneditto

Parto, então, dessas reflexões sobre afrofuturismo para construir uma leitura similar nas canções que se alinham com essa estética futurista em que a figura indígena brasileira aparece como temática justamente por perceber, na manifestação brasileira desses futurismos, diversas similaridades em suas constituições, especialmente entre os elementos que acabo de explicitar.

2.3 Indiofuturismo: uma retomada

Postulo o indiofuturismo enquanto conceito cultural, em diálogo com características presentes no afrofuturismo como precedente artístico. Adoto a nomenclatura indiofuturismo entendendo que ela se alinha ao nome dado à manifestação cultural afroamericana citada, mas ressalto que o termo já foi utilizado pela jovem artista baiana Caru,²⁷ que nomeou precisamente seu projeto criativo Indiofuturismo, ao redescobrir e se reconectar à sua origem indígena, gerando singles como “Desapareça” e “Eu, índia”, ambos lançados nas plataformas de mídias sociais. Em entrevista concedida à Nina Lacerda para a *Revista Soul*, em novembro de 2016, Caru afirma: “Não se trata de bater pé no palco ou fazer barulho com a boca. Não é nada folclórico. Nem fico falando sobre índio no show. [...] é respeitar, agregar, trazer o índio na letra, em mim, no show e agregá-lo ao futuro – e é aí que as batidas eletrônicas entram” (2016, p. 18). No entanto, é necessário ressaltar que essa integração com o futuro dá-se de maneiras diversas nos indiofuturismos. No caso de Caru, ela aparece de maneira estética por meio das batidas eletrônicas, porém, é necessário esclarecer que a noção que orienta o conceito que proponho é a de tempo cíclico ou espiralar que não compreende futuro como um vetor temporal linear e progressivo.

Nesse mesmo sentido de integrar a ancestralidade, as vivências tradicionais e as influências artísticas contemporâneas, Kunumi MC (também conhecido como Owerá) oferece sua contribuição a essa estética musical, que é também uma maneira de lutar por espaço e voz. Em entrevista a Fred di Giacomo, Kunumi ressalta seu engajamento com as causas da luta indígena (como a demarcação de terras) e explica que articula cânticos e saberes nativos junto ao rap e à batida eletrônica porque os sujeitos indígenas não estão congelados no tempo; já que, com a invasão de 1500, a tecnologia não indígena também os alcançou. Assim, ele afirma utilizar essa mistura de influências para potencializar a mensagem que pretende difundir. Ainda nessa matéria, lemos o trecho:

²⁷ O trabalho da artista pode ser encontrado em seu site oficial: caruoficial.com.br/.

Percebemos que muito da tecnologia indígena que se refere ao conhecimento milenar da terra, ecologia, sustentabilidade, foi desprezado e perdido. E apenas agora essas pautas estão em evidência devido às consequências no mundo, como aquecimento global. Resolvemos fazer um curta-metragem, escrevemos um texto, que é o argumento da letra de Xondaro Ka'aguy Reguá. Criamos uma lenda, em guarani, de um guerreiro nascido das águas, para representar essa nova geração de indígenas que se levantam forte dentro da arte, educação, medicina, ativismo. Para que as imagens contassem que o indígena é livre para andar por outras culturas e, mesmo assim, não deixar de ser indígena. No final, resolvemos que não seria curta, e sim um videoclipe, pois a música tem o poder de chegar mais longe (KUNUMI, 2020).

Fica evidenciada pela “fala” da dupla Angry²⁸ (que, junto com Kunumi, criou a narrativa imagética do videoclipe) uma construção que ressalta a inserção cultural da pessoa indígena nas sociedades e tecnologias ocidentais como forma de resistência e difusão cultural. No final do trecho, seu discurso converge com o argumento que levantei anteriormente de que a música é uma das manifestações culturais mais acessível ao público geral na veiculação de valores, estéticas e ideologias.

Recentemente, em 2021, a rapper Katú Mirim lançou a canção “Indígena Futurista”, ambientada em uma paisagem sonora eletrônica e apresentando uma letra contundente que também lança luz à falsa dicotomia entre tradição étnica e contemporaneidade, cujo refrão adverte: “Me querem apagada / mas eu vou brilhar / O bicho da mata virou popstar / Nossa terra é vip / e eles não vão entrar / Aqui nobreza e nós vamos reinar”²⁹. Katú Mirim é rapper, nascida em Campo Limpo-SP, compositora, modelo, atriz e ativista dos direitos indígenas e LGBTQIAPN+. De ascendência Boe Bororo, tem conquistado notoriedade com sua música e seu ativismo, bem como se destacou por sua defesa dos direitos nativos e das políticas de gênero. Tanto na fala de Kunumi quanto na letra de Katú Mirim, traços de hibridismo cultural ficam evidentes a partir das imagens de fusão da cultura e tecnologia dos povos originários, sem que isso represente um apagamento da identidade cultural indígena.

Como se pode constatar pelas incursões desses artistas e suas produções, o indiofuturismo constrói uma projeção da pessoa indígena que figura nas artes, reconfigurando as representações cristalizadas e voltadas à natureza, as quais estamos habituados/as a ver, ler e ouvir quando analisamos a temática indígena. A ligação com a tecnologia e os novos caminhos da informação no século XXI são importantes, mas há também um movimento de reconstrução

²⁸ Angry é uma dupla engajada na direção e produção de conteúdo audiovisual formada por Gabriela “Gabe” Maruyama e Bruno Silva. A peça ganhou a premiação de melhor videoclipe no *New York Tri-State Film* e o prêmio M_F_V pela direção de “Xondaro”, tendo sido ainda indicados a diversos prêmios internacionais por esse videoclipe.

²⁹ Analiso esta a canção no capítulo seguinte.

das identidades indígenas que está quase sempre aliado às lutas sociais, políticas e ambientais que permeiam a realidade da pessoa indígena em nosso país. Dessa forma, eu poderia afirmar que há, de maneira geral, quatro pontos basilares que reconheço nas obras que identifico como indiofuturistas: (1) uma forte ligação com a tecnologia, (2) uma (re)afirmação identitária, (3) o engajamento nas questões sociais e, (4) associada a essa última, uma tendência ao diálogo com os utopismos, visto que essas composições frequentemente exploram ideias de futuros utópicos possíveis ou a construção de imagens distópicas no presente e/ou no passado.

Na construção dessa poética, ao utilizar, evocar e reivindicar o direito à tecnologia, à cidadania e à própria voz, cria-se uma força motriz que mobiliza os conhecimentos tradicionais, as artes e as lutas políticas de forma entremeadada, o que resulta numa estética artística particular que pode ser ilustrada pela figura “Tubi Tupy”, de Lenine e Rennó: “Canibal tropical / qual o pau que dá nome à nação, renasci / Natural, analógico e digital / Libertado astronauta tupi”. O mesmo apelo ao mote tecnológico pode ser ouvido em “O índio”, de Caetano Veloso, em que o índio “que virá numa velocidade estonteante” a bordo de um objeto voador colorido e brilhante mostra-se “mais avançado que a mais avançada das tecnologias”. Vitor Pirralho, em “Tupi fusão”, desde o título, constrói a ideia de mescla e de hibridização da cultura indígena em versos como: “Pintura rupestre, tinta nanquim / Índio, Nordeste, Tupiniquim / Camisa da levi's e calça jeans / No lugar de flecha, balas e fuzis”, que desconstroem a ideia de indígena nu e desarmado da narrativa tradicionalista e colonialista que nos ensinaram por meio dos dispositivos do Estado. A figura do indígena futurista tem tradições e raízes que se hibridizam com os novos tempos em que se encontra inserida; admite-se e reivindica-se o direito à cidadania brasileira, sem que isso represente uma negação de seu núcleo étnico. Um ponto importantíssimo dessa reivindicação é que ela está sendo construída, literariamente, na contemporaneidade por jovens artistas de ascendência indígena, em primeira pessoa. Se levarmos em consideração que, por décadas, a população indígena tem sido exotizada em seus costumes, em suas artes e religiosidades, e que está sob tutela do Estado no que se refere aos seus direitos fundamentais, essa retomada de voz tem uma força avassaladora. A construção dessa identidade é também atravessada pelo campo dos utopismos, uma vez que a figura que se apresenta no horizonte é sempre um “ainda não” (BLOCH, 2005) que vem se revestindo de potencialidades, que podem vir a promover transformações no imaginário popular e, conseqüentemente, no corpo social.

A seguir, analiso brevemente as canções “Um índio”, “Xondaro Ka’aguy Reguá” e “Tubi Tupy”, respectivamente de autoria de Caetano Veloso, Kunumi MC (Werá) e Lenine e

Rennó, enfocando as características proeminentes que norteiam o conceito em construção de indiofuturismo que nelas identifico.

2.4 “Virá que eu vi”: tensões utópicas no índio profético de Caetano Veloso

Caetano Emanuel Vianna Telles Velloso, mais conhecido como Caetano Veloso, é cantor, compositor, escritor, formado em filosofia. Natural da Bahia, inicia sua carreira em 1963, com 47 álbuns lançados, entre discos solos, em grupos e em parcerias. Tendo vencido inúmeros prêmios e festivais ao longo da carreira (12 vezes vencedor do *Grammy Latino*, por exemplo), apresenta consolidada carreira como músico e escritor.

Figura 5 – Caetano Veloso em performance da canção “Um índio”, com participação de indígenas



Fonte: YouTube

A canção “Um índio” configura-se como um clássico do cancionero nacional brasileiro, tendo sido gravada por Caetano Veloso em seu álbum de estúdio *Bicho* (1977) e regravada, desde então, pelo próprio artista e por outros/as intérpretes, como: Gal Costa, Maria Bethânia e Zé Ramalho. Na imagem acima, vemos o compositor performando a canção na companhia de representantes de diversas etnias por ocasião do dia da resistência indígena, no Circo Voador, em 2019. Essa apresentação recente, com vários/as representantes indígenas, corrobora minha afirmação de que “Um índio” se constitui como um clássico da MPB, lembrado e celebrado até hoje, 44 anos após seu lançamento.

Possivelmente, “Um índio” é a primeira canção que fica conhecida no nicho da MPB por construir, sob uma perspectiva futurista, a imagem do indígena. Suas metáforas apontam para uma figura indígena profética que se mostra no domínio de um avançado aparato tecnológico e que, tragicamente, anuncia o extermínio dos povos indígenas na terra. Vejamos seus versos:

Um índio

Um índio descerá de uma *estrela colorida, brilhante*
 De uma estrela que virá *numa velocidade estonteante*
 E *pousará* no coração do hemisfério sul
 Na América, num claro instante
 Depois de exterminada a última nação indígena
 E o espírito dos pássaros das fontes de água límpida
Mais avançado que a mais avançada das mais avançadas das tecnologias

Virá

Impávido que nem *Muhammad Ali*
 Virá que eu vi
 Apaixonadamente como *Peri*
 Virá que eu vi
 Tranquilo e infalível como *Bruce Lee*
 Virá que eu vi
 O axé do *Afoxé Filhos de Gandhi*
 Virá

Um índio preservado em pleno corpo físico
 Em todo sólido, todo gás e todo líquido
 Em átomos, palavras, alma, cor
 Em gesto, em cheiro, em sombra, em luz, em som magnífico
 Num ponto equidistante entre o Atlântico e o Pacífico
 Do objeto-sim resplandecente descerá o índio
 E as coisas que eu sei que ele dirá, fará
 Não sei dizer assim de um modo explícito

Virá

Impávido que nem Muhammad Ali
 Virá que eu vi
 Apaixonadamente como Peri
 Virá que eu vi
 Tranquilo e infalível como Bruce Lee
 Virá que eu vi
 O axé do Afoxé Filhos de Gandhi
 Virá

E aquilo que nesse momento se revelará aos povos
 Surpreenderá a todos *não por ser exótico*
 Mas pelo fato de poder *ter sempre estado oculto*
 Quando terá sido o *óbvio (grifos meus)*

Em um jogo de colagens imagéticas ousado e multicultural, Veloso cria, por meio do discurso poético de seu eu-lírico “testemunhal”, uma narrativa que une elementos *sci-fi* e referências multiculturais, reconfigurando a imagem de indígena, até então mais difundida na música por suas características “selvagens e primitivas”³⁰. No argumento basilar do discurso narrativo, temos que a cosmovisão e a tecnologia apresentadas por esse “índio” são superiores àquelas compreendidas pelo restante da humanidade (cuja própria maneira de viver aparentemente conduz à impossibilidade da vida no planeta); e não “por ser exótico”, mas por ser simples, “tranquilo e infalível” de uma maneira até óbvia, que teria estado encriptada para aqueles/as que nunca conseguiram alcançá-la.

Primeiramente, aponto as metáforas da tecnologia presentes na canção que configuram uma esfera e que podem ser lidas como elementos do *sci-fi*. A “estrela colorida brilhante”, nesse contexto, pode ser lida como um objeto voador não identificado, uma vez que, além de pousar em uma localização exata (“num ponto equidistante entre o Atlântico e o Pacífico, no coração do hemisfério sul, América, num claro instante”), ela também é descrita como um “objeto-sim” “resplandecente”. Chamam atenção nessa descrição, além da riqueza de cores, seu brilho e a velocidade estonteante; a precisão de pouso e o vocábulo “objeto-sim” que se coloca como o transporte desse ser “mais avançado que a mais avançada das tecnologias”.

A chegada desse “outro” que vem do céu em tudo lembra a chegada de um alien, momento tão imaginado pela literatura e pelo cinema de *sci-fi*. Esse contato que atesta a superioridade intelectual, tecnológica e de cosmovisão também se coaduna com as narrativas que imaginam nosso encontro com os demais habitantes da galáxia. Iguamente, não são raras as ocasiões em que esse primeiro contato revela aos povos terráqueos suas próprias limitações. O “índio” viajante do espaço é recuperado por Lenine em “Tubi Tupy”. A intertextualidade fica clara, especialmente, nos versos: “Sou o índio da estrela, veloz e brilhante que é forte como um jabuti / o de antes, de agora em diante / e o distante, galáxias daqui”. Na construção de seus “índios” do espaço, tanto Caetano quanto Lenine utilizam procedimentos similares: ambos exploram a metáfora espacial; projetam seus “índios” no futuro; valem-se de colagem de elementos culturais distintos para criar um contexto de hibridismo; constroem o refrão

³⁰ Penso aqui em composições como a marchinha “Índio quer apito” que vincula a pessoa indígena à truculência e à alienação, “Brincar de índio” que retrata o indígena como um falante de um português macarrônico, marcado pelo uso de verbos no infinitivo, “Índiozinhos” que retrata os indígenas como frágeis e diminuindo em números” e no hino de São Paulo, como ameaças a serem domadas: “Em bandeira ou monção/ Doma os índios bravios/ Rompe a selva, abre minas, vara rios!”, além da violência ambiental aí presente e “Índio do Senhor” de Cristina Mel que desqualifica a fé e ancestralidade indígenas.

destacando essas referências e as remetem à ciência para caracterizar a aparição de seus indígenas e criar uma atmosfera tecnológica.

Caetano, no mesmo refrão, costura menções a Mohamed Ali (boxeador negro e ativista do pacifismo), Peri³¹ (o herói puro e apaixonado do romance *O guarani*, de José de Alencar, que se sacrifica pela amada), a Bruce Lee (ator especialista em artes marciais) e, por fim, remete aos Filhos de Ghandy³² (bloco de axé que desfila no carnaval baiano desde 1949, composto por homens que homenageiam o pacifista indiano Mahatma Gandhi). Em face desse panorama, dialogo com Moraes Neto (2009, p. 69), quando o autor realça a questão da hibridação e da mestiçagem nessa mesma canção:

Fala-se aqui em mestiçagem, [...] ou seja, traço que caracteriza o entrecruzamento de culturas e de linguagens, como um entrelaçar-se de procedimentos textuais que estão interligados à ideia de devoração, desde que esse modo de pensar a cultura não seja pontuado por uma visão hierárquica.

Veloso, nesse refrão, compõe um mosaico de figuras heróicas e pacifistas de origem não ocidental, mesclando referências de literatura, cinema, história e cultura pop. No refrão, assim como na canção como um todo, abundam nomes que formam uma constelação léxica cujo sentido se direciona para elementos de uma extrema positividade: colorida, brilhante, tranquilo, infalível, impávido, avançado, estonteante, axé, apaixonadamente, claro, preservado etc. O auge desse procedimento encontra-se nos versos: “em átomos, palavras, alma, cor, / Em gesto, em cheiro, em sombra, em luz, em som magnífico”, que criam uma sequência descritiva imensa e intensa desse “índio”, dentro do que Moraes Neto (2009, p. 70) vai chamar de um

cenário fantástico em que surge esse personagem *híbrido*, já que constitui a *multiplicidade de um composto transnacional*, como uma mistura de signos da diversidade cultural do planeta, tais como: o negro muçulmano estadunidense (Muhamad Ali); o indígena brasileiro idealizado pela visão etnocêntrica colonizadora (Peri); o oriental popularizado pela massificação do cinema dos EUA (Bruce Lee); a magia do carnaval afro-baiano em consonância com o pacifismo internacional, prevê a irradiação de um ser que nos redima enquanto nação que se reduz a um atraso incompreensível e

³¹ Somente para contextualizar a caracterização de Peri em *O guarani*, saliento este pequeno trecho: “Onde é que esse selvagem sem cultura aprendera a poesia simples, mas, graciosa; onde bebera a delicadeza de sensibilidade que dificilmente se encontra num coração gasto pelo atrito da sociedade?” (ALENCAR, 1996, p. 152).

³² “Instituição cultural e social, fundada em fevereiro de 1949, em Salvador, pouco mais de um ano após o assassinato de sua personalidade inspiradora: o pacifista indiano Mahatma Gandhi (1869-1948). O bloco foi fundado, antes do Carnaval de 1949, por estivadores sindicalizados do Porto de Salvador, que integravam o bloco Comendo Coentro”. O sindicato dos estivadores estava sob intervenção do Governo, que vigiava possíveis focos de rebelião. Buscando despistar, Almir Fialho, um dos fundadores, sugeriu trocar o “i” por “y” no nome de Gandhi. Filhos de Gandhi (historia-brasil.com).

inaceitável [...] que “virá” com ares completamente *tecnologizados* [...].
(grifos meus)

Hibridismo, tecnologia, terceiro lugar aparecem na escrita de Moraes Neto, entretanto, o escopo analítico de seu texto é diretamente perpassado pela antropofagia modernista e pelo conceito de devoração. Tal conexão me parece muito propositada, uma vez que a antropofagia, assim como o próprio movimento modernista como um todo, traçou linhas de afinidade com o movimento futurista do século passado.

No entanto, se por um lado o repertório de escolhas lexicais é farto de atributos positivos que exaltam esse “índio”; por outro, a mensagem profética que ele carrega continua, além de encriptada para nós (as coisas que ele dirá, fará / não sei dizer assim / de um modo explícito), bastante nefasta, já que o visitante dos céus virá somente “depois de exterminada a última nação indígena / e o espírito dos pássaros das fontes de água límpida”.

Pode-se dizer da melodia que é predominantemente descendente, começando em regiões agudas e se encaminhando para regiões mais graves, o que leva a uma percepção de um tom melancólico. Embora isso não se configure como regra, é notável que melodias descendentes se aproximam mais do tom de lamentação de um anúncio de um cenário distópico do que de uma entonação festiva. Esse tom, que evoca uma certa tristeza, contrasta com os aspectos lexicais positivos da letra. Essa dicotomia só é quebrada pelo refrão que é a passagem em que o eu-lírico testemunha a chegada do índio “virá que eu vi”. Ressalto também que essa mistura de tempos verbais presente nos versos mimetiza o discurso do vidente, pessoa que vê/vive entre presente e futuro. Nestes versos, a entonação cresce, tornando-se ascendente. O fato de a “visão” apenas se realizar quando já não há mais indígenas e natureza preservada leva o professor Guilherme Wisnik (2019), em sua coluna *Espaço em Obra*, a interpretar a canção como uma elaboração de uma espécie de “profecia utópica”, na qual apenas após o estado de aniquilação da possibilidade de vida no planeta esse “índio” trará a sua mensagem. Wisnik postula ainda que o viajante do espaço de Caetano se apresenta como a volta do recalçado³³ (utilizando os termos da psicanálise). Leio este acontecimento, o retorno do “índio”, nos mesmos termos de Ailton Krenak (2020, p. 44-45), para quem:

³³ Entendo na referência ao retorno do recalçado que é mencionado por Wisnik ao falar da impossibilidade de esconder a razão indígena em relação ao nosso modo de lidar com a terra e que se revelará, inevitavelmente, através da simbologia desse retorno para, finalmente, por meio da catarse, trazer à tona aquela razão que tentamos negar ou ignorar. No entanto, optei por ler o retorno do índio pela teoria blochiana, que se coaduna com a questão dos utopismos que balizam minha leitura.

Nós podemos habitar esse planeta, mas terá de ser de outro jeito. Senão, seria como se alguém quisesse ir ao pico do Himalaia, mas pretendesse levar junto sua casa, a geladeira, o cachorro, o papagaio, a bicicleta. Com uma bagagem dessas, ele nunca vai chegar. Vamos ter que nos reconfigurar radicalmente para estarmos aqui. E nós ansiamos por essa novidade. Ela é capaz de nos surpreender. Terá o sentido da poesia de Caetano Veloso na música “Um índio”: nos surpreenderá pelo óbvio. De repente, vai ficar claro que precisamos trocar de equipamento. E – Surpresa! – o equipamento que precisamos para estar na biosfera é exatamente o nosso corpo.

O trecho acima – destacado do livro *A vida não é útil* (2020) – é bastante significativo, porque seu título revela nossa distopia social, econômica e ambiental com uma clareza lancinante. O primeiro capítulo dessa obra chama-se “Não se come dinheiro” e nos revela, talvez, a mensagem óbvia que o “índio” virá nos trazer, de que, “depois de exterminada a última nação indígena / e o espírito dos pássaros de água límpida”, a mesma mensagem ancestral será repetida, mas nos surpreenderá “por ter podido estar sempre oculta”, mesmo tendo sido tão e tão reiterada. Continuo ainda reproduzindo Krenak (2020, p. 12-13) porque ele, textualmente, elabora o que, em minha leitura, entendo como “aquilo que nesse momento se revelará aos povos”:

Hoje de manhã eu vi um indígena norte-americano do conselho dos anciãos do povo Lakota falar sobre o coronavírus. É um homem de uns setenta e poucos anos chamado Wakya Um Manee, também conhecido como Vernon Foster (que é um típico nome norte-americano, pois quando os colonos chegaram na América, além de proibirem as línguas nativas, eles mudavam o nome das pessoas). Pois, repetindo as palavras de um ancestral, ele dizia: ‘quando o último peixe estiver na água, quando a última árvore for removida da terra, só então o homem perceberá que ele não é capaz de comer seu dinheiro’.

Krenak nos lembra desse antigo provérbio Lakota que é bastante conhecido e, de tão repetido, perdeu sua capacidade de nos chocar. O “índio” de Caetano virá, então, não para simplesmente anunciar o fim do mundo, mas para tentar evitá-lo. Para “suspender o céu” que está na iminência de desabar. Em suas palavras,

[s]uspender o céu é ampliar os horizontes, de todos nós, não só dos humanos. Trata-se de uma memória, uma herança cultural do tempo em que nossos ancestrais estavam tão harmonizados com o ritmo da natureza que só precisavam trabalhar algumas horas por dia para viver. Em todo o resto do tempo, você podia cantar, dançar, sonhar: o cotidiano era uma extensão do sonho. E as relações, os contratos tecidos no mundo dos sonhos, continuavam tendo sentido depois de acordar. Quando pensamos na possibilidade de um tempo além deste, estamos sonhando com o mundo onde nós, humanos, teremos que estar reconfigurados para podermos circular. Vamos ter que produzir outros corpos, outros afetos, sonhar outros sonhos para sermos acolhidos por esse mundo e nele podermos habitar. Se encararmos as coisas

dessa forma, isso que estamos vivendo hoje [a pandemia e a crise ambiental] não será apenas uma crise, mas uma esperança fantástica, promissora (KRENAK, 2020, p. 46-47).

Se alinharmos o pensamento do ativista à visão de Bloch (2005), veremos uma similaridade entre sua proposição de sonho que transpassa o cotidiano e o conceito de *sonhar acordado*³⁴ que, através dos mecanismos da utopia concreta, pode levar a humanidade ao *novum*, um projeto de transformação que se dirige para ações efetivas de mudança. Conforme comenta Antônio Rufino Vieira (2000, p. 7),

[a] esperança não é, para Bloch, conceito negativo que nasce do sentimento da importância humana; ela se manifesta no próprio movimento do sujeito para o ainda-não-consciente, o “que ainda-não-veio-a-ser” *confrontado com os antagonismos e contradições do presente*. Este confronto confere à esperança a concretude, pois o seu conteúdo só pode ser encontrado, não em uma transcendência, onde [sic] os absurdos e o mundo são explicados, mas nas próprias contradições históricas da humanidade. O *novum*, assim, deixa de ser algo puramente esperado, numa atitude cômoda de aguardar, mas é buscado com afinco, através do esforço construtor, por algo que valha realmente a pena fazer: uma morada digna do homem.

Em um movimento de condensação que é próprio do fazer poético, a primeira estrofe da composição aproxima-se da interpretação de Vieira do mecanismo utópico postulado por Bloch, que parte da busca ativa pelo que *ainda-não-veio-a-ser*, o qual – impulsionado pela esperança – caminha em direção ao *novum*. Ao postular a vinda dessa figura mítica, o discurso poético estabelece, logo de início, duas premissas: a) a de que a descida do índio não é uma possibilidade, ela é uma certeza que ainda não se tornou concreta, o que fica manifesto no texto pelo uso do tempo verbal futuro do presente no modo indicativo “virá”, que explicita ações que ocorrerão num futuro conseqüente ao presente do enunciado e pela expressão “que eu vi”, a qual denota a sustentação da veracidade/validade de um testemunho ocular. Os dois procedimentos se alinham ao conceito *ainda-não-veio-a-ser*, de Bloch; b) a exposição das contradições e dos problemas do presente, que colocam o discurso na esfera da Esperança informada e concreta, aquela que nasce não da idealização ou da dissimulação das questões do presente, mas partem dessas mesmas questões, buscando superá-las rumo ao *novum*, um espaço melhor que não se realiza por si só, depende de ações humanas.

³⁴ “Ao projetar-se para o futuro, o ‘sonhar acordado’ revelaria uma faculdade humana fundamental: a capacidade interior de projetar um espaço utópico. Enquanto prenúncio de algo ainda não realizado, nem mesmo claramente consciencializado, a antecipação deixaria, então, transparecer uma esfera cognitiva ‘pré-consciente’. [...] A hermenêutica do sonhar acordado dá, pois, origem a uma reflexão sobre a dimensão de uma esfera ‘ainda-não-consciente’ que anteciparia a utopia do ‘ainda-não-realizado’ num mundo ‘em devir’” (DIAS, 1995, p. 74).

Em “Um índio”, o eu-lírico inscreve a concretização da esperança, a partir de uma consciência antecipatória, nas consequências de um colapso (que se insinua faz muito tempo pelos próprios padrões de vida adotados pela humanidade) de nossa casa comum que é a Terra. Até então, o aspecto negativo daquela profecia evidencia-se como uma triste constatação (tanto no contexto da poesia quanto no mundo real) de que nos encaminhamos para o esgotamento da vida. Desse modo, aquele que vem (do passado ou do futuro) a bordo da estrela radiante pode representar a possibilidade de preservação da vida (“em pleno corpo físico”) e, embora não fique clara qual é a mensagem do índio, ele é o que transcendeu, se lançou para a frente, antecipando-se ao futuro e abrindo a possibilidade de uma reformulação do presente pós-apocalíptico em que pousa. Em outras palavras, “depois de exterminada a última nação indígena”, ainda haverá o “índio” como uma promessa de recomeço, uma vez que reconhecamos o “óbvio oculto” que nos levou ao fim como uma distopia a ser desmanchada para que um projeto mais harmonioso possa ser erguido.

Apesar da terrível aniquilação e do confronto com as ações que perpetraram os humanos na narrativa poética, a sobrevivência do “índio” pode ser lida como a metáfora da ressurreição pela terra/semente presente no provérbio mexicano: “tentaram nos enterrar, mal sabiam que éramos sementes”, que é bastante recorrente nos textos que constroem uma figuração dos povos indígenas e de sua luta. Só para citar alguns exemplos da recorrência dessa metáfora, ela está presente em: “Mãos Vermelhas”, de Kaê Guajajara (estou renascendo das cinzas); “Tubi Tupy” (sou semente nascendo das cinzas), de Lenine/Rennó; “Nativa” (da terra renasce que a raiz é forte) e “Índigena Futurista” (nosso povo nunca morre, a raiz nos salvará), ambas de Katu mirim. Esse *tropo* coloca-se então em evidência, por representar a resistência, a ligação com a terra e o caráter profético da luta pelo modo de viver dos povos indígenas, que é guiado por uma existência não predatória, não clientelista e não utilitarista do meio ambiente, mas que, pelo contrário, coloca-se como uma maneira de estar e ser no mundo que irmana pessoas, animais, minerais e vegetais como coabitantes, filhos/as, irmãos/ãs e responsáveis da/pela Terra.

Embora apresente as características que elenquei como próprias de composições indiofuturitas: utopismo; identidade híbrida; referências à tecnologia com possíveis ligações com elementos *sci-fi* e trazer à tona questões sociais relevantes (nesse caso, questões socioambientais), é precisamente neste último ponto que a canção de Veloso se diferencia das demais que aqui serão apresentadas. Ainda que aponte para a destruição da natureza como fator de aniquilação da vida, isso apenas se insinua e não aparece nitidamente na forma de uma luta, no engajamento social ou no combate a essas questões. Não obstante, o simples fato de criar

um cenário apocalíptico a partir das consequências de tais ações suscita uma reflexão sobre esse tema, ao lançar no imaginário o cenário de terra arrasada como herança de um modo predatório de viver.

Vejo, representada pela vinda do “índio”, a possibilidade do renascer que levaria a Terra a uma nova existência (assim como na profecia Guarani que apresentarei na análise da canção de Kunumi MC, na próxima secção). Leio, portanto, nessa canção, indícios de que

[a] esperança, atuando sobre uma realidade objetiva que *virá*, permite ao homem [e à mulher] uma saída para o futuro. Bloch deixa claro, porém, que essa saída não ocorrerá gratuitamente, mas por um processo, onde [sic] estejam engajados [/as] todos [/as] os [/as] militantes, entre eles [/elas] os [/as] filósofos [/as], para a construção do devir. Segundo ele, os princípios da esperança abrem caminho para a compreensão ontológica do *ainda-não-consciente*, permitindo verdadeiras *antecipações do futuro* (VIEIRA, 2007, p. 7, grifos meus).

Assim, a potencialidade utópica que nasce de um movimento dual entre a distopia da destruição do mundo e a utopia de um recomeço pela via da esperança e da reconfiguração simples, porém avançada, que parece óbvia e que o profeta nativo *virá* a revelar para o mundo, situa “Um índio” no campo da função utópica, mais do que na concretude de seu conteúdo. Citando Bloch (2005, v. 1, p. 144):

Assim, a função utópica é a única transcendente que restou, e a única que é digna de permanecer: uma função transcendente sem transcendência. *Seu esteio e correlato é o processo que ainda não resultou no seu conteúdo mais imanente, o qual está sempre a caminho de se realizar* – logo, o qual existe, ele próprio, em esperança e em intuição objetiva do que-ainda-não-veio-a-ser como de algo que ainda-não-se-tornou-bom (BLOCH, 2005, v. 1, p. 144).

Veloso cria em/com seu poema, possibilidade de realização do que *ainda-não-veio-a-ser* que existe em latência, como quem lança ao solo sementes que brotarão, ocasionalmente, quando o tempo for exato e dentro do imaginário poético como profecia, ameaça, esperança e promessa, simultaneamente. Por conseguinte, “Um índio” inaugura possibilidades indiofuturistas que estão brotando com a nova geração de jovens artistas indígenas que produzem novas esperanças, transmutando o imaginário colonizado do povo do Brasil em relação aos povos de Pindorama.

A seguir, examino a construção indiofuturista de “Xondaro Ka’aguy Reguá”, o guerreiro da floresta em devir de que falam as lendas Guaranis, recontadas por Kunumi MC, um desses/as novos/as expoentes do futurismo indígena.

2.5 O “Guerreiro da floresta do futuro”, de Kunumi MC

A letra de “Xondaro ka’aguy Reguá” (guerreiro da floresta) inicia-se com uma profecia Guarani que fala de um guerreiro que levará o povo a uma nova existência. O compositor Werá Jeguaka Mirim é cantor, escritor e ilustrador. Ficou conhecido, primeiramente, por sua participação na Copa do Mundo de 2014, ao abrir uma faixa com a frase *Demarcação já!* Na época, tinha 13 anos de idade. O feito repercutiu na imprensa internacional, mas foi silenciado no Brasil. É autor de três livros: *Kunumi Guarani* (2005), *Contos dos Curumins Guaranis* (2014) e *Kunumi MC: o guerreiro da Copa e suas músicas* (2021), sendo os dois últimos em co-autoria, respectivamente, com seu irmão Tupã Mirim e outros autores e seu pai, Olívio Jekupé. A canção mescla o rap cantado em guarani (a tradução abaixo apresentada foi disponibilizada pelo próprio artista) com cântico tradicional dessa etnia e ganha ainda mais sentidos com a narrativa veiculada pelo videoclipe. Por suas características híbridas, essa composição, que é perpassada por imagens *tech*-indígenas – como a apresentada acima, em que o indígena é caracterizado pelo tradicional cocar, mas apresenta pinturas metalizadas –, figura como peça exemplar do conceito que aqui proponho sob o nome de indiofuturismo. Para prosseguirmos com os comentários vejamos a tradução da canção:

“Xondaro Ka’aguy Reguá”

Existe uma lenda Guarani muito antiga,
contada pelo nossos ancestrais.
Ela diz que das águas nascerá um guerreiro
que levará o seu povo a uma nova existência.

Antigamente na floresta havia muitas frutas para comer
Muitas frutas para comer...
Mas os brancos vieram e destruíram
tudo o que Deus criou.

Nós Guaranis sempre existimos,
há mais de 519 anos resistimos
Nativos e originários dessa terra,
Brasil. Desde mil e quinhentos
vivemos em guerra.
Nosso povo foi oprimido e dizimado
por não aceitarmos ser escravizados.
Desprezaram nossa ciência e tecnologia,
conhecimento milenar da floresta.
E agora vemos na TV alertas

de aquecimento da terra
 Extinções em massa,
 e continuam destruindo
 nossos rios e nossas matas
 E pra você sou eu que estou errado
 por usar internet e não andar pelado, isolado...
 Pensamento colonial retrógrado e limitado,
 pois pra mim ser indígena é me sentir e ser livre,
 transito pela arte e preservo minha cultura
 Na minha aldeia existe resistência
 eu rimo na minha própria língua,
 denunciando e lutando pela demarcação
 Invadiram as nossas terras...
 As florestas para nós indígenas sempre foram sagradas
 e tudo isso foi Deus que criou,
 Os portugueses vieram e mataram muitos animais,
 os pássaros morreram
 Não respeitaram a nossa cultura,
 destruíram as nossas florestas
 e o medo continua instaurado.

Antigamente na floresta havia muitas frutas para comer
 Muitas frutas para comer...
 Mas os brancos vieram e destruíram
 tudo o que Deus criou
 Mas os brancos vieram e destruíram
 tudo o que Deus criou
 Tudo o que Deus criou...

Antigamente na floresta havia muitas frutas para comer
 Muitas frutas para comer...
 Mas os brancos vieram e destruíram
 tudo o que Deus criou
 Mas os brancos vieram e destruíram
 tudo o que Deus criou
 Tudo o que Deus criou...

Figura 6 – Kunumi MC no clipe de “Xondaro Ka’aguy Reguá”



Fonte: YouTube

Cantada em Guarani e em primeira pessoa, “Xondaro” propõe a fala coletiva que denuncia as violências perpetradas contra os povos indígenas e reafirma a luta desses povos por seus direitos no Brasil xenófobo e pandêmico em que nos situamos atualmente. Assim sendo, a utilização da primeira pessoa demarca um espaço de fala importantíssimo do ponto de vista identitário. Esse “eu”, que aí toma a palavra, agrega vários “nós” – os/as jovens artistas e indígenas em situação de urbanidade, os/as aldeados/as, os/as ancestrais originários/as. É uma voz que toma um espaço de fala amplo e incomum, tendo em vista que reúne valores do passado e do presente, separados também pelo espaço físico que ocupam os indivíduos representados pelo eu-lírico, mas que são reajuntados na tríade indígena-natureza-tecnologia construída em “Xondaro”. Essa mesma tríade está presente também na canção de Lenine e Rennó (também em primeira pessoa), em versos como o já citado: “natural, analógico e digital, libertado astronauta Tupy” e “o de antes de agora em diante”, fazendo a correlação entre a tríade e a questão do espaço-tempo.

A letra da canção tem início a partir da enunciação de uma profecia fictícia do índio que virá e que “levará seu povo a uma nova existência”. Não há como não perceber um ponto de intertextualidade com o índio de Caetano Veloso, mas também que Xondaro, guerreiro que surge como líder salvador de seu povo, é depositário de uma esperança utópica no *vir a ser* (BLOCH, 2005), dado que contrasta fortemente com o presente distópico construído na sequência de imagens emoldurada pela canção. Na associação entre a letra da canção e os letreiros que aparecem na tela do videoclipe (conforme mostra a imagem 7, na próxima página), reproduzindo matérias que denunciam violências contra os povos indígenas, é possível identificar a presença da luta e reivindicação social feita pelo eu-lírico da canção e a denúncia

que se mostra como repetição à exaustão da violência sofrida pelos povos e pela natureza desde a invasão.

Segundo Mara Mendes (2006, p. 75), o vocábulo Xondaro³⁵ é um termo polissêmico em Guarani que remete a (1) guerreiro, (2) a um gênero musical que anima (3) as manifestações culturais que mesclam dança e arte marcial de mesmo nome e aos (4) brincantes dessa manifestação a que se chamam xodaros e xondar(i)as. A prática do Xondaro consiste numa performance cultural que é realizada no pátio da aldeia e não apresenta segredos e fundamentos religiosos, assim sendo pode ser realizada de maneira pública.

A atualização do Xondaro com as tecnologias digitais mostra-se na fusão entre os óculos de realidade virtual e a fumaça do cachimbo (imagem 8), na personificação das forças naturais (imagem 9) e na letra que denuncia e questiona uma aniquilação da natureza perpetuada desde que “os brancos vieram e destruíram o que Nhanderu criou” e podem ser lidas como características do indiofuturismo, conceito que proponho como tese neste trabalho. Encontramos todos os pontos basilares do conceito nessa composição e, em acréscimo, a letra expõe, de maneira contundente, o preconceito etnocentrista que faz com que a pessoa indígena seja colocada em uma posição de constrangimento pelo usufruto das ferramentas digitais contemporâneas: “E pra você eu que estou errado por usar a internet [...] pensamento colonial, retrógrado limitado [...]”.

Figura 7 – Letreiros de notícias de ataques aos povos indígenas



Fonte: YouTube

³⁵ Para um maior aprofundamento sobre o tema, cf. Mendes (2006).

Figura 8 – Óculos de realidade virtual e cachimbo



Fonte: YouTube

Há ainda a presença da consciência linguística: “eu sigo rimando em minha própria língua [Guarani] e lutando pela demarcação”. Continuar falando a própria língua é um ato de resistência e insurreição contra a colonização continuada que sofrem os povos indígenas no Brasil. Precisamente por reconhecer isso é que, apesar de não ser falante de Guarani, decidi analisar esta canção por meio da tradução oferecida pelo próprio autor. Embora não consiga capturar muitos aspectos relativos aos sentidos, posso afirmar que existe, na performance do rap de Kunumi, um domínio no trabalho da sonoridade de consoantes na composição. Além disso, a audição dessa canção permite-nos apreciar uma composição em idioma Guarani que se apresenta de maneira diferente das canções tradicionais que comumente ouvimos, descolonizando nossa escuta ao mostrar o idioma em outros usos, fora da aldeia, fora dos rituais.

Anteriormente, na linha temporal da letra, anuncia-se a consciência do trânsito (assim como em Homi Bhabha, 2003) pelo lugar da identidade que, hibridamente, mescla o original e contemporâneo, o que está epitomizado em: “pois para mim ser indígena é ser livre, / transito pelas artes, mas na minha aldeia ainda existe resistência”. De acordo com Bhabha (2003, p. 27),

[o] trabalho fronteiro da cultura exige um encontro com o “o novo” que não seja parte de um *continuum* passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas renova o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, reconfigurando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O passado-presente torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver.

Nesse sentido, em alguma medida, a composição consegue aliar aquelas imagens mais comumente propaladas pelas artes de uma pessoa indígena a elementos naturais (trovão, fogo, água, vegetação) de uma forma muito eficaz, que se realiza nas imagens do entrelaçamento do corpo indígena com a natureza (figura 9), a representação da imersão na tecnologia digital contemporânea, minando o discurso essencialista da figura indígena como natureza (em oposição à cultura) e provocando, assim, o questionamento da continuidade do pensamento estereotipado que é ainda resultado da colonização do imaginário e da opressão colonial.

A construção estética do videoclipe, assim como a “estranheza” que a audição de um rap em Guarani possa provocar no/a ouvinte respondem a uma necessidade de abrir espaços de diálogos na cultura popular, daqueles saberes e daquelas artes que não foram sequer negados, mas ignorados ou exotizados. A existência e resistência cultural dos povos indígenas no atual cenário brasileiro entram em choque com a perspectiva passadista das narrativas históricas reproduzidas no ambiente escolar e se colocam como um espaço intervalar. Na imagem abaixo, vemos a sobreposição corpo-natureza produzida a partir de efeitos especiais que pode ser lida como uma mimetização da indissociabilidade entre a pessoa indígena e a natureza.

Figura 9 – Efeitos corpo-natureza no videoclipe “Xondaro Ka'aguy Reguá”



Fonte: YouTube

Mais uma vez citando Bhabha (2003, p. 35), “[...] a inscrição dessa existência fronteira habita uma quietude no tempo e uma estranheza de enquadramento que cria a imagem discursiva numa encruzilhada entre história e literatura, unindo a casa ao mundo”. Adiciono aqui ainda o sentido mediado pela filosofia indígena de que a casa é o mundo. Assim, apesar de um passado que não se pode mais apagar e de estarem inseridos num presente que lhes categoriza como o outro, o estrangeiro e o exótico (embora sejam eles os originários), estão em constante negociação cultural, utilizando as redes sociais como porto e demandando, através da arte, inclusive, o reconhecimento de sua permanência nesse palco/espço cultural que lhes é, ao mesmo tempo, dado e suprimido. Dado, desde que os valores apresentados são passadistas, saudosistas, folcloristas e se alinham com a visão de “era uma vez o índio”; ou suprimido (não propriamente negado), ao invisibilizar as produções artísticas indígenas que sejam mais problematizadoras, questionadoras e políticas, pois tais manifestações podem trazer à tona aquilo que o *status quo* dominante veementemente rejeita, a resistência que se afirma: “sobrevivemos e vamos continuar aqui”, que é a premissa da metáfora da semente que citei anteriormente.³⁶ Em outras palavras, a arte indígena é, em geral, reconhecida se o indígena se sujeitar a contá-la de uma perspectiva de “assim é como éramos” e não “assim é como somos”.

A poética de Kunumi questiona o passado-presente (BHABHA, 2003) e insere as questões intervalares do “entre-lugar”, ao mesmo tempo em que reafirma a tradição, mas não se esquivava de participar do agora e insere, numa nova roupagem, sua reivindicação pelo reconhecimento da identidade originária num contexto de luta que sobrepuja o lamento. Nesse movimento, leio a coragem dos intelectuais que atuam a partir do *ainda-não* a caminho de um *novum* (BLOCH, 2003), que contesta e renova o repertório mais canônico da poética cujo tema central é o modo de viver e a filosofia dos povos indígenas. Para tanto, Kunumi utiliza-se das estratégias do hibridismo cultural, da negociação da palavra (mas não dos valores), aliando aos seus discursos as novas tecnologias que permitem que o dito/cantado viaje veloz como a “estrela colorida brilhante” da poética velosiana. Assim, ele retoma o que não lhe é dado e costura, com base nessa estética, novas maneiras e poéticas de falar de si que são menos perpassadas pelo discurso veladamente racista do nosso país e mais conscientes da realidade que as atravessa, sem, entretanto, perder o vigor poético que como uma flecha direciona seu alvo para a luta e para a reconquista.

Essa obra audiovisual é, como a de Caetano, uma elaboração da esperança concreta ou esperança militante que abre um nicho para a continuidade da cultura indígena no presente e no

³⁶ Cf. página 68.

futuro. Especulando sobre a perpetuação da existência indígena por meio de uma diáspora no cosmos, “Tubi Tupy”, de Lenine, é a próxima canção analisada e apresenta-nos também a metáfora das sementes indígenas espalhando-se pelo universo.

2.6 O “astronauta tupi”, de Lenine

Lenine (Oswaldo Lenine Macedo Pimentel), natural do Recife-PE, é compositor, cantor, multi-instrumentista, produtor e ativista ambiental, tendo 13 discos lançados. É seis vezes vencedor do Grammy Latino, entre outros prêmios. A própria indicação de Lenine aos prêmios já demonstra sua filiação a um ritmo específico, indicado por melhor álbum pop, rock e MPB. Lenine segue como músico de estilo inclassificável, apesar disso suas canções têm qualidade reconhecida pelo público e pela crítica.

A mistura de rock, música eletrônica e ritmos latinos que Lenine promove em sua música conseguiu cinco indicações para o Vídeo Music Brasil, da MTV, e levou *Na Pressão* a vencer, também neste ano, o prêmio de melhor álbum de MPB concedido pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) (CAESAER, 2000). “Tubi Tupy” – do álbum *Na Pressão* (1999), de Lenine – apresenta um índio reconstruído por elementos fragmentários e pós-modernos, criando uma colagem de caracteres naturais e tecnológicos, como se pode ler acima. Neste ponto a hibridização entre o indígena e a natureza, dialoga com a análise anterior. A reconstrução da imagem indígena trabalha elementos que resultam da desconstrução de imagens anteriores, o que fica claro a partir da observação de alguns procedimentos adotados pelo autor, a saber: (1) o relato em primeira pessoa – o eu-lírico é o índio que ressurgue/renasce dono da própria voz; (2) o hibridismo – que pode ser lido na representação dos elementos *corvo*, *carvalho* e *carvão*, os quais representam três reinos da natureza (animal, vegetal e mineral), apontando para uma identidade mista, também representada pela miscelânea entre épocas que se evidencia pelo verso “natural, analógico e digital”, que revela três estágios de desenvolvimento tecnológico experimentados pela humanidade; (3) o refazimento identitário – recuperado pelo uso dos vocábulos *feito*, *liberto*, *renasci* e *nascendo das cinzas*, evocando o surgimento do novo índio, que se integra ao universo contemporâneo, mas que, ao mesmo tempo, faz parte desse universo desde o *Big Bang*: “Eu sou feito do resto de estrelas / daquelas primeiras, depois da explosão”, e continuará fazendo por se projetar pelo futuro e ser astronauta do cosmos. Vejamos a letra na íntegra:

“Tubi Tupy”

Eu sou feito de restos de estrelas
 Como *o corvo, o carvalho e o carvão*
As sementes nasceram das cinzas
 De uma delas depois da explosão
Sou o índio da estrela veloz e brilhante
 Que é forte como o jabuti
O de antes, de agora em diante
E o distante, galáxias daqui

Canibal tropical, qual o pau
 Que dá nome à nação, renasci
Natural, analógico e digital
 Libertado astronauta tupi
 Eu sou feito do resto de estrelas
 Das primeiras, depois da explosão,
Sou semente nascendo das cinzas
Sou o corvo, o carvalho, o carvão

O meu nome é Tupy
Guaicuru
 Meu nome é *Peri*
 De *Ceci*
 Sou neto de *Caramuru*
 Sou *Galdino, Juruna e Raoni*

E no Cosmos de onde eu vim
 Com a imagem do caos
Me projeto futuro sem fim
Pelo espaço num tour sideral
 Minhas roupas estampam em cores
 A beleza do caos atual
 As misérias e mil esplendores
 Do planeta Neanderthal
 (Grifos meus)

O nome da faixa, “Tubi Tupy”, foi adotado para o álbum de Lenine, no entanto, na página do letrista da canção, Carlos Rennó,³⁷ o título aparece grafado como “*To be Tupi*”, grafia que mais claramente leva a uma referência ao Manifesto antropofágico (ANDRADE, 1928), “Tupy or not tupy, that’s the question!”, e também ao Manifesto da poesia Pau-Brasil (1924), cuja intertextualidade é recuperada pelos versos “canibal tropical, qual o pau que dá nome à nação, renasci”. As ligações da antropofagia brasileira com o hibridismo, o futurismo e os utopismos colocam-na como mais um elemento intertextual que reforça as características

³⁷ Também é de Carlos Rennó a letra da canção “Demarcação Já!” (2009), que teve videoclipe dirigido por André D’Elia com apoio do Greenpeace e foi interpretada por inúmeros artistas nacional e internacionalmente conhecidos, como Gilberto Gil, Lenine, Ney Matogrosso, Criolo, Céu, Chico César, Maria Betânia, Lirinha, Leci Brandão, Djuena Tikuna, Felipe Cordeiro, Leticia Sabatella, entre outros/as. E, mais recentemente, “Salve-se a selva”.

indiofuturistas dessa canção (visto que os três elementos citados se constituem como pontos basilares que postulo como recorrentes e constitutivos dos futurismos indígenas). A antropofagia literária brasileira, que surge como parte do movimento modernista, eleva como princípio a “deglutição” ou “devoração crítica” que faz o/a poeta ao atravessar culturas, escolas e espaços-tempos.

O artista constrói, a partir das características que lhe são interessantes, um mosaico estético-étnico-cultural que exalta as raízes brasileiras (mais notadamente culturas e línguas indígenas), uma poética que se entende como “verdadeiramente nacional”, pois aquilo que foi antropofagizado é reajuntado e toma nova dicção na voz poética do/a brasileiro/a que busca uma autenticidade própria do povo e que valoriza as culturas indígenas como berço cultural das artes brasileiras. Nas palavras de Sílvia Rocha (2000, p. 6):

Nesse cenário híbrido, não há apenas um pluralismo cultural, e sim uma fusão problematizadora da noção de identidade, por meio de uma figura em que as diferenças são superadas pelo fato de ser canibal e astronauta, analógico e digital. Tanto é que a canção retoma a máxima existencial shakespeariana, “to be or not to be, that is the question”, parodiada no Manifesto Antropófago como “tupy or not tupy, that is the question”. Desse modo, o canibalismo representado pelo personagem lírico de Lenine renasce das cinzas que o dizimaram, mas agora não mais como ser colonizado, e sim como partícipe do processo de construção da cultura, em um mundo digital e globalizado. Sendo canibal, esse sujeito é corvo (devorador), mas também carvalho (devorado); em verdade, no fim da estrofe, ele se coloca, por meio de aliteração e gradação, como carvão – resultante do processo de devoração gerador de um novo ser.

É importante destacar, nessa citação, alguns pontos: o hibridismo, a relação com a antropofagia cultural e a inserção nas tecnologias que Rocha explora, ao tratar dessa canção. São elementos que eu considero como constituintes do conceito de indiofuturismo, já explicitado anteriormente.

A melodia dessa canção é ascendente, atingindo seu ponto mais alto com o refrão no qual o eu-lírico assume as mais diversas identidades. A canção cita as etnias Guaicuru e Tupi, conhecidas por serem nações guerreiras. Os Guaicuru, especialmente, ficaram conhecidos como índios cavaleiros por sua ferocidade contra os inimigos. Além disso, fazem alusão aos povos Juruna, Kayapó e Pataxó, por meio das citações dos nomes de seus líderes. Caramuru faz referência a Diogo Alvares Correia, português que naufragou na costa da Bahia em território Tupinamba e que, sendo o único poupado pelos indígenas, viveu entre eles até sua morte, em 1557. Essas menções realçam a assunção dessa automeação de maneira bastante incisiva. A construção do arranjo, com poucos instrumentos aparecendo de forma episódica nos interlúdios,

dá um protagonismo muito importante à voz e, conseqüentemente, ao texto poético cantado. Já o uso das batidas eletrônicas, contrastando, por exemplo, com o som de um berimbau, reforça o hibridismo no nível da construção da paisagem sonora, o que é feito também por Kunumi ao unir cântico tradicional e batida eletrônica. Nesse sentido, eu não poderia deixar de mencionar, também, o curioso efeito que cria, logo no início da canção, uma atmosfera sideral, que – eu diria – pode ser lida como o som de uma nave espacial, pois é bastante similar a efeitos utilizados em filmes de *sci-fi*, por exemplo.³⁸

A viagem espacial, que tem sido tema recorrente na ficção, mais notadamente na ficção científica, configura-se como uma jornada de potencial utópico por sua possibilidade de descortinar novos espaços e novas maneiras de vida e de inteligência. A jornada em “Tubi Tupy” é também uma jornada de descobrimento, em que o protagonista/herói se despojou das amarras e roupas impostas pelo colonizador, mas não do caos gerado pelo contato, e que, agora liberto, se projeta num futuro sem fim, como um viajante sideral. Esse “sem fim” carrega as sementes da utopia que contrasta com a distópica condição da pessoa indígena no Brasil, uma vez que pessoas, territórios e culturas têm sido ameaçados e exterminados no nosso presente apocalíptico. A temática do viajante também liga essa canção à de Caetano Veloso (“Um índio”). Essa intertextualidade é expressa pelos versos “Sou o índio da estrela veloz e brilhante”, o que coloca esse “Tubi Tupy” como sendo “o mesmo” índio que “virá”, porém, no caso da canção aqui em relevo, é o próprio “índio” que figura como eu-lírico e sua chegada não é mais uma possibilidade futura, mas um acontecimento em curso, trazendo sua mensagem de afirmação. Ao longo dos 30 versos do poema, a formulação anafórica “(Eu) sou” se repete 8 vezes, “meu nome” é repetida 2 vezes, e temos ainda, as construções que remetem à personalidade desse índio em “minhas roupas”, “me projeto”, “de onde eu vim”, “renasci”. A reiteração dessa identidade feita em primeira pessoa é a própria mensagem que o viajante traz: quem é, de onde veio, de que é feito e para onde vai. Tal mensagem abre espaço para a interpretação da aparição desse “índio” como a realização profética da canção “Um índio” e a mensagem que ele revela aos povos é a de que ele sempre foi, é e sempre será aquele que permanece, pois nasceu junto com o cosmos e com os sistemas naturais que lhe compõe; está aqui desde o princípio dos tempos e sempre estará, pois sempre renasce e “se projeta futuro sem fim”. Assim, nessa composição, a mensagem do “índio” é a de que ele persevera no cosmos, apesar do caos e da miséria que imperam no planeta. Ele vem como o “índio” velosiano virá –

³⁸ Ressalto que, para a construção desta análise, utilizo a versão anteriormente referenciada, que é a do álbum *Na Pressão*.

sideral, celestial, como um navegador dos céus que aporta não no espaço, mas no tempo como ponto de desembarque. Assim, sua jornada desbrava o tempo e não apenas o espaço.

O diálogo com os textos da tradição e com os fatos da atualidade pode ser lido como outro movimento de hibridização realizado por meio de uma recuperação de acontecimentos da atualidade e pela intertextualidade – o texto reverbera nomes de líderes e suas lutas históricas, ao lado de históricos personagens da ficção. A citação dos nomes/etnias, enfatizada pela fórmula *meu nome é*, revela mais que um ato de fala, mas uma postura de apresentação e autonegação, que se traduz numa tomada de poder/voz dentro do discurso lírico proposto pelos autores. Reconheço, nesse movimento, a reafirmação identitária indiofuturista que suscita também questões sociais mimetizadas pela letra que aponta para o “caos atual” e “as misérias de mil esplendores, no planeta neandertal”. A hibridização também acontece na representação do espaço-tempo: “o de *antes*, de *agora em diante* e o distante *galáxias daqui*”, “e no *cosmo* de onde eu *vim* [...] me projeto *futuro sem fim*, no *espaço* num tour sideral”; e da diversidade de nomes citados: personagens históricos e ficcionais, líderes do passado e do presente, e das etnias citadas como pertença/origem.

A imagem posta aqui é a da condição desse índio como sujeito contemporâneo e do seu percurso de representação identitária na história da nação, destacando-se o verso “qual o pau que dá nome à nação, renasci”. Ressalto também a possível alusão aos poemas “Aos Caramurus da Bahia”, atribuído a Gregório de Matos, e “Caramuru” (1871), de Santa Rita Durão, feita na canção através dos versos “Sou neto de Caramuru”.

A propósito das menções às etnias Tupy e Guaicuru, aos líderes indígenas Raoni e Juruna, que se tornaram conhecidos na história recente; e a Galdino Jesus dos Santos, vítima de homicídio no Distrito Federal no ano de 1997, no trecho: “meu nome é Tupi-Guaicuru / meu nome é *Peri de Ceci* / sou neto de *Caramuru* / Sou *Galdino, Juruna e Raoni*”, cabe aqui uma contextualização sobre essas importantes figuras históricas citadas, já que o desconhecimento de suas trajetórias só corrobora o processo de apagamento identitário perpetrado pelo colonialismo. Raoni Metuktire, cacique da etnia Caiapó/Yanomami, tornou-se porta-voz da causa indígena e da ambiental, passando a ser conhecido nacional e internacionalmente após ter alcançado a mídia por ocasião do lançamento de um documentário sobre sua vida, fato que recebeu notoriedade do grande público. Com isso, tornou-se embaixador do combate pela proteção da floresta Amazônica e dos povos indígenas, posicionando-se no mundo todo. Já Mário Juruna foi ativista dos direitos dos povos indígenas, primeiro indígena eleito deputado e autor do livro *O Gravador de Juruna* (1983), no qual relata sua experiência na negociação pelos direitos indígenas no Brasil na década de 1980. Por último, temos Galdino Jesus dos Santos,

líder indígena da etnia Pataxó-hã-hã-hãe que foi assassinado por cinco delinquentes brasileiros que atearam fogo em seu corpo, enquanto ele dormia em um abrigo de ônibus no Distrito Federal. Galdino estava na cidade, por ocasião das comemorações do dia do índio, a fim de reivindicar a proteção das terras Caramuru-Paraguaçu que pertencem ao seu povo e que estavam sendo ameaçadas por posseiros.

A formulação dos versos “sou sementes nascendo das cinzas” epitomiza a metáfora já citada da semente que remete ao renascimento e à continuidade das culturas e dos povos originários. Esse elemento se realiza no viajante utópico de Lenine/Rennó, o qual age como um semeador do cosmos projetando-se como se projeta a *axis mundi* com raízes profundas, sementes fecundas e existência que se traduz em resistência.

2.7 Ao largo do tempo, sementes

Por meio das análises aqui apresentadas, ilustrei e demarquei o conceito de indiofuturismo, que postulo demonstrando como suas características podem ser capazes de balizar leituras, criando e movimentando categorias de análises que dialogam com os Estudos Culturais e Estudos Críticos da Utopia, orientadas também pelo conceito de hibridismo cultural e pelos futurismos indígenas. Acredito que a contribuição mais importante que o indiofuturismo, como fenômeno artístico e como ferramenta de leitura da crítica literária, tem a oferecer é a possibilidade de subsidiar leituras e performances mais descolonizadoras da presença indígena como fator basilar que se encontra no cerne da discussão sobre a identidade e a cultura brasileiras, que não está relegada ao passado, mas se coloca no presente-futuro num movimento espiral de resistência e permanência.

O indiofuturismo caracteriza-se pela representação indígena artística que faz uso de meios, artefatos e tropos tecnológicos, reafirmando identidades culturais que se encontram no “Entre-lugar” cultural, ou seja, no Terceiro Lugar Cultural (uma posição de fronteira e de negociação). Por meio da hibridização (tanto cultural quanto discursiva), essas canções constroem dicções e/ou horizontes utópicos/distópicos, revelando uma poética que propicia a análise crítica cultural. A leitura das estratégias de composição e da temática dessas canções pode ser mediada pelo conceito de indiofuturismo, dando assim visibilidade para importantes questões, como identidade, nacionalidade, hibridismo cultural, tecnologias e, ao mesmo tempo, contribuindo para as áreas de estudo mobilizadas que se encontram numa encruzilhada teórica, o que privilegia uma estratégia de análise própria dos Estudos Culturais, como a que aqui foi realizada, uma teorização de fronteira ou transdisciplinar.

Outro fator importante é sua postura crítica diante de realidades sociais que, por serem perpassadas por estereótipos racistas, injustiças sociais e ambientais, suscitam debates acerca desses temas importantes, tanto para o reconhecimento e o respeito das alteridades indígenas quanto para questões que são (ou deveriam ser) concernentes a todos/as nós, que é o papel que os modos de vida indígenas performam como defensores da Terra. Essa nossa casa comum sofre com os ataques daquelas pessoas e entidades que visam apenas o lucro imediato e que se colocam numa posição negacionista em relação aos danos que nós, como espécie, estamos causando às espécies irmãs. Nas cosmovisões dos/as nativos/as de Abya Yala, o rio é nosso avô; podemos ser irmãos e irmãs da água, filhos e filhas da mesma mãe, a Terra, que nos nutre e, ao mesmo tempo, agoniza por nossa maneira objetificante e avarenta de tratá-la, causando danos irreversíveis a todos nós, astronautas/tripulantes dessa nave que se desloca pelo tecido do cosmos. Enquanto não reconhecermos o/a “indígena” como nosso/a outro/a igual, seremos vitimados/as, em nossas diferenças, por males criados à imagem e semelhança da nossa ganância e negligência. Esse alerta está latente nas canções aqui enfocadas, em que figuram “brancos/as que chegaram e destruíram” aquilo que não pode ser criado, “de fontes de água límpida e nações indígenas exterminadas”, do caos e das “misérias de mil esplendores” que se estendem pelo país.

3 PERSPECTIVAS DE GÊNERO SOBRE A FIGURAÇÃO DA MULHER INDÍGENA

3.1 Perspectivas feministas de Abya Yala à América Latina

Ao iniciar a escrita da tese, eu propunha tratar das questões de gênero que permeiam este capítulo pela perspectiva da interseccionalidade, perspectiva construída e sistematizada também por Kimberlé Crenshaw (2002) seguindo as feministas que produzem teorias a partir do sul Global. A mim, parecia que o cruzamento entre raça, classe e gênero que produz opressões duplas, triplas ou múltiplas (quando envolvem, por exemplo, capacitismo, ageísmo, xenofobia etc.) favoreceria o diálogo de gênero no contexto de raça indígena e de suas inúmeras etnias sobre classe e condições socioambientais. No entanto, encontrei-me num dilema ao me questionar sobre o que é o feminismo indígena e o que representa o feminismo para mulheres indígenas (aldeadas, em contextos urbanos, nascidas na urbanidade) que se encontram numa multiplicidade de situações potencialmente opressivas, com a colonização cultural continuada, as religiões, a necropolítica que as afeta diretamente, o racismo institucional e a violência contra os corpos gendrados (também dentro, mas principalmente fora do território indígena). Comecei a questionar, diante dessa multiplicidade de opressões sobre pessoas que performam modos de existência completamente diferentes daqueles que feministas inseridas no contexto acadêmico experimentam, se o feminismo ocidental – em especial, a interseccionalidade – poderia ser um viés analítico mais adequado. A partir desse aparato ideológico, somos capazes de teorizar sobre opressões que se diferenciam das que conhecemos? Somos capazes de falar sobre o que é ser mulher indígena, tomando como referência o nosso entendimento do que é ser mulher? Em minha visão, a resposta para tais perguntas não é mais importante do que o exercício de as formular, mesmo porque os feminismos – que são plurais – podem gerar tais diálogos e embates “internos” como uma forma de entender as diferenças entre as lutas e alteridades e de traçar um caminho de luta que aconteça de forma parelha e não antagônica, mas não há a necessidade de falar pelas mulheres indígenas, já que elas podem falar por si, produzir seus próprios conceitos, metodologias, agendas e ações. Segundo Kimberlé Crenshaw (2002, p. 177),

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento.

Crenshaw enfatiza que as opressões não apenas atingem diferentemente mulheres negras [e de cor] como também a opressão flui através dos três eixos classe/raça/gênero que não raro se encontram sobrepostos, criando desigualdades de base que estruturam a sociedade classista, racista e machista que ainda constitui o padrão encorajado e sustentado pelo capitalismo que não esqueçamos, é sustentado por esses eixos de opressão e colonização.

Conforme comecei a exercitar a escuta das falas das indígenas sobre suas lutas, ao ouvir atentamente as questões colocadas pelas parentes de diversas etnias e contextos³⁹, percebi que a abordagem do viés feminista no contexto indígena – que já não se apresentava como algo simples – foi desvelando discussões que trazem a este trabalho perspectivas de diálogos diversos. Essas discussões enriquecem o debate na busca pela visibilização das diferenças. Ao invés de apagar o contraditório, busco problematizá-lo, trazendo à luz diferentes maneiras de lutas de mulheres que não se anulam (ou pelo menos não deveriam).

Em face da leitura do artigo de opinião “Mulheres indígenas querem novo olhar sobre seu lugar e luta”, de Hamangáí Marcos, deparei-me com a seguinte afirmação:

Eu não me considero feminista, mas compreendo a importância deste movimento para nós mulheres. Digo isso porque quando o movimento se refere a nós, indígenas, o feminismo não contempla as nossas lutas e especificidade que é, principalmente, pela *demarcação dos nossos territórios*. *Nosso trabalho de base tem um jeito próprio de organização interna que varia de povo para povo*. As mulheres da minha comunidade têm um jeito de se articular. Nós queremos e precisamos caminhar lado a lado dos nossos companheiros (MARCOS, 2020, grifos meus).

Mesmo reconhecendo a importância do feminismo para as mulheres como classe “universal”, a jovem Pataxó Hã-Hã-Hãe entende-se como excluída da agenda feminista não indígena que não contempla, como uma de suas pautas, a luta pela demarcação dos territórios e, conseqüentemente, a proteção dos modos de vida de suas populações, o que é central para as mulheres indígenas. O que, até então, parecia uma simples questão de ampliar a pauta e expandir as redes e os movimentos feministas na direção das mulheres indígenas revelou-se, para mim, como uma questão não apenas de divergência de objetivos, mas de maneiras completamente diferentes de ver e entender o mundo e as relações de gênero. A divergência

³⁹ Assisti documentários e entrevistas como por exemplo, O programa “Que querem as mulheres?” apresentado por Heloísa Buarque de Holanda em que as interlocutoras: Thaily Terena, Márcia Kambemba e Marize Viera de Oliveira debatem questões acerca da luta de mulher indígenas, “Encantadas – 1ª Marcha das Mulheres indígenas e Margaridas – 2019”, dirigido por Rachel Alvares, a reportagem da TVT em 5 de outubro de 2017 intitulada “Conheça a luta da mulher indígena”, o documentário “Mulheres Indígenas: Vozes por Direitos e Justiça”, lançado pela ONU Brasil em março de 2018, em Brasília (DF), entre outros.

pode acontecer não apenas entre as feministas ocidentais e as mulheres indígenas, como também entre as próprias indígenas. É sempre preciso lembrar que o termo “indígena” faz referência à raça e não às etnias diversas. Por isso, essas mulheres também podem ter diferentes cosmovisões e filosofias, orientadas por suas culturas. No entanto, entre elas, as especificidades divergentes podem acabar sendo debatidas e agregadas em torno da luta maior que elas têm em comum: a demarcação. Tão essencial é essa luta pela terra que a primeira Marcha de Mulheres Indígenas do Brasil, que ocorreu em 2019 e reuniu 2.500 mulheres indígenas de todo o Brasil, adotou como tema “Território: nosso corpo, nosso espírito”. Pode-se ler, no documento final da mobilização, a maneira como essas mulheres de luta se posicionam em relação às desigualdades de gênero e ao feminismo:

A Marcha das Mulheres Indígenas foi pensada como um processo, iniciado em 2015, de formação e empoderamento das mulheres indígenas. Ao longo desses anos dialogando com mulheres de diversos movimentos, nos demos conta de que nosso movimento possui uma especificidade que gostaríamos que fosse compreendida. O movimento produzido por nossa dança de luta considera a necessidade do retorno à complementaridade entre o feminino e o masculino, sem, no entanto, conferir nenhuma essência para o homem e a mulher. O machismo é uma epidemia trazida pelos europeus. Assim, o que é considerado [violência] pelas mulheres não-indígenas pode não ser considerado violência por nós. Isso não significa que fecharemos nossos olhos para as violências que reconhecemos que acontecem em nossas aldeias (CIMI, *online*).

A leitura do texto citado provocou a necessidade de escolher ainda mais cuidadosamente o referencial teórico que seria o viés pelo qual eu analisaria a questão de gênero, pois tais teorias poderiam não só não serem bem recebidas pelas mulheres indígenas, mas também, principalmente, poderiam levar ao apagamento de questões basilares em sua luta, criando assim uma análise em que a teoria poderia agir como colonizadora, ao impor uma análise que parte do pensamento acadêmico ocidental para explicar questões que estão ainda fora do seu escopo, até porque, como salientei anteriormente, já existem teorizações que partem das próprias mulheres originárias, as quais são perpassadas por seus próprios conceitos e suas vivências que não podem e não devem ser ignoradas pela universidade. Além de apagar peculiaridades que estão no centro da luta das mulheres e dos embates de gênero no contexto indígena, a possibilidade de distorção das discussões seria enorme, já que a grande e visível distância entre o aparato teórico e o objeto não é apenas de gradações ideológicas, mas de concepção de mundo como um todo.

Assim, a busca começou por um “feminismo indígena” que partisse das especificidades dessas mulheres e não apagasse seu protagonismo. Após cada leitura, audição de entrevistas, a cada fala ouvida⁴⁰, parecia cada vez mais distante a possibilidade de conciliar numa mesma sentença as palavras “feminismo” e “indígena”. Ao ouvir, por exemplo, as falas de Taily Terena, Márcia Kambeba e Marize Viera de Oliveira (Guarani) em entrevista conduzida por Heloísa Buarque de Holanda para o programa *O que querem as mulheres?* (Canal Brasil), comecei a compreender que os papéis de gênero (que são diferentes em cada cultura/etnia) têm sua relevância na pauta das indígenas, mas as mulheres se localizam como co-protagonistas na luta pela terra, que é a luta do seu povo. Então, elas não se enxergam como mulheres que fazem parte de um povo, mas, sim, como o próprio povo. Existe uma noção de que a divisão de papéis de gênero, o que cabe aos homens e o que cabe às mulheres, é vista como um sistema gerido de modo complementar, em que cada um/a tem sua importância e função. Dizendo de outro modo, a experiência de opressão para essas mulheres pode ser muito diversa daquela vivenciada pelas não indígenas, não somente pela diferença de cosmovisão, mas pela própria diferença dos conceitos de mulher, corpo e gênero.

Nesse ponto, cabe salientar a fala de Taily Terena, que explica que as mulheres indígenas estão sujeitas a três tipos de opressão de gênero: externa (perpetrada pelos invasores), interna (pelos próprios companheiros que já estão tomados pela visão colonial e pelo adoecimento causado pelo alcoolismo) e ambiental (que ameaça seu território, seu conhecimento, sua maneira de existir no mundo). Danielly Coletti Duarte (2017, p. 41) parece corroborar esse mesmo panorama de opressões múltiplas ao afirmar que

a mulher se encontra em situação de vulnerabilidade e *ser indígena significa que seus direitos são ignorados*. Inere que, ser uma mulher indígena significa permanecer constantemente em déficit na luta pela garantia de seus direitos e pela equidade de oportunidades. Acerca disso, as mulheres indígenas têm sofrido em seu percurso histórico *opressões diversas*, vivenciadas *tanto nas reservas indígenas quanto em contexto urbano*, como consequência do contato com a sociedade ocidental. São, portanto, *oprimidas nos âmbitos público e privado* (grifos meus).

Além de expressar conformidade com a fala de Taily Terena, Duarte amplia a dimensão desse conjunto de opressões ao pensar também na esfera dicotômica do público/privado, o que me leva a considerar também a violência institucional e estatal sofrida por essas mulheres. Assim, podemos pensar num conjunto de violências que engloba: o machismo e a violência de gênero

⁴⁰ Cf. nota na página 73.

(interna e externa ao contexto comunitário); a violência ambiental; o racismo e a violência institucional (que se dá no eixo raça/classe/gênero) perpetrada pelo Estado e por seus aparatos (jurídicos, educacionais, políticos etc.). Vejo, em ambas as afirmações, traços de interseccionalidade que podem aproximar, portanto, o feminismo do sul global e a luta das mulheres indígenas, sem apagar suas pautas prioritárias.

Para os feminismos ocidentais, pode parecer de difícil compreensão que a luta das mulheres indígenas seja, muitas vezes, pautada pela biologia dos corpos que orienta a divisão de funções/papéis possíveis de serem performados pelos gêneros e que isso possa ser aceito, a ponto de não ser uma das pautas principais nessas lutas. Há que se considerar que, da perspectiva da maioria das mulheres indígenas, a relação corpo/território é intrínseca e passa pelo conjunto de conhecimentos e tradições que orientam sua visão de mundo e, conseqüentemente, de gênero. Ainda citando a entrevista conduzida por Heloísa Buarque de Hollanda, quando esta dirige uma provocação à Taily Terena, questionando sua interlocutora sobre o que querem as mulheres indígenas, Terena responde:

[...] que os nossos filhos possam viver, isso fazendo aquela oposição entre o viver e o sobreviver [...] queremos o *bem viver* que é a ideia de que a gente viva em equilíbrio [...] por exemplo, nessa questão do feminino, onde que está o bem viver nessa questão [...] está no equilíbrio entre as funções dos homens e das mulheres, de respeitar o espaço do homem e da mulher, de respeitar o universo do homem e da mulher, aí está o bem viver também. [...] Isso já existe de maneira desenvolvida na nossa filosofia. Isso é filosofia indígena. Claro que *os parentes Aimará/Quéchuas* deram, digamos assim, fama a este termo, mas todos os povos têm sua forma de bem viver que aí a gente traduz como *nosso modo de ser* (grifos meus).

Destaco a expressão bem viver e a referência aos Aimará e aos Quéchuas porque essa alusão remete diretamente ao feminismo comunitário conceituado por Julieta Paredes.

Desse modo, ao analisar situações que envolvem gênero pela perspectiva interseccional, por exemplo, é possível afirmar que a identidade racial/étnica é uma categoria orientadora mais importante para as mulheres indígenas na luta contra a opressão dos seus corpos do que o eixo de gênero (orientações e políticas). Argumento, então, que é possível aproximar interseccionalidade e os feminismos indígenas, mas é necessário, todavia, modalizar e contextualizar constantemente o que cada uma dessas vertentes denota como mulher, corpo, gênero e feminismo, para que não ocorra uma equalização artificial dos conceitos e das propostas dessas teorias. Inclusive, ainda é imprescindível delimitar muito precisamente de que feminismo indígena estamos tratando, para que não incorramos numa homogeneização de

visões plurais dos diferentes povos e das diferentes visões, que é tão comum na sociedade ocidental que tende a entender “indígenas” como membros de uma única cultura, filosofia, prática e modo de viver. Rememoro, aqui, mais uma vez, que existem diferenças enormes entre as culturas de cada etnia que se manifestam, por exemplo, na impossibilidade de mulheres serem cacicas e pajés em alguns povos, enquanto em outros isso é uma realidade cada vez mais comum (e.g. Dorinha Nawá Pankará, Kôkôti Xikrin, Eunice Antunes Itaty são caciques de suas respectivas etnias). As orientações sexuais e identidades de gênero também podem ser regidas por um forte binarismo ou ocorrerem de maneira fluída, a depender da tradição cultural de cada etnia. Vide o caso de Majur Traytowu, uma mulher trans que assumiu o cacicado⁴¹ de sua aldeia Apido Paru (Tadarimana), em Rondonópolis-MG, sem contestação alguma, uma vez que tais problematizações sequer chegaram a ser cogitadas como assunto para seu povo, enquanto, em outras culturas, o binarismo de gênero e a cis-heterossexualidade são vistos como norma, levando jovens indígenas a uma situação de isolamento social, sofrimento psicológico e até suicídio.⁴²

A constatação dessa heterogeneidade dos assuntos relativos a gênero (identidade, orientação e política) entre as etnias indígenas auxilia na compreensão de que não há um conceito centralizador de gênero, nem um padrão de funções/papéis de gênero que permita postular o que é uma pessoa LGBTQIAPN+ para indígenas de uma maneira geral. Isso não significa dizer que não exista preconceito de gênero e violência contra não homens (especialmente as mulheres) dentro do contexto indígena, assim como também não se pode negar que existe uma agenda confluyente entre certos povos e alianças de mulheres que visam combater o machismo dentro das aldeias. O que não se pode afirmar é que exista uma organização mais totalizante que se aproxime das pautas e reivindicações da agenda feminista não indígena. Por outro lado, tanto as etnias que apresentam uma equidade maior em relação ao gênero quanto as que apresentam uma formação mais rígida e estreita se aliam na luta pela terra.

Nesse processo de escuta de mulheres indígenas em seus posicionamentos, encontrei uma entrevista da cantora Katú Mirim para a coluna Morango, que é veiculada no portal da Uol (MIRIM, 2019). Nessa conversa, ela expõe suas orientações políticas, em especial as de gênero, a partir de seu recorte interseccional de mulher *rapper* indígena e bissexual em contexto urbano.

⁴¹ Apesar de ter sido notícia nacional, a identidade de gênero e/ou orientação sexual de Majur nunca constituiu uma questão a ser debatida entre seu povo. Para mais informações sobre o assunto, consultar Lopes (2021).

⁴² A esse respeito, recomendo o documentário *Terra sem Pecado*, dirigido por Marcelo Costa, em que jovens indígenas falam sobre o preconceito sofrido tanto em suas aldeias quanto nas cidades.

Ao ser questionada sobre suas relações com o feminismo e a descolonização, ela aponta dois caminhos diferentes: a opressão que enfrenta como pessoa inserida no universo e no contexto da mulher urbana e a postura das parentes aldeadas que estão imersas em um contexto totalmente diferente. Katú cita Julieta Paredes, que esteve na aldeia Guarani, incentivando o público a buscar seu trabalho por ser importante para tal debate. Ao notar essa abertura de diálogo com Paredes, já sinalizada anteriormente pela referência feita também por Taily Terena, percebi que pode haver uma aproximação maior e mais orgânica entre as teorias. Nos termos de Paredes, em entrevista à Mariana Malheiros, María Camila Ortiz e Treza Spyer (2019, p. 30), a questão identitária é assim tratada:

[...] nós falamos de comunidade e da comunidade de comunidades, nós não nos definimos antipatriarcais, nem anticapitalistas, nem anticoloniais. Por quê? Assim estaríamos reforçando o colonial, o patriarcal. Não... Nós temos que buscar nos definir com base na nossa proposta e não com base no que lutamos contra e queremos destruir. Para que vamos reedificá-los? O que necessitamos é pensar melhor sobre o que é nosso. É a partir do coração que devemos falar. Por que lutamos? Pela comunidade. O que queremos? Uma comunidade de comunidades.

Parece-me claro que a diferença se coloca, assim em termos de uma ontologia do nós, ao invés de uma posição que seja mais profundamente calcada no subjetivismo individual. A visão de comunidade como sendo uma constante orienta não só as lutas, mas as produções das artistas indígenas. Nesse ponto percebo um afastamento dos feminismos ocidentais. Por outro lado, ao se constituir como uma luta de mulheres na Abya Yala, esta atitude aproxima-se das feministas do sul⁴³ pela geografia e pelo acúmulo de opressões em intersecção impostas pelo patriarcado. Assim, nas análises que seguem, utilizo tanto a interseccionalidade quanto o feminismo comunitário como teorias norteadoras para investigar e problematizar as situações perpassadas pelo gênero em minha leitura.

A rebeldia e a retomada do território são os motores que impulsionam a voz lírica guerreira em “Índigena futurista” de Katú Mirim. Essa leitura foi subsidiada pelo feminismo interseccional e pelos estudos culturais. Conforme já indicado, a influência *cyber* na construção dessa guerreira metamorfa furiosa, guiou a discussão no rumo das lutas sociais e ambientais e na crítica e, conseqüente, insurgência contra o sistema capitalista neocolonialista. A análise

⁴³ E em certa medida, dialoga também com alguns postulados do norte global, através de slogans e orientações como “a irmandade é poderosa” (Sistehood is powerful), “Mulheres num circuito integrado”, ao colocar o pessoal como político e ao promover a sororidade entre mulheres diversas. Tais movimentos podem ser entendidos como uma tentativa de declinar os feminismos num corpo coletivo/comunitário.

suscitou diálogos intertextuais e intersemióticos com as canções “O quereres” de Caetano Veloso e “Caça e caçadora” de Souto Mc e com aspectos do filme *Uma história de amor e fúria*.

Já o desejo de resgate e valorização identitária e a luta contra a violência social e institucionalizadas mimetizadas nas letras do *rap* de Kaê Guajajara, apresentado por um eu-lírico em primeira pessoa atestam a combatividade da luta social, racial e de gênero presentes nas vozes de artistas indígenas e dialogam com o indiofuturismo tanto por essa característica, quanto pelo uso das tecnologias na produção e nos meios de divulgação. O eu lírico ainda recupera memórias da violentíssima colonização dos povos indígenas, instigando a descolonialidade por meio da busca por recontar a triste realidade que envolve a miscigenação e os preconceitos perpetuados pela sociedade brasileira. Passo a seguir, a análise da canção.

3.2 Às cores: tons e vivências em “Mãos Vermelhas”, de Kaê Guajajara

Início esta análise apresentando a cantora/compositora Kaê Guajajara, que é também ativista, educadora e autora do livro *Descomplicando com Kaê Guajajara – o que você precisa saber sobre os povos originários e como ajudar na luta antirracista* (2020). Indígena da etnia Guajajara, a artista e ativista vive na favela da Maré, em situação de urbanidade, e é parte do coletivo Maracanã no Rio de Janeiro. Ela vem atuando no campo da música, utilizando as redes sociais como meio de divulgação e, como influenciadora digital, colabora para a dissolução de preconceitos contra as pessoas indígenas, utilizando a tecnologia e a internet como ferramentas para a expansão de pautas indígenas. Suas canções podem ser situadas dentro do universo do *rap*, porém, percebe-se que há também uma forte influência, em seus arranjos e em suas batidas, do funk carioca, da performance vocal do *soul* e *r'n'b* e de melodias mais tradicionais indígenas. No entanto, predominantemente, a musicalidade de Kaê pode ser localizada dentro do ritmo *rap*, uma musicalidade que na periferia é de grande acesso e apelo e fideliza fãs. Isso se dá pela grande popularidade desse ritmo entre os jovens e, principalmente, porque, conforme afirma Willian Ribeiro (2020, p. 10):

[o] *rap* é amplamente difundido como uma das manifestações poéticas e estéticas da cultura Hip Hop, a qual se dissemina a partir dos “guetos norte-americanos” e se globaliza nos anos 1980/1990. Um dispositivo que mobiliza ações de cunho social, comumente reconhecido pelos adeptos como mobilizador e contra hegemônico. Em função de articular sujeitos e vozes da exclusão, não há *rap* sem uma dimensão de realidade e desejo de transformar a sociedade. De uma forma geral, enfatiza: a luta antirracista e violências

contra a população negra, contra mulheres, contra jovens pobres e crianças das camadas populares; a resistência e reexistência nas “favelas, periferias e quebradas”; relações injustas de trabalho, desigualdades e falta de oportunidades; críticas às instituições, as quais incluem a escola e a violência policial; questionamentos à política, aos políticos e à corrupção. O próprio rap e/ou a cultura Hip Hop podem fazer parte das letras, entre outros assuntos que visam à valorização da arte de rua, não apenas forma de expressão, mas transformação da realidade indesejável.

Reconhecida como uma forma cultural de engajamento e instrumento de luta de vozes excluídas, marginalizadas e silenciadas, o rap, que é parte da cultura *Hip Hop*, tem sido objeto de “uma indigenização” (RIBEIRO, 2020) e veículo para manifestações culturais indígenas em diversas partes do país. As rimas e a estética dessa manifestação cultural têm sido adaptadas em um movimento de hibridização, passando a apresentar-se como um meio possível de disseminação da mensagem de seus/suas MC’s e seus povos. O rap é um tipo particular de composição/performance em que, de modo geral, a identidade do eu-lírico e do/da performer coincidem, mas embora possa ser a voz de um indivíduo, ela é representativa (ou busca ser) de sujeitos e comunidades em igual situação de luta, aqueles sujeitos que estão invisibilizados e silenciados nas esferas sociais. Conforme observado por Ribeiro, há uma tendência à crítica social do presente/passado e um latente desejo de transformação da realidade nesse gênero musical. Tais características dialogam com o indiofuturismo e com a utopia, ao abrir espaço para imaginários coletivos de melhores mundos. Ainda comentando o rap indígena, Ribeiro caracteriza-o, informando-nos de que

“[o/a] orador [a] é quase sempre um/a indígena ou coletivo (como os Brô MCs) que transita/m entre a cidade e a aldeia, luta [m] pelo seu povo, representando “a verdade” e “a comunidade”. A verdade de quem canta é tema comum no rap, indicando antagonismo em relação ao que é dito por outrem, como mídia, políticos etc. Desse modo, uma das demandas é o próprio reconhecimento, performatizando a diferença cultural. *A tecnologia e o uso da língua são destaques, ressaltando que as mudanças e apropriações não os fazem “menos índios”, pelo contrário, indigenizam a cultura não indígena.* Nesse caso, “a pele”, como em “Corpos Laranjas” (WESCRITOR, 2019), indica força essencial, mas também “o modo de ser” que inclui a *relação ancestral* em que decisões são tomadas pelo invisível ou espiritual, muitas vezes inacessíveis até mesmo para a comunidade indígena (2020, p. 10).

A citação de Ribeiro esclarece-nos o contexto da “indigenização” do rap e também dialoga com o conceito de indiofuturismo que proponho nesta tese, apresentando características tais como: utilização da tecnologia, descolonialismo de identidades, lutas coletivas, relações com a ancestralidade e o modo de ser ou conjunto de tradições dos povos indígenas que dialoga com

o conceito de bem viver. Tais tópicos sendo reconhecidos pelo próprio artista como qualidades da música produzida por jovens indígenas contemporaneamente, corrobora com as leituras empreendidas nesta tese.

A mesma hibridização que acontece no *rap* verifica-se em outros ritmos que não sejam os cânticos tradicionais dos povos indígenas, mas que, ao serem incorporados musicalmente por estes, tornam-se híbridos a partir da inserção de elementos tanto sonoros quanto temáticos e estéticos relativos aos povos nativos.

Com relação a Kaê Guajajara, uma das características mais marcantes em suas performances é sua voz sinuosa, que se espraia pela canção de maneira suave e caudalosa, alongando as vogais e fazendo uso de melismas, mesmo ao pronunciar palavras contundentes – como “genocídio” – que estão no centro das temáticas que constroem letras fortes, repletas de denúncias da assustadora realidade que presentemente vivenciamos em relação à causa indígena, mas que também constroem imagens de resistência, possibilidades de imaginar futuros melhores e empoderamento da mulher indígena, ao tratarem de herança cultural, de sonhos e do estabelecimento de coalizões para a luta.

Um fato que se destaca nas escolhas profissionais e políticas de Kaê Guajajara é sua capacidade de buscar e criar parcerias notadamente com outras mulheres indígenas e de outras etnias não hegemônicas, abrindo espaço para uma discussão tanto de gênero quanto de raça e classe. Ao realizar performances em parceria com Katú Mirim, Pássaro Preto, Brisa Flow, Dj Bieta,⁴⁴ entre outras, e ao iniciar diálogos que demonstram uma consciência interseccional que busca ir além dos espaços fechados (políticos e acadêmicos) de discussão, a artista expõe seus posicionamentos, suas orientações e seus anseios de mudança da realidade imposta à pessoa indígena no Brasil, atualmente.⁴⁵ Além de serem bandeiras de sua luta enquanto mulher e cidadã, essas posições se inserem enquanto *tropos* em suas composições, veiculando assim seus ideais por meio da arte. Um exemplo disso é a entrevista concedida a Luana Genót (2020) para o programa *Sexta Black*, do canal GNT, na qual Kaê discorre sobre questões como opressão de gênero, a diferenciação entre raça e etnia, violência sexual contra mulheres indígenas e sobre a

⁴⁴ Escolhi a performance de “Mãos Vermelhas” (disponível *online*), realizada em 2019, em parceria com Dj Bieta, como uma produção do projeto Sofar (songs from a room), como referência para esta análise, tanto pela qualidade sonora da gravação, quanto pelo fato de esteticamente este vídeo demonstrar a união entre mulheres de diferentes origens e a conjugação da estética indígena de Kaê (por meio de seus adereços) com a tecnologia utilizada por Bieta para mixar a canção.

⁴⁵ A coalizão entre mulheres no movimento indígena tem ocorrido numa crescente constante que se espalha pelo país na forma de coletivos, cooperativas, união para militância, encontros e debates etc. A esse respeito, é interessante conferir o trabalho intitulado “Protagonismo Feminino nos Movimentos indígenas no Brasil” (2020), de Joselaine Raquel da Silva, que traça um panorama dos diversos movimentos de coalizão de mulheres no contexto da luta indígena.

necessidade de um movimento antirracista de frente ampla que inclua as pautas dos povos indígenas e, em especial, das mulheres. Destaco essa entrevista, em particular, pois, ao longo dela, a própria compositora traz à tona situações que estão inscritas na canção que analisarei nesta seção, tais como: invisibilização da luta indígena, estupro, embranquecimento ou apagamento racial e figurações carregadas de estereótipos que contribuem para a continuidade e a propagação do racismo contra pessoas indígenas, além de opressões de classe e de reafirmação identitária (étnica e de gênero) que se mostram como temas bem demarcados em sua obra.

A consciência da identidade étnica é uma das temáticas recorrentes nas canções da artista Kaê Guajajara que, nas redes sociais, apresenta seu trabalho (aqui comentando seu primeiro EP, *Hapohu*) como o tecer de

uma linha entre ancestralidade e futurismo indígena, *Hapohu* vem quebrando o silêncio e as correntes impostas *pele racismo e a colonização*, trazendo à tona gritos de *resistência* que atravessam e ecoam meio milênio. Uma ótima oportunidade disponível em vários meios digitais para conscientizar não indígenas sobre quem são os verdadeiros donos dessa terra e a que pé estamos. Do zee'gte (língua do povo Guajajara), *Hapohu* significa raiz grande, e vem contando a narrativa de uma *indígena em contexto urbano*, mostrando a primeira parte da história sobre a *descolonização dos nossos corpos*. Misturando *ancestral e atual* em forma de música e expressão, a resistência se renova no momento que se faz urgente *o grito por meios digitais*, já que o governo quer ignorar e contribui para nossas lideranças serem mortas, terras roubadas, crianças separadas das famílias, mulheres estupradas, com a devastação ambiental e o genocídio (grifos meus).

Como se pode ler no trecho acima, é possível propor um diálogo entre obra de Guajajara com as teorias e com os conceitos que proponho aqui aparece de maneira muito perceptível (ver grifos) em seu discurso acerca de seu fazer artístico, pois a artista se apresenta como uma voz que amplifica e ecoa outras vozes de pessoas de sua raça, etnia, classe e gênero. Entendo que a descolonização dos corpos, a mistura entre ancestral e atual e o grito por meio digital presentes em sua proposta coadunam-se com o indiofuturismo. Em suas ações e palavras, Kaê parece orienta-se pelo famoso estamento feminista “o pessoal é político” (conforme sistematizou Carol Hanisch em importante artigo de 1970) ao colocar sua vivência e seu fazer profissional como uma ponte possível para debater questões que lhe são de interesse, autorizada por sua condição de mulher que se encontra na encruzilhada entre raça e classe para representar artística e politicamente mulheres indígenas. Portanto, a artista utiliza seu lugar de fala como um lugar de luta que mobiliza a cultura e a educação para transformar o presente. Analisando a questão do rap indígena, especificamente das mulheres indígenas que fazem música rap, Ribeiro afirma:

Outro destaque no rap indígena é a articulação das mulheres, lembrando a força do espectro ancestral: “Leoas rugem e nunca fogem/ Vozes que surgem cada vez mais forte/ Vida ou morte e morrer não é opção/ E as que se foram, canto pra ressurreição!” (SOUTO MC, 2019)⁴⁶. A presença de mulheres é menor em coletivos, mas notória em propostas solo (Katu, Souto MC, Kaê Guajajara, entre outras), tendo como articulador o *enfoque étnico e indígena*. Em alguns casos, cedem parte de sua configuração diferencial para o encontro equivalente em torno da *luta indígena*. Mas, *marcadores relativos às mulheres* é [sic] parte do repertório: “Quero vê ceis falar que eu sou sexo frágil” (SOUTO MC, 2019) (2020, p. 16, grifos meus).

Nesse trecho, a caracterização dos eixos temáticos mais recorrentes em raps indígenas de autoria feminina (a saber: enfoque étnico e indígena [exaltação cultural], luta indígena [demarcação e direitos] e marcadores relativos às mulheres [ou seja, embates de gênero]) reforça o que já foi dito sobre as hierarquias das lutas de mulheres indígenas cuja temática ambientalista, de raça e de classe, de maneira geral, se sobressai em relação às representações da problemática de gênero, mas não as apaga, ao menos nas letras das rappers indígenas. Tais questões ganham espaço especialmente nas composições de Katu Mirim e Kaê Guajajara⁴⁷.

Retomando a entrevista que mencionei anteriormente, quando Kaê discute a questão do estupro das mulheres indígenas, relata que, por meio de uma conversa com um amigo, foi alertada sobre um acontecimento histórico que teve um impacto ainda maior sobre seu conhecimento desse tema. O acontecimento em relevo diz respeito ao Alvará Régio de 4 de abril de 1755, assinado por D. José I com assessoria de Marquês de Pombal (documento intitulado “Diretório que se deve observar nas povoações de índios do Pará e Maranhão enquanto Sua Majestade não mandar o contrário”, mais conhecido como “diretório dos índios”), em que, entre outras coisas, o monarca prometia aos vassallos que se casassem com indígenas a posse da terra e tratamento régio especial em questões legais, recomendando, inclusive, a abolição de termos como caboclos/as aos descendentes de tais “uniões”, pois a prole gerada pelo casal inter-racial gozaria dos direitos legítimos de cidadania do império. Na prática, para gozar de tais privilégios, os colonos continuaram a violentar as mulheres indígenas, agora forçando-as a contrair matrimônio e gerar descendência como consequência dessa violência continuada. Visavam também cumprir os mandados do rei, buscando seus obséquios e favoritismos. Abaixo, reproduzo trechos do documento citado:

⁴⁶ Retornarei a esta canção na análise seguinte, pois, ela também com “indígena futurista”.

⁴⁷ Canções como “Nativa”, “Retomada”, “Indígena futurista” de Katu Mirim e “Por dentro da Terra”, “Essa Terra é minha”, “Asas” e “Meu respirar” de Kaê Guajajara são exemplos disso. No mapeamento inicial podemos citar também “Fique Viva” de Brisa Flow, Retorno de Souto Mc, entre outras.

Eu, El Rey. Faço saber aos que este meu Alvará de ley virem, que considerando o quanto *convém que os meus reaes domínios da America se povoem*, e que para este fim póde concorrer muito a comunicação com os Índios, por meio de casamentos: sou servido declarar que os meus vassallos deste reino e da America, que casarem com as Indias della, não ficam com infamia alguma, antes se farão dignos da minha real atenção; e que nas terras, em que se estabelecerem, *serão preferidos* para aquelles lugares e occupaçoens que couberem na graduação das suas pessoas, e que seus filhos e descendentes serão habéis e capazes de qualquer emprego, honra, ou dignidade, sem que necessitem de dispensa alguma, *em razão destas alianças*, em que serão também comprehendidas as que já se acharem feitas antes desta minha declaração: E outrosim proibo que os ditos meus vassallos casados com Indias, ou seus descendentes, sejam tratados com o nome de Caboucolos, ou outro semelhante, que possa ser injurioso.

Como se pode ver, a institucionalização da violência contra os povos indígenas é perpetuada e ganha força de decreto régio. Em outras palavras, o estupro, o etnocídio e o genocídio perpetrados contra os povos nativos, que se inicia com a invasão em 1500, entram para a história desse país em todas as frentes possíveis: culturais, religiosas e até mesmo legais.

Dito isso, inicio, precisamente por este tópico, a análise da canção “Mãos Vermelhas”, versão em parceria com DJ Bieta (figura 10), e para tal reproduzo a letra abaixo:

Mãos Vermelhas

Me diz pelo que você luta?
 Que ar você respira, senão o meu fôlego?
 Que comida você come, senão a que eu dou?
 Abra a sua mente antes da sua boca
 É o Brasil que ninguém vê

Tic tac, tic tac, o agro não é tech
 Não é pop e também mata
 Vestem rosa ou azul
 Com as mãos manchadas de vermelho

Vejo meus filhos se perguntando
 Se você os mata ou se eles se matam
 Se você os mata ou se eles matam primeiro

Você não sabe, ninguém viu
 Mas ficou cravado na minha memória
 Pega no laço e você sabe a história
 Legalizam o genocídio

Chamam de pardos para embranquecer
 Enfraquecer e desestruturar você
 Pra não saber de onde veio

E conta a história da bisa
Da sua bisa que era índia
E não é branco, nem preto
Nem indígena o suficiente
Pelos fiscais de id
Ninguém é ilegal em terra roubada

Estou renascendo das cinzas do fogo
Em que queimaram meus ancestrais
Ainda resistimos em tantos tons e vivências

Me diz pelo que você luta?
Que ar você respira, senão o meu fôlego?
Que comida você come, senão a que eu dou?
Abra a sua mente antes da sua boca
É o Brasil que ninguém vê

Tic tac, tic tac, o agro não é tech
Não é pop e também mata
Vestem rosa ou azul
Com as mãos manchadas de vermelho

Vejo meus filhos se perguntando
Se você os mata ou se eles se matam
Se você os mata ou se eles matam primeiro

Figura 10 – Performance de “Mãos Vermelhas”, com participação de DJ Bieta



Fonte: YouTube

Não é incomum ouvir de alguém que declara ter ascendência indígena a narrativa da bisavó que foi “pega no laço” ou “no dente do cachorro”. O que não é muito conhecida ou divulgada é a origem dessas expressões que remetem a mulheres caçadas (às vezes, por matilhas ou laçadas por cavaleiros como gado), capturadas, violentadas, aculturadas e afastadas de seus povos de origem por colonos ou vassalos que seguiam brutalmente a política assimilacionista portuguesa como orientação e justificativa para tais crimes que, literalmente, eram ações legais ratificadas pelas políticas imperialistas. Tais violências foram e são continuadas por garimpeiros, madeireiros, seringueiros e fazendeiros que invadem territórios indígenas e violentam mulheres. Embora muitas pessoas desconheçam (ou prefiram ignorar) a história violentíssima por trás da dita “miscigenação”, ela está na origem da hipersexualização que recai sobre mulheres indígenas e negras em nosso país. A sociedade brasileira continua promovendo esse estereótipo por meio de representações culturais, tal como o hábito de fantasiar-se de “índia” no carnaval. Ao trajar-se com roupas sensuais, as mulheres não indígenas reforçam a ideia de que o corpo nativo é por si “sexy” e “desfrutável”. Laís Zinha (2003), na página *Visibilidade Indígena*, comenta que o estereótipo reforça:

A objetificação [que] faz com que (principalmente) os homens (não-indígenas) nos enxerguem como seus objetos sexuais e, portanto, sua propriedade, gerando um ciclo de constantes violências. No Mato Grosso do Sul, por exemplo, não-indígenas concebiam/concebem mulheres indígenas como “prostituta” ou “prostituível”. Outro exemplo é a escravidão sexual de mulheres indígenas como regra no sistema de aviamento no ciclo da borracha². A naturalização da hipersexualização de mulheres indígenas [que] cria um cenário de apagamento e invisibilidade em torno de nossas pautas e reivindicações, prejudicando o avanço do próprio debate referente aos temas. Além disso, de modo geral, somos excluídas dos dados e estatísticas oficiais. Criam-se estereótipos sobre as mulheres indígenas, como, por exemplo, de que o “sexo com índia é mais selvagem”, além das diversas representações estereotipadas e romantizadas sobre mulheres indígenas em músicas como: “Índia, seus cabelos nos ombros caídos, negros como a noite que não tem luar, seus lábios de rosa para mim sorrindo e a doce meiguice do olhar. Índia da pele morena, sua boca pequena eu quero beijar” ou mesmo na literatura brasileira: as famosas Gabriela e Iracema.

Além de abordar o tema da objetificação da mulher indígena, às vezes por parte de mulheres não indígenas, no trecho reproduzido acima, Zinha faz referências aos relatórios da ONU que traçam um panorama da violência sexual contra mulheres e crianças indígenas e cita, ainda, os estudos de Simonian (1994) e Meira (2017), que versam respectivamente sobre a violência contra a mulher indígena e as práticas opressivas e violentas contra os povos indígenas durante o ciclo da borracha.

Reconheço, nessa hipersexualização e nessa objetificação, uma dupla opressão em que raça e gênero confluem, intensificando a violência contra essas mulheres. Isso fica ainda mais claro se pensarmos que, em contraponto, as mulheres não brancas, de modo geral, são consideradas exóticas e recebem adjetivos como “selvagem”, “da cor do pecado”, “tipo exportação”, entre outros, que demonstram a objetificação de seus corpos e de suas identidades raciais e étnicas. A canção citada por Zinha é a bela e romântica guarânia “Índia” (1928), composta pelos paraguaios José Asunción Flores e Manuel Ortiz Guerrero. É uma obra clássica que entrou para a história do cancionário nacional, apesar de sua origem estrangeira, como exemplar do estereótipo de paixão e sensualidade “despertadas” pela figura da mulher indígena, permanecendo no imaginário brasileiro. A letra da canção está centrada no relacionamento entre o eu-lírico e uma índia tupi, em que a mulher não tem uma só palavra. É descrita como uma mulher sensual, de negros cabelos longos, comparada a elementos naturais que provoca sentimentos apaixonados no eu-lírico e que será, em breve, abandonada pelo seu admirador (“Quando eu for embora para bem distante e chegar a hora de dizer-te adeus”), o qual partirá, mas levará sempre consigo a “imagem” da índia amante, doce, meiga que tem pele morena, boca pequena e cheiro de flor. Essa canção entra para o cancionário brasileiro por meio das vozes da dupla sertaneja Cascatinha & Inhana (1952), com versão para o português do compositor José Fortuna, tendo sido regravaada por Gal Costa, Roberto Carlos, Marienne de Castro, Maria Betânia, Leandro e Leonardo, Paula Fernandes, Michel Teló e a lista segue, o que corrobora a permanência dessa canção em nosso repertório musical e afetivo. Embora muitas vezes não percebamos, sempre que se fala em “índia”, as imagens dessa canção e as descrições de *Iracema*⁴⁸, de José de Alencar, nos vêm à mente, fazendo recuperar figuras belas, doces, sensuais e, frequentemente, a menção à “índia” é acompanhada de uma comparação com a própria terra colonizada ou com elementos naturais, plácidos e passivos.

Tais imagens, plásticas, contrastam com a realidade vivida ainda hoje por mulheres indígenas. De acordo com a ONU⁴⁹, uma em cada três mulheres indígenas é estuprada ao longo de sua vida. O corpo da mulher indígena passa, em nossa curta história como país, de uma posse material como a terra, as plantas ou animais da colônia a um fetiche, algo exuberante, desejado

⁴⁸ Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema. Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira. O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado. Mais rápida que a corça selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação tabajara. O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas. (ALENCAR, 1885, p. 5)

⁴⁹ ONU Mulheres (2016).

e desfrutável. A nudez, que pode ser um fator cultural corriqueiro dentro de suas culturas, vira um “chamariz” para aqueles/as que desumanizam ainda hoje suas individualidades, seus corpos, suas vidas. Não obstante as histórias de mulheres “pegas no laço” ou “no dente do cachorro” (prática, aliás, que nos legou o vocábulo “aperreado”, ou seja, acossado/a por cães) terem sido apagadas de seus significados tristes e reais e virado um sinônimo de que a pessoa descende de “índios legítimos”, a violência contra corpos das mulheres nativas prossegue e, atualmente, tem se intensificado, visto que as ações e os mecanismos de defesa dos povos indígenas foram desmontados pela anterior gestão política do Brasil. Então, o ser “pega a laço” virou um selo de ascendência originária que muitos/as ostentam por ignorância da história dos povos nativos de Pindorama.

Retornando à análise de “Mãos Vermelhas”:

E contam a história da bisavó da sua bisavó que era índia
 E não é preto nem branco nem indígena
 O suficiente pelos fiscais de ID
 Ninguém é ilegal em terra roubada

A propósito desse trecho, passo a discutir questões relativas ao apagamento histórico e ao racismo estrutural que segue sendo reproduzido no país. Um dos modos de representação da história indígena mais recorrente e que concorre para a invisibilização dos povos no presente é contar sua história no passado, algo a que We’e’na Tikuna se refere como “era uma vez o índio”. Tal procedimento acontece de forma repetida e cotidiana em livros e salas de aula, nos noticiários, no nosso próprio desconhecimento das culturas indígenas que existem ao nosso redor. A história não é vista como nossa, mas como a história da bisavó da bisavó. Não raro, deparamo-nos com o discurso de que “índio/a” é alguém que vivia nas matas, caçava e pescava e morava em ocas; alguém que deve ser lembrado/a em uma data comemorativa, memoriais e museus. Quando se tem notícias de indígenas que se inserem no ambiente urbano, utilizam tecnologias, possuem bens de consumo ou frequentam universidades, logo o discurso de aculturação e de apagamento é acionado, pois fomos informados/as de que “índios/as” são seres silvícolas, dóceis e amigos dos animais que existiram lá pelos idos de 1500.

Essa é mais uma estratégia do apagamento que se encontra representado também nos versos “Não é branco, nem preto, nem indígena o suficiente pelos fiscais de ID”, que são aqueles/as que, por meio da repetição desses discursos ou de práticas de apagamento identitário sistemático, e até institucionalizado, arrogam-se do direito de decidir a pertença étnica das outras pessoas. Gloria Anzaldúa (2016, p. 417) reflete:

Mas eu temo uma unidade que deixa de fora partes de mim, que me coloniza, isto é, que violenta minha integridade, minha completude, e que exaure minha autonomia. Por medo, nós também nos policiamos. Por causa de nossa mestiçagem, queers de cor temos mais comunidades com que lidar (étnicas, de classe, lésbicas brancas, etc.), as quais nos analisam para determinar se “passamos”.

A relação entre aqueles/as que analisam e os fiscais de ID dá-se por analogia. E como bem acentua a escritora, ela pode ocorrer até entre as pessoas que supostamente seriam nossos pares. Essa situação de apagamento parcial ou total de algum dos componentes identitários é um exemplo de porque a interseccionalidade é necessária. No caso de Anzaldúa, ela não deixa de ser lésbica ao ser chicana e teme anular qualquer parte de si por essa mania de classificação e hierarquização que a sociedade impõe, por analogia, pardo/a sendo considerada uma “ausência” de etnia e um espaço de apagamento identitário é imposto/assumido por aqueles/as que criam “regras” para ser indígena, preto ou branco. As duas situações revelam uma espécie de não lugar imposto pela mestiçagem (mestizaje) que cria ausências profundas na identidade das pessoas que estão/são incluídas nessa categoria. Por um lado, o *status quo* tem uma definição rígida e completamente atrasada e racista do que seja pessoa indígena, por outro lado, aqueles/as que estão no limbo identitário da condição de pardo/a (mestizo/a).

Historicamente, fomos alimentados/as pelas narrativas dos mitos do cadinho cultural, do país miscigenado, que geram heranças culturais tornadas invisíveis. Esse expediente é metaforizado nos versos “chamam de pardos para embranquecer, enfraquecer e desestruturar você, pra não saber de onde veio”.

O caráter provocativo e revelador da letra dessa canção conduz o poema na direção do desvelamento do fato de que, por trás dessas tristes e coincidentes práticas racistas, há um projeto sociopolítico que é conduzido por frentes múltiplas: apagamento histórico-cultural, racismo velado, desvalorização da origem étnica do/a outro/a, cujas condutoras, em posições de poder, naturalizam essas condutas. Os interesses que guiam essas narrativas de silenciamento histórico-cultural são introduzidos em versos que aludem às “elites” políticas e econômicas que gerem o país, o que é evidenciado em trechos como: “o agro não é pop, não é tech e também mata” e “vestem rosa ou azul com as mãos manchadas de vermelho”. O primeiro representa a elite econômica que tem interesses na dominação e no uso de terras indígenas para exploração e lucro através da agricultura e pecuária de alto rendimento, movimentando milhões em produção e exportação de produtos “da terra” de maneira predatória, promovendo chacinas, roubando terras e destruindo os povos que se coloquem como “obstáculos” ao atendimento de

seus interesses. As notícias de conflitos e invasões de terras indígenas que deixam um rastro de violência contra as pessoas e contra a terra são abundantes na mídia. Junto com a mineração, o agro é, atualmente, um dos maiores perpetradores de violência contra os povos nativos. Já o trecho “vestem rosa ou azul” alude à “elite” política que compactua com tais crimes. Nesse caso, a referência em particular é a ex-ministra da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos do governo passado (Jair Bolsonaro) que, em uma de suas inúmeras controversas falas, afirmou que, com o atual governo: “Uma nova era começou. Meninas vestem rosa e meninos vestem azul”. É importante salientar que essa mesma pessoa, que ostenta o *status* de advogada sem sequer fazer parte da OAB⁵⁰ e que se diz contra a ditadura da “ideologia de gênero” em sua postura de ignorância e fundamentalismo, é acusada de ter sequestrado⁵¹ uma criança indígena de etnia Kamayura, que foi levada sob pretexto de realização de tratamento de saúde, mas nunca foi devolvida ao seu povo, tendo sido “adotada informalmente”, segundo a ministra, o que, na verdade, configura-se como crime de sequestro e alienação parental. Figuras como a citada agente política representam uma vertente de agentes públicos que compactuam com assassinios e extermínios, os quais justificam por uma inclinação fundamentalista religiosa extremamente conservadora e preconceituosa, que vitima todos/as aqueles/as que não vivem de acordo com as crenças e os preceitos “morais” destes ditos/as gestores/as da coisa pública. Em um país de tamanha diversidade cultural, racial, étnica e religiosa, ter o alto escalão administrativo orientado por uma visão mesquinha, estreita e, por vezes, criminosa como essa leva populações, que já se encontram acossadas pelos donos do capital que não respeitam sequer seu direito à existência, a uma situação de abandono e desespero que tem motivado um grande contingente de jovens ao suicídio, como é o caso dos Guarani-Kaiowá, os quais, em face da perda de suas terras e da desconfiguração de suas identidades étnicas, têm apresentado ocorrências de morte por suicídio com uma frequência e em uma quantidade alarmantes.⁵² Segundo dados do Fundo das Nações Unidas para a Infância (UNICEF), o índice de suicídio nas populações indígenas é três vezes maior do que o observado em outras raças, o que nos leva aos versos: “Vejo meus filhos se perguntando / Se você os mata ou se eles se matam / Se você os mata ou se eles matam

⁵⁰ Cf. Folha de São Paulo 2019. Sem diploma Damares já se apresentou como mestre em educação e direito.

⁵¹ Cf. El País, 2019: “Ministra Damares é acusada por indígenas de sequestrar criança, diz revista”.

⁵² Os dados sobre os suicídios na etnia Guarani Kaiowá, no Mato Grosso do Sul, assustam. Essa região concentra 9% da população indígena do Brasil, dos quais 3% são Guarani Kaiowá (ONU, 2016). O CIMI (Conselho Indigenista Missionário) tem publicado recorrentes notas na imprensa nacional e internacional a respeito dessa questão entre os Kaiowá, considerados um dos povos indígenas mais vulneráveis do Brasil, que enfrenta uma sangrenta guerra em defesa de seus territórios tradicionais, amplamente desassistidos pelo Estado e invisíveis à população brasileira em geral. Entre 2000 e 2011, foram 555 suicídios (CIMI, 2012). Em 2013, 72 Guarani Kaiowá do estado do Mato Grosso do Sul, na faixa etária de 15 a 30 anos, cometeram suicídio, atingindo a maior taxa do mundo (MARQUES; ARMOSTRONG; NEGREIROS, 2018, p. 157).

primeiro”. A motivação suicida entre os indígenas foi investigada em inúmeros trabalhos. Aqui, cito o estudo intitulado “Suicídios Guarani Kaiowá: a ausência do território tradicional como obstáculo” (2016), em que a autora, Giulianna Pessoa, seguindo os postulados de Ciampa, cogita uma relação direta entre a perda do sentimento de pertença étnica e as mortes:

a identidade que é produzida pela *mesmice*: identidade que se finda apenas nas determinações exteriores do mundo à nossa volta, ou seja, é a produção de uma identidade pressuposta pelo mundo externo, sem que o indivíduo seja capaz de criar uma representação sobre si e para si. No caso da identidade de *mesmice*, o indivíduo internaliza as representações externas impostas pelo meio em que vive (social e familiar) e não consegue, neste processo, se apropriar delas o suficiente para transformá-las em autodeterminação. Vale lembrar que, para o autor, a condição de *mesmice* pode ser tão insuportável para um indivíduo – o qual, por sua vez, não consegue superá-la – que só lhe resta a autodestruição, cujo final pode ser o suicídio (PESSOA, 2016, p. 6).

Tomando como referência o caso dos Guarani Kaiowá, é possível fazer uma leitura que arremata algumas das alusões metafóricas presentes na canção. A questão do agronegócio como um dos propulsores da violência contra os povos indígenas coaduna-se com a menção à figura da ex-ministra que representa a ideologia dominante, extremista e perpetuadora – pelos meios institucionais – desse ataque continuado e racista aos povos indígenas. A esse entrelaçamento de classe (representado pelo poder do capital) e raça (simbolizado pelo racismo histórico que se encontra entranhado na ideologia política), somam-se os preconceitos e as violências de gênero mimetizados nas cores atribuídas a homens ou mulheres de maneira sumária e binária (vestem rosa ou azul) e nos versos que remetem ao estupro das mulheres indígenas (pega no laço e vocês sabem a história). O eu-lírico, nesse caso, coloca-se como voz que faz a exposição dessas situações e vai além de denunciar os atos de genocídio e racismo, mostrando as mãos manchadas de vermelho, metaforizando o derramamento do sangue indígena por esses indivíduos apontados como culpados.

Ainda enfocando o uso das cores nessa canção, chamo a atenção para os versos: “E não é branco, nem preto / Nem indígena [...]” e “Chamam de pardos para embranquecer / Enfraquecer e desestruturar você / Pra não saber de onde veio”. No primeiro trecho, as cores aludem aos tons de pele das raças citadas, numa tríade que é considerada a origem da miscigenação racial brasileira, uma mistura criadora do “tipo” brasileiro, o pardo. Enquanto isso, no segundo, o eu-lírico chama a atenção para o uso do termo como embraquecedor e, ao mesmo tempo, promotor do apagamento das origens étnicas das pessoas, o que, conseqüentemente, cria uma ausência de história e de consciência das questões raciais que

enfrentamos atualmente. Gloria Anzaldúa, fala um pouco sobre a classificação conferida pela sociedade contemporânea, marcada por rótulos e certificações de gênero, raça e classe. Ela disserta especificamente sobre gênero e a sobreposição de categorias identitárias interseccionais, ao afirmar que:

Marcar é sempre “rebaixar”. [...] As razões deles são para marginalizar, confinar e conter. Meu rotular a mim mesma é para que a chicana, a lésbica e todas as outras pessoas em mim não sejam apagadas, omitidas ou assassinadas. Nomear é como eu faço minha presença conhecida, como eu afirmo quem e o que eu sou e como quero ser conhecida. Nomear a mim mesma é uma tática de sobrevivência (2016, p. 410).

Na análise dos versos “ninguém é ilegal em terra roubada”, é possível interpretar esse discurso como um alerta para que as pessoas busquem, conheçam e retomem suas origens. Esse mesmo alerta aparece logo nos primeiros versos, que são construídos em formas de perguntas diretas: “Me diz pelo que você luta? / Que ar você respira, senão o meu fôlego? / Que comida você come, senão a que eu dou?”. O fato de a voz lírica endereçar seu discurso diretamente à/ao ouvinte, usando recursos dialógicos e poéticos na forma interrogativa, procedimento que reforça esse sentido de construção de um questionamento, levantando tais dúvidas para serem problematizadas por quem as escuta e enfatiza também a primazia da pessoa nativa na terra (meu fôlego, comida que eu dou) cujo território e cuja subjetividade foram e continuam sendo ameaçados pelas práticas de dominação (econômicas, políticas, raciais e sexuais), imperialistas, e hoje neocoloniais, como consequências da invasão e sua tomada de poder sobre Pindorama.

A metáfora das cores em “Mãos Vermelhas” flui como um rio que vai serpenteando ao longo do percurso e criando diferentes paisagens e significados. Do sangue às vestimentas que regulam papéis de gênero, da afirmação da cor da pele ao apagamento identitário, terminando por desaguar na resistência de múltiplos tons e vivências que representam a luta por um mundo a cores, em que a dicotomia demarcada pelo preto e branco dá lugar à paleta diversa do ser e do existir como somos no que ainda restou de Pindorama.

Outro fator que agrega sentidos ao arranjo da composição e que não poderia deixar de mencionar são os efeitos que a DJ Bieta imprime por meio das distorções e inserção de *samples*. Um deles, em especial, causa um efeito de reverberação e eco na voz de Kaê. Um momento exemplar desse procedimento é a repetição dos versos: “Se você os mata ou se eles se matam / Se você os mata ou se eles se matam primeiro”. Existe a repetição da frase (eco) que, aliada à ausência de batida, amplifica e destaca esse momento da canção dos demais, fazendo com que sua voz reverbere por alguns segundos. O mesmo procedimento é aplicado aos versos finais:

“Ainda resistimos em tantos tons e vivências”. É digno de nota também o uso do agogô – tocado pela DJ – no trecho em que surgem os versos “E conta a história da bisa / Da sua bisa [...] / Ninguém é ilegal em terra roubada”, o que causa a impressão de um andamento acelerado, reforçando o sentido de repetição da história que a letra suscita.

Em síntese, considerando de forma global as afirmações e os questionamentos do eu-lírico, contextualizados pelas referências para as quais ele aponta, temos uma voz poética que se encontra na encruzilhada interseccional de relações de opressão pelo poder dominante que se manifesta contra essas questões e se coloca entre as pessoas oprimidas por essa colonização racial, econômica e de gênero, numa posição de resistência e de renascimento mimetizados, mais contundentemente nos últimos versos: “Tô renascendo das cinzas do fogo/ Em que queimaram meus ancestrais/ Ainda resistimos em tantos tons e vivências”. Aqui, encontramos um estamento forte que se vale da pluralidade de cores e da diferença de modos de vida, fazendo recuperar também um símbolo de força bastante conhecido e reapropriado nas artes: o mito da fênix. De acordo com Chevalier e Gheerbant (1994, p. 422), dentre outras acepções, a fênix é considerada um pássaro sagrado e símbolo de uma vontade irresistível de sobreviver, bem como da ressurreição e do triunfo da vida sobre a morte. No que concerne ao indiofuturismo, a composição apresenta a releitura da colonização e de suas consequências, enfatizando sua continuidade, instigando o público ouvinte a recriar narrativas cristalizadas. A letra performada no estilo rap, incorpora tecnologias no campo da música (como o *sample* e o *reverb*) e o produto final que é a canção, é divulgado por meio das tecnologias digitais. Esse movimento é feito enfatizando ainda as questões ancestrais (território) e incentivando uma mudança de mentalidade colonial (“abra sua mente”) por meio da recuperação da trajetória ancestral e do apagamento das barbáries cometidas no processo “civilizatório” (“é o Brasil que ninguém vê”). Ativando a crítica de colonização de gênero, Kaê constrói um texto indiofuturista, combativo e descolonizador que traça diálogos fortes com o racismo e as questões de classe e, por isso também, interseccional.

Nesta seção, enfatizei problematizações de gênero na canção “Mãos Vermelhas”, em que figuram as violências sexual, racial e ambiental que motivaram discussões a partir das teorizações do chamado feminismo comunitário em aproximação com o feminismo interseccional das feministas negras, latinas e chicanas. Apresento, a seguir, a canção “Índigena futurista”, de Katu Mirim, cuja análise, em diálogo com a anterior, suscita discussões em torno de questões que envolve estereótipos e preconceitos acerca dos/as indígenas, veicula também a luta da indígena guerreira pelo território e suas relações insurgentes contra os/as agentes do colonialismo.

3.3 “Indígena Futurista”: a furiosa xondaria de Katú Mirim

Um mergulho, mesmo breve, nos textos de Katú Mirim revela alguns vetores muito claros de seu trabalho: revolta e resistência. Os alvos desses vetores são as narrativas hegemônicas acerca da população indígena do país e as consequências concretas da colonização e do racismo. As composições de Katú e outros/as rappers respondem a esta revolta. Em alguns casos, o seu rap se alinha à crônica, o que pode ser lido como um dos traços característicos do estilo (BRUM, 2016). Ao ficcionalizar e relatar seu cotidiano: acordar, pegar ônibus, trabalhar numa megalópole, batalhar pela existência que implica resistência, a artista realiza uma incursão crítica de revolta e rebeldia da realidade indígena no contexto urbano. Em outros, relata e denuncia, como em “Aguyjevete” (2020)⁵³ alguns dos incontáveis crimes dos quais é vítima, em todo lugar e a todo tempo, a população indígena do Brasil.

Na imagem abaixo, vemos a representação da estética indígena futurista de Katu no tocante à sua performance visual, veiculada em suas redes sociais, unindo elementos *Cyberpunk* às representações da cultura indígena para promover uma descolonização da imagem cristalizada de natividade e da própria noção de futurismo.

Figura 11 – Estética Cyberpunk de Katú Mirim



Fonte: Instagram

⁵³ Ep *Nós* (2020), disponível no Youtube e Spotify.

Katú Mirim é uma denominação Guarani que significa pessoa boa (lembrando que pessoa, neste caso, refere-se um “ser” bom que não tem gênero e nem espécie), embora a *rapper* esteja ligada biologicamente à etnia Boe Bororo, fato que só descobriu na pré-adolescência. Este dado é importante, na presente discussão, porque explicita de apenas um dos vários deslocamentos a que foi submetida Katú, que reencontrou a conexão com a ancestralidade indígena por meio dos Guarani que a reconheceram e a nomearam.

Os “atravessamentos” identitários marcam sua trajetória: por tornar-se filha adotiva de um pai pastor evangélico e só “descobrir” sua relação e ancestralidade indígena a partir dos 12 anos de idade; por ser lésbica, *queer*; por ser uma indígena para quem a referência musical mais imediata não eram cânticos ancestrais e sim o *rap*, o *hip-hop*, música produzida e consumida na periferia de São Paulo. Nesse caso, a relação íntima entre o dado artístico e o dado sociológico não pode ser ignorada: mais do que o pagode, o samba, o forró – estilos musicais que, embora oriundos das camadas populares da sociedade brasileira, gozaram e gozam de espaço privilegiado nos meios de comunicação –, o *rap* tem seus modos de fazer, sua estruturação instrumental, seu texto e mensagem referencial ligadas ao âmbito da periferia, dos guetos e prioritariamente às lutas sociais, raciais, de classe e mais agudamente de gênero.

As questões citadas estão presentes nos trabalhos de Katú que, além da carreira de cantora, atua também como modelo e faz ativismo ambiental, social e de gênero por meio de suas plataformas virtuais. A artista está sempre apresentando suas leituras e visões de mundo, veiculando cultura indígena e repercutindo assuntos de interesse público em relação aos povos indígenas, a cultura musical, literária e às comunidades LGBTQUIAPN+. Ao apresentar-se como uma mulher periférica, indígena e lésbica. Katu confronta estereótipos desconstruindo visões que a constroem enquanto tal. Essa sobreposição de camadas identitárias tem feito parte de seu trabalho, não somente como cantora, mas como artista multifacetada atuante em diversas frentes. As proposições de Katú parecem convergir com o que sustenta Breny Mendoza (2016, p. 413):

Identidade não é um monte de cubiculozinhos abarrotados, respectivamente com intelecto, raça, sexo, classe, vocação, gênero. Identidade flui entre, sobre aspectos de uma pessoa. Identidade é um rio – um processo. Contida dentro do rio está sua identidade, e ela precisa fluir, mudar para continuar um rio - se parasse seria um corpo d’água contido, como um lago ou um banhado.

A exemplo de suas letras, suas opiniões são contundentes, ela constrói uma expressão visual indígena *cyberpunk* que promove a reflexão sobre as culturas indígenas tanto nas aldeias,

quanto na cidade e incentivando a reflexão, ao desestabilizar binarismos e estereótipos sobre povos originários e sobre as mulheres, promovendo uma dupla descolonização, no ambiente ainda racista e machista/lgbtfóbico, sendo uma das pioneiras do movimento indígena no *rap*.

O *cyberpunk* aparece com uma das influências mais perceptíveis no trabalho de Katú, portanto, é necessário esclarecer como entendo este conceito. A partir das reflexões de Fábio Fernandes (2006, p. 54) penso que o *cyberpunk* não pode ser definido de maneira fechada “por um conjunto de características específicas demais”, por serem os/as autores/as herdeiros/as de tradições literárias diversas, contudo o gênero apresenta “um fio condutor no comportamento dos membros do *Cyberpunk*”. Tais comportamentos giram em torno das ideias opositoras à ordem vigente e apontam para narrativas que propõem a promoção mudanças nesse cenário. Temos, portanto, narrativas insurgentes/rebeldes. Ainda na mesma obra, o autor aponta, a partir da análise de *Neuromancer*, de William Gibson (1984), algumas das mais proeminentes características dessa narrativa exemplar: “a cybercultura, com sua estética *hacker*, sua música eletrônica, suas *sampleagens* culturais, suas tribos urbanas [...]” (FERNANDES, 2006, p. 75). Esses elementos estão presentes na obra de Katu, conforme demonstrado nesta análise.

Reproduzo a seguir a letra da canção “Indígena futurista” para, em seguida, iniciar sua análise:

Hey!

Nosso povo nunca morre, a raiz nos salvará
 Hey! Olha aqui nunca foi sorte
 A escuridão tive que iluminar
 Hey! E me jogaram do penhasco
 E tive que aprender voar
 Hey! E me jogaram na fogueira,
 Mas virei água para apagar
 E estou de pé com fé
 Não vou me arrastar
 A minha morte você quer,
 Mas não vou te dar
 Me querem apagada, mas eu vou brilhar
 O bicho da mata virou popstar
 Nossa terra é vip e eles não vão entrar
 Aqui nobreza e nós vamos reinar
 Me querem apagada, mas eu vou brilhar
 O bicho da mata virou popstar
 Nossa terra é vip e eles não vão entrar
 Aqui nobreza e nós vamos reinar
 Se não aguenta é melhor abaixar
 Fúria da terra, do céu e do mar
 Você pensou que eu não iria voltar, voltei
 Para lutar até reencarnei
 Você pensou que eu ia me calar, mas gritei

1, 2, 3 no sistema eu entrei
 Me infiltrei para matar o rei
 Código da Vinci também decifrei
 Olha lá os muros que eu derrubei
 Lembrando daqueles que eu não desonrei
 E a onça não vai amansar
 Então corre que eu vou te caçar
 E a dança não vai mais parar
 Que hoje *los muertos* que vão dançar
 Tá difícil, mas vou suportar
 Na mira da bala e eles vão atirar
 Odeiam minha luz, mas vou ofuscar
 Me querem parada, mas vou avançar
 Na favela o Estado me jogou
 Com sequela esqueci quem eu sou
 Mas a minha volta olha o que causou
 Vou banindo, banindo no canto e no *flow*⁵⁴
 Me querem apagada, mas eu vou brilhar
 O bicho da mata virou popstar
 Nossa terra é vip e eles não vão entrar
 Aqui é nobreza, nós vamos reinar
 Me querem apagada, mas eu vou brilhar
 O bicho da mata virou popstar
 Nossa terra é vip e eles não vão entrar
 Aqui é nobreza, nós vamos reinar
 Se não aguenta é melhor abaixar
 Fúria da terra, do céu e do mar
 E nosso povo nunca morre, a raiz nos salvará
 Olha aqui nunca foi sorte
 A escuridão tive que iluminar
 E me jogaram do penhasco para voar
 Me jogaram na fogueira
 Mas virei água para apagar
 88 a constituição
 Mas 1500 foi a invasão
 Roubaram as terras com a bíblia na mão
 Branca é a cor do ladrão
 Tá difícil, mas vou suportar
 Tô na mira da bala e eles vão atirar
 Odeiam minha luz, mas vou ofuscar
 Me querem parada, mas vou avançar
 Tá difícil, mas vou suportar
 Tô na mira da bala e eles vão atirar
 Odeiam minha luz, mas vou ofuscar
 Me querem parada, mas vou avançar
 Me querem apagada, mas eu vou brilhar
 O bicho da mata virou popstar
 Nossa terra é vip e eles não vão entrar
 Aqui é nobreza, nós vamos reinar
 Me querem apagada, mas eu vou brilhar

⁵⁴ O *flow* é a habilidade métrica e melódica de cantar seguindo as batidas rítmicas, fazendo assim coincidir agradavelmente o instrumental e o vocal. O termo vem do inglês e tem o significado de fluir. pode ser entendido também como a habilidade de rimar e improvisar rápida e sequencialmente sem ficar embarçado/a. (Red Bull, 2022).

O bicho da mata virou popstar
 Nossa terra é vip e eles não vão entrar
 Aqui é nobreza, nós vamos reinar
 Se não aguenta, é melhor abaixar
 É melhor abaixar, é melhor abaixar
 Se não aguenta, é melhor abaixar
 É melhor abaixar, é melhor abaixar
 Se não aguenta, é melhor abaixar
 É melhor abaixar, é melhor abaixar
 (Se não aguenta, é melhor abaixar)
 Me infiltrei para matar o rei
 (É melhor abaixar, é melhor abaixar)
 Olha os muros que eu derrubei
 Lembrando daqueles que eu não desonrei

A atuação de Katú Mirim no *rap* é destaque. Ela é mais um expoente entre jovens músicos/ as indígenas que perceberam no *rap/hip hop*, uma ferramenta potente de difusão de sua mensagem. No entanto, no próprio meio artístico Mirim encontra barreiras: racismo, machismo, lgbtphobia e desvalorização de seu trabalho. Nesse sentido Mirim afirma que:

O *rap* dos não indígenas acaba sendo racista, quando não dá oportunidade de a gente ocupar aquele espaço que nos pertence. A gente vê festivais de *rap* onde as pessoas vão fantasiadas de índio, onde não tem indígena, onde os próprios MC's acabam fazendo músicas que são racistas com os povos originários (SELECT, 2022, n. p.).

A própria presença de Katú e de outras mulheres indígenas nos eventos vem contribuindo para descolonizar o meio artístico, em especial a cena *Hip Hop*, apontada por ela como ainda bastante preconceituosa. Mulheres como Brisa Flow, Souto Mc, Andará Mc, Kaê Guajajara, entre outras, que cresceram na periferia, encontraram, desde cedo, no *rap* uma ferramenta de potencialização de suas vozes. Na matéria da revista *Select* podemos compreender algumas das razões que atraem jovens da periferia para este ritmo:

Nas comunidades ou no contexto urbano, os jovens indígenas se identificaram com as letras e perceberam que o *rap* poderia ser uma ferramenta para veicular discursos de protesto. A discussão em torno da apropriação de uma linguagem artística não indígena, nesse contexto, torna-se irrelevante. “A música sempre foi um idioma muito privilegiado nas trocas, nos rituais e nas guerras na história da América do Sul. A gente está falando de *rap*, mas há casos no Brasil de artistas indígenas fazendo forró, música sertaneja, heavy metal, cumbia e reggaeton”, observa a professora Deise Lucy Montardo, especialista em música indígena. “Não é uma novidade. No caso do *rap*, é recente porque o gênero é recente. Mas a troca já é antiga. O que é realmente novo é a visibilidade que a *internet* propicia” (SELECT, 2022, n. p.).

A citação acima, ao mesmo tempo em que contextualiza a forte adesão dos/das jovens artistas ao *rap*, elocubra sobre a apropriação deste gênero por indígenas. Entre os muitos atrativos do gênero, estão a valorização da cultura popular e periférica, a discussão das questões de classe, de raça e de gênero. O *rap* tem uma grande difusão através da *internet*, conforme salienta Márcia Félix Cortez (2010, p. 30),

a utilização dos meios midiáticos para articulação e criação artística confere, por sua vez, uma peculiaridade especial às canções de *rap*, permitindo que se extrapole conceituações binárias, como culto *versus* popular e antigo *versus* moderno. Tais fenômenos urbanos são teorizados por Canclini (2006) através da análise dos processos de hibridação intercultural.

Aproveito para explicar sobre a característica híbrida presente nas canções de *rap* como um todo, mas aqui, especificamente, sobre o hibridismo entre cultura indígena e cultura popular periférica. A pauperização do/a indígena brasileiro, a dificuldade de acesso a bens culturais, sociais e naturais como água encanada, saneamento básico, escolas e universidades, conduzem muitas vezes os indígenas a uma migração necessária à sobrevivência. Essa situação está mimetizada nas canções de *rap*, especificamente das/os MCs indígenas. Na canção aqui enfocada, os versos “na favela o estado me jogou” e “Tô na mira da bala, eles vão atirar”, recuperam imagens que continuam se repetindo nas periferias brasileiras.

O eu lírico do texto de Katú transita na instabilidade enunciativa. Por vezes é um eu, por outras é um nós, o que ocorre, por exemplo, nos versos: “eu vou ofuscar” e “nós vamos reinar”. Nisso a *raper* cria uma voz lírica que busca falar não apenas de si ou de uma perspectiva pessoal, mas coletiva e compartilhada. Em outras palavras, a voz lírica não deriva de um indivíduo específico; o que temos é um espaço/lugar de enunciação em que subjetividades e tempos diferentes se cruzam. Esse movimento de sobrepor vozes e espaços de tempo espiralar, já abordado na discussão acima, não representa um vetor para o futuro, mas uma possibilidade de trânsito no espaço-tempo. Por isso, no que se refere aos tempos verbais, embora nos conectemos ao presente da apreciação e da enunciação poética, não há concentração significativa no passado, presente ou futuro; há o intercâmbio entre eles, como nos versos: “a raiz nos salvará”, “me jogaram do penhasco”, e “estou de pé”. E a construção prossegue alternando entre presente passado e futuro, criando uma poética que faz um contínuo movimento para frente e para trás no tempo.

No que se refere aos lugares de enunciação, a alternância entre as marcações verbais e pronominais que individualizam e pluralizam a voz lírica gera uma indistinção entre um eu

individualizado e o grupo de que faz parte. A flexão do adjetivo, a exemplo de “Me querem parada, mas vou avançar”, é a única marcação de gênero apresentada no texto, no entanto é suficiente para sabermos que a voz lírica declina no feminino, nesta composição e possibilita entender que o sujeito de ações de resistência e rebeldia como reencarnar para voltar (para a luta) são performadas por uma guerreira, como exemplo destaco os versos: “Você pensou que eu não iria voltar, voltei/ Para lutar até reencarnei” a dilatação da personalidade/ individualidade. É essa possibilidade de leitura dupla que marca a complexidade do discurso de Katú.

Ainda ressaltando os tempos verbais, há uma linha de recorrência em construções no futuro, quando se trata de posicionamentos desse eu/nós lírico em relação oposicional a um eles/elas implícito, como: “me querem apagada, mas eu vou brilhar,” “odeiam minha luz, mas eu vou ofuscar”, “me querem parada, mas vou avançar”. Esses versos apresentam ações de continuidade e resistência que, de alguma maneira, desafiam o desejo desse “eles/as” a que o eu lírico se refere, criando um polo oposto para a voz que ora está no singular e ora no plural. Tal estrutura discursiva rememora a estratégia de “O querereres”⁵⁵ (1984) de Caetano Veloso, na qual Marília Carvalho e Sérgio Freitas (2022, p. 4) leram um discurso de rebeldia. A dupla afirma que

Nos diversos contextos são também diversas as relações que as músicas e os músicos estabelecem com a rebeldia. No universo das canções, vê-se a rebeldia servindo desde mero pretexto para a criação de versos, passando por manifestações e estilos que a incitam e cultuam, até casos em que a própria rebeldia parece transmutar-se em texto e som, sendo a atitude rebelde percebida em diferentes âmbitos da materialidade da canção.

Ao estabelecer o paralelo entre a postura discursiva das duas canções, dialogo com a citação acima no sentido de localizar a obra de Katú nessa seara uma vez que em suas composições a rebeldia se estabelece como estilo. Compreendo também que ela se materializa em diversos âmbitos da canção, no discurso, na repetição opositora da adversativa “mas”, nas próprias repetições rítmicas que se estabelecem como um *looping* da batida. Essa rebeldia expressa-se ainda através dos sentidos de resistência impressos nos versos: “minha volta olha só o que causou”, “para lutar até reencarnei”, “pensou que eu não ia voltar, voltei”. A construção discursiva teimosa de Katú, encontra-se alinhada novamente à de Caetano, no sentido de que

⁵⁵ Faixa 7 do álbum *Velô* (1984), Universal Music.

ela é conturbada, tensa, desenvolve-se de maneira oposicional e organiza-se por antíteses. Ao analisar a canção de Caetano, Nohad Fernandes explicita:

Por toda a letra da canção, as tensões se dispõem em pares metaforizados antitéticos que revelam a disparidade de desejos. Algumas delas são explícitas, transparentes; outras, implícitas, com conteúdos opostos que dialogam com elementos extratextuais, pertencentes à cultura, ao conhecimento de mundo e, portanto, dependentes do contexto extralingüístico para obterem coerência (FERNANDES, 2006, p. 5).

O mesmo procedimento é adotado por Katú, mas em sua composição a relação não se dá entre um par romântico e nem procede de desencontros, mas de antíteses de posturas, valores e desejos que giram entorno de temáticas do âmbito social. Além disso, o procedimento musical de repetição adotado por Caetano faz a canção desenvolver-se em ciclos. Em “Índigena Futurista” esse movimento cíclico pode ser lido também como uma característica do gênero *rap*, consequência da utilização de *sampler*⁵⁶ que se repete e das batidas eletrônicas.

Ainda a propósito da citação acima, os diálogos extratextuais propostos por Katú, levam a aspectos que extrapolam a mensagem veiculada pelo texto e criam alguma dificuldade para uma leitura que se restrinja aos seus traços formais ao trazer para o âmbito da composição dados explicitamente biográficos, o eu lírico confunde-se com a *performer* que empresta seu corpo a esse eu/nós que enuncia. No caso em questão, este corpo busca se alinhar com o traço de inconformismo, revolta e contestação da mensagem. Em outras palavras, a performance acrescenta camadas de significado à canção. Se, para além disso, trouxermos à nossa apreciação e análise o dado visual, a vestimenta, expressão facial e movimento da *rapper*, então poderíamos pensar que sua performance integral, mimetiza sua própria existência que é parte da resistência que canta. Sua presença, seus cabelos, sua maneira de expressão e seu *flow* marcantes são elementos desestabilizadores (no mínimo, opostos) da ordem que esse eu/nós lírico busca atacar. A fusão entre a voz do/a cantor/a e a voz lírica é um traço comum na cultura *Hip Hop* e no *rap* tem a ver com a própria natureza do gênero e com a natureza da performance associada a ele. Em diálogo com as proposições de Paul Zumthor, Márcia Félix (2010, p. 85) aponta que:

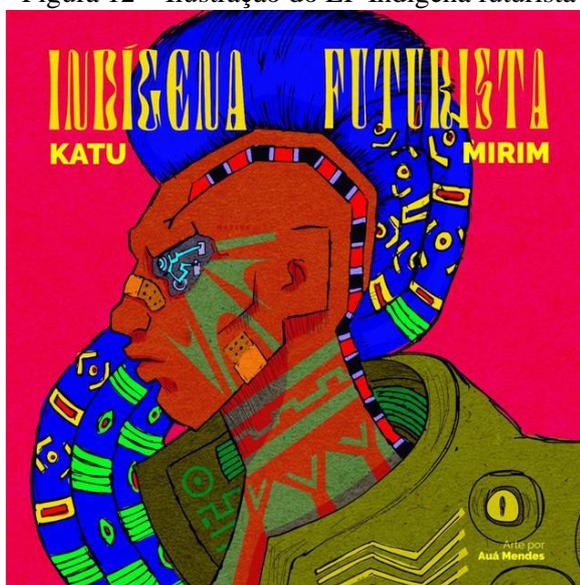
⁵⁶ De acordo com Márcia Félix Cortez (2010), “*Sampler* - Instrumento eletrônico dotado de memória para armazenar os sons selecionados. Normalmente é acoplado a um *mixer* e pode conjugar ao mesmo tempo várias estruturas melódico-musicais, pois é capaz de armazenar até dez sequências musicais a serem utilizadas na performance dos *DJs*. Configura-se como um dos mais fecundos recursos da discotecagem, auxiliando a construção do *rap* através das colagens”.

[a] constatação do uso da voz com função artística e social, revelada nas obras de Zumthor, nos impulsiona a considerar que existem pessoas com a capacidade de vocalizar as suas experiências de vida, sejam elas tristes ou alegres, nos mais diversos lugares. Percebe-se que há no/a *MC* uma forte identificação com o seu espaço geográfico para apresentá-lo nas canções e, muitas vezes, esta representação pode ser relacionada ao que Zumthor menciona sobre as diversas regiões do mundo nas quais o poder do uso da voz se comprova, bem como ao fato da poesia oral que é “propícia em sociedades desprovidas de artes visuais e nas que vivem em meio natural pobre e austero” (1997, p. 171).

O/A *MC* está sempre negociando e defendendo posições e propondo-se a rimar sobre suas lutas e seu território, seja ele o microfone (espaço de fala), a favela (espaço geográfico), ou a ancestralidade e seus espaços originários (cartografias afetivas e imaginárias). O corpo do/a cantor/a, ao dar vazão a performance vocal e gestual, pode imbricar-se numa tríade particular de instâncias performáticas em que o eu lírico, o/a *MC* e a própria comunidade que ele/ela representa tornam-se, momentaneamente um/a só voz. Dessa maneira o rap torna-se um espaço privilegiado de luta social em que a voz dos/das excluídos/as pode ser ouvida.

Retornando à análise das particularidades da canção, a estrutura musical em sua base instrumental está baseada num *beat* constante, de andamento rápido, assemelhando-se a um híbrido entre a *dance music* e o *hip-hop*. O canto de Katú desenvolve-se sobre essa base e alterna entre o *flow*, o discurso e o coro cantado no refrão.

Figura 12 – Ilustração do EP Indígena futurista



Fonte: Instagram

A imagem acima foi lançada nas redes sociais de Katu, na ocasião da divulgação do Ep “índigena futurista”. A arte é Auá Mendes, uma artista visual transvestigênero⁵⁷ e manauara. Auá é proveniente do povo Mura e se inspirou numa estética *cyberpunk* com motivos indígenas para compor esta arte em cores marcantes. A figura sem marcação de gênero é retratada de perfil, apresentando marcas de luta mimetizadas pelos curativos e sua pele apresenta pinturas corporais indígenas no rosto e pescoço, além de usar um casaco que lembra o estilo militar. O olho remete a uma espécie de tecnologia eletrônica, possibilitando a leitura desta personagem como um/a ciborgue e o moicano azul trançado em *dread locks* remetem à estética *punk*. Tais elementos oportunizam elucubrar motivos indiofuturistas tais como hibridismo tanto no que diz respeito à tecnologia (ciborgue), quanto à cultura (*punk* + indígena) e quanto ao engajamento social (representado pela postura e expressão facial combativas e pelos curativos), dialogando assim com o próprio estilo de Katú e com a canção ao retratar uma pessoa indígena guerreira futurista.

A voz lírica da guerreira expressa uma força reativa elemental presente nos versos “fúria da terra, do céu do mar” e “corre que a onça não vai amansar/ então corre que eu vou te caçar. Aqui podemos recuperar a palavra guarani *xondaria* (guerreira/soldado). A voz lírica coloca-se na posição de uma guerreira que tem a capacidade de se hibridizar com elementos e seres naturais, procedimento que dialoga com o construído pela canção “Serpente-mulher” que analiso no capítulo seguinte. Se por um lado essa imagem aproxima as duas canções, ela também aponta divergência no tom e nos motivos para essa hibridização. Enquanto a *xondaria* utiliza os elementos para atacar e se defender em sua fúria contra esse “eles” que ela identifica como o estado e o colonizador e seus aparatos (como a religião dominante e o poder de polícia), a serpente-mulher apresenta-se como imponente ancestral que carrega ensinamentos culturais e religiosos dos Borari.

A fúria, revolta e rebeldia são atributos que permeiam toda a obra de Katú, exemplo disso é seu álbum *Revolta* que reúne canções como “Jogo sujo”, “Luto”, “Sem silêncio”, “Clique boom”, entre outras. Ressalto essas como exemplo apenas para referenciar que fazem parte de um conjunto chamado *Revolta*, o que destaca o atributo mobilizado nessa análise. Versos como “me infiltrei para matar o rei”, “Então corre que eu vou te caçar” e “fúria da terra, do céu, do ar” reforçam os sentidos que aponto, destacados pela constituição enunciativa do eu/nós contra “eles”, base sobre a qual se constrói a canção. Ainda assim, trata-se aqui de uma

⁵⁷ Esta é a palavra escolhida pela artista para sua autoidentificação e reflete como ela se identifica quanto à categoria gênero.

voz lírica no feminino, cujos desejos de revolta e raiva se expressam de uma maneira irrefutável. Ocorre que na sociedade patriarcal a raiva não é um atributo bem aceito nas mulheres (especialmente as não-brancas), assim como o desejo e o ressentimento, conforme apontou Eugenia Delamotte (*apud* SCHWANTES, 2005). Ao construir uma voz lírica guerreira e furiosa, Katú desafia os padrões de falocentrismo vigentes, especialmente no universo do *rap*, reclamando o direito à revolta e à expressão da raiva em mulheres.

Fúria, para além de ser um sentimento entre raiva, justiça e vingança avassaladora, é também o termo que nomeia as três deusas irmãs da mitologia romana que são responsáveis pela punição dos crimes que escandalizam os/as deuses/as. São justiceiras implacáveis conhecidas pelos gregos como Erínias. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1994, p. 435-436):

As Erínias eram os instrumentos da vingança divina para castigar os erros dos homens, que elas perseguiram, semeando-lhes o medo no coração. Na Antiguidade, já eram identificadas à consciência. Interiorizadas, simboliza o remorso, o sentimento de culpa, de auto destruição daquele que abandona um sentimento de um pecado que considera inexprimível.[...] “*guardiãs das leis da natureza* e da ordem das coisas (física e moral), e por isso puniam todos aqueles que ultrapassassem seus direitos à custa de outrem, quer entre os deuses quer entre os homens (grifos meus).

Essa relação entre vingança divina e leis da natureza, pode mediar a leitura desse movimento da voz lírica de transformação elemental e metamorfose em onça brava⁵⁸. A metamorfose analisada pelos citados autores revela uma “crença na unidade fundamental do ser, sendo as aparências visíveis um valor ilusório e passageiro” (p. 630). Eles acrescentam ainda que é uma expressão de desejo, de sanção oriunda do inconsciente profundo que se manifesta pela força criadora.

Temos aqui o centro temático da canção, a luta pela reparação e pela justiça que tem por motores: a fúria e a preservação tanto da ancestralidade quanto do território. Neste ínterim, os movimentos de metamorfose podem representar tanto a conexão com a ancestralidade, quanto a execução do papel de *xondaria*/guerreira, motivo pelo qual as forças da guerreira e dos elementos naturais se fundem nesta luta. A figura da onça é particularmente exemplar ao caçar aqueles que invadem seu território. É considerada um/a ancestral e um/a guerreira por vários

⁵⁸ Na literatura contemporânea, esta metáfora tem sido retomada com bastante frequência, especialmente ressaltando a fúria da mulher. Cf. por exemplo, *O som do rugido da onça* (2021), de Micheline Verunsch, vencedor do prêmio Jabuti em 2022.

povos indígenas de Pindorama e de Abya Yala, como se pode ler na citação de Grasiela Porfírio (2019, p. 560):

Esse grande felino está presente em diversas culturas americanas, do caboclo, pantaneiro às civilizações Zapotecas do México (1.500 – 700 a.C.) e Mochicas do Peru (100 a 700 anos atrás) (MIRANDA; JOHN, 2010). Registros como esses demonstram que o ser humano estabeleceu um estreito laço com a onça-pintada, que data de milhares de anos. Como descrito em Miranda e John (2010), a palavra jaguar, que em tupi-guarani significa “aquele que briga”, foi adotada pelo espanhol, inglês e francês para nomear a onça-pintada. Ainda, segundo Miranda e John (2010), em mapuche (língua indígena do Chile) e na Argentina, a onça-pintada é chamada de Nahuel, nos pampas argentinos de el bicho (o bicho) e na Colômbia mano de lana (mão de lã) em alusão ao seu andar silencioso.

Como se pode ver o histórico de proximidade entre os povos indígenas e esse animal é imenso. A palavra tupi-guarani para Jaguar vinculada por Porfírio na citação acima é reveladora para os sentidos que aqui aponto: aquele/a que luta, guardião/o. Este trecho atesta também a prevalência dessa presença na cultura de vários povos andinos, o que demonstra a importância desse felino em suas cosmovisões. Outro ponto que saliento é a nomenclatura “el bicho” (o bicho, adotada pelos grupos pampeiros argentinos, pois tal imagem suscita a reflexão sobre os versos “o bicho da mata virou *pop star*”). Aqueles seres considerados perigosos e selvagens são exaltados na cultura pop por meio da arte musical. Pode-se entender uma referência tanto à pessoa indígena quanto à onça. Tal procedimento de sobreposição revela uma estreita aproximação com a natureza e uma subversão, pois o/a selvagem que teve (e tem) sua cultura, seu território e sua existência ameaçados está sendo aclamado. Aponto, ainda, a inversão da relação predador/presa, uma vez que, o ser humano é que tem caçado onças predatoriamente levando ao risco de extinção da espécie e tem também destruídos seus territórios. A voz lírica inverte os papéis colocando a onça como caçadora de pessoas. A sanha predatória do não indígena, levou a situação de extermínio vários povos tradicionais, sendo que alguns povos foram literalmente extintos em decorrência do genocídio. A canção em tela dialoga com a composição “Caça e caçadora” (2019) de Souto Mc no que diz respeito à inversão desses papéis:

Meu *espírito* é como um casulo
 Me *transformo*, deformato
 e as vezes me enclausuro
 Voltando mais forte,
 sem medo da luta e da morte
 eu *enfrento* e não fujo
 Sou *leoa* e *rujo*,
 Sabendo quem sou nunca mais me anulo,

não me deixo levar pelo seu jogo sujo
 Tentaram matar a verdade,
 tentaram matar minha língua
 Quiseram minha identidade,
 eles querem “nois” morrendo à míngua
 Como as árvores nessa cidade,
renascemos mais fortes ainda.
 Nossa força *ancestralidade*,
 não existe quem mate,
 o que é *terra* não finda [...]
 Fortaleza, peito de aço!
 Não sou mais pega no laço!
 Hoje *eles que são caça*
 e eu sou *filha de caçador*.
 (grifos meus)

A paridade entre as canções pode ser demonstrada a partir das nas figuras temáticas: espiritualidade/ancestralidade, enfrentamento, renascimento, resistência (metáfora da raiz em Katu) e, por fim, na inversão dos papéis entre caça e caçador, também presentes em “Índigena futurista” nos versos: “Onça braba não vai amansar/, Então corre que vou te caçar”. Outra aproximação interessante está no estamento de que o povo indígena não vai ser exterminado, pois renascerá. Em Souto MC: “Nossa força ancestralidade/, não existe quem mate/, o que é terra não finda”, e em Katú: “O nosso povo nunca morre/, a raiz nos salvará”. As similaridades temáticas e discursivas apontam para referências éticas e estéticas que orientam o processo das compositoras e parecem estar alicerçadas em relação ao resgate de suas ancestralidades. Souto MC é Kariri e foi criada, assim como Katú, no contexto de urbanidade, em São Paulo. Em suas diferentes trajetórias, ambas sinalizam para um processo de volta à raiz. Saliento, como mostra disso os títulos “Retomada” de Katu e “Retorno” de Souto MC⁵⁹. Essas vozes líricas performam embates e deparam-se com preconceitos raciais, de gênero e de classe ao trilharem o caminho inverso, voltando para a conexão ancestral.

Voltando, a análise de indígena futurista, as inversões e polarizações proposta pela letra da canção denunciam, por um lado as violências e pagamentos contra os povos indígenas; mas por outro, lado há um levante, uma reação por parte da voz lírica que se projeta sempre no futuro com insistência e resistência, a partir da reiteração das formulações “eu vou”, “nós vamos”. Há um movimento aguerrido de esperança contido nas ações guerreiras que podem ser recuperados também nos versos “estou de pé”, “não vou me arrastar”, “minha morte você quer”, “mas não vou te dar”.

⁵⁹ “Caroline Souto tem quase 10 anos de *rap*. Com 25 de vida, a MC originária do bairro da Penha, zona norte paulistana, teve seu primeiro contato com o *hip hop* logo na infância. Foi criada em Itaquaquecetuba, grande São Paulo” (ROSÁRIO, 2020).

É possível também recuperar a relação intertextual com a animação *Uma história de amor e fúria* (2013) dirigida por Luiz Bolognesi que narra a saga de um guerreiro indígena imortal que acompanha 600 anos de história do Brasil, desde a colonização até um futuro distópico. A missão de Abeguar (Tupinambá) é impedir que Anhangá (na trama, um espírito destruidor) acabe com o futuro e destrua a terra. Para cumprir tal missão, ele não pode ser morto. Sempre que é fatalmente atingido, transforma-se num pássaro e encarna novamente para prosseguir com seu destino de lutar contra as forças da destruição. Em vários momentos do filme, ao ser encurralado em locais de grande altitude, Abeguar (que posteriormente assume outros nomes) salta transformando-se em um pássaro ou mesmo voando na forma humana. Ambos (voz lírica e personagem fílmico) são metamorfos (ela onça e ele pássaro), essa associação com a natureza para a luta, é algo importante pensando no contexto das culturas indígenas, uma vez que ela pressupõe a sobreposição de natureza e cultura que é estratégica para a defesa e o ataque contra os agressores/as e invasores/as.

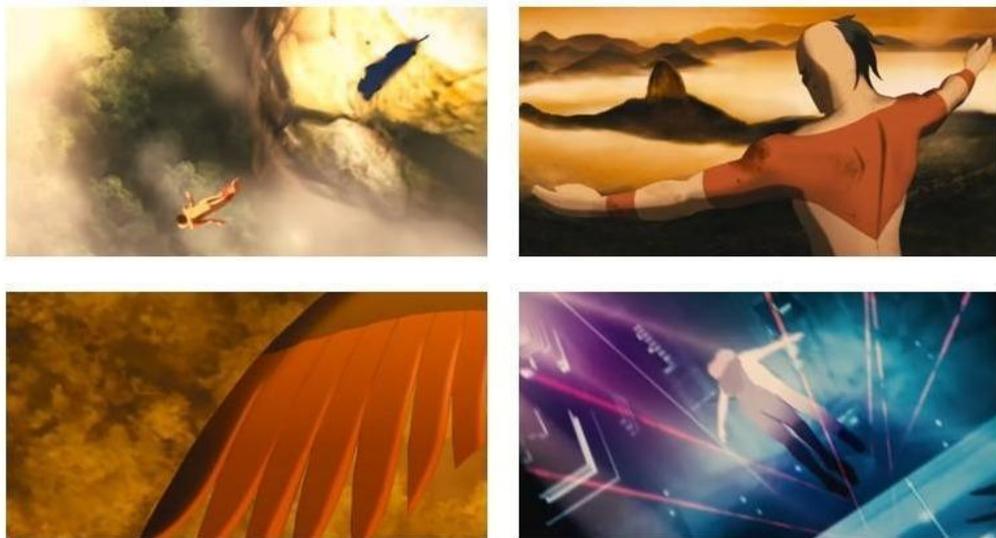
No caso da voz da canção, esse movimento poderia ser lido como essencialista no tocante à gênero, uma vez que a aproximação entre natureza e mulher no pensamento ocidental, resultou (quase sempre) num essencialismo reducionista e animalizante que pressupõe que nem a mulher, nem a natureza tem espaço na cultura que é dirigida, predominantemente por homens. No entanto o movimento da indígena futurista aponta em sentido contrário, é na união com a natureza que ela aumenta seu poder para enfrentar a cultura dominante que se impõe sobre sua visão de mundo em que a natureza é vista como um sujeito e não como objeto e sendo uma subjetividade cultural (resultante das interações de todos os seres que a compõem), é afetada e afeta decisões e embates que acontecem no nível social. Entendo, portanto que o movimento performado por esta mulher futurista pode ser alinhado ao ecofeminismo em seu uso estratégico, conforme recomenda Izabel Brandão (2020, p 6): “Então, aqui podemos alinhar o uso de ecofeminismo de forma estratégica, semelhantemente ao essencialismo estratégico, em um modo contingencial de uso do termo”⁶⁰. Não se trata, portanto, de identificar uma "essência" feminina que se alinha com a natureza, mas de perceber sobreposições entre os pares (mulher/onça, Abeguar/pássaro) numa parceria para uma batalha em comum que não necessariamente animaliza a mulher ou personifica a natureza. Aqui é necessário adotar o ponto de vista dos povos originários para compreender que a imbricação naturezicultura (HARAWAY, 2003) não assume dicções essencialistas, pois nas sociedades indígenas de

⁶⁰ Retomo a essa discussão no próximo capítulo, Cf. página 125.

maneira geral essa separação não existe. Além do mais, a identificação entre mulher e natureza com fins de relegar a mulher ao natural e o homem ao cultural nos termos de Ortner (2016) não se sustenta nas cosmovisões indígenas, pois os homens também estão imbricados com naturezacultura e essa ligação não é vista como hierárquica, moralizante ou segregatória. Tais posturas hierárquicas têm lugar majoritariamente nas sociedades colonialistas.

Logo abaixo reproduzo três frames do filme: o primeiro no momento em que Abegar salta do penhasco com Janaína, sua companheira; no segundo quando ele está novamente pronto para saltar após a morte dela; no terceiro aparecem suas asas de pássaro e no quarto, já em uma reencarnação futurista de ambos, quando saltam de um arranha céu. É interessante notar que no caso do filme, apenas Abeguar (que depois reencarna como Balaio, Cau e Jc) é capaz de alcançar a metamorfose. Janaína que sempre encarna como Janaína mesmo, não apresenta tais habilidades, sendo salva, alguns pares de vezes, pelo protagonista. Embora ela também esteja engajada nas lutas e seja retratada como uma boa atiradora e motorista mais à frente. No momento em que são encurralados em penhascos e afins, ela sempre se abraça ao amado para voar com ele e poder escapar dos opositores. Talvez o enredo tenha assim se construído para criar um laço afetivo mais óbvio entre as personagens para construir a história de amor, no entanto, não deixam de ser importantes essas escolhas. Não irei me aprofundar nelas, pois, meu interesse aqui está no contraponto oferecido pela voz lírica de indígena a elas. Abaixo pode-se observar o voo de Abeguar, por vezes, carregando Janaína.

Figura 13 – Frames de *Uma história de amor e fúria*



Fonte: Google imagens

Se o longa-metragem apresenta o amor em contraponto à fúria, a canção apresenta a honra (para com os ancestrais) em contraponto com o medo (na mira da bala eles vão atirar). Essa é outra possível ligação entre as obras, pois na última vez em que o personagem principal aparece, ele está na mira de uma arma à laser mortal e salta levando consigo Janaina. Já a voz lírica de “Indígena futurista” salta sozinha e enfrenta a colonização continuada de pé.

A demarcação também aparece metaforizada em “Indígena futurista”, nos versos “Nossa terra é vip e eles não vão entrar, aqui nobreza e nós vamos reinar”. Os versos tematizam a demarcação e a primazia dos/as donos/as da terra que foram roubados/as pelos colonizadores “em 1500 foi a invasão, / roubaram as terras com a bíblia na mão, / branca é a cor do ladrão”.

Retorno para os primeiros versos que contêm uma metáfora muito importante: “O nosso povo nunca morre, a raiz nos salvará”. Analisei no segundo capítulo, a metáfora da semente contida nos versos de Lenine e Rennó: “Sou semente nascendo das cinzas”. No primeiro capítulo, abordei a importância das *axis mundis*, epitomizada pela Amoa Hi, a árvore que canta. E, nesta análise, deparo-me com a metáfora da raiz⁶¹. Dentro e fora do contexto indígena a raiz é uma metáfora para origens e identidades remetendo à ancestralidade e a resistência, já que das sementes vêm os brotos que enraízam e geram plantas, árvores e frutos. O vocábulo raiz, além de denotar a parte dos vegetais que mergulha no solo e sustenta, provendo alimentação e que se fixa na terra promovendo estabilidade para o crescimento, é também uma metáfora popular que carrega os sentidos de originalidade e de ancestralidade. Krenak explicita o sentido de raiz profunda como a certeza de sua identidade que permite o trânsito de culturas, sem que isso necessariamente signifique aculturação. Em seus termos:

Podemos pensar nisso como as árvores. Aquelas que possuem raízes profundas, lançam seus galhos altos e olham o mundo de uma altura especial, observam o horizonte de um ponto especial, mas suas raízes continuam lá, profundas. Podemos voar e ir além. Ter raiz profunda não significa ficar ensimesmado na sua cultura local, achando que o mundo não existe. Mas o que não pode fazer é trair essa origem. É preciso capacidade de fazer o movimento das ondas: provocar uma grande onda que tumultua o ambiente e ser capaz também de retomar um mergulho na sua identidade (2010, p. 12).

⁶¹ Essa metáfora está também em “Por dentro da terra” (2022), de Kaê Guajajara.

Reflito, a partir da citação acima sobre a raiz⁶² como metáfora para uma ligação com a terra, com o anterior, com a cultura e com a ancestralidade, pois, é daquela parte invisível fincada na profunda escuridão que toda a exuberância do mundo em que caminhamos se nutre. A raiz é uma metáfora potente para a ancestralidade, pois pode ser compreendida por uma relação eterna e incessante com aquilo ou aqueles/as que estão enterrados/as. Estes entes e seres foram e são os/as que nos legaram a cultura. Este legado não nos priva de propor novos diálogos e embates com o mundo exterior, pois no fim podemos recorrer à raiz. Esta também é uma forma de descolonizar as identidades e se opor ao tão propalado conceito de aculturação. A cultura continua existindo e pode ser acessada a qualquer momento⁶³. Ela não está represada, nem guardada em um cofre inacessível. Ela está na raiz e na terra, inclusive as palavras raiz e cultura (*cultivare*), aliás estão intimamente ligadas à terra e ao ar e a água, portanto, são palavras que não podem se desconectar da natureza. Precisam ser pensadas em relação, como faz Donna Haraway (2005) ao propor o vocábulo naturezacultura, pois essas palavras coexistem, uma vez que sem natureza não há cultura.

Vejo nisso um diálogo com o tempo espiralar, o tempo que foi, continua sendo e sempre será e que não necessita de um vetor apontando para qualquer direção que seja. É um tempo de trânsitos. Este tempo, portanto, está ligado ao “Futuro ancestral” e por conhecermos a terra e seu conteúdo, Krenak nos adverte a pisar suavemente sobre ela.

Ao reunir, a luta social, a ancestralidade, as tecnologias, o hibridismo, fazendo o movimento descolonizador por meio da criação de novas narrativas, “Índigena futurista” dialoga com os eixos do indiofuturismo e apresenta, a partir da metáfora da raiz e da continuidade da luta, saídas utópicas que revelam alguma esperança de abandonar o cenário distópico e apocalíptico que descreve e no qual se inscreve.

Neste ponto, “Índigena futurista” abre possibilidades de diálogo com a canção que analisei anteriormente: “Mãos vermelhas” de Kaê Guajajara, que explicita e metaforiza os cenários opressivos da racialização misógina e das lutas às quais povos indígenas foram e têm sido submetidos.

A ligação da pessoa indígena com a terra em contraponto às relações ambientais construídas pela sociedade ocidental de modo geral norteará a discussão do próximo capítulo,

⁶² É importante salientar que não consegui encontrar em nenhum dos dicionários de símbolos consultados o vocábulo “raiz”, o que me chamou atenção uma vez que essa é uma metáfora muito comum e basilar para diversas culturas e mitologias.

⁶³ Embora nos movimentos de dominação colonial muitos povos tenham sido proibidos de expressar suas culturas, ela permaneceu e renasceu por meio do retorno às raízes.

no qual busco problematizar, a partir das mimetizações desse tema na canção popular, uma necessária aproximação entre Ecofeminismo e Bem Viver.

4 O BEM VIVER E O ECOFEMINISMO

O Bem Viver é uma filosofia de vida que abre as portas para a construção de um projeto emancipador. Um projeto que, ao haver somado histórias de lutas, de resistência e de propostas de mudança, e ao nutrir-se de experiências locais, às que deverão somar-se contribuições provenientes de diversas latitudes, posiciona-se como ponto de partida para estabelecer democraticamente sociedades sustentáveis (ACOSTA, 2016, p. 40).

Para vocês entenderem, quando falam de cosmovisão Yanomami, cosmovisão Guarani, é exatamente porque essas tradições remontam a uma narrativa de criação de mundo. Então são mundos. Para os jovens, o pessoal que está entrando em contato com o campo da ciência, das informações sobre a vida no nosso Planeta, eu acho que é muito importante terem contato com a ideia de que a Terra é um organismo vivo, que ela não é uma coisa. E isso, fundamentalmente, distingue o que é bem-estar do que é Bem Viver. O Bem Viver não é distribuição de riqueza. Bem Viver é abundância que a Terra proporciona como expressão mesmo da vida. A gente não precisa ficar buscando uma vantagem em relação a nada, porque a vida é tão próspera que é suficiente para nós todos (KRENAK, 2020, p. 16-17).

Ampliando a discussão tecida nos capítulos anteriores, crio um panorama ao realizar aproximações das teorias ecofeministas com estudos que nascem dos próprios povos originários, que são os feminismos comunitários (PAREDES, 2010) e o Bem Viver (ACOSTA, 2016). O indiofuturismo perpassa essa leitura através das reflexões empreendidas tanto pelas teorias aqui propostas, quanto principalmente a partir das análises das questões que demonstram a importância da coexistência entre os seres e das ciências ancestrais como caminhos para o vislumbre de outras maneiras possíveis de viver e de entender o mundo que não passam pela exploração e pela dominação como norteadores da existência dos seres humanos. Além disso, faço novas análises e aprofundo algumas já presentes nos capítulos anteriores, com vistas a reforçar as características que destaco nas canções e que dialogam com a teorização que serviu como base referencial. Realço, também, os elementos musicais dessas canções que se apresentem como relevantes para a leitura proposta, ressaltando aspectos como harmonia, arranjo, uso dos vocais e dos instrumentais que concorrem para uma visão mais completa do objeto canção e de sua construção.

Neste capítulo, o objetivo é propor uma análise da figuração das questões ambientais no cancionário brasileiro, buscando traçar um diálogo entre o conceito de Bem Viver, que parte da filosofia de povos originários da Abya Yala, e o Ecofeminismo, discutindo conceitos como ecologia e sustentabilidade, responsabilidade social e econômica, visando compreender a necessidade de uma reformatação dos modos de ser e de estar nesse planeta que dialogam com o indiofuturismo por meio do bem viver e conexão com os saberes ancestrais. Uma aproximação possível é sinalizada por Alberto Acosta, quando o autor considera que

[q]uando falamos do bem viver, propomos, primeiramente, uma reconstrução utópica do futuro a partir da visão andina e amazônica. No entanto, esta aproximação não pode ser excluyente ou produzir visões dogmáticas. Deve complementar-se e ampliar-se, necessariamente, incorporando outros discursos e outras propostas provenientes de diversas regiões do planeta espiritualmente aparentadas em sua luta por uma transformação civilizatória (ACOSTA, 2016, p. 35).

Inicialmente, aponto uma aproximação entre bem viver e ecofeminismo no que diz respeito às preocupações ambientais, na crítica ao capitalismo, patriarcalismo e antropocentrismo. A partir da concepção do bem viver, as filosofias andinas e amazônicas permitem questionar a maneira como coexistimos e os meios e motivações que nos impelem, propondo uma reconfiguração de atitudes e entendimentos que são capazes de redirecionar, por meio do diálogo, os rumos que temos tomado e o mundo que estamos construindo. Esse é um dos pontos basilares do indiofuturismo, a mudança de direção vetorial do tempo para que se possa analisar e abarcar ciências dos povos tradicionais para investigar o presente em que vivemos e criar novas possibilidades de futuro.

Outro ponto proposto pelas duas perspectivas críticas consiste uma certa reserva em relação à crítica acadêmica, conforme explicitam as autoras Maria Mies e Vandana Shiva, reproduzido abaixo, que salienta o modelo dominante de desenvolvimento:

Partilhamos uma grande parte da crítica dirigida ao paradigma ocidental de desenvolvimento; rejeitamos os processos de homogeneização resultantes do mercado mundial e dos processos de produção capitalista. Criticamos também a divisão dualista entre superestrutura ou cultura e economia ou base. Do ponto de vista, a preservação da diversidade de formas de vida na Terra e das culturas das sociedades humanas é uma pré-condição para a manutenção da vida neste planeta (MIES; SHIVA, 1993, p. 22).

Por isso, retomo a epígrafe deste capítulo para enfatizar que não é surpreendente que certa reserva exista, uma vez que os meios de produção e reprodução do conhecimento são, em geral,

permeados pela ideologia dominante, reiterando, muitas vezes, as relações injustas, hierarquizadas, conduzidas e financiadas pelo Estado, cujo interesse, sabemos, é o de mercado, produção e lucro. Além do mais, o Bem Viver aproxima-se prioritariamente dos saberes práticos e, tendo origem nos povos tradicionais, está muito mais próximo da cosmogonia do que da academia. Nesse sentido, aproxima-se do Ecofeminismo, pois

[u]ma perspectiva ecofeminista apresenta a necessidade de uma nova cosmologia que reconhece que a vida na natureza (incluindo os seres humanos) mantém-se por meio da cooperação, cuidado e amor mútuos. Somente deste modo estaremos habilitados a respeitar e a preservar a diversidade de todas as formas de vida, bem como das suas expressões culturais, como fontes verdadeiras do nosso bem-estar e felicidade. Para alcançar este fim, as ecofeministas utilizam metáforas como “re-tecer o mundo”, “curar as feridas”, re-ligar e interligar a “teia”. Este esforço para criar uma cosmologia e antropologia holísticas, abrangendo toda a vida, deve implicar necessariamente um conceito de liberdade diferente do utilizado desde o Iluminismo (MIES; SHIVA, 1993, p. 15).

Embora haja divergências pontuais entre esses dois enfoques, vejo mais pontos de convergência que são importantes. É possível traçar uma ponte teórica em que esses discursos e essas teorias encontrem um acesso que possibilite lançar novos questionamentos e propor embates e sínteses dentro do ambiente acadêmico. Esta tese constitui-se como exemplo disso, inclusive.

Portanto, proponho uma leitura interdisciplinar dos campos de saberes já apontados, de forma a entrelaçar olhares possíveis às canções como um caminho para analisar suas peculiaridades da composição e, ao mesmo tempo, discutir questões socioambientais que dialogam com esses textos. Adotar esse viés plural é também compreender os mecanismos do próprio Bem Viver, uma vez que, nas palavras de Pablo Sólon (2019, n. p.):

A complementaridade entre bem viver, o decrescimento, os comuns, o ecofeminismo, os direitos da Mãe Terra, a desglobalização e outras propostas busca enriquecer cada um desses enfoques, criando interações cada vez mais complexas que ajudam no processo de construção de alternativas sistêmicas. O objetivo não é apresentar uma alternativa totalizante, mas desenvolver múltiplas alternativas holísticas que se entrelacem e se articulem.

É necessário, ainda que brevemente, observar algumas das vertentes citadas no trecho acima. Tratarei aqui apenas das relações entre os ecofeminismos e o bem viver, no entanto, conforme indicado por Sólon, as possibilidades de entrelace com outras vertentes são abundantes. A relação do bem viver com os comuns ou *comuneros*, por exemplo, é bastante recorrente. De modo geral,

[o]s *comuns* são um modo particular de relação social com os bens materiais ou imateriais. Elementos naturais, como a água e o ar, existem como tais, e só se convertem em comuns quando uma comunidade humana administra suas relações com esses elementos de maneira coletiva (AGUITON, 2019, n. p.).

Pode-se perceber, então, que os comuns ou *comuneros* buscam a autogestão comunitária dos bens comuns e se coadunam com o bem viver, ao postular em um debate comunitário dessas gestões e das relações das comunidades. Um ponto de divergência está na centralidade na comunidade humana, a mais destacada das características do antropoceno. No Brasil, uma das lideranças que tenta promover o movimento dos/as comuns é Manuela D'Ávila⁶⁴ (política e ativista feminista e pelos direitos humanos), que vem articulando uma oitava de pautas para estruturar o movimento Comum no país. Um ponto que aproxima *comuneros* e *comuneras* do Ecofeminismo é a economia dos cuidados, não apenas no âmbito familiar, mas o cuidado com os bens comuns. Além disso, as/os comuns, muitas vezes, reivindicam a luta pelo “desenvolvimento sustentável”. O que as/os afasta tanto do bem viver quanto dos defensores e das defensoras do decrescimento.

O decrescimento, por sua vez, é uma corrente de pensamento que leva em consideração uma economia mais igualitária, que produz o necessário com o mínimo impacto natural e social. Já que sabemos que vivemos em um mundo em que “recursos” são finitos, não podemos exigir que a economia esteja sempre em crescimento, pois o custo social, ambiental e econômico desse crescimento exorbitante é cobrado em qualidade de vida, saúde e na própria extinção de espécies e de maneiras de ser e viver. O final desse processo é trágico, para não dizer apocalíptico. Segundo Leonardo Boff (2013, p. 58), é possível conceituar o decrescimento econômico da seguinte maneira: “reduzir o crescimento quantitativo para dar mais importância ao qualitativo, no sentido de preservar recursos que serão necessários às futuras gerações”. O decrescimento não propõe um empobrecimento material ou uma espécie de comunismo capitalista, mas propõe estratégias de qualificar os desempenhos econômicos, colocando em seu centro a vida e a natureza, em substituição ao Pib. Nas palavras de Serge Latouche (2012),

o decrescimento não é um conceito e, em todo caso, não é o oposto simétrico do crescimento. É um *slogan* político provocador que visa, principalmente, enfatizar a importância de abandonar o objetivo de crescimento pelo crescimento, objetivo desprovido de sentido cujas consequências são desastrosas para o meio ambiente. Em particular, o decrescimento não é o crescimento negativo, expressão antinômica e absurda que bem expressa o domínio exercido pelo imaginário do crescimento.

⁶⁴ Cf. Manuela lança movimento dos comuns em São Paulo (2020).

Como se pode ler acima, o decrescimento surge como alternativa ao crescimento irresponsável e suicida que loteia a terra, a água, o ar e, conseqüentemente, a vida dos seres que deles dependem, como recursos, adotando metas cada vez mais intransponíveis e irrevogáveis para um sucesso financeiro que ocasionará, futuramente, uma miséria impensável, já que todo o processo de crescimento é permeado por avanços, recuos e crises. Esse crescimento projetado pela economia capitalista é a quimera de uma lucratividade ilimitada e infinita que não expõe a finitude dos “recursos” e a fragilidade das subjetividades que explora no seu percurso.

É importante também entender que, da tradução de Sumak/Kawsay para bem viver, algumas premissas têm que ser observadas para que não sejam perdidas, pois, o bem viver indígena não é recursista, nem sustentável e nem desenvolvimentista. Nas palavras de Ailton Krenak, em seu livro *Caminhos para o Bem Viver*:

Bem Viver não é definitivamente ter uma vida folgada. O Bem Viver pode ser a difícil experiência de manter um equilíbrio entre o que nós podemos obter da vida, da natureza, e o que nós podemos devolver. É um equilíbrio, um balanço muito sensível e não é alguma coisa que a gente acessa por uma decisão pessoal. Quando estamos habitando um Planeta disputado de maneira desigual, e no contexto aqui da América do Sul, do país em que vivemos que é o Brasil, que tem uma história profundamente marcada pela desigualdade, a gente simplesmente fazer um exercício pessoal de dizer que vai alcançar o estado de Buen Vivir, ele é muito parecido com o debate sobre sustentabilidade, sobre a ideia de desenvolvimento sustentável (2020, p. 8-9).

Mas, o que une esses vieses é um entendimento de que é necessária uma relação diferenciada com o consumo e com a natureza. Todos/as assumem os impactos e a impossibilidade de sustentação do atual sistema econômico e todos se articulam comunitariamente (em maior ou menor escala) em torno de suas lutas, que surgem do reconhecimento dos sofrimentos causados pelas mazelas do capitalismo e da globalização sobre as sociedades, destruindo suas culturas e agredindo severamente a natureza.

Explicados os conceitos a serem mobilizados pela análise e em consonância com eles, apresento o *corpus* que foi selecionado para compor este capítulo: “Serpente Mulher” (2021), do grupo Suraras do Tapajós, e “Amor de índio” (1978), de Beto Guedes.

No próximo seguimento, analiso as canções “Serpente Mulher”, das Suraras, cujo foco recai sobre os ecofeminismos em associação com o sumak kawsay/bem viver e também sobre o escrutínio das imagens de hibridismo e transformação que caminham junto à mitologia tanto de povos como Desana, Tikuna, Guarani, entre outros, quanto ao estudo da simbologia por meio

de trabalhos de pesquisadores não indígenas como Chevalier e Gheerbrant (1994). Nessa canção, em especial, ficam evidenciadas: as forças ancestrais indígenas e sua influência no fazer de suas artistas; a relação com a natureza que impossibilita a separação entre natureza e cultura, humano e não humano e a grande capacidade que o repertório oral indígena tem de veicular e perpetuar conhecimentos filosóficos, botânicos, geológicos e literários de seus povos originários.

4.1 A serpente é parente: a cobra avó nos habita

Depois de muito tempo a bordo da canoa cobra, gente-peixe foi desembarcando e transformando-se nos ovos e clãs que habitam a Terra.

(Cadernos Selvagem, 2021).

A conexão existente entre vidas e ancestralidades presentes nos mitos de origem, nas cosmogonias indígenas, transparece a enredada relação de tudo com o Todo. Toda forma de vida que existe com todo o mundo que se manifesta nela e a partir dela. A narrativa gerada pela relação depende de como e do que cada pessoa e cada povo alcança por suas próprias lentes.

É a relação dos povos tradicionais com a terra e com o território, pois, na cosmovisão dos que vivem na e da terra e com a terra, a pessoa é um território e o território é uma pessoa. E se a pessoa sem povo não existe, então, o individual é coletivo, na mesma medida em que o pessoal é político. Shiva argumenta que

[a] terra e a sociedade, a terra e as suas gentes estão intimamente interligadas. Nas sociedades tribais e camponesas, a identidade cultural e a religiosa provêm da terra, que é entendida não como um mero “fator de produção”, mas como a própria alma da sociedade. A terra tem corporizado, para a maioria das culturas, o lar ecológico e espiritual. É o ventre não apenas da reprodução da vida biológica, mas também da vida cultural e espiritual; é o compêndio que condensa todas as fontes de sustento e o “lar” no sentido mais profundo (SHIVA, 1993, p. 138).

Essa compreensão da terra como “lar” no sentido material e também cultural e espiritual, presente na afirmação de Shiva, coaduna-se com a visão dos povos tradicionais e também com as principais premissas do Bem Viver no sentido da noção de pertencimento e de unidade da vida. Do mesmo modo, ao desafiar a lógica do *status quo* que entende o território como algo a ser ocupado e explorado para atender aos interesses de produção e de lucro que regem o sistema capitalista, fator determinante do antropoceno, uma vez que este, relido por Donna Haraway

(2016) como capitaloceno, atinge tudo e todas. A Autora propõe uma desmistificação do conceito de antropoceno, pois para ela:

o Antropoceno é um termo mais facilmente significativo e utilizável por intelectuais de classes e regiões ricas; não é um termo idiomático para clima, tempo, terra, cuidados com o campo, ou alguma coisa do tipo em muitas outras áreas do mundo, especialmente, mas não apenas, entre os povos indígenas (2016, p. 49).

Para a autora, o escopo do Antropoceno e o foco do homem (espécie) como o problema a ser resolvido é uma narrativa fatalista que foi facilmente aceita pelas pessoas que começam a ecoando sua trama apocalíptica. Mas não é a espécie humana que é o centro do problema, mas a maneira sistêmica como temos vivido. É importante lembrar que muitas comunidades não vivem dentro do Antopoceno, vivem para além dele e apenas sofrem suas consequências. Mais precisamente o problema é de onde vem nossas práticas destrutivas, consumistas e individualistas. Assim, ela propõe o Capitaloceno.

Entendo que a renomeação da Era não objetiva salvar o humano do paradoxo proposto pelo Antropoceno, no sentido de eximir suas responsabilidades. mas para propor com a crítica ao Capitaloceno, uma nova narrativa que seria o Chtuluceno e, ao mesmo tempo, abrir a possibilidade de enxergar a rede de seres que compõem a vida na terra, descentrando o destino do planeta desse intenso protagonismo do humano, em suas palavras:

Renovar os poderes da biodiversidade da terra é o trabalho simpoiético e o jogo do Chthuluceno. especificamente. Ao contrário do Antropoceno ou do Capitaloceno, o Chthuluceno é composto de contínuas histórias multiespécies e práticas de tornar-se com tempos que permanecem em jogo, em tempos precários, nos quais o mundo não acabou e o céu não caiu— ainda. Estamos em jogo um com o outro. Ao contrário dos dramas dominantes do discurso do Antropoceno e do Capitaloceno, os seres humanos não são os únicos atores importantes no Chthuluceno, com todos os outros seres capazes de simplesmente reagir. A ordem é reticida: os seres humanos são com a e da terra, e os poderes bióticos e abióticos desta terra são a história principal (p. 72).

A proposta do Cthuluceno é a de uma terceira via que pode ser trilhada, ao superarmos o Antropoceno e o Capitaluceno. A superação não depende de uma mudança de comportamentos apenas, mas de uma mudança de paradigmas. Sobretudo, de como entendemos e convivemos com os outros seres e com nós mesmos/as. Esse é o motivo pelo qual precisamos superar o Antropoceno e o Capitaloceno, mas sem perder de vista o Cthuluceno que em muito se aproxima do bem viver.

Ao aproximar Haraway e Krenak, não pretendo equacionar ou equalizar suas visões que apresentam algumas convergências. Esse movimento teórico objetiva o diálogo entre essas vozes dissonantes para que possamos pensar novas maneiras de pensar e de existir. Portanto, mais uma vez performo o movimento de promover embates e sínteses que levem à novas reflexões para além do Antropoceno e do fim do mundo.

Os ecofeminismos são frequentemente alvos de críticas por serem lidos através de uma visão holística e sacralizante da terra e das relações dos seres que nela habitam, acusados de apresentarem uma visão “essencialista” que iria de encontro à construção da subjetividade no e pelo meio social. Embora o campo teórico não se restrinja às características apontadas e considerando que o ecofeminismo crítico trouxe inúmeras contribuições ao próprio ecofeminismo, fato que acontece sempre que embates teóricos são levados a sério e aprofundados por ambos os lados, leio e utilizo como perspectiva de leitura o ecofeminismo aqui respaldado pelo conceito de essencialismo estratégico pensado por Diana Fuss (2016), a partir dos postulados de Gayatri Spivak (1985). Nesse mesmo sentido, concordo com Greta Gaard (2017, p. 784) quando a autora elabora sobre essa questão do essencialismo:

Uso os termos “crítica literária ecofeminista” e “ecocrítica feminista” de maneira intercambiada, uma vez que detalhar as nuances das distinções entre essas perspectivas será tema de futuro artigo. As duas abordagens têm histórias duradouras no interior da ecocrítica. A má representação do ecofeminismo como tendo uma perspectiva *exclusivamente essencialista* e a subsequente dificuldade de reabilitar um termo incorreto tem afastado novas feministas acadêmicas do ecofeminismo e levado muitas escritoras que já foram ecofeministas a fugir desta autodescrição e a desenvolver seu raciocínio dentro de arcabouços teóricos como o da justiça ambiental (cf., por exemplo, Stein, 2004; Sturgeon, 2009), ecocrítica queer (cf., por exemplo, Mortimer-Sandilands; Erickson, 2010), feminismo materialista (cf. *Material Feminisms*, de Alaimo e Hekman), ou simplesmente ecocrítica feminista (por exemplo, Alaimo, 2000; ou Stein, 1997). Algumas feministas continuam a utilizar “ecofeminismo” na esperança de restaurar tanto o termo quanto a história crítica que ele representa. Todos esses pontos de vista ecológico-feministas *compartilham uma abordagem interseccional que sedimenta natureza, gênero, raça, classe e sexualidade*, ainda que nem todos referenciais tratem de espécies.

Adoto, portanto, uma perspectiva que abarca da biologia (quando acatada por escolha) à crítica social de gênero, à ecologia, à classe e à raça, considerando também, como Haraway e outras, o afeto e a coexistência multiespécies (2003; 2008; 2016), uma vez que essa postura se coaduna com as visões indígenas a respeito da casa comum a que algumas pessoas chamam Mãe Terra e outras Pachamama. Essa atitude é, a meu ver, aquilo que mais mobiliza e centraliza a

discussão entre as vertentes, uma vez que se trata do ponto fulcral comum em torno do qual todos e todas nos mobilizamos, visando um amanhã.

Ainda discutindo a questão do essencialismo, recorro ao pensamento de Izabel Brandão (2020) em seu argumento de um uso estratégico do essencialismo ecofeminista, quando este não se refere à uma “essência feminina”, mas, sim, ao entendimento de que somos parte da natureza. Em suas palavras:

Então, aqui podemos alinhar o uso de ecofeminismo de forma estratégica, semelhantemente ao essencialismo estratégico, em um modo contingencial de uso do termo. Por essa razão, apoio o uso intercambiado de ecocrítica feminista com ecofeminismo, entendendo o seu realinhamento de sentido para uma perspectiva que promova o afastamento do uso do termo apenas voltado para uma chamada “essência feminina” que, nos termos da contemporaneidade, não mais nos serve. Não se trata, por exemplo, de substituir um Deus patriarcal por uma Deusa matriarcal, e sim de *entender o humano como parte integral de uma natureza que é muito maior do que todxs nós, humanos e não humanos*, que, em terminologia mais afim com os dias atuais, é chamada por Alaimo (2010) de mais-que-humano, dada a sua inclusão. Somos todxs natureza e a natureza nos é. Existimos nela e ela em nós (BRANDÃO, 2020, p. 6, grifos meus).

Para o curso desta análise e para os fins a que esta tese se propõe, a visão holística do ecofeminismo é bastante interessante, pois coaduna-se com as filosofias e cosmovisões indígenas, sobretudo no que diz respeito às mulheres e à natureza. Se a aproximação, já tão debatida, entre mulher e natureza foi utilizada pelas forças ativadoras do patriarcado para desfavorecer e desqualificar ambas, animalizando-as e tornando a mulher escrava da biologia⁶⁵, o contrário estrategicamente e em contingência pode também ser realizado, já que dentro do contexto indígena, a aproximação entre humano e natureza é transcendente e leva à valorização tanto do ser humano, em particular da mulher, quanto da natureza, justamente por apresentar esse caráter holístico e integrativo das forças naturais.

A grande maioria das cosmovisões indígenas se organiza em torno do comunitário em primeiro plano. Tal posicionamento não anula a individualidade, pelo contrário, a salvaguarda, afirmando-a como diversidade que nos une e nos irmana. O abraço e o respeito às diferenças nos mostram que, precisamente por conta delas, nos tornamos semelhantes. Não é preciso homogeneizar pautas e lutas, mas entender que cada uma delas representa o enfrentamento de diferentes demandas, por grupos diversos, em locais e condições completamente desiguais. o

⁶⁵ A crítica feminista da cultura vem, desde o importante ensaio de Sherry Ortner (2016) traduzido por Cila Anker e Rachel Goreinstein, publicado originalmente em 1973, apontando este caráter reducionista.

valor mais importante que temos em comum é a vida e a luta pela continuidade dela neste planeta. Faço dialogar, portanto, esse conjunto de teorias, cuja principal ideia é a de que precisamos de equilíbrio e de respeito às questões que dizem respeito à Terra.

Embora esse posicionamento possa parecer utópico e é, no melhor sentido, julgo que as divergências teóricas devem servir para fortalecer as vertentes conflitantes e nunca para anulá-las ou neutralizá-las, pois, para isso, já temos o vigente sistema econômico e o patriarcado, servindo-se de todos os expedientes de nulificação contra nossas identidades, comunidades, lutas e pautas.

Levando, portanto, em relevo as relações ecológicas extremamente afetivas entre pessoas indígenas e os ecossistemas concêntricos de que são e se sentem parte, as relações de gênero e etnia e as questões de cosmovisão religiosa, desenvolvo, nesta subseção, a análise da canção “Serpente Mulher”, do grupo musical e associação política de luta Suraras do Tapajós, que veicula o mito ancestral do povo Borari, o qual margeia as águas do Tapajós na região de Alter do chão, no Pará, entremeando minhas considerações com outras vozes de obras artísticas e acadêmicas que serpenteiam sobre questões ancestrais, científicas e ecológicas guiadas pela lógica de que, pelas raízes que se conectam e interpenetram, não há grandes diferenças entre as temáticas. Elas são apenas braços de um mesmo rio.

Apresento inicialmente o grupo musical Suraras do Tapajós que, atualmente, é composto por mulheres de diversas etnias, originalmente reunidas pelo Coletivo de Mulheres Indígenas Suraras do Tapajós, de acordo com a descrição do próprio grupo em sua página:

O Oeste do Pará – região do Baixo Tapajós no Brasil, abrange os municípios de Aveiro, Belterra e Santarém, na **13 povos indígenas**, perspectiva da questão indígena. Nesse recorte geográfico habitam atualmente a saber: Apiaka, Arapiun, Arara Vermelha, Borari, Kara Preta, Jaraki, Kumaruara, Munduruku, Maytapú, Tapajó, Tapuia, Tupinambá e Tupaiú. Em 2016, nessa região, às margens do Rio Tapajós, jovens mulheres indígenas, preocupadas com a luta pela defesa dos direitos das mulheres, deram as mãos e criaram o primeiro coletivo de mulheres indígenas composto por diferentes etnias, denominado **Coletivo de Mulheres Indígenas Suraras do Tapajós**. Ao longo de sua caminhada o grupo foi tomando a frente de várias ações em prol da causa indígena sem deixar de lado sua ancestralidade e cuidado com a espiritualidade feminina, de onde vem sua maior força.

No dia 8 de fevereiro de 2020, a organização deu mais um passo importante, tornou-se **Associação de Mulheres Indígenas Suraras do Tapajós**. Foi uma forma de garantirmos mais ainda a nossa autonomia, o direito das nossas sócias e o crescimento da organização (grifos no original).

A partir das reuniões de mulheres para a discussão de pautas, as artistas foram se reunindo de maneira informal, performando momentos culturais para a diversão e descontração nos

encontros. Assim, foram descobrindo que o poder de suas canções tinha a possibilidade de alcançar espaços políticos que, muitas vezes, eram negados às suas representantes. Desse modo, através do carimbó e da dança, as Suraras passaram a veicular sua mensagem, que alçou voo e abriu portas para espaços públicos importantes, criando acesso para a luta da associação. Em suas próprias palavras: “Trabalhamos a música como forma de resistência, fazendo com que a voz dos povos indígenas ecoe muito além de seus territórios”.

Figura 14 – Mulheres indígenas Suraras do Tapajós



Fonte: site Suraras do Tapajós

A escolha da canção em tela deu-se por conta de suas imagens, que mesclam o mito ancestral e a experiência da vida com a natureza. As metáforas, que circulam em torno das águas e matas, constroem uma mulher mitológica que é, ao mesmo tempo, natureza e ancestralidade. Esse hibridismo de representações converge com o pensamento desenvolvido ao longo deste texto, pois aponta para uma identidade que é construída de dentro da concepção de vida-terra-natureza, assumindo contornos não antropocêntricos e performada num tempo espiralar de ciclos e retornos que revelam e ensinam práticas de Bem Viver.

Serpente Mulher – Suraras do Tapajós

No silêncio o remanso das marés
 Uma bela Tapuia a se banhar
 Seu cabelo negro de boiuna
 Sangrou a foz do rio mar

Em sua igara remando imponente
 A força do vento espalhou seu cantar
 A mãe natureza calou de repente
 Ao ver a iara na luz do luar

As águas profundas do tapajós
Guardam segredos a se revelar
O rito ancestral do povo Borari
Que a bela tapuia vem nos encantar

Na cuia pitinga ela preparou
Penachos de arara pro seu maracá
O fumo da mata ela consagrou
Em serpente mulher veio se transformar

De início, ouvimos o som de água corrente, referência que recupera o som de um rio, que permanecerá ao longo do arranjo. Logo em seguida, os curimbós (tambores dos quais derivam o nome da dança – *curi* – pau oco e *m, bó*, furado), o pau de chuva, o banjo e as flautas criam a atmosfera de andamento moderado e tranquilo, que dialoga de perto com o barulho das águas. Os quatros primeiros versos, seguindo o andamento da canção, são cantados de modo mais lento; as vogais se alongam, se espraiam, especialmente nos finais de cada um. Isso colabora na composição de uma paisagem sonora que ajuda a contar (ou desenhar) a cena da tapuia na água do rio, tomando banho. No ponto exato em que a voz pronuncia o final do último verso da estrofe (rio-mar), a marcação rítmica anterior se interrompe, o pau de chuva e as flautas criam um efeito de expectativa e, logo depois, o andamento se acelera, tomando a forma instrumental/rítmica mais característica, que conhecemos do carimbó.

Os versos seguintes são cantados e, a partir da repetição do verso “ao ver a Iara na luz do luar”, temos a alternância dos cantos da cantora e do coro, como em um jogo de respostas. Esse coro, aliás, reflete uma organização coletiva que remete aos modos de viver em comunidade. Como dito anteriormente, essas mulheres reúnem-se para traçar pautas e estratégias de lutas políticas e em associação econômica e formam uma comunidade. Essa comunidade implica em construir muitas coisas juntas e dividir valores⁶⁶, como uma associação de mulheres e nisso entrou a música, a princípio como diversão e descontração e apenas após as reuniões, mas depois tornou-se um potente meio de ecoar as lutas das Suraras.

Essas três últimas estrofes são repetidas algumas vezes e, embora a canção tenha uma duração específica (3’47”), nem na narrativa poética cantada por Thaline Karajá e suas companheiras, nem na forma musical temos elementos marcadamente indicativos do fim da canção; em outras palavras, a estrutura narrativa dos versos e a estrutura musical poderiam se estender e se repetir indefinidamente, de modo cíclico. Essas características colaboram, por um

⁶⁶ “Outra canção intitulada “Guerreira Surara”, do Ep Kiribasawá Yúri Yí-itá (A força que vem das águas) tematiza essa relação com a repetição constante de nós e nosso em sua letra: “A força que vem das águas/ são *nossos* encantados, / invocados por *nossas* vozes,/ ecoamos nossa luta, /lutamos por *nossa* terra,/lutamos por *nosso* rio. Lutamos pelas vidas do *nosso* povo. / *Nós* somos a voz da resistência! /*Nós* somos as Suraras do Tapajós!”.

lado, para que a música se integre a um conjunto maior de práticas coletivas, conforme enfatizado acima. São situações de dança e festividades, em que o tempo e a duração da execução podem se estender conforme a necessidade do momento. Por outro lado, tendo em vista o texto da canção, essa circularidade pode dialogar com um elemento importante da letra: a imagem da serpente.

Portanto, em diálogo com a circularidade e com o movimento contínuo, a palavra que guia minha interpretação dessa canção é a transformação, que é uma constante na natureza, é uma constante do pensamento humano. São seres que se transformam e transformam seu entorno, que evoluem, no vocábulo darwiniano, mas que vão além da simples evolução material. Com ela, vem também a evolução do comportamento, pensamento, do pensamento artístico e espiritual; avançam ou retrocedem, de acordo com as forças e os tempos.

A serpente é uma imagem mítica que é abundante em diversas culturas tradicionais espalhadas pelo globo terrestre. A apreciação dessa imagem nem sempre se deu de forma maniqueísta pelas culturas, mas tem sido tradicionalmente interpretada como símbolo de “mal”, traição ou perigo por culturas ocidentalizadas. Ainda que seja assim, as acepções em torno desse ser mítico estão quase sempre no campo semiótico do mistério, da sedução, da sabedoria, transformação e movimento no espaço-tempo.

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2022, p. 893), a serpente encontra-se nas latências dos mitos de origem da vida, da alma e da libido, sendo, portanto, um vetor entre o dia e a noite, a realidade e o sonho, é uma hierofania do sagrado natural, não espiritual, mas material”. Apresenta-se como uma manifestação material do oculto, “[...] uma Coisa primordial indivisível que não cessa de desenroscar-se, desaparecer e renascer[...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2022, p. 894). É digno de nota que tal simbolismo seja tão profícuo que tenha merecido doze páginas no dicionário de símbolos da dupla de estudiosos, e que dialoga, nesta leitura, com a simbologia atribuída também por filósofos indígenas. A imagem abaixo que mostra uma sucuri, demonstra o porte e, conseqüentemente, a força desse animal, o que justifica o fascínio que ele desperta em diversas culturas.

Figura 15 – Sucuri-verde (*E. Murinus*) também conhecida como Anaconda



Fonte: Portal Amazônia

A serpente que muda de tamanho, de pele e até de sexo, um ser que transita pelas águas, pela terra, pelas rochas e pela vegetação é, com certeza, um signo de encantamento; e sua habilidade de, às vezes, mover-se graciosamente pelas entranhas da terra remete ao mistério do útero e do desconhecido. Ainda nas palavras de Chevalier e Gheerbrant (2022, p. 893): “Ou então abandona os ímpetus masculinos para fazer-se feminina: enrosca-se, beija, abraça, sufoca, engole, digere e dorme”. Pelo trecho enlevado, percebe-se que a serpente foi lida pelos dicionaristas como símbolo da noite, do mistério, da sedução e da dualidade entre vida e morte, num princípio dual fêmea/macho.

Estando presente entre os Desana, Tukano, Borari, Maias, Astecas, Árabes, Celtas, Sateré-Mawé, na mitologia judaico cristã e em diversas etnias africanas, este símbolo apresenta-se ligado à Terra e aos movimentos de criação e destruição. Para Solange do Nascimento, doutora em sociedade e cultura na Amazônia, a imagem mitopoética da serpente apresenta-se nessas diversas culturas, mantendo, mesmo guardando-se a distância cultural e social entre esses povos, certas similaridades. Em suas palavras:

Uma outra imagem da serpente no imaginário indígena está relacionada à canoa da fermentação que faz parte do acervo das histórias míticas narradas pelos povos que habitam o Alto Rio Negro. Eles acreditam que a grande serpente trouxe todos os povos em seu interior e, na grande viagem que surge das profundezas dos rios para a superfície da terra, foi distribuindo seus filhos por todos os lugares do mundo, no intuito de povoar o próprio mundo (ANDRELLO, 2012). Esse entendimento, por via de uma linguagem poética, não se distancia do entendimento cristão (NASCIMENTO, 2018, p. 3).

A comparação proposta por Nascimento entre a serpente do paraíso e a canoa da fermentação ou da transformação é sustentada pela ligação da serpente do imaginário cristão com o princípio da humanidade e pelo povoamento do mundo pelo primeiro casal mitológico, mas também pela teoria de que a serpente está metaforizada no nome da própria figura de Eva. Para isso, a pesquisadora apoia-se na afirmação de Heinrich Krauss e Max Küchler (2007), que associam o vocábulo “Eva” à “hawwah”, que, em outras línguas semíticas do tempo bíblico, significaria “serpente”. Seria possível, por essa via, uma interpretação que associa a serpente ao nascimento da humanidade e não à condenação, pois, “[o] mito judaico, a partir de seu entendimento por via da etimologia da palavra, desassocia a figura da serpente como obra do mal, de acordo a tradição religiosa cristã menos erudita, e a coloca como partícipe da criação” (NASCIMENTO, 2018, p. 2-3). Nascimento, que estuda mais detidamente a cultura Sateré-Mawé, evoca a figura da serpente para esta etnia em especial, de uma perspectiva que se coaduna com a minha leitura de “Serpente Mulher”, pois, de acordo com a estudiosa:

Para os Sateré-Mawé, a serpente está presente no início da humanidade como a figura da mulher sedutora que de dia se deitava com o sol e à noite com a lua, sem que os dois astros percebessem que estavam sendo traídos, e dessa relação dupla, ela gerou um casal de gêmeos do qual não sabia quem era o pai. Tupana ou Yurupary? (Yamã, 2007). A figura de Tupana (sol) representa o dia e as coisas visíveis e a de Yurupary (lua), a noite e as coisas invisíveis, o mistério. O dia está também relacionado à energia masculina, e a noite à energia feminina. [...] Não saber quem é o pai, como também não sexuar a serpente (macho ou fêmea) é permitir à criatividade do pensamento pensar as origens da humanidade com leveza de espírito, sem a preocupação de uma ordem cronológica e hereditárias estabelecidas, mas se permitindo pensar a partir de uma outra lógica menos racional e mais poética (NASCIMENTO, 2018, p. 3).

Apesar da ambivalência resultante do fato de ser essa figura mitológica um híbrido no sentido de gênero e, ainda que ela resgate uma imagem fálica em nossa cultura ocidental, vem imbuída pela energia de criação e gestação da vida, sendo assim também associada ao feminino e, portanto, reconhecida pelos povos indígenas como a “avó do mundo”. Especificamente para os Sateré-Mawé, a serpente é uma figura de culto presente tanto em mitos que recuperam a criação quanto a destruição, destruindo assim, por sua dualidade, qualquer maniqueísmo que poderia se cristalizar em torno de sua imagem. Tal leitura também acorda com os escritos dos já citados Chevalier e Gheerbrant, quando afirmam que: “Ela brinca com os sexos como com os opostos, é fêmea e macho, gêmea em si mesma, como tantos deuses criadores que em suas primeiras representações sempre aparecem como deuses e deusas cósmicos” (2022, p. 893-894).

Já para os povos do rio Tapajós, a serpente é representada, majoritariamente, como uma figura feminina partícipe da formação e transformação da vida na terra, como pode-se compreender no verso “o mito ancestral do povo Borari”, da serpente-mulher que vem ensinar os ritos e costumes aos povos ribeirinhos. É importante que se diga que a narrativa mítica é primordialmente figurativa de como o mundo se dá a conhecer (ELIADE, 2011). Parafrazeio Ailton Krenak, que afirma que a energia se traduz em signos para poder expressar para nós que só entendemos através de palavras e formas (matéria). Nós pensamos em termos de palavras, formas e classes inclassificáveis para compreender esses veículos de transmissão. Precisamos, para entender, pensar em termos de sólido, líquido, gasoso, feminino, masculino, futuro, passado, bom e mal etc. A ideia de que um símbolo possa ser tão ambíguo revela-se questionadora, especialmente, se pensarmos a serpente como um signo primordial na história da humanidade.

Nesse ponto, é importante recuperar a “serpente cósmica” que está na base da construção semântica e imagética do primeiro episódio da série visual “A flecha”, vídeo que é intitulado “flecha 1: a canoa e a serpente” (transformado posteriormente nos *Cadernos Selvagem*), no qual a canoa de fermentação, mito primordial dos Desana, é recontada e entrelaçada a outros mitos, num passeio intercultural das simbologias do animal, aqui tomado como figura primordial das origens de diversos povos e culturas tradicionais. Reproduzo, a seguir, as palavras iniciais dos cadernos selvagem, as quais rememoram o mito de criação da Terra e apresentam grande similaridade com alguns mitos ocidentais, como se pode perceber:

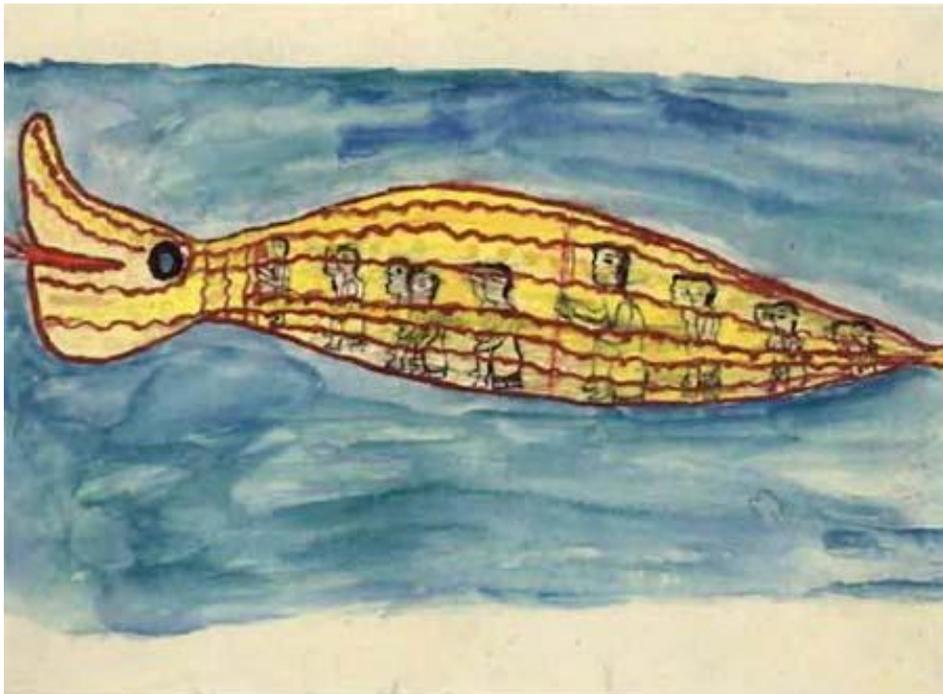
Antes o mundo não existia, a escuridão cobria tudo. Enquanto não havia nada, uma mulher apareceu por si mesma. Ela apareceu sustentando-se no seu banco de quartzo branco. Ela se chamava *Yebá-Buró*, a Avó do Mundo. Enquanto ela estava pensando, no seu quarto de quartzo branco, começou a se levantar algo, como se fosse uma esfera e em cima dela apareceu uma espécie de pico e isso aconteceu com o seu pensamento. Não havia ainda luz. A esfera era o mundo. Ela chamou a esfera de *Umuko Wi*, a maloca⁶⁷ do universo. Pensou, então, em criar um outro ser. Da fumaça mesmo formou-se um ser misterioso que não tinha corpo. Ele era Deus da terra. De onde ele havia aparecido, levantou seu bastão cerimonial e o fez subir até o cume do pico do mundo e era a força dele que subia. E esse adorno ficou brilhando com diversas cores. Era o sol que acabava de ser criado. Depois, o Deus da terra subiu à superfície da terra para formar a humanidade. Ele levantou-se no grande lago de leite. Enquanto ele vinha subindo, o terceiro trovão, desceu nesse lago de leite na forma de uma jiboia gigantesca. A cabeça da cobra se parecia com a proa de

⁶⁷ “Maloca é ligada ao universo, na plataforma da Terra, no leito do Rio. Quando o kumu, isto é, benzedor, vai fazer seus benzimentos antes de uma festa ou antes de construir uma maloca, ele precisa pedir licença para os grandes heróis culturais da criação do mundo. Eles quem são os orientadores, os mediadores dos conhecimentos” (DIAKARA, 2021, p. 4).

uma canoa. Era a canoa de transformação, a canoa cobra. Uma canoa cobra extraterrestre chegou à terra. Para povos do Rio Negro, narradores dessa memória sobre a origem da vida, a cobra canoa entrou pelas águas; navegou por mares e rios, tripulada por gente-peixe, liderada pelo Deus da terra. A cobra canoa veio de um lugar desconhecido para um lugar que nem existia. Foi uma longa viagem dentro dessa canoa, que tinha a forma de uma cobra para navegar.

É importante salientar, no trecho acima, que as imbricações entre o que a sociedade ocidental chama de humanos e não humanos acontecem nessa narrativa de origem de maneira fluída e numa ausência de distinção entre espécies e figuras mitológicas: deuses, animais mitológicos, pessoas estão numa longa viagem comunitária de construção e povoamento do planeta. Ela fala de organismos híbridos que se irmanam, habitam e se transformam de tal maneira que nela as separações entre natureza e cultura, humano e não humano, ancestralidade e futuro não podem se sustentar sozinhas. Só existem em relação mútua e sincrônica. A arte abaixo representa a canoa de transformação movendo-se pelas águas, levando seres humanos para povoar as margens ribeirinhas, uma cosmovisão de como surgiram os primeiros indígenas.

Figura 16 – A canoa serpente



Fonte: Cadernos Selvagem (2021)

Ainda tratando da canoa, reproduzo as palavras de Jeremy Narby parafraseando o astrofísico Gustavo Porto de Mello (2019, p. 3-4), que discorre sobre as origens do Universo, a partir da narrativa científica:

E galáxias e planetas se formaram. E então a matéria se tornou capaz de se auto-organizar. *O código de DNA surgiu da autopoiesis*, autoconstrução, disse ele. Somos um processo codificado no DNA que produz proteínas, uma serpente que morde sua própria cauda. A vida é esse processo de auto-organização. O universo não para, a vida na Terra evolui e nem sempre será possível neste planeta.

E Gustavo Porto mencionou a teoria da panspermia, segundo a qual os cometas de outros sistemas solares carregam moléculas auto-organizadas e fecundaram mundos. Ele disse que estava convencido de que *a serpente e o DNA sobreviveriam e se projetariam no futuro*.

Gostei das duas histórias, a versão Desana com a canoa da serpente cósmica e o *big bang* com a serpente de DNA mordendo sua própria cauda auto-poética. De alguma forma, a avó que fumava a existência do mundo parecia mais fácil de imaginar. Mas as duas histórias pareciam apontar na mesma direção (grifos meus).

Concordo com Narby, tanto sobre a importância desse diálogo quanto nas similaridades que unem essas e outras narrativas, como a narrativa Ashaninka que rememora um Grande Espírito que criou espíritos na Terra, incluindo os seres humanos que descobriram, na Ayahuasca, uma chave para transitar e entender as dimensões dos dois mundos que habitamos: o visível e o essencial de onde vem as coisas.⁶⁸ O que torna interessante o pensamento de Narby, ao propor uma roda de conversa em que pajés, antropólogos e astrofísicos pudessem debater e ouvir múltiplas narrativas criacionais, é a ideia de que as narrativas tradicionais e as científicas não precisam estar afastadas. Não é necessário considerar que existe A História e as histórias. Todas trazem termos relevantes a esse grande mistério que as mentes humanas vêm perseguindo ao longo do tempo que é a origem da vida.

Quero destacar, especialmente, dois aspectos do trecho acima: (1) o primeiro é a *autopoiesis* e a autoconstrução propostas pelo astrofísico, que se convertem em uma maneira de explicar como os átomos se reuniram e a matéria se formou, o que implica numa ideação da origem do Universo, somos seres autopoéticos, conforme sugerido? Criamos o mundo à nossa volta por meio de nossas narrativas, sejam elas ancestrais ou científicas? (2) O outro ponto é que as duas narrativas concordam na figura da serpente cósmica/DNA como a fonte da vida no planeta. O código genético é uma fonte que codifica e manifesta todas as formas de vida e não somente a vida humana. O planeta não foi criado para o humano, a vida é que foi criada para o planeta.

⁶⁸ É interessante notar, aqui, uma leitura possível através do conceito platônico do mundo das ideias em contraparte ao mundo sensível, o que, mais uma vez, faz aproximar narrativas e filosofias indígenas de teorias e conhecimentos “tradicionais” do cânone ocidental.

Se insisto nesse ponto é, precisamente, porque, a partir dele, pode-se discutir a questão e pensar para além do antropoceno que, partindo de uma exacerbada centralidade à racionalidade e à supremacia da vida humana sobre outros seres habitantes do planeta, chega à contradição de si, uma vez que sustentar essa ideia é exatamente o que vem nos encaminhando à autodestruição, enquanto promovemos também a destruição de outros seres.

Ainda a propósito da citação anterior, é necessário examinar a proposta de autopoiesis, uma vez que estamos tratando de comunidades em que as poéticas se constroem coletivamente. Neste ponto, as simpoéticas propostas por Haraway (2016) resultam mais adequadas, inclusive a este encontro em que poéticas de existências de diferentes povos e comunidades se encontram e se complementam numa rica malha textual. Nas comunidades tradicionais, a complementaridade e o comunitarismo são prevaletentes em detrimento do individualismo e da autoconstrução. Assim, vejo a simpoética como uma proposta que se coaduna com a ancestralidade e os ensinamentos orais em que palavras se unem e sem complementam para criar comunidades e suas histórias. A vida comunitária e social é simbiótica e implica em afeto mútuo por parte de seus pares e deles com a ancestralidade e descendência e com as outras comunidades de seres (humanos ou não), portanto, a construção coletiva, para Haraway (2016) *make with* parece mais justa para esta minha leitura.

Retomando a fala de Narby, ele consegue explicitar muito bem esse ponto ao citar o xamã Ashaninka Moisés Piyãko: “Ele disse que árvores, pássaros e rios sabiam as coisas e que a civilização moderna estava destruindo a natureza. Ele disse que o povo Ashaninka defende todos aqueles que vivem na floresta. Ele disse: ‘Nós não destruimos nada, pelo contrário, plantamos’” (2019, p. 5). A possibilidade de que animais e rios saibam as coisas não me parece nem um pouco absurda se pensarmos que através do conhecimento do comportamento e do DNA de animais, das características e composição das águas é que os/as cientistas investigam, teorizam e tentam entender a vida no planeta. Em outro sentido, a crença de que outros seres tenham almas, linguagens e saberes abre a possibilidade para um respeito a esses outros seres que vai exatamente em sentido oposto à arrogância do Humano (HARAWAY, 2016) e ao que foi feito contra os povos originários durante a colonização. A negativa de que os povos indígenas tivessem alma, linguagem, saberes, cultura, religião, filosofia foi o que se utilizou como justificativa para sua aculturação, extermínio, escravização e toda a sorte de violências físicas e simbólicas que esses povos e seus territórios sofreram e vêm sofrendo desde o primeiro contato.

Se os seres sabem, a “serpente-mulher” pode ser lida como uma força e uma consciência que transita entre reinos e espaços-tempos, ensinando e aprendendo coisas como: medicina

tradicional (“consagração do fumo da mata”), religião, arte e música (“na cuia-pitinga ela preparou/penachos de arara pro seu maracá”). Num ritual de integração entre a mulher, a serpente, as águas e a mata, vemos uma dança entrelaçada que não faz distinção entre humano, vegetal, mineral e animal, indo justamente na contramão do dito antropoceno para uma visão que se aproxima da de Donna Haraway, quanto ao Cthuluceno.

A crítica ao antropoceno, feita por diversas vozes dentro e fora da academia, propõe justamente uma visada analítica sobre as questões ecológicas, epistemológicas, discursivas e econômicas colocadas por essa “era” da história do planeta, marcada por nossa imensa e veloz capacidade de destruir os organismos do planeta, incluindo a nós mesmos/as em última instância, que é motivada por um consumo capitalista e desenfreado dos outros seres pelo humano, instigado pela ideia de humanidade como dominadora do mundo, em detrimento de outras formas de vida que enxerga a tudo e a todos como recursos naturais a serem explorados.

Nesse sentido, Donna Haraway tem sido uma crítica e ativista das mais reconhecidas ao abordar o conceito de antropoceno e o que ele representa para a nossa coexistência na Terra. Ao criticar esta era geológica, ela ressalta que “o Antropoceno é mais um evento-limite do que uma época [...]. O Antropoceno marca descontinuidades graves; o que vem depois não será como o que veio antes” (2016, p. 140). Conforme sintetiza Ildney Cavalcanti (p. 124):

Em síntese, e de modo mais geral, a filósofa opõe-se ao excepcionalismo do humano, cujos vestígios subjazem ao conceito e aos discursos do Antropoceno. Neste ponto, Haraway alinha-se a outras críticas feministas⁵ ao sublinhar o caráter gendrado do Antropoceno; e, num passo suplementar, defende, adequadamente, que o Antropos enquanto espécie, por si só, não forjou as condições do momento vivido e nem consegue abranger toda a sua complexidade.

Para além da crise e ruptura subjacentes ao antropoceno e sua proposta do capitaluceno, Haraway postula o Cthuluceno como uma alternativa coletiva de reticimento de malhas simpoiéticas e de coexistência, contrapondo-se à trágica narrativa do Antropoceno, o que se coaduna com a ideia de evitar a “queda do céu” dos povos Yanomami e Krenak. Para esses povos, de tempos em tempos, o céu pode cair, dando origem a outros mundos ou tempos. Nosso papel, enquanto seres que vivem e dançam e ouvem e contam história, é justamente o de sustentar o céu e adiar o fim do mundo. A aproximação entre as duas visões se fortalece, a meu ver, quando Haraway (2016, p. 140) propõe: “nosso trabalho é fazer com que o Antropoceno seja tão curto e tênue quanto possível, e *cultivar, uns com os outros*, em todos os sentidos imagináveis, *épocas por vir* que possam reconstituir os refúgios” (grifos meus).

Leio, nessa proposta, três convergências com o pensamento e com as filosofias indígenas: (1) a ideia de um fazer contínuo; (2) o senso de fazer comunitário e (3) a noção de um tempo por vir que reconstrói, ou seja, que refaz o que antes havia. Esse tempo por vir é especialmente interessante, pois, para muitas nações e etnias não só indígenas, mas de povos tradicionalmente ligados à terra e à natureza, o tempo é um evento circular e não linear como é para as sociedades ocidentais, esta ideia também está presente no Cthuluceno de Haraway, um tempo que foi, é e continuará sendo. Enquanto os povos originários observam e entendem, em sua inseparabilidade com a terra, que a vida se desenrola em espiral, para a sociedade ocidental, a dinâmica do tempo ocorre numa ininterrupta jornada horizontal. Para os povos originários, portanto, o tempo está sempre dando voltas e se aproximando do que era, enquanto se encaminha ao que ainda está por vir.

Nessa mesma direção, em um movimento epistemológico, Leda Maria Martins (2021, n.p.) afirma que:

[...] A ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide. Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro.

Essa sincronia de instâncias fala da necessidade de um movimento contínuo em torno de si. O tempo não como arquivo ou memória, mas como movimento vivo e dançante de reviver, rememorar para recontar e/ou reescrever. A ancestralidade está para o tempo, assim como o chão está para quem dança. A ancestralidade, vista sob esse aspecto, deixa de ser aquilo que foi para ser aquilo que sempre é (BLOCH, 2005). Nesse mesmo sentido, pode ser lida em consonância com os saberes do bem viver e com a ideia de futuro ancestral, proposto por Krenak (2022).

Na figura ancestral do povo Borari aqui em foco, a mulher e a serpente entrelaçam-se numa transformação contínua e infinita. Ela não é apenas um ser que se metamorfoseia em outro, e, ao mesmo tempo, ela é o um e o outro simultaneamente. Ela torna-se um híbrido, conforme podemos observar nos versos: “O fumo da mata, ela consagrou/ e em serpente-mulher veio se transformar”. O inusitado desta dança que é mudança está no fato de a tapuia se transformar em serpente-mulher, aquela que dança com e no tempo, atingindo assim uma simultaneidade que se espalha em todas as direções: mitológica, corporal, ancestral, futurista,

escapando a um sentido “humano” para se espriar em um sentido existencial acima de limites, espécies, tempos.

A reversibilidade é um termo a se destacar aqui. Recuperando os versos “em sua igara remando imponente ... em serpente mulher veio a se transformar”, podemos notar que os sentidos de canoa da transformação da serpente e o de mulher conduzindo um barco são intercambiáveis. Além disso, sangrar é sinônimo de drenar, abrir canais. Aqui, temos duas tecnologias: a navegação da serpente de fermentação (replicação e diversificação do DNA para povoar de vida a Terra) e a tecnologia que permite a construção e os saberes de navegação da canoa. Tornando o mitológico no tecnológico e o oposto também sendo válido.

Aproveito essa colocação para reavivar os significados, no sentido de que a tecnologia é toda a técnica de que nos utilizamos para um determinado fim, visto que nos últimos tempos adquirimos a noção de que toda tecnologia é digital, esquecendo-nos de que uma colher, um cavalo ou um guarda-chuva são tecnologias da mesma maneira que um computador, um celular ou um sistema de inteligência como a Alexa. Baseio-me, então, na definição proposta por Estéfano Veraszto, Dirceu da Silva, Nonato Assim de Miranda e Fernanda Oliveira Simon. (2008): “Poderíamos dizer que a tecnologia abrange um conjunto organizado e sistematizado de diferentes conhecimentos, científicos, empíricos e intuitivos. Sendo assim, possibilita a reconstrução constante do *espaço das relações humanas*”. E proponho, ainda nesse sentido, uma adição nesse conceito, já que, em meu entender, a tecnologia reconstrói constantemente o espaço das relações entre todos os seres, não apenas humanos, uma vez que as técnicas e a ética que subjazem a concepção do aparato tecnológico da inventividade humana alteram também as relações com a natureza.

Fugindo da visão mais mecanicista do termo tecnologia, podemos discutir também a biotecnologia que, apesar de ser um campo promissor no entendimento de como se organiza a vida e seus ecossistemas e de como podemos aprender com os mecanismos da vida formas mais eficientes e menos danosas de nos mantermos vivos/as, têm sido convertida em mais uma ferramenta de conhecimento, objetivando produzir e lucrar com esses mecanismos e com as vidas de que eles provêm, pois, de acordo com a ONU Mulheres (2016):

[a] Organização das Nações Unidas (ONU), no Artigo 2 da Convenção sobre Diversidade Biológica, conceitua Biotecnologia como “qualquer *aplicação tecnológica* que *utilize* sistemas biológicos, organismos vivos, ou seus derivados, para *fabricar ou modificar produtos ou processos para utilização específica*” (grifos meus).

Evidencio os sentidos da proposição: aplicar, utilizar, fabricar, modificar, produtos; todos vocábulos utilitaristas que demonstram os objetivos e os interesses do uso dos conhecimentos biotecnológicos para a conversão desses conhecimentos em “produção”. Ainda que o discurso seja de que “está voltada para a busca de soluções para resguardar a saúde, a segurança alimentar, o uso sustentável da biodiversidade, evitando a degradação do meio ambiente, com aplicação na agricultura e na produção de insumos industriais” (ABI-ACKEL, 2018, p. 42), assim como o discurso da sustentabilidade, em muitas ocasiões, essas práticas são subvertidas em seu propósito e utilizadas para o benefício e lucro de grandes empresas que exploram e destroem sistemas naturais inteiros na perseguição de seus objetivos capitalistas. Desse mesmo ramo da ciência que se propõe estudar a vida para conservá-la, surgem alimentos transgênicos que permitem a expansão das monoculturas de soja, milho e trigo, e conseqüente destruição de biomas e extinção de espécies - por parte de grandes corporações como a Monsanto. Apenas para dar um exemplo brasileiro, a mesma Vale do Rio Doce, cuja bandeira é ser “verde” e sustentável, ao fim e ao cabo, destruiu duas cidades inteiras e contaminou as águas numa das maiores tragédias ambientais que este país já viu. Portanto, penso aqui em biotecnologia do ponto de vista dos povos originários, que conhecem os processos naturais e os utilizam ou emulam em benefício da vida sem que, no entanto, tais processos convertam-se em agentes de extirpação dessa mesma vida. Isso se dá por conta da visão integrativa dessas culturas, que entende que a natureza é parte de nós e nós somos parte dela. A natureza é vista como a vida e não como um recurso natural a ser exaurido.

Na canção, a figura da serpente-mulher aparece como uma guardiã dos conhecimentos tradicionais que alinham naturezacultura (HARAWAY, 2003), inserida dentro desta rede viva de ecossistemas que são o rio e a mata. A descrição de seu mover-se pelas águas e matas, performando seus ritos e se comunicando com as marés, o silêncio profundo dos segredos do Tapajós que são buscados em uma atitude de completo respeito porque o rio é a mulher, é a serpente e é a vida, traduz-se numa narrativa a ser contada para futuras gerações a partir dessa performance realizada pela Tapuia ancestral metamórfica, que traz os elementos culturais e religiosos centrais para o povo Borari.

A figura lendária Boiúna é um dos seres mais populares da nossa cultura popular. Boiuna seria uma cobra gigante com poderes mágicos que iriam desde a habilidade de mudar o curso dos rios até lançar encantamentos e criar novas espécies para habitarem o rio. Segundo a narrativa lendária, Boiúna deu à luz dois filhos, a dupla gêmea Maria Caninana e Cobra Norato ou Honorato. Ambos nasceram com a capacidade metamórfica de ser gente ou cobra. Caninana,

no entanto, era cruel, enquanto Honorato tinha um coração puro. Os irmãos engajaram-se numa luta até a morte. Honorato venceu e, então, decidiu ser gente permanentemente (RICON, 2017).

A lenda foi sendo recontada e readaptada até chegar a essa fórmula mais conhecida que carrega diversas acepções morais que não parecem ter origem nas mitologias indígenas. No entanto, a figura de Boiúna pode estar ligada à Anaconda, conforme lemos no fragmento, de Alexandre Guida Navarro, por sua vez inspirado em estudos anteriores (2021, p. 6):

A associação da Anaconda com uma mulher xamã e divindade criadora é comum nas tradições orais da Amazônia, segundo Roosevelt (2014). Os povos indígenas conceberiam a Anaconda como um espírito ancestral perigoso até os dias atuais. Ela seria um mestre que governa a parte feminina dos cosmos: as águas e o inframundo (ROOSEVELT, 2014). Schoumatoff (1990) complementa que a Mulher-Xamã foi a criadora da Terra prístina e da civilização. Esses pontos de vista também podem ser abordados sob a manifestação artística que Fénelon Costa (1988, p. 14) chama de “Visão de Mundo” entre os índios altoxinguanos, ou seja, um “reflexo na arte do que entendem constituir o real, os portadores de uma cultura em determinado momento de sua história”.

Seguindo por esse caminho, encontramos uma cosmovisão em que Boiuna/Anaconda poderia ser uma ancestral dos povos indígenas do alto Xingu, estando presente nas mitologias Desana, Tukano, Wauja, Tupi-Gavião, Panaré, Wayana, Tariano, Timbira, entre outras etnias.⁶⁹ Tal persistência coloca Boiuna/Anaconda no centro das atenções, como uma das figuras ancestrais mais reconhecidas, e suas múltiplas narrativas como um assunto a ser estudado em vários campos do saber, como literatura, antropologia, religião e arte (uma vez que os padrões ofídicos estão presentes em pinturas, cerâmicas e outros artefatos criados por povos indígenas).

No entanto, para a presente análise, interessa-me o recontar do mito ancestral Borari, que recupera figuras como a boiuna/anaconda de releituras maniqueístas, as quais associam o feminino ao mal e ao pecado. Uma vez que a serpente-mulher ancestral é reasentada aqui como uma fonte de conhecimentos originários, ensinando o povo Borari a consagrar o fumo, enfeitar-se e usar adereços, cozinhar e tocar o maracá. Essas ações estão presentes na conexão com a natureza: “a mãe natureza calou de repente” e “na cuia pitinga, ela preparou penachos de arara pro seu maracá, o fumo da mata, ela consagrou e em serpente-mulher veio se transformar”. Além disso, a canoa da transformação está ligada ao corpo da mulher que transporta as almas

⁶⁹ Para saber mais sobre a influência da figura ancestral Anaconda em cada um desses povos, confira Navarro, 2021.

do mundo material para o mundo que habitamos.⁷⁰ Aliás, como Jaime Diakara explica, toda geografia brasileira das regiões em que surgiram os principais troncos indígenas que hoje habitam o norte do país é ligada ao corpo da mulher, o que sacraliza duplamente a natureza e os corpos das mulheres que devem ser respeitados em seu papel sagrado, vivo e inviolável.

Aproveito para explorar a referência ao maracá feita nos versos acima. Para tal é importante destacar que instrumentos de sopro estão na centralidade da musicalidade indígena (por exemplos, os mais diversos tipos de flauta) e que instrumentos de percussão, como o maracá e os chocalhos, podem ser entendidos como emuladores do som do chocalho de ofídios. De acordo com informações do Portal da Fundação Nacional dos Povos Indígenas – Funai:

maracá é um dos instrumentos musicais indígenas mais conhecidos, sendo seu nome muitas vezes utilizado como uma designação genérica para chocalhos. Consiste numa cabaça seca e oca com pequenas pedras, caroços ou sementes em seu interior, colocada na extremidade de um bastão, normalmente feito de madeira. [...]

Há etnias que acreditam que o maracá possui grande poder espiritual. Considerado um objeto nobre, é também utilizado pelos pajés em solenidades e rituais religiosos. Algumas comunidades, por exemplo, acreditam que os espíritos falam por meio dos maracás. O poder sobrenatural do artefato é devido não apenas ao som misterioso produzido pelos grãos e pedras nele contidos, mas também pelas pinturas e gravuras que enfeitam o instrumento sonoro.

Conforme pode-se ler no trecho citado, a importância do som do maracá é tanto cultural quanto religiosa, pois seu som carrega a mensagem dos espíritos. Além disso, há a relação entre os grafismos e adornos que são adicionados ao objeto, como os penachos de arara citados na letra da canção. O maracá é também chamado de “marca” entre alguns povos indígenas, pois ele é um instrumento de marcação que determina os ritmos de cânticos e danças. O maracá, assim como a maior parte dos chocalhos, produz, quando agitado, um som que lembra o guizo de algumas serpentes. Acredita-se que as serpentes produzam esse som como mecanismo de defesa quando ameaçadas. Portanto, trata-se de um alerta para outros animais, já que a serpente raramente ataca sem que esteja se sentindo ameaçada.

Baseando-me em Feliciano Lana (2019 [1980]) e Jaime Diakara (2021), apresento ainda a ligação do maracá, enquanto palavra, com a segunda maloca da humanidade, a maloca de Maracá que, de acordo com a cosmovisão Desana, fica em Belém. Citando Diakara (2021, p.

⁷⁰ “O que é aquele banco de *Yebá Buró*? É apenas um simples banco sobre o qual nos sentamos? O que representa a cuia de ipadu? Tudo tem uma profunda simbologia. Quando se fala em Canoa de Transformação, por exemplo, há uma referência ao corpo da mulher” (DIAKARA, 2021, p. 4).

5), “[a] segunda grande maloca, em Belém, alguns vão chamar de maloca de Maracá. Aí que surgem as primeiras danças, a primeira divisão dos instrumentos musicais. Segundo nossos antecessores, é por isso que os paraenses são bons em criar música”. A palavra maloca, nesse contexto, acumula vários significados que giram em torno da palavra lar, origem. Ela é, ao mesmo tempo, a casa física, a origem espiritual sagrada e o local de onde surgem os povos indígenas. Esses pontos, geograficamente falando, seriam os locais em que a canoa-serpente ou canoa da transformação deixou os primeiros humanos em sua viagem cósmica para habitarem a Terra.

O vocábulo maloqueiro, então, é corrompido em seu sentido atual, convertendo-se de primeiros ancestrais e heróis e heroínas civilizatórias, pessoas de grande sabedoria, para a acepção atual de andarilho que comete pequenos delitos, pessoa mal-educada e mal vestida que não inspira confiança, pessoa que mora em barraco ou moradias improvisadas. Reabilitando, portanto, a acepção de maloca como lar ou origem sagrada e tendo em vista que, na cosmovisão Desana, as malocas foram locais de desembarque dos seres que hoje habitam a região, podemos depreender que a canoa-serpente, ao desembarcar a serpente-mulher na Maloca do Maracá, a deixou com o dom da música. Tal suposição contribui na leitura sobre a música produzida pela criatura mágica, nos versos: “a força do vento espalhou *seu cantar* / a mãe natureza calou de repente / ao ver a iara à luz do luar”. Essa mesma personagem vem ensinar, através de seu canto, a utilizar, enfeitar e consagrar o próprio maracá.

Figura 17 – Macaracá Guarani adornado com penas de arara



Fonte: Musicabrasilis

A relação do som do maracá com o das cobras, em especial com as famílias jararaca ou surucucu e cascavel, é interessante por serem estes animais que guisam. As anacondas, por sua vez, tornam-se ainda mais misteriosas nesse aspecto, já que produzem sons muito parecidos com os de uma mulher que geme e funga, o que ressalta ainda mais sua identificação com o feminino.

Retomando a questão do feminino, nas cosmogonias indígenas, de maneira geral, esse papel é tão poderoso quanto vulnerável; ele é considerado bom ou mal em diferentes situações e contextos (assim como o masculino), e não tem sido preponderante, porque, para grande parte das mulheres indígenas, há uma luta mais urgente, uma vez que a questão de gênero dentro das aldeias, de modo geral, é mediada pela preponderância do comunitário. Não significa dizer que não exista sexismo ou exploração de mulheres no contexto indígena. Existe, mas, conforme dito por Taily Terrena em entrevista⁷¹ à Heloísa Buarque de Holanda: “Há uma relação de complementaridade entre masculino e feminino. Não há um feminismo, há uma luta de mulheres. Lutamos juntos com os homens, porque nossa luta é pela Terra”. A seguir, Márcia Kambemba complementa: “São dois universos, o indígena e o não indígena. Há o decolonial. Não se pode ler um universo pelo outro, portanto você vai perguntar: ‘você é feminista e ela [mulher indígena vai responder] não, eu sou guerreira’”; e Marize Guarani arremata: “na verdade o feminismo tem uma outra conotação pra população aldeada [...] a coisa que é mais importante é a demarcação da terra”. Vemos relações diferenciadas entre os gêneros. Ouso afirmar que há uma preponderância da vida comum, comunitária, que permite, ainda que localizada e temporariamente, uma busca por relações de equilíbrio em questões de gênero em prol de um bem coletivo maior. Como afirma Taily Terrena na mesma entrevista, respondendo à pergunta “O que querem as mulheres indígenas?”,

[a] gente quer que nossos filhos possam viver. Isso fazendo aquela oposição entre o sobreviver e o viver. Não só os nossos filhos, mas os filhos dos outros, por que eu acho que na aldeia, as parentes vão concordar, não temos só os nossos filhos, somos mães de toda a criançada [...] se tem uma criança perto de você, você vai cuidar dessa criança. Então essa relação que nossos filhos, nossas futuras gerações elas possam viver, da maneira que diz a filosofia dos nossos parentes o Bem Viver. O Bem Viver é a ideia que a gente entre em equilíbrio e onde está o Bem Viver nessa questão [gênero]? Está no equilíbrio nas funções e no respeito ao espaço do homem e da mulher.

O mesmo é confirmado por pessoas gays, trans e não binárias indígenas no documentário, dirigido por Marcelo Costa, *Terra sem pecados* (2019): “Antes de tudo, antes de ser gay, eu sou

⁷¹ “Que querem as mulheres indígenas?” (2020).

indígena [...] a questão [orientação] sexual dentro de um povo é debatida como povo [...] a cidade é um fator muito mais impactante, no sentido do preconceito do que na própria aldeia”, afirma Alisson Pankararu no documentário. “Nossos rituais, os casamentos, a convivência de mulheres e homens, dependendo da organização social e de uma comunidade para outra, elas são super livres assim, porque você não sexualiza o corpo do outro”, sumariza Braulina Baniwa. Embora todas as pessoas entrevistadas no documentário afirmem ter sofrido preconceito por orientação sexual ou identificação de gênero também dentro da aldeia, as mesmas pessoas foram categóricas ao afirmarem que fora da aldeia o preconceito é ainda maior e que é necessária uma ação de discussão e conscientização de gênero entre os/as aldeados/as. As pessoas entrevistadas, salientam ainda que boa parte desse preconceito é proveniente de herança colonial⁷², especialmente a religiosa (catolicismo e protestantismo). Reproduzo essas falas apenas para reforçar que, embora o gênero tenha sido alvo de debate e de lutas, para comunidades indígenas, o primordial tem sido sempre a sobrevivência da Mãe-Terra e da própria etnia, e o fato de mulheres e homens estarem engajados, lado a lado, nesse mesmo movimento firmemente.

Assinalo uma leitura que evoca o bem viver na canção “Serpente Mulher”, pois a tapuia, figura central da narrativa tecida pela canção, vem ensinar ao Borari práticas de integração com os mistérios do rio e da mata, conforme já observei anteriormente: consagração do fumo, uso do maracá para fins sagrados etc. Isso nos leva ao entendimento de que a Tapuia poderia ser identificada com a mulher-xamã, a avó que ensina a maneira de Bem Viver a/os indígenas, pautada pelo respeito e pelo equilíbrio em todas as relações comunitárias, sejam elas espirituais, de gênero ou em relação ao meio ambiente.

Retomando a fala de Taily Terena sobre o bem viver, a jovem antropóloga afirma que o equilíbrio, inclusive na questão de gênero, está na base da filosofia indígena que é o bem viver. Ainda segundo Terena, os Quéchua e Aymara deram fama a esse conceito, mas todos os povos têm sua própria filosofia de Bem Viver que se traduz por “nosso modo de ser”. Por isso, Acosta aborda bons viveres, para expressar que o bem viver, enquanto filosofia, não é (e nem poderia ser ou perderia seu propósito) um conjunto normativo de regras que promoveriam o equilíbrio em todos os lugares e tempos. Muito pelo contrário, os “modos de ser” de cada comunidade é que moldam suas práticas de bem viver. Há que se construir, então, um conjunto de práticas contextuais e coletivas, baseadas no entendimento de cada comunidade do que é bom, belo, benéfico e que promove o equilíbrio entre os seres para trazer a todos eles a vida boa. Essa

⁷² Nesta direção, Cf. María Lugones (2014) em sua análise sobre colonialidade de gênero.

construção está profundamente arraigada no pensar em si, no que se é, em como se vive, portanto, o bem viver parte de uma filosofia de autoconhecimento e de conhecimento da natureza (instâncias inseparáveis para a cosmovisão dos povos indígenas).

Pode-se dizer, então, complementando o pensamento de Terena, que o bem viver é a filosofia, ou melhor, as filosofias desenvolvidas ao longo dos tempos pelos povos originários e, como todas as correntes filosóficas, passa por alterações, de acordo com as circunstâncias e com a maturação de seus pensamentos e práticas. Isso implica dizer que o bem viver é orgânico, no sentido de que se atualiza e responde às questões atuais. O bem viver pré-colombiano foi-se modificando com a interação (violenta) com agentes da dita civilização ocidental. Embora atualmente mantenha práticas milenares de medicina e religião desenvolvidas pelos ancestrais, ele, com certeza, precisou modificar-se para abranger, seja; tecnologias e ontologias emergentes. E incluir questões como industrialização, educação formal, práticas políticas e econômicas, tecnologias etc.

No entanto, no centro da construção dessa filosofia está o princípio do equilíbrio que, a meu ver, é bastante simples: é preciso cuidar das relações de maneira profundamente responsável e respeitosa, pois assim, podemos continuar a ser quem somos e cultivar nossos saberes em um ambiente sadio, o que implica dizer que, se mantivermos o equilíbrio, estaremos em condições de alargar nossos saberes e nossas reflexões a fim de implementarmos a vida boa que só pode ser boa se for boa para todos os seres, no sentido de equidade.

Nesse sentido, uma reflexão importante que pode ser apreendida da análise da letra da canção é a paridade entre o ser humano e o ser animal, que nos leva à compreensão de que essa inseparabilidade entre os seres já é, em si, uma das premissas do Bem Viver: não há outro, porque eu sou o outro. Derrida questiona longamente em suas obras, em especial em *O animal que logo sou* (2002), essas questões, quando põe em revista a origem da palavra “animal” e seus significados, mais detidamente o que significa nomear separadamente uma classe de seres humanos em contraparte à classe dos animais. Na canção em tela, não há primazia do humano em detrimento do animal, assim como na maior parte das culturas indígenas não há primazia do indivíduo, porque a comunidade é um indivíduo e, em última instância, não há natureza entendida em contrapartida ao humano, porque somos a natureza, a somatória de todos os seres e de todas forças que existem neste planeta. Entendo, com isso, que cuidar do equilíbrio da “natureza” é, na verdade, autocuidado, pois é impossível separar o que é natureza e o que é ontologia. Isso torna impossível separar natureza de cultura, o que irmana todos os seres e reinos vivos ou não, ditos sensíveis ou não. A natureza, sob esse ponto de vista de equidade,

equilíbrio e respeito radicais, seria não apenas orgânica como relacional, ciente e pensante através daqueles que exercem, a partir dela, essas faculdades.

Precisamos pensar a consciência humana não separada, nem como espécie superior do resto da natureza, mas como um talento que nos permite aprender a harmonizar nossas necessidades com o sistema natural que nos rodeia, e do qual dependemos (GARCIA, 2016, p. 6).

Assim, a consciência não poderia ser vista como instância separada da natureza, uma vez que é justamente um mecanismo ou uma característica de uma espécie animal ser, portanto, localizado em uma cadeia natural em coexistência com outros seres dentro de um ecossistema complexo chamado Planeta Terra, cujo equilíbrio depende das ações de todos os seres que dela fazem parte.

A partir das proposições feitas até aqui, concluo que “Serpente Mulher” possibilitou, por meio de sua construção imagética, a discussão do bem viver e do ecofeminismo que passou também pela pertinência do debate acerca de temporalidades circulares mais afins às filosofias indígenas. Tais aproximações oportunizaram reflexões acerca de saberes indígenas e destacaram a ligação entre humanos e outros seres. A tecnologia ancestral e seus conhecimentos foram enfatizados e a temporalidade cíclica, assim como em outras análises da tese, aponta para o futurismo não porque trate de acontecimentos vindouros, mas por compreender o tempo em suas voltas e reviravoltas, como alinhamento aos ciclos naturais e, ao mesmo tempo, como aprendizado e oportunidade de criar. Assim, o indiofuturismo em Serpente-mulher pode ser identificado com a sabedoria de entendimento do tempo em equilíbrio com as tecnologias e saberes naturais que resgatam conhecimentos ancestrais e revelam cosmovisões que podem ser aproximadas e compartilhadas entre diferentes povos e seres.

Seguindo neste mesmo sentido, analiso, na próxima seção, a canção “Amor de índio”, composta por Beto Guedes, em que abordo as relações cíclicas, o pertencimento e a filiação ao todo que é a Mãe Terra, a partir das filosofias indígenas, pontos que unem as duas análises. Além disso, as relações de trabalho e as cosmologias indígenas serão mobilizadas a partir de sua poética.

4.2 “Amor de índio”: bem viver com a terra, fluir no tempo cíclico

Esta análise enfoca a sacralidade da terra como um pensamento de radical respeito de que a vida (humana e não humana) que se desenrola como um grande e contínuo desenho

comunitário em processo. A palavra radical aqui se coloca num pluriverso de sentidos que necessita de esclarecimento.

Em um primeiro sentido, a expressão “radical” diz respeito à sua origem mesmo na palavra raiz. É pertinente observar que tudo o que é radical (para o capitalismo e sua visão agressiva) é sempre visto como negativo. A raiz que nasce de dentro da terra e se desenvolve a partir de um crescimento que não é apenas vertical, mas horizontal também, e por horizontal quero denotar duas coisas: um mesmo plano de atuação e aquilo que busca e constrói horizontes. Portanto, para mim, o radical deve ser sempre orgânico, pois, do contrário, as raízes morrem e apodrecem, por falta de condições e de espaço adequado, sadio de desenvolvimento.

Sacralidade como raiz suscita também o debate do “essencialismo”, que tanto tem ocupado nossa atenção na academia, conforme antecipei acima. No entanto, a polêmica em torno do termo dá-se, provavelmente, pela acepção religiosa que é dada a ele. Nas palavras de Mircea Eliade:

O homem das sociedades arcaicas tem a tendência para viver o mais possível no sagrado ou muito perto dos objetos consagrados. Essa tendência é compreensível, pois para os “primitivos”, como para o homem de todas as sociedades pré-modernas, o sagrado equivale ao poder e, em última análise, à realidade por excelência (ELIADE, 1992, p. 13-14).

Para as sociedades originárias, estar no âmbito do sagrado é estar no fluxo do poder. Entendendo que o poder aí não significa necessariamente poder sobre os outros seres, mas estar em alinhamento com fontes poderosas de vida. O próprio mitólogo demarca a palavra primitivo com o uso de aspas, pois está fazendo uma diferenciação entre formas de organização social pré-modernas em oposição à sociedade industrial da moderna forma de sociedade que está posta. Por isso, a meu ver, a palavra primitivo aí é positivamente qualificatória, se considerarmos minha posição e o alinhamento desta tese às correntes descoloniais e críticas do antropoceno, visto que este é diametralmente oposto às formas de Bem Viver. Isso dito, analiso essa proposição como importante para as discussões levantadas, em especial nas últimas linhas em que se lê: “O sagrado equivale ao poder e, em última análise, à realidade por excelência”. Pondo em outras palavras, o sagrado é, para aqueles/as que nele estão inseridos/as, a realidade.

De início, já temos uma contestação que pode não ser tão óbvia de ser entendida. As realidades são diferentes de acordo com as cosmovisões e as maneiras de ler o mundo de cada povo. O sagrado é uma dessas possíveis divergências de leitura, pois, se para algumas sociedades ele é inalcançável; para outras, é imprescindível. Nesse sentido, poderíamos

comparar o entendimento do sagrado religiosamente pelo cristianismo, em contrapartida `compreensão pelas sociedades ligadas à Terra. Se, para o cristianismo, o sagrado está para além da compreensão e do alcance humano, de forma que é necessário fazer uso de intermediários para acessá-lo, já que está além do alcance humanos; para as sociedades ligadas à Terra, o sagrado está presente cotidianamente nas relações entre seres vivos e não vivos. Essa diferença foi reaproveitada pelo capitalismo e pelo antropoceno, ao instrumentalizar a relação com o sagrado, tornando seculares as relações cotidianas, em especial, com a natureza e com o meio ambiente.

Podemos nos atentar às relações com o meio ambiente mediadas pelos selos verdes, a noção de “sustentabilidade” como processo de se poluir menos, ou utilizar produtos com menos impacto ambiental (lembrando que menor impacto não significa impacto zero) e o turismo ambiental, que transforma os ecossistemas e as paisagens naturais em produtos comercializáveis, prometendo políticas de menor geração de lixo e maior respeito aos ecossistemas visitados. O que eu gostaria de ressaltar nessas práticas é que elas mediam as relações entre humano e não humano, através de meios menos danosos que, no entanto, não consideram o não humano como sagrado, mas como necessário para a sobrevivência. Em última instância, o sagrado é consagrado, é aquilo a que damos o mesmo *status* de sacralidade que daríamos a nós mesmos, ou seja, há uma noção de equidade e coexistência. Já o secular, embora possa ser tratado com algum nível de cuidado ou respeito, pode estar à disposição do humano para consumo, conveniência e/ou entretenimento. Precisamente nesse ponto está o impacto da diferença da noção de sacralidade da natureza e dos mecanismos de que o capitalismo lança mão para reificar o que é dito como natural.

Se insisto nessa discussão entre sagrado e secular é porque esse é o conceito central da análise da canção que segue. Krenak (2020) observa que muitas pessoas têm vergonha de serem vistas abraçando uma árvore, mas abraçar veículos automotivos é visto como algo comum e, inclusive, é uma imagem utilizada pela própria mídia em propagandas de venda de carros. Sem perceber, naturalizamos o valor afetivo de objetos enquanto objetificamos vidas. E o capitalismo tem a expertise de fabricar esses valores e falsas necessidades de maneira sutil, pois disso depende sua continuidade, na valorização da mercadoria (fetiche) e na desvalorização da vida.

Uma das premissas do capitalismo é a exploração de mão de obra que objetifica a força de vida e o tempo humano, tornando-os mercadorias que podem ser negociadas, ou mesmo

utilizadas à revelia, como é o caso da escravidão que, por muito tempo, serviu (e ainda serve)⁷³ de lastro para o desenvolvimento desse modelo predatório. Isso falando em vidas humanas, pois animais, minérios, plantas e sistemas naturais inteiros foram (e continuam sendo) devastados na expansão territorialista e no curso da história do sistema capitalista no chamado “Novo Mundo”. Essa mácula na história das relações humanas é importante, em especial, ao tratarmos de povos originários e dos ditos países em desenvolvimento, por ter sido a escravidão e o assassinato de povos, invasão e devastação de territórios e apagamento de culturas, os pilares da colonização.

A seguir, reproduzo a letra da canção de autoria de Beto Guedes e Ronaldo Bastos, lançada no álbum *Amor de Índio*, na voz de Beto Guedes, em 1978. Esta canção é considerada um dos clássicos da MPB e já foi regravaada inúmeras vezes por diversos intérpretes, tais como Maria Bethânia, Milton Nascimento, Maria Gadu, Cris Braun, Roupa Nova e, mais recentemente, foi regravaada por Gabriel Sater em parceria com João Carlos Martins. As diferentes versões vão do jazz até MPB, com influências da música eletrônica. A versão escolhida para esta análise foi a do próprio Guedes para seu disco homônimo.

Tudo que move é sagrado
 E remove as montanhas com tudo cuidado, meu amor
 Enquanto a chama arder, todo dia te ver passar
 Tudo viver a teu lado
 Com o arco da promessa no azul pintado pra durar
 A abelha fazendo o mel
 Vale o tempo que não voou
 Uma estrela caiu do céu
 O pedido que se pensou
 O destino que se cumpriu
 De sentir seu calor e ser todo
 Todo dia é de viver
 para ser o que for
 e ser tudo
 Se todo amor é sagrado
 E o fruto do trabalho é mais que sagrado, meu amor
 A massa que faz o pão
 Vale a luz do teu suor
 Lembra que o sono é sagrado
 E alimenta de horizontes o tempo acordado de viver
 No inverno te proteger,
 No verão sair pra pescar,
 No outono te conhecer,
 Primavera poder gostar
 No estio me derreter

⁷³ Como exemplo, cito o recente escândalo dos trabalhadores escravizados por vinícolas no Rio Grande do Sul. Cf. Veja (2023).

Pra na chuva dançar e andar junto
 O destino que se cumpriu
 De sentir teu calor e ser todo

O primeiro verso da canção, “Tudo o que move é sagrado”, já abre margens para a interpretação da ideia de sacralidade e totalidade da vida, pois, ao utilizar o pronome indefinido tudo, o eu-lírico engloba todas as formas de vida em sua afirmação, levando-nos a concluir que nessa proposição animais, vegetais e minerais estejam incluídos naquilo que é considerado sagrado. Sobre a percepção da Terra enquanto pertinente ao plano do sagrado, Vandana Shiva afirma: “A terra é, assim, a condição para a regeneração da vida da natureza e da sociedade. Portanto, a renovação da sociedade envolve a preservação da integridade da terra; implica tratar a terra como sagrada” (SHIVA, 1993, p. 139). Proponho fazer convergir o pensamento de Shiva com a construção da sacralidade na canção, na medida em que cada elemento e cada aspecto dessas vidas são reconhecidos em si e no outro dentro de um respeito e identificação que chega a ser holístico em sua integralidade. Há, inclusive, uma integração que se insinua no emprego dos pronomes tudo e todo que remete ao poema de Ricardo Reis, o qual reproduzo a seguir:

Para ser grande, sê inteiro: nada
 Teu exagera ou exclui.
 Sê todo em cada coisa.
 Põe quanto és
 No mínimo que fazes.
 Assim em cada lago a lua toda
 Brilha, porque alta vive

Temos, nos dois textos, duas instâncias de inteireza. A primeira é o *tudo* a que toda a existência se integra (no poema representado pelo grande) e o *todo* como completude do ser em presença no tempo e nos ciclos em cuidado. É interessante pontuar essa tendência similar nas duas obras, pois, na contramão da leitura da identidade na pós-modernidade como construção descontínua e fragmentária, ambas primam pela unidade e pela continuidade como valores a serem alcançados. Há semelhança também no uso do imperativo, em uma certa dicção pagã, despida da culpa cristã e voltada ao lema “carpe diem”, bem como na apreciação das coisas naturais e de sua perenidade. No entanto, a diferenciação entre a ode de Reis e a canção de Bastos e Guedes, dá-se, a meu ver, pelo afeto: enquanto o eu-lírico em Reis é impassível e racional, o eu-lírico em “Amor de índio” é fluído e emocional.

Contudo, essas duas instâncias (ser “tudo” e ser “todo”) não se encontram contextualizadas em momentos especiais, de encontro espiritual, de ascensão social ou

intelectual, mas focadas no cotidiano, nas mínimas coisas da vida “ordinária”. Nesse ponto, minha atenção analítica dirige-se ao que é considerado sagrado para a sociedade ocidental: o inalcançável, inatingível, o metafísico, o conhecimento que pode ser meramente admirado e perseguido, mas jamais repetido, enquanto que, nas sociedades ligadas à natureza, o sagrado está naquilo que, para os demais, é considerado objeto, recurso, mercadoria. Conjecturando o valor da natureza para a sociedade ocidental de maneira geral, penso que vemos como paisagem, lazer e recurso aquilo que os povos originários veem como sagrado, fonte de sobrevivência e valor familiar. Ainda meditando acerca do *todo* e *tudo*, há, na filosofia indígena, uma profunda ligação entre os seres e sua origem que é o *todo*. Nas palavras de Werá: “O ciclo se faz por um círculo, mas um círculo que não se fecha. O mais velho já foi o mais novo e por isso conhece os caminhos e descaminhos. O mais velho é aquele que permanece no reconhecimento da memória de que o ser emerge do Todo, mas não se desfaz do Todo” (2021, p. 60). Essa consciência gera o reconhecimento do Tudo que se traduz numa “ética da unidade na diversidade”. Ainda citando Werá:

o indivíduo é um microcosmo do Grande Mistério [...] portanto, cada ser e cada coisa é, em si, uma extensão e um espelho-reflexo do Todo. Isso implica uma ética profunda, que parte do reconhecimento da unidade na diversidade. [...] Nosso Pai é o Céu e nossa mãe é a Terra, que por sua vez são nossos primeiros ancestrais em comum, e honrando-os através da reverência e gratidão nos mantemos ligados à unidade primordial. [...] Por isso é natural e espontâneo honrar todas as nossas relações, pois elas se revelam como extensões de nós mesmos. Pela convivência, gerando complementaridade, oposição ou conflito, essas relações nos aperfeiçoam e mantêm assim, a dinâmica evolutiva da parte no Todo e do Todo na parte (2021, p. 60).

Gostaria de sublinhar que ser parte não significa ser igual, daí o autor defender a ética da diversidade. Além disso, fica claro, a meu ver, que as relações não são harmônicas por si. Elas podem variar, como dito acima, em polos complementares, opostos ou em conflito. Há momentos de luta e momentos de união e justamente nisso reside o princípio da unidade na diversidade. Ele ainda chama a atenção para a importância de honrar todas as relações, pois somente o reconhecimento da diferença é capaz de aperfeiçoar a percepção de ser parte do Todo. Essa descrição da ética Guarani cria uma imagem interessante que pode ser traduzida em um grande tecido (todo) que se constrói a partir das relações entre seus fios (cada parte) que podemos associar aos versos: “ser tudo” e “ser todo”. O todo é intertecido por cada um de seus fios. É no todo que cada fio encontra um lugar, um valor e uma função.

Outra possível intertextualidade encontra-se nos versos em que aparece a abelha: “a abelha fazendo mel / vale o tempo que não voou”. É possível fazer uma leitura que conecta a abelha da canção à Ode “A abelha que voando, freme” de Ricardo Reis, em que o eu-lírico heteronômico relaciona à abelha, que voando ou pousada sobre uma flor não se distingue dela e nem da vida, apenas vive, desfruta. Os versos abaixo grifados também suscitam reflexões nessa conexão que traço entre as duas composições:

A abelha que, voando, freme sobre
A colorida flor, e pousa, quase
Sem diferença dela
À vista que não olha,

Não mudou desde Cecrops.
Só quem vive
Uma vida com ser que se conhece
Envelhece, distinto
Da espécie de que vive.
Ela é a mesma que outra que não ela.
Só nós — ó tempo, ó alma, ó vida, ó morte! —
Mortalmente compramos
Ter mais vida que a vida.

Os versos podem ser interpretados como uma reflexão sobre a indissociabilidade entre vida e natureza. Apontam também para o centrismo dos humanos como seres pensantes (uma vida que se conhece) que se arrogam de saber e se consideram mais vivos que a própria vida. Pode-se ainda tomar os assíndetos “ó tempo, ó alma, ó vida, ó morte!” como exemplos de conhecimentos que supostamente seriam próprios do ser humano e que o levam à armadilha mortal do pensamento, que é a consciência arrogante de si como ser superior aos demais.

Apenas para finalizar essa relação entre as duas composições, a ode é uma forma literária que está geralmente associada às temáticas naturais e à vida como condição sublime de contemplação do além-humano. Entendo que, nesse sentido, a canção de Guedes pode ser concebida como uma celebração da vida, que expressa nos versos: “Tudo viver ao seu lado” e pode, por isso ser comparada à uma ode à condição de estar vivo/a.

Retornando aos versos da canção, nos dois primeiros estabelece-se a linha melódica do arranjo de Beto Guedes, em que a voz executa um movimento que se baseia em um motivo melódico de três notas iniciais, referentes ao primeiro verso “tudo que move é sagrado”. Esse movimento expande-se em um salto melódico ascendente – da nota mais grave a uma mais aguda – para depois descer “e remove as montanhas” e repetir o motivo melódico inicial (com todo cuidado). Os motivos melódicos caracterizam-se por “desenhos” de notas que se repetem

e, em geral, mantêm a mesma estrutura rítmica. A presença desse motivo acentua o aspecto cíclico de que já falei, uma vez que “disciplina” as palavras num mesmo desenho/padrão de notas que vai e vem.

Se pensarmos que os elementos essenciais de uma canção são a melodia e seu texto verbal, talvez entendamos melhor o porquê de, em geral, desconsiderarmos o arranjo como parte estruturante de um fonograma. Mas, na verdade, a depender do arranjo, entendido como a “roupagem” instrumental da peça musical, uma canção pode quase soar “outra”. A velocidade de execução, o diálogo que se estabelece entre os timbres dos diferentes instrumentos, os espaços de preenchimento e de silêncio, a inserção de *samples* de natureza diferente, tudo isso concorre para que os sentidos do texto sejam reforçados ou direcionados. No caso de “Amor de índio”, a estética geral do arranjo original de Beto Guedes está relacionada à sonoridade do Clube da Esquina.⁷⁴ Os confrades do Clube da Esquina “atualizavam a preocupação bossa-novista de fundir ritmos regionais com o jazz de orientação mais sofisticada, buscando a criação de harmonias ricas e o desenvolvimento de práticas (musicais) experimentais” (NAVES, 2004, p. 44).

O pulso ternário reforça o seguimento cíclico. Diferentemente de ritmos como forró ou samba, que apresentam pulso binário, a pulsação ternária sugere uma circularidade que pode sugerir não apenas o fechamento, mas a continuidade. Esse aspecto, por sua vez, pode sublinhar passagens da letra em que percebemos referências a entendimentos não dicotômicos. Podemos perceber um exemplo disso na letra da canção que faz apologia ao movimento e à transformação, mas também ao ócio criativo, ao sonhar, ao dormir, sem deixar de promover um elogio ao trabalho justo. Nas palavras de Manoel Albuquerque (2012, p. 113),

Também na contramão da História oficial e dominante do período, a canção “Amor de índio”, de 1978, trouxe uma representação da cultura indígena como sagração do amor e da liberdade. Uma apologia ao movimento, à transformação, à superação de obstáculos, com zelo e dedicação. [...] O fruto do trabalho é sagrado, o pão com o exato valor do suor, sem exploração: “A massa que faz o pão vale a luz do teu suor”. O sono também é sagrado, “e alimenta de horizontes o tempo acordado [...]”. Nas quatro estações, a relação é envolvida pela proteção, lazer, conhecimento e gostar.

⁷⁴ O Clube da Esquina era uma confraria de amigos que se reuniam num pequeno boteco situado na esquina da Rua Divinópolis com a Rua Paraisópolis, num bucólico bairro de Belo Horizonte chamado Santa Teresa. Fazia parte dessa confraria, interessada em música, cinema e poesia, Milton Nascimento, Wagner Tiso, Fernando Brant, Toninho Horta, Beto Guedes, Tavinho Moura, os irmãos Lô e Márcio Borges, Robertinho Silva, Nivaldo Ornelas, Ronaldo Bastos, Murilo Antunes, Nelson Ângelo e Novelli, entre outros (SOUZA, 2011, p. 4).

Há uma harmonização muito interessante entre letra e melodia que é, inclusive, reforçada pelo arranjo, povoado por instrumentos. A melodia segue cíclica, a letra introduz motivos também bastante variados que vão harpejando através da execução. Há um movimento de transformação e retorno muito intenso que mimetiza também as transformações naturais que não acontecem numa linearidade, mas numa circularidade constante.

Enfocando o arranjo feito originalmente por Guedes para a gravação de 1978, há uma variedade de instrumentos (duas guitarras, um piano, um órgão, um baixo elétrico, um sintetizador e bateria) que se revezam na condução das notas em uma ordenação que remete quase a um coral, pois atuam energética e dinamicamente num movimento bastante próximo ao jazz em alguns momentos. Embora haja muitos elementos na paisagem sonora da canção, à medida que os instrumentos entram no andamento, eles se complementam, ao invés de competirem. Ao final da letra, na parte instrumental, eles se intensificam e a voz de Guedes, realizando *vocalizes*, atua como se fosse mais um instrumento no arranjo. Como dito antes, pela própria natureza cíclica do pulso rítmico ternário, a solução escolhida para o encerramento é a retirada gradual de cada um dos instrumentos que participam do arranjo e o *fade out*. A canção não acaba, continua cíclica. Apenas esmaece e vai diminuindo seu volume até atingir o silêncio novamente. Pode-se ler essa repetição como um ciclo que não finda, reforçando os motivos e sentidos cíclicos presentes no texto verbal.

A canção pode ser considerada um hino ao amor, mas também pode ser lida, desde seu título, como uma ode à boa vida, à natureza e às relações harmoniosas e equilibradas entre os seres, incluindo-se o ser humano. Nos versos em que as relações de trabalho são evocadas, elas aparecem em tons de justiça e sacralidade em “o fruto do trabalho é mais que sagrado [...] A massa que faz o pão, vale a luz do teu suor”, sustentando mais uma vez a premissa do equilíbrio. Há uma analogia entre o trabalho da abelha e o trabalho do ser humano que faz o pão. Em ambas as situações, o que fica ressaltado é que há um tempo para o trabalho e um tempo para o ócio, e que ambos são igualmente sagrados e remetem também à organização social, pois se pode aproximar a colmeia do proletariado. Em Chevalier e Gheerbrant (2022, p. 47), lemos que

as abelhas não se diferenciam das formigas, como elas símbolo das massas submetidas a inexorabilidade do destino [...] Operárias da colmeia que, se pode comparar com maior propriedade a um alegre ateliê do que a uma sombria usina, as abelhas asseguram a perenidade da espécie.

O trabalho seria, então, uma forma de serviço justo e alegre que garante a sobrevivência e epitomiza os modos de organização social; e não visto como algo penoso ou inferior ao ócio,

sendo que se colocarmos essas proposições dentro da lógica do tudo e do todo, poderemos entender que se trata de um trabalho de todos para todos para que, assim, o coletivo possa ter acesso a tudo, resultando em uma forma igualitária de organização social e divisão do trabalho.

Destaco ainda as evocações de fenômenos e corpos celestes: o “arco-íris” e a “estrela cadente”. Essas imagens podem ser associadas à cosmologia indígena, sugerindo o sentido de integração do ser humano com a natureza e assim corroborando para a articulação do tema que perpassa toda a canção. Para muitos povos indígenas, a leitura dos astros e a observação do céu é uma prática ancestral imprescindível. Lembro que é do céu que *Iebá-Buró*, a avó do mundo, pensa a Terra e envia a canoa-serpente para povoá-la. *Tupã*, um dos mais importantes deuses tupi-Guarani, é o deus dos céus e dos trovões. *Igaci*, o sol, e *Jaxy*, a lua, são também habitantes do firmamento. O professor Germano Bruno Afonso (2014, p. 1) afirma que:

Pela observação do céu, os indígenas determinavam o tempo das chuvas, do plantio e da colheita, a duração do dia, mês, ano e das marés. Associam as fases da Lua com a agricultura local, para o controle natural das pragas. Desenhavam no céu suas constelações, fazendo do firmamento o esteio de seu cotidiano. Segundo os pajés, a terra nada mais é do que um reflexo do céu. Assim, o conhecimento do céu auxilia na sobrevivência em sociedade e está intrinsecamente ligado à cultura indígena, tais como, em seus mitos, rituais, músicas, danças e artes. [...] Para determinarem os pontos cardeais e as estações do ano, os indígenas observam os movimentos aparentes do Sol utilizando o Gnômon, que consiste de uma haste cravada verticalmente no solo, da qual se observa a sombra projetada pelo Sol, sobre um terreno horizontal. Ele é um dos mais simples e antigos instrumentos de Astronomia, sendo chamado de Kuaray Ra'anga, em guarani e Cuaracy Ra'angaba, em tupi antigo.

Vê-se que o conhecimento dos astros é uma ciência cultivada pelos povos indígenas e que seu estudo e sua prática norteiam vários aspectos da vida desses povos, já que a percepção dos fenômenos e movimentos da terra e dos astros auxilia a prever acontecimentos relacionados a estas oscilações, pois ocorrem de maneira cíclica. Além disso, a orientação pelas estrelas dentro da mata é muito útil, pois perde-se os pontos de referência, como rio ou montanha, que deixam de ser avistados dentro da imensidão verde.

Para os Bororo, as estrelas são os olhos de suas crianças ancestrais que, arteiras e entediadas, amarraram um cipó no céu, o qual foi cortado e, desde então, as crianças curiosas observam a terra de lá das grandes alturas. Para esta etnia, portanto, as estrelas são olhos de curumins (BARROS, 2013). Essa narrativa inverte os pontos de vista, de observadores de estrelas, os seres humanos seriam, na verdade, observados por elas. Segundo Patrícia Mariuzzo (2012, p. 63):

Para os Guaranis, Nhande Ru Ete, que, em português, significa “Nosso pai sagrado”, criou quatro deuses que o ajudaram na criação da Terra e de seus habitantes. O gnômon aponta para Nhande Ru Ete, ou Zênte, ponto mais alto do céu e indica esses “deuses assistentes”, os pontos cardeais.

Os povos indígenas criaram mais de 100 desenhos de constelações que variam de acordo com a etnia e os idiomas locais. Observaram o movimento de aproximação da lua e do sol com Aldebarã e Vênus, sendo capazes de prever eclipses. Sua ligação com os astros é tanto empírica quanto cosmológica. A relação entre céu e Terra é, para muitos povos, uma relação de espelhamento. O que acontece ao céu, acontece à Terra (AFONSO, 2014, p. 4). Então, o legado astronômico indígena, especialmente o brasileiro, é ainda pouco entendido e valorizado pelos estudiosos acadêmicos, salvo raras exceções, como o citado professor Germano Bruno, o qual sustentava que os mitos e as lendas são maneiras de transmitir o conhecimento empírico acumulado pelos indígenas às próximas gerações.

A estrela símbolo celeste de luz e do sagrado tem uma forte ligação com os desejos, em especial nas línguas latinas, pois a origem da palavra desejo é exatamente *de siderum*, que significa das estrelas. Assim, *desiderare* significa fixar as estrelas e entra para a nossa língua como desejar ou pedir algo às estrelas. Seguindo esse raciocínio, uma “estrela” que cai na terra é um pedido que se aproxima de nós. Em várias culturas, há a tradição de fazer um desejo quando se vê uma estrela cadente. Em francês, é *désir*; em italiano, *desiderio*; em espanhol, *deseo* e, em inglês, *desire*. Podemos entender, no contexto indígena, que se céu e terra são conexos e se o que acontece em cima acontece também embaixo, à “estrela cadente” pode-se atribuir significado semelhante a chegada de algo do céu. Há, portanto, uma ligação entre a estrela que cai do céu, o desejo que se pensou e o destino que se cumpre. Para os Tikuna, tchitacüü, as estrelas “cidentes” são comparadas ao “galho de envira que não quebra, isto é, que está dependurado, não cai e não morre”. Entendo essa formulação como um testamento de perenidade. Daí que o pedido que se pensou é eterno e regido pelo destino, inscrito na estrela que não morre.

Enfocando o símbolo do arco, na mitologia Kaxinawa, temos a narrativa de Iaçá, a história de uma jovem que se apaixonou por Tupá, filho de Tupã nos céus, mas foi prometida por sua família à Anhangá nas profundezas da terra. Vendo-se sem saída, a jovem foi forçada a aceitar, mas fez um último pedido: visitar seu amado Tupá no reino dos céus. Anhangá assentiu com a condição de que ela fizesse um corte no braço para que pela trilha de seu sangue ele soubesse por onde ela passou. Tupá, por sua vez, ordenou a Guaraci (O sol), Iuaca (o céu)

e Pará (o mar) que acompanhassem sua subida. Mas Iaçá não aguentou a travessia e, em sua lenta queda de volta, foi deixando um rastro vermelho, ladeado pelo rastro amarelo de Guaraci, azul-claro de Iuaca e azul-escuro de Pará. Como a descida era longa e inclinada, os rastros foram se misturando, o sangue com sol virou um rastro laranja, o vermelho com o mar um arco roxo. Ao voltar a terra, Iaçá não resistiu e morreu em uma praia; Guaraci e Pará uniram forças e misturaram seus arcos amarelo e azul para transladar o corpo até o amado Tupá, formando assim o arco de cor verde. Apesar do final trágico, o arco-íris para essa cultura acaba por representar a promessa de um casamento de uma indígena na terra com uma deidade do sol. Podemos apreender, então, que o arco da promessa é capaz também de simbolizar o amor entre Iaçá e Tupá. Em várias culturas andinas, o arco-íris, por sua conexão com as águas, está ligado a deidades e entidades serpentinadas. Para Chevalier e Gheerbrant (2020, p. 125), o arco-íris pode simbolizar a união de dois mundos (águas inferiores e superiores), representando a união de metades separadas e a restauração da ordem. O arco-íris simboliza também a prevalência da força do sol que se reestabelece sobre a terra após a chuva (bonança). No caso da canção, é possível interpretá-lo literalmente como uma aliança, marca de uma promessa duradoura, escrita no céu que afiança permanecer, “enquanto a chama arder”, ou seja, enquanto houver vida.

Para finalizar, enfoco a figura das estações do ano. Mais uma referência cíclica que expressa transformação e mudança, em que o eu-lírico completa um círculo “pra na chuva poder dançar e andar junto”. Segundo Kaká Werá, a tradição Guarani fala da eterna dança da criação cósmica que repetimos “para que possamos guiar-nos de acordo com seu ritmo, sua harmonia [...] Os quatro cantos do movimento de criação são revelados por meio dos ciclos da natureza, desde que os ventos começaram a soprar, desse espaço-tempo primeiro, gerando um inverno, um outono, uma primavera e um verão” (WERÁ, 2021, p. 86). Na cosmologia Tikuna, as estações estão ligadas às constelações e cada estação apresenta atividades propícias para serem realizadas. Em matéria para o portal Amazônia, Isabelle Lima (2021, n. p.) defende:

Pra se ter ideia do quanto é importante o uso das constelações, os indígenas a utilizam como forma de agenda do clima para “prever” o melhor momento para plantar, caçar, pescar e até mesmo engravidar. Na constelação da ema, que representa o inverno, as mulheres evitam engravidar pois acredita-se que a criança que nasce nessa época tem poucas chances de sobreviver às adversidades climáticas.

Assim, em sintonia com os movimentos dos astros e com os ciclos naturais, as rotinas indígenas são movimentos de mudança e repetição espirais no tempo em que buscam se harmonizar com

os movimentos naturais da Mãe Terra, de quem se consideram partícipes guardiões. Aliás, eles não apenas se consideram, mas, comprovadamente, são. Um trabalho publicado recentemente na revista científica internacional *Nature*⁷⁵ atesta que as práticas dessas comunidades com o manejo dos polinizadores são fundamentais para o meio ambiente e para o bem-estar do ser humano em todo o planeta. Os dados são confirmados pela ONU e por inúmeras outras instituições no Brasil e no mundo. Com base nos estudos da ONU, o instituto Akatu (2022, n.p.) alerta:

Estima-se que os povos indígenas constituam apenas 5% da população global e seus territórios ocupem somente 28% da superfície terrestre mundial, mas, juntamente com famílias ribeirinhas, eles protegem e preservam 80% da biodiversidade mundial, entre animais, plantas, rios, lagos e áreas marinhas.

Essa defesa passa pelas práticas de Bem Viver difundidas entre os diversos povos indígenas, pela resistência cultural, utilização de conhecimentos botânicos, agrícolas, astronômicos e, infelizmente, até mesmo pela estratégia de ter de colocar a própria vida como barreira aos avanços do invasor. Na imagem abaixo, vemos Ari Eu-Wau-Wau, indígena, guardião da floresta que, aos 32 anos de idade, foi assassinado nas proximidades de seu território.

Figura 18 – Guardiões da Floresta – patrulheiros Uru Eu-Wau-Wau

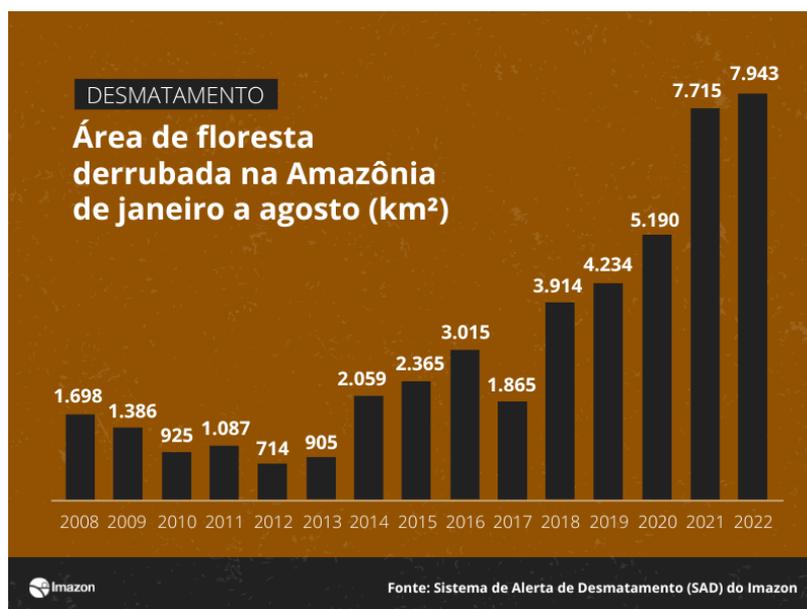


Fonte: Brasil de Fato

⁷⁵ Cf. Hill, R., Nates-Parra, G., Quezada-Euán, J. J. G. *et al.* (2019).

E esta situação não tem melhorado, pois, enquanto escrevo esta tese, o que temos assistido acontecer no Brasil de 2023 é chocante. O caso mais emblemático é a da crise humanitária no território Yanomami que não representa caso isolado. Durante toda a gestão do (felizmente) ex-presidente Jair Bolsonaro, as queimadas, as doenças epidêmicas, a violência racial e física contra os povos indígenas e a invasão de seus territórios, incentivadas pelas políticas e pelos discursos desse senhor, aceleraram a tentativa de genocídio dos povos originários⁷⁶, bem como promoveram uma destruição imensa na floresta amazônica⁷⁷ e em outros biomas brasileiros⁷⁸, conforme demonstra o gráfico abaixo (figura 20).

Figura 19 – Gráfico sobre área de floresta derrubada na Amazônia



Fonte: Ecoamazônia

Vivemos um momento de investigação e de expectativa de punições exemplar dos culpados dessa tragédia tão amplamente anunciada. Além disso, é necessária a implementação de políticas de proteção ambiental, de assistência de saúde, de disponibilização de recursos e, sobretudo, de demarcação e fiscalização das terras indígenas pelos órgãos competentes com o apoio da sociedade brasileira e de todas as nações que reconheçam que estamos caminhando para o abismo, enquanto destruimos o nosso planeta.

Organizando os elementos de sentido que discuti até o momento, a perenidade, as maneiras de Bem Viver junto aos ciclos naturais (o ócio, o trabalho, a dança, o tempo cíclico,

⁷⁶ Cf. “Casos de Violência contra indígenas aumentou 150% no primeiro ano de Bolsonaro”. (VILELA, 2020).

⁷⁷ Cf. “Desmatamento na Amazônia cresceu 56,6% sob o Governo de Bolsonaro” (GARRIDO, 2022).

⁷⁸ Cf. “No governo Bolsonaro desmatamento aumentou em todos os biomas, diz estudo” (VERONICZ, 2022).

a inteireza de si, a integração com o todo, a observação dos animais e dos astros), chego ao ponto basilar desta leitura, que é “Amor de índio” pode ser lida como uma metáfora sobre formas de bem viver com a terra e com os outros seres, uma vida equilibrada e respeitosa que se vê como parte de um Todo, de um tudo que é orgânico e dialético, no qual tudo se organiza e flui. Para citar Starhawk: “[t]odas as partes do corpo vivo da terra estão ligadas. Todas as coisas estão interconectadas, incluindo o humano e mundos naturais. A espiritualidade da terra tem como base o nosso amor pela natureza, nossa identificação com as estações, ciclos, fauna e flora” (STARHAWK, 1989, p. 178). As palavras de Starhawk rememoram alguns fundamentos do Sumak Kawsay/Bem Viver. Para bem viver é preciso saber ser. Isso depende de um conhecimento profundo de quem se é com tudo o que está ao redor, pois

[...] os humanos não têm o monopólio da posição de agente e sujeito; o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos... As relações entre uma sociedade indígena e os componentes de seu ambiente são pensadas e vividas como relações sociais, isto é, relações entre pessoas, ou ainda, como uma comunicação entre sujeitos que se interconstituem no ato e pelo ato da troca – troca que pode ser violenta e mortal, mas que não pode deixar de ser social (VIVEIROS DE CASTRO, 2005, p. 126-127).

A proposta do Sumak Kawsay/Bem Viver é a de aprender a ser e viver com o Todo sem distinção de espécies ou atribuição de valores financeiros a seres que recebem, em suas cosmovisões, valores sagrados. As relações entre os seres e entes, como bem comenta Viveiros de Castro acima, é uma relação de interconstituição. Na sociedade ocidental, essa relação tem sido construída à base de sangue, fome e destruição para atender a interesse capitalista e, por consequência, antropocêntrico, misógino e racista. Esses “valores” também se interconstituem para conceber um mundo que é um abatedouro lucrativo para alguns, infernal para muitos e fatal para todos os seres que o habitam. O mais lastimável é que há possibilidades de uma saída desses infernos instituídos pelo antropoceno, mas tais saberes são inferiorizados e propositalmente ignorados pela sociedade de consumo, pois, conforme observa Patrícia Pardini:

De acordo com a experiência ameríndia, é da natureza do ser, em qualquer uma das suas manifestações, diferir de si mesmo, tornando-se outro. Cada ser é não só o que é, mas também, virtualmente, o que não é. A diferença (intensiva, de afetos) é interna ao ser, e a alteridade é constitutiva da identidade. Cada denominação (humanos, animais, plantas, espíritos etc.) designa menos uma classe ou gênero de seres do que um tipo de experiência, uma qualidade, um modo de ser ou um ponto de vista, sempre passível de reversão. Por isso, diríamos que o ser ameríndio é menos um ‘ser’, uma

essência, do que um ‘vir-a-ser’, um ‘tornar-se-outro’ (PARDINI, 2020, p. 3-4).

A transformação constante do ser e de seus horizontes é um movimento e um processo que, a meu ver, é espiralar e contínuo, assim como o espaço-tempo indígena. A partir das voltas e revoltas ao que somos, fomos e podemos vir-a-ser, ou, na linguagem blochiana, o ainda-não-manifesto. Concordo com Arlindenor Predro (2013, n. p.):

O “ainda-não-ser” – categoria fundamental da filosofia blochiana da práxis – baseia-se na teoria das potencialidades imanentes do ser que ainda não foram exteriorizadas, mas que constituem uma força dinâmica que projeta o ente para futuro. Imaginando, os sujeitos “astuciam o mundo”. O futuro deixa de ser insondável para vincular-se à realidade como expectativa de libertação e desalienação.

Bloch nos diz que, ao contrário do que a psicanálise freudiana procura ensinar, não está no passado o único elemento de entendimento do comportamento humano no “presente-vivido”. Na verdade, no presente, o indivíduo vive já o futuro, que está presente nas suas ações e comportamentos – isto é, suas utopias. Quanto menos se tem utopias, menos se vive o futuro no presente, vivendo-se apenas no campo das ideologias, formatadas pela realidade social que nos cerca.

As utopias, muitas vezes, estão atreladas às especulações de futuros, às extrapolações do presente para criar visões (atualmente, com acento mais distópico) do futuro ou à fabulação de um passado, um tempo, um lugar em que as coisas foram melhores. Mas, o que podemos entender dessa equação blochiana entre o que se foi e o que ainda não se manifestou é que a esperança militante manifesta o futuro nas potencialidades do ser, agora, no presente. A utopia já se encontra em curso, a partir do momento em que ela nasce como potência no pensamento e no comportamento dos/as utopistas. Para o filósofo, o sonho diurno já é manifestação dessa utopia, desse vir-a-ser, que vem aflorando, enquanto se constrói. Ele não aparece pronto. É importante esclarecer essa perspectiva temporal da utopia que considero basilar e que se coaduna com o pensamento da temporalidade indígena de que não há futuro, pois ele ainda não aconteceu e depende das escolhas do presente para se tornar presente. Esse é um dos pontos do indiofuturismo, o pensamento espiralar serve-se do que se aprendeu, projeta sonhos, mas atua no presente, porque ele é a dimensão da ação concreta. O futuro e o passado são abstrações que nos servem de referência para agir no imediato. Postulo que para o indiofuturismo, assim como para o Bem Viver, não há caminhos. Eles são em si o caminho. Para citar o poeta espanhol Antonio Machado: “caminhante, não há caminho, o caminho se faz ao caminhar” (2010, p. 5). Portanto, as utopias, o indiofuturismo, o bem viver são urgentes e não podem se perder num

emaranhado de abstrações e metas para depois. A Terra está sendo destruída agora, como nos alerta Patrícia Pardini:

No Brasil, país situado, como se sabe, no Extremo Ocidente, as culturas indígenas, que resistiram e sobreviveram ao genocídio, são culturas de resistência (e de 're-existência') – como as culturas de matriz africana, suas irmãs gêmeas. Resistindo e *se mantendo vivas* em território próprio, elas mantêm viva a sua alteridade radical com relação ao Ocidente (ao Estado, ao Capital): algo inadmissível para o pensamento autoritário. Por isso, continua em vigor a lógica do genocídio, cujo meio e fim é a tomada das terras indígenas (PARDINI, 2020, p. 10).

Apesar de todo o mal, resistimos e continuaremos resistindo em todas as frentes, conforme observa Pardini no trecho acima. Assim, finalizo este capítulo ressaltando a importância de observarmos expressões de saber como o Sumak Kawsay/Bem Viver, o decrescimento, os ecofeminismos, a luta de mulheres indígenas, a luta por demarcação, a luta por visibilidade, por saúde e justiça ambiental como um conjunto estratégico de ideias que podem e devem entrelaçar-se para a mudança do pensamento dos seres humanos e de sua relação com todos os outros seres da Terra, da qual somos uma ínfima parte que tem se mostrado mortal para o todo, em toda a sua arrogância antropocêntrica. É necessário mais do que um punhado de metas ambientais, tratados que não saem do papel e políticas públicas isoladas para que isso aconteça.

A mudança é paradigmática, devemos ampliar e construir visões de mundo ou morreremos dentro de nossas limitadas perspectivas junto com tudo o que há nesta nossa casa comum (KRENAK, 2018). Os povos originários compreendem o seu jeito de ser e de estar no mundo e têm feito esse movimento de convivência e coexistência há milhares de anos, causando o mínimo impacto possível. Portanto, é hora de aprendermos com essa academia da floresta. Não apenas aprender técnicas, mas sobretudo aprender a dançar na ciranda do tempo, contando e recontando as histórias de reconstrução e celebração da vida. E, para isso, serão necessários esforços de todos, pois, este é um movimento que depende de cada parte saber que é também um fio no tecido do todo.

Passo agora às reflexões finais do trabalho, visando sumarizar e discutir os pontos mais relevantes apresentados pela análise, objetivando não um encerramento dos ciclos, mas uma recapitulação do que foi feito até o momento com vistas a elencar as contribuições oferecidas por esse percurso e as possibilidades de continuidade abertas à investigação por outras pesquisadoras e pesquisadores que desejem contribuir com o estudo do indiofuturismo e com o panorama das figurações indígenas nas artes.

5 HORIZONTES INDIOFUTURISTAS: POÉTICAS EM CONSTANTE FLORESCIMENTO

Partindo de minhas experiências e inquietações como ouvinte e interessada no estudo de canções brasileiras, movida pelo desejo de investigar e me aproximar das poéticas indígenas⁷⁹, nasce a semente desta tese que brota de uma pergunta bastante simples: como figuram as pessoas e povos indígenas no cancionário nacional? Esta pergunta-semente encontrou um solo fértil em uma floresta imensa que é música popular e foi alojar-se num bosque de 80 canções que tematizam a presença indígena nessa grande selva musical, deitando suas raízes sobre minha eterna curiosidade acerca da fabulação de novos mundos e descoberta de novos imaginários.

Ao desenvolver-se nesse ecossistema, nutrida pelos Estudos Culturais, a pergunta-semente, começou a lançar seu broto na forma de algumas constatações que surgiram, inicialmente, na constatação de recorrências temáticas e imagéticas, tais como: afirmação étnica, por meio de forte presença de representações de luta social, de gênero e ambiental; características de hibridismos culturais, com pontes entre tecnologias digitais e ancestrais; diferentes gêneros do cancionário ea presença de uma noção de tempo espiralar, com viagens espaço-temporais; diálogo com utopismos, sobretudo a partir da noção de bem viver, orientados por uma esperança de existir e de coexistir em ambientes naturais saudáveis e preservados. Tais motivos atravessam todo o *corpus*, conferindo-lhe unidade.

Disso, nasceu o entendimento de que tais atributos confluíram para a formação de um caule que se encorpava e crescia, enlevando o conjunto de canções aqui estudadas para um direcionamento comum, que agrupei sob a denominação de indiofuturismo, conceito que abrange as dimensões ética, estética e política de canções. Alguns pontos deste conceito no tocante a suas recorrências nas estéticas e temáticas indiofuturistas são: utilização da tecnologia tanto como ferramenta de produção e difusão de suas obras quanto como estética; afirmação e reafirmação das identidades culturais indígenas; tematização inerente às lutas sociais ambientais (como a luta contra discriminação e pela demarcação); e a presença de uma dicção utópica, visto que essas composições frequentemente exploram ideias de melhores futuros possíveis ou a construção de imagens distópicas que criticam o presente e/ou o passado.

O indiofuturismo passou então a ser o referente que orientou as análises dessas canções, propiciando aproximações e diálogos entre teorias de diferentes origens, como bem viver e

⁷⁹ Percurso que se inicia em 2015, com minha pesquisa de mestrado que analisa a poética das canções/lírios na Jurema Sagrada, religião de origem indígena.

ecofeminismo, hibridismo cultural e afirmação identitária, tecnologia e ancestralidade, futurismos utópicos e tempo espiralar. Assim, busquei juntar teorias acadêmicas à sabedoria dos povos originários, como uma forma de compreender melhor os temas presentes nas canções, respeitando, ao mesmo tempo, as suas particularidades. Este procedimento de aproximação de teorizações acadêmicas em diálogo com as teorias oriundas dos povos tradicionais é inspirado também no questionamento de Rubelise da Cunha, ao tratar do teatro indígena canadense: “Como a experiência de leitura da peça de Tomson Highway [obra enfocada] demonstra a necessidade de uma abordagem ética centrada nos povos indígenas?” (CUNHA, 2009, p. 166). Em outras palavras: que procedimentos nós podemos criar para análise dramática de obras como *The Rez Sisters* (1986), do referido autor? Problematização semelhante esteve subjacente à construção do indiofuturismo e direcionou a criação de uma metodologia dialógica que respeitasse as diferenças entre as poéticas indígenas para que elas não fossem analisadas apenas pelas lentes críticas geralmente ativadas para leituras do cânone acadêmico. Concordo com Cunha que é necessário pensar estratégias de análises diversas, uma vez que estamos tratando de textos que (frequentemente) se afastam de éticas e de estéticas ocidentalizadas.

O diálogo entre diferentes teorias parte também da vocação interdisciplinar e transcultural do indiofuturismo, conceito que elaboro a partir de uma rede tecida com muitas vozes: Homi Bhabha, Alberto Acosta, Ailton Krenak, Ernst Bloch, Donna Haraway, Kaká Werá, Julieta Paredes, Grace Dillon, Leda Martins entre outros/as, que, apesar de distintos/as em muitos aspectos, somam-se em pontos de vista, orientações e objetivos em comum, sendo os principais: compreender a dinâmica da vida e das relações na e com a terra na contemporaneidade; propor questionamentos e investigações acerca do papel da chamada humanidade para a construção de bons lugares literários e literais em que possamos conviver; especular de que maneira as artes e as diferentes culturas podem atuar sobre as pessoas; teorizar acerca das intrincadas relações propiciadas pelas intersecções e afastamentos culturais numa sociedade ainda organizada por relações hierarquizadas econômica, social e culturalmente; arguir sobre o papel que tecnologias, saberes tradicionais e cosmopolitas podem promover em direção às mudanças paradigmáticas que sejam benéficas para a construção de relações equilibradas entre os seres que habitam este planeta. Cada uma dessas vozes que formam aqui um coro teórico e suas questões e teorizações foi relevante para propor a teia dialógica que construiu esta tese e para a obtenção dos resultados apontados. É preciso ressaltar que tecer essa rede não foi tarefa fácil, uma vez que os/as teóricos/as aqui referenciados partem de lugares, tempos e visões de mundo diferenciadas. E uma das maiores dificuldades foi provavelmente,

lidar com os diferentes entendimentos de temporalidade, uma vez que a noção de temporalidade linear não funciona ou não se adequa para a análise dessas canções. Busquei privilegiar a temporalidade cíclica, sobretudo, destacando vozes indígenas, pois, para muitos desses povos, a voz é o ser e o ser é o som encarnado (WERÁ, 2021).

O estudo da presença de imagens indígenas em nosso cancionário é ainda um caminho pouco trilhado, que representa um desafio analítico, visto que as diferenças culturais e, por vezes, a barreira linguística exigem a adoção de estratégias de leituras particulares. Exemplo disso é a análise da canção “Xondaro ka’aguy reguá” de Kunumi Mc, cuja letra é construída no idioma Guarani, língua com a qual não possuo familiaridade. Para proceder com a teorização, precisei trabalhar com a tradução da letra para o português, disponibilizada pelo próprio autor. A transposição da barreira linguística e cultural exige a negociação e a sensibilidade no trabalho crítico, sendo esta uma das maneiras pela qual busquei responder ao questionamento proposto por Cunha. Ainda assim, há toda uma fortuna em canções escritas em guarani e em outros idiomas a serem estudadas. A construção desta tese apresenta-se como um esforço para superação dessas barreiras e dá um pequeno passo nesse sentido.

Todo o conjunto de canções selecionado foi analisado pelo viés indiofuturista, mas é necessário salientar que os indiofuturismos podem ser lido de formas diferentes nas canções. Obras de autoria indígena suscitam um diálogo mais forte com as teorizações da ecologia e da interseccionalidade, pois mimetizam como mais vigor questões ambientais e questões de raça, classe e gênero, até mesmo pelo contexto e pelas subjetividades que as produziram. Alguns exemplos disso são as análises de “Índigena futurista”, “Xondaro ka’aguy reguá”, “Serpente-mulher” e “Mãos vermelhas”, em que as vozes líricas tecem relações mais próximas com a natureza e com os conflitos culturais e ambientais. Já as canções “Um índio”, “Tubi tupy” e “Amor de índio” são construídas com imagens mais afins às técnicas da poética e da crítica do cânone ocidental, sendo por isso analisadas por esse viés. Outro fator importante que diferencia o teor dessas análises é a noção de temporalidade sobre a qual elas são construídas. Embora todas, de algum modo, estejam em confluência com o tempo cíclico, as canções de autoria indígena marcam mais intensamente essa relação.

As análises apontam que o conceito construído nesta tese, o indiofuturismo, pode ser especialmente relevante para atentar para as noções de continuidade e repetição no tempo espiralar, sobretudo na proposição dos pensares e dos modos de expressão indígenas que podem e devem ser compreendidos fora das amarras do pensamento ocidental de produção do novo na linha evolutiva do tempo. A inventividade não está ligada ao futuro necessariamente, como propõem, de maneira geral, os pensadores e pensadoras ocidentais. A novidade não se esgota

na repetição do ciclo, pois ela é fruto da interação do ser com o fenômeno observado dentro de um determinado contexto. Para dar um exemplo, o sol que vemos no céu é sempre o mesmo, mas cada pôr-do-sol inspira a novidade em um/a poeta, e isso se repete há milênios. Nem por isso deixamos de observar cada pôr-do-sol como um fenômeno inédito e presente; nem por isso deixamos de estudar e descobrir novidades sobre os movimentos solares, a influência do sol sobre a vida e sobre a Terra.

O velho produz o novo. Avançamos a partir do conhecimento acumulado, tanto quanto propondo novas questões. Sabemos que a pedagogia grega dá origem ao nosso sistema acadêmico e, mesmo assim, a despeito de toda sua influência, nunca deixamos de inventar e de pensar sobre as formas de aprender e de ensinar. Ligar o tempo linear ao avanço/progresso é uma falácia, pois nunca deixamos para trás o que aprendemos antes, apenas ressignificamos os conhecimentos e seguimos observando os mesmos fenômenos sob novos pontos de vista; bem como ligar os tempos circulares e espiralares à primitividade constitui um ato de violência ontológica e epistemológica. Nossa sociedade corre atrás do futuro como o cavalo corre atrás da cenoura, mas o “futuro é agora”. Não precisamos correr atrás dele, mas dançar com ele neste instante para torná-lo presente.

Esta tese apresenta algumas possibilidades para investigações futuras que podem ampliar o tema aqui focado, proporcionando a continuidade do diálogo entre os Estudos Culturais e as representações indígenas. Penso que algumas delas são: expansão do número de canções analisadas, pois, como pode ser visto no levantamento apresentado no apêndice⁸⁰, encontrei 80 canções em que figuram imagens indígenas no cancioneiro popular brasileiro; a criação de novos eixos analíticos, tais como: representação indígena na canção infantil e suas possíveis implicações no imaginário social sobre indígenas; o estudo de como está representada a relação entre aldeia e urbanidade nas poéticas de autoria indígena; a investigação do percurso e das características da autorrepresentação de indígenas na canção popular; investigação da autorrepresentação da mulher indígena; e estudo mais aprofundado das relações entre as canções de protesto e lutas indígenas com a distopia. Proponho tais caminhos como convites a novas pesquisas para a continuidade da investigação dessas representações, ampliando as teorizações dos Estudos Culturais sobre essa temática, lançando sementes-irmãs nesse bosque sonoro de Pindorama.

Por fim, penso que a maioria de nós faz pesquisas para que novas possibilidades e caminhos possam ser vislumbrados e investigados. Pesquisamos, sobretudo, por esperança. E

⁸⁰ Cf. página 175.

sei bem que pesquisar no Brasil distópico dos últimos anos custou muito dessa nossa força-motriz para construir trilhas para dias melhores. Iremos continuar, iremos lutar, mas desejo que, no percurso, não nos esqueçamos de celebrar, cantar e dançar com cuidado e com alegria em comemoração a esta vida nossa, que é parte daquele todo que é a Mãe Terra, Gaia, Planeta Terra ou como queiram chamar. Sinto que apenas iniciei um caminho carregando esta pequena bolsa de sementes, para utilizar a metáfora de Ursula Le Guin (2021), mas ele não termina por aqui. Desejo que, inspirados/as pelas belas metáforas da semente, da raiz e da árvore que podem ser colhidas nessas poéticas, possamos seguir plantando conhecimentos e horizontes, juntos e juntas e juntas.

REFERÊNCIAS

Discografia

Canções analisadas

GUAJAJARA, Kaê; DJ BIETA. *Mãos vermelhas*. 2019. *Single*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P9aAhuJLnt0>. Acesso em: 29 ago. 2021.

GUEDES, Beto. “Amor de índio”. LP *Amor de índio*. EMI-Odeon, 1978 [faixa 6].

KUNUMI MC. *Xondaro Ka'aguy Reguá* (Warrior Forest). 2020. Direção: Angry Filmes. Videoclipe. col. 3:09'. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cT7ZXxAMetY>. Acesso em: 20 set. 2021.

MIRIM, Katu. *Indígena Futurista*. *Single*. Independente. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R7Lz6L9Nzyc>. Acesso em: 18 mar. 2023.

RENNÓ, Carlos; LENINE. “Tubi Tupy”. In: LENINE. *Na pressão*. São Paulo: BMG, 1999. CD. 6.

SURARAS DO TAPAJÓS. “Serpente-mulher”. In: A força que vem das águas. Ep. Independente.

VELOSO, Caetano. “Um índio”. In: VELOSO, Caetano. *Bicho*. Phillips. 1977.

Outras canções e álbuns citados

BENEDITTO, Rita. *Tecnomacumba*. Manaxica/Biscoito Fino. 2006. CD.

BUARQUE, Chico. “Iracema voo”. *As cidades*. BMG. 1998.

GOMES, Carlos. *Il Garani*. Rio de Janeiro: Ricordi/Funarte, 1986

GUAJAJARA, Kaê. *Espelho, espelho meu*. EP.

MIRIM, Katu. *NÓS*. EP. 2020.

O RAPPA. *Acústico MTV*. WEA/Warner. 2005. CD/DVD.

PIRRALHO, Vitor. “Tupifusão”. *Pau-Brasil*. 2009. CD.

SOUTO MC. “Caça e caçadora”. *Ritual*. ONErpm. 2019.

VELOSO, Caetano. “O querer”. *Velô*. Universal Music. 1984.

Bibliografia

ABDALA JR., Benjamin. *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismos e outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2014.

ABERT. 90% da população brasileira tem acesso ao rádio, aponta pesquisa Ibope Media. *ABERT*. 2014. Disponível em: <https://www.abert.org.br/web/notmenu/90-da-populacao-brasileira-tem-acesso-ao-radio-aponta-pesquisa-ibope-media.html>. Acesso em: 15 mar. 2023.

ACOSTA, Alberto. *O Bem Viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos*. São Paulo: Editora Elefante, 2016.

ADICHIE, Chimamanda N. *O perigo de uma história única*. Tradução Júlia Romeu. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

AFONSO, G. B. O céu dos índios no Brasil. In: Reunião Anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, 66, 2014. *Anais...* Rio Branco, 2014. p. 1-4. Disponível em: http://www.sbpcnet.org.br/livro/66ra/PDFs/arq_1506_1176.pdf. Acesso em: 15 mar. 2023.

AGUITON, Christopher. Comuns, a nova fronteira da luta anticapitalista. In: SÓLON, Paulo (Org.). *Alternativas Sistêmicas: Bem Viver, decrescimento, comuns, ecofeminismo, direitos da Mãe Terra e desglobalização*. E-livro: Elefante, 2019

AKATU. Povos indígenas: muito mais que guardiões das florestas. Categoria Biodiversidade. *Portal Akatu por um Consumo Consciente*, 2022. Disponível em: <https://akatu.org.br/povos-indigenas-muito-mais-que-guardioes-das-florestas/#:~:text=Ainda%20na%20Amaz%C3%B4nia%2C%20os%20povos,do%20projeto%20Ra%C3%ADzes%20do%20Purus>. Acesso em: 15 mar. 2023.

ALBUQUERQUE, Manoel C. História, arte e atitude educativa: tensões étnicas e políticas. In: *Cordis. Comunicação, Modernidade e Arquitetura*, n. 8, jan./jun. pp. 89-117, 2012.

ALENCAR, José de. *O Guarani*. Biblioteca Nacional. Disponível em: objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/o_guarani.pdf. Acesso em: 17 set. 2017.

ALENCAR, José de. *O Guarani*. 20. ed. São Paulo: Ática, 1996. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=1843. Acesso em: 7 fev. 2017.

ALENCAR, José de. *Iracema*. 24. ed. São Paulo: Ática, 1991.

ALMEIDA, Maria Inês de. *Desocidentada: experiência literária em terra indígena*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginada: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago e outros textos*. SCHWARTZ, Jorge; ANDRADE, Gênese (Orgs.). São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017 [1924].

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. *In*: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3. ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976 [1928].

ANZALDÚA, Gloria. Queer(izar) a escritora – Loca, escritora y chicana. Tradução de Tatiana Nascimento (Título Original: To(o) queer the writer - loca, escritora y chicana). Tradução Tatiana Nascimento. *In*: BRANDÃO, Izabel et al. (Org.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970- 2010)*. Florianópolis: EDUFAL, Editora da UFSC, 2017 [1989]. p. 362-397.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE RÁDIO E TELEVISÃO. 90% da população brasileira tem acesso ao rádio, aponta pesquisa Ibope Media. 2014. Disponível em: <https://www.abert.org.br/web/notmenu/90-da-populacao-brasileira-tem-acesso-ao-radio-aponta-pesquisa-ibope-media.html>. Acesso em: 8 nov. 2021.

ASSOCIAÇÃO de Mulheres Indígenas Suraras do Tapajós. *Da Nascente à Foz*. Documentário. 26M51s. Disponível em: <https://surarasdotapajos.org.br/?playlist=d03b617&video=7ac15f2#>. Acesso em: 15 mar. 2023.

BACELLAR, Clarissa. Portal Amazônia Responde: Qual a maior cobra do mundo? *Portal Amazônia*, 24 dez. 2021. Disponível em: <https://portalamazonia.com/amazonia/portal-amazonia-responde-qual-a-maior-cobra-do-mundo>. Acesso em: 15 mar. 2023.

BARROS, Lidiane. Mitologia dos bororo explica o nascimento das estrelas; elas seriam os olhos de indiozinhos. *Olhar Conceito*. 2013. Disponível em: <https://www.olharconceito.com.br/noticias/exibir.asp?id=104¬icia=mitologia-dos-bororo-explica-o-nascimento-das-estrelas-elas-seriam-os-olhos-de-indiozinhos>. Acesso em: 15 mar. 2023.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Avila, Eliane Livia Reis, Glauce Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

BLACK PANTHER. Direção: Ryan Coogler. Produção: Kevin Feige; David J. Grant, Roteiro Ryan Coogler, Joe Robert Cole. Baseado nas histórias em quadrinhos de Stan Lee e Jack Kirby. Elenco: Chadwick Boseman, Michael B. Jordan, Lupita Nyong'o, Letitia Wright, Martin Freeman, Daniel Kaluuya, Angela Bassett. Marvel Studios, Walt Disney Pictures, 2018. 2h 14min.

BLOCH, Ernst. *Princípio Esperança*. Tradução Nélio Schneider. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005. v. 1.

BRANDÃO, Izabel. F. O. Apresentação do Dossiê Literatura e ecologia: vozes feministas e interseccionais. *Revista Ártemis*, vol. xxix, n. 1, p. 2-13, jan-jun, 2020

BOFF, Leonardo. *Sustentabilidade: o que é e o que não é*. 2. ed. Petrópolis: vozes, 2013.

CAESER, Demetrius. Lenine mostra sua pressão eletrônica. *Folha de São Paulo* (online), 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac1811200001.htm>. Acesso em: 8 nov. 2021.

CALLADO, Antonio. *Quarup*: romance. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CAMINHA, Pero Vaz. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. Disponível em: objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta.pdf. Acesso em: 1 set. 2017.

CAMPBELL, Joseph. *O centro do mundo: o herói de mil faces*. Tradução Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/ Pensamento, 1995.

CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas*. Tradução Ana Goldberger. 4. ed. São Paulo: Editora da USP, 2008.

CANDIDO, Antonio. Introdução. In: CANDIDO, Antonio. *O Estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanistas Publicação, 1996.

CARVALHO, Marília do Espírito Santo; FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Rebeldias e disforias na canção O quereres de Caetano Veloso. *El Oído Pensante*, Universidad de Buenos Aires Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, v. 10, n. 1, p. 86-113, mar./set. 2022. Disponível em: < <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=552972595005>>. Acesso em 15 mar. 2023.

CAVALCANTI, Ildney. Utopias do/no Chthuluceno. In: TORRES, Sônia; PENTEADO, Marina. *Literatura e arte no antropoceno: conceitos e representações*. Rio de Janeiro: Edições Macunaíma, 2022. Disponível em: http://www.edicoesmakunaima.com.br/wp-content/uploads/2022/07/literatura_e_arte_no_antropoceno.pdf. Acesso em: 15 mar. 2023.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. Música popular brasileira, política e utopia em Chico Buarque. *Recorte – revista eletrônica*. Mestrado em Letras: Linguagem, Discurso e Cultura / UNINCOR, ano 9, n. 2. 2012. Disponível em: <http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/view/637/pdf>. Acesso em: 29 ago. 2021.

CECCHETTO, Fábio. Entre a literatura e a música: o poético e o lúdico no contexto da canção da MPB. *DARANDINA revisteletrônica – Programa de Pós-Graduação em Letras / UFJF*, v. 4, n. 1, p. 1-10, 2010.

CIMI. *Documento Final da I Marcha das Mulheres indígenas*. 2019. Disponível em: <https://cimi.org.br/2019/08/marcha-mulheres-indigenas-documento-final-lutar-pelos-nossos-territorios-lutar-pelo-nosso-direito-vida/>. Acesso em: 29 ago. 2021.

CORDIVIOLA, Alfredo (Org.). *Identidades latino-americanas no ensaio do século 20*. Recife: Editora Bagaço, 2001.

CORTEZ, Marcia Felix da Silva. *Hibridação, performance e utopia nas canções de rap*. 2010. 180 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística: Estudos Literários) – Universidade Federal de Alagoas, Faculdade de Letras, Maceió, 2010.

CRENSHAW, Kimberlè. *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*. Chicago: University of Chicago Legal Forum, 1989. Disponível em: <https://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>. Acesso em: 8 nov. 2021.

CUNHA, Rubelise da. (2019). Tomson Highway and Daniel Munduruku: Tricksterism and Literary Activism in the Americas. *Interfaces Brasil/Canadá*. 19. 134. 10.15210/interfaces.v19i1.16120.

DA SILVA, Joselaine Raquel. Protagonismo feminino nos movimentos indígenas no Brasil. *Revista Espirales*, [S. l.], p. 97-114, 2021. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/espirales/article/view/2682>. Acesso em: 29 ago. 2021.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou (a seguir)*. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Unesp, 2002.

DERY, Mark. Black to the Future Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose. In: DERY, Mark (Ed.). *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*. Durham: Duke Press University, 1994.

DIAKARA, Jaime. Rio de Janeiro, o Lago de Leite. Ciclo o Mundo Não Existia. In: KRENAK, Ailton (Org.). *Cadernos Selvagem*. 2021. Disponível em: http://selvagemiclo.com.br/wp-content/uploads/2021/01/CADERNO14_JAIMEDIAKARA.pdf. Acesso em: 15 mar. 2023.

DIAS, Mônica Alves. *Spes aude ou o desafio da esperança: uma leitura do paradigma utópico de Ernest Bloch à luz do nosso tempo*. 1995. Tese (Doutorado) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 1995.

DILLON, Grace (Ed.). *Walking the Clouds: an anthology of indigenous science fiction*. Phoenix, Arizona: The University of Arizona Press, 2012.

DUARTE, Danielly Coletti. Protagonismo de mulheres indígenas no espaço de poder: resistência e superação. *Movimentação*, [S.l.], v. 4, n. 6, p. 20-44, dez. 2017. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/movimentacao/article/view/9475/4996>. Acesso em: 29 ago. 2021.

DURÃO, Santa Rita. *Caramuru*. Disponível em: objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/caramuru.pdf. Acesso em: 17 set. 2017.

ELLISON, Ralph. *Invisible man*. New York: Vintage Books, 2010.

ELIADE, Mircea. O sagrado e o profano: a essência das religiões. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992

FARIA ABI-ACKEL, Kátia M. F. O Direito na era da inovação tecnológica, propriedade intelectual e biotecnologia. 2018. 160 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Inovação Tecnológica e Propriedade Intelectual) – Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2018. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/BUOS-B4AHE4>. Acesso em: 15 mar. 2023.

FERNANDES, Fábio. *A construção do imaginário Cyber: William Gibson, criador da Cybercultura*. São Paulo: Anhembi Morumbi: 20006.

FIGUEIREDO, Luiz Orencio; ZANELATTO, João Henrique. Trajetória de migrações no Brasil. *Acta Scientiarum. Human and Social Sciences*, Universidade Estadual de Maringá, v. 39, n. 1, 2017. Disponível em: <https://www.redalyc.org/jatsRepo/3073/307350907009/html/index.html>. Acesso em: 4 fev. 2020.

FIORIN, José Luiz. A construção da identidade nacional brasileira. *BAKHTINIANA*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 115-126, 2009.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. São Paulo: José Olympo, 1987.

FUNAI. Cultura: Saiba mais sobre o maracá, instrumento musical indígena. *Portal da Fundação Nacional dos Povos Indígenas – Funai*, 22 set. 2022. Disponível em: <https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2022-02/cultura-saiba-mais-sobre-o-maraca-instrumento-musical-indigena>. Acesso em: 15 mar. 2023.

FUSS, Diana. O ‘risco’ da essência. Tradução Ildney Cavalcanti e Amanda Prado. In: BRANDÃO, Izabel et al. (Org.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL, Editora da UFSC, 2017 [1989]. p. 362-397.

GAMA, Basílio da. *O Uruguai*. Biblioteca Nacional. Disponível em: objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/uruguai.pdf. Acesso em: 17 set. 2017.

GAMA, Vitor C. De onde vem e para onde vai o amazonfuturismo. *Revista Zazalá*. v. 8 n. 1 (2021): Caminhos que se bifurcam: os ismos e punks na ficção especulativa brasileira.

GARCIA, Loreley; SCHNEIDER, Liane. Ártemis: por um feminismo crítico, artístico e libertário. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 21, n. 2, p. 597-603, maio-agosto/2013.

GARRIDO, Bibiana. Desmatamento na Amazônia cresceu 56,6% sob governo Bolsonaro. IPAM. 2022. Disponível em: <https://ipam.org.br/desmatamento-na-amazonia-cresceu-566-sob-governo-bolsonaro/>. Acesso em: 20 mar. 2023.

GÉNOT, Luana. *Quem define quem é indígena?* Papo sobre etnia e violência com Kaê Guajajara. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mOHrF3HBFQY>. Acesso em: 29 ago. 2021.

GRAÚNA, Graça. *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

GUAJAJARA, Kaê. *Mãos vermelhas*. Disponível: <<https://www.letras.mus.br/kae-guajajara/maos-vermelhas/>>. Acesso em: 29 ago. 2021.

GUAJAJARA, Kaê. *Descomplicando com Kaê Guajajara* – o que você precisa saber sobre os povos originários e como ajudar na luta anti-racista. Rio de Janeiro: Azahu, 2020.

HANISCH, Carol. *The Personal is Political*. Notes from the Second Year: Women’s Liberation. New York: Radical Feminism, 1970.

HARAWAY, Donna. O Manifesto das Espécies Companheiras: cães, pessoas e alteridade significativa [fragmento]. Tradução Ildney Cavalcanti e Amanda Prado. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; CAVALCANTI; COSTA, Cláudia de Lima; LIMA; Ana Cecília Acioli (Eds.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas 1970-2010*. Florianópolis/Maceió: Editora Mulheres, Udufsc e Edufal, 2017. p.722-745.

HARAWAY, Donna. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham and London: Duke UP, 2016.

HILL, R., Nates-Parra, G., QUEZADA-EUÁN, J.J.G. *et al.* Biocultural approaches to pollinator conservation. *Nat Sustain*, v. 2, p. 214-222, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1038/s41893-019-0244-z>. Acesso em: 20. mar. 2023.

HISTÓRIA-BRASIL. *Filhos de Gandhi*. Disponível em: <https://www.historia-brasil.com/bahia/filhos-gandhy.htm>. Acesso em: 30 set. 2021.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de et al. Feminismo Indígena | O Que Querem as Mulheres? *Canal Brasil*, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uZvNpKn0lfg>. Acesso em: 30 set. 2021.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2013.

HUIZINGA, Joran. *Homo Ludens*. 7. ed. Tradução João Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2012.

JURUNA, Mário; HOHLFELDT, Antonio; HOFFMANN, Assis. *O gravador de Juruna*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. *O Futuro é ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KRENAK, Ailton (Org.). *Cadernos selvagem*. Dantes Editora Biosfera, 2021. Disponível em: http://selvagemciclo.com.br/wp-content/uploads/2021/05/CADERNO_23_SERPENTE_CANOVA-2.pdf. Acesso em: 15 mar. 2023.

KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. Caminhos para a cultura do Bem Viver. *Biblioteca Ailton Krenak*, 2020. Disponível em: <http://www.culturadobemviver.org/>. Acesso em: 15 mar. 2023.

LACERDA, Nina. Indiofuturismo: voz nova no cenário musical brasileiro, Caru destaca a importância de resgatar nossas raízes indígenas. *Soul: gênero e diversidade*, ano 1, ed. 2, p. 18-19, 2016. Disponível em: https://issuu.com/agenciabaianadenoticias/docs/revista_soul_2_-_fsba. Acesso em: 30 out. 2021.

LATOUCHE, Serge. O decrescimento. Por que e como? In: LÉNA, Philippe; NASCIMENTO, Elimar Pinheiro do (Org.). *Enfrentando os limites do crescimento: sustentabilidade, decrescimento e prosperidade*. Rio de Janeiro: Garamond, 2012a. p. 45-53.

LAYTON, D. Revaluing the T in STS. *International Journal of Science Education*, 1988, 10(4): 367-378.

LE GUIN, Ursula. A teoria da bolsa de ficção. N-1 Edições: online. 2021. Disponível em: <<http://www.n-1edicoes.org/a-teoria-da-bolsa-da-ficcao>>. Acesso 14 Out. 2022.

LEVITAS, Ruth. For utopia: the (limits of the) utopian function in late capitalist society. In: GOODWIN, Barbara (Org.). *The philosophy of utopia*. London, New York: Routledge, 2001.

LIMA, Amanda Machado Alves de. *O livro indígena e suas grafias*. 2012. 155f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/eventos/vivavoz/olivroindigenaesuasmultiplasgrafias.pdf. Acesso em: 8 nov. 2021.

LIMA, Isabelle. Constelações e as estações do ano: como os indígenas usam a cosmologia a seu favor? *Portal Amazônia*, 02 dez. 2021. Disponível em: <https://portalamazonia.com/amazonia/constelacoes-e-as-estacoes-do-ano-como-indigenas-usam-a-cosmologia-ao-seu-favor#:~:text=A%20cosmologia%20ind%C3%ADgena%20define%20as,cada%20atividade%20dos%20povos%20ind%C3%ADgenas>. Acesso em: 15 mar. 2023.

LOPES, Kessillen. *Indígena transexual se torna cacique de aldeia em MT: “corpo de homem e espírito de mulher”*. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/mt/mato-grosso/noticia/2021/08/16/indigena-transexual-se-torna-cacique-de-aldeia-em-mt-corpo-de-homem-e-espírito-de-mulher.ghtml>. Acesso em: 30 set. 2021.

LORDY, Camila. *Som Protagonista*. Clube de autores: São Paulo, 2021. [e-book]

LOURENÇO, Jaqueline. *Elementos indígenas na construção da identidade nacional brasileira (1750-1850)*. 2016. 281 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-09092016-123310/pt-br.php>. Acesso em: 21 jan. 2020.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, set./dez. 2014.

MACHADO, Antônio. *Proverbios y Cantares*. E-book: Editorial del Cardo, 2010, 11p. Disponível em: <https://biblioteca.org.ar/libros/158144.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2023.

MAGALHÃES, Aline. *Pindorama, a terra das palmeiras, Pindo-ramá*. 2018. Disponível em: <https://knoow.net/historia/historiabrazil/pindorama-terra-das-palmeiras-pindo-rama/>. Acesso em: 14 Out. 2022.

MARCOS, Hamangaí. *Mulheres indígenas querem novo olhar sobre seu lugar e luta*. 2020. Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/colunas/opiniaio/2020/11/11/mulheres-indigenas-querem-novo-olhar-sobre-seu-lugar-e-luta.htm>. Acesso em: 30 ago. 2021.

MARQUES, Juracy; ARMSTRONG, Anderson C.; NEGREIROS, Cilene Letícia Neves. Genocídio no Brasil: reflexões sobre a depressão e o suicídio entre os povos indígenas. In: SANTOS, Carlos Alberto Batista; SILVA, Edson Hely; OLIVEIRA, Edivania Granja da Silva (Org.). *História ambiental, história indígena e relações socioambientais no semiárido brasileiro*. Paulo Afonso: Sabeh, 2018. p. 156-163.

MARTINEZ, Ana C. Ontologia da mulher indígena? Metade cara, metade máscara, de Eliane Potiguara. 2021. 40f. Monografia (Bacharelado em Letras Português) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2021.

MARIUZZO, Patrícia. O céu como guia de conhecimentos e rituais indígenas. *Ciência e cultura* (versão online), São Paulo, v. 64, n. 4, outubro/dezembro 2012. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v64n4/a23v64n4.pdf>. Acesso em 15 de março de 2023.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar*. Poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MATOS, Gregório de. *Obra poética de Gregório de Matos*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

MELO, Daniel. Leitura é hábito de 56% da população indica pesquisa. *Agência Brasil*. 2016. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2016-05/leitura-e-habito-de-56-da-populacao-indica-pesquisa>. Acesso em: 8 nov. 2021.

MENDES, Mara. *Xondaro: uma etnografia do mito e da dança Guarani como linguagens étnicas*. [dissertação]. Universidade do Sul de Santa Catarina. 2006. Disponível em: <http://www.leffa.pro.br/tela4/Textos/Textos/Dissertacoes/disserta_121_140/Mara_Mendes.pdf>. Acesso 14 Out. 2022.

MENDOZA, Breny. A epistemologia do Sul: A colonialidade de gênero e o feminismo latino-americano. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; CAVALCANTI; COSTA, Cláudia de Lima; LIMA; Ana Cecília Acioli. *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017.

MIES, Maria; SHIVA; Vandana. Introdução: porque escrevemos este livro juntas. In: _____. *Ecofeminismo*. Lisboa: Instituto Piaget, 1993. p. 9-34

MINISTRA Damares é acusada por indígenas de sequestrar criança, diz revista. *El País*, 31 jan. 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/01/31/politica/1548946667_235014.html. Acesso em: 15 mar. 2023.

MORAIS NETO, João Batista de. *Caetano Veloso e o lugar mestiço da canção*. Natal: IFRN Editora, 2009.

MORANGO, Angélica. *Índigena, bissexual e rapper, Katú desafia: “Descoloniza esse pensamento”*. Disponível em:

<https://blogdamorango.blogosfera.uol.com.br/2019/04/22/indigena-bissexual-e-rapper-katu-desafia-descoloniza-esse-pensamento/>. Acesso em: 30 set. 2021.

NASCIMENTO, Solange P. A serpente e seus simbolismos no universo feminino Sateré-Mawé. In: III Seminário Internacional em Sociedade e Cultura na Pan-Amazônia, 2018, Manaus. *Anais...* Manaus, 2018. Disponível em: <https://doity.com.br/media/doity/submissoes/artigo-5ff667012d04cae51a9dba53dcc63d2208d1760e-arquivo.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2023.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. *Dicionário de tupi antigo: a língua indígena clássica do Brasil*. São Paulo: Global, 2013.

NAVARRO, Alexandre Guida. Navegando pelo Turiaçu: a reprodução cosmológica do rio Amazonas e o mito da cobra-canoa e sua relação com as estearias do Maranhão. *História* (São Paulo), v. 40, e2021059, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/his/a/RH7VJ76m5xQJbHxHQVpCqTN/#>. Acesso em: 15 mar. 2023.

NELSON, Alondra. *Afrofuturism: past-future visions*. Colorlines, 2000. v. 3.

ONU Mulheres. Nota pública: ONU Mulheres alerta para violência contra mulheres indígenas e conclama garantia de direitos. *ONU Mulheres Brasil*, 19 abr. 2016. Disponível em: <http://www.onumulheres.org.br/noticias/nota-publica-onu-mulheres-alerta-para-violencia-contra-mulheres-indigenas-e-conclama-garantia-de-direitos/>. Acesso em: 15 mar. 2023.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

ORTNER, Sherry. Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura? Tradução Cila Anker & Raquel Goreinstein. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Cláudia Lima; LIMA, Ana Cecília Acioli (Orgs.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis/Maceió: Editora mulheres, Edufal e Editora da UFSC, 2017.

PAJOLLA, Murilo. Quem matou Ari Ure-Eu Wau Wau? Morte de guardião de território em RO completa um ano. Brasil de fato. 2021. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2021/04/19/quem-matou-ari-uru-eu-wau-wau-morte-de-guardiao-de-territorio-em-ro-completa-um-ano>. Acesso em: 20 mar. 2023.

PARDINI, Patricia. Amazônia indígena: a floresta como sujeito. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 15, n. 1, e20190009, 2020.

PAREDES, Julieta. Descolonizar las luchas: la propuesta del feminismo comunitario. *Mandrágora*, v. 24, n. 2, p. 145-160, 2018.

PAREDES, Julieta. Despatriarcalización: una respuesta categórica del feminismo comunitario (descolonizando la vida). *Revista de Estudios Bolivianos*, v. 21, p. 100-115, 2015.

PAREDES, Julieta. *Hilando Fino desde el feminismo comunitario*. La Paz, 2010. Edição independente. Disponível em: [paredes-julieta-hilando-fino-desde-el-feminismo-comunitario.pdf](https://www.repositorio.cepal.org/bitstream/handle/s4300013espt001/pt/S1300013espt001.pdf). Acesso em: 30 out. 2021.

PEDRO, Arlinendor. Ernst Bloch: viver o futuro no presente. Secretária de Educação do Paraná. Disponível em: <http://www.filosofia.seed.pr.gov.br/modules/noticias/article.php?storyid=558>. Acesso em: 20 mar. 2023.

PEIXOTO, Afrânio. Nativismo político e literário. Idealização do selvagem. In: PEIXOTO, Afrânio. Noções de história da literatura brasileira. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1931. p. 163.

PESSOA, Giuliana Mattiazzo. *Suicídios Guarani Kaiowá: território tradicional e a identidade étnica*. Monografia. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2016.

PORFÍRIO, Grasiela. Etnozoologia e conservação da onça-pintada (*Panthera onca*) no Brasil. *INTERAÇÕES*, Campo Grande, MS, v. 20, n. 2, p. 559-574, abr./jun. 2019.

PORTO-GOÇALVES, Carlos Walter. Entre América e Abya Yala – tensões de territorialidades. *Desenvolvimento e Meio Ambiente*, n. 20, p. 25-30, jul./dez. 2009.

RAONI. Direção: Dutilleux, Jean-Pierre; Saldanha, Luiz Carlos. Produção: Saguez, Pierre Louis. Rio de Janeiro. Brasil, 1978. 35mm, COR, 84min, 2.305m, 24q, Eastmancolor, Cinemascope.

REIS, Ricardo. **Odes de Ricardo Reis**. Fernando Pessoa. (Notas de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor.) Lisboa: Ática, 1946 (imp.1994). - 148. 1ª publ. in **Presença**, nº 37. Coimbra: Fev. 1933.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*. São Paulo: Companhia da Letras, 1995.

RIBEIRO, Darcy. *Maíra*. Rio de Janeiro: Record, 1993.

RIBEIRO, Lúcio. *Em Xondaro Ka'aguy Reguá (Forest Warrior): Cena – Na Era dos protestos, Rapper Indígena de SP lança single contra o Usurpador Branco*. 2020. Disponível em: <http://www.popload.com.br/tag/xondaro-kaaguy-regua-forest-warrior/>. Acesso em: 30 out. 2021.

RIBEIRO, William. Xe Rohenoi Eju Orendive: rimas, rappers e hibridização cultural de povos indígenas no Brasil. *#Tear: Revista de Educação, Ciência e Tecnologia, Canoas*, v. 9, n. 2, 2020. Disponível em: <https://www.periodicos.ifrs.edu.br/index.php/tear/article/view/4515>. Acesso em: 8 nov. 2021.

ROCHA, Sílvio Rodrigo de Moura. JACK SOUL ANTROPÓFAGO, TUPY OR NOT TUPY?. In: XXXV ENANPOLL, 2020, online. *Anais...* online, 2020. Disponível em: <https://anpoll.org.br/enanpoll-2020-anais/resumos/digitados/0001/PPT-eposter-trab-aceito-0262-1.pdf>. Acesso em: 8 nov. 2021.

ROSA, Guimarães. Meu tio, o Iauaretê. In: ROSA, Guimarães. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *O futuro começa agora – da pandemia à utopia*. Lisboa: Edições 70, 2020.

SANTOS, Luzia A. dos. *O percurso da indianidade na literatura brasileira: matizes da figuração*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SILVA, Eldio Pinto da. Experiência, memória e humor: representações sociais em as filhas do arco-íris e em primeiras histórias. 2013. 235 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada; Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2013.

SILVA, Rogério Sousa e. A política como espetáculo: a reinvenção da história brasileira e a consolidação dos discursos e das imagens integralistas na revista Anauê! *Revista Brasileira de História*, v. 25, n. 50, 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882005000200004. Acesso em: 17 set. 2017.

SILVA FILHO, Joel Viera da. *Literatura indígena contemporânea: vozes dessilenciadas de Graça Graúna, Eliane Potiguara e Daniel Munduruku*. 2019. Monografia (Licenciatura em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Alagoas, Delmiro Gouveia, 2019.

SÓLON, Pablo. *Alternativas sistêmicas: Bem Viver, decrescimento, comuns, ecofeminismo, direitos da Mãe Terra e desglobalização*. Elefante: São Paulo, 2019.

SOUSA, Roberta. A criação da América Latina e o resgate dmendesa ABYA YALA. *Abraço Cultural*, 2020.

SOUZA, Alberto Carlos de. Clube da esquina: um movimento cultural. *Revista de Economia Política das Tecnologias da Informação e da Comunicação*, v. XIII, n. 1, jan./abr. 2011. <<https://seer.ufs.br/index.php/eptic/article/download/46/26/>>. Acesso em: 15 mar. 2023.

STARHAWK. Feminist, Earth-based Spirituality and Ecofeminism. In: PLANT, Judith (Ed.). *Healing the Wounds: The Promise of Ecofeminism*. Philadelphia, PA; Santa Crus, CA: New Society Publishers, 1989. p. 174-185.

SUSSEKIND, Flora. O escritor como genealogista: a função da literatura e da língua literária no romantismo brasileiro. In: PIZARO, Ana. *América latina: palavra literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1994.

TERRA sem pecado. Dir. Marcelo Costa. Produção Marcelo Costa e Sônia Vilas Boas. Brasil, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BUuqAd-Gq8w&t=15s>. Acesso em: 15 mar. 2023.

TERRENA, Taily. Entrevista. FEMINISMO INDÍGENA: O que querem as Mulheres? [Entrevista cedida à] Heloísa Buarque de Holanda. *Canal Brasil*, 2021. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=uZvNpKn0lfg>. Acesso em: 15 mar. 2023.

THIÉL, Janice. *Pele silenciosa, pele sonora: a literatura indígena em destaque*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

VEJA. Produtores de vinho do RS tentam justificar trabalho escravo em vinícolas. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/radar/produtores-de-vinho-do-rs-tentam-justificar-trabalho-escravo-em-vinicolas/>. Acesso em: 15 mar. 2023.

VERASZTO, Estéfano; SILVA, Dirceu; MIRANDA, Nonato; SIMON, Fernanda. Tecnologia: Buscando uma definição para o conceito Technology: Looking for a definition for the concept. *Prisma.com* – Revista de Ciências e Tecnologias de Informação e Comunicação do CETAC.MEDIA, v. 7, p. 60-85, 2008.

VERENICZ, Marina. “No governo Bolsonaro desmatamento aumentou em todos os biomas, diz estudo. Carta Capital. 2022. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sustentabilidade/no-governo-bolsonaro-desmatamento-aumentou-em-todos-os-biomas-diz-estudo/>. Acesso em: 20 mar. 2023.

VILELA, Pedro R. Casos de violência contra indígenas aumentam 150% no primeiro ano de Bolsonaro. Brasil de Fato. 2020. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2020/09/30/casos-de-violencia-contra-indigenas-aumentam-150-no-primeiro-ano-de-bolsonaro>. Acesso em: 20 mar. 2023.

VIEIRA, Antonio Rufino. Princípio esperança e a ética material de vida. *Reflexão*, v. 32, n. 92, julho-diciembre, p. 59-72, 2007. Disponível em: <http://www.revieriradalyc.org/articulo.oa?id=576562026005>. Acesso em: 30 out. 2021.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O perspectivismo ameríndio ou a natureza em pessoa. *Ciência & Ambiente*, v. 31, p. 123-132, 2005.

WERÁ, Kaká. O trovão e o vento: um caminho da evolução pelo xamanismo Tupi-Guarani. Polar: São Paulo, 2016.

WISNIK, Guilherme. Colunista utiliza a canção “Um Índio” para prever risco de destruição das nações indígenas. *Jornal da USP*, 2019. Disponível em: <https://jornal.usp.br/atualidades/colunista-utiliza-a-cancao-um-indio-para-prever-risco-de-destruicao-das-nacoes-indigenas/>. Acesso em: 30 out. 2021.

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

ZINHA, Laís. Um pouco sobre etnocídio e porque não estamos falando de genocídio em seu sentido literal. Facebook. 10 jan. 2018. Disponível em: <https://www.facebook.com/notes/la%C3%ADs-zinha/um-pouco-sobre-etnoc%C3%ADdio-e-po> . Acesso em: 20 fev. 2019.

ZWETSCH, Ramiro. TERRITÓRIO DE DISPUTA. SELECT, 2022. ONLINE. Disponível em: <https://select.art.br/territorios-de-disputa/>. Acesso em: 15 mar. 2023.

APÊNDICE

APÊNDICE A – LEVANTAMENTO DAS CANÇÕES

Artista (s)	Título	Ano	Gravadora ou suporte	Link
Almir Sater	Kikió	1986	WMG	https://www.youtube.com/watch?v=SJzqleVs3s8
Ana Diniz	Terra Tupi Guarani	2011	ONErpm	https://www.youtube.com/watch?v=iXnouxlz0U
Antônio Nóbrega	Chegança	1997	Tratore* (distribuidora)	https://youtu.be/eWcnpLF1_CM
Arandu Arakuaa	Povo Vermelho	2015	Bandcamp	https://www.youtube.com/watch?v=yZV-ib2SJ2M
Baby do Brasil e Jorge Ben Jor	Todo dia era dia de índio	1981	WEA	https://www.youtube.com/watch?v=lTjmMCFfXi0
Beto Guedes	Amor de índio	1978	EMI-Odeon	https://www.youtube.com/watch?v=hctNZcWZzmo
Bezerra da Silva	Curimim	1998	Universal Music Group	https://www.youtube.com/watch?v=JyOm1-c48KQ
Brisa Flow	Fique Viva	2018	ONErpm (em nome de brisafLOW); LatinAutorPerf	https://www.youtube.com/watch?v=wRUzUsTdW0o
Brôs Mc	Koangagua	2022	Independente	https://www.youtube.com/watch?v=IBafJIZxT6s
Cacique & Pajé	Índio Tupy	1989	Sonora	https://www.youtube.com/watch?v=Ky87IED8y9I
Cacique & Pajé	Índio do Brasil	2013	Universal Music Group	https://www.youtube.com/watch?v=cADMt9LiHyY
Caetano Veloso	Um índio	1992	Polygram/Philips	https://youtu.be/QLc3z3qdkdE
Caru	Eu, índia	2016	Sofar Sounds	https://www.youtube.com/watch?v=bFDvBf2rzQE
Caru	Desapareça	2016	Sofar Sounds	https://www.youtube.com/watch?v=OFF8ta9Z04E

Cascatinha e Inhana	Índia	1978	Todamérica	https://www.youtube.com/watch?v=awqFLVsV80I
Celelê	Canção dos índios	2010	Celelê/Tratore	https://www.youtube.com/watch?v=S_wKBIKNS04
Chico Buarque	Iracema voou	1998	BMG Brasil	https://www.youtube.com/watch?v=AqrpGN96OCo
ara Nunes	O canto das três raças	1976	EMI-Odeon	https://www.youtube.com/watch?v=Mfk1hJUlSk
Cristina Mel	O índio do senhor	2012	MK Music	https://www.youtube.com/watch?v=CAWiYf-Pvl8&t=5s
Djavan	Cara de índio	1978	EMI-Odeon	https://youtu.be/_PV_nRY8PmE
Djavan	Curumim	1989	Luanda Records	https://www.youtube.com/watch?v=xSeQLT3ub9A
Edvan Fulni-ô	Carta do índio Galdino	2019	Edivan Fulni-Ô e Selo Ambulante	https://www.youtube.com/watch?v=xkkqAZDWRUk
Edvan Fulni-ô	Resistência indígena	2020	Edivan Fulni-Ô e Selo Ambulante	https://www.youtube.com/watch?v=Oc516zlnss4
Edvan Fulni-ô	Não sou índio pra gringo ver	2021	Dist Tratore	https://www.youtube.com/watch?v=Sp5TMgXbxjo
Fafá de Belém	Indauê-Tupã	1976	Universal Music Group	https://www.youtube.com/watch?v=2XbzVwJPgeU
Gabriel, O Pensador	Cachimbo da paz	1997	Sony Music	https://www.youtube.com/watch?v=dF2eFBSMnYs
Galinha Pintadinha	Indiozinhos	2006	Bromelia Produções	https://www.youtube.com/watch?v=tHMWHviO4Qw
Hélio Ziskind	Tu tu tu tupi	2013	MCD	https://www.youtube.com/watch?v=6RkLPzNCN_8
Hélio Ziskind	O céu dos índios	2013	MCD	https://www.youtube.com/watch?v=5pMYBIHf2VE
Kaê Guajajara	Por dentro da terra	2021	Azuruhu	https://www.youtube.com/watch?v=gcZvckHKfPk

Kaê Guajajara	Essa rua é minha	2020	Azuruhu	https://www.youtube.com/watch?v=0IYNk1vcYJU
Kaê Guajajara	Território ancestral	2019	SAKKARA	https://www.youtube.com/watch?v=szzDJahvUS8
Kaê Guajajara	Asas	2020	Azuruhu	https://www.youtube.com/watch?v=DEmRh4Jo7fU
Kaê Guajajara	Ancestralizou	2021	Azuruhu	https://www.youtube.com/watch?v=k6p5kn6-Xhs
Kaê Guajajara	Meus olhos	2021	Azuruhu	https://www.youtube.com/watch?v=h_u5CGSDH74
Kaê Guajajara	Acalanto	2020	Azuruhu	https://www.youtube.com/watch?v=WQzYdGkvo0g
Kaê Guajajara	Meu respirar	2020	Azuruhu	https://www.youtube.com/watch?v=sssJSpQY7fU
Kaê Guajajara	Amor indígena	2021	Azuruhu	https://www.youtube.com/watch?v=nNEWwFJ3RAc
Kaê Guajajara	Revolution	2020	Sakkara	https://www.youtube.com/watch?v=Cgx5-1WuaQI
Katu Mirim	Retomada	2019	Not On Label	https://www.youtube.com/watch?v=tnCOLkb-0U8
Katu Mirim	Indígena futurista	2019	Windi Studio Arte	https://www.youtube.com/watch?v=R7Lz6L9Nzyc
Katu Mirim	Aguyjevete	2020	United Masters (em nome de Katú Mirim)	https://www.youtube.com/watch?v=M4czt2327vA
Katu Mirim	A força	2019	Independente	https://www.youtube.com/watch?v=OeffLz4zXMw
Katu Mirim	Nativa	2020	Independente	https://www.youtube.com/watch?v=zp7gWrDWehg
Katu Mirim	Pemba	2023	Vevo	https://www.youtube.com/watch?v=J7miM6GA-oc
Kunumi Mc/Owerá	Xondaro ka'aguy reguá	2018	Independente	https://www.youtube.com/watch?v=eWdLDaKUBMA
Kunumi Mc/Owerá	Jaguatá tenondé	2021	Independente	https://www.youtube.com/watch?v=

Kunumi Mc/Owerá	Nhamandu	2022	Independente	=eWdLdaKUBM A https://www.youtube.com/watch?v=7J9_vSKWtSc
Kunumi Mc/Owerá	Meu sangue é vermelho (Guarani Kaiowá)	2017	Independente	https://www.youtube.com/watch?v=GI-nYia9JcU
Kunumi Mc/Owerá	Nunca desistir	2017	Independente	https://www.youtube.com/watch?v=IS57jZVY-vM
Kunumi Mc/Owerá	Força de Tupã	2020	Independente	https://www.youtube.com/watch?v=oMmb8ArW_38
Kunumi Mc/Owerá	Demarcação já – terra, água e ar	2019	Selo Matilha na Mixtape Matilha	https://www.youtube.com/watch?v=6yIpJtfNVeg
Legião Urbana	Índios	1986	EMI-Odeon	https://www.youtube.com/watch?v=nM_gEzvhsM0
Lenine	Tubi Tupy	1999	BMG	https://youtu.be/5VosXL4h_8Q
Mara Maravilha	Curumim lê lê (sou uma índia)	1991	EMI-Odeon	https://www.youtube.com/watch?v=WngZJRRrBrg
Mc Karol	Não foi Cabral	2016	Heavy Baile Sounds	https://www.youtube.com/watch?v=XchG_QRQ6Rc
Mestre Ambrósio	Fuá na casa de Cabral	1998	Chaos/Sony	https://www.youtube.com/watch?v=AxA BjVDRtKY
Milton Nascimento	Benkê	1990	Vevo	https://www.youtube.com/watch?v=INjIMgc-_Vo
Milton Nascimento	Xamã	2006	Universal Music Group	https://www.youtube.com/watch?v=7PElq60YkIk
Milton Nascimento	Nozani Na	1990	CBS	https://www.youtube.com/watch?v=G8s9AD_D8L0
OZ Guarani	Jovem liderança		Líquido Filmes	https://www.palcomp3.com.br/ozguarani/jovem-lideranca/
OZ Guarani	O índio é forte	2018	Líquido Filmes	https://www.palcomp3.com.br/ozguarani/o-indio-e-forte/
OZ Guarani	Pemomba EME	2017	Líquido Filmes	https://www.palcomp3.com.br/ozguarani/pemomba-eme/

OZ Guarani	Guerreiro	2017	Líquido Filmes	https://www.palcomp3.com.br/ozguarani/guerreiro/
OZ Guarani	Somos todos da mesma nação	2017	Líquido Filmes	https://www.palcomp3.com.br/ozguarani/somos-todos-da-mesma-nacao/
OZ Guarani	Conflitos do passado	2017	Líquido Filmes	https://www.palcomp3.com.br/ozguarani/conflitos-do-passado/
OZ Guarani	Ensaio Gritos do Xondaro	2017	Líquido Filmes	https://www.palcomp3.com.br/ozguarani/ensaio-gritos-dos-xondaro/
OZ Guarani	Indaíz – Jaraguá é Guarani	2017	Líquido Filmes	https://www.palcomp3.com.br/ozguarani/indaiz-jaragua-e-guarani-part-elaine-alves-oz-guarani/
OZ Guarani	Contra a Pec	2017	Líquido Filmes	https://www.palcomp3.com.br/ozguarani/contra-a-pec/
Padre Zezinho	O canto do índio	1983	Paulinas COMEP	https://www.youtube.com/watch?v=Ghk-ARfx7QU
Palavra cantada	Pindorama	1998	Gravadora Palavra Cantada	https://www.youtube.com/watch?v=jZtoNaeqBpw
Patati e Patatá	Na tribo eles viviam	2009	Spectra Nova	https://www.youtube.com/watch?v=slQDd-6vIZ4
Souto Mc	Altamira	2019	ONErpm	https://www.youtube.com/watch?v=PH5A9cEIF28
Souto Mc	Caça e caçadora	2019	ONErom	https://www.youtube.com/watch?v=9t_7ON6fzkg
Souto Mc	Rezo	2019	ONErpm	https://www.youtube.com/watch?v=t262m6K8iIE
Souto Mc	Retorno	2019	ONErpm	https://www.youtube.com/watch?v=ErIs4YIJXFQ
Vitor Pirralho	Tupi fusão	2009	Sururu Music	https://youtu.be/rzEVfWp1zT4
Xuxa	Brincar de índio	1988	Som Livre	https://youtu.be/2v5n7Q8oK0Q

Xuxa

Caravela de
Cabral

1996

Som Livre

<https://www.youtube.com/watch?v=8a8xYCjb5QI>