

**UTOPISMOS E
PERSPECTIVAS
INDIOFUTURISTAS NA MPB**
*UTOPIANISMS AND
INDIOFUTURISTIC
PERSPECTIVES IN BRAZILIAN
POP MUSIC*

Analice Leandro¹ (Ufal)

RESUMO: Proponho, neste artigo, o conceito de indiofuturismo para categorizar e analisar um conjunto de figurações de identidades indígenas que ocorre na MPB e se destaca dos demais por apresentar traços de futurismo étnico, reafirmação identitária, engajamento social e utopismos culturais. Para tanto, utilizo os planos conceituais de Bhabha nas questões que dizem respeito ao lugar de trânsito cultural (2003); de Bloch (2005) para nortear os Estudos dos Utopismos no que concerne aos conceitos de “vir a ser” e de “utopia concreta”; e de Cecchetto (2011),

¹ Mestrado em Estudos Literários pelo PPGLL/Ufal; o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de nível superior (Capes Brasil), código de financiamento 001; Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura; Universidade Federal de Alagoas; Maceió-AL, Brasil. E-mail: analice_lean@hotmail.com

orientando a discussão sobre MPB. Desenvolvo a reflexão com a análise das canções “Tubi Tupy” (1999), de Lenine, e “Xondaro Ka’aguy Reguá” (2020), de Kunimi MC, para demonstrar a viabilidade dessa categoria conceitual e sua importância para o culturalismo em sua associação com as manifestações de utopismos brasileiros, em especial dos/sobre os povos originários.

Palavras-chave: Indiofuturismo. Utopismos. Hibridismo Cultural. Música Popular Brasileira. Lenine. Kunimi MC.

ABSTRACT: In this paper, I propose the concept of indiofuturism to categorize and analyze a set of figurations of indigenous identities present in Brazilian Popular Music (MPB) which differentiates itself from other namesake concepts for presenting traces of ethnic futurism, identity reaffirmation, social engagement and cultural utopianisms. In order to do so, I rely on the conceptual frameworks developed by Bhabha, regarding the “third space theory” (2003); by Bloch (2005), on the notion of “Not Yet” to guide the discussions regarding Utopian Studies and utopianisms; and by Cechetto (2011), as a guide in the discussion of MPB. Through the analysis of the songs “Tubi Tupy” (1999), by Lenine, and “Xondaro Ka’aguy Reguá” (2020), by Kunimi MC, I develop my arguments in order to demonstrate the viability of indiofuturism as a conceptual category and its importance for the field of culturalism in its association with the manifestations of Brazilian utopianisms, in particular by/on the native peoples.

Keywords: Indiofuturism. Utopianisms. Hybridism. Brazilian Popular Music. Lenine. Kunimi MC.

Introdução

As ideias aqui apresentadas fazem parte do conjunto de reflexões que tenho desenvolvido ao longo de minha pesquisa de doutorado. A proposta de meu projeto é analisar a representação

e a autorrepresentação indígena na MPB, pelo viés dos Estudos Culturais, enfocando principalmente como os conceitos que vêm sendo perpetuados de indígena agem como propulsor utópico/distópico na construção e nas mutações da imagem de identidade nacional brasileira. Neste artigo, analiso as canções “Tubi Tupy”, de Lenine (1999)², e “Xondaro Ka’aguy Reguá”, de Kunumi MC (2020)³, pois; tais peças apresentam uma orientação de visão espaço-temporal futurista que compreende a figura indígena como imagem fundante da identidade brasileira que não está restrita ao passado. Antes, essas imagens se atualizam vertiginosamente, acompanhando a evolução tecnológica. Ao mesmo tempo em que demonstram uma percepção de pluralidade cultural, tais peças apresentam uma ideia de futuro que está, também, embasada em uma consciência ambiental e humanista que pede uma análise mais acurada, uma vez que pode revelar traços literários, filosóficos e antropológicos que desmancham preconceitos e impulsionam o pensamento para uma orientação coletiva e menos individualista do que a que tem orientado o conceito de nacionalidade por todo seu percurso.

Ao longo da análise, citarei algumas outras peças do cancionário brasileiro que possam servir de base comparativa para as ideias aqui apresentadas. Dessa feita, disponibilizo os links para o repertório de que farei uso e que, por questão de espaço, não poderão ser reproduzidas em sua totalidade. A seguir, informo e discuto aquilo que chamo de MPB neste recorte e os conceitos de indiofuturismo e tecnologia que utilizo ao longo deste estudo. Mais adiante, apresento uma breve análise das canções, arrematando o texto com as considerações que entrelaçam o *corpus* aqui exposto com as discussões teóricas empreendidas.

Para o presente artigo, enfocarei, conforme já anunciado, canções que revelam traços do que convencionarei chamar de indiofuturismo, conceito em construção sobre o qual dissertarei

2 Lenine é cantor, compositor e multi-instrumentista e ativista da ecologia, nascido em Recife-PE e “Tubi Tupy” é a 6ª faixa do Álbum *Na Pressão* (indicado ao Grammy Latino), lançado em 1999 pela gravadora BMG.

3 Werá Jeguaka Mirim, também conhecido como Kunumi MC ou MC Werá, 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), lançado nas mídias sociais do artista em 2020.

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 MPB que, a partir do século XX, passa a apresentar uma consciência mais evidente de seu 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 infiltram 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 para problematizar e provocar discussões acerca dessa questão, de suas consequências e de sua importância identitária contemporânea tanto para os sujeitos quanto para as comunidades.

MPB: múltiplas possibilidades

No campo da música, embora possa ainda haver alguma ligação com as escolas e os movimentos literários que sacodem de tempos em tempos as concepções estabelecidas por seus predecessores e predecessoras, as influências e tendências de representação étnica não obedecem ou se encaixam em escolas de maneira tão evidente quanto na literatura. Embora alguns movimentos se destaquem 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. Assim, faz-se importante esclarecer o conceito de MPB neste contexto. Fábio Cecchetto, de maneira didática e lúcida, lança luz à categoria *música popular brasileira*, a qual, 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 (a classe média). No entanto, o que poderia ser controverso converte-se numa particularidade vantajosa, uma vez que

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-espaço 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).

O estudioso problematiza, especialmente, o termo popular, levando em consideração para isso o contexto de composição e a 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 consideramos 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.

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 futurista de indígena (com diferentes gradações e nuances) que passo a chamar de indiofuturismo. 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.

Indiofuturismo, proposta de uma definição em devir

O conceito de indiofuturismo ainda está, como partículas na atmosfera, em suspensão, aumentando e tomando materialidade no pensamento de jovens artistas de origem indígena. No entanto, é bom ressaltar que esse conceito se localiza especificamente no imaginário artístico e que sua existência não implica uma corrida para o futuro. Por outra senda, a vida dessa ideia aponta para uma inserção e um usufruto da tecnologia pelos povos originários. Não poderia ser diferente, aliás, 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. 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.

A partir da premissa da tecnologia como 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 XX⁴, ele continua a 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.

Contudo, para propor uma aproximação entre futurismo e cultura indígena, 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.

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 (1952)⁵, e com as manifestações artísticas do polivalente Sun-Rá⁶ 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

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

5 Data da primeira publicação, pela editora Random House.

6 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 teve uma discografia excepcionalmente extensa. Faleceu em 1993.

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 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 não negra 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, Beyonce, entre outros e outras – têm incorporado em seus trabalhos essa vertente estética. A cultura pop, principalmente, tem se mostrado um espaço possível e bastante útil para essas experimentações⁷. Portanto, ao mesmo tempo em que insere a história dos povos negros nas culturas contemporâneas, o afrofuturismo questiona o passado e especula 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, 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 na antologia *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture* (1993, p.181), ele afirma:

⁷ O exemplo mais recente dessa estética provavelmente tenha sido a adaptação cinematográfica de *Black Panther* que mescla costumes e leis afro ancestrais 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.

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)⁸. Nele, 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)⁹, em que convergem temas religiosos, hibridação cultural e tecnologia.

Apesar de os exemplos na música brasileira aparecerem de maneira espaçada temporalmente e não terem sido categorizados ainda como afrofuturismo, os elementos que os unem permitem colocá-los sob essa nomenclatura, propiciando uma análise por esse viés no campo dos Estudos Culturais e o mesmo acontece com a representação de futurismos nativos que constroem imagens nas canções que analisarei brevemente mais adiante. Tais elementos são: a reafirmação de sua cultura ancestral; o uso da tecnologia tanto na estética visual quanto na composição musical e 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

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

9 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.

de utopismos, uma vez que têm potencial para suscitar novas maneiras de ser e de agir dentro de uma cultura que se propõe como um terceiro lugar de inserção cultural. Ou seja, 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 essa identidade cultural híbrida. Parto, então, dessas reflexões sobre afrofuturismo; para construir uma leitura das canções que se alinham com tal 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.

Indiofuturismo: uma retomada

Postulo o indiofuturismo enquanto conceito cultural, em diálogo com características presentes no afrofuturismo como precedente artístico. Adoto a nomenclatura afrofuturismo entendendo que ela se alinha ao nome dado à manifestação cultural afro-americana citada, mas ressalto que o termo já foi utilizado pela artista baiana Caru¹⁰, que, ao redescobrir e se reconectar à sua origem indígena, concebeu um projeto musical chamado Indiofuturismo. 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). Nesse mesmo sentido de integrar a ancestralidade, as vivências tradicionais e as influências artísticas contemporâneas, Kunumi MC (também conhecido como Werá) 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

10 Caru é uma jovem artista natural de feira de Santana- Bahia, seu projeto criativo indiofuturismo gerou singles como Desapareça e Eu, índia, ambos lançados nas plataformas de mídias sociais. O trabalho da artista pode ser encontrado em seu site oficial: caruoficial.com.br/.

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 também os alcançou. Assim, ele afirma utilizar essa mistura de influências para potencializar a mensagem que pretende difundir. Ainda nessa matéria, lemos o trecho:

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 fortes 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 um curta, e sim um videoclipe, pois a música tem o poder de chegar mais longe (2020, *online*).

Fica evidenciada pela “fala” da dupla Angry¹¹ (que, junto com Kunumi, criou a narrativa imagética do videoclipe) uma construção que ressalta a inserção cultural da pessoa indígena na sociedade e na tecnologia ocidental como forma de resistência e difusão cultural. No final do trecho, o discurso da dupla converge com o argumento que levantei anteriormente de que a música é uma ferramenta cultural mais acessível ao público geral na veiculação de valores, estéticas e ideologias.

11 Angry é uma dupla de diretores e produtores de conteúdo audiovisual formada por Gabriela “Gabe” Maruyama e Bruno Silva. O duo 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 indicada a diversos prêmios internacionais por esse videoclipe.

Recentemente, em 2021, a rapper Katú Mirim¹² lançou a canção “Índigena Futurista”, ambientada em uma paisagem sonora eletrônica e apresentando uma letra contundente que também lança luz à falsa dicotomia entre tradição étnica e modernidade, 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”. Tanto na fala de Kunumi quanto na letra de Katu Mirim, traços de hibridismo cultural ficam evidentes a partir das imagens de cultura e tecnologia dos povos originários e dos aparatos da cultura ocidental 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 e que vai reconfigurando as representações cristalizadas e voltadas à natureza que 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 21 são importantes, mas há também um movimento de performance e atualização 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) uma forte vocação ao 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 criou-se uma força motriz que mobiliza os conhecimentos tradicionais, as artes e as lutas políticas de forma entremeada, o que resulta

12 Katú Mirim é rapper, compositora, modelo, atriz e ativista dos direitos indígenas e LGBTQIA+ . Nascida em Campo Limpo, São Paulo, de ascendência Boe Bororo, tem conquistado notoriedade com sua música e ativismo e se destacou por sua defesa dos direitos dos povos nativos e das questões de gênero.

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, mostrar-se-á; “mais avançado que a mais avançada das tecnologias”. Vitor Pirralho, em “Tupi fusão”, já desde o título, constrói a ideia de mescla e de apropriação na questão 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 desconstruem a ideia do indígena como um ser 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 e um ponto importantíssimo dessa reivindicação é que ela está sendo construída em primeira pessoa, literariamente, na contemporaneidade por jovens artistas de ascendência indígena. Se levarmos em consideração que por décadas a população indígena tem sido exotizada em seus costumes, artes, 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 “Xondaro Ka’aguy Reguá” e “Tubi tupy”, respectivamente de autoria de Kunumi MC (Werá) e Lenine e Rennó, enfocando as características proeminentes que norteiam o conceito em construção de indiofuturismo que nelas identifico.

O guerreiro do futuro de Kunumi MC

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.

Assim se inicia a narrativa audiovisual e musical de “Xondaro ka’aguy Reguá”, videoclipe do artista Werá, também conhecido como Kunumi MC, que mescla o *rap* cantado em Guarani com o cântico tradicional. Essa mistura é perpassada pelas imagens *tech*-indígenas construídas pela narrativa visual num movimento de entrelaçamento entre a letra, o som e as imagens que constroem essa composição, que eu considero como peça exemplar do conceito que aqui proponho sob o nome de indiofuturismo.

Produzido pela dupla Angry, o videoclipe de “Xondaro” constrói uma narrativa que mina a falsa dicotomia entre cidade/aldeia e entre o ser indígena e o estar imerso/a na sociedade ocidental, quebrando as narrativas cristalizadas acerca da premissa de que, ao utilizar tecnologias e viver em ambiente urbano, a pessoa deixa de ser indígena.

A letra, cantada em Guarani e em primeira pessoa, 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” – jovens artistas e indígenas em situação de urbanidade; aldeados/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, 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: “natural,

analógico e digital, libertado astronauta Tupy” e em “o de antes de agora em diante”, fazendo a correlação entre a tríade citada e a questão do espaço-tempo.

Retomando a análise de “Xondaro”, há no trecho citado no início da seção; algo que é muito importante de ser mencionado: a profecia 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), que contrasta fortemente com o presente distópico construído na sequência narrativa emoldurada pela canção. Na associação entre a letra da canção e os letreiros que aparecem na tela do videoclipe, reproduzindo matérias que apontam violências contra os povos indígenas, é possível identificar a presença da luta e reivindicação social empreendidas 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. A fusão entre os óculos de realidade virtual e a fumaça do cachimbo, a personificação das forças naturais e a letra denunciam e questionam uma devastação da natureza perpetuada “desde que os brancos vieram e destruíram o que Nhanderu criou”. 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 [...]”.

Há ainda a presença da consciência linguística: “eu sigo rimando em minha própria língua e lutando pela demarcação” e, anteriormente na linha temporal da letra, se anuncia a consciência do trânsito, o que pode ser aproximado às teorizações de 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, trânsito pelas artes, mas na minha aldeia ainda existe resistência”.

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) e à 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.

“O astronauta Tupy”, de Lenine

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
E no Cosmos de onde eu vim
Com a imagem do caos
Me projeto futuro sem fim
Pelo espaço num tour sideral

“Tubi Tupy”¹³ – 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 no trecho acima. A reconstrução da imagem indígena trabalha elementos que resultam da desconstrução de imagens anteriores, o que fica claro a partir de alguns procedimentos adotados pelo autor, a saber: (1) o relato em primeira pessoa – o eu-lírico é o indígena que ressurgem/renasce dono da própria voz; (2) o hibridismo – que pode ser lido na representação dos elementos *corvo*, *carvalho* e *carvão*, que 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 metaforiza os três

13 O título faz referência ao *Manifesto Antropofágico* (ANDRADE, 1928) epitomizado pelo aforismo: “Tupy or not Tupy, that is the question!”, bem como os versos “Canibal tropical, / qual o pau que dá nome à nação, / renasci”), propõem uma intertextualidade com o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (*Idem*, 1924). Essa relação é aprofundada na tese em elaboração. Neste artigo, por questão de limitação de espaço, parte das discussões foi resumida.

estágios de desenvolvimento tecnológicos experimentados pela humanidade; (3) o refazimento identitário – recuperado pelo uso dos vocábulos *feito*, *liberto*, *renasci* e *nascendo das cinzas*, evidenciando a (re)novação do sujeito indígena que se integra ao universo contemporâneo, mas que, ao mesmo tempo, faz parte desse universo desde seu surgimento: “Eu sou feito do resto de estrelas / daquelas primeiras, depois da explosão”.

A discussão 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”. As possibilidades de discussão a respeito da identidade/história da representação/colonização da pessoa indígena e de sua inserção como sujeito na contemporaneidade nessa canção são tão múltiplas quanto as imagens por ela apresentadas. Ressalto também os intertextos possíveis com os poemas “Aos Caramurus da Bahia”, atribuído a Gregório de Matos; e “Caramuru” (1871), de Santa Rita Durão; e também com *O Guarani*, de José de Alencar. Além da menção 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, são citadas no trecho: “meu nome é Tupi-Guaicuru/ meu nome é *Peri de Ceci* / sou neto de *Caramuru* / Sou *Galdino, Juruna e Raoni*” (RENNÓ; LENINE, 1999, grifos meus). Cabe aqui uma rápida contextualização sobre essas importantes figuras históricas citadas, já que o desconhecimento de suas trajetórias só corrobora com o processo de apagamento identitário do colonialismo. Raoni Metuktire, cacique da etnia Caiapó, tornou-se porta-voz das causas indígena e ambiental, passando a ser conhecido nacional e internacionalmente após ter alcançado a mídia por ocasião do lançamento de 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 80. 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 lhes pertencem e que estavam sendo ameaçadas por posseiros.

Retomando a análise, o diálogo com textos da tradição e fatos da atualidade pode ser lido como outro movimento de hibridização realizado por meio de uma recuperação desses fatos e pela intertextualidade – o texto reverbera nomes de líderes e suas lutas históricas, ao lado de conhecidas 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 de autonegação, que se traduz numa tomada de poder/voz; dentro do discurso lírico proposto pelos autores.

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 busca de descobrimento em que o protagonista/herói de agora em diante havia sido o colonizado de antes que se despojara 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 ameaçadas e exterminadas no nosso presente apocalíptico.

Por meio das análises aqui apresentadas, illustrei e demarqueei o conceito de indiofutursimo que postulo, demonstrando como suas características podem ser capazes de balizar a leitura, criando e movimentando categorias de análise que dialogam com os Estudos Culturais e os Estudos Críticos da

Utopia, orientadas principalmente pelo conceito de hibridismo cultural e pelos futurismos. 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 mais descolonizadoras da presença e da atuação da cultura indígena como fator basilar que se encontra no cerne da discussão sobre a identidade e a cultura brasileiras. Assim, em última instância, esse conceito também poderá contribuir para uma ampliação das teorizações nas áreas acima mencionadas.

Referências

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

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

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

BLACK Panther. Direção: Ryan Coogler. Marvel Studios, Walt Disney Pictures, 2018. 2h 14min.

BLOCH, Ernst. *Princípio Esperança*. Tradução Nélio Schneider. Volume 1. EdUERJ/Contraponto: Rio de Janeiro, 2005. V1.

BONNICI, Thomas. “Avanços e ambiguidades do pós-colonialismo no limiar do século 21”. *Léguas & meia: Revista de literatura e diversidade cultural*. Feira de Santana: UEFS, v. 4, no 3, p. 186-202, 2005.

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.

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.

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.

GAMA, Basílio da. *O Uruguai*. Disponível em: <objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/uruguai.pdf>. Acesso em: 17 set. 2017.

GIACOMO, Fred Di. “Futurismo Indígena”. Ecoa UOL, 2020. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/ecoa/reportagens-especiais/kunumi-mc-quer-quebrar-estereotipos-e-mostrar-como-tecnologias-indigenas-sao-avancadas/#cover>>. Acesso em: 14 out. 2021.

JURUNA, Mário; HOHLFELDT, Antonio; HOFFMANN, Assis. *O gravador de Juruna*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

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

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: 14 out. 2021.

MATOS, Gregório de. *Obra Poética de Gregório de Matos*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

MIRIM, Katú. “Indígena Futurista”. *YouTube*. 2021. Produção: Windi Stúdio. Single. 4:14’. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=CAJ7jsVOBZs>> Acesso em: 20 set. 2021.

O RAPPÁ. Acústico MTV. WEA/Warner. 2005. CD/DVD.

PIRRALHO, Vitor. “Tupifusão”. In:_____. Pau-Brasil. 2009. CD.

RAONI. Direção: Dutilleux, Jean-Pierre; Saldanha, Luiz Carlos. Rio de Janeiro. Brasil, 1978. 35mm, COR, 84min, 2.305m, 24q, Eastmancolor, Cinemascope.

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

RIBEIRO, Lúcio. Em Xondaro Ka’aguy Reguá (Forest Warrior): Cena – Na Era dos protestos, Rapper Indígena de SP lança single contra o Usurpador Branco. *Popload*, 2020. Disponível em: <<http://www.popload.com.br/tag/xondaro-kaaguy-regua-forest-warrior/>>. Acesso em: 14 out. 2021.

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