

MODERNISMO DECAPITADO: A REANTROPOFAGIA MUSICAL DO ARANDU ARAKUA

DECAPITATED MODERNISM: THE MUSICAL REANTHROPOPHAGY OF ARANDU ARAKUA

Claudia de Lima COSTA*

Fabio Coura de FARIA**

Resumo: Para além do século que separa e liga a Semana de arte moderna de 1922 ao nosso período social, busca-se aqui pensar a ilusória, porém persistente seclusão entre o moderno, o modernismo, e a modernidade, a qual permeia boa parte da historiografia e dos estudos culturais nestes 100 anos, marcados por apagamentos e apropriações da presença indígena em expressões literárias e estético-culturais no contexto da Semana e da vertente antropofágica, e em fazeres artísticos que o sucederam. Através do enfoque na música como expressão cultural que se relaciona poética e historicamente com a literatura e outras artes, são abordadas produções distintas: textuais (José de Alencar, Mário de Andrade, Oswald de Andrade) e musicais (Carlos Gomes, Villa-Lobos); a discussão então adentra movimentos culturais que dialogam com o modernismo, como a *Tropicália*, e gêneros musicais híbridos. Por fim, são abordadas manifestações contemporâneas de autoria indígena na literatura, nas artes plásticas e na música. São manifestações que resgatam a presença indígena, reantropofagizando (como propõe Denilson Baniwa) o modernismo, libertando a arte indígena de limitações textuais e simbólicas, e manifestando a relação entre o fazer artístico indígena e uma história de resistência política e epistemológica. Tal articulação é abordada no contexto da banda de *heavy metal* Arandu Arakuaa, em termos melódicos (reapropriando estilos ocidentais e incorporando sonoridades locais) e discursivos (na perspectiva decolonial de resgate e cura de elementos epistemológicos indígenas).

Palavras-chave: modernismo; decolonial; música; Arandu Arakuaa; antropofagia.

Abstract: Beyond the century that separates and links the Brazilian *Semana de arte moderna* of 1922 to our social period, this article questions the illusory albeit persistent seclusion between the modern, modernism, and modernity, which permeates much of both historiography and cultural studies of the last 100 years, marked by cultural silencing and appropriations of the Indigenous presence in literary and aesthetic-cultural expressions in the context of the Modern Art Week and the anthropophagic movement, and in artistic productions that followed it. Distinct productions are discussed with focus on music as a cultural expression (poetically and historically linked to literature and other arts): textual (José de Alencar, Mário de Andrade, Oswald de Andrade) and musical works (Carlos Gomes, Villa-Lobos); thus, the discussion enters the territory of cultural movements that dialogue with Brazilian modernism, such as *Tropicália* and other hybrid music genres. Finally, contemporary manifestations of Indigenous authorship in literature, visual arts and music are discussed. These manifestations rescue the Indigenous presence, re-anthropophagizing (as proposed by Denilson Baniwa) modernism, freeing Indigenous art from textual and symbolic limitations, and bringing to light the relation between Indigenous art making and a history of political and epistemological resistance. This articulation is approached in the context of the heavy metal band Arandu Arakuaa, with focus on melody (reappropriating Western musical genres and incorporating local sounds) and discourse (in a decolonial perspective of rescuing and healing of Indigenous episteme).

Keywords: modernism; decolonial; music; Arandu Arakuaa; anthropophagy.

* Doutora em Estudos Culturais pela University of Illinois (1998), titular de teoria literária na Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: cjlimacosta@gmail.com ; ORCID Id : <https://orcid.org/0000-0002-2572-7578>

** Doutor em Inglês: Estudos Linguísticos e Literários pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com tese em estudos culturais (2022). E-mail: fly@live.ca ; ORCID Id: <https://orcid.org/0000-0003-1138-2780>

A ausência que sempre se fez presente

Sombras e ecos do modernismo brasileiro continuam a percorrer o espaço-tempo e, cem anos após a Semana de Arte Moderna de 1922, são ressignificados em nosso aqui e agora. Sabemos que a formação de discursos modernizadores no Brasil daquele período extrapolou as limitações da ideologia nacional (apesar de muitos destes discursos terem se firmado em moldes nacionalistas) e da produção cultural (mesmo tendo esta sido centrada na literatura e nas artes visuais), buscando legitimar preceitos de ordem político-cultural e até mesmo científica. Camadas intelectuais e artísticas instituía[m] certas leituras do real e do belo para representar a si mesmas e a outras categorias sociais, na missão de (re)produzir uma identidade nacional modelo. Sabemos também que qualquer entendimento da Semana como catalizadora do sonho de uma identidade cultural nacional e moderna ou de redefinição da linguagem artística terá seus limites, já que naquele evento, ocorrido em São Paulo, entre os dias 13 e 17 de fevereiro de 1922, não foi publicado manifesto algum. De qualquer forma, a influência da Semana para os anos seguintes do modernismo brasileiro já foi extensivamente debatida (podemos dizer que diferentes modernismos surgiram a partir dela), e são numerosas as perspectivas trans-históricas ilustrando a importância de um evento que ressona ainda hoje. Porém, talvez mais importante que a pergunta sobre aquilo que o modernismo brasileiro, em suas várias vertentes, nos transmitiu, seja a pergunta sobre o que e quem ele inviabilizou e invisibilizou.

Se, por um lado, havia instâncias hegemônicas no contexto do movimento modernista, como as elites políticas e os grupos de vanguarda compostos por intelectuais e artistas que almejavam ditar e encarnar o modernismo, e de modo geral a expressão cultural erudita — formando, assim, redes e espaços de pertencimento e legitimação — por outro lado, havia instâncias excluídas e marginalizadas, não só no que diz respeito a grupos com propostas e configurações diferentes, meios de expressão que não se enquadravam no erudito-hegemonizado, ou até mesmo fontes de inspiração que ironicamente permaneciam distanciadas do movimento artístico no que diz respeito à participação.

Julio Menezes ressalta, por exemplo, que Abdias Nascimento (1914-2011; artista, professor, político e ativista dos direitos das populações negras brasileiras) reivindicava um modernismo negro, questionando o “vanguardismo da Europa, que vem fundamentado na arte negra” (ROSÁRIO, 2021); como discutido mais adiante, este

vanguardismo foi amplamente importado pelos modernistas brasileiros, de maioria branca. De forma similar, Juliana Bevilacqua nos lembra que o escultor Agnaldo Manuel dos Santos (1926-1962), cuja arte voltava-se às suas origens africanas, conviveu e dialogou com outros artistas modernos, mas seu posicionamento como “artista popular” na visão de muitos críticos precisou ser subvertido, e seu espaço no modernismo “conquistado” (BEVILACQUA, 2021). Artistas mulheres também sofreram esquecimento, como explica Ana Simioni, principalmente devido aos parâmetros elitistas e misóginos que avaliavam o fazer artístico ainda no contexto modernista: a ceramista Zina Aita, a tapeceira Regina Graz e a musicista Guiomar Novaes são alguns nomes cuja relevância para a arte moderna foi desvalorizada nas narrativas historiográficas, “nas quais, tradicionalmente, são os homens que ocupam as posições de líderes dos grupos modernistas” (SIMIONI, 2022, p. 18).

Já a arte indígena, apropriada em diversas manifestações artísticas modernistas, sofreu não somente apagamento histórico, mas também absoluto distanciamento no que se refere à participação no movimento. Hugo Segawa menciona alguns dos pioneiros na incorporação de motivos indígenas, como Antônio Garcia Moya (1841-1949), Flávio de Carvalho (1899-1973), e Theodoro Braga (1872-1953), que, nas artes modernas plásticas, decorativas e/ou arquitetônicas, tomavam “emprestado motivos pré-colombianos no Brasil” (SEGAWA, 2002, p. 61), com destaque para o extenso uso de elementos temáticos (principalmente da arte ornamental) do povo indígena Marajoara, do qual os artistas jamais foram citados pelos modernistas brasileiros. É discutido adiante como essa apropriação de elementos indígenas se deu também, mas de formas bastante distintas, em outras manifestações artísticas modernistas, da literatura à música, muitas vezes dialogando com paradigmas da modernidade brasileira e seus ideais de identidade nacional.

Por fim, busca-se aqui pensar algumas das maneiras pelas quais mitos, sonhos e ordenamentos de teor político-cultural favoreceram certos grupos artísticos, sociais e étnicos em detrimento de outros, demarcando quem e o que pode ser aceito como parte da identidade brasileira. Para tal, o enfoque é dado a fazeres artísticos que têm como elemento central o indígena e como estes são indissociáveis de uma longa luta contra violências físicas, históricas e epistemológicas que vêm atingindo comunidades indígenas no Brasil para muito além do contexto moderno. Além disso, busca-se pensar alguns dos gêneros de expressão cultural popular, como musicalidades híbridas e canibais, que respondem melódica e verbalmente aos ideais estéticos, culturais e sociais que permearam

o movimento antropofágico—um dos marcos do modernismo brasileiro, e que usufrui de prestígio cultural até os dias de hoje.

Partindo do contexto da República Velha (1889-1930), marcado pelo crescimento do capitalismo, juntamente com a arte conservadora, as ideias de raça que convergiam para o branqueamento, o ideal de progresso e o sonho moderno nacional, lembramo-nos da Semana de Arte Moderna de 1922 como uma tentativa de reforma estética e cultural. Além disso, lembramo-nos do grupo dos cinco — formado por Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Menotti Del Picchia — como a origem do que viria a se tornar a vertente modernista antropofágica, posteriormente à Semana.

Notavelmente, 1928 foi o ano-chave: Tarsila do Amaral pintara a obra embrionária dessa nova fase, *Abaporu* — inversão estética dos moldes ocidentais baseados na primazia da razão, e “a parte inferior do corpo é privilegiada em lugar da região superior, atacando e subvertendo, assim, o tradicional privilégio e a valorização que a cultura ocidental destina à extremidade superior do corpo, e em especial à cabeça” (GALVÃO, 2015, p. 116). Além disso, *Abaporu* representa a dissolução da forma, do belo hegemônico.

Também publicados em 1928 e partindo dessa concepção, o *Manifesto antropofágico*, de Oswald de Andrade, e *Macunaíma*, de Mário de Andrade, foram textos ligados a perspectivas culturais e estético-literárias que se opunham abertamente aos ideais conservadores, nativistas (geralmente acompanhados de patriotismo exasperado) e homogeneizadores das tradições eruditas. Manifestava-se, a partir das visões culturais de Oswald e de Mário, uma busca por raízes populares, fossem elas negras ou indígenas, por meio da montagem e da tradução de elementos internos e externos e da absorção antropofágica. Ao tecer as significantes formulações “*Tupi, or not tupi that is the question*. Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos. Só me interessa o que não é meu” (ANDRADE, 1978, p. 13), Oswald se contrapõe à identidade modelada no nacionalismo, ao aparelhamento religioso e ao ocidente hegemônico.

Essa passagem do *Manifesto antropofágico* é refletida, de certa forma, na obra-prima de Mário de Andrade. *Macunaíma* constitui uma imensa montagem, uma constelação de gêneros na forma mutante, licantrópica, ao mesmo tempo em que lida com tradições católicas, indígenas e africanas de maneira anti-hierárquica, opondo-se a convenções e estereótipos. Há na obra, simultaneamente, uma subversão do dogmatismo católico e uma aproximação de culturas historicamente marginalizadas.

No entanto, como problematiza Deivison Campos, Mário de Andrade

constrói um mito fundador para as três raças formadoras—o banho mágico que Macunaíma e os irmãos tomam na pegada de Sumé, deixando um branco, outro da cor de bronze novo e o outro preto. A ideia de que somos todos irmãos, somos todos iguais. No entanto, a relação com a modernidade não se dá de forma pacífica. Pelo contrário. Macunaíma precisa morrer para atingir seu objetivo. Apesar de acionar suas referências tradicionais afro-indígenas para explicar todo o novo a que é submetido, há uma permanente tensão e desafios a serem enfrentados (CAMPOS, 2022, p. 48).

Na fase antropofágica do modernismo havia de fato uma busca pela superação do racismo e da dominação cultural colonialista através de um pensamento de valorização do **selvagem** e do **primitivo**. Este anseio antropofágico ainda posicionava, anacronicamente, populações indígenas em um passado mítico, à medida que lançava um olhar pouco crítico, quando não estritamente simbólico, à miscigenação brasileira. *Macunaíma* ainda é tido por muitos como o grande marco literário do modernismo, porém, há uma série de implicações socioculturais e históricas em relação à presença do elemento indígena na obra (sendo também um fator constitutivo da vertente antropofágica) em um contexto nacional de apagamento sistemático dessa presença. São implicações que se estendem a outras obras, além do domínio literário, no movimento de renovação artística modernista. Vale ressaltar que o aspecto fundamental da oralidade nas diversas línguas nativas se revelou um fator (em meio a vários outros) por detrás do tratamento limitado, distante e essencialmente folclórico da temática indígena quando levamos em conta os referenciais modernistas. Pensar a presença e a ausência indígena a partir desse contexto requer um olhar para além da literatura e da textualidade, considerando também outras manifestações estético-culturais que alimentavam o imaginário da população brasileira em relação aos povos indígenas em um período de crescentes registros etnográficos.

O elemento indígena na trajetória das antropofagias musicais

O ideal de montagem e de assimilação de elementos internos e externos (não apenas na relação entre o local e o ocidental, mas principalmente entre o território do imaginário nacional e um outro Brasil possível, que vinha sendo desbravado) também se fazia presente na obra de outro participante da Semana de arte moderna. Algumas das composições musicais de Heitor Villa-Lobos apropriaram melodias e/ou ritmos indígenas que faziam parte do vasto material etnográfico registrado durante as explorações da Comissão Rondon, no início do século XX, pelo antropólogo Roquette-Pinto. Além de “Três poemas indígenas”, em que se destaca “*Teirú*” (hino fúnebre do povo Pareci,

registrado por Roquette-Pinto em 1912, juntamente com “*Nozani-ná*”) e “*Iára*” (composta sobre o texto de Mário de Andrade), a incorporação de elementos indígenas na música de Villa-Lobos também se faz presente em “Dança do índio branco”, “Duas lendas ameríndias em *Nheengatu* – parte 1”, “Caboclinha”, “*Ualalôcê*”, “*Kankikis*”, “Farrapos” e “Amazonas”.

Gabriel Moreira se refere a este exercício musical (o qual é voltado para temas e ritmos indígenas) a partir do termo “intenção indígena”, ou seja, a prática musical exercida não somente quando o compositor “usa, de fato, melodias indígenas, mas sempre que o compositor tem a intenção de evocar a musicalidade indígena brasileira” (MOREIRA, 2020, p. 13). Apesar de o termo potencialmente trazer à tona questões complexas de intencionalidade e autoria musical (as quais se distanciam do nosso foco de discussão), cabe aqui mencionar alguns dos parâmetros utilizados por Villa-Lobos ao ater-se à criação de melodia de caráter indígena. Como ressalta Moreira,

geralmente há algum tipo de intertextualidade na composição, que a justifica como indígena (como uma composição que não foi totalmente ‘inventada’ por Villa-Lobos). Quando há uma melodia indígena transcrita, o compositor cita detalhes sobre a fonte primária. Nesses casos (Como em *Três poemas indígenas* e *Nozani-ná* das *canções indígenas*) o grau de autenticidade comprovado no cabeçalho da partitura justifica chamá-la de indígena; quando não há citação direta de fonte, Villa-Lobos a compõe sobre um texto de Mário de Andrade, assim sustentando sua posição não de compositor (ou inventor) da canção que ele chama de indígena—o que seria, de fato, um contrassenso—mas de ‘musicador’, harmonizador, mantendo a mesma postura que tem com as melodias originalmente indígenas (MOREIRA, 2013, p. 22).

Há em Villa-Lobos um grau de cuidado em relação às fontes das músicas indígenas por ele utilizadas e como estas são referenciadas, por exemplo, nas partituras. Por um lado, seu exercício composicional aponta para uma tentativa (ilustrativa da vertente antropofágica do modernismo) de repensar conceitos como alteridade e primitivismo para, então, atrelar a figura do indígena a uma ideia de identidade nacional que não fosse um refém eurocêntrico. Há nessa construção simultânea da arte e da nação uma equivalência entre aproximação e estranhamento, já que a apropriação do **outro** indígena, que habitava o interior desconhecido do Brasil, um **interior exterior**, ocorria ao passo em que novos materiais etnográficos da Comissão Rondon alimentavam o imaginário da população. Por outro lado, vale ressaltar que o compositor se utilizou deste mesmo exercício para conquistar prestígio dentre as camadas artísticas eruditas nacionais e

européias, inclusive afirmando ter ele mesmo participado das expedições (algo que nunca se comprovou), na tentativa de imprimir maior grau de autenticidade à sua obra.¹

No âmbito das apropriações artísticas, este outro vinha até então sendo trazido para dentro da identidade nacional à medida que era exotizado de diferentes formas. Não devemos ignorar o contexto indianista, fundado em narrativas míticas, da obra literária de José de Alencar, e como o compositor Antônio Carlos Gomes, na ópera *Il Guarany* de 1870, adaptou o romance de Alencar, reverberando mitos eurocêntricos em relação às origens nacionais e à figura estereotipada do sujeito indígena. Neste sentido, Maria Alice Volpe ressalta o impacto do Indianismo não só no processo de nacionalização da música brasileira, mas na própria construção da identidade nacional (VOLPE, 2002). Mais especificamente, algumas das implicações ideológicas do uso de temas literários e/ou musicais associados à figura do indígena, como se faz presente na caracterização do “nobre selvagem” Pery em *O guarani*, precisam também ser reformuladas quando voltamos nosso olhar para o modernismo brasileiro. Como Volpe explica, as representações do indígena na releitura da ópera não implicavam no uso de elementos musicais indígenas, mas na participação de personagens indígenas como figuras arquetípicas em narrativas míticas de fundação e identidade nacional (VOLPE, 2002, p. 190).

Tanto na música erudita de Carlos Gomes (em que a temática indígena não se manifesta melodicamente) quanto na de Villa-Lobos (em que ritmos indígenas são usados como adorno secundário em meio à musicalidade essencialmente europeia), as representações do indígena o posicionam ora como um **outro** distante e mistificado, ora como um **outro** pacificado e transfigurado conforme a cultura oficial hegemônica — mesmo a nacional permanece voltada a um ocidente universal.

Assim, quando pensamos o modernismo antropofágico a partir deste contexto de apropriações artísticas, outra formulação de Oswald de Andrade chama ainda mais atenção: “Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo. Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses” (ANDRADE, 1978, p. 16). Há aqui uma referência tanto ao Pery europeizado de Alencar

¹ Tatyana Jacques menciona o “depoimento de Beatriz Roquette-Pinto para o documentário *O Índio de Casaca*, quando a filha de Edgar Roquette-Pinto [...] desmente a participação de Villa-Lobos na Comissão Rondon, afirmando que, seu pai diria que Villa-Lobos estaria acabando com seus fonogramas de tanto ouvi-los. No mesmo documentário, o compositor César Guerra-Peixe se une ao coro, considerando que Villa-Lobos nunca teria visto um índio em sua vida, a não ser o índio carnavalesco” (JACQUES, 2014, p. 74-75).

quanto ao índio carnalizado de Villa-Lobos — experimentos em alteridade, que projetam um **outro** a ser atrelado à identidade nacional enquanto símbolo, mas nem tanto como sujeito. Isso se reflete em uma característica chave do movimento modernista: culturas, línguas, músicas, e diversos aparatos estéticos indígenas estiveram presentes, mesmo que referenciados, nas obras e manifestos dos vanguardistas; a enorme dimensão trans-histórica que a Semana de arte moderna de 1922 assumiu ao longo de 100 anos se deve, majoritariamente, à presença indígena no modernismo. Trata-se, porém, de uma presença transfigurada, silenciada, apagada. São autorias fantasmagóricas que, a despeito do tratamento indianista que as queria perto, mas nem tanto (no horizonte idealizado do imaginário nacional), fizeram-se poderosamente sonoras no período de um século de seclusão.

Quando assim pensamos — olhos e ouvidos voltados para uma Semana que de certa forma ocorreu mais fora do que dentro de seu tempo — notamos os ecos do canto antropofágico; ecos que ultrapassaram a esfera erudita e que permearam a própria música popular brasileira. A Tropicália da segunda metade da década de 1960 foi o movimento musical que mais diretamente resgatou os ideais estético-culturais antropofágicos de Oswald de Andrade. Naquele período, o sonho moderno nacionalista não seduzia o imaginário popular de maneira tão veemente (a desilusão perante o fracasso do ‘progresso’, o mito da igualdade racial, e a cristalização da ditadura militar foram alguns fatores). Havia, assim, circunstâncias socioculturais similares por detrás da renovação artística (como a intensa fusão de gêneros musicais locais e internacionais) almejada por Caetano, Gil, e Os Mutantes, dentre outros tropicalistas, em relação aos ideais antropofágicos dos vanguardistas da primeira metade do século e sua selvagem recombinação de elementos culturais internos e externos.

Assim, principalmente a partir da segunda metade do século XX, diversas musicalidades brasileiras já incorporavam elementos indígenas de diferentes formas. Magda Pucci² discute algumas manifestações artísticas desta intenção indígena (utilizando aqui o termo proposto por Moreira), facilitando o entendimento de que a antropofagia modernista foi continuamente transfigurada. Bucci menciona o LP *Xingu – cantos e ritmos* lançado pela Philips em 1972, com material gravado ao vivo no Xingu (da faixa “Flauta Juruna (duende) — baixo Xingu”, Caetano Veloso iria mais tarde tomar emprestada a melodia para sua canção “Asa”, de 1975). Também do Xingu, através do

² BUCCI, Magda. Histórias da Semana: o que é preciso rever. YouTube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J-E8rfXjqoY&t=10423s> Acesso em: 01 ago. 2022.

contato com o povo Yawalapiti, o multi-instrumentista Egberto Gismonti reinventou o hibridismo de sua música *jazz fusion*, como demonstrado no LP *Sol do meio dia*, lançado em 1978, no qual é marcante a presença de ritmos e instrumentos indígenas.

Em 1990, Milton Nascimento lançava o icônico LP *Txai*,³ que intercalava canções próprias com músicas compostas e performadas por artistas indígenas de diferentes povos. A intenção indígena se faz presente desde a faixa de abertura, na qual Davi Kopenawa, do povo Yanomami, profere uma fala em sua língua nativa, em defesa dos territórios em Roraima, no Amazonas, e na fronteira com a Venezuela. Ao longo do álbum, melodias próprias do cantor são ora intercaladas, ora misturadas com músicas e ritmos executados por artistas indígenas (dos povos Xavante, Kayapó, Paiter, e Waiãpi) com os créditos citados no encarte do LP.⁴ Como ressalta Arman Neto, o projeto músico-cultural que resultou no álbum intitulado *Txai* “nasceu a partir de uma expedição à floresta amazônica e fez parte de uma campanha mundial de apoio à Aliança dos Povos da Floresta, coordenada pela União das Nações Indígenas e pelo Conselho Nacional dos Seringueiros” (NETO, 2020). As performances e vozes indígenas vindas de diferentes aldeias, em diferentes línguas nativas, ilustram não apenas o hibridismo multifacetado de *Txai* (hibridismo que, ao mesmo tempo, herda e difere das apropriações artísticas modernas e pós-modernas supracitadas), mas também traz à tona seu potencial de solidariedade translocal. Se antes a intenção indígena na música erudita ou popular brasileira ainda carregava consigo o apagamento ou a referência vaga em relação aos elementos constituintes da obra, temos aqui um espaço simultaneamente intra e extramusical no qual ritmos e vozes indígenas se fazem ouvir. Mais importante, não se trata de um espaço dado, uma vez que tanto o conteúdo (aspectos temáticos e conceituais) quanto a forma (montagem estrutural na relação entre as faixas) do álbum são moldados a partir da intenção indígena. Talvez por esse motivo, Neto descreve o álbum *Txai* como um trabalho artístico essencialmente “construído em diálogos e não apropriações. Nascimento compõe e canta a partir da influência que a experiência [...], no Acre, teve sobre si. E quando não o faz, prefere sair de cena para que vozes autóctones sejam as responsáveis pela sua própria cultura” (NETO, 2020).

Vale ressaltar que a década de 1990 foi marcada por ampla hibridização na indústria musical em nível local e global: no Brasil, por exemplo, o que havia sido feito na época

³ Como explica Arman Neto, “*Txai* é um termo da língua dos índios Kaxinawá que, em uma tradução literal, significa ‘mais que amigo/ mais que irmão, a metade de mim que existe em você/ e a metade de você que habita em mim’” (NETO, 2020).

⁴ NASCIMENTO, Milton. *Txai*. CBS, 1990.

da já mencionada Tropicália tomou forma renovada em movimentos musicais que incorporavam elementos de uma variedade de gêneros, o que também trouxe à tona uma herança antropofágica. Um exemplo é o *manguebeat*, que surge em Recife, Pernambuco, com a fusão de ritmos tradicionais da cultura popular (*maracatu* e samba) e estilos estrangeiros como *rock*, *rap*, *funk/soul* norte-americano e a música *pop* eletrônica. Este gênero híbrido, desenvolvido por artistas como Chico Science e Nação Zumbi, se baseava não somente na mistura inusitada de guitarras extremamente distorcidas (tradicionais no estilo *heavy metal*) com ritmos de samba e capoeira, mas também na atenção discursiva voltada para problemáticas socioeconômicas e ecológicas. Como discute Flávio Silva, o *manguebeat* constitui uma “apropriação criativa dos elementos ‘nordestinos’, tratando paralelamente de questões como desigualdade social e ecologia a partir do mangue. O movimento teve como símbolo a figura do caranguejo, fonte de subsistência das comunidades ribeirinhas” (SILVA, 2019). Ou seja, uma musicalidade híbrida que se constitui, nos termos oswaldianos, em “comunicação com o solo” (ANDRADE, 1978, p. 16).

Voltando ao mapeamento musical proposto por Magda Bucci, este contexto de recombinação sonora e, mais especificamente, incorporação de elementos indígenas, culminou em experimentos híbridos ainda mais radicais, como no caso do álbum *Roots* da banda brasileira de *heavy metal* Sepultura, lançado em 1996 (disco de maior sucesso comercial do grupo) após visita dos membros à aldeia indígena de Pimentel Barbosa, no leste mato-grossense, onde passaram dois dias como hóspedes do povo Xavante. O Sepultura gravou material ao vivo em coautoria com indígenas da aldeia, e o resultado foi “*Itsári*” — 12ª faixa do álbum, composta por seções de uma performance ritualística e curativa dos Xavante, com acompanhamento rítmico e melódico dos integrantes do Sepultura. Bucci descreve o projeto, por parte da banda, como fruto da “vontade de compartilhar” o fazer musical (BUCCI, 2021) com os Xavantes, o que se aproxima da ideia de “diálogo”, como já discutido, na construção musical híbrida descrita por Neto (2020) em relação ao LP *Txai*, de Milton Nascimento.

Analisando o outro lado deste mesmo projeto, Silva ressalta que o povo Xavante possui uma trajetória histórica de ativismo e papel pioneiro no tocante ao estabelecimento de parcerias com artistas renomados (como evidenciado pela sua participação também no supracitado álbum de Milton Nascimento). A “estratégia Xavante”, como o autor coloca (SILVA, 2019, p. 55), envolve principalmente o uso de tais parcerias como instrumento político, no intuito de aumentar a visibilidade dos Xavantes, articular e reivindicar seus

direitos em face das injustiças e ataques recorrentemente enfrentados por essa e diversas outras comunidades, bem como facilitar e financiar a formação de novas lideranças indígenas.

Arte indígena contemporânea e a reapropriação antropofágica

Até aqui, debatemos pequena parte de uma longa trajetória de hibridismos musicais no Brasil, traçando uma zona fronteira de influências e contatos que moldaram o trabalho de artistas no âmbito estético-cultural: trata-se da presença indígena. A partir da Semana de arte moderna de 1922 e de seus desdobramentos ao longo do século, o elemento indígena (fonte de inspiração do movimento antropofágico) tem configurado novos fazeres artísticos, os quais são reveladores de outra antropofagia: “a antropofagia originária” (BANIWA, 2019). Levando em conta a proposição de Eduardo Sterzi de que a Semana “tem de ser vista simultaneamente como evento e como acontecimento, no sentido forte da palavra: como um evento que não cessa de acontecer” (STERZI, 2022), há uma série de implicações não só na falta de participação indígena na Semana ou na vertente modernista antropofágica, como no silenciamento das apropriações artísticas nas décadas que sucederam aquele período. Foram mencionados aqui alguns exemplos no escopo dessa apropriação com enfoque musical, desde Villa-Lobos, passando pela Tropicália, até os gêneros híbridos do final do século XX. Na maior parte dos casos, o elemento indígena é tratado como um símbolo distante — o que traz à tona uma herança artística antropofágica, com diferentes reflexões sobre este elemento no imaginário brasileiro; em outros casos, ocorrem diálogos estético-culturais com participação indígena direta em coautoria com artistas não indígenas. Olhar para a arte indígena estritamente no âmbito das instituições e indústrias brasileiras — comerciais, intelectuais e artísticas — nos traz um retrato de apagamento, similar ao confinamento e posicionamento historiográfico da presença indígena em museus e no passado. Um olhar além revela a intrínseca conexão entre a arte indígena e a luta perante este cenário.

O artista, educador e ativista indígena Jaider Esbell,⁵ do povo Macuxi de Roraima, foi um dos maiores responsáveis pelo recente resgate de um legado cultural de resistência que resultou na (re)formulação da chamada Arte indígena contemporânea (AIC).⁶ Suas obras e testemunhos artísticos e textuais atrelaram-se à articulação de diversos fazeres

⁵ Jaider Esbell faleceu no dia 2 de novembro de 2021, em São Paulo, aos 42 anos de idade. O artista foi um dos grandes nomes da recente 34ª Bienal de São Paulo: <http://34.bienal.org.br>

⁶ ESBELL, Jaider. Makunaima Manifesto: a cosmopolítica da arte indígena contemporânea. *Modernismos 1922-2022*, São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

coletivos indígenas, com organização de galerias e eventos como o Encontro de todos os povos. O próprio Jaider explica que Arte indígena contemporânea é um termo estratégico, apenas mais um “no mundo dos termos. Mas, quando é trabalhado desse lado de cá, o eu sujeito, artista, indígena e autor, passa a ter legitimidade inquestionável. É armadilha para pegar armadilhas” (ESBELL, 2020). Como ele propõe, o termo estratégico carrega inicialmente uma reflexão e um questionamento acerca das apropriações artísticas de ambos os lados, feitas por indígenas e não indígenas.

É a partir dessa perspectiva que Jaider resgata a figura de Macunaíma de seu fechamento literário: “Makunaimi é como se grafa nas línguas que juntam as culturas que sustentam a entidade. Makunaíma é como o mesmo é espelhado, já híbrido na capa do livro de Mário de Andrade. Makunaima é um termo geral que se pronuncia em tom aberto” (ESBELL, 2019). No mesmo ensaio aberto, intitulado “Passo a passo Makunaima”, Jaider estabelece um vínculo simultaneamente territorial e ancestral como neto e herdeiro do legado de resistência indígena de Makunaimi:

Makunaimi vive no topo do Monte Roraima. Abaixo, em sua volta vivem os povos Makuxi, Wapixana, Taurepang, Ingarikó, Patamona, Saporá. Esses sobreviventes da colonização são diretamente os netos de Makunaimi. Makunaima é um livro de 1928 e sua formulação fica fortemente marcada pela cena urbana da cidade de São Paulo. Mesmo tendo sido copiado de uma narrativa pura, o vovô Akuli Taurepang pajé contador de histórias. Esse cenário contém Makunaíma, o herói sem nenhum caráter que de uma vez deixa a sua morada e vai direto ao estrangeiro. O que fica para o brasileiro é um eco destoante que aportuguesado como tudo é vira Makunaíma e essa mesma miríade de definição é a sua forma. Sendo então um neto de Makunaimi, o tenho em mim e as pontas soltas que flanam buscam suas conexões. [...] No tempo em que luzes se acendem se partilham fagulhas no breu no esquecimento. Do mito ao folclore. Da essência de si à humanização. As investidas em re-caracterizar o nosso herói exige matéria de tudo à nossa volta. Voltar é deslocar criando ausências onde já com o tempo e o vício a fantasia se vestia de verdade (ESBELL, 2019).

Também envolvido na consolidação da Arte indígena contemporânea, o artista, curador e ativista Denilson Baniwa, que já atuou junto a Jaider, busca por meio de seu fazer artístico romper paradigmas modernos enquanto utiliza uma série de referências culturais, em um exercício criativo de ressignificação. No entanto, Baniwa não se considera parte da AIC enquanto movimento, e propõe alguns questionamentos não apenas no que concerne o termo “Arte indígena contemporânea”,⁷ mas também a partir das implicações que potencialmente surgem quando a arte indígena é posicionada, de forma garantida, em relação ao modernismo: “quanto menos citar movimentos não

⁷ “[P]ara encontrar um jeito construir um pensamento e uma arte cosmopolítica, em que o ‘C’ do AIC, ao invés de ser ‘contemporânea’, fosse de ‘cosmopolítica’” (BANIWA, 2022).

indígenas melhor, pois senão parece que justifica a criação de movimento de arte indígena a partir do que é movimento de arte branca. Ligar a AIC ao modernismo é reduzir” (BANIWA, 2022).

Ainda assim, sua crítica é por vezes pautada em referências claras. Denilson Baniwa foi responsável, juntamente com Pedro Gradella, pela curadoria da exposição de arte indígena **ReAntropofagia** (2019), nome da icônica pintura de Baniwa. Como descreve Daniel Dinato, a obra mostra uma cabeça, “fusão de Mário de Andrade com Grande Otelo (ator que interpretou Macunaíma no filme homônimo de Joaquim Pedro de Andrade), ofertada em uma bandeja de palha. Junto à cabeça, está presente o livro *Macunaíma*” (DINATO, 2019). É importante salientar que o artista, dessa maneira, reantropofagiza de uma só vez a antropofagia oswaldiana como apresentada na encarnação artística literária e audiovisual e faz, sim, citação a “movimentos não indígenas”; porém, é uma citação que homenageia e critica ao mesmo tempo, como ilustrado por meio de um bilhete posicionado ao lado da cabeça decapitada de Oswald de Andrade: “Aqui jaz o simulacro Macunaíma, jazem juntos a ideia de povo brasileiro e a antropofagia temperada com bordeaux e pax mongólica. Que desta longa digestão renasça Makunaimê e a antropofagia originária que pertence a nós, indígenas” (BANIWA, 2019). Trata-se da reapropriação de apropriações que buscavam atrelar o elemento indígena simbolizado e silenciado a uma ideia de identidade nacional. Se a antropofagia de Tarsila do Amaral em *Abaporu* ilustra a valorização do corpo em detrimento da cabeça como subversão da racionalidade ocidental, temos aqui a cabeça decapitada do modernismo encarnado.

ReAntropofagia musical indígena

Novas formas de reantropofagia, de autoria indígena, têm surgido em diferentes meios artísticos. É um cenário bastante diferente do contexto modernista supracitado, no qual Villa-Lobos fazia música a partir do material etnográfico da Comissão Rondon, e no qual Mário de Andrade (um dos pioneiros da etnomusicologia brasileira) registrava os mais diversos ritmos e melodias de expressão cultural local ao longo do país. A cultura midiática, que outrora serviu para a apropriação de **objetos** indígenas, passou a ser reapropriada pelos povos originários. O próprio Denilson Baniwa é fundador, juntamente com Renata Machado e Anápuaka Tupinambá, da Rádio Yandé (primeira rádio online indígena do Brasil), uma plataforma de etnomídia, cuja programação inclui produção musical e debates educativos de artistas e demais representantes, abordando política, arte, culturas e linguagens indígenas.

Dentre os artistas que já participaram da programação da Yandé, destaco a banda de *heavy metal* indígena Arandu Arakuaa, de Brasília. Formada em 2008 por Zândhio Huku (artista e educador indígena da etnia Krahô-Kanela por parte de pai, e que cresceu no Tocantins em contato com as comunidades vizinhas Xerente e Krahô), o Arandu Arakuaa é a única banda de metal do país a cantar predominantemente em línguas Nativas, incluindo Xerente, Xavante e Tupi. A banda também rompe com as tradições do *heavy metal* ao priorizar a instrumentação regional e indígena em relação aos instrumentos convencionais deste gênero musical ocidental (baseado em guitarras estridentes e baterias velozes). Em performances ao vivo e videoclipes, o tratamento de diferentes culturas indígenas também surge através da pintura corporal e outros aparatos estéticos em referência a etnias específicas. Por fim, o ativismo fora do palco e o engajamento do Arandu Arakuaa com as pautas indígenas (demonstrado pela participação em campanhas e em diversos eventos, como a “2ª Marcha das mulheres indígenas”, em 2021) também são ilustrativos da potencialidade de um fazer musical que reantropofagiza culturalmente e atua politicamente.

O nome do grupo foi inspirado na obra *A terra dos mil povos: história indígena brasileira contada por um índio*, do escritor e ativista Kayapó Kaká Werá Jecupé, um dos pioneiros da literatura indígena no Brasil, como se constata pela seguinte passagem:

Grande parte da cultura dos povos nativos brasileiros traz em seus mitos, cerimônias e filosofias (ligadas à Tradição do Sonho, do Sol e da Lua) um conjunto de práticas e ensinamentos, que fizeram parte do Ciclo de Tupã. E foi no início desse ciclo que o Ayvu Rapyta foi disseminado entre os futuros Tupinambás e Tupy-Guaraní. Para entender o que é o ciclo de Tupã torna-se necessário saber que os anciões da raça vermelha detinham uma ciência, a que chamamos ‘Arandu Arakuaa’, que significa ‘A Sabedoria dos Movimentos do Céu’, que trata da lei dos ciclos da Terra, do Céu e do Homem (JECUPÉ, 1998, p. 20).

Como na expressão cultural indígena descrita por Jecupé, a musicalidade do Arandu Arakuaa envolve uma práxis artística que, segundo o próprio líder Zândhio Huku, manifesta-se através de uma abordagem semi-xamânica⁸ e que reflete melódica e discursivamente nas composições. Elas não seguem uma fórmula, mas juntamente com o *heavy metal* há uma incorporação inusitada de instrumentos regionais típicos de tradições musicais indígenas do Norte e Nordeste brasileiro, como o maracá, o atabaque, a viola caipira e diversas flautas. Trata-se de uma reantropofagia musical: uma inversão na

⁸ Arandu Arakuaa - Conceito da Música Kaburéiasu. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3V06v9wgWKY&t=231s>

organização hierárquica do hibridismo tradicional do *folk metal*, gênero europeu baseado na incorporação de elementos folclóricos não somente na estrutura musical, mas também na performance estética e no conteúdo lírico, criando novos estilos híbridos do *heavy metal* através do encontro com musicalidades locais (KAHN-HARRIS, 2013, p. 14). Uma vez que este gênero recorrentemente prioriza a estrutura convencional do *heavy metal* enquanto os elementos de musicalidade local assumem papel secundário, há no Arandu Arakuaa uma ruptura estilística, um hibridismo reverso, subversivo e canibal.

Também se destaca o fazer literário nas canções do grupo, que ora se manifesta em verdadeiros poemas de reverência às cosmologias indígenas, ora assume um distinto teor crítico decolonial. Um exemplo é a música “A-î-Kuab R-asy”, cujo título em tupi se traduz como “eu conheço a dor”, trazendo como tema central a questão da desapropriação de terras indígenas no Brasil. Os versos abordam a invasão colonial do império português em 1500 e seus efeitos, como a violência, a disseminação de doenças e a perda de território sofrida pelos povos nativos: “Conheço a dor, conheço as coisas / Conheço a dor, sou o índio sem casa / O homem branco veio com suas guerras / O homem branco veio com suas doenças” (ARANDU ARAKUAA, 2013).⁹ O tratamento melódico da violência colonial como tema lírico resulta aqui na total ausência de instrumentação local e indígena (o que é raro na música do Arandu Arakuaa) e na predominância de elementos do metal extremo, como guitarras distorcidas e vocais guturais.

Em contraste, há em certas canções um tratamento simultaneamente musical e narrativo voltado a uma ideia de **cura** decolonial através de cosmologias e epistemologias indígenas. Curiosamente, nesses casos, a musicalidade tende a priorizar melodias e ritmos acústicos indígenas (como as flautas e maracás) e de instrumentos regionais como a viola caipira. O longo interlúdio instrumental da canção “*Huku Hêmba*” (do Akwê Xerente “espírito da onça”) ilustra tal atributo, e o conteúdo lírico é elucidado pelo próprio compositor Zândhio Huku: “esta música fala sobre o uso das medicinas de cura pelos Pajés com a energia dos animais; nesse caso, com a energia da onça pintada, que é um animal muito conhecido e cultuado pelos povos nativos da América latina. Tem casos de Povos-Onça”.¹⁰ Se por um lado a onça-pintada é símbolo de orgulho em diversas cosmologias e epistemologias indígenas, como ilustrado nos versos “Sou onça! Espírito da onça! / Sou onça! Eu tenho conhecimento / Nós somos iguais em espírito (vem) / Nós

⁹ “A-î-kuab r-asy a-î-kuab mba’e - / A-î-kuab r-asy xe abá-ere’oka / Karaíba o-ikó ir~unamo I marana / Karaíba o-ikó ir~unamo I mba’easy”.

¹⁰ Arandu Arakuaa: “Conceito da Música Huku Hêmba”, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eagDWJIRQRY>

amamos igual (vem)”,¹¹ por outro lado, seus simbolismos nativos foram apropriados pelo sistema de crenças ocidental moderno/colonial e hegemônico — herdado em ditos populares brasileiros como “amigo da onça”, o qual foi cunhado pelo cartunista Péricles Maranhão em referência a um indivíduo enganador e traiçoeiro. Zândhio entende tal apropriação como resultado de “uma estratégia política de nossos colonizadores, visando demonizar o animal e inibir os povos que trabalham com a energia desse animal”. A narrativização alternativa apresentada na música “*Huku Hêmba*”, bem como a articulação de Zândhio sobre seu conteúdo conceitual, operam a partir de uma perspectiva decolonial que propõe uma ruptura com paradigmas coloniais de distorção, deturpação e apropriação de significados: a articulação ideológica popular da onça (uma figura importante em epistemologias indígenas) como símbolo de desonestidade.

Vale ressaltar que o próprio Denilson Baniwa, em sua performance estético-cultural “Pajé-Onça”, em 2018 na marquise do Ibirapuera, e também em seu mural de mesmo nome exibido na supracitada exposição *ReAntropofagia*, em 2019, chama atenção para a importância deste símbolo; e “para os Baniwa, as onças (*Dzawi*) viram o universo nascer e estão aqui desde o começo. Viram a passagem do tempo e o compreendem de outra maneira, têm acesso a informações privilegiadas e só são precedidas pelo gavião-real (*Kamathawa*)” (MUNIZ e ALZUGARAY, 2021).

Para além do confinamento moderno

Cada um dos artistas cujas obras foram brevemente discutidas neste artigo traz uma reflexão sobre (e um tratamento da) presença indígena, não só nos domínios literários e estético-culturais, como no próprio imaginário brasileiro. Discutimos aqui algumas das leituras antropofágicas modernistas da figura do indígena, (re)criadoras de ideologias nacionais em que ela permanece mistificada, desconhecida, e exótica, ou é transfigurada a partir de um viés essencialmente eurocêntrico, no intuito de aproximar o indígena, apenas simbolicamente, de um ideal nacional de identidade e de arte. O movimento antropofágico mostrou-se simultaneamente crítico do eurocentrismo e reprodutor de mitos de igualdade racial, uma vez que as renovações artísticas, e até mesmo as utopias do *Manifesto antropofágico*, não demonstravam séria preocupação com a marginalização cultural e social dos povos indígenas — povos dos quais o fazer artístico foi fundamental para a consolidação de algumas vertentes modernistas. No domínio literário, como

¹¹ “Huku hêmba! watô huku! wa waihkudi / Wasi wa wa hêmba (aiwi) / Wasi wa wa si w~e-ki (aiwi), aiwi huku” (ARANDU ARAKUAA, 2018).

ilustrado em *Macunaíma* de Mário de Andrade, apesar de uma inusitada montagem de gêneros, do hibridismo voltado a culturas indígenas e africanas, e da subversão da religião hegemônica, a presença indígena permanecia ainda como um referencial de mestiçagem cultural. Nas artes plásticas e na música moderna, tal presença se manifestava em experimentos estéticos de apropriação simbólica, como nas obras de Villa-Lobos. Movimentos musicais subsequentes, como a Tropicália, fizeram um resgate antropofágico em face de um contexto de desilusão em relação ao sonho nacionalista—o ideal de montagem e hibridismo aproximou-se, de certa forma, daquele manifestado em *Macunaíma*. Algumas produções na música popular brasileira trouxeram para dentro do exercício híbrido a autoria indígena, como no caso do álbum *Txai*, de Milton Nascimento; no gênero estrangeiro do *heavy metal*, o Sepultura chegou a compor em coautoria com os Xavantes.

Ao relacionarmos a longa e prolífera história de produções artísticas e estético-culturais indígenas no Brasil com o contexto modernista, a questão dos apagamentos e apropriações extrapola a falta de participação direta e pouca visibilidade de artistas dos povos originários, bem como a problemática do tratamento essencialmente folclórico de suas culturas feito por artistas e intelectuais não indígenas. Tem sido necessária a articulação de novas formas de reantropofagia, nas quais a atividade criativa nativa exerce seu próprio protagonismo em diversos meios artísticos e midiáticos. Tais articulações manifestam-se na arte indígena contemporânea, como proposta por Jaider Esbell, que através de testemunhos artísticos e textuais cria uma “armadilha para pegar armadilhas” (ESBELL, 2020), e resgata a presença de Makunaimî para além de uma representação literária modernista, a partir de um legado ancestral de resistência. Denilson Beniwa tem objetivo similar ao reantropofagizar a antropofagia oswaldiana em suas pinturas e performances estético-epistemológicas.

Este resgate da presença indígena, o qual questiona uma série de apagamentos culturais e epistemológicos desde o modernismo até os dias atuais, muitas vezes envolve o fazer artístico para além do domínio literário e do confinamento da textualidade. Seja nas artes plásticas, nas ferramentas midiáticas, ou até mesmo no *heavy metal* híbrido e canibalístico do Arandu Arakuaa, a cura decolonial indígena atrela-se aos ativismos também fora das páginas, da tela e do palco: são, assim, formas reantropofágicas de um *ativismo* indígena e de um musicanibalismo contemporâneo que revelam e reiteram formas alternativas de existir, expressar e resistir.

Referências

- ARANDU ARAKUAA. **Kó Yby Oré**. Brasília: MS Metal Records, 2013.
- ARANDU ARAKUAA. **Mrã Waze**. Brasília: Independente, 2018.
- ARANDU ARAKUAA. **Wdê Nnãkrda**. Brasília: Independente, 2015.
- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma** - o herói sem nenhum caráter. São Paulo: Martin Claret, 2016.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropofágico. *In: Obras completas: do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- BANIWA, Denilson. Nem modernista, nem anti-modernista, a arte indígena contemporânea (e cosmopolítica) na vanguarda de um Brasil que jamais foi moderno. [Entrevista concedida a] Ricardo Machado. *In: Ihu On-Line*, n. 55, 2022. Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/edicao/551> Acesso em: 17 jul. 2022.
- BANIWA, Denilson. **Re-Antropofagia**, pintura, 2019. Disponível em: <https://brooklynrail.org/2021/02/criticspage/ReAntropofagia> Acesso em: 10 set. 2022.
- BEVILACQUA, Juliana. Agnaldo Manuel dos Santos: A conquista da Modernidade. **Almeida & Dale**, 2021. Disponível em: <https://www.almeidaedale.com.br/pt/exposicoes/agnaldo-manuel-dos-santos-a-conquista-da-modernidade> Acesso em: 07 nov. 2022.
- BUCCI, Magda. Histórias da Semana: o que é preciso rever. **YouTube**, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J-E8rfXjqoY&t=10423s> Acesso em: 01 ago. 2022.
- CAMPOS, Deivison. A questão racial no modernismo brasileiro antes e depois da Semana de arte moderna. [Entrevista concedida a] Ricardo Machado. *In: Ihu On-Line*, n. 55, 2022. Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/edicao/551> Acesso em: 17 jul. 2022.
- DINATO, Daniel. ReAntropofagia: a retomada territorial da arte. *In: MODOS. Revista de história da arte*, v. 3, n. 3, 2019. p. 276-284. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4224> Acesso em: 01 set. 2022.
- ESBELL, Jaider. Makunaima Manifesto: a cosmopolítica da arte indígena contemporânea. **Modernismos 1922-2022**, São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- ESBELL, Jaider. Makunaima, o meu avô em mim! **Revista Iluminuras**, v. 19, n. 46, 2018. p. 11-39.
- HUKU, Zândhio. Arandu Arakuaa mistura heavy metal e música indígena. [Entrevista concedida a] Studio A. 2021. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/tv/programas/estudio-a/2021/10/arandu-arakuaa-mistura-heavy-metal-e-musica-indigena> Acesso em: 03 set. 2022.
- HUKU, Zândhio. Arandu Arakuaa - Conceito da Música Kaburéûasu. **YouTube**, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3V06v9wgWKY&t> Acesso em: 06 nov. 2022.

- GALVÃO, Raíssa Varandas. Antropofagia e inversão hierárquica no Abaporu, de Tarsila do Amaral. *In: II Seminário de Pesquisas em Artes, Cultura e Linguagens Anais*. Universidade Federal de Juiz de Fora, 2015. p. 114-119.
- JACQUES, Tatyana de Alencar. **O descobrimento do Brasil (1937):** Villa-Lobos e Humberto Mauro nas dobras do tempo. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Universidade Federal de Santa Catarina, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/130968> Acesso em: 01 ago. 2022.
- JECUPÉ, Kaka Werá. **A terra dos mil povos:** História indígena brasileira contada por um índio. São Paulo: Petrópolis, 1998.
- KAHN-HARRIS, Keith. **Extreme metal music and culture on the edge**. Oxford: Berg, 2007.
- KAHN-HARRIS, Keith. 'Roots'?: the relationship between the global and the local within the Extreme Metal scene. **Popular music**, v. 19, n. 1, 2000. p. 13-30.
- MOREIRA, G. F. O Estilo indígena de Villa Lobos (Parte I) aspectos melódicos e harmônicos. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 27, 2013, p.19-28.
- MUNIZ, Leando; ALZUGARAY, Paula. Entre o fascínio e o terror, o imaginário da onça-pintada tem ressonâncias nas cosmogonias indígenas, na ciência e na literatura. **Select**, 2021. Disponível em: <https://www.select.art.br/a-constelacao-da-onca> Acesso em: 06 nov. 2022.
- NASCIMENTO, Milton. **Txai**. Rio de Janeiro: CBS, 1990.
- NETO, Arman. 'Txai', de Milton Nascimento: um sopro de vida em meio ao ódio. **Impressões de Maria**, 2020. Disponível em: <https://impressoesdemaria.com.br/2020/07/txai-de-milton-nascimento-um-sopro-de-vida-em-meio-ao-odio> Acesso em: 01 ago. 2022.
- ROSÁRIO, Fernanda. Abdias Nascimento questionou arte da Europa e reivindicou modernismo negro. **Alma Preta**, 2021. Disponível em: <https://almapreta.com/sessao/cultura/abdias-nascimento-trouxe-para-o-teatro-a-dimensao-politica-e-de-resistencia-negra> Acesso em: 05 nov. 2022.
- SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. São Paulo: EdUSP, 2002.
- SILVA, Flávio Garcia da. **'Itsári', roots, raízes:** um estudo de caso sobre o disco Roots da banda Sepultura. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/30427> Acesso em: 01 jul. 2022.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Mulheres modernistas:** estratégias de consagração na arte brasileira. São Paulo: EdUSP, 2022.
- STERZI, Eduardo. Semana de 22: juntar as ruínas do passado e reconstruir o inimaginável moto modernista contra o mito fundador. [Entrevista concedida a] Ricardo Machado. *In: Ihu On-Line*, n. 55, 2022. Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/edicao/551> Acesso em: 17 jul. 2022.
- TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

VOLPE, M. A. Remaking the Brazilian myth of national foundation: Il Guarany. **Latin american music review**, v. 23, n. 2, 2002.

Recebido em: 01/09/2022.

Aceito para publicação em: 24/11/2022.