

Futuro Ancestral na arte digital e a instrumentalização da Internet pelo ativismo indígena

Ancestral Future in Digital Art and the Instrumentalization of Internet by Indigenous Activism

Kalina Vanderlei Silva¹
Universidade de Pernambuco

Resumo

Neste artigo buscamos refletir sobre como artistas indígenas da geração digital usam a Internet não apenas como espaço de divulgação de suas obras, mas de criação e de resistência. A partir das considerações de Jaider Esbell sobre a práxis ativista indígena e sobre a instrumentalização das linguagens ocidentais por artistas, analisamos obras de artistas como Jé Hãmãgã e Auá Mendes em seus aspectos estéticos e formais que dialogam com as tradições ancestrais de suas culturas e técnicas da era digital. Refletimos sobre a influência da filosofia que defende um futuro ancestral sobre essas artistas e outras de sua geração, ao mesmo tempo que, considerando as críticas de teóricas como Linda Tuhiway Smith, procuramos entender como essas obras funcionam como contranarrativas às representações racistas hegemônicas na mídia brasileira.

Palavras-chave: Ativismo; Internet; Futuro Ancestral.

Abstract

In this article we seek to reflect on how indigenous artists of the digital generation use the Internet not only as a space for the dissemination of their works, but also for creation and resistance. Based on Jaider Esbell's considerations on indigenous activist praxis, and on the instrumentalization of Western languages by artists, we analyze works by artists such as Jé Hãmãgã and Auá Mendes in their aesthetic and formal aspects that dialogue ancestral traditions of their cultures and techniques of the digital age. We reflect on the influence of the philosophy that defends an ancestral future on these artists and others of their generation, while considering the criticisms of theorists such as Linda Tuhiway Smith and seek to understand how these works function as counternarratives to hegemonic racist representations in the Brazilian media.

Keywords: Activism; Internet; Ancestral Future.

Introdução

As representações de indígenas dominantes na mídia brasileira, nas primeiras décadas do século XXI, ainda são aquelas oriundas dos projetos de História e Arte montados durante o Império brasileiro. São representações de um pretense 'índio

¹ Livre-Docente pela UPE, Brasil, 2014, Doutora em História pela UFPE, Brasil, 2003, Pós-doutora em História Moderna, Contemporânea e da América pela Universidad de Salamanca, Espanha, 2012. Professora Associada da Universidade de Pernambuco. Bolsista de Produtividade do CNPq. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8370-1894>. E-mail: kalina.silva@upe.br. Pesquisa financiada pelo CNPq.

genérico', congelado em um passado imóvel e condenado ao desaparecimento (KAYAPÓ, 2019; SILVA, 2023). Além disso, a despeito de tentativas de inclusão de uma perspectiva indígena na produção de séries e novelas (NUNES, 2023), ainda há uma continuidade das representações caricaturais de personagens indígenas, produzidas majoritariamente por não indígenas (ARRUDA, 2022) ou um investimento na apropriação de elementos culturais indígenas seguido por um apagamento de sua autoria e presença: caso da bem-sucedida primeira temporada da série da Netflix, *Cidade Invisível* (ROLLING STONES, 2021).

Em resposta a essa exclusão, autores e artistas indígenas vêm criando seus próprios canais, transformando redes sociais como o Instagram e o Youtube em plataformas de produção e divulgação de seus conteúdos (ARRUDA, 2022, p. 15), e utilizando o conceito de 'etnomídia' para definir esses espaços não apenas de criação, mas também de preservação de saberes ancestrais relidos através de tecnologias ocidentais (DORRICO, 2017, p. 126-128). Assim é que, inseridos em movimentos artísticos como Arte Indígena Contemporânea (AIC) ou o Futurismo Indígena, ou criando livres das amarras de movimentos, muitos artistas indígenas têm respondido às narrativas coloniais com suas próprias narrativas em formatos digitais e tendo a Internet como palco: artistas como Isael Maxacali, Jé Hãmãgã, Kadu Xucuru, Ixie Tai, Fykya Pankararu e Auá Mendes.

Por isso, quer trabalhem abertamente com o movimento AIC, quer não, são todos influenciados direta ou indiretamente pela filosofia *ativista* do geógrafo, pensador e artista plástico macuxi Jaider Esbell, ao menos por seu papel enquanto pioneiro e 'desbravador' do mercado de arte brasileiro. Mesmo a ocupação que visa promover as redes sociais corporativas, conservadoras e cada vez mais fascistas, já havia sido preconizada por Esbell (2018), grande defensor da instrumentalização política das linguagens artísticas ocidentais. Também Denilson Baniwa, outro expoente do AIC, defende que artistas indígenas usem tecnologias da sociedade ocidental para 'amansar os brancos'. Para Baniwa (2022, p. 36): "A apropriação de bens e técnicas estrangeiras sempre foram estratégias de enfrentamento do outro".

Considerando esse cenário, buscamos no presente artigo tecer uma reflexão sobre a instrumentalização que artistas indígenas da geração digital fazem das redes sociais como espaço alternativo para exposição de suas obras, subvertendo não apenas os limites do mercado de arte ocidental, mas construindo narrativas que se

opõem ao discurso do ‘índio genérico’ dominante na mídia brasileira. Para tanto consideramos a ideia de instrumentalização das linguagens ocidentais como proposta por Jaider Esbell (2018) e instituída pelo movimento AIC e pelo ativismo indígena (BANIWA, 2022), assim como a epistemologia crítica indígena de Linda Tuhiway Smith (2018), para lermos obras de arte digital de autoria das artistas indígenas como Jé Hãmãgã y e Auá Mendes.

Metodologicamente, partimos da História Cultural e sua leitura de imagens enquanto fontes históricas (NAPOLITANO, 2008; BURKE, 2017) para observar os desenhos das artistas não apenas em seus elementos formais e temáticas, mas como produtos de suas trajetórias pessoais em diálogo com seu meio social e os movimentos artísticos-filosóficos em questão. Consideramos, assim, tais obras e trajetórias como exemplares de processos históricos amplos, que abarcam os grupos sociais e as categorias artísticas nas quais nossas protagonistas se inserem. Já em termos de seleção de fontes, a opção por essas artistas partiu de critérios como: seu pertencimento à geração de artistas indígenas que instrumentaliza as redes sociais; a influência explícita e implícita da AIC, do Futurismo Indígena e do Futuro Ancestral em maior ou menor medida em seu fazer artístico; os paralelismos estéticos e formais que percebemos em sua obra, como a grande influência de mangá, anime e cartuns em seus traços.

Antes de analisar essas obras, entretanto, faz-se necessário definirmos os movimentos artísticos nos quais as estamos situando, começando pela Arte Indígena Contemporânea (AIC), surgida da obra do geógrafo e artista plástico macuxi Jaider Esbell. Para Esbell (2016, 2018), o fazer artístico indígena no mundo contemporâneo deve funcionar como um veículo de interlocução entre a práxis artística indígena e a Arte ocidental, atuando como meio de aproximação dos não-indígenas para com o pensamento indígena. Logo, para a AIC, toda arte indígena seria uma arte de resistência política, uma ‘armadilha’ para convencer os ‘brancos’, uma extensão das ações de resistência que tornariam todo artista indígena um ‘ativista’ (BANIWA, 2022; COELHO, 2025).

Por sua vez, ao mesmo tempo que os artistas da AIC desenvolviam suas obras e seus manifestos no Brasil, na América do Norte muitos trabalham em torno da noção de Futurismo Indígena (*Indigenous Futurism*). A partir das cosmologias de diferentes povos, esses futurismos criam e recriam mundos possíveis onde tecnologias

ancestrais prevalecem na desconstrução dos apocalipses causados pela colonização (SILVA, 2025). Apesar da diversidade do movimento, o Futurismo Indígena norte-americano pode ter sua genealogia traçada à coletânea de ficção científica organizada pela escritora anishinaabe Grace L. Dillon (2012) intitulada *Walking the Clouds* introduzida por um manifesto que preconiza a apropriação narrativa de tecnologias ocidentais e a reivindicação das tecnologias ancestrais roubadas pelo Ocidente.

Apesar das distinções, tais movimentos seguem em paralelo nas artes visuais e na literatura, criticando as apropriações culturais que o mercado de Arte e a mídia fazem dos fazeres artísticos indígenas, e inspirando as novas gerações de artistas indígenas, mesmo que esses não se filiem oficialmente a nenhuma dessas denominações. E nesse ponto vemos a intersecção desses movimentos, no Brasil, com a filosofia preconizada por Ailton Krenak (2022), em *Futuro Ancestral*, que incentiva a imaginação de mundos possíveis, a partir de saberes indígenas, onde a humanidade não mais considere o mundo natural como descartável.

Representações de Indígenas na Mídia Brasileira: caricaturas e apropriações

Falemos aqui do ‘índio para consumo’, aquela representação caricatural de personagens indígenas, criada e propagada pela indústria cultural a partir de um repositório imaginário, construído em contextos históricos de colonialidade e imperialismo ao longo de séculos para justificar exclusões sociais e apropriações culturais nas Américas (SILVA, 2026). Falemos também que a mídia ocidental é um terreno fértil para a produção de representações caricaturais de diferentes e múltiplos grupos é exemplificado pela reflexão de Fagner de Lima Delazari (2024) sobre a imagem do Nordeste no cinema brasileiro e seus discursos “verbais e imagéticos” sobre a região:

produtos de determinadas relações de poder e de saber estabelecidas de forma complexa ao longo de um grande período de tempo. Esses discursos, em sua maioria capturados e reproduzidos pela grande mídia, conformam os modos básicos de se enxergar e de se dizer a região e seus habitantes tanto por quem é de fora, quanto pelos próprios sujeitos que se identificam como nordestinos. (DELAZARI, 2024, p. 45-46)

Aqui Delazari articula representações racistas, imaginário coletivo e discursos midiáticos de uma forma que permite compreender a produção do 'índio genérico'. Contudo, diferentemente da imagem de Nordeste que, segundo ele, teria sido introjetada pelos próprios sujeitos ditos nordestinos, a representação do 'índio genérico' não foi, de forma alguma, assimilada pelos atores sociais indígenas. Pelo contrário, contra ela se insurgem, criando respostas artísticas como as discutidas aqui.

Dito isso, exatamente que elementos compõem essa representação caricatural do 'índio genérico' e qual sua origem?

Em 2025, o apresentador Luciano Huck foi gravado em evento no Xingu mandando que as pessoas indígenas que estavam fotografando com ele escondessem seus celulares e roupas 'comuns' para 'limpar' sua cultura (TIKUNA, 2025), em um exemplo da permanência da ideia de que o 'índio autêntico' precisa estar congelado no passado e sem acesso a tecnologias ocidentais. Quase dez anos antes, Esbell (2016, p. 13) já havia ironizado essa ânsia ocidental pelo que ele chamou de 'índios de verdade', ou seja, por imagens de homens e mulheres enquadradas na representação de 'índio' dominante nos imaginários colonizados. Representação vendida pela indústria de entretenimento, esquematizada e estereotipada para ser consumida por massas educadas para desconsiderar a ação histórica das populações originárias (SILVA, 2026).

Tal representação começou a ser consolidada na segunda metade do século XIX no projeto de invenção de uma História nacional promovido pela monarquia escravista e latifundiária e posto em prática através de manuais de ensino (a origem dos livros didáticos brasileiros) e de uma arte e literatura românticas de forte inclinação indigenista que produziu as imagens dicotômicas dos indígenas como 'bons selvagens', situados nas origens nacionais, ou 'selvagens', que deveriam ser apagados (MONTEIRO, 2012; NASCIMENTO, 2019; SILVA, 2020; SILVIERA, 2021). Assim foi que Iracema e Peri, personagens literários de José de Alencar, emblemáticos da caricatura de indígenas cordiais dispostos a morrer pelos 'aliados' brancos (MENDES, 2004), e aqueles 'deslumbrados' pelos europeus nas telas de Victor Meireles (RODRIGUES, 2018), passaram a ocupar espaço no imaginário brasileiro lado a lado com os indígenas 'brutais' de Varnhagen (RODRIGUES, 2018; NASCIMENTO, 2019).

Essas imagens foram herdadas pelos gêneros artísticos e mídias que se desenvolveram no século XX, principalmente a Televisão que, desde a década de 1950, assumiu-se como vitrine para o imaginário dominante no país. Um veículo que excluiu autores indígenas, ainda que se apropriasse de suas tradições culturais sob a pecha de ‘folclore’ (SILVA, 2026). Sobre essa exclusão já afirmou Maurício Arruda (2022, p.12), falando enquanto diretor de TV, que ouvia de colegas a frase “índio não dá audiência”. Segundo ele, tal discurso se fez presente mesmo em programas que procuravam garantir espaço para representatividade negra, mas que tentavam justificar a negação de vozes e presenças indígenas a partir de uma premissa puramente comercial que escondia o racismo estrutural que perpassava suas opções criativas. Por outro lado, é preciso notar que a apropriação de conhecimentos e imagens indígenas, iniciada com a própria invasão das Américas, persiste hoje, encabeçada pelas ciências ambientais e indústria farmacêutica (SMITH, 2018, p. 119), mas também predominante em uma indústria cultural que faz uso das formas, senão dos sentidos, das culturas que recorta (SILVA, 2026).

Em resposta, pensadores e artistas indígenas começaram a procurar veículos alternativos em um movimento que já vinha sendo empregado, há décadas, por escritores indígenas que, excluídos do mercado editorial, começaram a publicar de forma independente. Daniel Munduruku inclusive afirma ter se tornado escritor justamente para “construir e a publicizar uma imagem dos povos indígenas que fosse formulada, narrada e explicitada por eles próprios” (DANNER, DORRICO, DANNER, 2018, p. 927). Segundo ele: “Não era justo que nossos povos figurassem como folclore nas prateleiras, como se fossem personagens de um passado que não existia mais” (MUNDURUKU, 2016, p. 172).

De forma paralela, Ailton Krenak, vendo a exclusão indígena da TV brasileira, decidiu, durante a pandemia, criar sua própria série no Youtube (ARRUDA, 2022). E esse fenômeno de resistência continua com os jovens artistas que usam as redes sociais para produzir suas próprias obras, sejam músicas, ilustrações ou quadrinhos, usando formatos pop e dialogando com o contexto de massificação, globalização e mercado que caracteriza a indústria de entretenimento, introduzindo aí seus discursos identitários que se contrapõem às representações racistas da cultura de massa.

Para Esbell (2016, p. 14), a adoção dessas mídias nada tem de incompatível com a manutenção das tradições, mas é sim “uma opção, um direito, caminho, canal de fluidez.” Segundo ele:

Os artistas indígenas adotam tudo do novo e também falam de mitos, sendo ainda, estes, eternas lendas, já sendo urbanos. Em resumo, o que almejamos enquanto artistas indígenas é, ou deveria ser, o romper urgente com ideias passadas de um índio geral, imaginado, visto de fora para dentro do mato. (ESBELL, 2016, p. 15)

Perspectiva similar à de Ailton Krenak, para quem tecnologias ocidentais como a escrita são ferramentas que devem ser aprendidas e postas a serviço da cultura (XERFAN, LEAL, 2025), e de Davi Kopenawa, que defende a escrita como uma ferramenta inferior à memória, mas necessária para a divulgação dos saberes ancestrais indígenas (KOPENAWA, ALBERTI, 2019).

Então, é na esteira desses ensinamentos que a arte digital de artistas indígenas cuja atuação profissional toma impulso na década de 2020 rompe com aquele “índio geral” a partir de reinterpretações de tradições ancestrais e ferramentas ocidentais. Essas reinterpretações se constituem em uma crítica artística indígena à Arte ocidental que segue em paralelo à crítica que Linda Tuhiwai Smith (2018, p. 55) teceu sobre a pesquisa acadêmica e que considera que a descolonização não implica a rejeição total de teorias e metodologias ocidentais, mas sim o recentramento destas nas preocupações e visões de mundo indígena.

E o que as artistas indígenas respondem? Futuro Ancestral na obra de Jé Hãmãgã e Auá Mendes e a Internet como palco

Linda Tuhiwai Smith (2018, p.175) inclui o ato de representar entre os projetos indígenas de produção de conhecimento que atualmente se desenvolvem em escala global como resposta à Ciência imperialista. Segundo ela:

Representação é também um projeto de artistas, escritores, poetas, cineastas e outros sujeitos indígenas que tentam expressar um espírito, uma experiência e uma cosmovisão indígena. Representações dos povos indígenas pelos povos indígenas tratam de se contrapor à imagem que esses povos, seus modos de vida e sistemas de crença têm na sociedade dominante.

Tais representações, produzidas internamente, se apresentam então como contranarrativas àquelas ainda dominantes na sociedade brasileira. E várias são as/os

artistas indígenas que povoam o mundo digital produzindo-as, com arte influenciada estilisticamente por cartoons, comics norte-americanos, mangás e animês, sem deixar de estar enraizadas em temas e cosmovisões de suas ancestralidades. Artistas como Ixé Tai (@tai_yawara), Kadu Tapuya (@kadutapuya), Auá Mendes (@aua_art), Fykya Pankararu (@fykyapankararu) e Jé Hãmãgãy (@pedejatoba). Seu trabalho é múltiplo e, apesar das influências paralelas, longe de ser homogêneo. Enquanto Fykya Pankararu trabalha com diversos suportes que vão do barro ao audiovisual (KMAIKYA, 2024), Kadu Tapuya trabalha com colagens digitais, filiando-se ao Futurismo Indígena (SILVA, 2025b, p. 282), e Jé Hãmãgãy, que também usa ferramentas digitais de produção de ilustrações, prefere falar em Futuro Ancestral (SILVA, SILVA, ARAUJO, HÃMÃGÃY, 2024).

Esse Futuro Ancestral, enquanto filosofia posta em linguagem ocidental por Ailton Krenak (2022), é abraçado por várias artistas. Krenak não chega a definir um movimento nos moldes ocidentais, pelo contrário: ao instigar a sociedade ocidental a buscar conexões com a natureza e aprender com os saberes indígenas, implícita a necessidade de abandonar estruturas rígidas de pensamento cartesiano. Em dado momento afirma que: “O desafio que proponho aqui a imaginar cartografias, camadas de mundos, nas quais as narrativas sejam tão plurais que não precisamos entrar em conflito ao evocar diferentes histórias de fundação” (KRENAK, 2022, p.32). Nesse sentido, o ato de imaginar se torna fundamental para a criação de futuros ancestrais.

Também Linda Tuhiway Smith (2018, p. 177) já havia feito essa mesma invectiva ao afirmar que imaginar o futuro é uma estratégia empregada por indígenas para se unir politicamente: “É pedir as pessoas que imaginam o futuro, que elas coloquem em suspensão situações atuais que geralmente são deprimentes, sonhem um novo sonho e definam uma nova visão.” Proposta em grande parte abraçada pelo Futurismo Indígena de escritores e artistas plásticos (SILVA, 2025b), entre os quais é possível incluir artistas que buscam conectar o digital e o tradicional como Auá Mendes.

Imagem 1: Mural *Ixé Maku*, Belém, 2023.



Fonte: Marcos, 2024. Consultado, em: 28/03/2026

Em 2023, Auá pintou o mural *Ixé Maku* em uma empena de um edifício em Belém (PA) por ocasião da primeira edição da Bienal das Amazônias, levando sua arte para um espaço diametralmente oposto ao mundo digital. Mas fez isso firmemente alicerçada por sua atuação também nesse ambiente.

O mural retrata uma figura feminina de aparência jovem, cabelos lisos esvoaçantes, vestindo grafismos e tocando afetivamente uma onça cujas pintas também são grafismos que espelham os dela. Toda a obra foi elaborada em tons de azul e traz elementos pictóricos e estilísticos típicos da autora: a figura feminina, animais amazônicos, conexões natureza-espírito, grafismos, traços influenciados por mangás e cartoons. *Ixé Maku*, 'eu ancestral' no nheengatu falado pelos Mura (COELHO, 2025, p. 218-219), inspirou também textos poéticos da artista que falam sobre a dimensão corpo-território que domina sua obra e que está enraizada na ancestralidade. Ancestralidade que em sua imensidão é representada pelo azul.

Segundo Edinaldo Gonçalves Coêlho (2025, p. 217), a opção pelo azul não é acidental:

Nas pinturas de Auá, o matiz azul, frequentemente, domina o espaço pictórico, tanto nas obras digitais, quanto nas em telas e nas pinturas grafites. O azul, em tons marinho e egípcio, evidencia, a ancestralidade do povo Mura. Os sonhos orientam as práticas cotidianas e são traduzidas na cor azul por Auá, sonhos que ela chama de visões. O azul também evoca os encantados, espíritos protetores que se manifestam em formas de animais, imagens presentes no repertório artístico da artista.

Essa dimensão também está em sua obra digital.

Artista plástica e educadora mura, Auá Mendes trabalha sobre diferentes suportes, do grafismo à ilustração digital. Ao declarar que suas influências são as tradições de seu povo e os ensinamentos de seus anciões, associa-as à filosofia do Futuro Ancestral (OXFAM BRASIL, 2025). Ao ser perguntada sobre planos para o futuro, a artista responde:

Meu sonho é seguir criando pontes: entre a floresta e a cidade, entre o tradicional e o contemporâneo, entre o individual e o coletivo. Quero ver meus murais ecoando em outras terras, mas também desejo voltar ao território Mura para aprender, ensinar e fortalecer nossa cultura. Que minha arte continue sendo um caminho de volta para casa. E que essa casa seja cada vez mais ampla, mais livre, mais nossa. (RIBEIRO, 2026)

Nessas pontes entre floresta e cidade, tradicional e contemporâneo, individual e coletivo, reside a essência das artistas indígenas que usam o meio digital como suporte e refletem ancestralidades futurísticas. Além disso, Auá especificamente concretiza tais proposições em diferentes séries de ilustrações, como Futurismo Ancestral de 2023 e Indenatransfuturista (KMAIKYA, 2025).

Em 2022, ela divulgou uma ilustração na rede X intitulada “Só, mas bem acompanhada”, acompanhada da postagem: “A um tempo atrás eu fiz uma série chamada INDÍGENATRANSFUTURISMO onde relatava um universo possível. Hoje eu refaço esses caminhos a fim de demarcar mais ainda esse lugar” (MENDES, 2022). Assim, declaradamente afirmando sua intenção de ocupar espaço virtual, a obra apresenta uma personagem feminina jovem, de pele marrom e cabelos lisos esbranquiçados e esvoaçantes, vestida de grafismos dourados em meio a um campo de largas folhas rosas, no centro de uma cena emoldurada por troncos de árvores e um céu púrpura. A paleta de cores privilegia rosas e púrpuras, e o estilo do desenho mostra influências do mangá. A ênfase da artista no protagonismo feminino

transparece também aqui na conexão entre natureza, espiritualidade e feminilidade sugeridas pelo título.

Em 2023 a obra foi postada no Instagram integrando a série Futurismo Indígena, com um título levemente diferente: “Só, mas nunca mal acompanhada” (MENDES, 2023a). A artista também divulgou, nessa mesma rede e momento, outras ilustrações dessa série como aquela intitulada “Eu vejo você”, Futurismo Ancestral 4\6 (MENDES, 2023b), que traz um cenário marítimo, onde a protagonista, uma jovem mulher de pele marrom, cabelos azuis-branqueados e corpo decorado com grafismos, nada com baleias. Nessa série, que privilegia uma paleta de cores que investe no azul da ancestralidade, dentre as seis ilustrações, apenas uma primeira traz um homem como protagonista (MENDES, 2023c).

Em 2024, a artista lançou, ainda no Instagram, uma animação com o título ‘O Futuro é Ancestral’ (MENDES, 2024)². Obra que traz muitos dos elementos iconográficos característicos de seu estilo: protagonista feminina, de pele marrom, cabelos azuis, o corpo decorado com grafismo, em meio a um cenário de vibrantes tonalidades azuis, com flores e um espírito-onça na mesma cor. O próprio formato em *reel* mostra sua habilidade em utilizar as ferramentas criadas pelas redes sociais; e com a postagem tendo sido feita no dia 19 de abril, com a legenda “dia da luta dos povos indígenas”, seguida pelas hashtags #abrilindigena, #ofuturoéindigena e #futuroéancestral, a artista torna sua obra, em suporte e forma, indissociável das premissas do Futuro Ancestral enquanto inspiração filosófica e práxis artística.

Auá também dialoga com o Futurismo Indígena, como sugere o título de sua série INDÍGENATRANSFUTURISMO e a ilustração que elaborou para a capa do *single* da *rapper* bororo Katú Mirim ‘Indígena Futurista’ (MIRIM, 2021). Nesse movimento artístico, o uso de tecnologias digitais é um dos aspectos definidores não apenas em termos de técnicas de criação, mas de divulgação (SILVA, 2025b). E se as inspirações ancestrais estão na temática, referências pop estão na forma: personagens com estética cartunesca, estilos trazidos do grafite e do muralismo, gêneros nos quais a artista é prolífica.

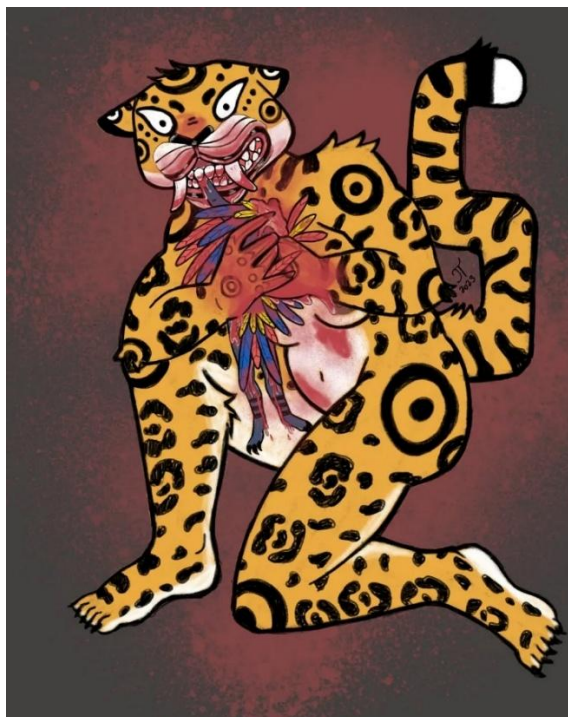
Por sua vez, a influência do estilo dos cartoons norte-americanos, cruzada com os traços de mangás e animês é perceptível não apenas em Auá mas também em Jé

² O *reel* pode ser assistido aqui: https://www.instagram.com/reel/C59eL55gPHs/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFiZA==

Hãmãgãÿ. Mas essa artista tikmũ'ũn prefere falar em Futuro Ancestral mais do que em Futurismo Indígena (SILVA, SILVA, ARAUJO, HÃMÃGÃÿ, 2024). Jé é museóloga e artista visual e trabalha principalmente sobre plataformas digitais. Sua obra tem uma pegada pessoal embebida em profundos simbolismos tikmũ'ũn: sua constante representação de onças e mulheres-onça, por exemplo, remete ao seu próprio clã da onça. Em 2021, produziu e disponibilizou online o fanzine *'Hãmãgãÿ -maternidade indígena durante a quarentena'*, com apoio da UFMG (HÃMÃGÃÿ, 2021). Nesse volume, que ela escreveu, desenhou e editou, relatou sua experiência enquanto mulher indígena grávida em busca de tratamento no SUS (Sistema Único de Saúde) durante a pandemia de Covid. Os relatos de abusos físicos e psicológicos, entremeados com as microagressões características do racismo brasileiro, preenchem a obra.

Jé divulga sua arte principalmente através do Instagram (@pedejatoba), onde acompanha as ilustrações, que estão disponíveis para aquisição, com textos poéticos, autobiográficos ou não. Encantados e animais clânicos assumem papel protagonista em ilustrações com forte inspiração pop e da arte 'clássica' ocidental: como Goya em "Tempo devorando Eros", ilustração de 2023 que é uma releitura do "Saturno devorando um filho", do pintor espanhol.

Imagem 2: Tempo Devorando Eros



Fonte: Jé Hamagay, @pedejatoba, 22/07/2023. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CvAFn3rNVGp/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==. Consultado em: 28/03/2026

Nessa obra, criada a partir de técnicas de ilustração digital, temas e formas mesclam tradições e ‘modernidades’, enquadrando-se perfeitamente como uma obra do Futurismo Indígena, a não ser pelo fato de a autora ter negado sua inserção nesse movimento (SILVA, SILVA, ARAUJO, HAMAGAY, 2024), defendendo a influência tanto da AIC quanto do Futuro Ancestral sobre si. A iconografia é de uma onça (*Hãmãgãy*, representação do clã da própria artista) antropomorfizada em mulher que devora uma arara (símbolo de amor em sua cosmovisão), com uma paleta de cores vibrantes. No texto que a acompanha, Jé fala sobre os significados da onça e da arara na cultura tikmũ’ũn, ao mesmo tempo em que tece uma narrativa poética sobre amor, rejeição e identidade.

A onça, sendo a literal tradução de sua linhagem, é um tema recorrente em sua obra, como na ilustração ‘Xuk’, de 2025.

Imagem 3: Xuk, 2025



Fonte: Jé Hamagay, @pedejatoba, 14/02/2025. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DGDunjxOmWK/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==. Consultado em: 03/08/2026

Como o Instagram, enquanto suporte, abre a possibilidade de as artistas associarem texto à ilustração, Jé faz sempre uso desse espaço com sua poética autobiográfica. Em ‘Xuk’ ela fala de uma tecnologia ancestral muito prezada por diferentes povos indígenas, o sonho:

Sonhei com uma onça preta, mansa, vulnerável, mostrando o ventre ao se espreguiçar e rolar no chão dentro da minha casa. Estava grávida, a barriga grande e redonda como um coité cheio de sementes. Primeira vez que sonhei com uma das minhas tão calma, confiando em terceiros. Me lembrei de quando uma onça preta me viu nas margens do Rio Paraopeba, durante a noite, enquanto eu estava na aldeia dos nossos primos Pataxó. Senti seu cheiro forte e seu olhar em mim. Ainda assim, nenhuma agressividade em nós. Nesse mesmo ano, comecei a gestar meu filho Hãmãgã. E em momentos de grande tormenta, eu encontrava paz só, mas não tão sozinha como eu imaginava, os encantados sempre ali em diversas formas. Me sinto mal em São Paulo, longe dos meus, rodeada em concreto. Mas a onça preta veio me ver em sonho, e ela não estava sozinha. (HÂMÃGÃ, 2025)

O sonho volta a seu discurso sobre arte quando, em entrevista, ela descreve suas ligações com a AIC e a influência pessoal de Jaider Esbell em sua obra:

Então, eu conheci o Jaider há alguns anos, em 2017 ou 2018. Ele já avaliou trabalhos meus acadêmicos, a gente conversava bastante na era do Facebook, compartilhava os trabalhos um do outro, e eu sempre quis conhecer a galeria dele, porque a galeria dele também tinha uma questão expográfica diferente, uma questão de organização em si, bem diferente das galerias convencionais. Eu tinha um dia que ele falava que a mãe dele, a avó dele, estavam fazendo doce de caju, estavam na galeria, fazendo peixe... Para mim, era a definição de sonho, do trabalho dos sonhos, do espaço dos sonhos. (SILVA, SILVA, ARAUJO, HAMAGAY, 2024)

Assim, para falar sobre a forma de fazer arte de Esbell, na qual a afetividade e os laços cotidianos familiares eram predominantes, ela usa a expressão “trabalho dos sonhos”, tanto em referência a essa tecnologia ancestral quanto ao desejo do fazer arte fora das constrições ocidentais de mercado e da Academia racista, das quais ela também fala. Mas ela vai além, definindo o impacto do ativismo de Esbell sobre a geração indígena-digital de artistas:

Então, eu acho que todo artista indígena da minha faixa de idade, nos 20 anos, está dentro do movimento de arte indígena contemporânea, sabendo ou não, porque a gente está subvertendo métodos, materiais, espaços não indígenas. Então, pode não saber o nome, mas a gente está dentro dele. Pode ter vários que não conhecem o Jaider, mas eu acredito que é um movimento muito maior do que a gente falar assim: “faço parte do movimento, torno-me tal coletivo” (SILVA, SILVA, ARAUJO, HAMAGAY, 2024).

Em tudo isso, nessas apropriações e releituras, vemos na arte produzida especificamente para a Internet, ou formatada para ser nela divulgada, aquilo que

Ivete da Silva (2025a, p. 05) considera o “movimento de reapropriação e reconceitualização da arte e dos indígenas na arte”, desenvolvido em grande parte com base e inspiração na obra de Jaider Esbell. O sonho como tecnologia, a ancestralidade como cenário, feminilidade e maternidade como temas privilegiados, esses são elementos que surgem nas ilustrações de Jé e Auá. Suas cosmologias movimentam uma arte que está fazendo uso de veículos de massificação cultural em benefício da criação de uma ideia de ancestralidade futurista que em muito ultrapassa a individualidade das artistas, ou dos filósofos, e alcança as novas gerações de produtores culturais indígenas.

Considerações Finais

Em 2002, a poeta potiguara Eliane Potiguara, considerada a primeira escritora indígena brasileira a ser publicada, pôs em palavras a trajetória de sua família no século XX, marcada por violências múltiplas e entremeou sua autoficção com a denúncia da situação das jovens mulheres indígenas no Brasil do século XXI que, atraídas pelas imagens midiáticas de mulheres loiras como símbolos de beleza, tentam se projetar em tais imagens, em um fenômeno indicativo do poder das representações midiáticas sobre a formação das identidades de jovens pretos e indígenas pelas Américas (POTIGUARA, 2002, p. 223). E essas autoprojeções em imagens com as quais não podem realmente se identificar, e o constante lembrete social do quanto ‘não se encaixam’ nesses padrões, geram todo tipo de problemas de autoestima, que se associam a outras situações de trauma coletivo que são em grande parte criadas a partir das representações hegemônicas sobre indígenas impostas pela mídia.

Nesse contexto, a obra de artistas como Auá e Jé fala de outras autoprojeções, outras representações. Ao se apropriarem das redes sociais para divulgar sua arte, elas levam para um público diversificado suas próprias representações e autorrepresentações não apenas sobre si, mas sobre o mundo. Ao dialogarem com os formatos, temas e estilos ocidentais e ancestrais, em diferentes gêneros, saindo das condições da pintura ‘clássica’ para zines, grafites, murais e ilustrações digitais, elas alargam as frestas criadas por desbravadores como Jaider Esbell “nos

enquadramentos, encaixotamentos e emolduramentos construídos pelo colonizador” (SILVA, 2025a, p. 13).

Instrumentalizando a práxis e a poética indígena contemporânea em um espaço virtual com diretrizes cada vez mais fascistas, sua arte é, assim, revolucionária, e se coloca na esteira da falta de espaço permitido às vozes artistas indígenas pela mídia tradicional, ao mesmo tempo em que constrói toda uma resposta às representações racistas veiculadas por essa mídia. Tais artistas estão, assim, se apropriando da Internet para ‘amansar o estrangeiro’, como quer Denilson Baniwa (2022, p.40), segundo quem:

A domesticação seria, portanto, uma estratégia de enfrentamento do branco e sua força de vida de bens perigosos para a sobrevivência da comunidade indígena. Ao mesmo tempo que a obtenção dos bens dos brancos é importante para a segurança do grupo, é também perigosa, pois não se tem total domínio sobre seus poderes. Dessa forma, é necessário que esse bem seja amansado domesticado e mimetizado ao cânone cosmológico daquele grupo.

Então, artistas como Auá e Jé, artistas e indígena-ancestro-futuristas por natureza de sua produção, atuam no lugar que Denilson Baniwa (2022, p. 40) define como o do artista-pajé, produzindo arte como “direito de resposta à narrativa ocidental e, ao mesmo tempo, mecanismo de enfeitiçamento (amansamento) do espírito raivoso do branco.”

Considerando todos esses elementos, procuramos, neste artigo, ler a obra de Jé Hãmãgã y e Auá Mendes enquanto fontes históricas para entendermos como as redes sociais são instrumentalizadas por artistas indígenas contemporâneos filiados ou em diálogo com movimentos como a AIC, o Futurismo Indígena e a filosofia do Futuro Ancestral. Ao comparar recortes de sua obra, vemos similaridades tanto em influências visuais (mangá e cartoon) quanto filosóficas (a presença de Jaider Esbell) que compõem o perfil dessa geração de artistas indígenas, que continua imersa nas cosmologias de suas culturas. Assim, fazendo amplo uso das bases formais das redes sociais, de postagens a hashtags, nossas protagonistas são exemplares da concretização da filosofia ancestral futurista nas artes, em obras ao mesmo tempo intensamente pessoais e profundamente representativas de tantas experiências partilhadas por jovens indígenas.

REFERÊNCIAS

ARRUDA, Maurício Amaro da Silva. As lives de Ailton Krenak no youtube: lançando flechas do conhecimento indígena. 2022. Dissertação (Mestrado em comunicação) - Faculdade Cásper Libero, São Paulo, 2022.

BANIWA, Denilson. Arte para amansar o coração napê: cosmologias do contato e encantamento do povo da mercadoria. **Joseca Yanomami**. São Paulo: MASP, 2022, pp. 34-55.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica**. São Paulo: UNESP, 2017.

COELHO, Ednaldo Golçalves. Artes visuais indígenas contemporâneas: ensino/aprendizagem em territórios movediços. 2025. Tese (doutorado em Belas Artes) Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2025.

DANNER, Leno Francisco; DORRICO, Julie; DANNER, Fernando. Indígenas em movimento. Literatura como ativismo. **Remate de Males**, 38.2: 919-959, 2018.

DELAZARI, Fagner de Lima. Diabos sem deus onde canta o bacurau: representações do nordeste no cinema brasileiro. **Revista PHILIA - Filosofia, Literatura & Arte**, 5(1), 2024.

DORRICO, Julie. A literatura indígena brasileira e as novas tecnologias da memória: da tradição oral à escrita formal e à utilização de mídias digitais. **Littera: Revista de Estudos Linguísticos e Literários**, v. 8, n. 14, 28 Dez 2017.

ESBELL, Jaider. Arte Indígena Contemporânea e o grande mundo. **Site Jaider Esbell**. Texto publicado em 14 de junho de 2018. Disponível em: <https://goo.gl/6ipzRH>; Acesso em: 30 março 2026.

ESBELL, Jaider. Índios: identidades, artes, mídias e conjunturas. **Em Tese**, Belo Horizonte, v. 22, n. 2, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/emt/article/view/31798>>. Acesso em: 30 março 2026.

HÃMÃGÃY, Jé [OLIVEIRA, Jéssia Torres]. **Hãmãgã: Maternidade Indígena durante a quarentena**. 2021 (Zine).

HÃMÃGÃY, Jé. **Tempo Devorando Eros**, @pedejatoba, 22/07/2023. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CvAFn3rNVGp/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==. Acesso em: 30 março 2026.

HÃMÃGÃY, Jé. **Xuk**, @pedejatoba, 14/02/2025. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DGDunjxOmWK/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA== . Acesso em: 30 março 2026.

KAYAPÓ, Edson. A diversidade sociocultural dos povos indígenas no Brasil: o que a escola tem a ver com isso. **Educação em Rede**, 7, 56-80, 2019.

KMAIKYA-Histórias Indígenas. **Auá Arã Mura (Auá Mendes) e o Futurismo Ancestral.** @kmaikya, 24/02/2025, disponível em: https://www.instagram.com/p/DGeCD0RyXXJ/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA== Acesso em: 30 março 2026.

KMAIKYA-Histórias Indígenas. **Quem e Fykyá pankararu?** @kmaikya, 09/07/2024, disponível em: https://www.instagram.com/p/C9M96TSOijF/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==, Acesso em: 29 março 2026.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami.** São Pulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. **Futuro Ancestral.** São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

MARCOS, Marcela. Grafite é resistência: artista indígena, Auá Mendes colore a paisagem urbana para protestar e trazer à tona os sonhos de seus ancestrais. **Lifehackers.** 10/09/2024. Disponível em: <https://www.projeto draft.com/grafite-e-resistencia-artista-indigena-aua-mendes-colore-a-paisagem-urbana-para-protestar-e-trazer-a-tons-sonhos-de-seus-ancestrais/> . Acesso em: 30 março 2026.

MENDES, Auá. **Curumim pendurado na árvore. Futurismo Indígena 1\6.** @aua_art, 4\012023c. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CnAWgghppc-/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA== Acesso em: 29 março 2026.

MENDES, Auá. **Eu vejo você. Futurismo Indígena 4\6.** @aua_art, 4\012023b. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CnH53jQJGZp/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA== Acesso em: 29 março 2026.

MENDES, Auá. **O futuro é ancestral.** @aua_art, 19/04/2024, Disponível em: https://www.instagram.com/reel/C59eL55gPHs/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=NTc4MTIwNjQ2YQ==. Acesso em: 30 março 2026.

MENDES, Auá. **Só, mas bem acompanhada.** aua_art, X, 2022. Disponível em: https://x.com/aua_art/status/1597780089223413760 Acesso em: 29 março 2026.

MENDES, Auá. **Só, mas nunca mal acompanhada. Futurismo Indígena 3\6.** @aua_art, 06\012023a. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CnE4SA9ATdI/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA== Acesso em: 29 março 2026.

MENDES, Lia. A criação do mito do herói indígena em O Guarani, de José de Alencar. 2004. Dissertação (Mestrado em Literatura) Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

MIRIM, Katú. **Indígena Futurista.** @katumirim, 04/04/2021. Disponível em: <https://youtu.be/R7Lz6L9Nzyc?si=nh52CCeX9eQhKW-z>. Acesso em: 29 março de 2026.

MONTEIRO, Diogo Cruz. Índigenas e iconografia didática: a imagem dos índios nos manuais de história do Programa Nacional do Livro Didático (2011). 2012. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2012.

MUNDURUKU, Daniel. **Memórias de índio: uma quase autobiografia**. Porto Alegre: EDELBRA, 2016.

NASCIMENTO, Alan Marcionilo do. História e Direitos Humanos: a construção de representações sobre os povos indígenas na historiografia brasileira. 2019. Dissertação (Mestrado em Direitos Humanos), UFPE, Recife, 2019.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes Audiovisuais. In PINSKY, Carla (org). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2008.

NUNES, Monica. Escritor Daniel Munduruku estreia e brilha na nova novela da Globo que inaugura núcleo indígena de dramaturgia. **Conexão Planeta**, 10/05/2023. Disponível em: <https://conexaoplaneta.com.br/blog/o-escriptor-daniel-munduruku-estreia-e-brilha-na-nova-novela-da-tv-globo-que-inaugura-nucleo-indigena-de-dramaturgia/> . Acesso em: 30 março 2026.

OXFAM BRASIL. **Calendário 2025: Conheça a artista Auá Mendes**. 27/09/24. Disponível em: <https://www.oxfam.org.br/calendario-2025-conheca-a-artista-aua-mendes/#:~:text=Conhe%C3%A7a%20Au%C3%A1%20Mendes%2C%20artista%20ind%C3%ADgena%20que%20reflete,social%20no%20calend%C3%A1rio%202025%20da%20Oxfam%20Brasil.>

POTIGUARA, Eliane. Participação dos povos indígenas na Conferência em Durban. **Revista Estudos Feministas**, 10.01, 219-228, 2002.

RIBEIRO, Eduardo. O corpo como território, a arte como travessia. **Médium**. 25/0/2026. Disponível em: <https://streetsinger.medium.com/o-corpo-como-territ%C3%B3rio-a-arte-como-travessia-72891ce2aec9> . Acesso em: 30 março 2026.

RODRIGUES, Kléber. “A Primeira Missa no Brasil” e “Batalha dos Guararapes”: representação sobre os povos indígenas em pinturas de Victor Meirelles. **Ponta de Lança: Revista Eletrônica de História, Memória & Cultura**, São Cristóvão, v. 11, n. 21, p. 90–114, 2018.

ROLLING STONES. **Cidade Invisível: É possível corrigir a falta de representatividade na 2ª temporada? [Entrevista com Alice Pataxó]**. 13 de março de 2021. Disponível em: <https://rollingstone.com.br/noticia/cidade-invisivel-e-possivel-corrigir-falta-de-representatividade-na-2-temporada-entrevista/> . Acesso em: 30 março 2026.

SILVA, Edson. Os Índios Entre Discursos e Imagens: O Lugar na História do Brasil. In: SILVA, Edson; SILVA, Maria da Penha da. **A temática indígena na sala de aula: reflexões para o ensino a partir da Lei 11.645/2008**. Recife: Ed. UFPE, 2020.

SILVA, Ivete da. O Neto de Makunaimê é Doutor das Artes: a trajetória do artista indígena Makuxi Jaider Esbell. **Revista Digital do LAV**, 18(1), e15/1–18, 2025a

SILVA, Kalina Vanderlei. Filosofias Estético-Políticas como Resposta aos Apocalipses Coloniais: Futurismos Indígenas a partir de Turtle Island. **Revista Eletrônica Da ANPHLAC**, 25(40), 281–318, 2025b.

SILVA, Kalina Vanderlei. Quem disse que “os índios estão acabando”? Respostas Indígenas ao Discurso do “Fim dos Índios” no Ensino de História. **Outros Tempos: Pesquisa Em Foco - História**, 20(36), 220–248, 2023.

SILVA, Kalina Vanderlei. Representation and Paratranslation of Indigenous People in Pop Culture. In: Quintairos Soliños, Alba (ed). **From Cultural Waves to Cultural Tsunami: Explaining the Impact of Pop Culture through Translation and Interpreting**. Valência: Tirant lo Blanch, 2026.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Anderson Vicente; ARAUJO, Aline; HÂMÃGÃY, Jé. Arte indígena como resistência entrevista com Jé Hãmãgãý. **REIA- Revista de Estudos e Investigações Antropológicas**, V 11, n 2, 2024.

SILVEIRA, Maria de Fátima Souza da. Culturas indígenas e a ideia de nação brasileira | Indigenous cultures and the idea of a Brazilian nation. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, 3(1), 219–238, 2021.

SMITH, Linda Tuhiwai. **Descolonizando Metodologias: Pesquisa e Povos Indígenas**. Curitiba: Ed. UFPR, 2018.

TIKUNA, Weena. **Luciano Huck quer nos ensinar a ser indígena?!?** @weena_tikuna, 06/11/2025. Disponível em: https://www.instagram.com/reel/DR8PBHTgDLi/?utm_source=ig_web_copy_link&igs_h=MzRIODBiNWFIZA== Acesso em:

XERFAN, Mariana; LEAL, Izabela. Adiando o fim do mundo: ancestralidade e ativismo na obra de Ailton Krenak. **Revista Digital do LAV**, 18(1), e11/1–18, 2025.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0).