

REVISTA DE
ESTUDOS E
INVESTIGAÇÕES
ANTROPOLÓGICAS

Arte indígena como resistência: entrevista com Jé Hãmãgãy

Kalina Vanderlei Silva¹ 

Anderson Vicente da Silva² 

Aline Cândida de Araújo³ 

Universidade de Pernambuco
Recife – PE – Brasil

Jé Hãmãgãy⁴ 

Universidade de São Paulo
São Paulo – SP – Brasil

Resumo

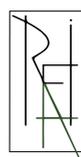
Este trabalho visa apresentar a partir da entrevista com a artista e museóloga indígena Jé Hãmãgãy (Tikmũ'ũn/Maxakali), realizada no âmbito do curso de extensão “História das Artes Indígenas”, promovido pela Universidade de Pernambuco em julho de 2024, alguns aspectos importantes para reflexões sobre o ensino da história e cultura indígena na Educação Básica. Esta entrevista foi conduzida pela historiadora Kalina Vanderlei Silva e situa-se como fonte representativa para pensar a arte indígena contemporânea como prática estética, política e epistêmica. Jé Hãmãgãy destaca o fazer artístico como um processo relacional entre a vida cotidiana e a memória ancestral,

- 1 Professora Associada da Universidade de Pernambuco (UPE). Doutora em História pela UFPE. Bolsista de Produtividade do CNPq. Coordenadora do *Kmaikya* – Histórias Indígenas e do GEHSCAL – Grupo de Estudos em História Sociocultural da América Latina. E-mail: kalina.silva@upe.br
- 2 Doutor de Antropologia pela UFPE. Professor Adjunto do curso de licenciatura em Ciências Sociais da UPE/FCAP. Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Ensino de História - PROFHISTÓRIA/UPE - Campus Mata Norte. E-mail: anderson.silva@upe.br
- 3 Doutoranda e mestre em Ensino de História pela Universidade de Pernambuco (UPE), onde também se graduou em Licenciatura em História. Professora da rede municipal de Surubim, Pernambuco. Editora do *Kmaikya* – Histórias Indígenas e membro do GEHSCAL – Grupo de Estudos em História Sociocultural da América Latina. E-mail: aline.candida@upe.br
- 4 Jé Hãmãgãy (Jéssica Tôrres de Oliveira), tem 27 anos e é artista autônoma, museóloga formada pela UFMG, mestranda em Estudos Culturais pela USP. Seus estudos têm foco na Museologia Social Indígena, falando sobre memória ancestral, repatriação de bens, anticolonialidade e patrimonialização. Sua arte aborda maternidade, cultura, memória, sonhos e pautas da luta originária no Brasil. E-mail: pedejatobadocerrado@gmail.com

alimentando movimentos de repatriação de bens culturais e anticolonialidade. Além disso, sua participação no coletivo MAI (mães e avós indígenas) ratifica a centralidade da mulher indígena criação de mecanismo de manutenção da memória coletiva. Nesta perspectiva, a prática de subjetivação é vista como um todo integrado formada por aspectos artísticos, ritualísticos, alimentares e ambientais. Essa abordagem dialoga com o Movimento Arte Indígena Contemporânea (AIC), elaborada pelo geógrafo e artista macuxi Jaider Esbell (2018), que sugere a utilização das linguagens e estéticas ocidentais como mecanismos de tradução intercultural sem perda da alteridade. Destaca-se que a obra de Jé é constituída por um conjunto híbrido de tradições indígenas e elementos artísticos globais como quadrinhos, mangás e cultura pop. É importante destacar que esse dinâmica não rompe com a ancestralidade, permitindo o trânsito entre o local e o global, ampliando as possibilidades de expressão e ação da arte indígena contemporânea. O trabalho de Jé aplica as tecnologias digitais presentes nos espaços sociais da atualidade para demonstrar como as experiências por meio de representações das cosmovisões indígenas reinterpretando digitalmente fotografias coloniais do século XIX, que eram usadas pelos europeus como produto de consumo exótico. Essas leituras são sempre dialogas com as comunidades locais, ratificando o compromisso de Jé com a arte indígena, possibilitando uma devolutiva sociocultural dessas produções. Outro aspecto enfatizado pela entrevista de Jé se refere ao caráter coletivo das produções artísticas. Ela sinaliza que as produções com outros artistas indígenas permitiram um aprendizado mútuo como desenvolvimento de práticas anticoloniais e uma integração maior com as comunidades. Sintetizando, a entrevista de Jé Hãmãgãy nos convida a entender a arte indígena contemporânea como uma prática de resistência cultural e política, marcada pela hibridez estética, pela apropriação crítica de tecnologias e pela centralidade do coletivo. As falas transcritas aqui revelam o potencial transformador da arte indígena como instrumento de crítica ao cânone ocidental e na sua reelaboração para construção de futuros alternativos, além de oferecer subsídios pedagógicos para a inclusão das culturas indígenas na Educação Básica a partir de aspectos atuais e contextualizados, em consonância com a Lei 1.645/08.

Palavras-chaves: arte indígena contemporânea; memória ancestral; resistência; tecnologia digitais; colaboração artística.

Em julho de 2024, a Universidade de Pernambuco ofereceu um curso de extensão online e gratuito para professores da Educação Básica de todo o Brasil sobre História das Artes Indígenas. Era a segunda edição desse curso que focava na crítica aos cânones ocidentais da História da Arte ao mesmo tempo em que contribuía para oferecer formação continuada para docentes do Ensino Fundamental e Médio, constantemente necessitados de ferramentas sobre Histórias e Culturas Indígenas (Silva, 2021). Nessa edição, a professora ministrante, Kalina Vanderlei Silva, teve oportunidade de entrevistar dois artistas indígenas contemporâneos, discutindo temas como



racismo, mercado de arte, produção e estéticas: multiartista Fykya Pankararu (@fykyapankararu), cuja entrevista resultou em um vídeo disponibilizado no canal do projeto *Kmaikya-Histórias Indígenas* no Youtube (Kmaikya, 2024); e a museóloga e artista visual tikmũ'ũn Jé Hãmãgãy (@pedejatoba) cuja entrevista transcrita apresentamos aqui como fonte para o debate sobre Arte a partir de perspectivas indígenas.

Consideramos que a arte, como uma dimensão cultural e identitária, precisa ser compreendida como a expressão máxima das diversidades e da capacidade produtiva e interventiva dos sujeitos no mundo (Geertz, 1973) e que a agência dos artistas indígenas, e a alteridade nas relações entre sua arte e sua cultura, impulsionam movimentos sociais necessários à transformação da sociedade e das políticas públicas a eles direcionadas (Lagrou, 2010). Para nós, essas reflexões andam lado a lado com a leitura das Artes Visuais indígenas produzidas pelos próprios artistas, principalmente no contexto do movimento Arte Indígena Contemporânea (AIC), criado pelo geógrafo e artista plástico macuxi Jaider Esbell (2020) para instrumentalizar politicamente as linguagens artísticas ocidentais, traduzindo temas e questões indígenas em formatos que sejam legíveis para os não indígenas (Esbell, 2018).

Nesse cenário, Jé Hãmãgãy surge integrando uma geração de jovens artistas indígenas que dialoga com estéticas pop em plataformas digitais de redes sociais, focando temas ao mesmo tempo individuais e conectados a suas ancestralidades e tradições. Assim, tomamos sua entrevista para buscar compreender como as narrativas de suas experiências e produções podem refletir não apenas seu estilo artístico específico, mas também as relações sociais, as cosmologias e as lutas por reconhecimento e visibilidade promovidas por artistas indígenas. Uma conversa que oferece um quadro íntimo e pessoal dos processos criativos e das motivações que levam artistas indígenas no geral, e Jé em particular, a produzirem, revelando em cada palavra, em cada expressão dita ou silenciada, os elementos de ativismo e resistência através de expressões estéticas.

K. V. S. - Gente, olá! Eu estou aqui com Jé Hãmãgãy, artista plástica tikmũ'ũn, museóloga formada pela UFMG e, atualmente, mestranda em estudos culturais pela USP. Ela é membro fundadora do coletivo MAI, coletivo de mães e avós indígenas. Jé tem focado seus estudos em museologia social indígena, abordando memória ancestral, repatriação de bens, anticolonialidade e patrimonialização. Sua arte trata de maternidade, cultura, memória, sonhos e pautas da luta originária no Brasil. Eu particularmente sou fã – daquelas que já têm obras, inclusive, emolduradas. Tenho uma grande admiração pelo estilo da Jé, que possui muitas influências diferentes, e quero que ela fale sobre



isso. Jé, quero começar pedindo que você fale sobre a sua obra. Quais gêneros e mídias você prefere trabalhar?

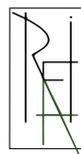
J. H. - Bom, vou começar minha introdução. Meu nome é Jé Hãmãgã, que significa “onça parida”. Eu tenho um filho, e o nome dele significa “onça macho que tem sede”. Sou do povo tikmũ’ün, também conhecido como Maxakali, clã da onça. Minha arte tem influências do meu próprio povo, de outros com os quais tive contato e de diferentes mídias que passei a consumir na infância. Tem um pouco dos quadrinhos que gosto, como os americanos, igual a *X-Men*. Também há referências às produções japonesas e a artistas indígenas de várias regiões do mundo com quem tive contato. A arte deles me inspirou ao longo do meu processo de aprendizado. Desde a infância trabalho com arte. A minha mãe é artista também, o meu avô também era, então é muito presente na minha família. Eu posso fazer uma descrição visual minha?

K. V. S. – Pode!

J. H. - Beleza. Eu sou uma mulher indígena, tenho nariz aquilino, olhos amendoados, pele parda clara e cabelo preto, ondulado, de tamanho médio, com a franja cortada reta acima da sobrancelha. É isso.

K. V. S. - No caso, essas influências dos quadrinhos ficam muito visíveis na tua obra. É uma influência acessível para quem está acostumado a ver anime e mangá. Mas e a influência das tradições indígenas, de diferentes tradições indígenas? Eu sei que tu dialogas com vários artistas indígenas que estão trabalhando hoje, inclusive em diferentes mídias. Então, como são essas influências das tradições estéticas indígenas na tua obra e de artistas específicos mesmo?

J. H. - Elas são mais diretas. As do meu povo particularmente são coisas do cotidiano. Nossa forma de pensar e a forma de produzir arte, que é intrínseca ao nosso cotidiano, não é uma coisa separada, tipo “arte é só *hobby*” ou “só trabalho”. O fazer da arte envolve várias coisas: a alimentação e os rituais. Então a minha arte está sempre presente no dia a dia mesmo. As inspirações vêm conforme eu estou fazendo. Estou no meio da mata colhendo alguma erva para fazer um chá e todas as vezes vejo alguma cena acontecendo entre animais e tudo, e aí decido colocar isso no meu trabalho. Assim, é bem intuitivo. Agora, com outros artistas indígenas, tive contato, por exemplo, com o



meio da ilustração digital porque conheci outros como o Andê [@ande.artes]. Vi que era uma outra possibilidade para a gente explorar a arte digital, apesar de muito inacessível. Um *tablet* para desenhar é caro, você tem que aprender a mexer com programas e tudo, mas com a ajuda de outros artistas indígenas consegui entrar nesse meio também e tornar meu trabalho mais acessível. Porque, por exemplo, em 2022 viajei para Rondônia e precisei morar lá. Eu ficava de comunidade em comunidade, então não tinha como levar todo o meu aparato de pintura, tela, essas coisas. Eu pinto tradicionalmente igual ao meu povo. A gente não pinta na vertical, no cavalete, a gente gosta de pintar no chão ou numa mesa e ocupa muito espaço. As pinturas às vezes duram dias, então aquilo tem que ficar ali espalhado, e eu não podia fazer isso na rotina que eu estava. Desenhando no *tablet*, consegui produzir meu trabalho em qualquer lugar, independente da situação em que a gente estivesse, se tivesse internet ou não. Então fui tendo contato com outras mídias, aprendi a fazer *print*, fazer *bottom*, produzir outros produtos além da pintura tradicional. É uma troca muito grande que eu tenho com diversos povos e vou aprendendo com as vivências deles.

K. V. S. - Você falando dessa questão do uso do *tablet* agora, me lembrei do texto que inclusive foi você quem me indicou, do Denilson Baniwa, que está no catálogo do Joseca Yanomami do MASP. Esse texto é fantástico! Ele fala um pouco daquilo que o Jaider Esbell falava, no caso específico da arte indígena contemporânea, do movimento dele ser uma armadilha para armadilhas, aquela arte que acaba se tornando uma armadilha para os brancos, entre aspas. E o Denilson Baniwa, acho que ele vai um pouquinho mais além. Ele diz que “artistas indígenas contemporâneos estão usando tecnologias da sociedade ocidental para ‘amansar os brancos’”. Achei isso maravilhoso.

J. H. - Ele é muito bom.

K. V. S. - É fantástico, maravilhoso. E é usar tecnologias. Tem toda aquela questão de falar das trocas de saberes, cosmologias indígenas, saberes mais espirituais, mas usando uma tecnologia, entre aspas, dos brancos. Ele usa o termo “amansar”, mas eu acho que é muito para convencer a sociedade ocidental da validade das estéticas indígenas. Você está falando dos *tablets*, eu lembrei disso.

J. H. - Sim, ele e outros artistas cada vez mais estão entrando nos métodos do não indígena para poder não só se apropriar, mas também estar nesses espaços de uma forma mais ativa. Nesse período em Rondônia, eu estava trabalhando com o acervo de um fotógrafo alemão do século XIX



e comecei a fazer releituras em cima do trabalho dele usando o meu *tablet*. Eu não precisava estar com uma cópia da fotografia e pintar sobre ela. Eu podia estar em qualquer lugar e fazer a releitura de acordo com as coisas que eu estava ouvindo, os relatos que eu estava ouvindo dos ribeirinhos, dos indígenas, dos povos desterritorializados. Eu podia estar ali fazendo aquela intervenção em cima da obra do fotógrafo, que foi um trabalho que ele fez baseado em estereótipos para vender na Europa. Inclusive, esse material dele foi para material didático. Então, toda visão que iriam ter sobre povos indígenas no Brasil já foi embasada e já foi distribuída lá, já vendeu várias cópias do trabalho dele. O próprio Instituto Moreira Salles, que é onde eu estava fazendo esse trabalho, teve que comprar o acervo original. Foi um valor imenso, e quem foi fotografado não recebeu nada além de constrangimento e racismo de praxe. Os descendentes nem sabiam que essas fotos existiam. Tem um caráter nessas imagens que, toda vez que a gente vai à comunidade, ninguém nunca tinha ouvido falar, mas reconhece a região onde a família deles morava. Mas nunca ouviram falar dessa exposição, de nada. Então, foi algo que totalmente não teve retorno nenhum para a comunidade. Eu vejo que, na arte indígena, a gente tem essa preocupação de um retorno para o nosso povo, mas também para outros com os quais a gente estiver trabalhando.

K. V. S. - Eu estou lembrando dos *Huni Kuin* que trabalham no Movimento *Mahku*, aquele movimento artístico, e as lideranças dizem mesmo: “A gente vende tela para comprar terra”.

J. H. - Sim.

K. V. S. - Então é bem direto mesmo, porque não interessa tanto. Não parece interessar para eles estar nessa produção desse gênero artístico, que é estrangeiro para eles. Mas, como é um gênero que está trazendo público e esse público está disposto a pagar, então eles dizem: “Ok”. Então, você vende essas telas para comprar terra, e é também um pouco isso, essa coisa da armadilha para armadilha. Esse trabalho que você está fazendo com o fotógrafo já está disponível? Você vai disponibilizar essa releitura?

J. H. - Então, esse trabalho foi uma bolsa de pesquisa de 2021 do Instituto Moreira Salles, que eu executei até 2022. Apresentei ele em um seminário em São Paulo no ano passado e agora a gente está transformando isso em uma exposição. Então, em breve, vai estar por aí. Tem a intenção de não só estar no Instituto de São Paulo, mas também de levar para as outras áreas, e tem uma



preocupação também com a democratização dessas produções, ver como é que vai ser feito para tentar que ele tenha um alcance como as imagens do fotógrafo tiveram no século XIX. Então, [tem] o caráter educativo e de reparação para esses povos mesmo.

K. V. S. - Essa questão da repatriação, que termina sendo uma repatriação, é um termo que você usou também na sua descrição, no seu trabalho. Uma coisa que me incomoda nisso, por exemplo, na questão do Manto Tupinambá, que ficou muito famoso agora, é que o museu europeu está devolvendo o manto para o Brasil e todo mundo aplaudindo o museu que está devolvendo. Bem, isso é o mínimo possível e meio muito tarde também, mas vamos aplaudir essa devolução, entre aspas. Tem uma discussão muito superficial na mídia sobre “cadê os outros?”, “cadê as outras peças que não estão sendo devolvidas?”, e toda a luta que os Tupinambá fizeram para trazer a peça, com a apresentação da mídia como se fosse a bondade do coração do museu europeu. Então, o museu europeu olha como eles são esclarecidos, como se estivessem fazendo essa caridade. É uma coisa meio problemática em termos de divulgação disso.

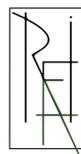
J. H. - Sim, é uma luta de muitas décadas. Tem até reportagens de muitos e muitos anos atrás, época de Copa, eventos, que quando o manto veio para cá no Brasil, os Tupinambá já estavam com uma pressão de muito tempo para repatriar. E é história antiga, sabe? E agora que está tendo uma pressão em cima do museu, de todas as instituições, porque a Glicéria [Tupinambá] fez a releitura do manto e ele rodou o país, então isso chamou muita atenção. Eles estão fazendo por mera pressão, porque se o trabalho dela não tivesse tido esse impacto e a luta de outros indígenas na área do patrimônio e nas comunidades, eles não iam estar devolvendo. Eles estão devolvendo por livre e espontânea pressão, sabe? Mas é lógico que eles vão sair como os pioneiros de devolver um acervo tão delicado, de tanto tempo por 400 e tantos anos. Então, eles vão sair como se estivessem fazendo, de fato, essa caridade, essa gentileza, mas não é gentileza, são muitos anos de briga, de violência, né? Porque, nossa, é um assunto tão tabu, assim que eu, na universidade, fui falar com um professor e a gente bateu a boca terrivelmente. E foi o suficiente para a sala. Minha turma era muito conservadora, então eu tive que aguentar muito comentário racista. Eu saí como errada, mas assim, no fim das contas teve um saldo muito positivo, porque depois da minha briga com o professor, ele decidiu mudar uma matéria toda sobre patrimônio mineiro e colocar a pauta indígena. A gente fez visita numa aldeia de retomada e ele mandou a turma fazer trabalho sobre. Aí todo mundo veio assim, na minha mão, né? Querendo ajudar. Ô, nojeira! Eu falei: “Vocês estavam



falando que eu tinha inveja do professor estar na Dinamarca e eu não estar, cinco minutos atrás, sabe?” Então... Tudo que é tipo de atrocidade, mas eu já era cascuda, sabe? Eu já tinha saído do curso de Belas Artes por causa de racismo. Eu falei: “Na museologia, eu vou ficar até o fim”. Ainda mais que eu vi, assim, outro estudante indígena, só tínhamos nós dois, né? E ele saiu porque não aguentou a pressão. Então eu falei assim: “Não vai ser eu que vou sair de novo”. Mesmo, foi um inferno essa graduação. Mas eu penso assim: se a gente não estiver batendo o pé, se a gente não estiver batendo de frente o tempo todo, saindo como chato, como... ingrato, né? Nossa, já fomos chamados de ingrato várias vezes, né? Que nada tá bom, nada que os museus fazem tá bom, nada que a universidade faz tá bom, né? Então... Se a gente não fizer esse movimento de insistência, de pressão, nada vai acontecer. E eu acho que as instituições, no geral, depois de cederem, saem como os heróis, né? Como... quem tem o entendimento, a compaixão de entender nossa causa, do que mostrar de fato o que a comunidade, os estudantes [e] os artistas estavam fazendo durante todos esses anos para conseguir esse material de volta ou conseguir pelo menos uma disciplina no curso que seja sobre a gente, sabe?

K. V. S. - Então assim, só desviando um pouquinho, eu quero até falar dessa questão do protagonismo, mas Jé, tu estás falando dessa tua experiência sofrendo racismo na universidade. Assim, não precisa descrever nada se te constranger. É só que eu acho interessante falar para o público de professores, que são professores não indígenas, professores e professoras não indígenas que atuam em escolas não indígenas, que nós temos alunos indígenas. E assim, muitas vezes, a experiência que eu tenho em sala de aula é que estudantes indígenas não dizem que são. Então, o pessoal fica... não vão negar, se você perguntar, mas acho que sentem necessidade de se esconder um pouco, acho que justamente para não estarem sofrendo racismo. E isso é péssimo, você quer dizer que as escolas não estão criando um ambiente no qual uma menina, um menino indígena pode simplesmente dizer que são indígenas e precisam se esconder. E isso é por medo de racismo. Então é importante que os professores e as professoras estejam vendo que racismo contra estudantes indígenas é uma coisa que acontece hoje.

J. H. - Sim, continua acontecendo e é uma coisa que, por mais que a gente fuja, eu já passei assim, alguns meses tentando fingir que eu não era, para não chamar a atenção, mas não adianta, sempre vem até você, sempre vem, sabe? São piadas, já escreveram coisas ofensivas na minha carteira, onde eu sabia que eu sentava e que eu ia ver, coisas parecendo um nível de ensino fundamental. E



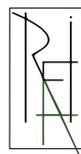
isso no ensino superior, porque todo mundo era mais de 35 anos, sabe? E eu, a mais nova, tinha 18. Então assim, é coisa que parece que você vê na escola, sabe? Menino bobo fazendo *bullying*. E era um monte de cavalo velho, como diria meu avô. Então são coisas assim, você foge, mas vem atrás de você, não tem jeito, o marcador racial é muito pesado, muito pesado. Então, você pode ficar fingindo ali, falando que não é, que isso, que aquilo, até negando explicitamente, o que eu já vi acontecer com muitos colegas meus, mas o estigma está ali. As pessoas têm um radar, parece que sabem, e aí, a partir do momento que você bate o pé e decide falar: “Vou usar minha cultura com orgulho, vou me afirmar e tudo”, aí as pessoas já partem para a deslegitimação, entendeu? Tipo: “Ah, mas é indígena”, “Mas está na universidade”, “Ah, mas é indígena e fala português”, sabe? “É indígena com celular”, então já começa assim. Enquanto eles podem estar sendo racistas explicitamente, com a desculpa de que é brincadeira, que é por causa dos seus traços e tudo, aí você pode ser indígena, mas no momento que você fala que é, aí já começa uma outra fase do racismo que é invalidar. Então, a existência do indígena na educação não indígena é muito penosa, desde a infância até o ensino superior, quando a gente tem uma falsa imagem de que as pessoas estão estudando, é uma universidade, então o pensamento vai ser diferente, e não é, sabe? É um espelho do ensino fundamental e médio, só que com mais restrições, mais punições, porque tudo o que você faz tem impacto na sua carreira acadêmica, tem impacto no seu trabalho. Então assim, é muito complicado, e muitas vezes os professores fecham os olhos, porque quando já falam assim: “A gente já tem que lidar com questões raciais do negro, agora tem que lidar com índio na faculdade também”, então eles não querem, lavam as mãos mesmo, e deixam a gente simplesmente evadir os cursos. A gente tem uma discussão muito grande da permanência, porque agora estão surgindo cotas indígenas em certos programas e até vestibulares indígenas, mas para permanência não tem nada, não tem uma formação para professores, não tem formação para os alunos. E aí, você fica ali naquele limbo, não tem acesso a moradia, não tem acesso a nada. Então, o que adianta entrar vários alunos indígenas que não vão conseguir se manter nos próximos seis meses e simplesmente sair do curso?

K. V. S. - Pois é. Então, eu acho muito importante que os professores e as professoras saibam disso, porque o racismo atinge populações indígenas, não só a população afro-brasileira. E isso é extremamente insidioso, pois muitas vezes se nega até o direito de ser vítima do racismo. Para os alunos indígenas, é como se o racismo fosse um crime exclusivo contra afro-brasileiros. Apesar disso, existe uma enorme pressão para a evasão, porque o sistema pressiona para que os alunos



indígenas saiam. Como você disse, há essa questão do racismo estrutural. Ainda assim, hoje temos antropólogos indígenas, muitos artistas plásticos e indígenas trabalhando na Teoria Literária. Tem gente que bateu o pé e ficou. Eu sou fã da Trudruá Julie Dorrico, que é maravilhosa e está lá batendo o pé, com um doutorado em Teoria Literária, se não me engano. Também há o escritor Edson Kayapó, que é doutor, inclusive historiador. Então, há muita gente por aí enfrentando essa realidade. Voltando à questão do protagonismo na repatriação, como você mencionou, eu acredito que há um roubo do protagonismo indígena até nesse processo. Pegando como exemplo a Glicéria Tupinambá, que recriou o manto: o manto dela obviamente não é igual ao do século XVI, porque não estamos no século XVI. Ela criou um novo manto Tupinambá e, sim, está tendo visibilidade, conseguiu circular e está levando o manto a diversos espaços. Mas ainda assim, o protagonismo dela e dos Tupinambá na repatriação do manto do século XVI acaba ficando apagado. Então, há essa questão do roubo do protagonismo indígena. Os indígenas estão ali, como você disse, há décadas, brigando para trazer o manto de volta.

J. H. - A gente tem um problema muito sério na área museológica, na área de pesquisa e exposição, que é isso: o foco em populações indígenas, trabalhando com acervos do século XIX, século XVIII para trás. Só que é o seguinte: têm pesquisadores indígenas, artistas indígenas, se debruçando sobre esses temas há décadas, literalmente. Só que sempre tem a necessidade de ter uma instituição não indígena que vai levar o holofote de ter feito aquela coisa visionária, aquele movimento ou, então, geralmente, os dois juntos. Vai ter um pesquisador não indígena ali mediando, como se fosse um mediador de conflito. Eu já percebi isso muito e, assim, me tira do sério, porque parece que eles não veem que a gente tem a capacidade de articular por nós mesmos e acham que a gente vai estar sempre sendo agressivo. Em certos momentos, vamos ser sim, vai ser necessário. Eu falo na questão do meu povo mesmo. A gente é mais incisivo em algumas questões, mas a gente é completamente capaz de diálogo, sabe? De escuta, de trabalhar em equipe. E sempre tem que ter aquele historiador, antropólogo não indígena ali, compondo a mesa e a pesquisa também. E se bobear, até assina a exposição que a gente trabalhou desde o começo. Aí o nome dele vai estar de todo tamanho, e o nosso vai estar lá nas letrinhas miúdas. Aí vai falar: “Fulano, museólogo tal, curador tal na exposição”. E é como se a gente fosse adereço, igual os objetos que estão sendo expostos, sabem? Eles ficam mediando entre a gente e a instituição, como se a instituição também tivesse um medo de dialogar direto com a gente. E tem que ter aquele ‘especialista em índio’ ali, sabe? Sempre é isso. É o especialista que morou em tal aldeia não sei quanto tempo, que fez



mestrado com o povo X, sabe? E, sinceramente, isso me tira do sério. Tive uma conversa assim com outros pesquisadores indígenas recentemente sobre isso, e todos têm a mesma visão, assim: os mais velhos, os antigos, que são caciques, são lideranças e têm formação, mestrado e tudo, e que sempre vê esse nome indígena naquele lugar ali, como se fosse um pacificador, sabe? Para ficar tentando traduzir o que a gente está dizendo, o que a gente quis dizer, sendo que a gente já disse ali, já ilustrou, já desenhou, já colocou no *PowerPoint*. E ele tem que ficar lá fazendo a cena, a tradução, sendo que a gente está falando português claro. Então é estressante, porque falam que estão abrindo espaço para a gente, mas é um espaço ali numa certa coleira, sabe? Mantendo a gente ali na rédea curta, né?

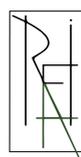
K. V. S. - Isso é justamente uma questão que eu estou tentando entender com essas novas exposições, por exemplo, a *Biennale* em Veneza, que levou acho que o Denilson Baniwa, o Ziel Karapotó, o Movimento *Mahku*, tem muitos artistas indígenas brasileiros que estão lá em Veneza; a Bienal de São Paulo ano passado, que tinha vários, de novo o *Mahku*, a Carmézia Emiliano, o Denilson Baniwa, tem muitos artistas indígenas. O quanto isso é realmente uma abertura de espaço? Eu sei que tem curadores indígenas, por exemplo, a Arissana Pataxó estava envolvida, o Denilson Baniwa também é curador, então, a Salissa Rosa está com exposição na Pinacoteca de São Paulo, acho que é uma individual. Então, o que a gente está vendo nos últimos anos é assim: ah, então essas instituições estão abrindo espaço para artistas indígenas e para exposições coletivas e individuais de artistas indígenas. Ok, então, o quanto isso é realmente uma abertura de espaço ou o quanto é isso que você está falando mesmo, é só mais uma apropriação de artes indígenas, de posicionamentos indígenas?

J. H. - Sim, é um caminho delicado, né? Porque geralmente a gente só descobre isso quando já está trabalhando, já com o contrato assinado com a instituição e tudo. E é complicado porque, às vezes, prometem que vai ser algo, uma autonomia do próprio povo ali, e, na hora, ah, por causa de burocracia, entre aspas, vão te cerceando completamente, né? É muito delicado essa área da arte, porque são poucas exposições nas quais podemos afirmar que o artista, o curador indígena, de fato, está tendo alguma autonomia. O que me vem à cabeça, por exemplo, são as exposições do Museu das Culturas Indígenas lá de São Paulo; elas são, além de ter as obras totalmente pensadas numa perspectiva indígena. Então, é algo que as pessoas falam: “Ah, não é possível dar uma exposição interativa e, ao mesmo tempo, ter conteúdo. Não é possível integrar as formas de pensar indígena



dentro do espaço do museu”. E quando você vai lá, em todos os andares, você vê que isso é completamente possível, real. E coisas que não necessariamente dependem de um sem mundo de financiamento, igual essas exposições *blockbusters* que a gente vê chegando aí, como a de Caravaggio e tudo, que se sabe que são coisas multimilionárias e que caem naquela mesma coisa de sempre, e sem graça de expor. Tela exposta na moldura de vidro, peças expostas naqueles expositores de madeira com a caixinha de vidro em cima. Mais do mesmo, que gasta uma fortuna, e você vai numa exposição indígena, por exemplo, no Museu das Culturas Indígenas, e tem uma imersão, um aprendizado, um contato com aquelas culturas que estão expondo ali, muito maior do que qualquer clássico expográfico, sabe? Então, inclusive, o manto da Glicéria foi exposto lá e foi maravilhoso. Eu passei, sem brincadeira... Enquanto as pessoas costumam passar numa exposição igual um vulto no Louvre, só para falar que viram todas as coisas, eu fiquei uma hora só no andar da Glicéria. Só tinha o manto, um tronco de madeira, folha no chão e as paredes feitas de barro. Eu fiquei ali pensando: “Posso ficar a tarde inteira aqui. Eles vão ter que chamar o segurança para me tirar arrastada daqui, porque eu não quero sair daqui”. Porque eu pensava: “Vou ter que ir lá para fora, aquele concreto, aquele monte de prédio, aquela cidade feia, aquele trânsito”. Eu falei: “Estou aqui, está esse cheirinho de mato gostoso”, sabe? O manto com a luz só em cima dele, ao ponto de não estar encapsulado, igual os que estão na Europa, sabe? Você sabe que não pode tocar, tem aquela consciência, mas ele está ali perto de você, como se pudesse pegar e vestir, encostar nele. Então, eu fiquei em completa adoração naquela sala. E as pessoas não indígenas poderiam olhar e falar assim: “Não, é só uma sala com manto, umas folhas e barro na parede”, sabe? Mas, para mim, eu falei assim: “Caramba”, é como se eu tivesse ido lá no território do Tupinambá e visto o manto em si, sabe? Mas era ali, uma sala de exposição, no museu, no meio de São Paulo, sabe? Então, é muito possível a gente pensar em outras formas de contato com esses povos, em que eles mesmos tenham o protagonismo de decidir como vão expor o próprio trabalho, sabe? Então, eu vejo umas exposições com uma desculpa bem de preguiçoso, sabe? Eu falo aqui no interior, “desculpa de peidorreiro é barriga inchada”, né? Então, umas coisas assim, bem mequetrefes, para depois falar que era o que era possível, que o museu está habituado a pegar e assinar a exposição com o nome acima dos artistas e curadores indígenas, sabe?

K. V. S. - E quem está acostumado com esse formato ocidental de museu, que é isso mesmo, é a coisa encapsulada lá e todo mundo passa, é super rápido, nem olha para nada, né? O Museu das Culturas Indígenas tem toda uma outra dinâmica, não é? Não tem nada pendurado nas paredes, né?



Para você estar simplesmente só olhando por cinco minutos. Mas eu acho que isso também tem a ver com a vivência do tempo. Como a gente vivencia o tempo, Jé. É isso que tu dizias: no museu no formato ocidental, as pessoas passam, olham super rápido para todas as peças, só para dizer que viram. Sim, então isso não é qualquer desses museus, né? Mas é aquela vivência do tempo, né? Você mesmo, com uma peça qualquer, vai a um Louvre da vida, ninguém vai parar ou a maioria das pessoas, vai parar simplesmente para ficar admirando a peça. Porque, ah, você está perdendo tempo. Eu acho que tem essa vivência do tempo que é diferente.

J. H. - São exposições tão grandes que a pessoa quer consumir aquilo o mais rápido possível. Então são corredores e mais corredores. Ela acha que se ficar tanto tempo em uma só, não vai ver o resto como se o museu fosse sair correndo também, sabe?

K. V. S. - Tem isso, não é? Mas a questão de se apropriar do espaço do museu ocidental, eu acho que tanto o Jaider [Eshell] quanto o Denilson Baniwa estão fazendo muito isso agora, não é? Porque o Jaider tinha essa ideia de criar, inclusive, o movimento Arte Indígena Contemporânea. Mas eu acho que o Denilson Baniwa está hoje, ele e outros curadores indígenas, tentando justamente se apropriar — uso a palavra apropriar mesmo, porque ele usa — desses espaços. Então é aquela coisa, como eles falam, usam o termo “armadilha”: vamos amansar os brancos usando as ferramentas dos brancos. Agora, fala um pouquinho da tua relação com o movimento Arte Indígena Contemporânea, do Jaider, Denilson, Daiara Tukano.

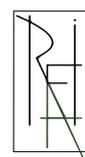
J. H. - Então, eu conheci o Jaider há alguns anos, em 2017 ou 2018. Ele já avaliou trabalhos meus acadêmicos, a gente conversava bastante na era do *Facebook*, compartilhava os trabalhos um do outro e eu sempre quis conhecer a galeria dele, porque a galeria dele também tinha uma questão expográfica diferente, 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. No trabalho enquanto artista, era a galeria do Jaider. Então, eu tive essa proximidade de ver ele discutindo, de uma forma mais intimista, no *Facebook* dele, nas *lives* e tudo, sem aquela coisa academicista de uma palestra e tudo; era ver ele divagando sobre os temas. 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”. Eu acho que é uma coisa maior do que a gente tem conhecimento. Então, eu tenho uma relação de muita admiração por todos os indígenas que se debruçam sobre o tema e falam, mas assim, o Jaider, especialmente, ele é muito querido.

K. V. S. - Eu acho isso interessantíssimo. Estás dizendo que, sabendo ou não, todos os artistas contemporâneos indígenas estão dentro do movimento. Eu acho que é verdade e um grande tributo, inclusive, à influência de Jaider. Já, recomenda para quem está querendo conhecer mais a tua obra. A gente está fazendo postagem sobre você lá na página Kmaikya [no *Instagram*, Kmaikya: histórias indígenas], mas onde é que as pessoas podem te conhecer mais? Que outros artistas indígenas você acha importantes? Quem está começando e não conhece muita gente, quem seria a sua recomendação? Que pessoas seriam a sua recomendação para introduzir as pessoas à arte indígena contemporânea?

J. H.- Meu perfil, tanto no *Twitter* quanto no *Instagram*, é meu portfólio também. Ele é *Pé de jatobá* [@pedejatoba], bem facinho de escrever. Eu não sei mexer com outras formas de portfólio, vou subvertendo as tecnologias um passinho de formiga de cada vez, porque é muita informação para a minha cabeça, então não sei fazer outros portfólios, *sites*, essas coisas. Então, o *Instagram* está me servindo bem nos últimos anos. E através dele também eu sigo muitos artistas indígenas, então dá para ir puxando um, puxando o outro. E por enquanto, além de todos que a gente já citou, que são grandes nomes, eu menciono também os que estão nessa jovem guarda. Coloquei Lais Santos [@laartg], que é uma pessoa não binária, e o trabalho maravilhoso digital também, já ilustrou livros. Andê [@ande.artes], que também é outra pessoa não binária e indígena, está no processo de retomada, mas trabalha com gráficos de jogos, design de jogos, então é muito interessante, e é uma área em que estão entrando cada vez mais jovens indígenas. Os outros que já citei, mas no momento eu cito eles dois, porque os trabalhos são maravilhosos, têm muita referência da própria etnia deles, então eu acho que vale a pena. Não é um trabalho genérico, que a gente está acostumado a ver, e às vezes, um [não] indígena quer fazer um jogo sobre indígenas, e aquela coisa genérica, sem profundidade nenhuma, que um artista indígena, que é pertencente àquele povo, pode trazer. Então, eu recomendo eles, e a Auá Mendes [@aua_art] também, que fez a retomada do povo *Mura*. Ela é uma mulher trans e já pintou murais, paredes, está no digital



também, trabalha no Museu das Culturas Indígenas, então é uma artista muito versátil, muito acessível, uma pessoa muito querida. Então, eu acho que vale a pena conhecer o trabalho dela, que é bem focado no feminino, no indígena. Acho que vale a pena vocês conhecerem esses três, que são parte da juventude indígena na arte contemporânea.

K. V. S. - Fantástico! A Auá é uma artista que eu já conheço e que adoro também. Inclusive, ela tem uma ilustração chamada *Futurismo Ancestral*, que eu acho que entra também nessa discussão do futurismo indígena. Só tenho a agradecer, Jé.

J. H. - Eu que agradeço.

Considerações finais

A experiência de entrevistar Jé Hãmãgãy nos permitiu refletir sobre as intersecções entre a arte indígena contemporânea e as lutas sociais e identitárias dos povos originários. A partir de seu percurso, enquanto artista e suas experiências pessoais, Jé Hãmãgãy evidencia como a arte se torna um instrumento de resistência e afirmação cultural, questionando o pensamento ocidental acerca das produções e identidades dos povos indígenas por meio das tradições ancestrais e dos recursos da mídia, e expondo o racismo que permeia tanto o meio artístico quando as instituições de ensino no Brasil.

Ao longo da entrevista, percebemos que Jé Hãmãgãy elabora uma abordagem artística intuitiva e conectada com as práticas e vivências comunitárias, e com seus contatos com outros artistas indígenas e outras estéticas. É a partir dessa elaboração e de seu diálogo com o Movimento Arte Indígena Contemporânea que a artista fortalece sua busca por autonomia e visibilidade no meio artístico. Além disso, sua fala enfatiza a necessidade de uma maior visibilização dada às demandas e dificuldades enfrentadas pelos artistas indígenas contemporâneos, tanto pela ausência de políticas públicas mais consistentes para os povos originários, quanto por sua luta cotidiana contra o racismo estrutural, o etnocídio, o apagamento simbólico e as muitas violências que vão desde invasões territoriais até violências ginecológicas.

Portanto, consideramos que a arte de Jé Hãmãgãy não pode ser apreciada apenas como uma expressão estética, mas como um instrumento de mobilização, articulação e conscientização acerca das transformações sociais e culturais conduzidas por ela e pelos artistas indígenas contemporâneos. Ressaltamos, ainda, que esses mesmos artistas buscam acionar em suas produções



não apenas a valorização de suas memórias, ancestralidades e narrativas, mas também o movimento de reparação histórica e a reafirmação de possibilidades de demarcação de territórios simbólicos mais justos e inclusivos (Dorrigo, 2018).

Referências Bibliográficas

ESBELL, Jaider. 2018. Arte Indígena Contemporânea e o grande mundo. *Site Jaider Esbell*. Texto publicado em 14 de junho de 2018. (<https://goo.gl/6ipzRH>; acesso em 26/03/2025).

ESBELL, Jaider. 2020. Arte indígena contemporânea como armadilha para as armadilhas. *Galeria Jaider Esbell*. Texto publicado em 9 de julho de 2020. (<http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/07/09/a-arte-indigena-contemporanea-como-armadilha-para-armadilhas>; acesso em 26/03/2025).

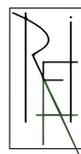
GEERTZ, Clifford. 1973. “A arte como um sistema cultural”. In: GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*, pp. 142-181. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.

KMAIKYA – HISTÓRIAS INDÍGENAS. 2024. Fykyá Pankararu: Entrevistas com Artistas Indígenas #1. (<https://www.youtube.com/watch?v=2nAqqs-rqLw>; acesso em 25/03/2025).

LAGROU, Els. 2010. *Arte Indígena no Brasil: Agência, Alteridade e Relação*. Brasília: Editora UnB.

SILVA, Kalina Vanderlei. 2021. “Oficinas digitais de artes indígenas para professores de ensino fundamental e ensino médio: Produzindo conhecimento decolonial sobre história indígena”. *Revista Brasileira de Extensão Universitária*, v. 12, n. 2, pp. 235–244. DOI: 10.36661/2358-0399.2021v12i2.12183. (<https://periodicos.uffs.edu.br/index.php/RBEU/article/view/12183>; acesso em 26/03/2025).

Recebido em: 04/04/2025
Aprovado em: 28/08/2025
Publicado em: 12/09/2025



Indigenous art as resistance: interview with Jé Hãmãgã

Abstract: This paper aims to reflect on the teaching of indigenous History and Culture in Brazilian Elementary Education, based on an interview with indigenous artist and museologist Jé Hãmãgã (Tikmũ'ũn/Maxakali), conducted as part of the extension course 'History of Indigenous Arts' promoted by the University of Pernambuco in July 2024. This interview was conducted by Professor Kalina Vanderlei Silva and serves as a source for thinking about contemporary Indigenous Art as an aesthetic, political, and epistemic practice. Jé Hãmãgã highlights artistic creation as a relational process between everyday life and ancestral memory, fueling movements for the repatriation of cultural assets and anti-colonialism. In addition, her participation in the MAI (indigenous mothers and grandmothers) collective confirms the centrality of indigenous women in creating mechanisms for maintaining collective memory. From this perspective, the practice of subjectivation is seen as an integrated whole formed by artistic, ritualistic, dietary, and environmental aspects. This approach dialogues with the Contemporary Indigenous Art Movement (AIC), developed by geographer and Macuxi's artist Jaider Esbell (2018), which suggests the use of Western languages and aesthetics as mechanisms for intercultural translation without loss of otherness. It is noteworthy that Jé's work consists of a hybrid set of indigenous traditions and global artistic elements such as comics, manga, and pop culture. It is important to highlight that this dynamic does not break with ancestry, allowing for movement between the local and the global, expanding the possibilities for expression and action in contemporary indigenous art. Jé's work applies the digital technologies present in today's social spaces to demonstrate how experiences through representations of indigenous worldviews digitally reinterpret 19th-century colonial photographs, which were used by Europeans as exotic products. Her readings always dialogue with local communities, ratifying Jé's commitment to Indigenous Art and enabling a sociocultural return on these productions. Another aspect emphasized by Jé's interview refers to the collective nature of artistic productions. She points out that productions with other indigenous artists have enabled mutual learning in terms of developing anti-colonial practices and greater integration with communities. So, Jé Hãmãgã's interview invites us to understand contemporary Indigenous Art as a practice of cultural and political resistance, marked by aesthetic hybridity, critical appropriation of technologies, and the centrality of the collective. The statements transcribed here reveal the transformative potential of Indigenous Art as an instrument of criticism of the Western canon and its reworking to construct alternative futures, in addition to offering pedagogical support for the inclusion of indigenous cultures in Education based on current and contextualized aspects, in accordance with Brazilian Law 1.645/08

Keywords: cotemporary indigenous art; ancestral memory; resistance; digital technologies; artistic collaboration.

El arte indígena como resistencia: entrevista con Jé Hãmãgã

Resumen: Este trabajo tiene como objetivo presentar algunos aspectos importantes para la reflexión sobre la enseñanza de la historia y la cultura indígenas en la educación básica brasileña a



partir de la entrevista con la artista y museóloga indígena Jé Hãmãgãÿ (Tikmũ'ũn/Maxakali), realizada en el marco del curso de extensión «Historia de las artes indígenas», promovido por la Universidad de Pernambuco en julio de 2024. Esta entrevista fue realizada por la profesora Kalina Vanderlei Silva y se sitúa como una fuente representativa para pensar el arte indígena contemporáneo como práctica estética, política y epistémica. Jé Hãmãgãÿ destaca la creación artística como un proceso relacional entre la vida cotidiana y la memoria ancestral, que alimenta los movimientos de repatriación de bienes culturales y anticolonialidad. Además, su participación en el colectivo MAI (madres y abuelas indígenas) ratifica la centralidad de la mujer indígena en la creación de mecanismos de mantenimiento de la memoria colectiva. Desde esta perspectiva, la práctica de la subjetivación se ve como un todo integrado formado por aspectos artísticos, rituales, alimentarios y ambientales. Este enfoque dialoga con el Movimiento Arte Indígena Contemporáneo (AIC), elaborado por el geógrafo y artista macuxi Jaider Esbell (2018), que sugiere el uso de los lenguajes y las estéticas occidentales como mecanismos de traducción intercultural sin pérdida de alteridad. Cabe destacar que la obra de Jé está constituida por un conjunto híbrido de tradiciones indígenas y elementos artísticos globales como los cómics, los mangas y la cultura pop. Es importante destacar que esta dinámica no rompe con la ancestralidad, permitiendo el tránsito entre lo local y lo global, ampliando las posibilidades de expresión y acción del arte indígena contemporáneo. El trabajo de Jé aplica las tecnologías digitales presentes en los espacios sociales actuales para demostrar cómo las experiencias a través de representaciones de cosmovisiones indígenas reinterpretan digitalmente fotografías coloniales del siglo XIX, que eran utilizadas por los europeos como producto de consumo exótico. Estas lecturas son siempre diálogos con las comunidades locales, ratificando el compromiso de Jé con el arte indígena y permitiendo una retroalimentación sociocultural de estas producciones. Otro aspecto destacado en la entrevista de Jé se refiere al carácter colectivo de las producciones artísticas. Ella señala que las producciones con otros artistas indígenas permitieron un aprendizaje mutuo como desarrollo de prácticas anticoloniales y una mayor integración con las comunidades. En resumen, la entrevista a Jé Hãmãgãÿ nos invita a entender el arte indígena contemporáneo como una práctica de resistencia cultural y política, marcada por la hibridación estética, la apropiación crítica de las tecnologías y la centralidad de lo colectivo. Las declaraciones transcritas aquí revelan el potencial transformador del arte indígena como instrumento de crítica al canon occidental y en su reelaboración para la construcción de futuros alternativos, además de ofrecer subsidios pedagógicos para la inclusión de las culturas indígenas en la Educación Básica a partir de aspectos actuales y contextualizados, en consonancia con la Ley brasileña 11.645/08.

Palabras clave: arte indígena contemporáneo; memoria ancestral; resistencia; tecnologías digitales; colaboración artística.

Direitos autorais das pessoas autoras, 2025. Licenciado sob Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0). Esta licença permite compartilhar o material para fins não comerciais, desde que seja dado o devido crédito à obra original, sem modificações. Texto da Licença:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

