



FILOSOFIAS ESTÉTICO-POLÍTICAS COMO RESPOSTA AOS APOCALIPSES COLONIAIS: FUTURISMOS INDÍGENAS A PARTIR DE *TURTLE ISLAND*

*Aesthetic-Political Philosophies as an Answer to
Colonial Apocalypses: Indigenous Futurisms
from Turtle Island*

Kalina Vanderlei Silva*

Recebido em: 28/08/2025

Aprovado em: 10/12/2025

Resumo: Trabalhando com obras literárias e visuais enquanto fontes históricas, buscamos pensar os futurismos indígenas formulados em uma América do Norte originária, e sua releitura no Brasil, enquanto propostas estético-políticas de uso da Arte como ferramenta de expressão e resistência cultural, assim como de formulações intelectuais e filosóficas. Partindo das críticas indígenas aos conceitos ocidentais de Intelectual e de Ciência, feitas, entre outras, por Linda Tuhiwai Smith, Silvia Rivera Cusicanqui e Jaider Esbell, propomo-nos a ler obras indígena-futuristas não apenas em seu caráter estético, mas também teórico, enfatizando o quanto a Arte tem criado espaços para atuação de pensadores indígenas muitas vezes excluídos de debates acadêmicos.

Palavras-chave: Arte; Contracolonialidade; Indígenas.

Abstract: Reading literary and visual works as historical sources, we seek to reflect about the indigenous futurisms formulated in an aboriginal North America, and their rereading in Brazil, as aesthetic-political proposals for the use of Art as a tool for expression and cultural resistance, as well as intellectual and philosophical formulations. Starting from the indigenous critiques of Western concepts such as Intellectual and Science, made, among others, by Linda Tuhiwai Smith, Silvia Rivera Cusicanqui and Jaider Esbell, we propose to read indigenous-futuristic works not only in their aesthetic character, but also in their

* Livre-Docente pela UPE, Pós-Doutora em História Moderna, Contemporânea e da América pela Universidad de Salamanca, Doutora em História pela UFPE, Professora Associada da UPE\Bolsista de Produtividade do CNPq, kalina.silva@upe.br e ORCID [0000-0002-8370-1894](https://orcid.org/0000-0002-8370-1894).



theoretical character, emphasizing how much Art has created spaces for the action of indigenous thinkers often excluded from academic debates.

Keywords: Art; Countercoloniality; Indigenous.

Introdução:

Imaginar é um ato político (REINA-ROZO, 2023, p 198).

Nesse trabalho procuramos observar os Futurismos Indígenas (*Indigenous Futurisms*) das Primeiras Nações de *Turtle Island*¹ enquanto um movimento artístico-literário nativo-americano e como ele tem usado a ficção para pensar possibilidades de vida para povos indígenas, buscando também sua leitura por artistas indígenas brasileiros preocupados com um fazer artístico-político imbuído de elaborações teórico-filosóficas. Originalmente organizado em torno da antologia de Ficção Científica *Walking the Clouds*, pela autora anishinaabe Grace L. Dillon (2012), para reivindicar o lugar nativo-americano nesse gênero literário, os *Indigenous Futurisms* se multiplicaram em escopo e objetivos, mas sempre traduzindo cosmovisões e tecnologias ancestrais em linguagens ocidentais, espalhando-se geograficamente do Canadá ao Peru e para além das artes: da robótica e inteligência artificial aos *games*, passando pela Ecologia e pelo Design (SCHULTZ, 2018; LAPENSÉE, 2020; RUIZ, 2024; OLIVEIRA, 2025). Sua leitura, no Brasil, permanece fundamentalmente artística, entre a música e as artes visuais, embebida em tradições culturais que presam a produção coletiva, abraçada por artistas como André Puri, Katu Mirim, Kadu Tapuya, Moara Tupinambá, Owerá e Renata Tupinambá (PAIVA, 2022; GOHL, 2023; ALMEIDA, 2024). Artistas que, trabalhando de forma independente, mas paralela, associam, e às vezes submetem, considerações estéticas à resistência

¹ Optamos pelo uso da expressão *Turtle Island* para nos referirmos ao que hoje é o Canadá e os Estados Unidos enquanto territórios indígenas. Expressão originalmente dos Anishinaabe, povo de vários dos criadores do movimento em questão, hoje empregada por cientistas e escritores das Primeiras Nações para designar essa área cultural (ROBISON, FILICE, 2018; LEMELIN, HURST, GRIMWOOD, 2024; HUNT, STEENSON, 2017).



política, assumindo uma postura que instrumentaliza a Arte como arma de reivindicação de direitos.

Nesse sentido, a produção estética dos múltiplos futurismos originários está intrinsecamente conectada a questionamentos políticos e epistemológicos e à própria natureza da Arte e do papel político dos artistas, sempre em consonância com resistências coletivas. Isso nos leva a pensar os artistas indígena-futuristas como intelectuais na fronteira entre as concepções ocidentais e os saberes de seus povos, de acordo com a proposição de Seixlack e Castro (2021, p. 164) de que as produções de saberes indígenas podem ser entendidas, pelo imaginário acadêmico ocidental, a partir de uma leitura gramsciana do intelectual orgânico: aquele preocupado e sintonizado com a visão de mundo do grupo subalterno que representa. Nessas mesmas linhas, Helen Gohl (2023, p. 28) ressaltou, baseada nas críticas da multiartista Renata Tupinambá, a necessidade de interpretarmos esses futurismos como uma forma de pensar com lógicas próprias de produção de conhecimento e de visões críticas sobre o mundo. Isso porque as preocupações cosmológicas, ontológicas e epistemológicas da miríade de distintas culturas hoje abrigadas sob o termo ‘indígenas’, elaboradas por pensadores e pensadoras que não se prestam ao limitante papel de intelectual, dificilmente cabem em qualquer definição ocidental, como já afirmaram a epistemóloga maori Linda Tuhiway Smith (2018) e a socióloga aymará Silvia Rivera Cusicanqui (2023), ambas atentas à relação entre produção científica e saberes originários.

Cientes disso, pensadores indígenas têm usado linguagens artísticas para travar diálogos intelectuais. Como o geógrafo e artista macuxi Jaider Esbell definiu ao estabelecer os parâmetros do movimento Arte Indígena Contemporânea (AIC), para os artistas indígenas hoje, fragmentados entre suas culturas e o Ocidente, a Arte deve funcionar como uma arma(dilha) em prol da resistência cultural; estética e resistência se encontrando, assim, para definir o ativista (FONSECA JUNIOR, 2023, p. 71). Para ele, que considerava a Arte como “uma extensão da nossa política para este mundo”, é o fazer artístico que possibilita que o ativista indígena leve suas “demandas a gente que nunca saberia

da nossa existência por outros caminhos. A arte motiva e faz com que mais pessoas reivindiquem seus lugares na trajetória histórica do país” (ESBELL, NEIVA, 2020). Esbell usava suas obras, então, para construir uma nova história em contranarrativa às Histórias coloniais a partir do que Janice Thiél (2006, p. 225) chama de *memoro-política*, a história dos acontecimentos esquecidos – diríamos apagados.

Esbell tinha, portanto, uma perspectiva muito definida da função política de sua arte e das artes indígenas como um todo. Ao ser entrevistado sobre o trabalho que desenvolvia em sua *Galeria Arte Indígena Contemporânea*, ele respondeu: “É o meu estúdio, que chamei de galeria por estratégia. Se as linguagens artísticas passam por esse espaço chamado galeria, decidi criar isso para fazer parte desse mundo” (ESBELL, NEIVA, 2020). Deixando assim ainda mais claro seu uso das estratégias do mundo da Arte ocidental e sua práxis como ocupação de um território político, artístico e, como veremos, teórico.

Tais considerações embalam nossa reflexão sobre como *Indigenous Futurisms* enquanto movimento plural, em suas várias vertentes, usam a imaginação como instrumento de resistência, pensando novas narrativas para povos vitimizados pelo colonialismo e construindo contranarrativas ao Apocalipse da invasão europeia das Américas. Considerando então que privilegiamos fontes artísticas, tecemos nossa análise partindo da História Cultural em diálogo com a crítica artística e teórica decolonial como proposta por intelectuais indígenas como Jaider Esbell (2016, 2021) e Linda Tuhiway Smith (2018). Essas bases teóricas nos permitem ler obras de escritores de *Turtle Island* identificados com indígena-futuristas a partir do manifesto seminal da pensadora anishinaabe Grace Dillon; escritores como Stephen Graham Jones, Rebecca Hoanhorse, Darcie Little Badger, assim como o pioneiro Gerald Vizenor. Também nos permitem analisar outras produções, principalmente audiovisuais como a obra de Kadu Tapuya, como criações intelectuais elaboradas sobre bases filosóficas bem definidas e que ultrapassam os limites estabelecidos pelo Ocidente para seus intelectuais.

Os Futurismos de *Turtle Island* como Resposta ao Apocalipse da Colonização:

| 285

Você pode estar esperando que esse projeto apresente alguns dos ‘mitos nativos’ sobre os quais você ouviu falar. Mas por quê? Esses não são mitos. Essas histórias aconteceram e continuam a acontecer. Por essa razão elas existem em qualquer tempo, passado, presente e futuro (NICHOLSON, 2015).²

Qualquer associação entre um movimento intelectual e artístico que reconfigura tecnologias ancestrais de pensadores e criadores oriundos das Primeiras Nações de *Turtle Island* e um termo como Futurismo, cujas origens são profundamente arraigadas em apologias ocidentais da guerra, da máquina e da velocidade (NETO, 2017, p. 111), precisa ser feita considerando tal associação como um ato de releitura desse conceito que se arrogava em elegia da Técnica; Técnica essa que, entrelaçada à Ciência, foi constantemente negada pelo discurso acadêmico aos povos indígenas ao mesmo tempo em que foi aclamada como um dos elementos definidores da Ficção Científica, responsável inclusive por criar na Arte tecnologias ainda não disponíveis no ‘mundo real’ (JOHNSON, 2011, p. 11; GOHL, 2023, p. 27). Justamente por essas associações alguns artistas e pensadores indígenas que, de outra forma, trabalham em sintonia com a filosofia dos *Indigenous Futurisms*, relutam em abraçar o conceito: caso de Renata Tupinambá (GOHL, 2023, p 27) e do *Indigenous Action*.

Mas para além da própria origem do termo Futurismo, a Ficção Científica como um todo atrelou sua aura de inovação a um discurso que é, na melhor das hipóteses, eurocêntrico quando não francamente racista. Um discurso que atribui sua arrogada inovação tecnológica a uns poucos autores brancos como Poe, Verne, Wells, Asimov (e às vezes Mary Shelley, como exceção), tidos como os ‘pais’ do gênero (BOULD, BUTLER, VINT, 2024, p. 02). E foi na contestação a

² No original: *You may have expected that this project would present some of the ‘native myths’ that you have heard before. But why? These are no myths. These stories happened and continue to happen. For that reason they exist in any time past, present and future.* Todas as traduções são da autora.

esse discurso, praticamente um ‘mito de origem’, que Grace L. Dillon criou sua coletânea-manifesto, enumerando elementos e técnicas narrativas comumente apresentados como invenção da Ficção Científica clássica e expondo suas origens nas narrativas nativo-americanas. Dessa forma, mais do que artistas nativo-americanos se apropriando de ferramentas tecnológicas e conceituais do Ocidente, o que Dillon propõe é que se reapropriem das técnicas de criação de mundos que já são suas por direito de herança cultural:

Muitas técnicas narrativas experimentais que autores inovadores da Ficção Científica se congratulam por descobrirem na verdade existem há milênios nas formas indígenas de narrar. *Slipstream*, realidades alternativas, multiverso, viagem no tempo – os tropos comuns da Ficção Científica *mainstream* são elementos antigos das formas de saber indígenas. (DILLON, 2016)³

Tal reapropriação, que investe contra a arrogância progressista dos discursos científicos e tecnológicos imperialistas, começou com uma das maiores inspirações para os futuristas originários de *Turtle Island*, o Afrofuturismo; movimento de onde inclusive vem a definição de Futurismo usada por Dillon (ROANHORSE, LAPENSÉE, JAE, LITTLE BADGER, 2017; PAIVA, 2022, p. 112-113). Mas, diferente do Afrofuturismo que surgiu na música e performances multiartísticas de Sun Rá e George Clinton, assim como na literatura de Octavia Butler e Samuel Delany (WOMACK, 2013, p. 19; SHAVERS, 2024, p. 94), *Indigenous Futurisms* nasceram como uma reação ao eurocentrismo específico da Ficção Científica e especulativa (LAPENSÉE, 2020) para depois se expandirem para outras artes e linguagens. No cerne do movimento está a vontade de posicionar protagonistas indígenas no centro de histórias que não apenas os tenham como personagens, mas que sejam construídas a partir de suas cosmovisões e usando técnicas narrativas ancestrais para, a partir daí, tecer futuros construídos com foco tanto em suas experiências passadas-presentes, mas em mundos que fujam aos traumas da colonização.

³ No original: *Many experimental narrative techniques that cutting-edge SF authors congratulate themselves for discovering have actually been around for millennia in Indigenous storytelling. Slipstreams, alternative realities, multiverses, time traveling—the stock tropes of mainstream SF are ancient elements of Indigenous ways of knowing.*

Nesse sentido, a pluralidade dos Futurismos Indígenas implica a existência de formatos e temáticas únicas em sua diversidade. A linguista mixe Yásnaya Aguilar (2021) critica o que percebe como a natureza generalizante do movimento original, e ínsita a que pensemos múltiplos futurismos indígenas em diferentes línguas, inclusive as coloniais, já que as histórias possíveis na Mesoamérica não são aquelas possíveis em *Turtle Island*, ou nos territórios maxacali ou xucuru, tendo todas elas em comum principalmente o fato de serem respostas aos epistemicídios impostos às narrativas indígenas. Crítica, inclusive, que repercutiu na própria Dillon, levando-a a enfatizar a natureza multirregional do movimento ao estabelecer o conceito no plural (DILLON, MARQUES, 2021).

Por outro lado, Dillon (2016) critica outras generalizações, como a tendência do mercado literário norte-americano em definir qualquer obra escrita por um nativo-americano como Literatura Nativa (*Native Literature*), ignorando as diferenças entre os gêneros literários de cada autor. Ela considera essa abordagem, promovida por editoras e livrarias, como ‘conveniente’ mas não coerente, em uma crítica que encontra paralelo no Brasil na voz do pensador Ailton Krenak quando este debate o direito de diferentes autores indígenas nomearem o gênero no qual trabalham, ao mesmo tempo em que repudia o fenômeno da infantilização que caracteriza as representações brasileiras dominantes sobre os indígenas ao apontar o fato de que, no mercado editorial brasileiro, obras que trazem mitos de criação de povos indígenas são logo classificadas como Literatura Infantil independente da intenção do autor (KRENAK, NASCIMENTO, 2025).

Nos Estados Unidos, essa Literatura dita nativa começou a despontar na década de 1960 com escritores como Vine Deloria, sioux, e seu *Custer died for your sins: an Indian Manifest*, de 1969, e o kiowa Scott Momaday e sua *House Made of Dawn*, de 1968 (ALMEIDA, 2024, p.04). No Brasil, a abertura para uma Literatura indígena escrita veio com a Constituição de 1988 e a criação de escolas indígenas (SOUZA, 2018, p.58) e, para o escritor wapichana Cristino Waphichana, foram Eliane Potiguara e Kaká Werá seus primeiros autores. Mas

em um e outro território, todavia, obras de ficção especulativa que possam ser caracterizadas como indígena-futuristas são bem mais recentes, e só se organizaram enquanto pertencentes a uma filosofia político-estética a partir da antologia de Dillon. E assim como no Brasil aconteceu com o movimento Arte Indígena Contemporânea, artistas-pensadores que se reúnem sob a bandeira dos *Indigenous Futurisms* elaboram suas obras não apenas como formas de expressão artísticas, ou peças destinadas à indústria cultural, mas também como armas de resistência política e cultural nas quais usam a imaginação de presentes-futuros a partir de pontos de vistas e tecnologias indígenas para construírem contranarrativas ou narrativas contracoloniais. Assim, conforme a jornalista choctaw Johnie Jae:

Diferente da Ficção Científica padrão, onde o futurismo é tipicamente violento e valoriza o avanço da tecnologia tanto sobre a natureza quanto sobre os seres humanos, a ficção científica indígena é o polo oposto. Nós imaginamos mundos onde o avanço da tecnologia não perturba ou destrói ecossistemas ou a balança de poder entre humanos e natureza. Mesmo em histórias onde estamos explorando mundos alienígenas, pensamos em como coexistir com as formas de vida nativas daquele mundo. Pensamos sobre como os caminhos de nossas culturas, linguagens, e tudo que nos faz quem somos podem ser preservados e como podem evoluir nesses novos mundos. (ROANHORSE, LAPENSÉE, JAE, LITTLE BADGER, 2017)⁴

Existe, dessa forma, em obras de autoras como Little Badger (2022) e Roanhorse (2018), uma harmonia entre ecologias e tecnologias (não necessariamente ocidentais, mas não as excluindo também). E tal filosofia não está restrita à literatura, pelo contrário, alcança formatos multimídias, o que é coerente com a proposta de fugir aos limites dos gêneros artísticos e literários ocidentais. Assim, a partir das formulações desse movimento, autores das Primeiras Nações têm criado jogos, como *Thunderbird Strike*, co-criado por Elizabeth LaPensée (2016), comics como a *Graphic Novel Moonshot - The Indigenous Comics Collection* (NICHOLSON, 2021) e filmes como o curta

⁴ No original: *Unlike mainstream science fiction, where futurism is typically violent and values the advancement of technology over both nature and human beings, Indigenous sci-fi is the polar opposite. We imagine worlds where the advancement of technology doesn't disrupt or destroy ecosystems or the balance of power between humans and nature. Even in stories where we are exploring alien worlds, we think about how we can co-exist with the life forms indigenous to that world. We think about the ways our cultures, languages, and everything that makes us who we are can be preserved and how they can evolve in these new worlds.*

metragem *The 6th World*,⁵ da cineasta diné Nanobah Becker (2012). E para além das artes, têm produzido propostas em diferentes campos, inclusive acadêmicos, como na Educação (REINA-ROZO, p. 208), e áreas Tecnológicas já mencionadas.

| 289

Essa expansão dos *Indigenous Futurisms* de *Turtle Island* pode também ser pensada através das críticas indígenas que lhe são feitas. Yásnaya Aguilar (2021), por exemplo, problematiza não apenas o reducionismo do conceito, mas sua construção a partir de uma categoria colonial: ‘índio’. Para ela universos narrativos que pensem futuros a partir de cosmovisões ancestrais precisam fazer isso não apenas a partir das especificidades de áreas culturais distintas – com narrativas de futuros mesoamericanos, embasadas no repertório cultural milenar compartilhado pelos povos em diálogo na região – mas também e sobretudo evitando e desconstruindo categorias coloniais que ainda se impõem nos escritos indígenas.

A desconstrução dessas categorias é também o cerne da crítica do *Indigenous Anti-Futurist Manifesto*. Em *Rethinking the Apocalypse: An Indigenous Anti-Futurist Manifesto*, artigo de 2020, o grupo *Indigenous Action* (IA) de militância digital anticolonialista e anticapitalista, critica o conceito por estar atrelado à noção de um futurismo ocidental tecnocêntrico e predatório. Entretanto, interessante, ao tecer seu argumento, o IA termina defendendo muitas das premissas que Dillon também defende. Sua provocação original, posta no título do artigo, que chama a repesar o Apocalipse, seguida do enunciado “Por que podemos imaginar o fim do mundo, mas não o fim do colonialismo?” (“*Why can we imagine the ending of the world, yet not the ending of colonialism?*”) já é em si uma evocação do conceito de *native apocalypse* proposto por Dillon. Já sua invectiva, posta na epígrafe “O fim está próximo. Ou ele já chegou e já passou?” (“*The end is near. Or has it come and gone before?*”), que dá lugar a uma sincronicidade entre futuros-passados ao longo do texto, evoca o *slipstream*:

Nós somos os sonhadores sonhados por nossos antepassados. Nós estamos atravessando todo o Tempo entre os suspiros de nossos sonhos. Nós existimos ao mesmo tempo com nossos antepassados e

⁵ Episódio da série *Future States*, rede ITVS, disponibilizado na Vimeo pela própria diretora.

gerações ainda não nascidas. Nosso futuro está seguro em nossas mãos. Ele é nossa mutualidade e nossa interdependência. É nosso parente. Está nas pregas das nossas memórias, dobradas gentilmente por nossos ancestrais. É nosso Sonhar coletivo, e é Agora. Então. Amanhã. Ontem. (INDIGENOUS ACTION, 2020)⁶

| 290

O próprio estilo narrativo do manifesto, onírico e lírico, foge à restrição do ensaio acadêmico ou jornalístico enquanto evoca saberes ancestrais que perpassam diferentes realidades:

Nós temos um não-saber de histórias encimadas por histórias do mundo que é parte de nós. É a linguagem do cosmos que fala em profecias há muito gravadas nas cicatrizes onde nossos ancestrais sonharam. É a dança-fantasma, os sete fogos, o Nascimento do Búfalo Branco, a sétima geração, os cinco sóis, está escrito na pedra perto de Oraibi, e além. (INDIGENOUS ACTION, 2020)⁷

Logo, em vez de ver nesse manifesto uma oposição aos *Indigenous Futurisms* pensados pelas/os escritores e criadores anishinaabe, blackfeet, pueblo, métis, lipan, vemos nele uma ampliação da pluralidade dos mesmos feita, entretanto, a partir de uma perspectiva indígena-anarquista que critica a própria inserção de nativos-americanos em estruturas oriundas do colonialismo. Vemos as técnicas narrativas e evocações de saberes ancestrais desse manifesto, assim como a reivindicação de uma existência entre diferentes realidades e temporalidades, correr em paralelo àquelas propostas pelos pensadores indígena-futuristas de *Turtle Island*.

Isso é possível porque, em termos temáticos e de técnicas narrativas, os *Indigenous Futurisms* trazem um gama de variações, como não poderia deixar de ser com autores oriundos de tradições culturais tão diversas. Além disso, trazem também uma variedade de técnicas, formas de contar nas quais aparece o *slipstream*, o fluir entre diferentes universos, temporalidades e realidades. Essa sincronicidade de passados-presente esbarra também no fato de que, para

⁶ No original: *We are the dreamers dreamt by our ancestors. We have traversed all time between the breaths of our dreams. We exist at once with our ancestors and unbirthered generations. Our future is held in our hands. It is our mutuality and interdependence. It is our relative. It is in the creases of our memories, folded gently by our ancestors. It is our collective Dreamtime, and it is Now. Then. Tomorrow. Yesterday.*

⁷ No original: *We have an unknowing of histories upon histories of the world that is part of us. It is the language of the cosmos, it speaks in prophecies long carved in the scars where our ancestors dreamed. It is the ghostdance, the seven fires, the birth of the White Buffalo, the seventh generation, it is the five suns, it is written in stone near Oraibi, and beyond.*

diferentes culturas, o Futuro é um tempo inexistente ou percebido como uma construção muito distinta da ocidental. Yásnaya Aguilar (2021) mostra como na língua mixe o Futuro é uma verticalidade que “nos vai caindo, atravessando o corpo e nos banhando de tempo” (“*nos va cayendo, atravesando el cuerpo e bañándonos de tiempo*”); o que, quando colocado em contraste com línguas e cosmovisões nas quais o futuro não existe, como a munduruku (MUNDURUKU, 2017), reforçam a crítica tecida por Eduardo Natalino dos Santos (2009, p. 83-84) às generalizações de temporalidades indígenas no pensamento ocidental.

Essa pluralidade narrativa, apesar de suas particularidades, compartilha uma ênfase em permear *worldbuildings* com tecnologias ancestrais lidas em cenários ou formatos que a Ficção Científica associa a tecnologias futuristas. E se essas tecnologias podem tomar a forma de máquinas – como as *space canoes* (ROANHORSE, LAPENSÉE, JAE, LITTLE BADGER, 2017) que o escritor puri André Puri (2021, p.03) chama de espaçocanoas – por outro lado, elas também podem se constituir em conhecimentos tradicionais. A escritora pueblo Rebecca Roanhorse, por exemplo, fala em como um dos aspetos dos *Indigenous Futurisms* é a consciência e vontade de abraçar ciências indígenas que, segundo ela, só são ‘radicais’ porque foram desprezadas como ‘primitivas’ pelo colonialismo: “Parece que toda semana há uma nova ‘descoberta’ pela ciência hegemônica que nos leva, a nós indígenas, a dizer ‘é, nós avisamos’” (“*It seems that every week there’s some new “discovery” by mainstream science that has Indigenous people saying, “Yeah, we told you so.”*”) (ROANHORSE, LAPENSÉE, JAE, LITTLE BADGER, 2017). Sublinhando, assim, a crítica feita por Dillon à apropriação e desapropriação desses saberes pelos discursos científicos e científicos-ficcionais ocidentais; crítica ecoada, fora de seu movimento, por Linda Tuhiway Smith (2018, p. 31-74) em sua análise da relação entre Ciência ocidental e imperialismo. Apropriação e desapropriação que andam também lado a lado ao apagamento de conhecimentos formulados por povos originários quando esses são incorporados no repertório científico ou artístico ocidental: enquanto Silvia Rivera Cusicanqui (2021, p. 90) acusa a própria Teoria Decolonial de se apropriar

e apagar pensadores originários, Dillon (2012, p. 04) aponta o fato de que o Multiverso, antes de ser uma noção no imaginário ocidental, já o era em cosmovisões nativas e nas narrativas indígenas.

| 292

Não só o Multiverso, como também formas de pensar tempos não-lineares (DILLON, 2012, p. 03-04). Isso é visível, por exemplo, no clássico de 1978, *Custer on the Slipstream*, de Gerard Vizenor, não apenas precursor dos *Indigenous Futurisms*, mas, segundo Dillon, precursor do próprio *slipstream* enquanto uma técnica literária francamente associada ao Sci-fi (DILLON, 2012, p. 15-16). A obra de 1978 desconstrói o discurso hegemônico norte-americano que apresenta o General Custer, do Exército estadunidense oitocentista, como uma vítima heroica (HIGGINS, 2016), e o desmascara como responsável por muitos massacres indígenas no século XIX, antes de ter sido derrotado na batalha de *Little Big Horn* pelas forças sioux comandadas por Thatanka Iyotake e Tasunko Witko, *Sitting Bull* e *Crazy Horse*, respectivamente (BROWN, 2003, p. 345-372).

Na trama de Vizenor, Custer reencarna em homens brancos em posição de autoridade, opressores e reprodutores do colonialismo, e é confrontado pelos líderes sioux em uma narrativa na qual passado e presente se misturam. Em determinado momento da história, a secretária de Custer reencarnado em um burocrata anuncia: “‘Crazy Horse está aqui’, [...] ‘Ele diz que tem uma reunião com você do passado, mas não há nada na agenda sobre isso.’” (“‘Crazy Horse is here,’ [...] ‘He said he has an appointment with you from the past, but there is nothing on the calendar about him.’”) (VIZENOR, 2012, p. 18). Isso ocorre ao mesmo tempo em que o novo Custer fala ao telefone com uma liderança indígena que depois se apresenta como *Sitting Bull*, em um jogo de temporalidades e identidades que, segundo Dillon (2012, p. 16-17), consegue transmitir “a experiência muito real de deslizar em vários níveis de percepção e consciência, aqui transmitido como um estado de queda em piscinas escuras de transe xamanístico e possessão” (“the very real psychological experience of slipping into various levels of awareness and consciousness, here conveyed as a state of falling down into deep dark pools of shamanic trances and possession.”)

E esse *slipstream* continua na literatura de jovens escritores no século XXI, como demonstra o romance *Elatsoe – O Segredo Ancestral*, da escritora e geocientista lipan Darcie Little Badger (2022).⁸ Nessa trama, a protagonista lipan usa sua habilidade de despertar espíritos de animais para investigar a morte suspeita de um familiar em uma cidade pequena dos Estados Unidos. Os muitos elementos espirituais e diferentes realidades que permeiam a história permitem que ela seja facilmente enquadrada pelo mercado editorial não apenas como literatura para jovens adultos (*Young Adult*) mas também como fantasia. Mas são elementos retirados das tradições lipan, e postos em uma narrativa que emprega com naturalidade o *slipstream* na fluidez com que a protagonista acessa o mundo onírico e o mundo dos espíritos a partir de uma habilidade interpretada como tecnologia\saber\herança ancestral e matriarcal.

Também o escritor blackfeet Stephen Graham Jones, na introdução da coletânea de terror *Never Whistle at Nighth* (HAWK, VAN ALST JR, 2023), apresenta um grupo de guerreiros nativos-americanos a cavalo atravessando uma rodovia à noite e confundindo as fronteiras entre os mundos: estariam eles nessa realidade? Estariam cruzando de uma outra, seriam fantasmas? Mas, sendo fantasmas, seriam fantasmas do passado ou ecos do futuro? “Aqueles cavaleiros deslizando sobre ela podem ainda não ter nascido” (“*Those riders gliding through it might not be born yet*”) (JONES, 2023a, p. XVI).

Jones, que é definido pelo mercado editorial ocidental principalmente como um autor de terror, exemplifica também como as fronteiras entre os gêneros ocidentais são facilmente borradas pela escrita e pensamento ditos indígenas, com o sobrenatural inserido em narrativas de um cotidiano de violência sistêmica sobre seus protagonistas. O *slipstream* é uma constante em suas obras que abordam diferentes temporalidades se entrecruzando, como *The Buffalo Hunter Hunter* (JONES, 2025) e *The Fast Red Road: A Plainsong* (JONES, 2000), essa última uma das obras que Dillon escolheu para ilustrar sua definição de *native*

⁸ Original em inglês publicado em 2020.

slipstream (DILLON, 2012, p. 34-35). Nele também vemos um outro elemento que Dillon apresenta como característico da construção de mundos dos *Indigenous Futurisms*: a distopia no tempo presente. Os protagonistas de Graham Jones, muitos dos quais são os únicos nativos-americanos em cenários tidos como comuns nos Estados Unidos – caso da trilogia *The Indian Lake* (JONES, 2021, 2023b, 2024) – vivem as mazelas do racismo estrutural e da destruição total de suas culturas ao mesmo tempo que lidam com o sobrenatural.

Nesse sentido, suas narrativas são distopias, mas distopias de um presente pós-apocalíptico, uma vez que, diferente daquelas ocidentais que projetam pós-apocalipses futuros, para os povos originários o apocalipse começou com a invasão europeia e a distopia é uma realidade histórica e atual (ALMEIDA, 2024, p. 06, 08). Essa característica configura o que Dillon chama de narrativas focadas no *native apocalypse*. Mas se os apocalipses de Jones são presentes, em *Welcome to Your Authentic Indian Experience*TM, de Rebecca Roanhorse (2017), eles estão em um futuro em que o capitalismo sobreviveu e criou novas formas de entretenimento virtual nas quais, em centros turísticos, qualquer pessoa pode vivenciar a ‘experiência’ de ser indígena: leia-se, de se inserir em cenas de representações estereotipadas dos nativos norte-americanos performadas por atores indígenas presos em uma cadeia assalariada de desrespeitos cotidianos. Na trama, o protagonista vê sua identidade usurpada por um homem branco que se apresenta como tendo uma antepassada indígena. O conto mistura o tipo de tecnologia que a Ficção Científica classifica como futurística com um tipo de possessão que ao mesmo tempo que ecoa cosmovisões espirituais, também funciona como uma analogia à apropriação dos corpos e culturas indígenas pelo capitalismo e pelo colonialismo.

Por outro lado, nesse subgênero também existem histórias em futuros distópicos nos quais os indígenas são os únicos sobreviventes (DILLON, 2012, p. 08-09). Caso, por exemplo, de *Trail of Lightning* da mesma Rebecca Roanhorse (2018), primeira parte de uma duologia caracterizada como distopia onde um apocalipse climático levou ao colapso da civilização ocidental, especificamente

representada pelos Estados Unidos, e deixou os Diné livres e soberanos em suas terras defendidas e prósperas. Na trama, a protagonista combate entidades mitológicas usando poderes herdados de seu clã, uma habilidade que teria sido readquirida pelos Diné no novo contexto e que se configuraria como uma tecnologia ancestral.

A protagonista de Roanhorse, assim como a de Little Barger, e em certa medida a sofrida *final girl* da trilogia *Indian Lake* de Graham Jones, encarnam um tropo narrativo que é praticamente uma filosofia dos *Indigenous Futurisms*, o de *survivance*; conceito criado por Vizenor para fomentar a construção de histórias nas quais os protagonistas indígenas ultrapassem a representação ocidental de eternas vítimas e sejam desenhados como personagens completos, heroicos e ou vilanescos na mesma medida (LENHARDT, 2020, p. 334). E se Vizenor (2008, p. 01) define *survivance* como uma estética, ele a insere também na arena do Direito Internacional ao pregar como mundos imaginados pelos *Indigenous Futurisms* podem transformar realidades, nesse processo reivindicando também o papel teórico-filosófico do movimento: “*Survivance* é o direito hereditário de sucessão ou reversão de um patrimônio e, no âmbito das declarações internacionais de direitos humanos, constitui um patrimônio narrativo de *survivance* indígena” (“*Survivance is the heritable right of succession or reversion of an estate and, in the course of international declarations of human rights, is a narrative estate of native survivance*”).

Seria a Arte Indígena Brasileira Futurista além de Artivista?

Imaginar é criar mundos (Eshell, Berbert, 2020).

Alguns meses após o lançamento do *Indigenous Anti-Futurist Manifesto* pelo *Indigenous Action*, a editora *indie* brasileira GLAC (2020) publicou a tradução do mesmo em seu site, mas com um acréscimo: a reprodução de obras do artista plástico baniwa Denílson Baniwa, um dos principais nomes do movimento Arte Indígena Contemporânea, levando-nos a questionar se haveria

uma intercessão entre os *Indigenous Futurisms*, em suas muitas versões, e a AIC. E da perspectiva da multiplicidade de futurismos que compartilham da ideia de que a criação de mundos é em si uma contranarrativa aos epistemicídios e etnocídios, e que reclamam o direito a imaginar como ato político, tanto o movimento fundado por Esbell quanto a filosofia que pensa um futuro ancestral, defendida por Ailton Krenak, podem ser interpretadas como futurismos possíveis, ou como querem o *Indigenous Action* e outros críticos, alternativas a esses futurismos.

Muitos são os paralelismos e diálogos entre os futurismos indígenas como pensados em *Turtle Island* e a AIC com seu manifesto encarnado na práxis de Jaider Esbell e sua ênfase na ação estético-política, segundo a qual Arte deve ser uma consideração secundária à resistência (ESBELL, 2018, p. 50; LUNA, FLORES, MELO, 2021). Mas enquanto *Turtle Island* reivindica suas técnicas narrativas apropriadas pela Ficção Científica e o lugar dos pensadores indígenas no rol dos inovadores, Esbell reclama o caminho artístico como uma das poucas alternativas para a expressão do pensamento intelectual indígena, barrado pelas estruturas acadêmicas ocidentais: graduado em Geografia, o pensador macuxi desistiu de continuar carreira acadêmica pelo desincentivo encontrado em sua trajetória universitária, passando então a usar o seu lugar enquanto artista como plataforma para a expressão que lhe foi negada pelos níveis mais altos da Educação superior no Brasil (ESBELL, 2018, p. 28).

Já a crítica e curadora Naine Terena (2019), pensando o ativismo, aponta o quanto artistas indígenas contemporâneos remetem sua produção a um engajamento político que ao mesmo tempo que objetiva “causar impacto” e “sensibilizar uma audiência cada vez maior a respeito de questões sociais e discursos estereotipados acerca dos povos indígenas” também buscam resguardar memórias tecidas em “possibilidades narrativas” transformadas em “testemunhos de luta”. O ativismo da AIC, assim, compartilha com os pensadores dos *Indigenous Futurisms* a ênfase em narrativas originárias e faz isso através da ação coletiva, com artistas preocupados em respeitar “desejos de

seus anciãos e comunidades” e de torná-los “coprodutores de suas obras” (TERENA, 2019). Caso, por exemplo, de Isael Maxacali, tikmũ’ũn, e do coletivo artístico huni kuin, o MAHKU, que, envolvidos pelas tradições culturais de seus povos, vêm se apropriando de fórmulas, formatos e códigos do mundo da Arte ocidental para preservar seus acervos culturais, barganhar com o mercado globalizado e educar os não-indígenas sobre suas tradições.

Isael Maxacali produz desenhos, pinturas e animações aclamadas por importantes instituições de Arte Contemporânea no Brasil, como o Prêmio PIPA (2023), e cuja função proclamada é não apenas preservar o repertório cultural tikmũ’ũn, e compartilhar com seu próprio povo, mas servir de ferramenta de aproximação com os não-indígenas (DE BROT, MAXAKALI, MAXAKALI, 2021), sempre enfatizando a natureza coletiva por traz das mesmas:

Já fiz muitos filmes para as pessoas de todos os lugares assistirem e saberem que nós, os Tikmũ’ũn, existimos. (...) Eu penso que, com o meu trabalho, eu cresço e fortaleço os Tikmũ’ũn. Se eu fico conhecido, eles ficam também. Se eu ganho um prêmio, eles ganham também! (PRÊMIO PIPA, 2023)

Já o MAKHU vai mais longe, com seu idealizador Ibã Sales Huni Kuin afirmando categoricamente que “vende tela para comprar terra” (DINATO, 2021). Interessados em ampliar seu território demarcado na Amazônia, os Huni Kuin transformaram em peças vendáveis o interesse do mercado de Arte em suas produções estéticas, menos por qualquer necessidade de se expressar artisticamente nesses formatos e mais para instrumentalizar o interesse comercial ocidental em suas tradições. Assim, tanto os Tik’mun quanto os Huni Kuin usam linguagens artísticas ocidentais como arma\armadilha para preservar suas cosmovisões, sem perderem de vista seus próprios significados e as técnicas coletivas, e passando ao largo de toda uma discussão acadêmica em torno da compatibilidade da noção de Arte com cosmovisões indígenas, inclusive aquela em torno do conceito de autoria artística indígena (VELTHEM, 2010; GOLDSTEIN, 2014; LAGROU, VELTHEM, 2018; DORRICO, DANNER, DANNER, 2020).

Nessas propostas vemos tanto a definição do ativismo indígena como uma armadilha para o Ocidente, quanto ecos indígeno-futuristas, como aquele que Gohl (2023, p. 21) apresenta como “um processo de ‘re-alfabetização’ nas relações indígenas e não-indígenas”, inclusive no campo epistemológico. Mas a sintonia entre a AIC e os *Indigenous Futurisms* transparece também quando Esbell defende que a inserção comercial dos artistas indígenas – além de servir de ‘armadilha’ para provocar empatia no mundo ocidental (EYNG, 2024) – provoca um “emergir” dos sujeitos indígenas que, mantendo-se enraizados em suas ancestralidades, usam as ferramentas do mercado para “ampliar sua voz e se projetarem no futuro” (ESBELL, 2016, p. 15). Afirmação que ressoa um dos aspectos com os quais Dillon sintetiza seu movimento: o retorno ao Eu Coletivo (*retorning to ourselves*, ou, na língua anishinaabe, *biskaabiiyang*), movimento equivalente à retomada espiritual e psicológica no qual atores sociais indígenas tomam consciência do quanto cada um é afetado pela colonização e, a partir daí, conseguem descartar essa bagagem traumática e voltar à ancestralidade (DILLON, 2012, p. 10).

E se essas muitas intersecções podem fazer da Arte Indígena Contemporânea um futurismo indígena em si, alguns artistas brasileiros de povos originários levam a associação adiante abraçando abertamente o movimento de *Turtle Island*. De fato, alcançando o Brasil na esteira da hegemonia da indústria cultural e da Internet, que ironicamente também engendram as ferramentas para que artistas indígenas resistam, o Futurismo Indígena brasileiro tem se expandindo em áreas como a música, a moda e as artes visuais: e apesar de ser incipiente na Literatura, nela encontramos André Muniz Puri com aquele que é considerado o primeiro livro de contos do gênero no país, *Ximan Poteh: Contos dos futuros Puris* (PURI, 2021), com histórias que levam protagonistas indígenas para missões espaciais organizadas a partir de cosmologias e tecnologias futuro-ancestrais (ALMEIDA, 2024).

Já na música a *rapper* bororo Katu Mirim tem criado obras nas quais mistura ritmos e batidas eletrônicas a letras de resistência política e críticas

sociais. Em 2021 ela lançou o EP *Indígena Futurista* (MIRIM, 2021) cuja letra reafirma a ancestralidade como arma contra as violências que acometem os indígenas (“Nosso povo nunca morre\A raiz nos salvará!”), fala das adaptações necessárias para a sobrevivência na sociedade colonizada (“me infiltrei para matar o rei\o Código da Vinci também decifrei”) e dos séculos de epistemicídio e desterritorialização (“na Favela o Estado me jogou\com sequelas esqueci quem eu sou”). Uma obra na qual a ênfase em um futuro no qual personagens indígenas existam e sejam protagonistas também está presente: a capa do *single* traz um personagem caracterizado com tatuagens, grafismos, vestuário e penteados que remetem ao mesmo tempo a estéticas de diferentes povos indígenas e imagens da Ficção Científica clássica, em uma ilustração da artista mura Auá Mendes cujo envolvimento com o Futurismo Indígena aparece em séries de ilustrações como *Futurismo Ancestral* e *Indigenatransfuturismos* (MIRIM, 2021; KMAIKYA, 2025).

Também o *rapper* guarani Owerá, que começou como Kunumi MC, utiliza estéticas visuais e sonoridades eletrônicas para criticar a depredação ambiental e a discriminação sistemática contra os indígenas no Brasil. Cantando em guarani e português, tece narrativas a partir de sua tradição em músicas como *Jaguatá Tenondé*, lançada em 2021; obra cujo videoclipe, em formato de animação digital, é protagonizado por uma criança guarani que atravessa diferentes realidades, interagindo com seres não-humanos de forma fluida (OWERÁ, 2021). Apesar desses elementos narrativos, e de sua obra ser lida por críticos como Ficção Científica e indígena-futurista (GIACOMO, 2020), o artista critica a própria ênfase desse discurso artístico em uma temporalidade Futuro com a qual seu povo não está preocupado (MIRANDA, 2020), nisso fortalecendo o argumento de Yásnaya Aguilar (2021) de que os *Indigenous Futurisms* precisam ser regionalizados.

Por sua vez, nas artes visuais, além de Auá Mendes e das já citadas Moara Tupinambá e Renata Tupinambá, vários outros se filiam ao Futurismo Indígena. E apesar de que alguns artistas como Denilson Baniwa não tanto se declaram

futuristas como são apontados como tal pelos analistas (PAIVA, 2022, p. 126-127), cada vez mais o movimento se expande no Brasil, alcançando também a Moda e o Design através de artistas como Sioduhi, puri-tapuya, e a funiô-aymará Dayana Molina (MARTINS, 2023; OLIVEIRA, 2025). Sioduhi, particularmente, ao se associar ao movimento, fala das temporalidades sincrônicas como elemento integrante de suas criações: “Futurismo Indígena é o passado, o presente e o futuro; está no lugar onde memórias são trazidas para o momento atual” (“*Indigenous futurism is the past, the present and the future; it's in a place where memories are brought to the current moment*”) (OLIVEIRA, 2025).

Em tudo isso, o Futurismo Indígena em sua versão brasileira vem demonstrando uma preocupação estético-política afinada com as tradições dos povos que se localizam no que hoje é esse território nacional e contestando as representações hegemônicas acerca de um dito ‘índio genérico’ que permeiam o imaginário dominante no país (KAYAPÓ, 2021). Para isso, usa a imaginação como ferramenta para abordar temas que incluem processos de retomada identitária, cosmologias ancestrais, críticas às depredações ambientais, racismo estrutural e etnocídio; e faz tudo isso tecendo narrativas visuais, textuais e performáticas que usam elementos caros aos *Indigenous Futurisms* como protagonismos futuros, múltiplas realidades, linguagens e saberes ancestrais como tecnologias, o *slisptream* enquanto técnica narrativa, as temporalidades sincrônicas, as contranarrativas aos apocalipses coloniais; enfatizando, na intersecção desses elementos, resistências presente-futuras e imaginando possibilidades para protagonistas indígenas ao mesmo tempo que reivindica passados e presentes.

E exemplo de artista em cuja obras muitos desses elementos podem ser encontrados é Kadu (Xukuru) Tapuya. Do povo Xukuru do Ororubá, Kadu Tapuya é fotógrafo, designer e historiador, militante na reivindicação de direitos indígenas (GOHL, 2023, p. 12, 17) em uma região que após 500 anos de latifúndio e mestiçagens ainda nega identidades indígenas: o Nordeste. Apenas em 2020, por exemplo, o Piauí reconheceu a existência de povos indígenas em seu território

(GOVERNO DO PIAUÍ, 2020), o que é um reflexo do processo etnocida que tentou, desde o século XVIII, transformar as populações indígenas dos sertões em ‘caboclas’, e que ainda hoje tenta defini-las como pardas (OLIVERIA, 1997; MACEDO, 2004, p. 11). O próprio Kadu, em entrevista à Helena Gohl, discute como essa perda identitária forma o conjunto de valores de pessoas que hoje se recusam a se reconhecer como indígenas, apesar de continuarem a “morrer como indígenas” na ainda constante luta pela terra (GOHL, 2023, p. 42).

Em tal contexto, ele faz de suas obras instrumentos de resistência, abraçando o Futurismo Indígena em técnicas e temas (PAIVA, 2022, p. 109-112; GOHL, 2023, p. 19-20); trabalhando com fotografias e colagens digitais em ilustrações figurativas nas quais as narrativas visuais falam de protagonistas indígenas em futuros pós-apocalípticos que são atuais, mas também em paisagens interestelares nas quais tradições ancestrais como o Toré se fazem vivas, jogando com temporalidades e diferentes realidades simultâneas.

Na série de 2020 *Indígenas Favelados*, em exposição virtual na página do Instituto Moreira Salles, o artista apresenta imagens de um futuro “em que seu povo vive e protagoniza suas próprias histórias” (XUKURU, 2020). Em oito colagens digitais que têm como cenário a arquitetura urbana orgânica de favelas inseridas em paisagens celestes nas quais planetas estranhos, nebulas e discos voadores ocupam o horizonte, ele coloca homens e mulheres xukuru, puri, wassú-cocal, jovens e idosas, com cocares e máscaras de gás, barretinas e maracás, motos e óculos escuros; com facões, enxadas, máscaras anti-Covid, discos voadores e portais intergaláticos ou interdimensionais. Nelas, alude a entidades da Jurema, como Malunguinho, a conhecimentos ancestrais, como a língua xukuru, a líderes como Rubenita Wassú-Cocal, em obras com títulos como *Avance, Tapuias do Fim do Mundo* e *Toype* (ancestral, em xukuru); coloca senhoras ancestrais, em *Toype*, sentadas e se abraçando felizes, usando pintura tradicional no rosto e vestidos típicos do interior do Nordeste, frente a um espaço árido com uma favela ao fundo e uma nebulosa azul e estrelas estranhas no horizonte celestial. Elas compartilham a cena com um portal para outras

realidades, enquanto um poste sinaliza direções e traz uma placa de “Retomada” e outra com um mapa de Pernambuco sobre o qual foi escrito “Tupã Salva”. Uma obra na qual a narrativa visual é construída em um *slipstream* de temporalidades sincrônicas para falar de um presente pós-apocalíptico e, ao mesmo tempo, de um futuro possível protagonizado por indígenas que, de forma resiliente, se reconstruíram em outras territorialidades.

De fato, todas as obras da série *Indígenas Favelados* contam histórias do que Vizenor (2008) chamaria de *survivance*, já que os protagonistas, deslocados de seus territórios para favelas em grandes metrópoles em espacialidades estranhas – das quais os cenários alienígenas são metáforas – se reinventam em processos etnogênicos. Mas se em tudo isso reverbera a filosofia indígeno-futurista de *Turtle Island*, também ressoa a práxis arte-ativista da AIC: na criação de suas narrativas visuais, Kadu colabora com pessoas de sua comunidade, não apenas enfatizando esse protagonismo como elemento central de suas obras e do Futurismo Indígena em si, mas asseverando que qualquer tentativa não-indígena de emular suas opções estéticas cai no vazio por ser apenas isso, uma cópia visual, sem a base política-cultural que perpassa seu trabalho:

Eu entendo tudo o que eu me debruço a fazer enquanto futurismo indígena, mas exemplo, uma pessoa não-indígena gosta muito do estilo que eu produzo e quer algo similar com ela. Acho que isso já aconteceu. Aí massa, eu faço, mas aquilo não vai ser futurismo indígena porque pra mim o futurismo indígena tem que ser feito a partir do indígena [...] Mas tudo que é proposto por mim, que eu crio e que eu junto e articulo com outros parentes, para mim tudo isso é futurismo indígena. (GOHL, 2023, p. 104-105)

Um exemplo dessa práxis colocada em narrativa visual é a colagem digital *Tapuya Raytech*:



Imagem 1: Tapuya Raytech, Fonte: Tapuya, 2020a.

Nessa obra emergem muitos dos elementos dos *Indigenous Futurisms*: referências à Ficção Científica clássica aparecem no braço e pata mecânicos e nos moinhos eólicos, esses últimos referenciando ao mesmo tempo projeções *solarpunk* de um futuro com energia sustentável e críticas à poluição sonora e racismo ambiental que as fazendas eólicas impõem sobre muitas comunidades rurais e indígenas hoje (CARNEIRO, SETE, 2023; SOBREIRA, 2023; MACHADO, SERRANO, 2025). Por outro lado, as referências a tecnologias ancestrais estão no maracá, na pintura facial, no colar de contas, nas folhas de Espada de Santa Barbara, assim como na própria onça, um animal presente em cosmovisões de diferentes povos originários (FAULHABER, 2020; SILVA, SARMENTO-PANTOJA, 2022). O chão agreste que vai dando lugar a gramados homogêneos, exógenos ao território da protagonista – que pela barretina e pintura facial lemos como Xukuru – pode sugerir a modificação ambiental realizada pelo agronegócio que transforma tudo em pasto; enquanto o próprio título da obra, *Tapuya Raytech*, tanto sugere o coloquialismo em português, língua hoje falada nos territórios xucuru, com a expressão em inglês *High Tech*,

que se refere à dita tecnologia de ponta da indústria ocidental, quanto fala sobre a modelo, chamada Ray, a quem o artista quis homenagear, incorporando assim muito das ideias de produção coletiva, afetividade e protagonismo presentes nos movimentos estético-filosóficos aqui analisados.⁹

Em tudo isso a obra fala de realidades-futuros nos quais a personagem prospera, mantida pelas tecnologias xukuru e por releituras de técnicas ocidentais: se os braços robóticos falam em curas mecanizadas, o maracá e a Espada de Santa Bárbara falam de curas espirituais. O artista investe, assim, sua protagonista de uma cultura xukuru que refuta a imagem caricatural do ‘índio genérico’ e reivindica o direito à pluralidade cultural criada pela sobrevivência indígena em uma sociedade colonizada: “Evocamos uma infinidade de subjetividades presentes nos nossos povos nos dias de hoje e que estarão presentes no futuro que ainda viveremos” (AGENDA CULTURAL, 2022).

Seus diálogos com o movimento de *Turtle Island* continuam em outras obras nas quais os Xukuru e outros parentes nordestinos são colocados em paisagens de planetas criados pela imaginação do autor: em *Tapuya em Retomada*, (TAPUYA, 2020b), uma mulher – a mãe do artista (STRANGERSGUIDE, 2023) –, usando máscara anti-Covid, óculos escuros, elegante vestido branco de linho-algodão e saias em viscose marrons e verdes, barretina e muitas biojóias e trazendo às costas uma lança ou tacape cerimonial, senta-se orgulhosa em meio a uma paisagem extraterrestre na qual uma bananeira esta plantada. Ela carrega em uma bolsa folhas de Espada de Santa Barbara, além de outras plantas, e está acompanhada de um cachorro vira-latas preto, enquanto no horizonte planetas, luas e constelações desconhecidas deixam claro que essa cena se passa em uma realidade-temporalidade diferente daquela construída hoje pelo colonialismo. Nela, a protagonista prospera.

Em *Sertão vai virar Mar* (TAPUYA, 2018;) e *Foi Pankararu* (TAPUYA, 2019) diferentes horizontes siderais são construídos em paisagens exoterrestres

⁹ Informação fornecida em conversa informal, em 29 de agosto de 2025, pelo artista.

que apresentam cenas e referências à história xukuru e pankararu, assim como às profecias de Antônio Conselheiro acerca das mudanças climáticas, tão interpretadas pelos modernismos e regionalismos brasileiros (NOVAES, 2002). A cerimônia religiosa do Toré, compartilhada com outros povos situados no Nordeste, também é representada baixo um céu dominado por um planeta vermelho gigante.

Em todas essas obras, o ato de resistir sem abrir mão de um protagonismo que as narrativas ocidentais lhes negam, leva os saberes ancestrais, preservados e reconstruídos após 500 anos de apocalipse colonial, para novas fronteiras interplanetárias. E faz isso enfatizando não vitimização e destruição, mas espiritualidade, prosperidade e afetividade. De fato, o afeto, presente na representação sempre respeitosa dos homens e mulheres indígenas que protagonizam as construções de Kadu Tapuya, surge como ferramenta de sobrevivência e elemento narrativo que ressoa aqueles tecidos por Little Badger (2022) em *Elatsoe*, deixando claro que, para os *Indigenous Futurisms* em sua multiplicidade, se o presente já é pós-apocalíptico, o futuro está na comunidade.

Consequentemente, a obra de Kadu Tapuya se vê imersa em poéticas de futuros possíveis, realidades alternativas e presentes distópicos, em narrativas visuais construídas em resposta ao que Alessandra Simoes Paiva (2022, p. 110) considera o “absurdo que atravessa a realidade indígena”. Uma obra na qual cada elemento iconográfico é uma ferramenta político-filosófica que ecoa inclusive as críticas do *Indigenous Action*, tão futuristas em essência, e o argumento de Denilson Baniwa de que narrativas futuras são narrativas presentes, já que “Para nós o futuro não existe. Tudo é presente” (DINIZ, 2021, p. 86).

Considerações finais:

O futuro já é o que somos. Renata Tupinambá (GOHL, 2023, p. 11).

E se Renata Tupinambá, ela que também se define indígena-futurista com relutância, ecoa Denilson Baniwa, esse, por sua vez, ecoa Kadu Tapuya, que ecoa

o *Indigenous Action*, que ecoa Grace Dillon, em todos esses paralelismos e referências encontramos a reivindicação indígena do direito de estabelecer teorias próprias de fazer artístico e intelectual, já que, em geral, são excluídos das esferas ‘pensantes’ ocidentais em um processo já definido por Seixlack e Castro (2021, p. 164):

Tradicionalmente, a academia parte da premissa de que apenas os detentores da denominada cultura científica podem ser definidos como "intelectuais", levando à conclusão de que o indivíduo formado na Universidade ou pautado pelos referenciais da Cultura Ocidental é o legítimo detentor dos saberes que explicam as sociedades.

Nesse quadro acadêmico limitante, a definição de intelectual deixa de fora todos os mestres de saberes de diferentes povos, formados a partir de suas próprias culturas, em um desprezo ocidental imperialista por conhecimentos dos quais se apropria já bastante dissecado por Tuhiway Smith (2018). Uma exclusão que leva pensadores indígenas, principalmente aqueles que estão em contexto urbano, a buscarem novas plataformas de expressão e produção de conhecimento. No Brasil, essas plataformas têm consistentemente sido construídas em torno da Arte, como Jaider Esbell, ele próprio recusado pela Academia, já deixou claro. E ele deixou claro também o quanto a Arte se tornou um campo de produção e difusão de pensamento político-filosófico, para além de estético, para produtores (chamemos de intelectuais) indígenas pois: “A arte faz o índio sair da invisibilidade e entrar num universo bem restrito que é o do pensador, de pessoas que influenciam a sociedade.” (ESBELL, 2018, p. 100)

Por outro lado, se Esbell não chegou a ser lido como indígena-futurista, diferente do co-fundador da AIC Denilson Baniwa, seu pensamento certamente ecoa as inquietações que desde Dillon vêm sendo associadas a esse movimento, já que, segundo ele:

os saberes milenares dos povos originários são tecnologias indispensáveis para somar com a ideia de tecnologia de ponta, como softwares, e que só juntos podemos estender nossa permanência no universo. Mas, para se chegar lá, é preciso que percorramos todos os efeitos coloniais que se resumem na desqualificação de nossos conhecimentos e que invertamos a lógica da finitude que insiste em emplacar o pensamento branco (ESBELL, 2021, p.11-12).

Nessa filosofia ressoando, então, as formulações de *Turtle Island* acerca dos apocalipses coloniais que só podem ser sobrevividos com tecnologias ancestrais; reverberando os *Indigenous Futurisms* preocupados em elaborar saberes e histórias ancestrais em formatos inteligíveis a estruturas criadas pelo colonialismo, porque essas são hoje uma realidade incontornável, mas focando os protagonismos futuros-passados-presentes de personagens indígenas que, assolados pelo apocalipse, reinventam mundos; mundos que já existiram, que existem em realidades paralelas, e que existirão como contranarrativas ao presente distópico gerado pelo colonialismo. A ficção, ou narrativas entendidas pelo Ocidente como ficção, é usada assim como um portal para uma outra realidade na qual as histórias contadas são sempre indígenas. Nesse sentido, o incontornável se torna alvo de desconstrução em técnicas narrativas ancestrais, apropriadas pelo Ocidente e reivindicadas pelo movimento.

Já no Futurismo Indígena de Kadu Tapuya tudo isso conflui, e mais; pois nele o apocalipse colonial que assola os povos do Nordeste há 500 anos é confrontado com as reconstruções identitárias que também se processam há 500 anos. A imaginação posta na Arte é arma de sobrevivência, de reafirmação identitária, de fortalecimento de laços comunitários, de valorização dos ancestrais, inclusive dos que ainda não vieram. O tempo não importa, já que diferentes realidades são vivenciadas ao mesmo tempo. E como afirma Juão Nyn (2025), multiartista potiguara, “Hoje não sey mays se sou o sonho de um ancestral ou um ancestral sonhando”.

Referências

AGENDA CULTURAL. Kadu Xukuru expõe Futurismo Indígena na Casa Baleia. 26 de abril de 2022. Disponível em: <<https://agendaculturaldorecife.blogspot.com/2022/04/kadu-xukuru-expoe-futurismo-indigena-na.html>>. Acesso em: 25/08/2025.

AGUILAR, Yásnaya. Una Mesoamérica distópica. En Gatopardo, Ciudad de México, n. 08, 2021. Disponível em:



<<https://www.gatopardo.com/articulos/una-mesoamerica-distopica>>. Acesso em: 27 agosto 2025.

ALMEIDA, M. G. Ximan Poteh: Iluminando Caminhos para o Futurismo Indígena na Literatura Brasileira. Cenas Educacionais, [S. l.], v. 7, p. e17817, 2024.

BECKER, Nanobah (dir). The 6th World (2012), 15m. EUA. Disponível em: <<https://vimeo.com/256611676>> . Acesso em: 28 julho 2025.

BOULD, M.; BUTLER, A.; VINT, S. Introduction. In: BOULD, M; BUTLER, A.; VINT, S (Ed.). The New Routledge Companion to Science Fiction. London: Routledge, 2024, pp. 01-17.

BROWN, Dean. Enterrem meu coração na curva do rio. Porto Alegre: L & Pm pockets, 2003.

CARNEIRO, G.; SETE, A. Comunidades rurais do Nordeste enfrentam desafios causados por parques eólicos. Mongabay, 19 de outubro de 2023. Disponível em: <<https://brasil.mongabay.com/2023/10/comunidades-rurais-do-nordeste-enfrentam-desafios-causados-por-parques-eolicos/>> . Acesso em: 05 de agosto de 2025.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. Ch'ixinakax utxiwa: Uma Reflexão sobre Práticas e Discursos Descolonizadores. In: MESQUITA, A. et al (orgs). Histórias Indígenas: antologia. Vol. 02. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo Assis Chateaubriand MASP, 2023. pp-88-101.

DE BROT, F.; MAXAKALI, Isael; MAXAKALI, Sueli. Multiplicar Matas e Semear o Cosmos: Quando o Cinema Assegura a Continuidade do Mundo. In: AMÂNCIO, C.; HEMÉRITAS, P.; MOREIRA, W. (orgs). Cinema: Afetos e Territórios. Belo Horizonte: LED, 2021, pp. 15-35.

DILLON, Grace L. The People of Colo(u)r Destroy Science Fiction! Manifesto. Lightspeed, issue 73, June 2016. Disponível em: <<https://www.lightspeedmagazine.com/nonfiction/people-colour-destroy-science-fiction-manifesto/>>. Acesso em: 27 agosto 2025.



DILLON, G. *Walking the Clouds: An Anthology of Indigenous Science Fiction*. Tucson: The University of Arizona Press, 2012.

DILLON, G.; MARQUES, P. Taking the Fiction out of Science Fiction: A Conversation about Indigenous Futurisms. *E-flux Journal*, 2021. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/120/417043/taking-the-fiction-out-of-science-fiction-a-conversation-about-indigenous-futurisms>. Acesso em: 27 agosto 2025.

DINATO, Daniel. “Vende tela, compra terra” e outras formas de atuação política do Movimento dos Artistas Huni Kuin (MAHKU). *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 27, n. 41, p. 50-73, 2021. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>. Acesso em: 27 agosto 2025.

DINIZ, C. Vivos e Aqui. *Das Questões*, v. 11, n. 1, 2021. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/dasquestoes/article/view/37238>>. Acesso em: 27 agosto 2025.

DORRICO, J; DANNER, L; DANNER, F. A Literatura Indígena Brasileira Contemporânea: A Necessidade do Ativismo por Meio da Autoria para a Garantia da Autonomia. In: DORRICO, J.; DANNER, L.; DANNER, F. (orgs). *Literatura Indígena Brasileira Contemporânea: autoria, autonomia, ativismo*. Porto Alegre: Editora Fi, 2020, pp. 238-261.

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: 27 agosto 2025.

ESBELL, J. Jaider Esbell - Tembetá: Conversa Com Pensadores Indígenas. Rio de Janeiro: Azougue, 2018.

ESBELL, J. O'ma'kon – Bicharada – Reunião de Bichos. In: MACHADO, E.; ALVES, C.; ESBELL, J. et all (orgs). *Moquém_Surari: Arte Indígena Contemporânea*. São Paulo: MAM-SP, 2021, pp. 10-19.

ESBELL, J.; BERBERT, P.. Arte indígena contemporânea: imaginar é criar mundos com Jaider Esbell e Paula Berbert. MAM-Museu de Arte Moderna de São



Paulo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/live/RJz9DbMoyI?si=AU-ty3C-uThUiAUun>>. Acesso em: 30 de julho de 2025.

310 | ESBELL, J.; NEIVA, L. A Arte É Uma Extensão da Nossa Política para Este Mundo. Revista Gama, 2020. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2016/04/%E2%80%98A-arte-%C3%A9-uma-extens%C3%A3o-da-nossa-pol%C3%ADtica-para-este-mundo%E2%80%99-%E2%80%94-Gama-Revista-min-Daniel-Jabra.pdf>>.

Acesso em: 21 de julho de 2025.

EYNG, C.. Nas Armadilhas de Jaider Esbell: Sobre o Conceito de Arte Indígena Contemporânea. Criar Educação, v. 13, n. 3, p. 513-533, 2024. Disponível em: <<https://periodicos.unesc.net/ojs/index.php/criaredu/article/view/8447>>.

Acesso em: 27 agosto 2025.

FAULHABER, P. Sol e Lua na iconografia Tikuna. Cosmovisiones/Cosmovisões, v. 1, 2020. Disponível em: <<http://www.ibict.br/cionline/>>. Acesso em: 27 agosto 2025.

FONSECA JÚNIOR, A.. A Arte Indígena Contemporânea: Inserção do Artivismo na Escola Pública como Prática Decolonial. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem), UFPG, Ponta Grossa, 2023.

GIACOMO, F. Futurismo Indígena. Ecoa, 01 de julho de 2020. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/ecoa/reportagens-especiais/kunumi-mc-quer-quebrar-estereotipos-e-mostrar-como-tecnologias-indigenas-sao-avancadas/index.htm#cover>>. Acesso em: 30 de julho de 2025.

GLAC edições. Repensando O Apocalipse: Um Manifesto Anti-Futurista Indígena - Indigenous Action. 09 de julho de 2020. Disponível em: <<https://www.glacedicoes.com/post/repensando-o-apocalipse-um-manifesto-anti-futurista-indigena-indigenous-action>>. Acesso em: 29 de julho de 2025.

GOHL, H. “O Futuro Já é o que Somos”: Temporalidades, Identidades e Demandas do Presente nas Produções Artísticas do(s) Futurismo(s) Indígena(s) no Brasil. Dissertação (Mestrado em História), UFSC, Florianópolis, 2023.



GOLDSTEIN, I. S.. Artes Indígenas, Patrimônio Cultural e Mercado. PROA Revista de Antropologia e Arte, 1(5), 2014. Disponível em: <<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/proa/article/view/16491>>.

Acesso em: 27 agosto 2025.

GOVERNO do Piauí. Governador sanciona lei que reconhece existência de povos indígenas. Imprensa. 29 de agosto de 2020. Disponível em: <<https://antigo.pi.gov.br/noticias/governador-sanciona-lei-que-reconhece-existencia-de-povos-originaarios/>>. Acesso em: 08 de julho de 2025.

HIGGINS, D. Survivance in Indigenous Science Fictions. *Extrapolation*, 57, 51-72, 2016.

HUNT, D.; STEVENSON, S. Decolonizing Geographies of Power: Indigenous digital counter-mapping practices on Turtle Island. *Settler Colonial Studies*, v. 7, n. 3, p. 372-392, 2017.

INDIGENOUS ACTION. Rethinking the Apocalypse: An Indigenous Anti-Futurist Manifesto. 19 de março de 2020. Disponível em: <<https://www.indigenouaction.org/rethinking-the-apocalypse-an-indigenous-anti-futurist-manifesto/>>. Acesso em: 24 de julho de 2025.

JOHNSON, B.. Science Fiction Prototyping: Designing the Future with Science Fiction. San Rafael: Morgan & Claypool Publishers, 2011.

JONES, Stephen Graham. Don't Fear the Reaper. New York: Saga Press, 2023b.

JONES, S. G. Foreword. In: HAWK, S.; VAN ALST JR, T. (orgs). *Never Whistle at Night – an Indigenous Dark Fiction Anthology*. New York: Vintage Books, 2023a, Pp. XI-XVI.

JONES, S. G.. *My Heart is a Chainsaw*. London: Titan Books, 2021.

JONES, S. G.. *The Angel of Indian Lake*. New York: Saga Press, 2024.

JONES, S. G.. *The Buffalo Hunter Hunter*. New York: Saga Press, 2025.

JONES, S. G.. *The Fast Red Road: A Plainsong*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2000.



KAYAPÓ, Edson. O Silêncio que faz ecoar as Vozes Indígenas. In: CESCO, S; MAGALHÃES, A.; AGUIAR, L.; ALVES JUNIOR, A. (org.). Ensino de História: Reflexões e Práticas Decoloniais. Porto Alegre: Letra, v. 1, 2021, pp. 39-54.

KMAIKYA – Histórias Indígenas. Auá Arã Mura (Auá Mendes) e o Futurismo Ancestral. @kmaikya, 24/02/2025. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DGeCDoRyXXJ/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==>. Acesso em: 30/07/2025.

KMAIKYA – Histórias Indígenas. O Futurismo Indígena de Kadu Xucuru. @kmaikya, 07/09/2022. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CiOJ88arZQs/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==>. Acesso em: 25/08/2025.

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

KRENAK, A.; NASCIMENTO, D.. Enquanto a Gente Contar uma História, o Mundo vai Continuar a Existir. Revista Pernambuco. Recife, Cepe, 01/02/2025. Disponível em: <<https://www.pernambucorevista.com.br/secoes/entrevistas/enquanto-a-gente-contar-uma-historia-o-mundo-vai-continuar-a-existir>>. Acesso em: 28/07/2025.

LAGROU, E.; VELTHEM, L. As Artes Indígenas: Olhares Cruzados. Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais - BIB, 87(3), 133-156, 2018. Disponível em: <<https://bibanpocs.emnuvens.com.br/revista/article/view/461>>. Acesso em: 27 agosto 2025.

LaPENSÉE, Elizabeth (design). Thunderbird Strike. Nkwejong, Michigan. 2016. Disponível em: <<https://www.thunderbirdstrike.com>>. Acessado em: 28 julho 2025.

LaPENSÉE, E.. O Futurismo Indígena nos Jogos. Tradução: Duarte, Paulo Pilotti. Medium, 12/10/2020. Disponível em: <<https://medium.com/pensamentos-rasos/o-futurismo-ind%C3%ADgena-em-jogos-f5ee1cead0bb>>. Acesso em: 10 julho 2025.



LEMELIN, R.; HURST, C.; GRIMWOOD, B.. Indigenous Interpretation in Parks and Protected Areas on Turtle Island: a Scoping Review. *Frontiers in Sustainable Tourism*, v. 3, p. 1344-288, 2024.

LENHARDT, C. Indigenous Futurisms. In: MCFARLANE, A; MURPHY, G.; SCHMEINK, L (orgs). *The Routledge Companion to Cyberpunk Culture*. New York: Routledge, 2020, Pp 344-352.

LITTLE BADGER, Darcie. *Elatsoe – O Segredo Ancestral*. São Paulo: Editora Nacional, 2022.

LUNA, G; FLORES, M.; MELO, S.. Arte Indígena Contemporânea Decolonialidade e ReAntropofagia. *Farol*, v. 17, n. 25, 2021. Disponível em: <<https://periodicos.ufes.br/farol/article/view/35982>>. Acesso em: 27 agosto 2025.

MACEDO, H.. Revolvendo os Escombros do “Desaparecimento”: Proposta para uma História Indígena no Sertão do Seridó. In: *Anais do Encontro Nordeste de História – Memória e História*. Recife, ANPUH, 2004, pp. 01-10.

MACHADO, L.; SERRANO, V.. Depressão, insônia, surdez: o drama dos agricultores que vivem embaixo de parque eólico em cidade de Lula. *BBC News Brasil*. 14/08/2023. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/articles/cglyg8np3mno>>. Acesso em: 05 agosto 2025.

MARTINS, F.. Nalimo, de Day Molina, Desfila Coleção Inverno 2023. *ArtCult- Arte, Conhecimento e Transformação*, 15/08/2023. Disponível em: <<https://artecult.com/nalimo-de-day-molina-desfila-colecao-inverno-2023/>>. Acesso em: 31 julho 2025.

MIRANDA, B. 'The way I am is an outrage': the Indigenous Brazilian musicians taking back a burning country. *The Guardian*. 26/10/2020. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/music/2020/oct/26/brazil-music-indigenous-tribes-environment-bolsonaro>>. Acesso em: 30 julho 2025.



MIRIM Katu, Indígena Futurista. 2021. Disponível em: <<https://youtu.be/R7Lz6L9Nzyc?si=QWKtKLVcjJNV-gpo>>. Acesso em: 30 julho 2025.

MUNDURUKU, Daniel. O ato indígena de educar(se), uma conversa com Daniel Munduruku. Bienal de São Paulo. 21/02/2017. Disponível em: <<https://bienal.org.br/o-ato-indigena-de-educarse-uma-conversa-com-daniel-munduruku/>>. Acesso em: 27 julho 2025.

NETO, Joachin de M. A. S.. Modernismo, futurismo e polêmicas literárias na revista Careta (1909-1922). *Sæculum—Revista de História*, 111-125, 2017.

NICHOLSON, Hope. Foreword. In: Moonshoot – The Indigenous Comics Collection, Vol 1. Winnipeg: Arvaq Press, 2021.

NOVAES, C.. Euclides da Cunha e “o sertão vai virar mar...”. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, v. 8, p. 65-79, 2002. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/27882>. Acesso em: 27 agosto 2025.

NÿN, João. Hoje não sey mays se sou o sonho de um ancestral ou um ancestral sonhando. @juaonyn, 09/07/2025. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DL41FNDOoct/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==. Acesso em: 05 agosto 2025.

OLIVEIRA, A.. Sioduhi - Design Futurista da Amazônia. Nataal. 28 de maio de 2025. Disponível em: <<https://nataal.com/sioduhi>>. Acesso em: 10 julho 2025.

OLIVEIRA, J. P. de. Pardos, Mestiços ou Caboclos: Os Índios nos Censos Nacionais no Brasil (1872-1980). *Horizontes Antropológicos*, 3(6), 61–84, 1997. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ha/a/fh9cpRfmbxt4QNkmvnZyffg/?format=html&lang=pt>>. Acesso em: 27 agosto 2025.

OWERÁ. Jaguatá Tenondé. 2021. Disponível em: <<https://youtu.be/nCRfDMbVUno?si=jjDc-o-ToEp5WpYx>>. Acesso em: 30/07/2025.



PAIVA, Alessandra Simões. A Virada Decolonial na Arte Brasileira. Bauru: Mirevaja, 2022.

PRÊMIO PIPA. Isael Maxakali. 2023. Disponível em:
| 315 <<https://www.premiopipa.com/isael-maxakali/>>. Acessado em: 30 julho 2025.

PURI, Andre Muniz. Ximan Poteh: Contos dos Futuros Puris. Edição do autor, 2021.

REINA-ROZO, J.. Futuros, Especulaciones y Diseños para Otros Horizontes Posibles. Andamios, Ciudad de México, v. 20, n. 51, p. 195-221, 2023.

ROANHORSE, Rebecca. Trail of Lighting. New York: Saga Press, 2018.

ROANHORSE, R.. Welcome to Your Authentic Indian Experience™. Apex Magazine, 08 agosto, 2017. Disponível em:
<https://www.apexbookcompany.com/a/blog/apex-magazine/post/welcome-to-your-authentic-indian-experience?srsltid=AfmBOOpUloGrw-7McDs1aRSHqrcTdG1otezopp_oP6ap5PkJAhbG3X7F> . Acesso em: 28 agosto 2025.

ROANHORSE, R.; LaPENSÉE, E.; JAE, J.; LITTLE BADGER, D.. Decolonizing Science Fiction and Imagining Futures: An Indigenous Futurisms Roundtable. Strange Horizons, Jan. 2017. Disponível em:
<<http://strangehorizons.com/non-fiction/articles/decolonizing-science-fiction-and-imagining-futures-an-indigenous-futurisms-roundtable/>> . Acesso em 10 julho 2025.

ROBINSON, A.; FILICE, M.. Turtle Island. In: The Canadian Encyclopedia. 06/11/2018. Disponível em:
<<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/turtle-island>>. Acesso em: 25 julho 2025.

RUIZ, M.. Las posibilidades de una IA indígena. In: MACÍAS, J.A.G.; ROJO, I.; RIVAS, D. (orgs). Inteligencia Artificial: Transformación, Retos y Prospectiva Social. Baja California: Ensenada, 2024.

SANTOS, E.. Além do Eterno Retorno: Uma Introdução às Concepções de Tempo dos Indígenas da Mesoamérica. Revista USP, São Paulo, n.81, p. 82-93,



2009. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/revusp/article/view/13733>>. Acesso em: 27 agosto 2025.

| 316 SCHULTZ, T. Mapping Indigenous Futures: Decolonising Tech-no-Colonising Designs. En Strategic Design Research Journal, Vol. 11, Núm. 2, 2018. Disponível em: <<https://revistas.unisinos.br/index.php/sdrj/article/view/sdrj.2018.112.04>>. Acesso em: 27 agosto 2025.

SEIXLACK, A.; CASTRO, F. L. V.. Intelectuais Indígenas e Produção Historiográfica: Contribuições da Comunidade de Historia Mapuche para a Descolonização do Pensamento. Intellèctus, Rio de Janeiro, v. 20, n. 2, p. 162–178, 2021. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/intellectus/article/view/61698>>. Acesso em: 03 jul 2025.

SHAVERS, R.. Afrofuturism. In: BOULD, Mark; BUTLER, Andrew M.; VINT, Sherryl (Ed.). The New Routledge Companion to Science Fiction. New York: Routledge, 2024, pp. 94-100.

SILVA, A.; SARMENTO-PANTOJA, T.. Matéria Fabular na Literatura Indígena: A Onça e o Fogo And As Serpentes Que Roubaram a Noite. Humanidades & Inovação, v. 9, n. 1, p. 22-32, 2022. Disponível em: <<https://revista.unitins.br/index.php/humanidadeseinovacao/article/view/4969/>>. Acesso em: 27 agosto 2025.

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

SOBREIRA, V.. No Recife (PE), indígenas Kapinawá e agricultores protestam contra parques eólicos e danos causados à vida rural. Brasil de Fato, 11/02/2025. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2025/02/17/no-recife-pe-indigenas-kapinawa-e-agricultores-protestam-contraparques-eolicos-e-danos-causados-a-vida-rural/>>. Acesso em: 05 agosto 2025.

SOUZA, Ely R. Literatura Indígena e Direitos Autorais. In: DORRICO, J.; DANNER, L.; CORREIA, H.; DANNER, F.. Literatura Indígena Brasileira



Contemporânea: Criação, crítica e recepção. Porto Alegre: Editora Fi, 2018, pp. 51-74.

STRANGERSGUIDE. Tapuya in Restoration. @strangersguide, 25/04/2023. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CrdvHYNSTKF/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==>. Acesso em: 25 agosto 2025.

SUSUI, A.. Conheça a Nalimo, marca que luta pela representatividade indígena na moda. Vogue, 05/02/2022. Disponível em: <<https://vogue.globo.com/moda/noticia/2022/02/conheca-nalimo-marca-que-luta-pela-representatividade-indigena-na-moda.html>>. Acesso em: 31 julho 2025.

TAPUYA, Kadu. Foi Pankararu. @kadutapuya, 09/07/2019. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BzttVz6HZC5/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==>. Acesso em: 25 agosto 2025.

TAPUYA, Kadu. Guiada pela natureza, guiada por Tamain. @kadutapuya, 24/07/2020a. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CBa8nX5H2eh/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==>. Acesso em: 25 agosto 2025.

TAPUYA, Kadu. Indigenous Futures. Stranger's Guide – The Amazon. s/d. Disponível em: <<https://strangersguide.com/issue/amazon-river/>>. Acesso em: 10 julho 2025.

TAPUYA, Kadu. O Sertão vai virar mar. @kadutapuya, 20/06/2018. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BkRIZQlFdMf/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==>. Acesso em: 25 agosto 2025.

TAPUYA, Kadu. Tapuya em Retomada. @kadutapuya, 24/07/2020b. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CDCoAu_nemu/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==>. Acesso em: 25 agosto 2025.



TERENA, Naine. Lentes Ativistas e a Arte Indígena. Zum, São Paulo, v. 3, 2019. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/radar/arte-indigena/>>. Acesso em: 27 agosto 2025.

THIÉL, J. C. Pele Silenciosa, Pele Sonora: A Construção da Identidade Indígena Brasileira e Norte-Americana na Literatura. Tese (Doutorado em Letras), UFPR, Curitiba, 2006.

VELTHEM, L. Artes Indígenas: Notas sobre a lógica dos corpos e dos artefatos. Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares, 7 (1), 55-65, 2010.

VIZENOR, Gerald. 1. Aesthetics of Survivance. In: VIZENOR, G.. Survivance: Narratives of Native Presence. Lincoln: University of Nebraska Press, 2008, pp. 01-25.

VIZENOR, G.. Custer on the Slipstream. In: DILLON, G. L. Walking the Clouds: An Anthology of Indigenous Science Fiction. Tucson: The University of Arizona Press, 2012, pp. 15-25.

WAPICHANA, Cristino. Por que Escrevo? Relato de um Escritor Indígena. In: DORRICO, J; DANNER, L.; CORREIA, H.; DANNER, F. (orgs). Literatura Indígena Brasileira Contemporânea: Criação, crítica e recepção. Porto Alegre: Editora Fi, 2018, pp. 75-79.

WOMACK, Ytasha. Afrofuturism: The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture. Chicago: Lawrence Hill Books, 2013.

XUKURU, Kadu. Indígenas Favelados. Instituto Moreira Sales: Programa Convida. 30/09/2020. Disponível em: <<https://ims.com.br/convida/coquevideo/kadu-xukuru/>>. Acesso em: 31 julho 2025.