



Medellín
Johanna Orduz

Pensamiento ambiental y artes indígenas en Brasil hoy¹

<https://doi.org/10.25058/20112742.n46.04>

JAMILLE PINHEIRO DIAS²

<https://orcid.org/0000-0002-4852-1441>

University of London³, UK

jamille.pinheirodias@sas.ac.uk

Cómo citar este artículo: Pinheiro Dias, J. (2023). Pensamiento medioambiental y artes indígenas en Brasil hoy. *Tabula Rasa*, 46, 67-86. <https://doi.org/10.25058/20112742.n46.04>

Recibido: 14 de noviembre de 2022

Aceptado: 01 de febrero de 2023

Resumen:

En este artículo, reflexiono sobre las intersecciones entre el pensamiento medioambiental y la creación artística indígena en la producción artística y académica reciente en Brasil, situando algunas de sus contribuciones a los estudios culturales latinoamericanos de los últimos años. Examinó *Vozes vegetais: Diversidade, resistência e histórias da floresta* (Voces vegetales: diversidad, resistencia e historias de la selva, 2021), de Stelio Marras, Joana Cabral de Oliveira, Marta Amoroso y otros, y *A vida não é útil* (*La vida no es útil*, 2020a), de Ailton Krenak. Muestro que ambas obras cuestionan los paradigmas extractivistas y la jerarquización de las formas de vida. A continuación, examino las obras de dos artistas indígenas: Glicéria Tupinambá, que reivindica con fuerza el manto tradicional tupinambá, y Denilson Baniwa, que se muestra crítico con los museos y el coleccionismo. Al trazar un mapa de algunas de las direcciones emergentes en el pensamiento medioambiental y las artes indígenas en Brasil, sostengo que los enfoques indígenas de la relacionalidad interespecie ofrecen valiosas lecciones sobre formas de creatividad que se resisten a la mercantilización.

Palabras clave: Brasil; artes indígenas; pensamiento ambiental; monocultivo; minería; extractivismo.

Environmental Thinking and Indigenous Arts in Brazil Today

Abstract:

In this paper, I consider intersections between environmental thinking and Indigenous art-making in recent scholarship and artistic production in Brazil, situating some of their

¹ Publicado originalmente como: "Environmental Thinking and Indigenous Arts in Brazil Today". *Journal of Latin American Cultural Studies*, 31(1), 141-157 (2022). <https://doi.org/10.1080/13569325.2022.2089101>

² Ph.D. Universidade de São Paulo.

³ Institute of Languages, Cultures and Societies. School of Advanced Study.

contributions to Latin American Cultural Studies in recent years. I examine Stelio Marras, Joana Cabral de Oliveira, Marta Amoroso et al.'s *Vozes vegetais: Diversidade, resistência e histórias da floresta* (Plant Voices: Diversity, Resistance and Forest Histories, 2021) and Ailton Krenak's *A vida não é útil* (*Life is Not Useful*, 2020a). I show that both works challenge extractivist paradigms and the hierarchisation of life forms. I then consider works by two Indigenous artists: Glicéria Tupinambá's powerful reclaiming of the traditional Tupinambá cloak, and Denilson Baniwa's critical engagements with museums and collectionism. By mapping some of the emerging directions in environmental thinking and Indigenous arts in Brazil, I argue that recent shifts in scholarship and artistic production in the country owe much to Indigenous approaches to interspecies relationality, offering valuable lessons about forms of creativity that resist commodification.

Keywords: Brazil; indigenous arts; environmental thinking; monoculture; mining; extractivism.

Pensamento ambiental e artes indígenas no Brasil atual

Resumo:

Neste artigo, reflito sobre as interseções entre o pensamento ambiental e a criação artística indígena na recente produção artística e acadêmica no Brasil, situando algumas de suas contribuições para os estudos culturais latino-americanos nos últimos anos. Examinado *Vozes vegetais: Diversidade, resistência e histórias da floresta* (2021) de Stelio Marras, Joana Cabral de Oliveira, Marta Amoroso et al, e *A vida não é útil* (2020a) de Ailton Krenak. Demonstro que ambos questionam paradigmas extrativistas e a hierarquização das formas de vida. A seguir, analiso obras de dois artistas indígenas: Glicéria Tupinambá, que reativa a técnica de feitura do tradicional manto tupinambá, e Denilson Baniwa, que lança um olhar crítico sobre os museus e o colecionismo. Ao mapear algumas das direções que o pensamento ambiental e as artes indígenas vêm tomando no Brasil, argumento que a maneira como as artes indígenas abordam a relacionalidade entre espécies traz valiosas lições sobre formas de criatividade que resistem à commodificação.

Palavras-chave: Brasil; artes indígenas; pensamento ambiental; monocultura; mineração; extrativismo.

Pensamiento medioambiental y artes indígenas en el Brasil actual

En este artículo se piensan las intersecciones entre el pensamiento ambiental y la creación artística indígena en la producción artística y académica reciente en Brasil, situándolas en un campo más amplio de producción cultural y académica en América Latina. La 32ª Bienal de São Paulo, celebrada en 2016, trató de reflexionar sobre las estrategias que ofrece el arte contemporáneo para habitar la incertidumbre. Bajo el título *Incerteza Viva*, la bienal planteó debates sobre

las crisis medioambientales contemporáneas, las preocupaciones sobre el futuro y el Antropoceno. Los modos de vida indígenas destacaron como tema y se manifestaron en creaciones de artistas no indígenas, como Bené Fonteles, y en la presencia de artistas indígenas, mientras que la participación de pensadores indígenas como Davi Kopenawa, Ailton Krenak y Jaider Esbell, se limitó a charlas de invitados o citas. Esto cambiaría en la 34ª Bienal de São Paulo, realizada en 2021, que presentó el mayor número de artistas indígenas de su historia, como Jaider Esbell, Daiara Tukano, Sueli Maxakali y Gustavo Caboco, parte de una generación que viene consolidando el protagonismo indígena en las artes en Brasil. Las teorías y conceptos relacionados con el posthumanismo y los conflictos entre ontologías también han ido cobrando fuerza entre los círculos latinoamericanistas en la década de 2010, sirviendo de base para nuevos desarrollos en la obra de Marisol de la Cadena (2010, 2015), Mario Blaser (2009, 2010, 2013), Mauro Almeida (2013) y Eduardo Kohn (2013), entre otros.

Como argumentó Vincent (2017), uno de los riesgos de la tematización de las realidades indígenas por parte de la 32ª Bienal de São Paulo fue la proyección de clichés primitivistas y románticos sobre la asociación entre ecología y sociedades indígenas. Sea cual sea el escenario, es clave tener en cuenta que lo que los discursos euroamericanos entienden por «medio ambiente», «ecología» y «naturaleza» puede no coincidir con los marcos conceptuales indígenas. Un claro ejemplo de ello es el rechazo de Davi Kopenawa a la idea de «meio-ambiente», un término común en el portugués brasileño, ya que, en su opinión, implicaría la idea de «reducir a la mitad» el medio ambiente. En cambio, propone la idea yanomami de «urihi a» o «tierra-bosque», es decir, el mundo entero, que debe concebirse como un todo, no dividido en mitades (Pinheiro Dias, 2016).

Desde el compromiso de avanzar en la descolonización de la producción de conocimiento en los estudios culturales latinoamericanos, sostengo que, aunque las contribuciones creativas e intelectuales indígenas no se produzcan específica o estrictamente en el ámbito académico, deberían debatirse junto con los estudios académicos. Al trazar un mapa de las direcciones emergentes en el pensamiento medioambiental en Brasil como parte de este proceso en desarrollo, pretendo mostrar que las epistemologías indígenas han desempeñado un papel central entre las corrientes más importantes de la producción intelectual en el país durante la última década. En particular, el período ha estado profundamente marcado por el impacto de la obra de los pensadores indígenas brasileños Davi Kopenawa Yanomami⁴ y Ailton Krenak⁵, que ha dinamizado líneas de investigación

⁴ *The Falling Sky: Words of a Yanomami Shaman* (2013), publicado originalmente en Francia (*La chute du ciel: Paroles d'un chaman yanomami*, 2010), y posteriormente en Brasil como *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami* (2015).

⁵ *Ideias para adiar o fim do mundo* (Ideas para aplazar el fin del mundo, 2019, publicado en inglés en 2020 por House of Anansi) y *A vida não é útil* (La vida no es útil, 2020a).

comprometidas con la crítica del excepcionalismo humano, el consumismo y los enfoques utilitaristas de la vida. Su influencia también es patente en *Vozes vegetais* (Marras *et al.*, 2021). Los marcos conceptuales de Krenak y Kopenawa dejan espacio para imaginar una «reducción o ralentización del Antropoceno» (Viveiros de Castro & Danowski, 2017, p. 104), de la que la noción de Krenak de «pisar suavemente la Tierra» (2020a) puede considerarse un tropo analítico clave.⁶ En términos yanomami, a su vez, «pisar suavemente la Tierra» podría verse como un antídoto contra las ambiciones de los «comedores de Tierra» (urihi wapo pë) que insisten en explotar plantas, minerales y todas las instancias de socialidades interespecies como «recursos», objetos de extracción en nombre de la codicia antropocéntrica de la «gente de la mercancía» (matihî thëri pë) (Kopenawa & Albert, 2015, p. 261).

Contra el monocultivo

Vozes vegetais, una colección editada de 17 capítulos que se derivan de un simposio celebrado en la Universidade de São Paulo y la Universidade Estadual de Campinas en 2019, reflexiona sobre una diversidad de formas de intrincamientos co-constitutivos entre las plantas y los seres humanos, colocando las filosofías y prácticas de los pueblos indígenas, los *quilombolas*⁷ y del movimiento de los trabajadores sin tierra (MST)⁸ en el centro del debate.⁹ Su sentido de la intimidad con la hiperagrobiodiversidad contrasta fuertemente con lo que Joana Cabral de Oliveira, en el capítulo «Agricultura contra el Estado», describe como el «Estado herbicida», en referencia al trabajo de antropología política de Pierre Clastres. Cabral de Oliveira analiza cómo «se ha librado una guerra cosmopolítica a través de alianzas vegetales» (2021, p. 78): por un lado, el carácter homogeneizador del monocultivo, que hace que las especies sean más vulnerables a las plagas y a la infestación a gran escala; por otro, los pueblos indígenas amazónicos y su mayor conciencia de la relacionalidad entre especies. El capítulo también plantea

⁶ En el contexto brasileño, algunos de los momentos clave que dieron forma a este cambio en el mundo académico fueron las charlas de Krenak en eventos como el celebrado en el Programa de Desarrollo Sostenible de la Universidad de Brasilia, que tuvo lugar el 15 de abril de 2009 e inspiró inicialmente el título de su libro *Ideias para adiar o fim do mundo*; así como el coloquio *Os Mil Nomes de Gaia* (Los mil nombres de Gaia), en Río de Janeiro, del 15 al 19 de septiembre de 2014; y el VI Encuentro de Antropología de la Ciencia y la Tecnología (ReACT), en la Universidad de São Paulo, del 16 al 19 de mayo de 2017.

⁷ Descendientes de antiguas comunidades de esclavos fugitivos, o (antiguas) comunidades cimarronas (quilombos), que han mantenido tradiciones culturales y religiosas a lo largo de los siglos.

⁸ El Movimento dos Trabalhadores sem Terra (Movimiento de los Trabajadores Rurales Sin Tierra), abreviado como MST, es un movimiento social brasileño que busca la reforma agraria y la justicia social en el país. Fundado en 1984, el MST es conocido por su lucha en defensa de los derechos de los trabajadores rurales sin tierra y su objetivo principal es la redistribución de la tierra para aquellos que la trabajan.

⁹ *Vozes vegetais* se sumó a una serie de importantes traducciones y libros en lengua original que apuntan a la idea de las plantas como protagonistas que se han publicado recientemente en Brasil, como los de Coccia (2018), Mancuso (2019) y Nascimento (2021).

que la relación entre las plantas y los pueblos indígenas amazónicos no se basa en el control de las primeras por parte de los segundos. Además, no se trata simplemente de una relación entre humanos y plantas, sino de una articulación entre diversas especies: por ejemplo, otros seres, como las hormigas *temitoró* y las abejas *caxirizeira*, también participan en la forma en que la mandioca cobra vida. Asimismo, la mandioca embriaga y seduce a las mujeres wajápi con sus propiedades estéticas y su sabor para que sigan plantando y aumentando su diversidad. Mientras aprende a hacer política con las plantas con el pueblo Wajápi, que vive en el estado amazónico de Amapá, Cabral de Oliveira constata que sus conocimientos sobre la mandioca y su respeto hacia el ritmo particular de cada especie que se relaciona con ella les permiten mantener y aumentar la agrobiodiversidad, evitando los problemas a los que suele enfrentarse la agricultura industrial capitalista. La mandioca, al igual que otras especies, no debe ser mercantilizada y tratada como un «recurso natural», dice Cabral de Oliveira al citar a Krenak en su capítulo, mencionando su rechazo a reducir los ríos, las montañas y los bosques a «recursos naturales» (Krenak, 2016, p. 159).

El capítulo de Marta Amoroso, «A descoberta do manhafã: seguindo as trilhas da floresta com os Mura», muestra cómo, para el pueblo mura del territorio indígena Cunchá-Sapucaia en Borba, Amazonas, la patata *manhafã* (*Casimirella spp.*) constituye un índice temporal que señala los caminos recorridos por los antepasados hacia aldeas pasadas, indicando a menudo a los mura dónde pueden encontrar «Tierra Negra India» - suelos antrópicos de notable fertilidad que, de acuerdo con muchos científicos, son el resultado de la actividad humana en la Amazonia, iniciada hace miles de años. Amoroso amplía la descripción de Caetano-Andrade *et al.* de los árboles de castaña (*Bertholletia excelsa*) como «cápsulas del tiempo» que se hacen eco de historias de intrincaciones entre humanos y bosques (2020), y sostiene que las patatas manhafã son un registro vivo de cómo los nutrientes, los humanos y otros organismos se han comunicado y han circulado en el suelo amazónico a lo largo del tiempo, como «libros en una biblioteca» que cuentan historias de antiguas tecnologías forestales entre especies. Otra contribución relevante es la de Karen Shiratori, cuyo capítulo «Vegetalidade humana e o medo do olhar feminino» (Vegetalidad humana y el miedo a la mirada femenina) describe cómo el pueblo jamamadi, que vive a lo largo del curso medio del río Purus, en el sur del Amazonas, describe los diferentes ciclos del cuerpo humano, movilizándolo categorías que coinciden con las utilizadas para referirse al crecimiento y desarrollo de las plantas. Por ejemplo, en el vocabulario relativo a la morfología humana, la autora considera que las niñas que están en reclusión puberal se desarrollan como frutas, es decir, que pasan de un estado de *borehe*, o sin madurar, a un estado de *hasa*, o maduro. Bajo esta consideración, Shiratori continúa argumentando que la humanidad jamamadi se produce con y a través de las plantas, y que las conciben como provistas de carácter humano y subjetividad. Su análisis del perspectivismo

vegetal jamamadi sugiere que no está estructurado por nociones polarizadas de «antropomorfización de las plantas», por un lado, o una «metaforización vegetal de lo humano», por otro, ya que esa perspectiva reafirmaría la dicotomía entre naturaleza y cultura. Lo que Shiratori presenta es un marco alternativo que nos permite captar el carácter vegetal de los humanos o, dicho de otro modo, ver cómo las plantas mantienen lazos de parentesco con los humanos y están investidas de dignidad metafísica y existencia política.¹⁰

Vozes vegetais ofrece una amplia visión teórica del lugar de la agencia vegetal en la construcción del mundo desde la perspectiva de los pueblos tradicionales de Brasil, así como ejemplos claros de la inseparabilidad entre lo humano y lo vegetal en el pensamiento indígena amazónico. Cabe recordar que la humanidad, para los pueblos indígenas amazónicos, no es un dominio separado de la vida vegetal y animal, del mismo modo que la cultura no es un dominio separado de la naturaleza (Viveiros de Castro 1996, 2002a; Descola 1986, 1992, 2005). Como bien resume Davi Kopenawa, «sin bosques no hay historia» (Dias y Marras, 2019). La poeta Júlia de Carvalho Hansen, interesada desde hace tiempo en las interacciones entre las formas de comunicación vegetal y el lenguaje humano, y que abre las cuatro partes de *Vozes vegetais* con una selección de poemas de su libro de 2016 *Seiva veneno ou fruto*, señalaba recientemente que si efectivamente se está produciendo un «giro vegetal» o «virada vegetal» (como se denomina en Brasil) como corriente crítica, hay que tener en cuenta que esta noción de «giro» es eurocéntrica; ya que las plantas desempeñan un papel central en muchas tradiciones no europeas desde tiempos inmemoriales (Flip, 2021).

Dicho esto, debo añadir que a pesar de que la noción de «giro» se moviliza con frecuencia en el discurso académico, en lo que respecta a una consideración de los modos de pensamiento indígenas, expresaría mis reservas acerca de la suposición de que la producción de conocimiento se desarrolla necesariamente en fases secuenciales que podrían cuantificarse como «giros», o etapas en las que el conocimiento cambia radicalmente en una dirección diferente; ya que las tradiciones indígenas no están ancladas en el mismo tipo de comprensión progresiva, teleológica y acumulativa del tiempo que predomina en las culturas euroamericanas. En lugar de asociar necesariamente la transformación o el cambio significativo con grandes tendencias teóricas, los conocimientos indígenas nos invitan a reflexionar sobre el tiempo — así como sobre los cambios en el pensamiento— como un valor variable a través del cual las historicidades toman forma (Overing, 1995). Por lo tanto, el tipo de relacionalidad entre especies que se considera parte de un «giro vegetal» o un «giro animal»¹¹ en una cronología académica convencional puede ser de conocimiento común para muchos pueblos indígenas.

¹⁰ Para un estudio más profundo y detallado, véase la tesis doctoral de Shiratori (2018).

¹¹ En Brasil, las traducciones recientes de pensadores como Haraway (2021) y Despret (2021) han sido cada vez más influyentes. Véase también Fausto (2020).

Ahora bien, es justo señalar que *Vozes vegetais* muestra que el creciente interés académico en la agencia de las plantas dentro de las humanidades y las ciencias sociales en general, y en particular dentro de los estudios brasileños —de forma análoga a lo que se ha dado en llamar el «giro ontológico»—, debe mucho a una mayor apertura en el mundo académico respecto al hecho de tomar en serio lo que los propios pueblos indígenas toman en serio. Aquí me refiero al conocido enfoque de Eduardo Viveiros de Castro (2002b) sobre la noción de que tomar en serio el pensamiento indígena implica negarse a neutralizarlo enmarcándolo como un sistema de creencias, y, en su lugar, supone considerar las ideas indígenas como conceptos, concibiéndolas simétricamente como un conocimiento que es tan teóricamente válido como el conocimiento académico. Veinte años después de la publicación original del ensayo seminal de Viveiros de Castro *O nativo relativo*,¹² los académicos indígenas están en ascenso en las universidades brasileñas, logrando y consolidando la legitimidad para asegurar su propia autodeterminación conceptual; es decir, para especificar por sí mismos las condiciones bajo las cuales sus ideas deben ser abordadas. Un hito histórico de este proceso fue la promulgación de la ley de acción afirmativa para las universidades brasileñas en 2012, conocida como Ley 12.711, que establece una cuota de vacantes en las universidades públicas financiadas con fondos federales para los estudiantes autodeclarados negros, pardos e indígenas, ampliando el acceso a la educación superior para las personas no blancas (Baniwa, 2013).

Pisar con levedad

A vida não é útil (2020a), uno de los libros de Ailton Krenak, compuesto por textos adaptados de charlas y transmisiones en vivo realizadas entre noviembre de 2017 y junio de 2020, constituye una elocuente crítica al extractivismo que está teniendo un impacto significativo en los estudios culturales latinoamericanos de la actualidad. «Los humanos no somos todo eso: la Tierra lo declara», afirma Krenak. El pensador indígena argumenta que la vida no es útil en el sentido de no servir a fines utilitarios. Señala que nosotros, que somos «adictos a la modernidad», seguimos olvidando que todo está permeado por una profunda relacionalidad entre animales, montañas, árboles, humanos y minerales, recordándonos que nos hemos guiado por una idea de la humanidad como casta superior o club exclusivo que deja fuera a una subhumanidad compuesta por pueblos indígenas, caiçaras,¹³ quilombolas¹⁴ y muchos otros marginados por el utilitarismo. Desde la

¹² Publicado en inglés como *The Relative Native: Essays on Indigenous Conceptual Worlds* (Chicago: HAU Books, 2015).

¹³ Poblaciones tradicionales que viven en la costa sur de Brasil y descienden de antepasados indígenas, negros y portugueses. Su medio de vida se basa principalmente en la pesca artesanal y la agricultura.

¹⁴ Descendientes de antiguas comunidades de esclavos fugitivos, o (antiguas) comunidades cimarronas (quilombos), que han mantenido tradiciones culturales y religiosas a lo largo de los siglos.

perspectiva de Krenak, los miembros de este club exclusivo han demostrado ser la plaga del planeta, consumiendo la Tierra y sus diversas formas de vida en aras de la concentración de la riqueza y el progreso. Krenak critica el fetichismo por los aparatos tecnológicos y aboga por la conexión entre los sueños y la vida cotidiana, al tiempo que sostiene que tenemos que dejar de «desarrollarnos» y empezar a «implicarnos». La posibilidad de la continuidad de la vida en la Tierra, así como lo que es útil y lo que es inútil para quien la desea, es un hilo conductor entre los cinco capítulos del libro: «Não se come dinheiro», «Sonhos para adiar o fim do mundo», «A máquina de fazer coisas», «O futuro não está à venda» y «A vida não é útil» (No se come dinero, Sueños para postergar el fin del mundo, La máquina de hacer cosas, El futuro no está a la venta y La vida no es útil). Krenak nos insta a considerar el sentido de la vida «más allá del diccionario», ya que, en su opinión, nos hemos quedado estancados en un enfoque reduccionista de la vida.

Krenak, que aborda de forma incisiva los debates en torno al antropocentrismo y el Antropoceno, afirma que la biodiversidad no nos necesita, ya que hay muchas formas de vida más allá de nosotros. La pandemia del COVID-19, como señala Krenak, es consecuencia de diversos factores: un modo de producción que está destruyendo el planeta, el consumismo desenfrenado, el necrocapitalismo que agota la vida y su relación insostenible con la Tierra. Están en juego la codicia, el excepcionalismo humano y la voluntad utilitarista de controlar la vida, frente a los cuales Krenak propone la práctica de «pisar ligero».

Los enfoques indígenas de la relacionalidad interespecies también ofrecen valiosas lecciones sobre formas de creatividad que «pisan ligero» y se resisten a la mercantilización. Consideremos la reciente exposición Kwá yapé turusú yuriri assojaba tupinambá | Essa é a grande volta do manto Tupinambá (Este es el gran retorno del manto Tupinambá),¹⁵ celebrada de septiembre a noviembre de 2021, primero en Brasilia y luego en Porto Seguro. Se centró en la historia de los mantos de los tupinambá, conocidos en tupí antiguo como «assojaba», capas rituales de plumas que fueron sacadas de Brasil por los europeos en el período colonial. También demostró que los mantos nunca dejaron de habitar el mundo de las entidades espirituales que guían a los tupinambá —los encantados—,

¹⁵ La exposición «Kwá yapé turusú yuriri assojaba tupinambá | Este es el gran retorno del manto tupinambá» se presentó en la Galeria Fayga Ostrower - Funarte Brasilia, del 16 de septiembre al 17 de octubre, y en la Casa da Lenha, en Porto Seguro, donde se exhibió del 28 de octubre al 27 de noviembre de 2021. Se desarrolló como parte del proyecto «Artistas itinerantes europeos y el caso de los mantos tupinambá en las ciudades de Río de Janeiro y Porto Seguro», comisariado por Augustin de Tugny, Glicéria Tupinambá, Juliana Caffé y Juliana Gontijo, y galardonado con el Premio Funarte de Artes Visuales 2020/2021. Además de tres mantos hechos por las manos de Glicéria, incluía fotografías, poemas y dibujos de Glicéria, así como de Edimilson de Almeida Pereira, Fernanda Liberti, Gustavo Caboco, Livia Melzi, Rogério Sganzerla y Sophia Pinheiro. El catálogo está disponible en <https://www.yumpu.com/en/document/read/65935132/catalogo-kwa-yepe-turusu-yuiri-assojaba-tupinamba>, consultado el 10 de diciembre de 2021.

aunque las prendas que reposan en museos europeos nunca fueron repatriadas. Once de estos mantos, producidos entre los siglos XVI y XVII, aún se conservan en museos de Basilea, Bruselas, Copenhague, Florencia, Milán y París. Glicéria Jesus da Silva Tupinambá, también conocida como Célia Tupinambá, una importante líder, profesora y cineasta de la comunidad tupinambá de Serra do Padeiro, lleva mucho tiempo explorando el papel que desempeñan los mantos en la historia, la cosmología y la cultura de su pueblo. Junto con Augustin de Tugny, Juliana Caffé y Juliana Gontijo, fue una de las comisarias de la exposición «Essa é a grande volta do manto Tupinambá». Una de las piezas incluidas en la exposición era un vídeo de Tupinambá en el depósito de colecciones del Museo del Quai Branly, donde tuvo la oportunidad de ver uno de los mantos que se llevaron a Europa. Durante la visita, sintió que el manto le hablaba; de hecho, sintió que la había estado esperando (Tupinambá apud Roxo 2021). A través de una cuidadosa observación, Tupinambá se dio cuenta de que debía aplicar cera de abejas al hilo de algodón en bruto, tejerlo con la técnica tradicional del jereré —que aún se utiliza hoy en día para fabricar redes de pesca— y dar forma a la estructura a la que se sujetan las plumas del manto. Subraya que para confeccionar el manto no hay que matar a ningún pájaro: las plumas sólo se recogen cuando las aves mudan de forma natural las plumas viejas y gastadas durante el proceso de muda.¹⁶

En lugar de adoptar como agenda la repatriación de los mantos ubicados en museos europeos, Tupinambá (2021) se centró en reactivar las formas de relacionarse con su territorio e involucrar a su comunidad, humana y no-humana por igual, en la confección de nuevos mantos (Figuras 1 y 2). De hecho, Tupinambá entiende que los encantados no quieren la repatriación y que los europeos están condenados a cumplir la pena de «gastar miles de millones» para preservar el frágil material de los antiguos mantos. Por eso, el hecho de que el Nationalmuseet de Dinamarca y los demás museos europeos que guardan mantos tupinambá vayan a seguir cuidando de las piezas indica que los tupinambá «no se lo perdonan». La decisión de dejar que los europeos carguen con el peso de su propio legado de expolio, como concluye Tupinambá, demuestra que están siendo castigados por sus fechorías: «Repatriar el manto significaría que les hemos perdonado, y no tenemos intención de perdonarles», continúa. «Si pidiéramos la repatriación del manto, significaría que volvería a la naturaleza».

¹⁶ Una descripción rica y detallada del compromiso de Glicéria con el proceso de confección del manto está disponible en el sitio web del proyecto Otro Cielo («Um outro céu»): <https://another.sky.ufba.br/exhibition/tupinamba-mantle/>, que se desarrolló como parte del proyecto Desarrollo «sostenible» y atmósferas de violencia: Experiences of Environmental Defenders, financiado por la Academia Británica y coordinado por Mary Menton (SSRP/Universidad de Sussex), Felipe Milanez (IHAC/UFBA), Jurema Machado (CAHL/UFRB) y Felipe Cruz Tuxá (Opará/Uneb).



Figura 1. Assojaba Tupinambá. Tupinambá de Serra do Padeiro, hecho por las manos de Glicéria Tupinambá. Uno de los tres mantos que formaron parte de la exposición «Kwá yapé turusú yuriri assojaba tupinambá | Essa é a grande volta do manto Tupinambá» («Este es el gran retorno del manto Tupinambá»). Fotografía de Jamille Pinheiro Dias, 15 de octubre de 2021. Galería Fayga Ostrower, Funarte (Fundación Nacional de las Artes de Brasil). Brasilia, Distrito Federal, Brasil.



Figura 2. Assojaba Tupinambá. Tupinambá de Serra do Padeiro, hecho por las manos de Glicéria Tupinambá. Uno de los tres mantos que formaron parte de la exposición «Kwá yapé turusú yuriri assojaba tupinambá | Essa é a grande volta do manto Tupinambá» («Este es el gran retorno del manto Tupinambá»). Fotografía de Jamille Pinheiro Dias, 15 de octubre de 2021. Galería Fayga Ostrower, Funarte (Fundación Nacional de las Artes de Brasil). Brasilia, Distrito Federal, Brasil.

El modo de creatividad con el que Tupinambá se involucra evoca una noción de técnica que no es exclusiva de los humanos. En este sentido, su afirmación resuena con el diálogo recientemente publicado de Viveiros de Castro con Yuk Hui (2021), en el que el etnólogo brasileño argumenta que incluso si estamos de acuerdo en que «es posible hablar de técnicas humanas y luego de técnicas no humanas», «es necesaria una definición menos antropocéntrica de la tecnología». «La técnica no es inmanente a los humanos; siempre viene de fuera», afirma Viveiros de Castro. Para el pensamiento medioambiental, una implicación de este argumento a favor de la continuidad técnica entre los humanos y otros seres vivos es que, si los humanos no se consideran los únicos actores de lo que llamamos creatividad, la praxis artística está poblada por una ecología enmarañada de seres humanos, vegetales, animales, minerales, espirituales y otros seres no humanos. También se deduce que los humanos, como actantes o agentes implicados en el proceso creativo, no tienen el control total ni pueden predecir por completo lo que surgirá de esta fuerza motriz simbiótica.

La capa tupinambá es importante no sólo por lo emblemática que es en su resistencia histórica, remontándose a historias y recuerdos compartidos por los ancianos. Importa no sólo por la forma en que encarna sustancialmente el territorio, al estar hecha de varias especies de plantas y animales, sobre todo especies de aves domésticas y silvestres. Importa porque es un índice del enfoque fundamentalmente relacional de la vida y la creatividad de los tupinambá: sin el bosque, no puede haber pájaros; sin los pájaros, no puede haber plumas; sin su territorio, no puede haber tupinambá y no puede haber capa. A diferencia de los mantos del siglo XVII que se encuentran en museos europeos, los mantos del siglo XXI ya no son de color rojo brillante como el ibis escarlata (*Eudocimus ruber*) —desde que el ave dejó de vivir en sus tierras— sino que llevan los tonos terrosos del territorio tupinambá, predominantemente marrones y beige.

En general, esta reciente exposición supuso la culminación de años dedicados por Tupinambá a investigar los aspectos técnicos y cosmológicos implicados en la confección del manto, que se desarrollaron paralelamente a la lucha de su pueblo por recuperar las zonas en las que vivían tradicionalmente.¹⁷ De este modo, resucitar la confección del manto fue una reivindicación existencial. Aquí es pertinente hacer referencia a la noción de «reivindicación» de Isabelle Stengers (2012), no como un gesto nostálgico que resucitaría el pasado tal y como era, haciendo revivir alguna «tradición “verdadera”, “auténtica”». Esta perspectiva nos invita a pensar en la

¹⁷ Como muestra Alarcon, el monocultivo de cacao ha ocupado la zona desde finales del siglo XIX, actuando como principal instrumento de expropiación contra los tupinambá, precedido por los asentamientos jesuitas en el siglo XVII. El turismo también intensificó la expansión capitalista en tierras tupinambá en el siglo XX. Véase Alarcon (2018). Para un relato exhaustivo de este proceso, véase Alarcon (2019). Véase también el documental de Alarcon «Tupinambá: El retorno de la tierra» (24m38s, 2015): <https://www.youtube.com/watch?v=HDF3ZrSIACA>, consultado el 10 de diciembre de 2021.

recuperación del manto como una forma de reactivar un entorno a través de una regeneración de las prácticas. Como consecuencia de este planteamiento, centrarnos en las prácticas artísticas que se han ocupado críticamente de la intersección entre las cuestiones medioambientales y la creatividad indígena nos sugiere ampliar nuestra noción de «medio ambiente» más allá de la división naturaleza-cultura. En este marco, la obra de Tupinambá nos proporciona los medios para aprender a través de una poderosa interrogación indígena del Antropoceno.

Sobre cenizas y tierra negra amazónica

Lo que los trabajos artísticos e intelectuales discutidos en este artículo aportan al pensamiento ambiental en el ámbito de los estudios culturales latinoamericanos implica centralmente desafiar la supuesta división entre estética y ecología, como resultado de un cuestionamiento de la demarcación de la creatividad como únicamente humana. Entre los profesionales del arte contemporáneo que contribuyen a estos desarrollos se encuentra el artista indígena amazónico Denilson Baniwa. Su oportuno trabajo se desarrolla a través de una confrontación de cómo los museos —así como ciudades como São Paulo y Río de Janeiro y las formas en que se construyeron en territorios indígenas— materializaron y validaron un sistema de desposesión y prejuicio. Al mismo tiempo, aunque sus intervenciones ponen al descubierto epistemologías derivadas de prácticas coloniales y basadas en ellas, también tratan de preparar el terreno para nuevas formas y prácticas de vida. Las respuestas estéticas de Baniwa al incendio del Museo Nacional convergen con su denuncia de la historia del saqueo y la violencia epistémica, un tema constante en sus obras. En su protesta-performance «irrumpiendo» o más bien, como él dice, «hackeando» la 33ª Bienal de São Paulo en noviembre de 2018, vestido con su capa de jaguar-shaman¹⁸, máscara y sonajero y con flores en las manos, Baniwa rompió una copia de la edición brasileña de la guía de bolsillo *The Short Story*

¹⁸ Los baniwa consideran que el chamán jaguar es la forma de chamán más avanzada y con más conocimientos (véase Wright, 2013).

of Art de Susie Hodges. De pie frente a fotografías a gran escala del pueblo selk'nam de la tierra de Ona-sin (más tarde llamada Tierra del Fuego por

los colonizadores), comisariada por la artista Sofia Borges, declaró entonces: «La corta historia del arte. Es tan corta, tan corta, que no veo arte indígena. Tan corta que, si veo indios en esta historia del arte, es sólo como fuentes. Veo indios y las culturas que les fueron robadas» (Baniwa, 2018). El artista continuó retomando este *leitmotiv* a través de diferentes iniciativas, entre las que se destacan sus instalaciones «Amáka» (2020) —la segunda obra de un proyecto en tres partes que desarrolló para la exposición Vêxo de la Pinacoteca de São Paulo: Nós Sabemos (Vêxo: Sabemos, 2020-2021)— y «Pequenas

crônicas de uma cidade-memória» (Pequeñas crónicas de una ciudad-memoria, 2021), expuesta en el marco de la exposición Crônicas Cariocas (Crónicas cariocas) en el MAR (Museo de Arte de Río), en Río de Janeiro, hasta el 31 de julio de 2022.

Para Véxoa, Baniwa propuso una obra en tres partes, titulada *Nada que é dourado permanece*, siendo una de ellas 2: Amáka (Coivara), en la que recoge cenizas del incendio del Museo Nacional, ocurrido el 2 de septiembre de 2018, en un conjunto de frascos de vidrio. Amáka es el término en lengua baniwa que designa un área quemada con el fin de sembrar mediante el uso de la agricultura de roza y quema, una técnica que busca hacer fértil la tierra. Con la intervención site-specific 1: Hilo, Baniwa comenzó a plantar plantas medicinales y ornamentales, flores y especias en el aparcamiento de la Pinacoteca, exactamente dos años después de que el Museo Nacional fuera pasto de las llamas. 3: Terra Preta de Índio (Tierra negra amazónica), a su vez, consiste en una grabación en vídeo del proceso de siembra que tuvo lugar en el aparcamiento, retransmitida en directo y proyectada en el interior del museo (véase Pinheiro Dias, 2021).

En *Nada que é dourado permanece* (Figura 3), Baniwa hace referencia a las nociones de destrucción y renacimiento al reunir dos actos aparentemente contrastantes pero complementarios: plantar nuevas semillas, posibilidades y futuros entre los adoquines del estacionamiento de la Pinacoteca; y exhibir vestigios del incendio que arrasó el Museo Nacional, consumiendo invaluable elementos de la cultura material indígena. En la entrevista que realizamos para el corto documental *Tierra fértil: Véxoa y el arte indígena contemporáneo en la Pinacoteca de São Paulo* (2020), me dijo que su propósito era reflexionar sobre el papel que desempeñan las instituciones en la salvaguarda de las memorias indígenas, en particular sobre cómo esas memorias quedan aprisionadas en instituciones burocráticas y coloniales, a pesar de estar aparentemente muy seguras y bien protegidas. Las cenizas que componen Amáka (Figura 4), por tanto, son un índice de las memorias en tránsito: el carbón y las cenizas indican el carácter efímero de esas memorias. El artista señala:



Figura 3. Denilson Baniwa, Nada que é dourado permanece 1: Hilo. Pinacoteca de São Paulo. 19 de septiembre de 2020. Fotografía de Isabella Matheus. Cortesía de la Pinacoteca de São Paulo. São Paulo, Brasil.



Figura 4. Denilson Baniwa, Nada que é dourado permanece 2: Amáka. Pinacoteca de São Paulo. Noviembre de 2020. Fotografía de Isabella Matheus. Cortesía de la Pinacoteca de São Paulo. São Paulo, Brasil.

Se han convertido en algo que no puedes discernir. Puedes sentirlos, olerlos, saborearlos si quieres, porque siguen existiendo. Pero no existen de forma visualmente reconocible. Por ejemplo, pensemos en las momias aymaras que se quemaron y se perdieron en el incendio. Al igual que esta institución, las he metido en botellas. Siguen existiendo, aunque no podamos verlas.¹⁹

De este modo, Baniwa nos invita a imaginar modos de conservar la memoria que se forjen constantemente en transformación, en lugar de basarse en el confinamiento de los objetos en archivos y colecciones. En una conversación más reciente, esta

¹⁹ Este fragmento de la entrevista que realicé a Denilson no se incluyó en el montaje final de *Tierra fértil*.

vez con la artista y cineasta Ana Vaz, Baniwa habló de los sentimientos de desesperación, conmoción y el luto

constante y continuo que siguieron al incendio del Museo Nacional. Sin embargo, es posible pensar en formas de reconstruir formas y prácticas de vida entre las ruinas y las cenizas. La ya mencionada noción de «Tierra Negra Amazónica» («Terra Preta de Índio») es sugerente al respecto. En palabras de Baniwa, es como «una memoria viva, una biblioteca, una base de datos que lleva viva 5.000 años» (Baniwa, 2021b). Su estimulante aproximación a la alta fertilidad de la Tierra Negra amazónica y a una biblioteca milenaria nos invita a pensar en formas de catalogación que contrasten con la importancia que los occidentales otorgan al coleccionismo. Aunque pueda parecer una contradicción, el hecho de que Baniwa y otros artistas indígenas de Brasil utilicen los museos —los mismos espacios que históricamente los han excluido del canon artístico— como plataformas para mostrar sus obras es un esfuerzo consciente por subvertir la autoridad de las formas de representación dominantes. En Amáka, en particular, su decisión de «confinar» las cenizas del Museo Nacional en un conjunto de frascos de cristal —similares a los utilizados para almacenar especímenes en los museos de historia natural— puede interpretarse como una confrontación irónica del coleccionismo occidental.

Para la exposición *Crônicas Cariocas* en el Museo de Arte de Río, Baniwa da un paso más con «Pequenas crônicas de uma cidade-memória» (2021), invocando y dando forma a una cabeza momificada que hace referencia a las que se perdieron en las cenizas del Museo Nacional (Figura 5). En un texto que acompaña la instalación, argumenta que la momia puede ser vista como un antiguo preso político que recibió un «*habeas corpus*» por el fuego, señalando: «Perdida para siempre entre las cenizas del incendio de 2018, ya no está atrapada entre las paredes de la vitrina donde estaba atrapada. Ahora es libre y pasea por la ciudad, volviendo a visitar los viejos lugares que conocía antes de su encarcelamiento museológico» (Baniwa, 2021a). Esta momia inventada, que fue testigo del nacimiento de Brasil, disfruta ahora del sabor de la libertad y pasea por lugares de Río de Janeiro donde tuvieron lugar enfrentamientos entre indígenas y colonizadores europeos —

como Cinelândia, Largo da Carioca, Candelária, Saara, entre otros— totalmente equipada con micrófonos cardioides y de cañón, una grabadora de audio y otras herramientas de captura de sonido. Sin embargo, al regresar a sus lugares de origen, el preso ahora liberado no reconoce las calles, los terraplenes de los ríos y las ensenadas de Río. La imposibilidad de un retorno y reconocimiento adecuados de esos lugares apunta a un vínculo entre la colonización y el robo de recuerdos.



Figura 5. Denilson Baniwa, Pequenas crônicas de uma cidade-memória. Noviembre de 2021. Cortesía del artista. Museu de Arte do Rio. Río de Janeiro, Brasil.

Conclusión

En Brasil, los debates en torno a las epistemologías indígenas y sus contribuciones al pensamiento ambiental en términos generales están siendo moldeados por una confluencia de factores históricos, que van desde la creciente visibilidad que los artistas indígenas han alcanzado en los últimos años,²⁰ una intensa producción de cine, escritura literaria, música y contenido de medios sociales por parte de creadores indígenas, así como una creciente presencia de estudiantes indígenas en la educación superior. Por supuesto, los derechos que la Constitución de 1988 garantizó a los pueblos indígenas ayudaron a sentar las bases de estos avances. Teniendo en cuenta este contexto, este artículo ha intentado ofrecer una evaluación de publicaciones y obras de arte recientes como contribuciones valiosas para debatir la cuestión de la mercantilización de la vida, tanto humana como no humana, que persiste en las prácticas extractivistas. De importancia clave

²⁰ Considérese, por ejemplo, la Bienal de São Paulo de 2021, que pasó a conocerse como «la Bienal de los pueblos indígenas», así como las recientes adquisiciones, cambios de ubicación y exposiciones en la Pinacoteca de São Paulo, el Museo de Arte de São Paulo (MASP), el Museo de Arte Moderno de São Paulo (MAM) y el MAR (Museo de Arte de Río), por citar sólo algunos ejemplos (véase también Queiroz, 2021).

aquí es la crítica de Krenak a una idea homogénea y exclusiva de la humanidad (2019, 2020a, 2020b, 2020c), que muestra cómo la diversidad epistémica y la agrobiodiversidad van de la mano, haciéndose eco del llamamiento de Sousa Santos a una ecología de los saberes que podría abrir el canon dominante y desafiar la «monocultura» del pensamiento científico occidental (Santos, 2008).

En consonancia con los planteamientos no utilitaristas expuestos en *Vozes vegetais*, las resistencias artísticas de Tupinambá y Baniwa a los legados de desposesión, apropiación y borrado ofrecen, en última instancia, formas originales de romper el ciclo de robo epistémico y material que subyace a los legados coloniales. La vivacidad tanto del manto de Tupinambá como del enfoque de Baniwa sobre la «Tierra Negra Amazónica» desafía los contornos fosilizantes del coleccionismo, reflejando una conciencia de la relacionalidad interespecies como algo activo en la creación del mundo y del arte. Como hemos visto, desde el audaz jaguar-chamán de Baniwa hasta su momia liberada, pasando por su investigación de la devastación y la regeneración en la que intervienen las cenizas y la fertilidad, podemos encontrar una oportunidad para entablar conversaciones sobre la creación artística indígena como forma de cuestionar la suposición de una humanidad homogénea, reconectando con la memoria y construyendo luchas y futuros anticoloniales. A su vez, la reivindicación radicalmente no antropocéntrica que hace Tupinambá de las técnicas de confección de capas abre nuevas perspectivas sobre la implacable negación de la premisa de repatriación, sobre la tangibilidad, la intangibilidad y los procesos colectivos de creación, y sobre el vínculo inextricable entre las artes indígenas y la regeneración de los territorios indígenas. A fin de cuentas, lo importante es lo siguiente: por muchos mantos tangibles que pudieran robar los colonizadores, nunca podrían arrebatarse a los tupinambá su modo intangible de relacionarse con la tierra, que no se puede objetivar y luego mercantilizar. Su cosmotécnica —como la denomina Tupinambá (Roxo, 2021)— no podría ser capturada por la lógica del saqueo, precisamente porque no opera según los paradigmas extractivistas.

Así, lo que estas formas indígenas de hacer arte podrían suscitar no es la «resurrección» de un «pasado auténtico» contra la colonialidad, sino modos de descomoditizar el nexo mismo entre tiempo y creatividad —experimentos de reactivación estética que no son exclusivos del presente ni de lo humano— y en los que, no obstante, lo humano podría seguir alimentando el suelo para que broten artes ancestrales y futuras. Por lo tanto, las nuevas direcciones que estos desarrollos señalan en los estudios culturales latinoamericanos impulsan el pensamiento ambiental al hacer explícito el vínculo entre la creatividad y una mirada de formas de vida. En conclusión, los enfoques indígenas de la relacionalidad interespecies ofrecen reflexiones sobre cómo la jerarquización de las formas de vida forma parte de una historia de violencia epistémica que está implicada en todo el espectro tanto de la monocultura capitalista como de la colonialidad inherente a la historia de las prácticas de colección de los museos.

Referencias

Alarcon, D. (2019). *O retorno da terra: As retomadas na aldeia Tupinambá da Serra do Padeiro, Sul da Bahia*. São Paulo: Elefante.

Alarcon, D. (2018). The Return of Relatives: Processes of Mobilisation and Village Construction among the Tupinambá of Serra do Padeiro, Southern Bahia, Brazil. *Vibrant*, 15(2). <https://doi.org/10.1590/1809-43412018v15n2a401>

Almeida, M. (2013). Caipora e outros conflitos ontológicos. *Revista de Antropologia da UFSCar*, 5(1), 7-28.

Baniwa, D. (2021a). Pequenas crônicas de uma cidade memória. <https://www.behance.net/gallery/131471621/Pequenas-cronicas-de-uma-cidade-memoria-2021>

Baniwa, D. (2021b). At Least 23 Worlds: A Conversation between Denilson Baniwa and Ana Vaz. 2001. *Non-Fiction. Issue 3: The Living Journal*, 24 August. <https://openacitylondon.com/non-fiction/issue-3-space/at-least-23-worlds/>

Baniwa, D. (2018). Performance Pajé-Onça Hackeando a 33a Bienal de Artes de São Paulo. (HD vídeo, 16:9, cor, som, 15min), 17 November.

Baniwa, G. (2013). A Lei das Cotas e os povos indígenas: mais um desafio para a diversidade. *Cadernos do Pensamento Crítico Latino-Americano*. Encarte, *Revista Forum*, 34, 18-21 January.

Blaser, M. (2013). Ontological Conflicts and the Stories of Peoples in Spite of Europe. Toward a Conversation on Political Ontology. *Current Anthropology*, 54(5), 547-568.

Blaser, M. (2010). *Storytelling Globalization from the Chaco and Beyond*. Durham, NC: Duke University Press.

Blaser, M. (2009). Political Ontology. Cultural Studies without 'Cultures'? *Cultural Studies*, 23(5-6), 873-896.

Caetano-Andrade, V. L., Clement, C. R., Weigel, D., Trumbore, S., Boivin, N., Schöngart, J. & Roberts, P. (2020). Tropical Trees as Time Capsules of Anthropogenic Activity. *Trends in Plant Science*, 25(4), 369-380.

Coccia, E. (2018). *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*. Florianópolis: Editora Cultura e Barbárie.

de la Cadena, M. (2015). *Earth Beings: Ecologies of Practice across Andean Worlds*. Durham, NC: Duke University Press.

de la Cadena, M. (2010). Indigenous Cosmopolitics in the Andes: Conceptual Reflections beyond 'Politics.' *Cultural Anthropology*, 25(2), 334-370.

Descola, P. (2005). *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard.

Descola, P. (1992). Societies of Nature and Nature of Society. In A. Kuper (Ed.). *Conceptualizing Society* (pp. 107-125). London: Routledge and Kegan Paul.

Descola, P. (1986). *La nature domestique: symbolisme et praxis dans l'écologie des Achuar*. Paris: Maison des Sciences de L'Homme.

Despret, V. (2021). *Que diriam os animais?* São Paulo: Ubu.

Dias, C. & Marras, S. (2019). Fala Kopenawa! Sem floresta não tem história (Entrevista com Davi Kopenawa). *Mana Estudos de Antropologia Social*, 25(1), 236-252.

Fausto, J. (2020). *A cosmopolítica dos animais*. São Paulo: N-1 edições e Hedra.

Flip (Festa Literária Internacional de Paraty). (2021). Fios de palavras, com Leonardo Fróes, Júlia de Carvalho Hansen e Cecília Vicuña. YouTube, 1 December, <https://www.youtube.com/watch?v=mC3bN0y-fcI>

Haraway, D. (2021). *O manifesto das espécies companheiras – Cachorros, pessoas e alteridade significativa*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.

Kopenawa, D. & Albert, B. (2015). *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras.

Kohn, E. (2013). *How Forests Think: Toward an Anthropology beyond the Human*. Berkeley: University of California Press.

Krenak, A. (2020a). *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras

Krenak, A. (2020b). *Ideias to Postpone the End of the World*. Trans. Anthony Doyle. Toronto: House of Anansi Press.

Krenak, A. (2020c). Ailton Krenak: 'a ciência sempre existiu, assim como a escuridão que devemos atravessar.' <https://www.ica.ufmg.br/?noticias=ailton-krenak-a-ciencia-sem-pre-existiu-assim-como-a-escuridao-que-devemos-atravesar>

Krenak, A. (2019). *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras.

Krenak, A. (2016). Depoimento de Ailton Krenak. In *ISA, Povos Indígenas no Brasil: 2011–2016*. São Paulo: Instituto Socioambiental.

Mancuso, S. (2019). *Revolução das plantas: um novo modelo para o futuro*. São Paulo: Ubu Editora.

Marras, S., Cabral de Oliveira, J., Amoroso, M., Morim de Lima, A. G., Shiratori, K. & Emperaire, L. (2021). *Vozes vegetais: Diversidade, resistências e histórias das florestas*. São Paulo: Ubu.

McDowell, D. & Pinheiro Dias, J. (2020). *Terra fértil: Vêxoa e a arte indígena contemporânea na Pinacoteca de São Paulo*. Short documentary. Script, direction, and production by Débora McDowell and Jamille Pinheiro Dias. São Paulo. <https://www.youtube.com/watch?v=7VnYH4VgaAE>

Nascimento, E. (2021). *O pensamento vegetal: A literatura e as plantas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Overing, J. (1995). O mito como história: um problema de tempo, realidade e outras questões. *Mana*, 1(1), 107-140.

Pinheiro Dias, J. (2021). Artistas indígenas reativam a vida em meio aos escombros da modernidade colonial. *Suplemento Pernambuco: Jornal Literário da Companhia Editora de Pernambuco*, Recife, 19 March. <http://suplementopernambuco.com.br/artigos/2646-reativar-a-vida-pela-arte.html>

Pinheiro Dias, J. (2016). Para não recortar a terra pelo meio: Tradução xamânica e ecologia sem naturalismo em 'a queda do céu. *Letterature d'America*, XXXVI(160), 117-130.

Queiroz, C. (2021). Conquista de território. *Nexo Jornal*, 5 April. <https://www.nexojornal.com.br/externo/2021/04/05/Conquista-de-territ%C3%B3rio>

Roxo, E. (2021). Longe de casa. *Revista Piauí*. November. <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/longe-de-casa-2/>

Santos, B. S. (2008). Introduction to *Another Knowledge Is Possible: Beyond Northern Epistemologies*. B. S. Santos (Ed.). New York: Verso Books.

Shiratori, K. (2018). *O olhar envenenado: da metafísica vegetal jamamadi* (médio Purus, AM), Museu Nacional/UFRJ.

Stengers, I. (2012). Reclaiming Animism. *e-flux* 36. <https://www.e-flux.com/journal/36/61245/reclaiming-animism/>

Tupinambá, G. (2021). A visão do manto. *Revista ZUM*. <https://revistazum.com.br/revista-zum-21/a-visao-do-manto/?autor=Glic%C3%A9ria%20Tupinamb%C3%A1>

Vincent, N. (2017). Mundos incertos sob um céu em queda: o pensamento indígena, a antropologia e a 32a Bienal de São Paulo. *Revista de Antropologia*, 60 (2), 653-661.

Viveiros de Castro, E. (2002a). *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify.

Viveiros de Castro, E. (2002b). O nativo relativo. *Mana. Estudos de Antropologia Social*, 8(1), 113-148.

Viveiros de Castro, E. (1996). Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana. Estudos de Antropologia Social*, 2(2), 115-143.

Viveiros de Castro, E. & Danowski, D. (2017). *The Ends of the World*. Cambridge: Polity Press.

Viveiros de Castro, E. & Hui, Y. (2021). For a Strategic Primitivism: A Dialogue between Eduardo Viveiros de Castro and Yuk Hui. *Philosophy Today*, 65(2), 391-400.

Wright, R. (2013). *Mysteries of the Jaguar Shamans of the Northwest Amazon*. Lincoln: University of Nebraska Press.