

A língua das onças e das lontras

The language of jaguars and otters

Renata Marquez*

0000-0001-8442-5644
renamarquez@gmail.com

Resumo

O artigo reflete sobre a relação entre estética e política tendo como ponto de inflexão a proposição cosmopolítica apresentada por Isabelle Stengers em 1997. A partir do diálogo com obras de Denilson Baniwa e de Isael Maxakali, este ensaio discute o encontro de conceitos da filosofia política com conceitos antropológicos, no intuito de vislumbrar outra história da arte, em presença da epistemologia estética indígena.

Palavras-chave

Arte e política; Cosmopolítica; Isael Maxakali; Denilson Baniwa

* Professora do Depto. de Análise Crítica da Escola de Arquitetura e Design da UFMG, do NPGAU - Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFMG e editora da revista PISEAGRAMA.

Abstract

The article reflects on the relationship between aesthetics and politics with the cosmopolitical proposition presented by Isabelle Stengers in 1997 as a turning point. Based on the dialogue with works by Denilson Baniwa and Isael Maxakali, this essay discusses the meeting of concepts of political philosophy with anthropological concepts, in order to glimpse another history of art, in the presence of indigenous aesthetic epistemology.

Keywords

Art and politics; Cosmopolitics; Isael Maxakali; Denilson Baniwa

Na primeira da série de *lives* promovidas por artistas e pesquisadores em apoio à candidatura de Isael Maxakali ao Prêmio PIPA 2020¹, Denilson Baniwa, em conversa com Jaider Esbell, diz que não quer mais falar português, que quer agora falar a língua das onças, e “quem quiser saber que venha!” Com o tema “Artistas indígenas em movimento”, a *live* entre os dois artistas indígenas para angariar votos para um terceiro artista indígena discutia a importância de “estar presente em vários lugares da arte”, nas palavras de Esbell. Em edições anteriores do prêmio PIPA online, Esbell e Baniwa também venceram, respectivamente em 2016 e 2019, seguidos por Isael Maxakali, vencedor em 2020.

Estar presente nos lugares da arte pode acionar uma tripla estratégia de ocupação: a aparição pública, a partilha epistemológica e a proposição de correções e respostas históricas. Mas se uma elaborada errata está sendo feita no Brasil, de muitos modos, por dezenas de artistas contemporâneos, indígenas e não indígenas, até que ponto essa *errata como prática artística* poderá modificar o campo disciplinar da arte?

Subverter a própria linguagem das coisas... Eu tenho pensado muito, sonhado muito em abandonar o português e abandonar qualquer linguagem inteligível pelas pessoas. Quero falar uma língua que ninguém fala. Inventar uma língua, me comunicar e quem quiser saber que venha! É isso, quero falar a língua das onças agora! (BANIWA, 2020).

Denilson Baniwa narra um modo específico de ocupar o lugar hegemônico da arte, partindo do pressuposto da preservação de algo incomum, incomensurável e, até mesmo, incomunicável. Ocupar como partilhar lugar, sem anular as diferenças, mas, pelo contrário, manifestando-as como um convite à relação epistêmica que pode transformar aquele lugar que, agora, parece se deixar cindir pelos que haviam sido deixados de fora.

Como apontou Els Lagrou, Claude Lévi-Strauss problematizou o campo da arte do século passado acusando-o de restrito e endógeno. Para ele, o “estatuto solitário de gênio” presente na autonomia da arte fez com que o artista moderno tenha perdido sua capacidade de comunicação, divorciando-se do

¹ *Lives* transmitidas de 16 a 24 de agosto de 2020 pelo Instagram e disponíveis em: <https://www.instagram.com/isaelmaxakali/channel/>.

público (LAGROU, 2010, p. 3), ao contrário do que o antropólogo observava nas práticas estéticas indígenas que conheceu, nas quais não havia distinção entre arte, ciência, política, religião e vida cotidiana. Entretanto, quando Denilson Baniwa, um artista contemporâneo indígena, figura inimaginável por Lévi-Strauss naqueles tempos, reapresenta a questão da incomunicabilidade, ela surge com uma nova potência, tanto epistêmica quanto política, provocando rompimentos com o contexto em que se insere.

“Falar a língua das onças” é uma reivindicação e, ao mesmo tempo, um lembrete de que, quando uma norma é imposta, algo sempre fica de fora. É o alarme daquilo que vaza, que excede a norma. Como explica Judith Butler, o enquadramento funciona normativamente, mas, de acordo com seus modos de circulação, é colocado em questão e sofre rompimentos com seu contexto. No esforço da composição incessante e polêmica de um mundo comum, vaza sempre um incomum que não havia sido levado em conta. Se o problema da vida política atual é que nem todo mundo conta como sujeito,

a questão não é saber se determinado ser é vivo ou não, nem se ele tem o estatuto de pessoa; trata-se de saber, na verdade, se as condições sociais de sobrevivência e prosperidade são ou não são possíveis. Somente com esta última questão podemos evitar as pressuposições individualistas, antropocêntricas e liberais que desencaminharam as discussões. (BUTLER, 2016, p. 38).

Como evitar tais pressuposições modernas? Na 33ª Bienal de Arte de São Paulo, em 2018, uma onça aparece para visitar as obras em exposição. Na performance Pajé-onça hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo, em 2018, Denilson Baniwa rompe com o enquadramento da história e com o contexto da Bienal ao performatizar o incomum, presentificando algo que ficou de fora do enquadramento. O que pode ser visto sob a perspectiva da onça? Baniwa veste-se como onça, *ser-terra* ignorado ou desconhecido por muitos, incluindo a jornalista que descreve o performer com a seguinte frase: “[...] um homem de pés descalços e dorso nu, o rosto coberto por uma máscara de tigre.”² Ora, não

² O Coronavírus atropela ano em que artistas indígenas tomariam os museus de SP. 7 jun 2020, artigo de Clara Balbi, *Folha Ilustrada*, disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/06/coronavirus-atropela-ano-em-que-artistas-indigenas-tomariam-os-museus-de-sp.shtml>

há tigres no Brasil, diversamente do que escreveu a jornalista, assim como, inversamente, há sim muitos índios no Brasil, distintamente do que pensou o embaixador do Brasil na França em conversa com Claude Lévi-Strauss, em 1934:

Índios? Infelizmente, prezado cavalheiro, lá se vão anos que eles desapareceram. Essa é uma página bem triste, bem vergonhosa da história de meu país. [...] Como sociólogo, o senhor vai descobrir no Brasil coisas apaixonantes, mas nos índios, não pense mais, não encontrará nenhum. (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 46).

Muitas décadas depois da crença em seu desaparecimento, perversa e culturalmente construída, eis que ressurge o pajé-onça, com um maracá em uma das mãos e o livro “Breve história da Arte” na outra. Em claro português, o pajé-onça anuncia que se trata de uma história “tão breve, mas tão breve, que não vejo a arte indígena” (BANIWA, 2018) – seja no livro, seja na Bienal. Para além do mundo indígena tornado violentamente história do passado, uma presença que não coincide com o suposto comum emerge num dia de Bienal, provocando forçosamente uma ruptura ao narrar uma história do antrope-cego.

Marisol de la Cadena define antrope-cego como o conflito entre o *antropos* ereto e o *antropos* desobediente. O Antropoceno deve incluir esses parceiros antagônicos, incluir aqueles que o olhar moderno se recusa a ver. Trata-se de experimentar a possibilidade de uma democracia *ontológica*, aquela que deixa existir aqueles que não são apenas modernos, questionando os processos políticos de equivalência entre coisas diferentes sob a justificativa de construção de um mundo comum. Mas a onça não faz concessões. A natureza ou os *seres-terra* não compõem o comum, são protestos desde o incomum, como explica Marisol de la Cadena. E reivindicam a manutenção do equívoco, a experiência da existência de mundos diferentes que devem ser colocados em igualdade e não em equivalência, no intuito de deixar fluir a “emergência de histórias que podem trazer à tona um público que ainda não existe.” (DE LA CADENA, 2018, p. 105).

Se a história da arte colaborou com um sistema imperialista, mercantil, excludente e epistemicida, quais são as estratégias de reparação? (AZOULAY, 2019). Como expandir a arte através dos mundos em trânsito? E, em consequência, como multiplicar o mundo por meio da arte? Eduardo Viveiros de Castro compara, a partir de Lévi-Strauss, as operações de subjetividade que foram

confinadas no campo domesticado da arte com a personitude como premissa da epistemologia estética ameríndia³. Se, para a ciência, conhecer é objetificar – sendo arte e ciência uma das dicotomias modernas –, para as cosmociências, conhecer é subjetificar:

Aquele ideal de subjetividade que penso ser constitutivo do xamanismo como epistemologia indígena, encontra-se, em nossa civilização, encerrado no que Lévi-Strauss chamava de parque natural ou reserva ecológica dentro dos domínios do pensamento domesticado: a arte. [...] É justamente essa distinção que parece não fazer nenhum sentido no que eu estou chamando de epistemologia xamânica, que é uma epistemologia estética. Ou estético-política, na medida em que ela procede por atribuição de subjetividade ou ‘agência’ às chamadas coisas. (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p.42).

Em seu esforço contra o esteticismo recorrente no campo da arte, Alfred Gell nos ensinou que abordar os objetos artísticos por um viés hermenêutico ignora as relações sociais e o caráter agentivo dos objetos (GELL, 2018). Enquanto subjetivar é a base da epistemologia estética ameríndia segundo Viveiros de Castro, Gell, em sua obra inacabada, propõe caminhos para a elaboração de uma teoria antropológica da arte, processo ainda em curso e que pode provocar transformações profundas nos modos com que a estética tem sido entendida no campo da arte não indígena.

Ao ficar restrita ao “parque natural ou reserva ecológica” de que falava Lévi-Strauss, a arte ocidental não alcança sua coincidência com a amplitude das relações sociais. Nem mesmo a sua correspondência mais explícita, a chamada *estética relacional*, enunciada por Nicolas Bourriaud em 1997, tem êxito em resolver a questão da aproximação entre arte e vida. Qual o significado de democracia no contexto dos espaços da arte? Que tipo ou qualidade de

³ Eduardo Viveiros de Castro explica que o animismo ameríndio pressupõe a personitude formal do que se quer conhecer e entende que o pensamento nasce de uma relação entre conhecedor e o que será conhecido. “Conhecer é personificar, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido – daquilo, ou antes, daquele; pois o conhecimento xamânico visa um ‘algo’ que é um ‘alguém’, um outro sujeito ou agente. A forma do Outro é a pessoa.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 358).

relações humanas a arte é capaz de produzir, para quem e por quê? São perguntas que muitos críticos, como Claire Bishop, lançam a esse ambicioso programa de criação de coletividades instantâneas. Para Bishop, falta antagonismo na estética relacional, em seu espaço homogêneo de encontro entre iguais:

[...] a presença do que não sou eu torna minha identidade precária e vulnerável e a ameaça do que o outro representa transforma o próprio senso de mim mesmo em algo questionável. [...] O antagonismo pode ser visto como os limites da capacidade da sociedade de plenamente constituir a si mesma. (BISHOP, 2011, p. 122).

Enquanto Gell tentou estruturar uma teoria antropológica da arte, Oliver Marchart elucida bases teóricas para uma história política da arte. Ao propor uma estética *conflitual* para substituir a estética *relacional*, Marchart escreve: “Estamos diante da questão do que é público na arte pública; de fato, e o que é político na arte política?” (MARCHART, 2019, p.144).

Mas a pergunta de Marchart depara-se rapidamente com os limites eurocêntricos da noção de política. Como a *arte política* pode ser radicalmente ou ontologicamente democrática, nas palavras de Marisol de la Cadena? Neste sentido, diante das inúmeras e globalmente disseminadas adjetivações da arte política, a partir da segunda metade do século XX – pública, engajada, comunitária, colaborativa etc. – podemos duvidar do desenho de um mundo comum sem bases ontologicamente diversas. O que pode ser cosmopolítico na arte política? O limite da arte política parece ser, finalmente, a insuficiência da política de um mundo só. Seja relacional ou conflitual, trata-se de uma estética incapaz de abranger mundos múltiplos.

Para além da *polis* da política, deixando de lado a primazia de uma história oficial da arte, ontologicamente limitada, para acolher uma geografia multilocal e perspectivista da arte, somos acuados pela presença do pajé-onça. Com seu maracá e o livro que destrói veementemente, ele inventa um modo de reparação, no interior da história da arte, por meio de uma arte cosmopolítica.

Isabelle Stengers propõe a noção de cosmopolítica como uma pragmática de reparação diante do “terror psicológico” que Antônio Bispo chamou de “cosmofobia” e que acomete a civilização moderna (BISPO DOS SANTOS, 2015, p.31). Frente a esse medo do cosmos, esse pavor dos desconhecidos mundos

múltiplos, a cosmopolítica, pelo contrário, pressupõe o cosmos como o operador para a colocação em igualdade:

Operar, aqui, é criar uma colocação em inquietude [*mise en inquiétude*] das vozes políticas, um sentimento de que elas não definem aquilo que discutem; que a arena política está povoada pelas sombras do que não tem, não pode ter ou não quer ter voz política: sentimento este que a boa vontade política poderia tão facilmente obliterar no momento em que uma resposta não puder ser dada à exigência “exprima-se, explicita suas objeções, suas proposições, sua relação com o mundo comum que nós construímos”. (STENGERS, 2018, p. 447).

Para Stengers, mais importante do que a tarefa de compor um “mundo comum” é pensar a cosmopolítica como insistência do cosmos na política, como modo de evitar a separação entre a *polis* e o cosmos. “Ora, trata-se justamente de desacelerar a construção desse mundo comum, de criar um espaço de hesitação a respeito daquilo que fazemos quando dizemos ‘bom!’” (STENGERS, 2018, p. 446).

Como fazer a arte contar outras histórias? Ao preservar o equívoco e a incomunicabilidade inquietante das muitas vozes políticas, a nova potência epistêmica e cosmopolítica dos artistas indígenas contemporâneos extrapola os limites da *polis*, encaminhando a arte para além e num movimento inverso à conhecida canibalização cultural da Semana de Arte Moderna de 1922. Como descreveu José Jorge de Carvalho:

[...] o paradigma antropofágico dos modernistas, que sempre legitimou ideologicamente esse direito “auto outorgado” das elites brasileiras de espetacularizar e canibalizar as expressões culturais populares entra em crise política. (CARVALHO, 2010, p. 68).

Se não se havia questionado a assimetria de poder entre “os canibais urbanos de classe média (em sua esmagadora maioria brancos)” e “os canibalizados artistas populares de origem camponesa (ou caiçara, sertaneja, ribeirinha e equivalentes)”, Carvalho pondera que “o mito vivo é forte demais para uma imaginação tão desencantada” (CARVALHO, 2010, p. 65 e 61).

Num gesto de antropofagia reversa e reparadora, Denilson Baniwa inscreve, sobre a imagem da *Monalisa*, a frase “procura-se arte indígena contemporânea”.

Contra a invenção moderna do arcaico, a arte indígena, contemporânea à consagrada imagem, demarca, com essa errata, sua presença histórica. Nos dois tempos que a pergunta simultaneamente carrega – os indígenas contemporâneos à Renascença e à arte contemporânea – a arte indígena reativa um velho roteiro colonizador abrindo-o para novos finais e, ao ocupar lugares de circulação da arte, incluiu os espectadores como público em formação, parte do ato de transferência, como explica Diana Taylor.

Ao invés de basear seus estudos históricos da América Latina em textos e narrativas, Taylor propõe pensar em termos de roteiros: gestos e práticas incorporadas para além da descrição narrativa. Propõe entender a performance como episteme incorporada, articulando *arquivos* – memória estável que separa a fonte de conhecimento do conhecedor (a escrita diz respeito à distância) –, com *repertórios* corporizados que requerem presença, se transformam e estão em estado constante de agoridade. Entendendo a performance como sistema de aprendizagem, armazenamento e transmissão de conhecimento, o roteiro surge como arcabouço portátil, grade epistêmica flexível na qual pode haver reativação em vez de apenas duplicação (TAYLOR, 2013).

A partir do filme *Ao redor do Brasil*, dirigido pelo Major Thomaz Reis em 1932, Baniwa produz mais uma errata como prática artística. Ao articular o arquivo e o repertório – assim como fez com a pintura do Louvre sob a pintura corporal –, ele insere legendas do cosmos que estava flagrantemente lá, mas que não foi levado em conta. No filme *Instituto Kaiser-Wilhelm de Antropologia Tupiniquim*, de 2019, ele introduz respostas a um diálogo surdo. A presença do corpo indígena objetificado nos roteiros cientificistas de observação e medição das expedições coloniais reaparece, agora, observando os intrusos e transmitindo um *repertório de recusa*:

Se civilização significa isso, quero não
Ô mano cê tá doido que vou acreditar
nessa viagem de integração ser boa
Eu cair nessa armadilha de ordem e progresso?
Espera na rede que em pé cê vai cansar (BANIWA, 2019).⁴

⁴ Transcrição de uma das legendas do filme *Instituto Kaiser-Wilhelm de Antropologia Tupiniquim*, 2019.

A importância desse repertório de recusa na história de resistência indígena é assim, pouco a pouco, narrada pelos artistas indígenas, propondo coletivamente a configuração de outras histórias da arte. Pouco a pouco, nós, espectadores não indígenas, somos levados a romper com a norma estética e histórica e formar uma nova capacidade de olhar, entendendo que “a proposição cosmopolítica reitera esse tipo de utopia, carregada pela memória de que vivemos em um mundo perigoso, onde nada é óbvio”. (STENGERS, 2018, p. 453).

Neste sentido, ao ganhar o Prêmio PIPA online em 2020, Isael Maxakali também insere no campo estético, por meio de filmes, desenhos e cantos, esse importante repertório de recusa e resistência. No filme de animação *Konãgxeka: o dilúvio Maxakali*⁵, dirigido por Isael e Charles Bicalho, ele narra uma história que se passou na aurora dos tempos, quando os animais não se distinguiam dos humanos, quando “o macaco era igual aos homens: não tinha pelos, andava de canoa, comia milho e dormia numa rede”, como traz Lévi-Strauss nas *Mitológicas* (LÉVI-STRAUS, 2004, p. 155).

Se, para Lévi-Strauss, a incomunicabilidade da arte moderna deriva de puro autoconfinamento, a incomunicabilidade nas obras, tanto de Denilson Baniwa como de Isael Maxakali, significa o radical extravasamento do mundo. Em *Konãgxeka* ou “água grande”, um homem maxakali – ou *tikmũ’ün* como se autodenominam – fala a língua das lontras. Sob o acordo de compartilhar com ela os maiores peixes, uma lontra ajuda o *tikmũ’ün* a ter sucesso na pescaria e conseguir muitos peixes. Neste ensaio vívido de relação social entre diversidades ontológicas, outro *tikmũ’ün* pede ajuda à lontra, mas, ao descumprir o acordo, põe tudo a perder causando o dilúvio enviado pelos espíritos *yãmĩy*, que quase causa o fim dos *Tikmũ’ün*, salvos por apenas um homem sobrevivente que consegue se esconder num oco de uma árvore.

O filme é narrado na língua maxakali, como tantos outros trabalhos de Isael Maxakali em que o português, ou outro idioma igualmente estrangeiro, ocupa o lugar secundário e contingente da legenda. Ao longo desses últimos 520 anos,

⁵ Filme de animação disponível em:

https://www.youtube.com/watch?time_continue=6&v=XKNdLTJZGs&feature=emb_title

eles têm privilegiado a língua maxakali como o repositório de sua cosmovisão. Como explica a também artista e parceira de Isael, Sueli Maxakali:

Quando o nosso território foi tomado pelo não índio, tinha um pajé que perdeu um filho, aí ele sempre batia na porta, nas travas da casa e falava: ‘Meu pai, amanhã vocês vão embora, procurem outro lugar porque aqui vai vir o pessoal para matar vocês!’ [...]. E assim foram perdendo território, pela orientação de *yãmīyhex*, *yãmīytok*, dos espíritos-mulheres que vêm das crianças quando morrem [...]. Se nós perdêssemos a língua, íamos perder todos os cantos. Os cantos fazem parte da nossa vida cotidiana e também fazem parte da cura. Nós não podemos, em nenhum momento, perder a nossa língua, porque a nossa língua é muito importante para a nossa vida. [...] Foi quando teve essa decisão dos pajés saírem correndo, fugindo das violências contra nós indígenas, não índio tomando terra da gente, e nós não tínhamos proteção, aí eles começaram a fugir. E nós perdemos nossa terra; e hoje nossa terra é muito pequena. [...] Mas hoje nós temos cura, temos cantos que fazem cura, temos resguardo [...]. Parte do que alguns de nossos antepassados deixaram para nós, o Maxakali não perdeu. (MAXAKALI, Sueli, 2020).

No desdobramento desse repertório ancestral, reapresentado no novo arquivo artístico de Isael Maxakali, o público a quem ele se destina não é exatamente ou apenas os não indígenas, mas toda a coletividade *tikmũ’ũn*, sobretudo as crianças. Charles Bicalho conta a preocupação de Isael para que as crianças das aldeias não reconhecessem como familiares as vozes de narração das personagens da animação, o que os levou, na pós-produção, ao tratamento sonoro para descaracterizar as vozes gravadas. Bicalho conta também o processo de coleta das versões da história do dilúvio *tikmũ’ũn*, junto ao pajé Totó e às mães de Isael, Delcida, e de Sueli, Noêmia, atuantes no processo de rememoração (BICALHO, 2017).

Toda a obra de Isael nasce de e destina-se a uma coletividade sem a qual nenhum sentido ou experiência podem ser constituídos: notamos o radical extravasamento do mundo em roteiros que incluem os pajés, os parentes mais antigos, as crianças, os bichos, as plantas, os *yãmīy*. Roteiros que resguardam e atualizam a episteme *tikmũ’ũn*.

Permeada pelo incomum e pelo incomunicável, a ideia de corpo coletivo da episteme estética *tikmũ'ũn* confronta, especialmente no âmbito do Prêmio PIPA, a noção moderna de autoria artística, hermenêutica típica da história da arte baseada no mergulho ao interior individual do artista. A etnomusicóloga Rosângela de Tugny, em outra das *lives* em apoio à indicação de Isael Maxakali ao prêmio, em conversa com o antropólogo Roberto Romero, destaca a singularidade da prática de Isael, relacionando-a com uma coletividade cosmopolítica:

A pessoa maxakali é um empilhamento, um amontoamento sonoro. Ao longo da vida, na medida em que ela se torna madura ou capaz de receber cantos, ela recebe cantos, e quanto mais cantos você tem, mais *espiritado* você é, um termo que eles usam muito: a pessoa *espiritada* é aquela que está cheia de espírito dentro dela, que tem muitos tipos de afetos, muitos tipos de agência que compõem a pessoa dela. Neste sentido, a pessoa maxakali não é aquela que procura a sua individualidade, a sua identidade, aquilo que a caracteriza. Quando Isael anda, sempre imagino que é um enxame que anda, são muitas coisas ao mesmo tempo, é uma floresta inteira, é um ajuntamento de seres cantantes que estão ali em torno daquilo que é uma pessoa que a gente chama de Isael Maxakali. (TUGNY, 2020).

Ao falar a língua das lontras, o incomum desenha a coletividade cosmopolítica. E ao narrar em Maxakali, uma língua sobrevivente da extinção, o que parecia ser pura incomunicabilidade reverte-se em explosão de comunicação interespecífica, onde o *político* multiculturalismo é substituído pelo *cosmopolítico* multinaturalismo: “Se o ‘multiculturalismo’ ocidental é o relativismo como política pública, o perspectivismo xamânico ameríndio é o multinaturalismo como política cósmica.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p.358).

O incomum, o incomensurável ou o incomunicável – sejam performatizados na língua das onças ou na língua das lontras –, que narram histórias dos tempos em que a natureza e a cultura não haviam sido brutalmente separadas sob o intuito da objetificação e da dominação, são operadores resistentes que colocam a história da arte em estado de inquietude. Escutar a língua das onças e das lontras abre um intervalo para vivermos a hesitação epistêmica e, assim, constituirmos outras histórias, que incluem narrativas múltiplas.

Referências

AZOULAY, Ariella Aïsha. **Potential History**: Unlearning Imperialism. London/ New York: Verso, 2019.

BANIWA, Denilson. **Performance Pajé-onça hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo**, registrada em vídeo de 15min, 2018, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MGFU7aG8kgI&feature=emb_rel_end

_____. **Filme Instituto Kaiser-Wilhelm de Antropologia Tupiniquim**, de 08 min 57seg, exibido na exposição Vaivém, no CCBB São Paulo, 2019.

_____. **Live** transmitida pelo Instagram com duração de 56min 43seg em 16 de agosto de 2020 e disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CD98f0sH6K5/>

BICALHO, Charles. **Konãgxeka**: o design de produção de um filme de animação indígena em Minas Gerais. Colóquio Internacional de Design, Belo Horizonte, UEMG, 2017.

BISHOP, Claire. Antagonismo e estética relacional. **Revista Tatuí**, n. 12, Recife, nov. 2011.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. **Colonização, quilombos**: modos e significações. Brasília: INCTI/UnB, 2015.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CARVALHO, José Jorge. ‘Espetacularização’ e ‘canibalização’ das culturas populares na América Latina. **Anthropológicas**. Revista do PPGA da UFPE, ano 14, vol 21 (1), 2010.

DE LA CADENA, Marisol. Natureza incomum: histórias do antropo-cego. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 69, p. 95-117, abr. 2018.

GELL, Alfred. **Arte e agência**: uma teoria antropológica. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

LAGROU, Els. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. **Revista Proa**, nº02, vol.01, Campinas, 2010.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido (Mitológicas vol. 1)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004

_____. **Tristes trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MARCHART, Oliver. **Conflictual Aesthetics: Artistic Activism and the Public Sphere**. Berlin: Sternberg Press, 2019.

MAXAKALI, Sueli. **Conversa com Sueli Maxakali, 2020**, em Podcast disponível em: <https://bdmgcultural.mg.gov.br/educativo-conteudo/como-a-linguagem-aproxima-mundos/>

STENGERS, Isabelle. A proposição cosmopolítica. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 69, p. 442-464, abr. 2018.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

TUGNY, Rosângela Pereira. **Live** transmitida pelo Instagram com duração de 39min 06seg em 18 de agosto de 2020 e disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CEDDowOHOCp/>

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. **Encontros**. Org. Renato Sztutman. Eduardo. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

Submetido em setembro de 2020 e aprovado em outubro de 2020.

Como citar:

MARQUEZ, Renata. A língua das onças e das lontras. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 40, p. 361-373, jul./dez. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n40.25>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>