

Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Visuais

**Ubumaná: Da Catalogação de Canteiros
Urbanos aos Registros das Re/ex/istências
Ancestrais**

Adriane Matos Peres de Oliveira

Adriane Matos Peres de Oliveira

**Ubuganá: Da Catalogação de Canteiros
Urbanos aos Registros das Re/ex/istências
Ancestrais**

Trabalho de Conclusão de Curso em Artes Plásticas, habilitação em licenciatura, apresentado ao Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientadora: Profa. Dra. Ruth Moreira Souza Regiani.

Brasília - DF

Outubro/2022

Adriane Matos Peres de Oliveira

**Ubumaná: Da Catalogação de Canteiros
Urbanos aos Registros das Re/ex/istências
Ancestrais.**

Trabalho de Conclusão de Curso em Artes
Plásticas, habilitação em licenciatura,
apresentado ao Departamento de Artes Visuais
do Instituto de Artes da Universidade de
Brasília.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Ruth Moreira Souza Regiani (Orientadora)

Profa. Dra. Tatiana Fernandez

Profa. Dra. Eliane Boroponepa Monzilar

Kamuu Dan Wapichana

OLIVEIRA, Adriane Matos Peres de.

Ubumaná: Da Catalogação de Canteiros Urbanos aos Registros das Re/ex/istências Ancestrais

Orientação: Ruth Moreira Souza Regiani

60 páginas

Monografia de Artes Plásticas – Departamento de Artes Visuais – Instituto de Artes –
Universidade de Brasília.

Brasília, 2022.

1. Catalogação; 2. Memória; 3. Ancestralidade; 4. Re/ex/istência; 5. Arquivo; 6. Ervas Medicinais.

Dedico este trabalho a meus familiares. Agradeço ao meu companheiro Winnik e à minha pequena Olga pelo incansável apoio. Agradeço também à minha avó Maria Alves de Matos pelos ensinamentos que carrego comigo e aos meus parentes, guerreiros e guerreiras Kariú. Que nossa retomada cresça. Unukanghy erõá crody!

RESUMO:

O objetivo desta pesquisa é apontar traços da memória originária no contexto urbano, através da catalogação das ervas dos canteiros de minha cidade natal, Gama/DF. Além disso, serão registradas as estratégias de sobrevivência e re/ex/istência dessa memória ancestral. A partir da elaboração de pranchas botânicas com narrativas autobiográficas ou autoficcionais, este trabalho questiona também o arquivamento e os gabinetes de curiosidades, que antecederam as instituições museais. Esses são utilizados como ferramenta de dominação do outro, além de sua impermanência como objeto de valor versus a capacidade da memória oral de atravessar tempos. Utilizando destes pontos, traço um caminho ao contrário, onde parte de uma história ocultada é colocada às vistas.

Palavras-Chave: Catalogação; Memória; Ancestralidade; Re/ex/istência; Arquivo; Ervas medicinais.

ABSTRACT:

The purpose of this research is to point out traces of the native american memory in the urban context, through the cataloging of herbs from the flowerbeds of my hometown, Gama/DF. In addition, the survival strategies and re/ex/istence of this ancestral memory will be recorded. From the elaboration of botanical plates with autobiographical or autofictional narratives, this work also questions the archiving and the cabinets of curiosities, which preceded the museum institutions. These are used as a tool of domination of the other, in addition to their impermanence as an object of value versus the ability of oral memory to cross time. Using these points, I trace a path in reverse, where part of a hidden story is put into view.

Key-words: Cataloguing; Memory; Ancestry; Re/ex/istence; Archive; Medicinal herbs.

Índice

Introdução	9
Capítulo 1 <i>Dzudé Baté</i> : Estratégias de Sobrevivência	13
Capítulo 2 <i>Netçoá Tokenhé</i> : A construção das pranchas.	19
2.1 <i>Dé Raddá</i> : Replantando Nossas Memórias.	30
2.2 <i>Swbatekié</i> : O Caminho ao Contrário	34
2.2.1 O Caso do Manto Tupinambá: O Arquivo como Ferramenta de Dominação	36
Capítulo 3 Armadilha Para Armadilhas	41
3.1 "Nada que é dourado permanece, hilo, amáka, terra preta de índio", de Denilson Baniwa.	41
3.2 <i>Iimitya</i> : Palavra de Poder em Abel Rodríguez	45
Capítulo 4 Antes, Peça Licença à Erva: Proposta Educativa	50
Conclusão	79
Referências Bibliográficas	81

Introdução

O objeto de pesquisa deste trabalho está focado nas qualidades da memória ancestral de atravessar tempos e, estrategicamente, se manter viva. O ponto de partida será a catalogação de canteiros urbanos de ervas, suas plantas e histórias, bem como a utilização de narrativas — ora autobiográficas, ora auto ficcionais — escritas a punho em pranchas. Dessa maneira, tenho como objetivo propor a observação, a reflexão, a participação e o reconhecimento dos componentes da memória originária que construiu o país. Além disso, admite-se que, ao espectador se reconhecer nas obras, seja possível que se faça uma reflexão sobre a importância do senso de coletividade e interação com a mãe terra.

Iniciando-se na região administrativa do Gama/DF, local onde nasci, trabalho e resido, este mapeamento é um estudo das tradições que ainda permanecem vivas entre os habitantes desta cidade, em especial de minha família. Ademais, trata-se também de um convite à fruição, experiência artística, investigativa e a integração através da memória, com o meio onde se vive.

Nesse contexto, a academia por décadas vem subestimando os saberes populares, advindos de sabedorias ancestrais, porque ainda não foi capaz de dominá-las completamente. Essas práticas seguem sendo vividas e perpetuadas a cada nova geração nas famílias mais tradicionais, sob a alcunha de “cultura nordestina”, sertaneja, ribeirinha, e sob o guarda-chuva do que chamam de “cultura brasileira”. Sendo o Brasil um país que ainda sobrevive sob a tutela do colonialismo, cada prática, saber, alimento, arte, medicina e espiritualidade ancestrais passados às próximas gerações é uma célula viva da Pindorama que ainda pulsa. Isso ocorre mesmo no Brasil colonial, que reclama a posse e homogeneiza tudo que é produzido neste território.

As narrativas deste trabalho são importantes histórias de ensino, além de uma prova e celebração da sobrevivência e re/ex/istências originárias, compartilhadas entre familiares, parentes, amigos e agora por meio desse trabalho. Essas histórias também são uma prova da paciência e da preocupação de nossos ancestrais em perpetuar nossa sobrevivência ante o colonialismo. Esta não é simplesmente uma pesquisa sobre indígenas, mas acima de tudo, o relato do caminho de volta que eu, mulher Kariú-Kariri, faço ao me reencontrar nas tradições vivas de minha história familiar e de parentes do meu povo. Nessa caminhada, registrei meus passos ao fazer trocas afetivas com o local para onde minha família foi deslocada, mas que se

tornou parte de nós e de todas as pessoas que migraram de seus territórios originários até aqui para trabalhar.

Como disse Ailton Krenak, “em diferentes lugares do mundo, nos afastamos de uma maneira tão radical dos lugares de origem que o trânsito de povos já nem é percebido” (*Ideias para Adiar o Fim do Mundo*, pág. 43). Nesse trecho, o autor se refere à perda de sentidos de nossos deslocamentos diários, quando nos encontramos imersos na rotina das cidades. Que possamos então perceber que esses sentidos e subjetividades existem e que apenas nos falta olhar e ouvi-los para se ter uma experiência com eles. Essas experiências são como aquelas que temos com as obras de arte, e é a partir disso que nasce uma de nossas memórias coletivas.

Ao passo de que a ciência ocidental fragmentou e separou em categorias os objetos, os costumes e os hábitos dos povos autóctones quando invadiam suas terras, meu intuito é refazer as categorias ocidentais a partir da visão originária, renomeando-as no dzubukuá. Sendo assim, essa pesquisa se baseará nos seguintes princípios: *Netçoá Tokenhé*, memória ancestral; *Dé Raddá*, a observação e o vínculo com a natureza (mãe-terra); *Swbatekié*, conhecimento e ciência ancestral; *Dzudé Baté*, ser o que se é onde quer que esteja.

Como uma pessoa indígena na academia, busco, através do conhecimento e do espaço do qual consegui me apropriar, utilizar a ciência e a tecnologia ocidental em prol das causas dos povos originários, especialmente das retomadas¹. Enquanto faço isso, chamo atenção para este movimento que ocorre em diversas partes do território, com enfrentamentos diários, violência e sangue derramado.

Assim como quando os invasores dessas terras chegaram, - e tinham os olhos ofuscados pelo verde do horizonte e o azul do céu - , hoje, com todo o concreto de pé, ocorrem ainda as fissuras do verde, espontâneas ou com o auxílio de mãos que ousam interagir com a terra. Diante da iminência da falta de alimentos e da queda do céu², que possamos plantar como uma estratégia futurista.³ Por esta razão, apresento também uma proposta educativa onde foram trabalhados a interação com a terra e o uso do desenho livre na tentativa de demonstração de virtuosismo. Isso foi feito como ferramenta de acesso a nossas memórias, além do compartilhamento delas, como quem se senta ao pé da fogueira para conversar. Essas são ações

¹ Os movimentos indígenas de retomada, referem-se ao processo de reconhecimento e afirmação da identidade étnica, território e tradições. Quando um povo é dado pela historiografia oficial como extinto, todos os pertencentes a ele têm sua identidade negada. Retomada é o movimento coletivo de uma etnia em demarcar sua existência.

² A Queda do Céu: Palavras de um Xamã Yanomami. Livro de Davi Kopenawa e Bruce Albert (2015).

³ O Futurismo Indígena segundo Grace L. Dillon refere-se a transmissão do conhecimento ancestral e suas tecnologias: honrar o passado e as tradições, viver plenamente o presente e imaginar o futuro. Ao aprender sobre o lugar onde se vive e arquitetar ações em prol do meio ambiente e território, cria-se estratégias de manutenção da terra para as gerações futuras.

simples menosprezadas nas instituições, mesmo com sua grande importância na identidade do país.

Muitas comunidades tradicionais transmitem seus conhecimentos pela oralidade. Porém, no mundo moderno, com a institucionalização do arquivo, faz-se necessário também lutar contra o registro e a documentação para que nossa história seja contada por nós mesmos. Escrevamos, mas não como quem deseja dominar, como faziam os invasores em suas pesquisas, livros e compilados. Escrevemos, mas antes, pedimos licença à erva.

“Concordar significa nos perdermos por inteiro e implicitamente consentirmos com tudo o que se tem dito sobre nós. Resistir é limitarmos às margens, recuperarmos o que fomos e refazemo-nos. O passado, nossas histórias locais e globais, o presente, nossas comunidades, culturas, línguas e práticas sociais - todas essas coisas podem ser espaços de marginalização, mas também se tornam espaços de resistência e esperança.”

Descolonizando Metodologias: Pesquisa e Povos Indígenas, Linda Tuhiwai Smith, (1999).

Capítulo 1 *Dzudé Baté*: Estratégias de Sobrevivência

O passar de 522 anos de colonização provou que a memória ancestral possui capacidade de atravessar tempos e possuir certa autonomia, quando observamos que determinadas práticas tradicionais são mantidas pelas famílias. Isso ocorre mesmo após o processo de desterritorialização, de invasão da mata pelas cidades e, conseqüentemente, a vida em contexto urbano. Essas memórias resistem apesar de políticas, estratégias de apagamento e de fragmentação dos vínculos familiares e com a terra. A forte herança cultural indígena e africana manifesta-se ao longo de décadas na camada mestiça/parda da população brasileira. No livro *Descolonizando Metodologias: Pesquisa e Povos Indígenas*, Linda Tuhiwai Smith escreveu que “as comunidades indígenas têm feito, até mesmo em seus espaços mais isolados e marginais, lares impregnados de significados espiritual e identidade (1999, p.146).”

Essa impregnação pela memória pode ser percebida em alimentos, medicinas, rezos e nas diversas organizações familiares. Entretanto, há desafios e falta de reconhecimento da origem dessas práticas, a partir do início da construção de uma suposta “identidade brasileira”. Isso gera homogeneizações, reforça apagamentos e produz violências ao invés de abraçar sua grande pluralidade.

Sobre o assunto, Donald Pierson, em *Branços e Pretos na Bahia* (1971), fala a respeito de uma perda de acesso a um “inconsciente coletivo africano” por parte dos seus descendentes, com a assimilação dos valores culturais europeus pós diáspora. A escolarização e outras formas de difusão da cultura estrangeira europeia como modelo ideal teriam levado-os a um afastamento das práticas de seus antepassados. Um processo semelhante ocorreu com a população indígena, a primeira a ser escravizada pelos invasores. Este processo foi experimentado primeiramente por povos da região nordeste do Brasil, local por onde chegaram as primeiras embarcações. Da mesma maneira, alguns costumes indígenas e dos povos originários da África também se inseriram na cultura portuguesa ou misturaram-se a ela. Assim, adquiriram-se novas estruturas em vista de sobreviverem ao seu apagamento.

Muitos povos nativos foram transportados a diversos lugares do país para suprimento de mão de obra, tendo como consequência disso a desterritorialização que causou danos aos vínculos do povo com seus territórios e traumas geracionais. Essa movimentação cumpria com os mesmos propósitos econômicos coloniais que as translações de plantas e animais para outros lugares do mundo. Essas estratégias trouxeram grande desordem aos povos colonizados, que eram forçados a se desconectarem de suas histórias, línguas, relações, formas de pensar e ver o mundo.

Jaider Esbell menciona, em seu ensaio *A Arte Indígena Contemporânea Como Armadilha para Armadilhas*, o seguinte sobre os efeitos das políticas de assimilação a povos indígenas:

“Quando se nasce onde e como eu nasci, não se tem muitas escolhas senão buscar fazer-se em si mesmo e isso pressupõe negar não exatamente quem se é mas aquilo que queriam que você fosse. A primeira teimosia vem mesmo dentro de casa. A forma como fui educado não foi nem de perto a primeira violência. É que meu corpo não me pertence sem que eu o veja com um alongamento de acúmulos históricos. A violência é uma energia propagada de alcance praticamente não rastreável, mas é. [...] Imagine os efeitos de quinhentos anos sobre uma população que assimila e desassimila o tempo todo. Não pude me deter em questionar os modos pelos quais me foi imposta a ideia de educação. A revolta que hoje entendo melhor não era coisa de alguns anos, mas séculos e em um outro plano, milênios de distúrbios emocionais não tratados que se acumulam e se projetam sempre com mais eficiência nos modelos gerais oficiais e outras forças das próprias épocas” (2020).

A desterritorialização e a desassimilação promovida pelo Estado ao longo de mais de 500 anos foram incentivadas por políticas das sesmarias⁴ no caso dos povos indígenas do Nordeste. Com o objetivo de cultivo sob a autorização do rei de Portugal, ao serem tomadas, essas terras eram invadidas e ocupadas, os povos autóctones, expulsos, escravizados, caçados e mortos. As mulheres sofreram com a violência sexual, sendo forçadas a se casarem com os brancos. Ao serem escravizados, eram submetidos a catequização; seus nomes originais, mudados; seus idiomas nativos, proibidos. Além disso, suas manifestações de espiritualidade sofreram repressões. Paralelamente, os modelos oficiais eram instaurados e as cidades invadiam as florestas; quem se mantinha falante da língua autóctone e afirmava-se publicamente era perseguido e açoitado. Por essa razão, algumas famílias indígenas passaram a esconder seu passado e sua história, o que, conseqüentemente, levou seus descendentes a se perderem de suas origens. Dessa maneira, o silenciamento prevalecia. No livro *Idéias Para Adiar o Fim do Mundo*, Ailton Krenak pontua:

“Como justificar que somos uma humanidade se mais de 70% estão totalmente alienados do mínimo exercício de ser? A modernização jogou essa gente do campo e da floresta para viver em favelas e em periferias, para virar mão de obra em centros urbanos. Essas pessoas foram arrancadas de seus coletivos, de seus lugares de origem, e jogadas nesse liquidificador chamado humanidade. Se as pessoas não tiverem vínculos profundos com sua memória ancestral, com as referências que dão sustentação a uma identidade, vão ficar loucas neste mundo maluco que compartilhamos” (2020, p. 14).

⁴ As sesmarias tinham como objetivo estimular a produção agrícola distribuindo terras a um beneficiário em nome da coroa de Portugal. Esse sistema foi instrumentalizado para a apropriação dos territórios, povoamento e manutenção da colônia, dando origem aos grandes latifúndios atuais.



“A Redenção de Cam”, pintura do espanhol Modesto Brocos que aborda as políticas raciais controversas do fim do século XIX no Brasil que incentivaram o embranquecimento.

Feita pouco tempo depois de declarada a abolição da escravatura e estabelecimento da República no Brasil, a pintura *A Redenção de Cam* ilustra um momento de busca por um suposto progresso referenciado na Europa branca. No país, no entanto, depara-se com uma população nem um pouco semelhante à europeia. Tanto o indígena quanto o negro representavam o atraso ante as políticas de embranquecimento e teorias científicas⁵. Dessa maneira, para se alcançar o progresso, era necessário embranquecer a população. O próprio título da obra faz referência à história bíblica em que, por ter sido zombado enquanto estava embriagado, Noé amaldiçoou o neto, filho de Cam, a ser “servo dos servos”. Cam e seus descendentes, por sua vez, em variações do texto bíblico, eram descritos como negros. Naquela época, tanto pela ciência quanto pela religião, buscavam-se formas de justificar a escravidão e o racismo, ainda hoje ativo no Brasil. A mesma ciência que não considera saberes tradicionais e que busca a razão e a

⁵ As teorias eugenistas vindas da Europa, como a Ideologia Dominante, influenciaram e ainda hoje influenciam as políticas brasileiras

liberdade foi a que criou teorias para fundamentar atrocidades.

O quadro de Brocos, portanto, representa o pensamento de que a purificação e progresso do Brasil, assim como a redenção de seu povo, se daria pela sua aniquilação, pelo branqueamento. Ademais, havia a expectativa da assimilação e do apagamento de suas culturas e histórias ou de sua morte.

Ante as grandes dificuldades, perseguições, pobreza e fome, algumas famílias indígenas enfrentaram uma diáspora instaurada. Estima-se que, entre a década de 30 e 60, a qual foi nomeada “migração nordestina”, se trata na verdade de uma migração indígena. A população era transferida aos grandes centros urbanos em construção, como as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, para serem mão de obra. Esse fluxo se mantém presente entre seus descendentes até os dias de hoje. Segundo dados do IBGE de 2010, cerca de 36% da população indígena do Brasil mora nas cidades. Entretanto, em dados específicos de órgãos responsáveis, como a FUNAI, esses indígenas de contexto urbano não são considerados, pois sua grande maioria é autodeclarada. Algumas etnias sequer constam na lista da FUNAI dos povos indígenas presentes na atualidade no Brasil. Ou seja, existe muito mais indígena nessa terra do que se é falado.



Foto acervo do Museu da Imigração do Estado de São Paulo

Sobre a autodeclaração, o professor da graduação em História da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), Casé Angatu Xukurú Tupinambá, em live no Canal do movimento Retomada Kariri, diz o problema que esta representa para o Estado:

“Não somos apenas vítimas - é claro que somos vítimas desse processo de 521 anos -

mas nunca deixamos de ter nosso protagonismo, mesmo nas áreas urbanas. [...] Por que silenciar esse nosso protagonismo e dificultar às pessoas a percepção de quanto elas tem no corpo da nossa presença? O maior problema não é a autodeclaração, mas a percepção após se autodeclarar: 'Oxente! Eu sou indígena e moro debaixo da ponte? Eu sou indígena, meu pai e minha mãe são indígenas, minha avó era indígena, da Bahia, do Ceará, do Pernambuco e eu tô aqui morando numa favela? Eu tô aqui morando num cortiço? Se eu sou filho de indígena e meus avós têm direito à terra, eu também tenho direito a ela!' [...]Nosso direito à terra antecede o direito do Estado brasileiro. E esse direito não é porque nós éramos donos do território, nós somos o território." (Desterritorialização, Fluxos Migratórios, Diáspora Nordestina e Indígenas em Contexto Urbano, ANO, acessado em https://www.youtube.com/watch?v=8TH878_eT0w).

Esse protagonismo indígena se mantém na atualidade através das re/ex/istências culturais. Em nossa carne e espírito, ainda somos quem somos mesmo com os pés na cidade, porque foi ela que invadiu a mata, e a mata ainda é o lar dos nossos encantados. Esse enfoque é demonstrado neste trabalho através das narrativas, como um relato escrito de uma história do Brasil não contada. Assim como é afirmado em *Descolonizando Metodologias*, essas histórias estabelecem a legitimidade das reivindicações dos povos nativos e carregam consigo lições de aprendizado, não apenas para indígenas e seus descendentes, mas também para o não-indígena. Isso ocorre ao se facilitar a compreensão de como se deram esses processos na história do país e a importância das frentes de luta pelo meio ambiente. Além disso, objetiva-se relacionar como alguns costumes de quem vive nas periferias e às margens das cidades se relacionam a essa memória ancestral de forma específica e não meramente como uma identidade brasileira generalizada, porque a generalização gera apagamento.

Procurro, então, manter um enfoque positivo a respeito da sobrevivência e da celebração da cultura indígena ao longo dos séculos, assim como afirmar a identidade de práticas cotidianas em alguns locais no Brasil. São mais de 305 etnias autóctones e 150 línguas faladas no território, centenas de narrativas, ensinamentos e expansão de subjetividades atravessando 522 anos re/ex/istindo.

Capítulo 2 *Netçoá Tokenhé*: A construção das pranchas.

A cidade do Gama/DF, onde nasci e trabalho, por muito tempo sustentou fama de “cidade com ares rurais e interioranos”, especialmente por ser constituída de pequenas casas. Além disso, são visíveis animais pastando em público, roças plantadas, boa arborização urbana e a massiva presença de retirantes de diversos lugares do Brasil, em especial da região nordeste. Uma cena que sempre me foi familiar era a de algum parente ou vizinho saindo de casa ou de passagem pela rua parando para colher algum mato. Em geral, essa prática ocorria para tratar de alguma enfermidade, para buscar chá para consumo próprio ou para fazer garrafadas ou benzimento. Por isso, havia também o surgimento de canteiros, quase espontaneamente, onde cada morador plantava algo e, ao fim, havia uma diversidade de ervas em local público.

Sendo algo corriqueiro, levou algum tempo até que eu percebesse que nem todos os bairros se comportavam da mesma forma e que nem toda família tinha as mesmas tradições da minha. Ao questionar as origens dessas práticas, a forma como essas famílias se organizavam e a manutenção desses locais com ervas disponíveis, iniciou-se meu interesse pela investigação e mapeamento dos canteiros. Isso, então, se desdobrou neste trabalho poético iniciado na disciplina de Oficina de Fotografia 2 da graduação de Artes Plásticas da UnB.

O primeiro passo foi caminhar aos arredores de minha casa e locais onde comumente as pessoas se deslocavam para buscar ervas. Logo ao sair na rua, já é possível encontrar algumas delas. Iniciei, então, a observação das plantas e fotografei tanto os locais onde se encontravam, como os detalhes das ervas, com o uso da câmera do celular. Às vezes, usei uma lente olho-de-peixe acoplada ao aparelho e um pedaço de paspatur para obter um fundo neutro.

Na visita a esses locais para a construção do trabalho, lembrava-me de todas as vezes que um familiar ou eu mesma me desloquei até lá para buscar alguma erva. Considero essa uma informação importante desta investigação. Por esse motivo, decidi redigir a punho essas narrativas em pranchas, juntamente com as imagens das ervas, ao invés de simplesmente mapear os canteiros e disponibilizar informações sobre cada planta. O centro deste trabalho é a memória vivida e oral, bem como sua qualidade de atravessar tempos.

A escolha dessa forma de apresentação foi pensada para remeter às pranchas botânicas utilizadas pela botânica, etnografia e demais vertentes da ciência, que também foram dispositivos de pesquisas que violentaram e roubaram os povos originários.

Boldo-Brasileiro



Um dia parecia que uma velhona me perseguia e as coisas não iam muito bem.

Pajé me disse que um bombo de erva era bom, e indicou boldo. O boldo é uma erva muito poderosa, mas o sabor não é dos melhores.

Na verdade, já tomei tanto boldo na vida, que me acostumei com o amargor. Muita erva se trata com boldo.



Malvaíscos

- "Sete-dous"
- "Boldo-da-Terra"
- "Boldo-de-jardim"
- "Bápete-de-orquídea"
- "Falso-boldo"
- "alumã"



O boldo também é muito resistente, se ouso só. Esta vez passei uns dias fora de casa, minhas plantas ficaram. Quando voltei, o boldo tinha tomado conta de tudo. Transbordou do vaso, raspou-se pelo chão, irradiou outros vasos.



Boldo-do-Chile

Nunca tinha visto isso, sabia que hortelã era derva, mas boldo? nem sabia que raspou! O chami de Boldonaro a, sem querer, acabou amaldiçoando meu pé de boldo, que morreu de desgosto. me arrependo.

Por falar em falso-boldo, outra tia disse que o boldo que morreu,

era o verdadeiro boldo. Se chama na Boldo-do-Chile e só após sua morte, eu vou usar nome.



antioxidante, bom pro fígado.



Esqueci para uma tia perguntando se ela sabia onde tinha boldo na rua. Ela disse "na peacanha, debaixo da casa do João-de-barro. Foi até lá pensando que a tia estava enganada, nunca havia visto boldo na peaca,

No jardim do João-de-barro, havia mesmo um arbusto...? mas não parecia boldo, pensei "é malvaíscos"

Levei um ramo até meu avô e perguntei por qual nome ele conhecia. Logo ele confirmou: "é boldo". Já não posso mais duvidar.

“Um dia parecia que uma neblina me perseguia e as coisas não iam muito bem. Pajé me disse que um banho de ervas seria bom, e indicou boldo. O boldo é uma erva muito poderosa, mas o sabor não é dos melhores.

Na verdade, já tomei tanto boldo na vida, que me acostumei com o amargor. Muita coisa se trata com boldo. O boldo é também muito resistente, se cria só. Certa vez passei uns dias fora de casa, minhas plantas ficaram. Quando voltei, o boldo tinha tomado conta de tudo. Transbordou do vaso, rastejava-se pelo chão, invadia outros vasos.

Nunca tinha visto isso, sabia que hortelã era dessas, mas boldo? Nem sabia que rastejava! O chamei de boldonaro e, sem querer, acabei amaldiçoando meu pé de boldo, que morreu de desgosto. Me arrependo.

Liguei para uma tia perguntando se ela sabia onde tinha boldo na rua. Ela disse “Na pracinha, debaixo da casa do João-de-Barro”. Fui até lá pensando que a tia estava enganada, nunca havia visto boldo na praça.

No endereço do João-de-Barro, havia mesmo um arbusto...? Mas não parecia boldo, pensei “é malvarisco”. Levei um ramo até meu avô e perguntei por qual nome ele conhecia. Logo ele confirmou: “É boldo”. Já não podia mais duvidar.

Por falar em boldo-falso, outra tia disse que o boldo que morreu era o verdadeiro boldo. Se chamava boldo-do-chile e só após sua morte, eu soube seu nome.

‘Sete-dores’;

‘Boldo-da-terra’;

‘Boldo-de-jardim’;

‘Tapete-de-oxalá’;

‘Falso-boldo’;

‘Alumã’.

Antioxidante, bom pro fígado.”

Cidreira

Assim que cheguei ao mundo, minha mãe e eu passamos uma noite inteira de sofrimento. Ela chorava por não conseguir me alimentar. Daquelas noites inchadas e doloridas, nada saía. Além disso, eu tinha muitas dores abdominais, desde muito cedo então, fui criada com chá de cidreira. Cidreira é, para mim, amor e cuidado. Afeto no perfume do matas que cresce sob condições adversas nas calçadas e cortiços, cheiro de mãe e de vó.

Hoje também me preparava chá. A tardezinha com biscoito de água e sal, e antes de dormir quando bundávamos uma xícara, cantando hinos e falando sobre a criação do mundo e seu fatídico fim.

Minha avó controlava a pressão com chá, não havia um dia em que ela não tomasse. Me tornei também uma pessoa de chá e não do café, que preferiu a calma ao estado de alerta.

Havia duas ervas que ela utilizava na infusão, mas chamava ambas de cidreira. Tudo bem, porque para mim o cuidado era o mesmo. Na falta das "cidreiras", eu capim-santo, até folha de abacate já tomei. O importante era o chá e o amor.

O chá curava a minha avó, o melhor chiro do mundo. Quando ela se encantou, herdei um frasco de colônia que eu tinha a presentado em seu último aniversário. Uma colônia de capim-santo, era o presente perfeito.

O frasco tem suas últimas gotas com perfume de presença dela.

A cidreira é a parente mais amorosa do boldo e do hortelã. Calmante do intestino, mas, principalmente, da mente e do coração.



as flores
atracam
abelhas.



"Cidreira",
"melissa",

"Cidreira",
"Capim-santo",
"Capim-cidreira",
"Capim-limão"

“Assim que cheguei ao mundo, minha mãe e eu passamos uma noite inteira de sofrimento. Ela chorava por não conseguir me alimentar. Daqueles seios inchados e doloridos, nada saía. Além disso, eu tinha muitas dores abdominais, desde muito cedo então, fui criada com chá de cidreira. Cidreira é, para mim, amor e cuidado. Afeto no perfume do mato que crescia sob condições adversas nas calçadas e canteiros, cheiro de mãe e de vó.

Vovó também me preparava chá a tardezinha com biscoito de água e sal, e antes de dormir quando brindávamos uma xícara, cantarolando hinos e falando sobre a criação do mundo e seu fatídico fim.

Minha avó controlava a pressão com chá, não havia um dia em que ela não tomasse. Me tornei também uma pessoa do chá e não do café, que prefere calma ao estado de alerta.

Haviam duas ervas que ela utilizava na infusão, mas chamava ambas de cidreira. Tudo bem, porque pra mim o cuidado era o mesmo. Na falta das ‘cidreiras’, ou capim-santo, até folha de abacate já tomei. O importante era o chá e o amor.

O chá cheirava a minha avó, o melhor cheiro do mundo. Quando ela se encantou, herdei um frasco de colônia que eu tinha a apresentado em seu último aniversário. Uma colônia de capim-santo, era o presente perfeito.

O frasco tem suas últimas gotas com perfume da presença dela.

A cidreira é a parente mais amorosa do boldo e da hortelã. Calmante do intestino, mas, principalmente do coração.

As flores atraem abelhas.

‘Cidreira’;

‘Melissa’;

‘Capim-santo’;

‘Capim-cidreira’;

‘Capim-limão’;”

Melões-de-São-Caetano

Em minha cidade natal, havia uma guta e uma grande pedra em suas proximidades, onde eu costumava subir para brincar. De cima da grande pedra, era possível avistar toda a cidade. Os moradores diziam que se a rocha caísse um dia, destruíria tudo.

Minha cidade possuía enormes montanhas ao seu redor, cobertas de uma mata densa. Então, a caminho da grande pedra, ia colhendo melões. Seguia meu caminho saboreando as frutas mais maduras, e guardava as demais para mais tarde.

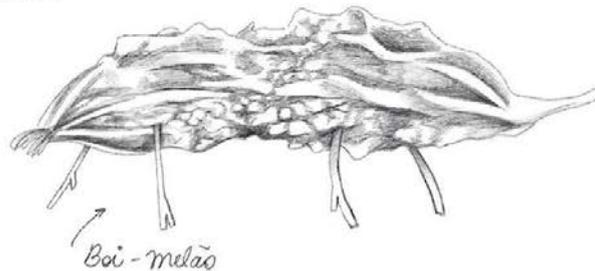
Ao chegar ao meu destino, subia na grande pedra. Me sentava e iniciava o trabalho de construir bois com os melões guardados. Com pequenos grãos, adicionava as pernas do meu relancho de bois-melão.

Com o sol se pondo, iniciava meu caminho de retorno à minha casa, descendo a montanha da guta. Naquela mesma trajetória algumas pessoas pagaram penitências. Em algum momento da história aquela guta foi afetada a uma santa padroeira.

Uma história dos mais velhos contava que naquele vale de montanhas, antes existia um deserto tão seco que para construir barcos não era muito difícil, porque não havia água para molhar o barro. Por isso, era preciso usar da água nas raízes das plantas, como a mandioca. Havia também histórias de pessoas que em situações desesperadoras, entravam nas matas e nunca mais voltavam. Algumas até se atiravam da grande pedra...

Meu pai e irmãos foram embora de minha cidade para trabalhar em outra, que estava nascendo. Nós mulheres fomos depois, a procura deles. Estava muito difícil sobreviver. Então virei, nesse outro lugar, que não era o meu, mas se tornou por necessidade. Esqueci das histórias e meus filhos também não puderam se lembrar, mas do sabor do melão e dos meus boizinhos, nunca me esqueci.

É um tipo de cipó que cresce em terrenos alagados



- O fruto auxilia no controle glicêmico;
- As folhas podem ser utilizadas na lavagem de roupas;
- A infusão das folhas auxilia no parto;
- Foi trazida pelos africanos.



“Em minha cidade natal, havia uma gruta e uma grande pedra em suas proximidades, onde eu costumava subir para brincar. De cima da grande pedra, era possível avistar toda a cidade. Os moradores diziam que se a pedra caísse um dia, destruiria tudo.

Minha cidade possuía enormes montanhas ao seu redor, cobertas de uma mata densa. Então, a caminho da grande pedra, ia colhendo melões. Seguia meu caminho saboreando as mais maduras, e guardava as demais para mais tarde.

Ao chegar ao meu destino, subia na grande pedra. Me sentava e iniciava o trabalho de construir bois com os melões guardados. Com pequenos gravetos, adicionava as pernas do meu rebanho de bois-melão.

Com o sol se pondo, iniciava meu caminho de retorno à minha casa, descendo a montanha da gruta. Naquele mesmo trajeto algumas pessoas pagavam penitências. Em algum momento da história aquela gruta foi ofertada à uma santa padroeira.

Uma história dos mais velhos contava que naquele vale de montanhas, antes existia um deserto tão seco que para construir casas era muito difícil, porque não havia água para molhar o barro. Por isso, era preciso usar água das raízes das plantas, como a mandioca. Havia histórias também de pessoas que em situações desesperadoras, entravam nas matas e nunca mais voltavam. Algumas até se atiravam da grande pedra...

Meu pai e irmãos foram embora de minha cidade para trabalhar em outra, que estava nascendo. Nós mulheres fomos depois, a procura deles. Estava muito difícil sobreviver. Então cresci nesse outro lugar, que não era o meu, mas se tornou por necessidade. Esqueci das histórias e meus filhos também não puderam se lembrar, mas do sabor do melão e dos meus boizinhos, nunca me esqueci.

É um tipo de cipó que nasce em terrenos abandonados.

- O fruto auxilia no controle glicêmico;*
- As folhas podem ser utilizadas na lavagem de roupas;*
- A infusão das folhas auxilia no parto;*
- Foi trazida pelos africanos.”*

Mastruz

Moro em uma região onde muitos troncos velhos vivem, por isso é bastante comum vê-los colhendo mastruz nas calçadas, murelhados, como quem encontra ouro. Não lhes digo a razão, na verdade, falho muitas vezes ao reconhecer tesouros.

Mastruz cura quase tudo: reque, gripe, inflamações, fraqueza, dor de barriga e quem vale até coração partido, que às vezes pode justificar um mal estar. Por isso é valioso, principalmente na cidade. É natureza nascendo no concreto.

Às vezes ouço alguém dizer: "nunca mais vi mastruz", realmente tá cada vez mais complicado o mato brotar. A gente até se engana, vê um mato invasor e logo confunde burra com mastruz. Quando percebemos o engano, é uma tristeza. Só que burra também é natureza e natureza não existe para nosso bel prazer. Resiste porque é resistência e acaba bonito pra nascer.

Só que tem vezes que esquecemos disso.



Mastruz, 2021. Fotografia e escrita digital, 29,7 x 42 cm.

“Moro em uma região onde muitos troncos velhos vivem, por isso é bastante comum vê-los colhendo mastruz nas calçadas, maravilhados, como quem encontra ouro. Não lhes tiro a razão, na verdade, falho muitas vezes ao reconhecer tesouros.

Mastruz resolve quase tudo: verme, gripe, inflamações, fraqueza, dor de barriga e quem sabe até coração partido, que às vezes pode justificar um mal estar. Por isso é valioso, principalmente na cidade. É natureza nascendo no concreto.

Às vezes ouço alguém dizer ‘nunca mais vi mastruz’, realmente tá cada vez mais complicado o mato brotar. A gente até se engana, vê um mato invasor e logo confunde buva com mastruz. Quando percebemos o engano, é uma tristeza. Só que buva também é natureza e natureza não resiste para nosso bel prazer. Resiste porque é resistência e racha concreto pra nascer.

Só que tem vezes que esquecemos disso.

‘Mentruz’;

‘Mastruz’;

‘Erva-de-santa-maria’;”

Algodão

Quando fiz minha cesariana, tire algumas complicações com o corte. Aquelas mais de sete camadas de pele rasgadas abaixo, infectaram porque o fio que suturava estava sendo rejeitado pelo meu corpo. Na verdade, eu mesma rejeitava aquele corte.

Antes mesmo da alta hospitalar, meu avô já peregrinava as ruas da cidade a procura de folhas de algodão. A partir de então, todos os dias ao acordar, minha mãe levava até o meu quarto uma xícara de chá de algodão e uma umbuca de mingau de pula. Quem havia mandado era meu avô, que deixava no portão de casa.

Mingau de pula não é dos meus preferidos e nem o chá de algodão. Também já não suportava mais comer pamonha, usouz e curau, já que todos os dias, gostando ou não, eu tinha de comer. Os mais velhos diziam que eram alimentos fortes para uma mulher que tinha de dar muito leite como eu.

O corte permaneceu lá e eu ainda o rejeitava. Na revisão da cirurgia, a médica retirou o fio da sutura, ainda que aquela ferida não estivesse completamente fechada... ficou horrível, amarrado.

Com o tempo, algodão e paciência, a ferida se curou.



Antidepressiva,
anti-inflamatória,
antioxidante,
antidiabética,
analgésica,
antimicrobiana
hemostática
e cicatrizante.

Algodão, 2021. Fotografia e escrita digital, 29,7 x 42 cm.

“Quando fiz minha cesariana, tive algumas complicações com o corte. Aquelas mais de sete camadas de pele rasgadas abaixo, infeccionaram porque o fio que suturava estava sendo rejeitado pelo meu corpo. Na verdade, eu mesma rejeitava aquele corte.

Antes mesmo da alta hospitalar, meu avô já peregrinava as ruas da cidade a procura de folhas de algodão. A partir de então, todos os dias ao acordar, minha mãe levava até o meu quarto uma xícara de chá de algodão e uma cumbuca de mingau de puba. Quem havia mandado era meu avô, que deixava no portão de casa.

Mingau de puba não é dos meus preferidos e nem o chá de algodão. Também já não suportava mais comer pamonha, cuscuzeiro e curau, já que todos os dias, gostando ou não, eu tinha de comer. Os mais velhos dizia, que eram alimentos fortes para uma mulher que tinha de dar muito leite como eu.

O corte permanecia lá e eu ainda o rejeitava. Na revisão da cirurgia, a médica retirou o fio da sutura, ainda que aquela ferida não estivesse completamente fechada – Ficou horrível, assustador.

Com o tempo, algodão e paciência, a ferida se curou.

Antidepressiva;

Anti-inflamatória;

Antioxidante;

Antidiabética;

Analgésica;

Antimicrobiana;

Hemostática e cicatrizante.”

2.1 *Dé Raddá*: Replantando Nossas Memórias.

Os conhecimentos milenares sobre os usos de plantas e ervas dizem muito sobre a história e a tradição de um povo, como também sobre sua relação com seu território. Por essa razão, elas carregam consigo a memória afetiva de pessoas pertencentes a clãs familiares tradicionais. Cheiros, texturas, cores e sabores imediatamente estarão relacionados a uma experiência vivida junto daquela espécie vegetal. Durante a invasão de Abya Yala⁶ e o início das políticas escravagistas, muitas espécies foram inseridas e adaptadas ao habitat de Pindorama, assim como as plantas nativas desse território foram espalhadas por diversas partes do mundo.

O povo de África, ao chegar no Brasil, realizou um trabalho de introdução das espécies brasileiras em sua cultura para que fosse possível a continuação de suas práticas médicas e espirituais, ante a necessidade de adaptação à saída forçada de seu território. Com a abolição da escravatura e o refluxo migratório de retorno à terra de africanos e seus descendentes, ocorreu a introdução de espécies brasileiras nos territórios africanos, entre elas o milho, o pinhão, a batata doce, o fumo e etc. Algumas espécies nativas da África também adaptaram-se ao clima brasileiro, por exemplo o tamarindo, a mamona, o dendê, o quiabo e outras.

O consumo de plantas medicinais ocorre ainda na atualidade, especialmente através da espiritualidade por meio de bidzamús, pajés, benzedeiros, babalorixás, yalorixás, indivíduos com conhecimento medicinal das ervas e pelas tradições familiares. São possíveis de serem encontradas ervas em bancas de mercados e feiras populares, assim como em canteiros urbanos construídos coletivamente. Sobre o assunto, Mara Zélia de Almeida, no livro *Plantas Mediciniais*, pontua que, embora durante muitos anos essas terapias tenham sofrido perseguições e críticas da sociedade, elas constituem um complexo sistema de saúde não oficial (2011, p. 45).

Estima-se que a primeira catalogação de plantas medicinais utilizadas pela população indígena do Brasil foi feita pelo médico Willem Pies, entre 1640 e 1654 na região Nordeste. Isso ocorreu durante a ocupação holandesa que foi patrocinada pelo conde Maurício de Nassau e que originou o livro *Historia Naturalis Brasiliae*. O livro seguia o modelo do Gabinete de Curiosidades⁷ e tinha como intuito catalogar e documentar, através do registro de paisagens,

⁶ Abya Yala, na língua do povo Kuna, significa Terra Viva, Terra em Florescimento ou Terra Madura. É como se chama o continente americano.

⁷ Locais onde, durante o período das grandes explorações, se colecionavam objetos e artefatos raros de origem animal, vegetal, mineral ou feitos por mãos humanas. Além disso, abarcavam-se objetos esotéricos e outros que refletiam as crenças na Europa naquele período (como dragões e outros animais míticos).

doenças e plantas, o conhecimento técnico a respeito das colônias do litoral nordeste do Brasil até aquele momento. Esses registros contaram com a contratação de artistas e botânicos da época de sua elaboração.

O livro *Historia Naturalis Brasiliae* é dividido em quatro partes. Inicia-se o segundo volume, que trata das “moléstias endêmicas do Brasil”, com os dizeres: "pois, como o devemos confessar, os rudimentos de muitas artes redundaram para nós dos próprios brutos (aos quais a natureza, bondosa mãe, não quis privar sobretudo da arte natural de curar doenças)" (1648). Isso demonstra a surpresa dos colonizadores ao perceberem o vasto conhecimento dos indígenas que aqui estavam.



Página de *Historia Naturalis Brasiliae* com o registro de algumas plantas nativas como a pitanga

A obra influenciou muitas outras publicações sobre a fauna e a flora do Brasil posteriormente e evidencia o interesse da medicina européia nos saberes indígenas, ainda que não os considerassem com a mesma importância que as ciências ocidentais. Atualmente, pesquisadores ainda mantêm sua atenção voltada para o uso das ervas, incluindo as de uso

ritualístico e espiritual. Essas práticas espirituais foram, por muito tempo, criticadas e perseguidas pela medicina ocidental, enquanto paralelamente eram estudadas, absorvidas e apropriadas. Para validá-las, eram adaptadas as metodologias oficiais e posteriormente transformadas em produtos da indústria, onde um rótulo de “natural” faz também parte do produto. Este chega, por diversas vezes, até a passar também por um processo de gentrificação.

Ailton Krenak é uma das vozes que fala sobre a ilusão da ideia de sustentabilidade e de ecologia proposta na atualidade, principalmente pelas grandes corporações que estão simultaneamente devorando o planeta. Esta é mais uma estratégia em prol da venda de um produto e de incentivo à vaidade da sociedade, que se percebe deslocada da Terra e hiper focada na individualidade. Nesse contexto, a existência de canteiros urbanos chamam atenção pela proposta coletiva espontânea que, além de uma intervenção na cidade, é uma estratégia de integração da experiência com o meio e a comunidade. Ao relacionar essas ervas a experiências ancestrais narradas, descrevendo-as nas pranchas, demonstra-se códigos de re/ex/istências e de conhecimentos sendo transmitidos a quem os lê.

Eu sou um artista, mas antes agricultor. No mundo antigo eu ia construir um prédio, espaços para vitrines. O mundo novo disse-me não, você vai fazer é uma roça, uma roça para você comer com seu pessoal. Eu fiquei muito feliz pois mais que arte eu amo roças, a arte das roças fartas. Então eu passei a sonhar com a roça. Mandei que sonhassem com roças e dentre os sonhos teve até roça de peixe. Pode, no sonho tudo pode e se pode, é (ESBELL, Jaider. Umîri'kon – Nossa roça. 2020).

É importante inserirmos, especialmente na arte, temas que integrem a questão do meio ambiente, da biodiversidade e da pluralidades das culturas, sem que haja uma hierarquização de importância entre eles. O objetivo é que haja o fomento desses debates e o incentivo a estudantes indígenas e não indígenas a se empenharem em novas possibilidades, bem como poderem retornar esses conhecimentos para o meio onde vivem. Além disso, deve-se incentivar que as escolas tenham uma proximidade cada vez maior com a comunidade onde se encontram.

O conceito de humanidade pode muitas vezes desconsiderar a pluralidade de culturas e os conhecimentos existentes, quando sinaliza um único meio para alcançá-la. Para nós indígenas, ao ocuparmos espaços de conhecimento acadêmico e ao demarcá-lo com nossa intelectualidade, podemos combater os estereótipos. Isso pode acontecer mesmo que uma escola ou Universidade seja um local hostil para um indígena que possa frequentá-la. Sobre o assunto, Krenak afirma que:

“Os quase-humanos são milhares de pessoas que insistem em ficar fora dessa dança civilizada, da técnica, do controle do planeta. E por dançar uma coreografia estranha são tirados de cena, por epidemias, pobreza, fome, violência dirigida.” (2020, p. 70)

Salissa Rosa, na obra *Umuarama* — através de uma roça de mandioca plantada no terreno do anexo do Museu de Arte da Pampulha como intervenção artística —, propõe a

revalorização das culturas ancestrais e vislumbra a possibilidade de enraizar a cultura indígena na cidade de Belo Horizonte. Questiona também o significado de ser indígena na atualidade, onde é recusada uma imagem de povos congelados no tempo e o tratamento dado a eles pela antropologia e pela arte, focando na questão do indígena urbano.

A palavra 'arte' não tem tradução em quase nenhuma língua indígena porque, assim como no contexto ancestral africano, os povos tradicionais não separam a arte da vida. Assim, a arte abrange um universo de práticas que não são necessariamente um objeto ou um artefato, mas que compõe em ritualizar a vida.

No mundo globalizado em que vivemos com esgotamento de sentidos, faz-se necessária a construção de novos valores que deslocam para revalorização da cultura ancestral, o que deveria parecer arcaico, mas é, ao final, futurista (2019, <https://www.jaca.center/sallisa-rosa-br/>).

O futurismo indígena busca resgatar nossas conexões com a terra e a relação com o território tomados de nós pelo imperialismo e pela colonização. É um movimento amplo, presente em diversos países e que se expressa também na arte. A estudiosa Grace L. Dillon, acadêmica norte-americana pertencente a nação Anishinaabe, definiu em 2003 o futurismo indígena como “[...] honrar o passado e viver plenamente no presente para representar o futuro para as próximas gerações” (2012). Ou seja, concentra-se nas percepções indígenas acerca do futuro, considerando todas as interseccionalidades que existem sobre aqueles que experimentaram a colonização, entrelaçando memória, ciência, expressão e meio ambiente.

Para quem vive em contexto urbano, isso significa entender sobre o que aquele lugar tomado pela cidade era antes da colonização, intervindo no espaço com plantas e com o cuidado com a terra. Essa é uma forma de se pensar o futuro ante a escassez de alimentos e as mudanças climáticas. No campo das artes, é um espaço de expressão dessas ideias e sabedorias ancestrais dentro das mídias contemporâneas, que representa o indígena atuante, adaptando-se e re/ex/istindo.

A série *Mas antes, peça licença a erva* parte do princípio de que a prática artística não se separa da vida, da medicina, da memória ou da espiritualidade. Mas a arte existe em sua interdisciplinaridade, como fissuras no concreto que surgem do re/ex/istir desses saberes. Simultaneamente, utilizo de uma ferramenta colonial para reafirmar seu protagonismo na contemporaneidade. Não se trata da busca de um passado idealizado, mas de uma estratégia para imaginar o futuro, através da confiança de que, se sobrevivemos até então, somos capazes de seguir adiante, de “adiar o fim do mundo” (KRENAK, Ailton, 2020). Além disso, a sobrevivência dos povos foi e é possível, porque fomos capazes de perceber nossos contextos e o ambiente onde estamos atualmente (SMITH, Linda Tuhiwai, 1999).

2.2 *Swbatekié*: O Caminho ao Contrário

O mundo como o conhecemos foi construído com um compilado de arquivos e testemunhos escolhidos para constituí-lo. Testemunhar, segundo o dicionário, significa dar testemunho; declarar ter visto, ouvido ou conhecido; presenciar, ver, perceber pela visão. Por sua vez, a palavra arquivo tem sua origem no termo *arkhê*, amplamente utilizado por filósofos do período pré-socrático como uma designação do começo ou princípio da história, mas que refere-se especialmente ao princípio da lei, onde se exerce autoridade e ordem social. *Arkhe*, entretanto, tem origem no grego *arkheion*, nome dado à casa onde residiam aqueles que possuíam poderes políticos e representavam a lei. Nessa casa, armazenava-se todo documento considerado oficial. Aos *arcontes*, era dada a guarda desses documentos, assim como a responsabilidade de interpretá-los. Ou seja, o arquivo, em sua origem, partiu do berço da civilização ocidental. A Grécia, já em seu princípio, evoca uma noção de poder e de atestar o que é verdadeiro e o que não é. O arquivo possui ainda um poder de consignação, ou seja, de reunir signos e unificá-los em um único sistema, de forma que, assim, se constitui uma “configuração ideal”. Dessa forma, é constituída a historiografia considerada oficial (DERRIDA, Jacques. 1995, p. 14 a 16).

Catalogar e documentar associam-se ao ato de testemunhar, uma vez que são princípios que dão veracidade a um acontecimento. Por outro lado, testemunhar também se correlata ao ato de reivindicar, pois é criada uma noção de que a “verdade” esteja sendo revelada. O arquivo, por sua vez, não se trata apenas de um registro ou do local onde está armazenado, pois relaciona-se diretamente com o futuro, na medida em que ele tanto dará nota quanto será capaz de produzir nossa experiência política.

Nas enciclopédias, o desejo de se explicar o mundo através dos ideais iluministas influenciou fortemente o pensamento moderno. Em sua origem, o enciclopedismo possuía como elementos norteadores a liberdade individual de pensar e de escrever, bem como seu caráter pedagógico como um meio para alcançar a razão, o “verdadeiro conhecimento”. Essa razão almejada acabaria com “falsas formas de conhecimento” e levaria a sociedade ao progresso. Para a produção dessas enciclopédias, muitos estudiosos eram convocados na pesquisa. Entretanto, o termo “pesquisa” está diretamente ligado ao imperialismo europeu, porque foi por ela que muitas atrocidades foram cometidas contra os povos indígenas.

No colonialismo, a documentação e o testemunho são meios importantes pelos quais há séculos os saberes e o sagrado são tomados e apagados, quando somente um lado é contado. Com base em um breve contato com alguns indivíduos, muitos pesquisadores e intelectuais

presumiram que entendiam tudo sobre nós indígenas. Pela pesquisa, roubaram-nos conhecimentos, imagens, aquilo que produzimos e, ironicamente, nos deixam às margens. (SMITH, Linda Tuhiwai. 1999, p. 11)

Coletar, classificar e apresentar nossos saberes aos olhos ocidentais são mecanismos que nos remetem às estratégias do imperialismo. Utilizo-os desvirtuando sua função predatória original, documentando testemunhos e fragmentos íntimos sobre o outro lado dessa história pouco contada em pranchas com ervas medicinais de canteiros urbanos. Esse é um testamento de quanto ainda existe de nós indígenas nessas terras mesmo que estejam tomadas por cidades. Ao aportar suas caravelas, os colonizadores entravam floresta adentro para registrar com seus ideais de poder disfarçados de progresso a posse de nossos territórios. Pela escrita a punho de narrativas da minha família e de meus parentes, eu adentro a cidade e a experiência dela pelos corpos desterritorializados.

Esse é o “caminho ao contrário”, uma documentação do protagonismo que ainda possuímos. “A formalidade dos testemunhos fornece uma estrutura em que os eventos podem ser relatados e os sentimentos expressados. Um depoimento é também uma forma pela qual à voz de uma ‘testemunha’ é outorgado proteção e espaço.”, afirma Linda Tuhiwai Smith (1999, p. 167).

Muitas estratégias de sobrevivência de diversos povos ao redor do mundo foram empregadas ante as tentativas de apagamento com o passar dos séculos. Dentre elas, temos, através da oralidade, o contar histórias. Enquanto o ocidente se ocupou de edificar museus, bibliotecas e toda sorte de *arkheion* para armazenamento de seus arquivos de poder, são nos relatos orais onde se encontram partes importantes da formação de nossa história coletiva. Os anciãos e as vivências são nossas bibliotecas vivas. Nessas histórias coletivas, cada indivíduo enxerga seu próprio lugar. Mas atualmente também se utiliza da escrita para perpetuar essas narrativas e os valores da cultura, uma estratégia utilizada por diversos escritores indígenas. Faz-se uma conexão entre passado, presente e futuro. A utilização de uma escrita autobiográfica e por vezes autoficcional nas pranchas possui essa intenção de conectar tempos, diferentes gerações, a terra e as pessoas, o povo, a história e a memória (SMITH. 1999, p. 168). Ao se ler em primeira pessoa, perde-se a noção de quem aquela narrativa pertence, ao mesmo tempo em que a voz do leitor conecta-se ao seu “eu” e o transporta para aquela situação, que pode trazer à memória lembranças dele mesmo.

2.2.1 O Caso do Manto Tupinambá: O Arquivo como Ferramenta de Dominação

Durante a época das explorações, invasões e descobertas dos séculos XVI a XVII, os Gabinetes de Curiosidades eram utilizados para colecionismo de amostras de artefatos encontrados nas expedições. Esses foram os precursores dos Museus, ou seja, um exemplo de *arkheion*. Neles era possível encontrar diversos tipos de objetos e amostras, como pinturas, desenhos, ossos, plantas, objetos esotéricos e etc. Sendo assim, tiveram um papel importante na estruturação da ciência moderna ocidental e funcionavam como um meio de comunicação entre os cientistas europeus da época.

Geralmente, os Gabinetes de Curiosidades eram divididos em quatro categorias, nomeadas em latim. As categorias eram estas: *Artificialia*, em que encontrava-se antiguidades, obras de arte e objetos criados por mãos humanas; *Naturalia*, que armazenava criaturas e objetos naturais; *Exotica*, com plantas e animais exóticos e *Scientifica*, com instrumentos científicos. Essas categorias aqui serão renomeadas para Dzubukuá Kipeá neste trabalho, como citado anteriormente.

Paulo Freire afirmou no livro *Alfabetização: Leitura do Mundo, Leitura da Palavra* que, através dos nomes, seria possível a reinvenção do mundo, indicando que através da alfabetização seja possível resgatar e recriar as experiências de vida de um indivíduo. A linguagem tem papel determinante em como a sociedade é construída. Por essa razão, as palavras são importantes ferramentas de transformação. Não é à toa que renomear também foi uma das estratégias do colonialismo, utilizada desde o batismo de pessoas originárias, ao dar-lhes nomes cristãos, a nomeação de lugares aonde chegavam. Ao nomear, busca-se ter controle sobre os significados. Nomear o mundo nomeia nossas realidades, mas existem realidades que o nome, em um termo ocidental, não é capaz de traduzir. Por este motivo, essa pesquisa segue princípios norteadores nomeados na língua originária de meu povo, em processo de reavivamento por nós.

Os gabinetes faziam arquivamento e contavam a história a partir da visão dos exploradores como na historiografia oficial, apresentando apenas uma versão, impregnada com os valores europeus. Derrida, em *Mal de arquivo*, cita a capacidade do arquivo de ocupar o espaço onde há uma falha estrutural da memória. Ou seja, o arquivo tem capacidade de instigar artificialmente uma memória, onde há a falta dela (1995, p.22). Através dos arquivamentos, que funcionam como testamentos da verdade, é possível imprimir a visão de quem interessar. Não à toa que durante guerras e invasões, com disputas pela dominação do outro, a memória do mais

fraco sofre tentativas de apagamento pela da destruição de seu arquivo. A outra possibilidade é que essa memória seja assimilada forçosamente aos costumes de quem domina, de maneira que a história do mais forte se sobreponha. Por isso, era comum que quem investia em gabinetes de curiosidades exibisse seus objetos como troféus pelas empreitadas aventureiras, ou como prêmios pela caça do outro.

Ainda sobre o tema, Derrida também discorre sobre a pulsão de arquivo, que estaria diretamente relacionada a uma pulsão de morte. A necessidade de arquivamento não existiria se não houvesse a certeza da sua finitude e destruição (1995, p.21-31). Por outro lado, para os povos indígenas, a finitude das coisas físicas é apenas parte de um ciclo onde tudo renasce novamente.

Esses artefatos coletados para os gabinetes eram registrados em ilustrações, livros, vitrines e pinturas. O uso dos gabinetes entre a comunidade científica e os mecenas foi substituído pelas instituições, coleções privadas, museus de arte e história natural posteriormente. Entretanto, muitos desses objetos possuem um valor sagrado para seu povo, e suas aparições nessas instituições são na maioria das vezes fruto de roubo, como é o caso de um dos mantos tupinambá. Esse manto foi roubado por holandeses em 1644 e atualmente integra o acervo do Nationalmuseet na Dinamarca. Os tupinambás, que por um longo período foram considerados como povo extinto pela historiografia oficial, reclamaram em 2000 a devolução do manto, após sua volta a terras brasileiras como objeto da Mostra do Descobrimento no parque Ibirapuera, em São Paulo.

Após as lideranças viajarem até São Paulo, os Tupinambás puderam reconstruir a tradição de seus mantos a partir do encontro com o manto roubado e do relato dos anciãos. Em 2006, iniciou-se o processo de tentativas de reconstrução do manto, mas, somente em 2018, Glicéria Tupinambá pode viajar até a França e ter contato de perto com os detalhes de um dos mantos que lá se encontravam.

“O manto estava me esperando, e eu vou lá para ver as penas, fazer a análise da malha, entender o manto. Vi as posições e o caimento das penas, o ponto da malha, que era como de jereré que fazemos aqui. A gente ficou quase uma hora com o manto e eu tentei memorizar tudo o que tinha ali.” Glicéria Tupinambá em entrevista ao

G1

Novos mantos foram confeccionados e apresentados na FUNARTE em Brasília na exposição *Essa é a grande volta do manto tupinambá*. Glicéria também está concorrendo ao Prêmio PIPA com a produção dos mantos. Uma possível devolução dos que foram roubados foi posteriormente recusada, para que não ficasse subentendido que essa dívida histórica foi perdoadada. Os tupinambás desde 1984 estão organizados em processo de sua retomada cultural

e identitária, mas, somente em 2001, foram reconhecidos oficialmente como povo indígena pela FUNAI.

Os mantos roubados, encontrados nos museus europeus, são considerados “jóias do colecionismo”. Porém, embora carreguem muita história e valor em suas penas, longe de seu povo, torna-se um objeto morto. Um cocar na cabeça de um parente exerce toda sua potência de forma viva, mas, se emoldurado em um museu, permanece adormecido. O que seria uma joia ou um objeto de ostentação para um colecionador, para nós é parte de nossa memória viva.

Para o não-indígena, supostamente ao tomar para si um objeto sagrado, ele estaria o salvando de seu desaparecimento ao colocá-lo em um museu. No entanto, o distanciamento causado nessa ação afasta esses objetos e histórias de suas verdadeiras origens. Com efeito, colocos em um passado estático, mortos no tempo. Todavia junto ao seu povo, essas histórias e objetos atravessam tempos. Nossos arquivos são nossos anciãos, mas também sabemos lutar com a escrita e o papel.

Assim, substituo informações das técnicas botânicas das pranchas deste trabalho poético por narrativas familiares de forma ora autobiográfica, ora autoficcional. Dessa maneira, busco renomear e reescrever um direito de resposta, a partir do artifício da própria pesquisa científica acadêmica como o meio. Quanto à pesquisa científica acadêmica, Linda Tuhiwai escreveu, em *Descolonizando Metodologias: Pesquisa e Povos Indígenas*, que é “reconhecida como um domínio de peritos que alcançaram qualificações educacionais superiores e que têm acesso a habilidades e linguagens altamente especializadas” (1995, p. 145). Por essa razão, muitas iniciativas de pesquisa dentro de comunidades indígenas, quilombolas ou periféricas não recebem o mesmo prestígio e são tidas como ações mais “humildes”. Sendo assim, busco também estabelecer uma rede de contatos e criar relações de proximidade entre comunidades marginalizadas.

Sou uma pessoa indígena que tem acesso à academia e está em constante contato com a imposição das metodologias ocidentais de pesquisa. Nesse contexto, através da autodeterminação, procuro colocar no centro práticas, saberes e memórias ancestrais que foram apagadas, mas re/ex/istem nos centros urbanos nas suas periferias, distinguindo-as dos rótulos ocidentalizados.



Armário/Vitrine de pássaros do Museu de História Natural de Paris.

Item amplamente procurado na Era Vitoriana por colecionadores, esta vitrine de pássaros, de origem incerta, encontra-se na Galeria de Aves do Museu de História Natural em Paris. A peça contém mais de 100 exemplares de pequenos pássaros. Assim como no caso dos mantos tupinambá, coleções desse tipo eram consideradas mais valiosas do que pedras preciosas. Imagine prender, matar mais de 100 pássaros, os empalhar, os pôr em uma vitrine como arquivo, registro, uma captura de momento em que essas aves voavam livremente e, por fim, exibir como um troféu, como uma jóia morta que expõe toda a capacidade de dominação. Talvez estivessem com a melhor das intenções, a conservação; conservação pelo roubo da vida e da liberdade desses animais. Prender e extinguir, utilizar ao seu prazer, da forma como bem quiser: essa é visão do imperialismo do outro. E nós somos o outro.

As coletas, as representações e as classificações utilizadas *a priori* nos Gabinetes representam as ações do imperialismo ocidental. Apropriar-se desse mesmo tipo de representação para questioná-lo é uma maneira de afirmar que nossos antepassados produziam, imaginavam, criavam recursos, tinham história, investigavam e faziam arte. Isso se dava como parte da composição desse tracejado do caminho ao contrário. Por isso, também foram renomeadas as categorias com as quais a pesquisa dos Gabinetes se separava, como mencionado no início deste texto. Se para o conhecimento ocidental há uma separação dos conhecimentos por “disciplinas”, elas não para povos indígenas existem, mas complementam-se uma à outra. (SMITH. 1999, p. 11,38)

“Não é ético omitir-se, ou simplesmente realizar projetos que descrevam o que já é conhecido. Políticas de Estado para os povos indígenas também foram intervencionistas de maneiras profundamente destrutivas. [...] Intervir é dirigir ações para transformar as instituições que lidam com os povos indígenas e não para mudar os povos indígenas de modo que estes se adequem à estrutura.”

Descolonizando Metodologias: Pesquisa e Povos Indígenas, Linda Tuhiwai Smith (2019)

Capítulo 3 Armadilha Para Armadilhas

A tradição oral de um povo é capaz de garantir às novas gerações a ligação com suas raízes ancestrais e a certeza de ser quem se é. Elas constroem-se baseadas na cosmologia e nas relações com o território, enquanto a memória oficial apoia-se em imagens e registros construídos que tornaram-se dominantes.

A conjugação das duas versões configura-se numa tentativa de fragmentação da memória indígena, em que o indivíduo se compreende como parte de um povo segundo o que lhe é transmitido e sua relação com sua comunidade. De um outro lado, há a memória oficial baseadas em percepções e ficções europeias sobre o outro.

Neste capítulo, apresento dois artistas indígenas com trabalhos que possuem interseccionalidades com este trabalho poético e que embasaram a construção da proposta educativa. O primeiro é Denilson Baniwa, que questiona a impermanência do arquivo ao fazer brotar do concreto memórias ancestrais na selva de pedra da cidade São Paulo. O segundo é Mogaje Guihu (Abel Rodriguez, ou Don Abel), com toda potência criadora da memória coletiva de seu povo.

3.1 "Nada que é dourado permanece, hilo, amáka, terra preta de índio", de Denilson Baniwa.

A instalação-performance de Denilson Baniwa foi realizada na Pinacoteca de São Paulo, no contexto da exposição "*Vexoa: Nós sabemos*". Esta teve sua abertura em outubro de 2020. A mostra, que foi a primeira exposição dedicada à arte indígena contemporânea na instituição, contou com a curadoria de Naine Terena e reuniu 24 artistas e coletivos indígenas de diversas partes do território. *Nada que é dourado permanece, hilo, amáka, terra preta de índio*, de Denilson, foi uma das principais referências para o projeto educativo do presente trabalho.

A poética de Denilson correlaciona-se com a vivência do ser indígena na contemporaneidade, utilizando a mesclagem de elementos tradicionais e atuais da cultura indígena com apropriações de ícones ocidentais. O objetivo é comunicar a luta dos povos indígenas e contestar a ideia do indígena parado no tempo. Poeticamente meu trabalho também busca contestar a imagem do indígena do passado, como também a do indígena "extinto", engolido pelo sistema. À vista disso, reivindico a presença indígena no cotidiano, como também

utilizo de apropriações ocidentais, porém focadas em ícones da tradição da arte e da ciência eurocêntrica.

Nada que é dourado permanece, hilo, amáka, terra preta de índio acontece em dois momentos. Em um deles, há a utilização de vestígios do Museu Nacional — o qual sofreu o incêndio que culminou na perda de patrimônio material, incluindo objetos de diversas culturas nativas do Pindorama — no Rio de Janeiro. Em seguida na performance-instalação, foram semeadas flores e ervas na área do estacionamento da Pinacoteca do Estado de São Paulo.



Detalhe de *Nada que é dourado permanece, hilo, amáka, terra preta de índio* no estacionamento da Pinacoteca de São Paulo

Com a utilização de uma ferramenta perfurante, Denilson aplicou substratos misturados às cinzas do Museu Nacional, entre os paralelepípedos do estacionamento. Após isso, distribuiu sementes jogando-as em gestos que remetem a movimentos circulares que se faz ao semear uma roça preparada para o plantio. Também as introduziu na terra auxiliando sua penetração no solo, regando-o em seguida. Ou seja, em um primeiro momento, a instalação foi a construção desse “canteiro” no estacionamento com seus desdobramentos ao longo dos dias de duração da exposição. No momento seguinte, houve a vídeo-performance registrada por câmeras de

segurança da própria Pinacoteca. Os movimentos registrados no vídeo não são apenas do artista em seu ato performático de construção da instalação, mas também da cidade, das sementes, dos materiais de plantio utilizados por ele.



Trecho da vídeo-performance

A exibição das imagens, de dentro da Pinacoteca, são aceleradas e transformam em alguns minutos os dias de trabalho e de interação da obra com o meio. De tempos em tempos, ritmicamente, as imagens são interrompidas por interferências digitais, que demonstram a impermanência desse tipo de registro. Esses registros, assim como aqueles do Museu Nacional, são passíveis de desaparecimento e destruição. A vigilância é um outro ponto da obra, quando as câmeras destinadas ao monitoramento do patrimônio do acervo do edifício são utilizadas para registrar o surgimento de um jardim que reivindica aquele solo, anteriormente utilizado por carros e máquinas.

Além das fissuras abertas pelo crescimento das plantas dentre os paralelepípedos, a obra propõe rachaduras no discurso moderno ocidental sobre memória e registro. Nesta o artista parte da tradição oral e da experiência, ao fazer do nascer o jardim um tipo de registro vivo com o qual o artista contracena. Também é um convite à reflexão sobre o espaço e a percepção do ambiente onde vivemos. Portanto, a terra e o território não são meros cenários onde acontece a ação, mas parte dela. Além disso, o crescimento das plantas dentre a pavimentação confronta também as expectativas dos seres humanos em relação ao controle do mundo.

Antes, peça licença a erva parte do pressuposto de que todo canteiro de medicina, construído e plantado coletivamente numa cidade, é um registro vivo de uma memória de

quando a nossa cura vinha da natureza. Por esses canteiros, mantemos nossas vivências coletivas atravessando tempos. Assim, lembramos de que nosso corpo se mistura à terra e ao território. A construção coletiva desse canteiro em um espaço expositivo, numa escola, ou na rua é uma janela, uma brecha que as memórias de cada planta encontram para retornar.

Por isso, enquanto a *Arkheion* — os edifícios, museus, disciplinas e toda sorte de casas de arquivo — procura conter e controlar a arte, o trabalho de Denilson, ao ser proposto ao ar livre, é um convite para se pensar sobre esses lugares fora das instituições. Assim, podemos lidar com a memória de maneira dinâmica e não aprisionada, uma memória viva que inclui o corpo, os saberes, o território e todos os seres que nele habitam. Ao se utilizar das cinzas do Museu Nacional, os resquícios dessa memória museificada consumida pelo incêndio são trazidos à vida. O artista também armazena em garrafas parte desses escombros, simulando novamente a museificação. Consequentemente, demonstra o trânsito e as transformações daqueles objetos anteriormente enclausurados na instituição, propondo uma reflexão sobre a efemeridade da memória e sua dinamicidade. Se, em um museu, um objeto da memória está sujeito a catástrofes, pela oralidade, essa memória se reconstrói, se atualiza e se transforma através do compartilhamento coletivo daqueles que as possuem.

Daqui, o compartilhamento das memórias relacionadas a uma planta, descritos em pranchas com um formato semelhante às usadas em estudos botânicos, também propõe essa dinamicidade. Se um cientista analisa um pequeno fragmento de um ser vivo e o descreve metodologicamente, escrevo uma história que pode ser minha ou não. Talvez seja minha, mas de mais alguém, esta história que se correlaciona com os saberes passados geracionalmente através da afetividade.

Denilson Baniwa propõe a ideia de memória como algo vivo em sua instalação-performance, algo que deixa seus registros naqueles que a compartilham e não como objetos restritos a instituições, vinculados a uma captura e a um mero colecionismo, mas algo que transborda. Eu, também questiono a captura do momento de uso de um chá, que embora descrito em um papel, permanece vivo na memória e encontra seus caminhos de forma autônoma, também na memória de quem lê.

“O que aconteceria se direcionássemos mais nossos esforços rumo a uma percepção/inclusão de outros movimentos, de outros seres e pontos de vista que habitam conosco esse planeta, em vez de contê-los e usá-los para manutenção de um ideal de vida e existência que parece tentar suprimir, ignorar ou invisibilizar esses movimentos, em nome, talvez de uma supremacia da espécie humana?”(2015). *Margens Indomáveis: cogumelos como espécies companheiras*, Anna Tsing.

3.2 *Iimitya*: Palavra de Poder em Abel Rodríguez

Um exemplo da interdisciplinaridade do conhecimento encontra-se no trabalho de Abel Rodríguez, artista nonyua, parte de uma etnia que vive na Amazônia colombiana. O tio de Abel era um sábio conhecedor das plantas e transmitiu seu conhecimento ao sobrinho. Abel (ou Mogaje Guihu, seu nome étnico) ficou conhecido como um grande “nomeador de plantas”. Ao ser conhecido pelo biólogo Carlos Rodríguez, Abel provou-se um perito de plantas da floresta amazônica quando serviu de guia para ele e seus estudantes.

Na década de 90, fugindo da violência que assolava seu território, Mogaje mudou-se para Bogotá para viver na periferia da cidade, onde adotou para si o nome de Abel Rodríguez. Foi quando Carlos viu a oportunidade de convidá-lo para trabalhar novamente, dessa vez como um especialista em botânica. Então, ofereceu a Abel ferramentas para que fossem criadas pranchas botânicas.

Todos os desenhos de Abel em suas pranchas são feitos de memória e as informações contidas nelas, são frutos da tradição oral do seu povo. Isso significa que essas pranchas são muito mais que representações técnicas das plantas; representam seus significados enquanto matéria ritualística, histórias, sabores, texturas e usos como comida ou vestimenta. Além disso, mostra-se a relação da espécie com o seu meio, semelhantemente à proposta deste trabalho poético.







Fotografias de 2020 das pranchas botânicas de Abel Rodríguez, expostas em instalação no Baltic Center of Contemporary Art, no Reino Unido.

Abel escreve suas pranchas em espanhol e na língua muinane. O artista produziu um calendário que mapeia as mudanças de aparência da floresta amazônica com a passagem das estações e conta a história da da origem da vida na visão de seu povo em seus trabalhos.

Mesmo nunca tendo frequentado uma universidade ou aulas de pintura e desenho, é respeitado como um grande pesquisador e artista contemporâneo, embora ele mesmo não se veja assim. “Nós realmente não temos esse conceito, mas o mais próximo que consigo pensar é 'iimitya', que em muinane significa ‘palavra de poder’. Todos os caminhos levam ao mesmo conhecimento, que é o começo de todos os caminhos”, disse Abel Rodríguez⁸.

Abel também entende seus trabalhos como uma estratégia de registro do legado de seu povo, um “tesouro ancestral, um presente da floresta para este mundo globalizado, totalitário e homogeneizador” (Bienal de Sidney, 2021). Utilizando também o mesmo meio da ciência hegemônica, esta série de pranchas botânicas busca registrar, pelas narrativas nelas contidas, um rastro da memória que se origina do contato com uma erva nas cidades. Além disso, também se trata do apontamento de uma herança que se manteve presente mesmo nos centros urbanos.

⁸ <https://www.biennaleofsydney.art/participants/abel-rodriguez/>

“Quando você sentir que o céu está ficando muito baixo, é só empurrá-lo e respirar. [...] Suspende o céu é ampliar o nosso horizonte; não o horizonte prospectivo, mas um existencial. É enriquecer as nossas subjetividades, que é a matéria que esse tempo que nós vivemos quer consumir.”

Capítulo 4 Antes, Peça Licença à Erva: Proposta Educativa

O compartilhamento de conhecimentos é uma rede de comunicação milenar nas comunidades indígenas. Essa partilha também é uma das estratégias de resistência mais antigas utilizadas na coletividade de um povo. Linda Tuhiwai pontua que esse método de compartilhamento age na falha dos sistemas educacionais principalmente em relação à formação de pessoas indígenas. Isso porque as mantêm informadas a respeito de questões fundamentais para elas, enquanto na escola muitos debates importantes caminham a passos lentos e estereótipos sobre os povos originários ainda são reforçados. Compartilhar é um método de alfabetização pela oralidade, através da contação de histórias nas comunidades.

Portanto, parte deste projeto educativo baseia-se nessa noção de que compartilhar é uma responsabilidade coletiva, por esta razão é a principal responsabilidade de uma pesquisa, porque através dela apresentamos um conhecimento. No caso do pesquisador indígena, como eu, esse compartilhamento está diretamente relacionado à desmistificação de conhecimentos e informações para as comunidades e para a sociedade. Tratados de forma direta e didática, proporcionam o esclarecimento dos mitos coloniais e a ideia do indígena preso ao passado. Ao propor uma atividade coletiva neste projeto educativo, procuro transitar entre os dois mundos e apontar as possíveis intersecções entre eles.

O projeto educativo surgiu de dois processos em disciplinas da graduação, sendo um deles na disciplina de Estágio Supervisionado 3 e o outro em Oficina de Fotografia 2. Nesta disciplina, também foram iniciadas as obras que fazem parte dele. Na experiência com a elaboração de material didático para os estudantes da Escola Meninos e Meninas do Parque, localizada no Parque Sarah Kubitschek, em Brasília, foi definido que seria construída uma apostila coletivamente entre os discentes. Com público alvo voltado para pessoas em situação de rua, recorte com o qual a escola trabalha, foi determinado que o material deveria falar sobre arte, aproximando-a da realidade dessas pessoas e de suas experiências com a cidade e a rua. Além disso, fazia-se necessário buscar materiais de fácil acesso para os exercícios que seriam aplicados pela professora.

Na disciplina de Oficina de Fotografia 2, com a proposição de um trabalho fotográfico narrativo, defini que partiria de minha interação com o ambiente da periferia do Gama, onde nasci e moro. Ao caminhar pelos arredores da minha casa, refleti sobre o momento em que a cidade surgiu e quando minha família aqui se assentou. Além disso, pensei sobre o fato de

estarmos todos vivendo na mesma rua desde que nasci. Esse fato sempre me chamou atenção, era o hábito que possuímos de buscar plantas medicinais e alimento na rua, além de construir canteiros coletivos com outros moradores. Esta é uma memória e uma tradição que mantivemos, mesmo após o processo de desterritorialização pelo qual passamos. Era como se na cidade ainda houvesse muito da floresta. Passei a mapear esses canteiros e separar as ervas em pranchas botânicas, onde escrevi ora histórias pessoais, ora histórias de pessoas próximas.

Tive como referência a obra de Denilson Baniwa *Nada que é dourado permanece, hilo, amaka, terra preta de índio, Umuarama* de Salissa Rosa e os desenhos de memória de Abel Rodríguez. Então, foi definido que seria realizada uma oficina onde o foco seria a apresentação de conteúdo sobre memória ancestral com exemplos dos artistas indígenas aqui referenciados e suas abordagens sobre o tema, apresentação das pranchas botânicas aos participantes. Como desdobramento, houve ainda a construção de canteiro coletivo de ervas, finalizado com a execução de uma atividade de desenho de memória sobre as plantas.

Para realização da oficina, o plano de aula abaixo foi construído, com o uso de materiais simples e priorizando conversas abertas sobre o tema. A forma foi mais horizontalizada, para que as participantes estivessem a par das questões importantes da luta indígena na contemporaneidade e desinibidas à prática do desenho como ferramenta de registro.

<u>PLANO DE AULA OFICINA</u>	
Data: 31/07	
Horário: 10:30hs as 13:30hs	
Título	Oficina de arte, plantas medicinais e memória ancestral
Tema	Construção coletiva de canteiro de ervas, apresentação sobre memória ancestral x arquivo e arte indígena contemporânea, desenho de memória e exposição de pranchas botânicas/narrativas.
Objetivos	Debater sobre a importância da memória na formação do indivíduo, presença indígena nos diversos contextos no Brasil e movimentos de retomada cultural; Debater sobre os mitos coloniais da história de formação do

	<p>Brasil;</p> <p>Apresentação de obras de artistas indígenas que abordam o tema memória ancestral;</p> <p>Apresentação das pranchas botânicas e roda de conversa</p> <p>Atividade de criação de um canteiro comunitário no espaço do Vilarajo 21;</p> <p>Atividade prática de desenho de memória das plantas e colagem dos trabalhos na parede.</p>
Conteúdos	<p>Memória indígena;</p> <p>O Mito do Descobrimento e as re/ex/istências ancestrais nos dias atuais;</p> <p>Desenho de memória;</p> <p>Debate e observação de pranchas botânicas/narrativas e obras de artistas referenciados.</p>
Duração	3hs
Local	Vilarajo 21
Recursos Didáticos	<p>Vasos e recipientes;</p> <p>Terra;</p> <p>Mudas e sementes;</p> <p>Ferramentas de jardinagem;</p> <p>Papel A4;</p> <p>Lápis;</p> <p>Material de colorir;</p> <p>Pranchas emolduradas para exposição aos participantes.</p>
Atividades / Roteiro	<p>Apresentação (20 min);</p> <p>Apresentação da oficina e seus objetivos (35 min)</p> <p>O Mito do Descobrimento;</p> <p>Re/ex/istências e os movimentos de retomada;</p> <p>O canteiro de ervas como intervenção artística e o ser indígena na contemporaneidade.</p>

	Exposição das pranchas; (30 min) Atividade prática: Criação de um canteiro de ervas + conversa sobre a memória afetiva das plantas; (40 min) Exercício de desenho das plantas a partir da memória afetiva dela.
Público	A partir de 12 anos.
Turma	Até 15 pessoas.

A *Oficina de Arte, Plantas Medicinais e Memória Ancestral* foi realizada no dia 31 de julho de 2022, no Vilarejo 21, espaço de criatividade e cultura localizado no Altiplano Leste, no Distrito Federal. A escolha do espaço se deu pela maior disponibilidade de datas e pela possibilidade de manter as pranchas botânicas, bem como os trabalhos dos participantes expostos por um período no local. Dezenove pessoas se inscreveram, mas apenas doze compareceram. O público foi majoritariamente feminino, com idades entre 12 e 60 anos. Dentre as participantes, havia pessoas atuantes em diversas áreas como design, educação, psicologia, biologia e antropologia. Durante as apresentações das integrantes do grupo, a maioria se apresentou como interessada em saber mais sobre culturas indígenas, arte indígena e plantas.

Elisandra, professora de artes da rede pública, desejava poder apresentar outras abordagens sobre meio ambiente e povos indígenas no Brasil para seus alunos, que não terminassem caindo dentro do senso comum. Daila e Leandra, psicólogas junguianas, buscavam entender mais sobre a importância da memória cultural dos povos originários. Fernanda e Jéssica são respectivamente bióloga e massoterapeuta, descreveram-se como entusiastas do campo das artes. As demais participantes vinham de variadas áreas, algumas possuíam intimidade com o manejo da terra e das plantas; outras, com a prática do desenho. Ainda havia quem não possuía proximidade com nenhuma das duas abordagens.

Foi preparada uma apresentação com os temas que seriam abordados. Além disso, a oficina foi iniciada com a leitura em voz alta de um texto que escrevi para introduzir a parte histórica do conteúdo, intitulado *O Mito Do Descobrimento*.

De todas as mentiras que ouvimos, talvez essa seja uma das mais antigas. Ela tem 522 anos. O Brasil é uma invasão. Mas além disso, é uma construção social e política. O Brasil não existe, mas ele é real.

Antes da chegada dos europeus, esse território tinha nome: Pindorama / Pindó'marahã. Antes de ser América, é Abya Yala, Terra Viva na língua do povo Kuna.

Nunca existiram índios em Pindó'marahã. Existiam Guarani, tupiniquin, kayapó, tikuna, xavante, terena, kariú, karajá, krenak, yanomami, marubo, tamoio e tantos outros. Povos originários. A palavra índio nega nossas identidades.

Na Terra Fértil de Abya Yala, não existem fronteiras porque elas também são heranças coloniais. Antes de invasora, a Europa um dia foi marginal. Povos nativos, eram os guardiões daquelas terras, que foram invadidas pela ganância.

Se oriente. Já refletiu sobre isso? Se eu preciso me orientar, então significa que devo ir em direção ao oriente. Sim, porque foi lá onde um dia se encontrou o centro do mundo. E é com o subjugo de Abya Yala, tráfico e escravidão dos povos nativos de África que a Europa se centraliza.

O mundo moderno, a ordem e progresso se alicerçam na colonialidade, e descolonizar o pensamento não é fácil. Me lembro ainda menina na escola, em meus livros, falava-se sobre A Primeira Missa do Brasil. À minha frente, minha professora dizia "Fomos descobertos". Naquela pintura: a arte, a história e o retrato de minha salvação. Salvação de que?

Onde estavam as histórias de meus avós? Do que se tratavam todas as coisas que construímos? Perguntava ao meu avô, que nada me dizia. Havia uma dor latente, fomos apagados, nos jogaram na ninguentade. Seguimos esse modus operandi: sejam salvos, esqueçam quem são, esqueçam a terra. Busquem por Deus, busquem dinheiro.

Seja colonizado e, se possível, colonize os outros também. Seguimos aqui, "salvos" mas em constante busca por um salvador. Aceitamos migalhas, não temos tempo para questionar porque estamos ocupados em nossas enfadonhas rotinas de sobrevivência, enquanto matam o território.

O território é tudo o que precisamos, e não de pátria ou de salvação. A terra é a morada de todos os seres e também de nossos encantados, adubada com o sangue dos que vieram antes de nós.

O Brasil é uma invasão, mas estamos aqui, estamos vivos. O indígena não é parte do passado. Nossa história precede a carta de Caminha, nossa arte não precisa de academias, museus e galerias para existir, ela vive em nosso espírito. Somos o futuro que o passado tentou apagar.

Após a leitura do texto, algumas das participantes mencionaram não conhecer a respeito da problemática de se referir aos povos originários como *índio* e *tribo*. Índio é uma terminologia questionada por indígenas há alguns anos, já que esta nomenclatura foi dada pelos colonizadores ao acreditarem que haviam chegado às Índias. Além disso, é um termo homogeneizador e excludente, que apaga a diversidade de culturas existentes em todas as etnias. Já *indígena* é assumida como identidade política por esses povos, visto que a palavra tem, em sua etimologia, o significado de “natural do lugar onde vive”.

Lelia, participante da oficina e antropóloga, pontuou sobre a importância de se ter conhecimento e proximidade dos povos indígenas, especialmente daqueles em contexto urbano, para que mais pessoas entendam melhor sobre a história do país onde vivemos.

Após me apresentar como indígena Kariú-Kariri e contextualizar o processo e o movimento de retomada cultural e territorial em que meu povo se encontra, a maioria das participantes apresentaram dúvidas sobre o assunto, de como funcionam e se dão esses processos. Em seguida, debatemos sobre as obras de Victor Meirelles, *Primeira Missa do Brasil* e de Modesto Brocos, *A Redenção de Cam*.



Para introduzir sobre o tema memória ancestral e as estratégias de re/ex/istências, citei o exemplo da retomada dos tupinambás, o roubo de seu manto, a posterior construção dos novos mantos e, conseqüentemente, reavivamento desta tradição. Logo em seguida, falamos sobre o incêndio do Museu Nacional do Rio de Janeiro e a impermanência do arquivo, sujeito à destruição, versus a memória oral e coletiva que atravessa tempos. Também se introduziu a apresentação dos exemplos das obras dos artistas Denilson Baniwa, Salissa Rosa e Abel Rodríguez. Finalizei a apresentação com minhas fotografias dos canteiros, feitas com uma lente olho de peixe, como quem observa de uma lupa:



Fotografias dos canteiros do Gama

Ao final da apresentação do conteúdo, as alunas foram observar as pranchas e, em seguida, partimos para a construção do canteiro. Havia disponibilizadas sementes de buchinha, milho, feijão, couve e pimentão, terra adubada, picaretas, regadores, pás e mudas de alecrim, espada-de-iansã, arruda, onze-horas, manjerição, cravina, tomilho-limão, capim-santo, hortelã-pimenta e lavanda. Algumas dessas são possíveis de usar para alimentação, infusões, banhos, proteção espiritual e outras, nativas de florestas da América do Sul ou que produzem floração. Cada uma das participantes escolheu uma muda, mas somente se sentiram motivadas a mexer com a terra após me assistirem abrindo caminho no chão.



Alunas observando as obras

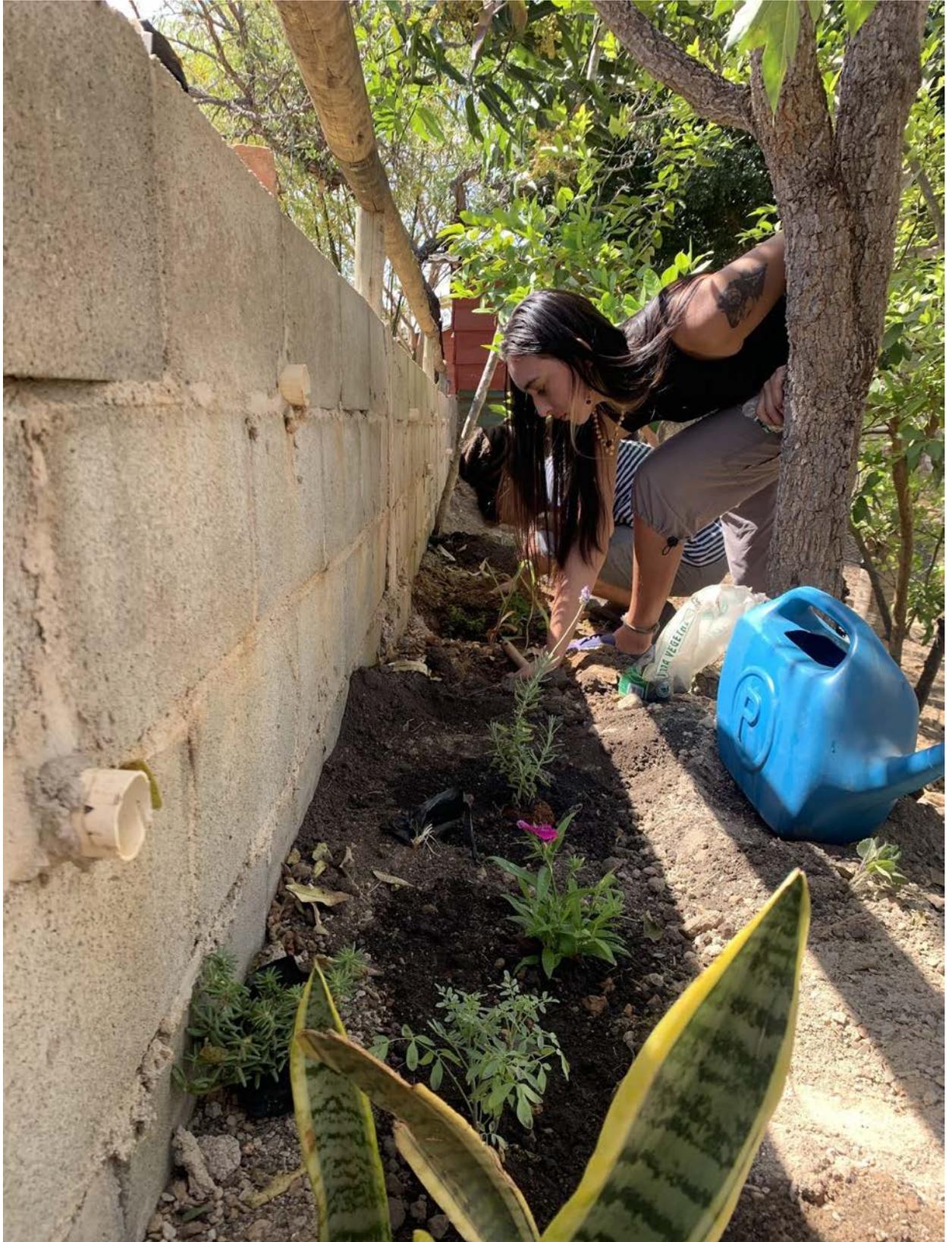


Escolhendo mudas para iniciar o plantio.

Foi perceptível o receio em algumas delas em relação a “fazer certo”. Elas se questionavam se o local era adequado, qual ordem para se fazer ou se a planta teria condições de nutrir-se. Ao mesmo tempo, diziam sentir vontade de não se prenderem tanto a convenções. Demonstraram receio até mesmo de tocar as plantas. Consequentemente, fui solicitada diversas vezes. Relaciono esse acontecimento ao fato de eu estar como mediadora da oficina e ser indígena. Procurei orientá-las a não se atermem tanto a essas questões e que o intuito era que se sentissem próximas das plantas e interagissem com a terra. Portanto, precisavam fruir e sentir

com ela. Uma delas, chegou a mencionar que se sentia ludibriada por consumir chás em sachês, quando há abundância deles em diversos lugares. A maioria da turma teve dificuldades com manejo dos materiais para plantio.









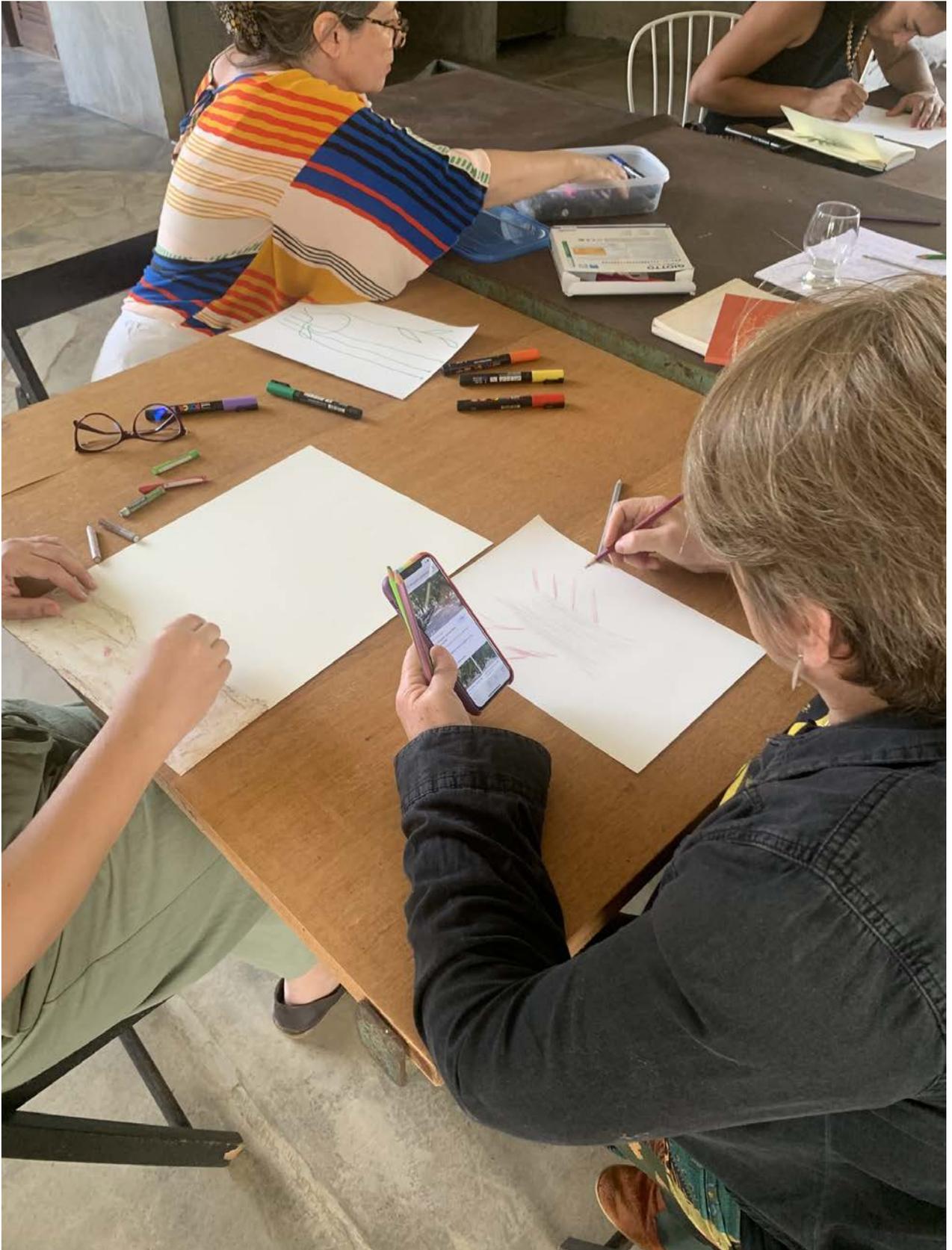
Momentos da atividade prática de construção do canteiro

Após a conclusão da construção do canteiro, retornamos ao ateliê para iniciar os desenhos de memória. As participantes foram conduzidas a não se aterem a técnicas ou

habilidades de desenho. Mas deveriam se deixar levar pela memória, como o exemplo do artista Abel Rodríguez, que nunca frequentou academia de artes. Mesmo inseguras, todas participaram. Algumas até mencionaram nunca mais ter tentado desenhar desde a escola e estarem satisfeitas com aquela oportunidade. Ao finalizar seus desenhos, cada uma o posicionou na mesma parede onde se encontravam as pranchas, onde sentissem que deveriam colocar. Em seguida, abrimos uma roda de conversa em que cada uma falou sobre suas memórias das plantas e o desenho que produziu. Metade da turma desenhou sobre alguma memória afetiva ou sonho que tiveram; a outra metade, sobre aquela experiência do canteiro. Com o término da oficina, fui procurada para responder mais dúvidas sobre ancestralidade indígena e como apoiar a luta pelo território.







Segunda parte da atividade prática: desenhos botânicos de memória



Jéssica
Daiane 22













Resultado dos trabalhos dispostos na parede, juntos ao meu trabalho.



Momento de partilha de histórias contadas nos desenhos

Percebi concretamente no decorrer dessa oficina o que Ailton Krenak disse sobre as pessoas se encontrarem distantes de seus vínculos e dos seus direitos de serem pessoas. Isso

acontece por estarem imersas nas rotinas diárias e de trabalho com o mínimo de possibilidade de reflexão e observação do meio onde vivem. Além disso, percebi o grande interesse em compreender a questão indígena, pois ainda tinham noções muito engessadas sobre o "índio". Apesar desse fato, é perceptível um retorno da atenção às questões ambientais e o desejo de debater e refletir sobre o impacto delas no cotidiano.



“A Primeira Missa do Brasil”, de Victor Meirelles. Elaborada segundo a descrição de Pero Vaz de Caminha em sua carta, onde também continha os dizeres “[...] porque, certo, esta gente é boa e de boa simplicidade. E imprimir-se-á ligeiramente neles qualquer cunho que lhes quiserem dar.”

Ao utilizar a pintura *A primeira Missa do Brasil* de Victor Meirelles como parte do debate iniciado na oficina, introduzimos as impressões construídas sobre a figura do indígena na história oficial. Os invasores de Abya Yala acreditavam que os povos autóctones dessas terras não possuíam intelecto, pensamento crítico ou de criação. Ademais, é perceptível como, institucionalmente, existe, na educação brasileira, uma dependência cultural do estrangeiro. Essa dependência segue em curso como uma tentativa de oferecer ao Brasil “ares mais

européus”. Aparentemente, modelos racionalistas e progressistas tão reverenciados pela Europa jamais foram completamente superados pelo ocidente.

Victor Meirelles, ao ser contemplado com uma bolsa de estudos na Europa, produziu uma das pinturas mais conhecidas do Brasil. Na pintura, segue as descrições da carta de Pero Vaz de Caminha para produzir uma cena onde retratava a primeira missa feita em Pindorama, que se encontrava em vias de colonização. A obra ocupa lugar na maioria dos livros didáticos de arte do Brasil, como um registro do que aconteceu naqueles tempos, ainda que seja uma retratação cheia de vícios que favorecem a narrativa europeia ante a invasão. A pintura pretendia favorecer o gosto da monarquia e a representação dos ícones da nação brasileira.

Índigenas e a uma natureza exuberante são representados como parte de uma paisagem que remete ao Romantismo, emoldurando a cena central onde ocorre a missa. Os tupiniquins, povo guerreiro vivo ainda hoje, com mais de dois mil remanescentes, são retratados de forma infantilizada. Demonstram um ar de curiosidade, receio e interesse pela cena protagonizada pelo padre e pela cruz, destacados com uma luz no centro da imagem. A atenção à missa com a qual indígenas são retratados no quadro faz referência à noção de que os povos indígenas eram passivos. Além disso, não há nenhum sinal das violências e contradições culturais civilizatórias ali presentes, como se os indígenas se convertessem facilmente para estruturar o mito do descobrimento do Brasil.

A aparência com que os indígenas foram retratados buscava apresentar uma fisionomia menos agressiva e mais de “bom selvagem”. Isso porque o próprio Pero Vaz de Caminha relata em sua carta que eles andavam completamente nus, tendo os corpos cobertos apenas por pintura, utilizando botoques nos lábios e as cabeças raspadas.

A construção de uma memória artificial para estabelecer a crença sobre a origem da nação, com a criação do mito do descobrimento, buscava estabelecer uma memória oficial para o Brasil, que ainda é disseminada nos dias atuais. A partir disso, foram selecionados documentos que participaram dessa história e os que seriam apagados. Vanessa Costa, no artigo “A primeira missa do Brasil sob o olhar do presente”, menciona que a obra de Victor Meirelles foi constantemente revisitada ao longo dos anos por diversos autores e artistas:

“A atividade de revisar criticamente a história e os discursos oficiais é também objeto de diversas produções artísticas. Obras que fomentam o debate em torno da memória histórica e procuram contemplá-la de maneira crítica, estabelecendo relações com o presente e ampliando os horizontes postos pelas simplificações e apagamentos de narrativas oficiais [...]”(2018, p. 759).

É a partir da Semana de Arte Moderna que passa a se pensar a arte como expressão e, conseqüentemente, a questioná-la. No entanto, ainda hoje, há um extenso debate sobre a

validação da arte, sobre o que é erudito e o que é popular e o papel da arte educação em meio a esses entraves. Tudo isso acontece numa sociedade que não pensa a educação como ferramenta para a formação do sujeito que a constitui, disposto de memória, senso crítico e político. Ao contrário, a sociedade pensa o sujeito como mão de obra que carrega nas costas os pilares do capitalismo.

Concluir que determinada parte da população não é capaz de fruir, pensar criticamente ou criar é também uma forma de desumanização. Criar e ser criativo significam muito mais do que inovação de um pensamento, pois transcende os modos básicos de sobrevivência. A imaginação é capaz de permitir às pessoas que se vá além de suas próprias circunstâncias, afinal foi pela criatividade que muitas culturas populares seguiram atravessando o tempo. A capacidade de criação não é uma qualidade exclusiva de um grupo restrito de seres humanos, que por acaso têm mais acesso a um tipo de educação.

A civilização — que é a própria definição do que seria a humanidade — surge do centro de um ideal eurocêntrico, porque há uma universalidade sobre o assunto e uma estrutura que a legitima. Ou seja, há um padrão. Como disse Linda Tuhiwai, “os povos colonizados têm sido obrigados a definir o que significa ser humano, já que há uma profunda compreensão do que significa ser considerado não inteiramente humano, ser selvagem”. O colonialismo causou uma grande desordem aos povos que foram colonizados, que foram sujeitos a uma desconexão com suas histórias, paisagens, linguagens, relações, formas de sentir, pensar e interagir com o mundo.

“[...] tenho me dedicado integralmente a pensar as artes que faço como partes de um sistema político e estratégico amplo, de limites indefinidos intencionalmente para que uma hora pudesse ser posto em ambiente de equivalência aos todos, para de fato suscitarem possibilidades reais de diálogos com os já difundidos movimentos.

Eu não posso desde onde estou, afirmar ou negar absolutamente nada, tampouco a intenção da minha escrita está para além das fronteiras de suas próprias investidas. Eu não sou titular de nenhuma cátedra em uma influente academia, mas ao passar dos anos eu pude perceber que esses espaços já existem e que já constroem teorias ao mesmo tempo em que as disseminam segundo suas próprias estruturas e motivações.

A gente, digo eu, nasce num ambiente fértil para as criatividade, ou para as inanições se eu tivesse cedido aos convites ao auto apagamento. Eu venho a esse mundo já como alguém desvirtuado. Eu considero usar a palavra desvirtuado com ressalvas e licenças pois nesse primeiro plano eu não posso deixar de dar como referência a chegada e ação dos invasores europeus sobre as dinâmicas próprias dos povos autóctones destas terras hoje re-reivindicadas.

Pois então vamos pensar um pouco sobre o tema deste texto. Armadilhas para armadilhas. Sistemas de poder. Conceitos coloniais. Práticas mescladas de valores e referências. Identidade e autoconsciência. Função forma e conteúdo. A questão do território e territorialidade vista deste ponto aqui, repito: eu vivente, um artista de ascendência Makuxi, povo de amplo movimento sócio interativo, político expansionista e estético marcador para bem antes da chegada dos invasores ‘brancos’ [...]”

A Arte Indígena Contemporânea Como Armadilha para Armadilhas, Jaider Esbel (2020, <http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/07/09/a-arte-indigena-contemporanea-como-armadilha-para-armadilhas/>).

Conclusão

Na feitura de pranchas botânicas, a pesquisa poética deste trabalho utilizou da origem da pesquisa acadêmica, os arquivos, as “casas de arquivo” e os gabinetes de curiosidades. Essas pranchas continham narrativas que apresentavam afetividades, memórias e questões importantes na causa indígena. Além disso, busca aproximação, através da proposta educativa, com público indígena e não indígena.

Ao ser escrita e articulada por uma graduanda kariú-kariri, esta pesquisa ressalta o protagonismo indígena tanto em sua argumentação teórica quanto na representação das re/ex/istências. Ademais, mostra-se o atravessamento dos tempos da memória ancestral oral, descrita nas pranchas apresentadas. Busca-se dar visibilidade aos movimentos de retomada que ocorrem em todo território e seus desafios a partir do exemplo dos Tupinambá, bem como provar o quanto ainda existe da cultura indígena nas cidades. Demonstra-se também como a pesquisa ocidental atinge os povos originários e se reflete na construção de um mito, apresentado como parte da historiografia oficial. Por fim, apresentam-se artistas indígenas que questionam ou evocam suas memórias ancestrais em suas obras.

Já a oficina procurou propor, através do manejo da terra e das plantas, uma atenção ao olhar do cotidiano ante a rotina massante dos centros urbanos. Referenciando-se no futurismo indígena, propôs o resgate da relação com a mãe-terra onde quer que estejamos, ao cuidarmos do espaço onde nos encontramos e ao compreender que ele ainda está cheio de vida. Este é um plano para o futuro, como uma “ideia para adiar o fim do mundo” de Ailton Krenak.

Sendo assim, o projeto educativo obteve resultado satisfatório de participação, entrosamento das alunas, bem como o desejo de entender mais sobre as questões de meio-ambiente e indígena. Além disso, elas se permitiram desenhar mesmo que não fosse uma prática individual, porque “estar conectado, é estar completo”, como se diz em *Descolonizando Metodologias*. Ao nos conectarmos, saberemos quem somos, nosso lugar no mundo e a importância de descentralizar o olhar, vislumbrando futuros mais coletivos. Jaider, Denilson, Salissa, Abel, quatro artistas indígenas propõem que — a partir da potência da sementeira, da conexão com a terra e suas memórias — é possível se produzir arte partindo desse conhecimento milenar.

Propor a construção de uma horta de medicinas, além da observação atenta e da escuta

das narrativas relacionadas a cada uma dessas ervas dentro de cada seio familiar, trata-se também de uma armadilha e uma estratégia de afirmação dentro da academia. Isso porque produzimos subjetividades e, simultaneamente, eu movimento uma pequena peça em busca do diálogo com diversas realidades, bem como um cruzamento de fronteiras entre opostos. Decolonizar aqui não significa rejeitar as teorias ou a academia, mas centralizar nossa visão de mundo e preocupações como pessoa indígena. É sobre a importância de se firmar conexões, com o ambiente, com as pessoas, com os lugares do universo e com a arte.

Referências Bibliográficas

SMITH, Linda Tuhiwai. **Descolonizando Metodologias**: pesquisa e povos indígenas. Tradução de Roberto G. Barbosa. Curitiba: Ed. UFPR, 2018. 239 p.

KRENAK, Ailton. **Ideias Para Adiar o Fim do Mundo**. 2º Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. 102 p.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo**: uma impressão freudiana. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. 130 p.

ALMEIDA, Mara Zélia de. **Plantas Medicinais**. 3º Ed. Salvador: Ed. UFBA, 2011. 221 p.

ESBELL, Jaider. **A Arte Indígena Contemporânea como armadilha para armadilhas. Galeria Jaider Esbell, 2020.** Disponível em: <<http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/07/09/a-arte-indigena-contemporanea-como-armadilha-para-armadilhas/?fbclid=IwAR0LE7VpfjLXYDu8DHUg4TaUSJYy9AuIPKXimnoQQNKwoYsaB98ekcBXflc>>. Acesso em: Setembro de 2022

DINIZ, Mônica. **Sesmarias e posse de terras**: Política fundiária para assegurar a colonização brasileira. Associação dos Procuradores do Estado de São Paulo, 2022. Disponível em: <<http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao02/materia03/>>. Acesso em: Fevereiro de 2022

RONCOLATO, Murilo. **A tela “Redenção de Cam” e a tese de branqueamento do Brasil**. EDUSP, 2018. Disponível em: <<https://www.edusp.com.br/mais/a-tela-a-redencao-de-cam-e-a-tese-do-branqueamento-no-brasil/>>. Acesso em: Junho de 2022

RETOMADA KARIRI. **Desterritorialização, Fluxos Migratórios, Diáspora Nordestina e Indígenas em Contexto Urbano**. Youtube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8TH878_eT0w>. Acesso em: Janeiro de 2022

MACGRAVE, George; PISO, Willem. **Historia Naturalis Brasiliae**: in qua non tantum plantae et animalia, sed et indigenarum morbi, ingenia et mores describuntur et iconibus supra quingentas illustrantur. 1648.

ESBELL, Jaider. **Abril Indígena 2020: Umîri’kon – Nossa roça!** Galeria Jaider Esbell, 2020. Disponível em: <<http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/04/14/abril-indigena-2020-umirikon-nossa-roca/>>. Acesso em: Setembro de 2022.

VARELLA, Paulo. **O Gabinete de Curiosidades e a origem dos museus**. Arteref, 2020. Disponível em: <<https://arteref.com/diversos/o-gabinete-de-curiosidades-e-a-origem-dos-museus/>>. Acesso em: Junho de 2022

JACA. Salissa Rosa (BR): bolsa pampulha 2018/2019 - Pesquisa. Jaca, 2019. Disponível em: <<https://www.jaca.center/sallisa-rosa-br/>>. Acesso em Setembro de 2022

LAPENSEÉ, Elizabeth. **O Futurismo Indígena nos Jogos**. Tradução de Paulo Piloti Duarte. Medium, 2020. Disponível em: <[ALVIM, Mariana. **Das peças indígenas a fósseis: os itens culturais brasileiros que estão ou correm risco de ir parar no exterior**. BBC Brasil, 2018. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-42405892>>. Acesso em: setembro de 2022](https://medium.com/pensamentos-rasos/o-futurismo-indigena-em-jogos-f5ee1cead0bb#:~:text=Defini%C3%A7%C3%A3o%20de%20futurismos%20ind%C3%ADgena-em-jogos-nas&text=Dillon%20em%202003%20para%20articular,as%20pr%C3%B3ximas%20gera%C3%A7%C3%B5es%20(2012).> . Acesso em: Setembro de 2022</p></div><div data-bbox=)

CAPUCHINHO, Cristiane. A volta do manto tupinambá: como indígenas da Bahia retomaram peça sagrada que só era vista na Europa. G1, 2021. Disponível em: <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2021/10/15/a-volta-do-manto-tupinamba-como-indigenas-da-bahia-retomaram-peca-sagrada-que-so-era-vista-na-europa.ghtml>>. Acesso em Setembro de 2022

TUPINAMBÁ, Glicéria; VALENTE, Renata. **Manto Tupinambá**. Museu Nacional do Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <[ANTENORE, Armando. **Índios de Ilhéus dizem pertencer à etnia considerada extinta e reivindicam peça do século 17: "Somos tupinambás, queremos o manto de volta"**. Folha de São Paulo, 2000. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0106200006.htm>>. Acesso em: Agosto de 2022](https://www.museunacional.ufrj.br/see/objetos_manto_tupinamba.html#:~:text=O%20manto%20%C3%A9%20um%20s%C3%ADmbolo,da%20terra%20ind%C3%ADgena%20dos%20Tupinamb%C3%A1.> . Acesso em: Setembro 2022</p></div><div data-bbox=)

MARQUES, Lourenço Martins; PIMENTEL, Lúcia Gouvêa. Um comentário sobre “Nada que é dourado permanece, Hilo, Amáka, Terra preta de índio”, de Denilson Baniwa. Ephemera Journal, vol. 4, nº 8, p.120-131, 2021.

DOCUMENTA 14. Abel Rodríguez. Documenta 14. Disponível em <<https://www.documenta14.de/en/artists/13538/abel-rodriguez>>. Acesso em: Agosto de 2022.

BALTIC ART. Abel Rodríguez. Baltic art. Disponível em: <<https://baltic.art/whats-on/exhibitions/abel-rodriguez>>. Acesso em: Setembro de 2022.

MUNIZ, Leandro. **Texturas da Floresta**. Select, Vol. 10, nº 51, Julho/Agosto/Setembro de 2021.

BIENNAL OF SYDNEY. Abel Rodríguez (Mogaje Guihu). Biennial of Sydney, 2022. Disponível em: <<https://www.biennaleofsydney.art/participants/abel-rodriguez/>>. Acesso em: Agosto de 2022.

34ª BIENAL DE SÃO PAULO. Abel Rodríguez. 34th Bienal de São Paulo, 2021. Disponível em: <<http://34.bienal.org.br/en/artistas/7611>>. Acesso em: Agosto de 2022.

ROSA, Vanessa Costa da. **A primeira Missa do Brasil sob o Olhar do presente**. Universidade do Estado de Santa Catarina, Curitiba, p. 754-765, dezembro de 2018.