

Artes, museus e povos indígenas: ocupar territórios e florescer novos sentidos e afetos em tempos brutais

Arts, museums, and indigenous peoples: occupying territories and the cultivation of new meanings and affects in brutal times

Rayane Barbosa Kaingang¹
Universidade Estadual de Campinas

Ana Claudia Martins Tomaz²
Universidade Estadual de Campinas

Valéria Scornaienchi³
Ateliê Serafina

Susana Dias⁴
Universidade Estadual de Campinas

Resumo

Busca-se, nesta escrita, ocupar territórios e florescer novos sentidos em torno às artes e museus no encontro com o livro-objeto “Kaá Wasú” (que reuniu na exposição Terra (2024) os povos indígenas Baré, Karapãna e Guarani-Kaiowá) e a instalação “Mulher-raiz, tronco, jenipapo” (que trouxe o povo Kaingang para a exposição Cosmopolíticas vegetais (2024)). Queremos dar existência a um nós entrelaçado a partir de um diálogo simétrico entre pessoas indígenas e não indígenas, artistas e pesquisadoras universitárias, envolvidas com a criação desses materiais e gestos. Dessa busca, nascem questionamentos das lógicas coloniais que atravessam as artes e os museus, bem como a percepção de que são essenciais os diálogos com as experiências e epistemologias indígenas para lidarmos com os tempos brutais que vivemos. As artes e museus do futuro não podem ser categorias já dadas e depósitos de relíquias, precisam se tornar territórios de cura, de divulgação da vida e proliferação de alianças com seres mais que humanos. Aqui, especialmente, destacamos o protagonismo das plantas e o modo como as artes se inventam para os povos indígenas como uma “roça em deslocamento”, como um *continuum* da floresta nos museus. Ressaltamos, também, como o papel e a escrita se tornam matérias vivas do pensamento e da criação contracoloniais.

¹ Professora da rede municipal de Jarinu (SP), pedagoga formada pela Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (FE-Unicamp) e mestranda no Programa de Pós-Graduação em Divulgação Científica e Cultural (PPG-DCC), no Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo (Labjor-Unicamp). Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6207-9488>. E-mail: r260883@dac.unicamp.br.

² Indígena Baré, fundadora e professora indígena voluntária do Espaço Cultural Indígena Uka Mbuesara Wakenai Anumarehit - Parque das Tribos no Taramã, em Manaus Am, mestranda em Linguística no IEL/UNICAMP, Campinas - SP. Orcid: <https://orcid.org/0009-0001-7627-5567>. E-mail: a182258@dac.unicamp.br.

³ Artista visual, sua pesquisa transita entre o real e o imaginário em torno das suas experiências na natureza e a partir dos afetos. Multiartista que utiliza de linguagens diversas para compor seus projetos e exposições. Interessada na relação com o espaço, com os seres mais que humanos e humanos. O Serafina é seu ateliê e espaço de compartilhamentos para além de espaços públicos e privados onde participou de exposições coletivas e individuais. As residências artísticas e os encontros que propõe são parte do seu processo criativo e das experiências do trabalho. Orcid: <https://orcid.org/0009-0003-0685-6029>. E-mail: vms151070@gmail.com.

⁴ Pesquisadora do Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo (Labjor), do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade (Nudecri), da Universidade Estadual de Campinas. É professora do Programa de Pós-graduação em Divulgação Científica e Cultural (MDCC) do Labjor-IEL-Unicamp. É Editora-chefe da Revista ClimaCom. Coordena a Rede Latino-Americana de Divulgação Científica e Mudanças Climáticas (Rede DCMC) e é coordenadora da unidade científica Comunicação, cultura e arte do INCT de Segurança Hídrica Onseadapta. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5814-7847>. E-mail: susana@unicamp.br.

Palavras-chave: Povos indígenas; Artes; Museus; Roça; Floresta.

Abstract

This writing represents an attempt to occupy territories and cultivate new meanings around the arts and museums through the encounter with the artist's book "Kaá Wásu" (which brought together the Baré, Karapãna, and Guaraní-Kaiowá indigenous peoples in the exhibition Tierra [2024]) and the installation "Mulher-raiz, tronco e jenipapos" (which brought the Kaingang people to the exhibition Cosmopolíticas vegetais [2024]). We wish to bring into existence an intertwined "we" through a symmetrical dialogue between indigenous and non-indigenous people, artists and university researchers, involved in the creation of these materials and gestures. From this pursuit, questions about the colonial logics that permeate the arts and museums arise, as does the perception that dialogues with indigenous experiences and epistemologies are essential for dealing with the brutal times we live in. The arts and museums of the future cannot be pre-established categories and repositories of relics; they need to become territories of healing, of disseminating life, and of proliferating alliances with more-than-human beings. Here, especially, we highlight the prominence of plants and the way in which the arts are invented for indigenous peoples as a "small moving farm", as a continuum of the forest in museums. We also emphasize how paper and writing become living materials of counter-colonial thought and creation.

Keywords: Indigenous peoples; Arts; Museums; Small farm; Forest.

A retomada das artes e dos museus

Jaider Esbell chamava atenção para a necessidade de encararmos as “urgências do nosso tempo” que envolvem tanto as pautas políticas do movimento indígena quanto o colapso climático em curso, que só poderá ser alterado com a preservação das florestas e que depende diretamente da demarcação das terras indígenas e reconhecimento dos direitos indígenas (BERBERT, 2024). Consideramos que a participação de indígenas em exposições de arte em museus é uma possibilidade de levar para essas instituições as pautas indígenas e explicitar o compromisso político das artes com as ontoepistemologias indígenas.

Mas não é sem questionamentos que habitamos o lugar das artes e dos museus. Perguntamo-nos sobre o que é arte? Sobre o que é arte indígena? Sobre como ocupar o território dos museus marcados pela colonialidade, pela exclusão e violência?

A nomeação de “arte indígena”, que tem funcionado nos circuitos das artes, na educação e nas políticas públicas, nos faz pensar nas separações entre cultura e natureza, entre arte e vida. Também nos movimenta a interrogar se essa classificação não é redutora e coloca em uma caixinha povos que carregam em si a cosmovisão de um mundo sem tantas classificações e regulamentações. Tal classificação está, na maior parte das vezes, a serviço das instituições que acolhem os projetos artísticos

e/ou da não reflexão de editais que contemplam projetos e que supõem carregar a diversidade e outras formas de habitar e, no final, acabam criando apenas uma fórmula de habitar os espaços com regras, desconsiderando a natureza dos artistas e dos trabalhos. O próprio conceito de “arte” é um problema do ponto de vista dos povos indígenas. Ailton Krenak, em entrevista, conta como para a maioria das pessoas indígenas a palavra arte não existe designando o que o Ocidente inventou.

Antes da Europa decidir que tem alguma coisa que é arte, outras culturas, outros povos, não tinham ainda feito essa separação. Mas o que aconteceu é que, nessa experiência dos indígenas no Brasil, todos conseguiram buscar um sentido, uma expressão na sua própria cultura, na sua própria tradição, que dava conta de nomear essa experiência sem considerar que era um campo exclusivo da criação (KRENAK, 2025).

Ailton Krenak (2019) nos diz que o que se chama de arte indígena não é apenas estética, mas um modo de vida, resistência e expressão da cosmovisão que borra as divisões ocidentais entre cultura e natureza. Ela é uma “flecha” de conhecimento que demarca territórios físicos e simbólicos, permitindo a reinvenção e a transfiguração da percepção do mundo. A produção artística indígena é indissociável do território, os padrões estéticos refletem a cosmologia e os saberes ancestrais das etnias. A adjetivação da arte - também no caso de definição como arte negra ou arte afro-brasileira, aplicada a uma miríade de artistas heterogêneos e com diferentes intenções, técnicas, influências estéticas -, como destaca Hélio Menezes (2022), deixa clara “a irredutibilidade do conjunto a uma narrativa única” e parece “carregar consigo o questionamento do ser e não ser, de situar-se ao mesmo tempo no registro da visibilidade e do ocultamento (p.699).

Levar as criações indígenas para o museu não pode ser um ato de captura, mas de retomada. Quando um grafismo Kaingang, Baré, Karapãna ou Guarani-Kaiowá entra em uma galeria, ele não vai para ser contemplado como uma forma estática, ele entra como um corpo-território que exige respeito. O museu que não entende o cotidiano como sagrado é um museu que não abre escutas. Precisamos de espaços onde o objeto não seja um “item de acervo”, mas uma semente que, mesmo longe da aldeia, ainda é capaz de fazer brotar a memória das ancestralidades indígenas.

A estrutura colonial de museologia operou, durante séculos, sob a lógica do silenciamento (CURY, 2016). Ao rotular os objetos indígenas como “artesanato” ou

"artefatos etnográficos", a academia ocidental tentou fixar o indígena em um passado imutável, uma peça de vitrine congelada no tempo. No entanto, para esses povos, a arte é um fluxo contínuo. Um cesto não é apenas um recipiente de fibras, ele é o entrelaçamento da paciência, da colheita no tempo certo e da geometria espiritual que organiza o mundo. Quando ignoramos a dualidade entre Kamé e Kairu na disposição de uma peça Kaingang, não estamos apenas cometendo um erro estético, estamos desorganizando a ordem política e espiritual de um povo. O museu precisa, portanto, aprender a ler para além da forma, ele precisa aprender a ouvir o espírito da matéria. Jerá Guarani descreve a relação prática e espiritual com o plantio e o território, como uma linguagem viva de resistência, onde os objetos e manejo da terra são atos vistos como resistência. Qual seria a forma de coexistência possível que apresentasse as peças e fazeres indígenas de forma a preservar a sua natureza?

As instituições de arte são colonizadas e pensam a partir do ponto de vista colonizador também na abordagem mais práticas que se relacionam com o que é permitido ou não. Olivier Marboeuf (2025), na publicação "Fugas decoloniais - aquilombamentos nas margens das imagens", questiona sobre o que, nos espaços de hoje, retorna ou é impedido de retornar. Diz que a forma não pode ser pensada de maneira autônoma em relação ao seu lugar de surgimento, àquilo que esse lugar permite ou proíbe. Os recursos decoloniais estão nos processos ocultos e invisíveis dessa economia de criação, e talvez esse fato seja um estimulante para que se subverta o próprio lugar de apresentação da arte, de modo a ampliar a possibilidade de encontros, experiências, a manutenção das cosmologias e dos saberes tradicionais incorporados a forma de fruição da própria arte, como nos territórios.

A transição do "objeto de estudo" para o "sujeito de direito" exige uma museologia da escuta. Inspiradas no estudo de Rayane Barbosa (2025) entendemos que o espaço expositivo deve ser um território de educação territorializada. Isso significa que o museu deve se perguntar: a quem serve esta exposição? Se a comunidade de origem não se reconhece naquelas luzes e etiquetas, o museu falhou em sua missão ética. A arte indígena é cotidiana porque a vida é sagrada em cada gesto. O grafismo que protege o guerreiro é o mesmo que adorna o utensílio de cozinha, pois não há separação entre o utilitário e o transcendental. Expor essas peças requer uma sensibilidade que respeite o segredo. Nem tudo é para o olhar do

outro. Existem silêncios que são constitutivos da identidade indígenas, e o museu deve ter a coragem de deixar espaços vazios, sinalizando que há saberes que pertencem apenas ao território e às suas lideranças.

Portanto, a presença indígena nos museus não deve ser apenas temática, mas estruturante, não basta ter objetos indígenas se a equipe que os limpa, cataloga e narra não compreende o peso da ancestralidade. É preciso que os museus se tornem Casas de Passagem, espaços de diálogo onde o objeto possa, eventualmente, retornar para casa, ou onde ele possa receber o sopro e o canto dos seus descendentes. A importância de uma escrita científica sobre este tema reside na capacidade de mostrar que a ciência e a ancestralidade não são opostas, mas margens do mesmo rio.

As artes e os museus do futuro não podem ser categorias já dadas e um depósito de relíquias, têm que se afirmar como territórios de cura, de alianças com seres mais que humanos e de divulgação da vida. Afirmar, também, que os indígenas nunca foram coisas, sempre foram, e continuam sendo, território vivo em constante movimento de criação.

“Mulher-raiz, tronco, jenipapo” e “Kaá Wasú”

Imagem 1 – Rayane Barbosa Kaingang e “Mulher-raiz, tronco, jenipapo” na exposição Cosmopolíticas Vegetais



Fonte: autoras

As duas criações que vamos trazer aqui – “Mulher-raiz, tronco, jenipapo” e “Kaá Wasú” – resultaram do encontro entre mulheres indígenas e não indígenas, que habitam as aldeias, as universidades e os museus. Tentamos exercitar nesta escrita, e durante a confecção dos materiais e exposição deles em museus, um exercício contínuo de um “diálogo simétrico”. É João Paulo Lima Barreto, indígena Tukano, que ressalta a necessidade de um “diálogo simétrico” entre as lógicas das universidades e das comunidades indígenas que se propõem a trabalhar juntas nos campos das artes (Barreto et al, 2021). Isso porque, como lembra João:

o indígena muitas vezes é colocado como não conhecimento, e que precisam negar seu corpo, seu território e sua identidade. A arte transpõe a fronteira que a ciência impõe com a objetivação e a razão, e os conhecimentos indígenas falam por outros meios, como a linguagem do sonho, do corpo, das plantas, dos animais (CÂMPERA, 2021, p. 8).

“Mulher-raiz, tronco, jenipapo” (2025) é uma série de desenhos de Rayane Barbosa Kaingang, indígena Kaingang, que apresenta o papel das mulheres do seu povo, trazendo a força ancestral da floresta, das pinturas corporais, dos cantos e das medicações que protegem e curam o corpo através dos seus saberes. A conexão com a Raiz, através de desenhos, traços e grafismo, representa a força dos saberes ancestrais do corpo-território. As mulheres Kaingang, que vivem com essa filosofia-Raiz, ensinam saberes que se conectam com territórios e espiritualidade.

No centro das criações de Rayane a mulher Kaingang não está ali apenas para ser vista, ela está ali para nos ensinar. Ela as pinta grandes e fortes porque é assim que elas são no espírito: gigantes que sustentam o céu da cultura Kaingang. São as mulheres que debulham os segredos da mata. Enquanto o mundo vê apenas árvores, elas veem farmácia, alimento, veneno e cura. Elas conhecem o tempo de cada folha, o sussurro de cada raiz e o caminho das águas. A ciência da floresta mora na memória delas. São elas que sabem qual casca cicatriza o corpo e qual reza acalma o espírito.

Elas são as porta-vozes da sabedoria ancestral. A boca da mulher é o primeiro livro do povo Kaingang. É no colo delas, entre um trançado e outro, que a língua se mantém viva, que as histórias antigas ganham fôlego novo e que a ética Kaingang é transmitida. Elas não apenas geram filhos, elas geram povos, nações. Elas paralisam o tempo para que a tradição atravessasse as gerações.

Na arte de Rayane ela tenta expressar essa potência criadora, a mulher que pinta, que tece, que planta e que cura. O corpo feminino é um território de resistência onde a identidade indígena nunca morre. Quando traz essas mulheres para o protagonismo do papel, Rayane faz uma reverência àquelas que, silenciosamente, garantiram que ela estivesse aqui hoje. Como Rayane nos conta para este texto:

Uma mulher nunca está sozinha nos meus desenhos. Mesmo quando pinto apenas uma figura, ela carrega nos ombros e no ventre o peso e a leveza de todo o povo. Fazer delas as protagonistas é um ato político, é dizer que a sobrevivência da nossa cultura passa inevitavelmente, pelas mãos, pelo colo e pela sabedoria das mulheres. Elas são as guardiãs do fogo que nunca se apaga. Elas são a raiz que segura a terra. Sem a sabedoria delas, a mata silencia e a aldeia se perde. Por isso, pintar uma mulher Kaingang é pintar a própria sobrevivência do nosso mundo.

Imagem 2 – “Mulher-raiz, tronco, jenipapo” na exposição Cosmopolíticas Vegetais



Fonte: autoras

A relação entre as mulheres Kaingang e as plantas, especialmente o jenipapo, foi potencializada na exposição de “Mulher-raiz, tronco, jenipapo” no Espaço Marco do Valle em Campinas, com a colocação dos desenhos em formato circular em uma mesa junto com mudas de jenipapo. O corpo das mulheres, das plantas e dos desenhos se afetaram mutuamente, eram cultivados juntos, cresciam juntos,

aterravam juntos... A ideia surge em uma das mesas de trabalho das plantas companheiras feitas pelo grupo multiTÃO: prolifer-artes sub-vertendo ciências, educações e comunicações (CNPq), do Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo (Labjor), da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), quando Rayane expôs seu desenho em pé, em cima da mesa, ao lado de um pé de manjerição. Na exposição, os desenhos também ganharam a parede e os pés de jenipapo também foram colocados no chão. Formigas de papel e grafismo subiam pelas mudas das árvores indicando que elas também fazem parte da cosmologia Kaingang, são as avós desse povo. A criação de Rayane fez parte da exposição Cosmopolíticas vegetais que reuniu artistas e plantas para gerar novas sensibilidades diante de um “tempo extremo tomado por uma inédita brutalização da vida” (RODRIGUES, 2024).

Já obra de “Káa Wasú” (2024), floresta na língua nheengatu, é um livro-objeto escultórico que se abriu e ergueu como um chamado a dar atenção aos modos de existir das plantas entrelaçadas aos povos indígenas. Em uma pequena parcela circular de serapilheira de 2.5 metros de diâmetro, de dentro da capa de três livros, nasciam em papel reciclado três plantas gigantes: Tucumã, Copaíba e Cedro-Rosa. Elas foram escolhidas por mulheres indígenas dos povos Karapãna, Baré e Guarani Kaiowá para apresentarem seus povos.

O corpo de cada planta, que saía do chão até o teto, foi composto por diferentes trançados que mesclavam fotografias e grafismos desses povos. Cada corpo-planta-papel trazia memórias, vivências, práticas, territórios, materialidades, sonhos e modos de existir desses povos. Os corpos entrelaçados das plantas davam a pensar muitas coisas: árvores, moléculas com informações fitoquímicas, grafismos em terceira dimensão... Em um painel lateral, conhecíamos detalhes de como cada planta participa da vida e cosmovisão dos povos Karapãna, Baré e Guarani Kaiowá e acessamos, também, um método de estudo da floresta, o método das parcelas, utilizado por ecólogos para estudar a Amazônia.

Imagem 3 – “Káa Wasú” na exposição Tierra



Fonte: autoras

A palmeira Tucumã e as árvores Copaíba e Cedro-Rosa de papel trançado emergiram como seres que dão a ver as artes, ciências e filosofias dos Karapãna, Baré e Guarani Kaiowá e que nos convidaram a um engajamento sensível e cuidadoso com a floresta. Colocando o ser livro em relação com o ser floresta. A ideia da criação nasce durante a residência artística “Perceber-fazer floresta I”, em conversas entre Kellen Vilharva (Guarani Kaiowá), Claudia Baré, Maria Alice Karapãna e Susana Dias. A residência foi organizada em uma parceria de Claudia Baré com o grupo multiTÃO. Aos poucos foi surgindo a vontade de fazer algo juntas, e as experiências anteriores do grupo multiTÃO com livros-objeto coletivos deram uma pista. Cada povo escolheu uma planta significativa para sua comunidade e a ideia das dobraduras veio dos pequenos brinquedos feitos de palha de tucumã que os Karapãna teciam quando visitamos a aldeia.

Claudia Baré, que fazia mestrado em linguística no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Unicamp, trouxe em suas mãos a tecnologia ancestral do tucumã e coordenou toda a criação: desde a escolha do tipo de papel (que tinha que ser reciclável), os tipos de trançado que faríamos com os papéis, os vários testes para que o trançado do tucumã fosse adaptado ao papel e à escala maior, até a confecção dos grafismos de cada povo. Juntaram-se ao grupo da criação do livro-objeto a artista Valéria Scornaienchi e Juliana Ribeiro.

Imagem 4 – Claudia Baré oferecendo oficina na exposição Tierra



Fonte: autoras

À distância, mas não menos envolvidas, Maria Alice Karapãna e Kellen Vilharva escolheram grafismos, selecionaram fotografias dos seus povos, escreveram textos, deram sugestões e compartilharam suas cosmovisões. As dobraduras foram feitas a partir das experiências de Claudia Baré com sua comunidade e com arte e educação. O resultado é um livro que se expande pelo espaço como floresta viva, complexificando as relações entre as plantas e os povos indígenas, o livro e a floresta,

o papel e a vida. Em alguma medida há uma intenção de conexão entre a arte e a vida de maneira a fortalecer a ideia de habitar o mundo de forma indissociável da natureza.

Durante a exposição, Claudia ensinou a fazer as dobraduras e a criar os brinquedos e mostrou a sofisticação do fazer indígena, a engenharia delicada que mora na memória dos dedos. Pudemos sentir, como pensa Célia Xakriabá, que “A intelectualidade indígena não está apenas na elaboração do pensamento que acontece na cabeça. Está no conhecimento produzido a partir das mãos, das práticas e de todo o corpo. Todo corpo é território e está em movimento, desde o passado até o futuro” (2023, p.320).

“Káa Wasú” participou da exposição Tierra em 2024, realizada na Galeria Gaia da Unicamp. A exposição partia do pressuposto de que, diante dos tempos devastadores que estamos vivendo, “é preciso inventar modos de viver junto que sejam afirmativos e potentes. Um viver junto que exige alianças entre diferentes modos de existir, pensar e sentir que possam nos afetar e tirar da inércia” (DIAS; FUREGATTI, 2024).

Uma “roça em deslocamento”

Gustavo Caboco, em uma entrevista a Daiara Tukano, disse que a arte feita pelos povos indígenas é uma “roça em deslocamento” (2025). Ele descreve como acontece a roça no meio da mata, em que a todo momento entram na roça outras plantas, caramujos, formigas e fala sobre o trabalho incessante dos indígenas não para eliminar esses seres, mas para inventar relações com eles. Também lembra que o plantio da roça é um modo de demarcar o território, de exercitar as corporalidades e de sentir a terra. E ressalta, ainda, que o trabalho da roça é um trabalho duro, que não pode ser romantizado.

E a roça indígena não se opõe à floresta, porque “os sistemas tradicionais indígenas operam com uma lógica de *continuum* entre a floresta e a roça” (SANTOS, p.148 - grifo do autor). Envolvendo um sistema complexo de interação com os vegetais, os animais, as entidades, as chuvas, os rios. A roça é produção não só de alimentos, mas também de interações vivas. Muito conhecimento se elabora na roça, cada prática articula uma constelação de saberes e técnicas sofisticadas que

suspendem oposições entre o que é cultivado e o que não é, o que é natureza e o que cultura.

É interessante sentir que “Mulher-raiz, tronco, jenipapo” e “Kaá Wasú” são parte dessas roças em deslocamento. Ocupam o espaço do museu como quem instala uma roça de memórias, uma roça de interações, como quem abre caminho para a produção de alimentos de várias naturezas (materiais, sígnicos, simbólicos, virtuais), como quem pede licença para as plantas chegarem, como quem cava, semeia, colhe, rala, torra, come, vende... Como quem convida a acessarmos uma pedagogia das plantas, dos corpos que aprendem com as plantas, dos corpos que resistem como gentes-plantas, gentes-bichos, gentes-rios, gentes-chuvas... As obras instalam no museu esse *continuum* entre museu, roça e floresta. Cada desenho, fotografia, grafismo, dobradura carregam junto habilidades e gestos particulares de quem vive em intimidade com as plantas. Cada material traz junto uma parte do território “não apenas como lugar de morada do corpo, mas também morada no que se reapresenta como lugar sagrado de morada da alma” (XAKRIABÁ, 2023, p. 320).

Abrir uma roça em um museu é um gesto de resistência e demarcação de território. É um gesto contracolonial, usando uma expressão de Nêgo Bispo (2023, p. 36). Cocriar com plantas, animais, rios e pessoas pode ser uma forma de abrir um caminho, abrir roças nas instituições, compor com os espaços expositivos, com as pessoas e com os seres mais que humanos. Nas duas obras que trazemos aqui as plantas prevalecem sobre a própria concepção dos trabalhos, estão presentes desde a escolha das árvores e palmeira, nos desenhos, fotografias, até a feitura dos grafismos e dobraduras, nos quais são compartilhados saberes e experiências de vidas comunitárias entre gentes e plantas. As plantas convocam uma autoria coletiva, afetiva e acima de tudo que se enlaça em relações sensíveis e se compõe em gestos que resultam nos materiais que, apresentados nas exposições, se apresentam com a força do coletivo entre humanos e mais que humanos. São criações artísticas que propõem um retorno à Terra, que deixem de ser uma ‘vitrine do passado’ para ser um processo vivo, que crie de fato o protagonismo indígena e seja uma presença que permita diálogos e agências, um dos papéis mais importantes da arte, na avaliação de Caboco (2025).

Muitos conhecimentos e afetos se elaboram na ocupação dos museus pelos povos indígenas. Quando se propõem a uma cocriação artística com plantas, árvores, formigas e outros seres, estabelecem uma relação de interdependência, na qual os parâmetros conhecidos das relações humanas, egóicas e hierárquicas desaparecem. O encontro entre humanos e mais que humanos se dá a partir da experiência, da escuta sensível e criação conjunta. O modo de estar no mundo desses seres, aliados ao tempo de convivência e observação profunda, permite que intersecções entre os mundos sejam possíveis. A partir desses encontros, nos quais as espécies humanas e mais que humanas não preexistem, instaura-se uma relação que compõe uma existência coletiva, conjunta, de coexistência. Desse modo, não se separa a cultura e a natureza, organismo e meio, sujeito e objeto, mas estes se entrelaçam, compõem outras formas e possibilidades de habitar espaços internos e externos.

Quando os povos indígenas trazem seres vivos, mais que humanos, para conviver no espaço dos museus, fazem um convite ao cuidado, a uma relação viva entre as pessoas que estão no museu de passagem, mas também entre as pessoas que cuidam das estruturas do museu, convidam a um estado de presença, de conexão com a ancestralidade e com os territórios. Essa relação aparece em ambas exposições, é uma forma de trazer a atenção para esses seres que não são objetos dispositivos, mas compõem as obras em pesos e medidas iguais aos outros elementos dos trabalhos, aqui, no caso, os desenhos de Rayane e o livro-objeto de autoria coletiva. As obras indicam que o silenciamento das vozes indígenas nos museus é, também, um silenciamento das vozes vegetais nessa e em outras instituições que existem nos espaços das cidades. Como alerta Krenak, querem silenciar e suprimir “a experiência do corpo com a folha, com o líquen e com a água, com o vento, e com o fogo...” (2022, p.37). Não podemos esquecer que esse apagamento mútuo, de povos indígenas e das plantas, bichos, rios... compõe um dos eixos que sustenta o modo colonial e destrutivo de habitar o mundo cuja centralidade é o Humano.

“Estamos vivendo num mundo onde somos obrigados a mergulhar profundamente na terra para sermos capazes de recriar mundos possíveis” (KRENAK, 2022, p.37). Por isso, olhar para esses deslocamentos de seres vivos para dentro dos museus, e as cocriações com eles, é uma forma de acordar as relações, estabelecer

conexões ancestrais, de se aproximar de plantas sagradas, que contêm toda forma e energia da terra. Quando colocadas em relação às práticas artísticas sugerem um caminho de conexão entre a terra e a humanidade, entre o sentir e o fazer, entre o sagrado e o sensível. Uma aproximação que pode surgir da compreensão do quanto de força e espiritualidade está emanando desses seres que compõem a vida cotidiana dos indígenas, na medida em que produzem os pigmentos para os grafismos de proteção, como no caso do jenipapo, ou mesmo que tragam o tempo impresso em sua forma como no caso das folhas secas de serrapilheira de onde emergem os livros/árvores de cedro-rosa, tucumã e copaíba.

“Mulher-raiz, tronco, jenipapo” e “Kaá Wasú” foram criações que nos proporcionaram aprendizados sobre essas plantas. Com Maria Alice Paulino, liderança indígena Karapãna, aprendemos que o tucumã é uma palmeira bem alta, de aproximadamente 15 metros, com o tronco cheio de espinhos. Quando ela brota já tem espinhos. Seus galhos são chamados de braços do tucumãzeiro. Quando a palmeira do tucumã está jovem, os Karapãna tiram o alho para fazer os abanos, que são usados para abanar o fogo, virar o bejú e como bandeja. O abano de tucumã é um símbolo do Centro de Ciências e Saberes Karapãna. O ancião Manoel Paulino fazia diariamente esse abano quando estava vivo e até vendia ou trocava os abanos por alimentos para nosso povo. Seu trançado é único e nunca foi visto um modelo de abano igual a esse. O povo Karapãna usa a palha do tucumã para fazer brinquedos e cestos, e usa as sementes para fazer colares. Crescem se alimentando de seus nutrientes. Seus frutos são muito saborosos e têm cores amarelas escuras e claras, tamanhos grandes e pequenos e são coletados quando estão maduros. O povo Karapãna tem uma ligação muito forte e de conhecimento com essas palmeiras.

Sobre a copaíba, Claudia Baré nos ensinou que ela sempre foi uma planta muito importante para os povos indígenas e, especialmente, para o povo Baré. Os Baré usam o óleo da copaíba como anti-inflamatório e para cicatrização. Usam, também, para afastar os mosquitos e para gripe. A mãe de Claudia sempre dizia que, por ser amarga, a copaíba ajuda a cicatrizar e afastar os mosquitos. Quando a pessoa está gripada os Baré misturam copaíba, mel e andiroba, enrolam no dedo e enfiam na garganta da criança para ela parar de vomitar a baba grossa que faz ela tossir. A copaíba é, para os Baré, um remédio fundamental e o óleo dessa planta é retirado de

um tubo que é cravado no tronco da árvore. Existe um mistério ligado à copaíba: se você fala muito na floresta ela, automaticamente, estanca o óleo, o óleo não desce e a gente não consegue retirar. A copaíba vê os humanos, os percebe, e para de produzir o óleo. Para extrair o óleo é preciso chegar perto da árvore em silêncio e não olhar para cima. É uma planta que tem sido muito visada pelos ambiciosos para fazer remédios e cosméticos em grande escala, o que coloca em risco sua existência e dos povos indígenas. É urgente fazer algo para que a copaíba não entre em extinção e que os povos indígenas possam se manter com saúde.

Já o cedro-rosa, aprendemos com Kellen Natalice Veron, que é uma planta que se chama *seyro morotĩ* para o povo Guarani Kaiowá e seu nome científico é *Cedrela fissilis*. É uma variedade de cedro, também conhecido como *yary* e *yuyrakatingy*. É uma das plantas medicinais que os Guarani Kaiowá reverenciam como sagrada e utilizam as cascas e folhas para tratar tanto doenças físicas quanto espirituais. Além de sua aplicação medicinal, esta espécie é empregada em rituais de grande importância para a comunidade. É utilizada nos rituais de *mitã karai*, que é o ritual de batismo onde as crianças recebem seus nomes indígenas, no *kunumi pepy*, que marca a transição dos meninos da adolescência para a idade adulta, e no *kuña koty*, ritual de reclusão durante a primeira menstruação feminina. Ela é considerada uma árvore *Xiru* (árvores xamânicas), destacando sua relevância cultural e espiritual dentro da cosmologia Guarani Kaiowá.

Para a mulher Kaingang, aprendemos com Rayane Barbosa, o jenipapo é o elemento que torna visível o invisível. É a tinta que escreve o corpo-território, transformando a pele em um mapa de pertencimento e resistência. Pintar-se com jenipapo é um ato de evocação. Cada grafismo, seja ele o traço reto de quem pertence à marca Kamé ou os círculos e manchas de quem é Kairu, é uma projeção da ciência dos antigos. Não se pinta o que se quer, pinta-se o que se é. Essa projeção garante que o passado não fique estático na memória, mas que caminhe, respire e pulse no agora, através da pele das mulheres que sustentam a cultura.

O jenipapo não tinge apenas a superfície, ele penetra. Há uma compreensão profunda de que essa cor, que escurece conforme o tempo passa, cria uma armadura espiritual. Para a mulher Kaingang, estar pintada é estar revestida de força. É uma ciência de proteção que fecha o corpo contra as energias dissonantes e reafirma a

autoridade de quem conhece os segredos da mata. É o fortalecimento que vem do reconhecimento mútuo, quando uma mulher pinta a outra, elas estão selando um pacto de cuidado e continuidade.

Na obra de Rayane, ela expressa um silêncio respeitoso no manejo do jenipapo. Desde o momento da colheita até o tempo de espera para que a cor se revele na pele, respeita-se o tempo da natureza. Essa ciência não domina a floresta, ela dialoga com ela. O respeito se manifesta na compreensão de que o jenipapo é um ser vivo que empresta sua vida para proteger a vida Kaingang. Pode-se observar que enquanto o mundo Ocidental busca a tecnologia nos metais e nos códigos, a mulher Kaingang encontra sua alta ciência na biologia da floresta. O grafismo de jenipapo é o código que identifica a linhagem, que organiza a cosmologia e que mantém a ordem do universo indígena. É a prova de que a ancestralidade não é algo que ficou para trás, mas uma força que se projeta para o futuro, garantindo que as próximas gerações saibam exatamente de onde vieram e por quem são protegidas e entendemos que pintar-se é publicar a própria história da ancestralidade Kaingang no suporte da história do presente.

O papel como matéria viva

O papel é a matéria viva e criativa que compõe as obras “Mulher-raiz, tronco, jenipapo” e “Kaá Wasú”. Essa materialidade carrega diversas histórias e estórias dos corpos e territórios indígenas. Para muitos artistas indígenas contemporâneos, o papel tem sido considerado um território de retomada na medida em que eles subvertem o uso que o colonizador fez dele: mapas que dividiram terras, documentos que apagaram nomes, e outros usos violentos de apagamento dos povos e dos territórios. Povoar o papel com pigmentos naturais, desenhos, bordados, é um ato de resistência que retorna para a terra, nos diz Gustavo Caboco (2019), que fica em estado de choque quando se depara com uma peça no museu nacional, uma Borduna Wapichana (arma feita com pedaço de madeira cilíndrico) cuja data era muito próxima à idade de seu tio-avô Casemiro Cadete, que lutou pela demarcação de terra na mesma época. A história é narrada por ele em um texto e desenhos na publicação Baaraz Kawau, onde descreve aquele encontro como um “curto circuito”, especialmente levando-se em conta o que aconteceu depois.

A materialidade do papel como pele onde se inscrevem cicatrizes e memórias, sendo povoada com grafismos e cosmologias desafia a lógica linear e eurocêntrica da escrita, faz dele um ser em estado de resistência política e espiritual, no qual questiona o material industrial e o transmuta em um veículo de resistência. O ato de desenhar pode ser um reflorestamento do papel, onde o vazio, que podemos olhar como silenciamento, recebe narrativas e se transforma em um estado de presença e não mais de ausência. A mostra da Pinacoteca de São Paulo (2020-2021) “Véxoa: nós sabemos” com a curadoria integral de Naine Terena (2020), é considerada um marco histórico por ter sido a primeira com a curadoria indígena em uma das instituições mais tradicionais do Brasil, rompendo com a visão de que a produção desses povos pertence apenas a museus de etnografia e antropologia. Naine propõe que os indígenas entrem pela porta da frente nos museus, e afirma que o papel, antes usado por antropólogos para registrar o “outro”, foi retomado pelos próprios artistas para registrar suas cosmologias e denúncias. Naine descreve a curadoria com arte curandeira, como um processo de cura para o sistema das artes, que por séculos silenciou essas vozes sob o rótulo de “artefato etnográfico”, e ao expor desenhos e obras contemporâneas no papel, as instituições são forçadas a reconhecer a agência e a intelectualidade indígena atual.

A arte indígena contemporânea, ao ocupar espaços como a Pinacoteca, não busca apenas a visibilidade, mas opera uma cura nas instituições. Esta cura acontece quando o objeto, antes silenciado pela antropologia, retoma sua voz através do artista. É um processo de reparação histórica onde o 'saber' indígena (Vexoá) confronta o vazio deixado pelo apagamento colonial." (TERENA, 2020).

Assim sendo, povoar o papel como memória é uma forma de reflorestar o que o colonialismo tentou desertificar. O depoimento de Rayane Barbosa Kaingang para este texto traz a força da retomada do papel como matéria viva da criação indígena:

“Eu não pinto apenas com a mão, pinto com a memória de todas que vieram antes de mim, quando olho para essas obras, vejo o nosso Gã - o nosso território sagrado - respirando através de mim. Muita gente apenas enxerga o papel, eu sinto as fibras. O papel, antes de ser folha branca, foi árvore, foi tronco, foi vida na mata. Ao desenhar sobre ele, eu não estou cobrindo uma superfície vazia, estou devolvendo a memória da mata para essa materialidade. O papel é frágil, rasga fácil, assim como a vida parece ser quando não a respeitamos, mas ele aceita a tinta, aceita a verdade, e se torna forte como o tronco de onde veio. Quando minhas mãos tocam este papel, eu não sinto apenas uma superfície plana, sinto um ciclo que se completa, este suporte não é virgem, ele é renascido! É papel reciclado, matéria que já teve outra vida, outra forma, e que, assim como a natureza ensina, se

transformou para existir de novo. Nós, povo Kaingang, entendemos que nada morre de verdade, tudo se renova. E eu escolhi expor as Mulheres, Jenipapos, Sapos e Formigas no papel justamente por isso, para lembrar que a vida é resistência e retorno. O mundo lá fora talvez veja o papel como algo passageiro, efêmero, feito para ser usado e logo esquecido. Mas, no momento em que meu pincel toca essa textura, algo muda para sempre. Ao depositar aqui as tintas da terra, o jenipapo e os grafismos que minhas avós me ensinaram, eu retiro esse material do tempo comum e o coloco no tempo sagrado. Eu visto o papel com a identidade do meu povo. Ele deixa de ser fibra vegetal para se tornar corpo, para se tornar pele. O papel aceitou o peso da nossa história, e, ao fazer isso, tornou-se um guardião, ele carrega a força dos antigos. Enquanto este papel existir, segurando firme o traço e a tinta, ele será um pedaço vivo do nosso território, uma prova física de que o sagrado pode habitar qualquer lugar onde haja respeito e memória.

Como diz Valdelice Veron Kaiowá, os indígenas querem “ser ouvidos, fazer o papel falar e apresentar outro modelo de vida” (2024), querem convidar as pessoas a se juntarem nesse outro olhar mais acolhedor e respeitoso. Fazer o “papel falar” é o que fazem as artistas Kaingang, Baré, Karapãna e Guarani Kaiowá que criaram “Mulher-raiz, tronco, jenipapo” e “Kaá Wasú”. As avós do papel, as plantas, seguem vivas em suas artes, expressando suas forças, dando a ver como esses seres criam um mundo habitável para muitos. Mostrando a urgência de prestar atenção aos povos indígenas e às plantas e de proteger suas existências, como maneira de enfrentar os tempos de catástrofes que já estamos vivendo.

Escrita não como fim, mas como continuação da existência indígena

Buscamos, neste texto, apresentar o que o encontro com as obras “Mulher-raiz, tronco, jenipapo” e “Kaá Wasú” podem convidar a sentir e a pensar sobre artes, museus, colonialidade e criação. Buscamos trazer questionamentos das lógicas coloniais que atravessam as artes e os museus, bem como a percepção de que são essenciais os diálogos com as experiências e epistemologias indígenas para lidarmos com os tempos brutais que vivemos. Destacamos o protagonismo das plantas nos trabalhos das artistas indígenas e o modo como as artes se inventam para os povos indígenas como uma “roça em deslocamento”, como um *continuum* da floresta nos museus. Ressaltamos, também, como o papel e a escrita se tornam matérias vivas do pensamento e da criação contracoloniais.

O desafio de escrever com essas obras (e não sobre elas) esteve presente todo tempo. Isso porque as obras já são, por si só, uma escrita. Cada traço de jenipapo,

cada curva do grafismo, cada dobra do papel, carrega uma imensidão de palavras não ditas, de códigos e memórias que dispensam o alfabeto para existir.

No entanto, ao ocupar o espaço do museu e da academia, encontramos um outro sistema de códigos. Essas instituições operam dentro de um espaço-tempo marcado por perspectivas modernas e Ocidentais, onde a palavra escrita (o título, a legenda, o resumo, o artigo, o ensaio...) é a norma organizadora. É a forma como esse mundo "lê" e valida o conhecimento.

As artistas indígenas ensinaram aqui às não indígenas que podemos respeitar esse protocolo, mas é importante sentir, na pele, no pincel e na tela do computador, a tensão desse encontro. A escrita alfabética, muitas vezes, não consegue abraçar a totalidade do que a arte expressa. Ela tenta contornar, explicar e traduzir, mas há uma potência na imagem, uma vibração na cor e na forma, que escapa à rigidez das letras. A escrita tenta fixar os sentidos, enquanto a criação indígena os expande.

Não é que a escrita seja desnecessária, mas ela será sempre insuficiente diante da cosmologia que a obra carrega. Ela não dá conta do cheiro da terra, do peso da memória e da força que a imagem emana. Há um imenso abismo entre as obras e o que conseguimos aqui escrever com elas. Compartilhamos com Rayane Barbosa Kaingang a percepção de que a luta:

é para que o público entenda que o texto na parede ou no computador é apenas uma ponte, mas não o destino. A verdadeira "leitura" acontece num lugar onde a palavra não chega: no encontro silencioso e sagrado entre o olhar de quem vê e a ancestralidade que habita o papel. A obra é uma escrita viva, que continua narrando muito depois de o texto acabar.

Referências

- BARBOSA, Rayane. **Educação territorializada Kaingang: pedagogias que brotam do chão**. Monografia. Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, 2025. Disponível em: <https://climacom.mudancasclimaticas.net.br/educacao-kaingang/>
- BISPO DOS SANTOS, Antônio. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: UBU Editora/Piseagrama, 2023.
- CABOCO, Gustavo. **Gustavo Caboco - Pamüri - Arte e Pensamento Indígena**. 9 de mai. de 2025.

CABOCO, Gustavo. **Baaraz Kawau**. Curitiba: Editorial Picada / Caderno Listrado, 2019.

CÂMPERA, Luiz. Prefácio. In: BARRETO, Ivan Menezes; BARRETO, João Paulo Lima; GONÇALVES, Luiz Davi Vieira; PALANDI, Viviane. **Diálogos: arte e Bahsesé - Ukuse: Bahse Merise**. Manaus: Editora Mamoeiro, 2021.

CURY, Marília Xavier. Museus e indígenas - saberes e ética, novos paradigmas em debate: Introdução. In: CURY, Marília Xavier (Org.). **Museus e indígenas: saberes e ética, novos paradigmas em debate**. USP: São Paulo, Brodowski, 2016.

BARRETO, Ivan Menezes; BARRETO, João Paulo Lima; GONÇALVES, Luiz Davi Vieira; PALANDI, Viviane. **Diálogos: arte e Bahsesé - Ukuse: Bahse Merise**. Manaus: Editora Mamoeiro, 2021.

BERBERT, Paula. Moquém_Surari: Uma exposição de arte indígena contemporânea no Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Modos: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 8, n. 2, p. 444-477, mai.2024. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8675211>

DIAS, Susana; FUREGATTI, Sylvia. **Tierra: perceber-fazer-floresta diante do Antropoceno**. Campinas, SP: Unicamp/ Instituto de Artes, 2024.

KAIOWÁ, Valdelice Veron; GUIMARÃES, Silvia. Teko-vida, Tekoha- território. **ClimaCom – Territórios e Povos indígenas** [online], Campinas, ano 11, n. 26., Jun. 2024. Available from: <https://climacom.mudancasclimaticas.net.br/teko-vida-tekoha-territorio/>

KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KRENAK, Ailton. **A cultura indígena não se encaixa no pensamento patrimonialista**. Entrevista com Ailton Krenak. Instituto Humanas Unisinos, out. 2025. Disponível em: <https://ihu.unisinos.br/categorias/657914-a-cultura-indigena-nao-se-encaixa-no-pensamento-patrimonialista-entrevista-com-ailton-krenak>

MARBOEUF, Olivier. **Fugas decoloniais: aquilombamentos nas margens das imagens**. Rio de Janeiro: Oficinas Raquel, 2025.

MENEZES, Hélio. Exposições e críticos de arte afro-brasileira: um conceito em disputa. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. **Histórias afro-atânticas: antologia**. Ed Rev: São Paulo: MASP, 2022. pp. 697-718.

SANTOS, Gilton Mendes dos. Transformar as plantas, cultivar o corpo. In: OLIVEIRA, Joana Cabral de et al. **Vozes vegetais: diversidade, resistências e histórias da floresta**. São Paulo: UBU Editora/ IRD, 2020, pp.140-153.

TERENA, Naine (curadoria). **Véxoa: nós sabemos**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2020. 182 p. (textos de Daniel Mundukuru, et al)

XAKRIABÁ, Célia. Amansar o giz. In: CARVENALLI, Felipe et al (Org.). **Terra: antologia afro-indígena**. São Paulo/Belo Horizonte: UBU Editora/ Piseagrama, 2023.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0).