UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Daninhas: Ancestralidades Marginais

Roberta Cunha Azevedo de Souza

Orientadora: Prof. Drª Maria Luiza Fragoso

Rio de Janeiro
2025

Daninhas: Ancestralidades Marginais

Roberta Cunha Azevedo de Souza

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Artes Visuais pela linha de pesquisa Poéticas Interdisciplinares.

Orientadora: Profª. Drª. Maria Luiza Fragoso

Rio de Janeiro

2025

FOLHA DE APROVAÇÃO

Daninhas: Ancestralidades Marginais

Roberta Cunha Azevedo de Souza

Aprovada em: 7/3/2025

Profª Drª Maria Luiza Fragoso (UFRJ)

Profª Drª Katia Gorini (UFRJ)

Profª Drª Irene Peixoto (UFRJ)

FICHA CATALOGRÁFICA

CIP - Catalogação na Publicação

S729d

Souza, Roberta Cunha Azevedo de
Daninhas: Ancestralidades Marginais / Roberta Cunha Azevedo de Souza. -- Rio de Janeiro, 2025.
99 f.

Orientador: Maria Luiza Fragoso.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2025.

1. Arte. 2. ervas daninhas. 3. ancestralidade. 4. resistência. 5. processo criativo. I. Fragoso, Maria Luiza, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

AGRADECIMENTOS

Quantas vezes já morremos e quantas outras já renascemos? Bem, esse trabalho nasce de uma das minhas várias mortes simbólicas, mas também, dos meus vários renascimentos. Assim, preciso começar agradecendo minha família por estar sempre me apoiando nas minhas várias empreitadas, principalmente minha mãe e irmã que dão o suporte primordial para que eu possa ter uma existência aqui na terra cheia de amor e afetuosidade, me fazendo sempre lembrar quem eu sou e onde eu vim. Agradeço ao meu super pai e minha madrasta, que me apoiam e vibram em cada conquista e contribuem nos passos que dou como artista sempre com amor e afeto.

Agradeço também a minha família de axé, minha Iyalorixá Iyá Paula de Odé e meu pai pequeno Baba Dansikó por me fazerem acreditar na minha potência e me apoiarem incondicionalmente em todos os meus projetos nas mais diversas formas, vocês são presentes na minha vida!

Aos meus amigos que trazem brilho, alegria e gentileza no meu trajeto, apoiam, vibram e acolhem tudo o que eu faço. A vida sem vocês seria muito mais chata…

Aos meus parceiros do ateliê de cerâmica da UFRJ, vocês transformaram minha prática artística e possibilitaram com que eu como artista chegasse em outro lugar. Muito obrigada por contribuírem, ensinarem e apoiarem o meu fazer artístico ao longo desses dois últimos anos.

Agradeço pela paciência e sabedoria da minha orientadora Malu Fragoso que mesmo diante das dificuldades sempre trouxe palavras de doçura ao meu caminho e possibilitou com que essa dissertação de mestrado pudesse nascer.

Por último agradeço ao meu Ori por me ajudar nessa empreitada, ao meu orixá Oxaguiã e a todos os outros orixás por jamais me desampararem e me mostrar que o caminho pode ser doce e cheio de alegrias.

Muito Obrigada e Motumbá a todes

RESUMO

Este estudo investiga a relação entre ervas-daninhas e corpos marginalizados, evidenciando como ambos são historicamente subalternizados por estruturas hegemônicas que promovem exclusão e apagamento. Com base nos estudos de Vandana Shiva, Appadurai e Spivak, analisa-se a resistência dessas plantas como metáfora para a resiliência de corpos subalternos, que, apesar das violências históricas, seguem reinventando suas existências. A resistência se manifesta na reconfiguração de narrativas, permitindo a construção de novas temporalidades inspiradas em cosmologias ancestrais, que ensinam formas alternativas de relação com a terra. Nesse contexto, as obras *Berço de Daninhas*, *Brotar* e *Morada dos Deuses* materializam essas reflexões, evocando memórias, pertencimento e novas possibilidades de existência. Assim, a produção artística emerge como um campo de questionamento dos paradigmas hegemônicos e de proposição de novas formas de relação entre arte, natureza e identidade.

Palavras-chave: arte, ervas daninhas, ancestralidade, resistência, processo criativo.

ABSTRACT

This study explores the relationship between weeds and marginalized bodies, emphasizing how both have historically been subjugated by hegemonic structures that enforce exclusion and erasure. Drawing on the works of Vandana Shiva, Appadurai, and Spivak, the research examines the persistence of these plants as a metaphor for the resilience of subaltern bodies, which, despite enduring historical violence, continue to reinvent their existence. Resistance emerges through the reconfiguration of narratives, enabling the construction of new temporalities inspired by ancestral cosmologies that propose alternative ways of relating to the earth. In this context, the works *Berço de Daninhas*, *Brotar*, and *Morada dos Deuses* embody these reflections, evoking memory, belonging, and new possibilities of existence. Thus, artistic production becomes a space for challenging hegemonic paradigms and proposing new ways of connecting art, nature, and identity.

Keywords: art, weeds, ancestry, resistance, creative process.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **11**

CAPÍTULO 1: FISSURAS E RUPTURAS **13**

1.1 - Fissuras 14

1.2- Rupturas 21

CAPÍTULO 2: NATUREZA, TEMPO E IDENTIDADES **28**

2.1- Arte e Natureza 29

2.2 - Arte e identidades 32

2.3- Tempo e Memória e as Artes Visuais 36

CAPÍTULO 3: FLORESCER À REVELIA **40**

3.1- Berço de Daninhas 43

3.1.1 - Mostra Miolo - Galpão Bela Maré 49

3.1.2 - Residência na Floresta - EAV 55

3.2 - Brotar 62

3.3 - Morada dos Deuses 69

CONSIDERAÇÕES FINAIS **78**

BIBLIOGRAFIA **83**

ANEXO I **94**

ANEXO II **97**

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Fava de Exu (Abrus precatorius L.) contorcida 15
Figura 2: Espécies vegetais que nascem, brotam e crescem sobre fissuras 16
Figura 3: Pessoas em deslocamento sob o rio Madeira seco 18
Figura 4: Imagem de meristemas apicais, sendo a direita do caule da seringueira, a esquerda representa a Dracaena marginata 21
Figura 5: Modelo esquemático com palavras chaves 25
Figura 6: Primeiro Registro Berço de Daninhas 44
Figura 7: Primeiro Registro Berço de Daninhas 45
Figura 8: Registros primeira Mostra Miolo 48
Figura 9: Registros primeira Mostra Miolo 49
Figura 10: Registros primeira Mostra Miolo 50
Figura 11: Registros primeira Mostra Miolo 52
Figura 12: Performance Berço de Daninhas EAV 55
Figura 13: Performance Berço de Daninhas EAV 57
Figura 14: Performance Berço de Daninhas EAV 59
Figura 15: Brotar 60
Figura 16: Cacau da Monguba 62
Figura 17: Brotar 64
Figura 18: Brotar 66
Figura 19 : Processo de Coleta das Raízes 70
Figura 20: Processo de Montagem da Obra 71
Figura 21: Finalização da Obra 72
Figura 22: Ativação da Instalação 74

LISTA DE SIGLAS

CIEP - Centro Integrado de Educação Pública

EBA – Escola de Belas Artes

FCSH – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

ICMBIO - Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

PANC – Plantas Alimentícias Não Convencionais

RESEX – Reserva Extrativista

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

INTRODUÇÃO

A presente dissertação, de cunho teórico-prático, explora e se apropria do conceito simbólico das "ervas daninhas", suscitando da experiência que a sociedade estabeleceu com determinadas espécies vegetais e busca traçar um panorama de semelhanças discursivas que instituiu-se com corpos racializados. O trabalho desenvolvido, se ancora na interdisciplinaridade metodológica, com o objetivo de trabalhar o processo artístico que atualmente transita em diversas linguagens, principalmente da performance, instalação, audiovisual e escultura, sendo essas, formas centrais de suporte nos meus últimos anos.

Tal tema surge do meu percurso académico e pessoal, fiz minha graduação em ciências biológicas na Universidade Federal Fluminense, lá, pesquisei e atuei sob a ótica da etnobotânica e conflitos socioambientais junto a comunidades tradicionais ribeirinhas, mais especificamente, a Comunidade Tradicional de Duna Grande em Itaipu – Niterói. Nesse período, participei do projeto de extensão sobre as PANC (Plantas Alimentícias Não Convencionais), ali, consegui teorizar e criar concepções mais profundas do que de fato é uma "erva daninha[1]" e como tal conceito, se difere entre os grandes centros urbanos e as regiões rurais, visto que, essas ervas em muitos casos servem como comida e fonte de nutrição para muitos brasileiros. Posteriormente, fiz o mestrado em Antropologia na Universidade Nova de Lisboa – FCSH onde atuei com comunidades ribeirinhas no Extremo Sul da Bahia, mais especificamente, na RESEX de Corumbau, dando continuidade às pesquisas que já vinha produzindo.

Trago até aqui, meu trajeto acadêmico e profissional, junto a minha intrínseca relação com as plantas e seus usos. O olhar que minhas experiências enquanto etnógrafa proporcionou o atravessamento entre dois mundos. Para alguns, certas espécies vegetais eram banhos, rezas, comida, temperos, remédios, miçangas, e tantas outras possibilidades, que não caberiam aqui. Por outro lado, havia toda uma cultura, a qual me insiro, que coloca tais espécies (nativas e espontâneas), em um mesmo lugar, "ervas daninhas". Um mundo de possibilidades, era mensalmente capinado, sem que ao menos houvesse possibilidade de florescer e esbanjar sua beleza.

[1] Coloco o tema ervas daninhas em parênteses, pois como será mais aprofundadamente discutido nos capítulos seguintes este é um termo pejorativo e de cunho reducionista sobre algumas espécies

Já nesse segundo mestrado em Artes Visuais - Poéticas Interdisciplinares, busquei avançar nas discussões e nuances para uma relação artística, bebendo tanto das concepções etnobotânicas, mas também, me relacionando com conceitos biológicos e moleculares. E foi através dessa relação que surge o presente trabalho.

O objetivo aqui proposto, visa partir de uma prática artística, refletir e discutir o conceito dado às "ervas daninhas", e como, a palavra e o conceito atribuído a essas plantas, se modifica e se ressignifica em consequência à experiência vivida entre elas, seja na relação que essas plantas têm com a paisagem, com a alimentação ou na agricultura. E como, a estratégia de aniquilação usada historicamente ao corpo dessas plantas, se entrecruzam com as narrativas usadas a corpos radicalizados, desde o período colonial até os dias de hoje.

Além disso, busca-se realizar uma análise aprofundada do contexto histórico, social e simbólico que culminou na formulação do termo "daninha", estabelecendo conexões com determinados grupos sociais. Pretende-se, também, conduzir uma revisão bibliográfica contínua sobre o tema em questão, além de desenvolver investigações artísticas que se desdobram em diferentes práticas, como performance, fotografia, instalação, entre outros. O estudo incluirá um aprofundamento teórico sobre as interseções entre arte e meio ambiente, bem como, uma investigação teórica abrangente sobre questões socioambientais, neocolonialismo, território e identidade, explorando suas conexões com a produção artística.

Diante do que foi apresentado, a proposta para a estruturação do percurso escrito desta dissertação organiza-se em três capítulos, alinhados em como essas ervas se articulam em meu fazer artista-pesquisadora rumo a produção final das obras, o "*florescer*" do trabalho. Essa trajetória parte das leituras e referências que me constituem, assim como, fundamentam o brotar dessas plantas, conduzindo o desenvolvimento da pesquisa até a materialização de minhas produções artísticas.

O primeiro capítulo, intitulado *Fissuras e Rupturas*, propõe uma discussão sobre os processos de rupturas e fissuras que a sociedade ocidental impôs nas relações com a natureza e com corpos subalternizados. O segundo capítulo, denominado *Natureza, Tempo e Identidades*, busca discutir a nível teórico questões sobre natureza, antropoceno e a relação do tempo. Por fim, no terceiro capítulo, *Florescer à revelia*, exploro os resultados da minha prática artística como um ato de florescimento nessas brechas, refletindo sobre como as ancestralidades daninhas (re)nascem e sobrevivem à revelia do que foi imposto.

CAPÍTULO 1: FISSURAS E RUPTURAS

1.1 - Fissuras

A Fava de Exu (*Abrus precatorius* L.) ou olhos de exu, é uma planta simbólica para vários grupos, dentre elas povos de religião de matriz africana, do qual eu faço parte. Tal fava faz parte desse compilado mágico que compõem as ervas daninhas, mas também, por ser uma espécie simbólica do orixá que reverenciamos em primeiro lugar (Exu), ele é o princípio de tudo, aquele que desata os nós e fornece a erva (Birimbitim) que se faz imprescindível em um processo iniciático. Essa dissertação apesar de ser o fim, marca o meio de uma travessia e é aqui que iniciamos o desenrolar que compõe a dissertação, e sobretudo, narra a jornada de formação de uma artista

Sua ampla distribuição, nativa de regiões tropicais e subtropicais em todo o Sul Global (Cortines *et al*., 2010), transforma essa espécie importante em diversas culturas, não apenas ecologicamente, mas também nas dinâmicas sociológicas relacionadas à exploração de seus usos como ornamental, litúrgico e medicinal (Mafra, 2021). Em todos esses casos, tais usos estão associados à resistência cultural e ao conhecimento tradicional mantidos por povos subalternizados. Essa planta transcende seu valor biológico, tornando-se um símbolo das interações humanas com o meio ambiente em contextos historicamente marcados por desigualdades sociais e econômicas.

O ciclo de vida da Fava de Exu exemplifica esse simbolismo: ao amadurecer, ela se contorce em seu próprio eixo até que suas sementes passam a ficar expostas e elas são liberadas para a terra (Figura 1). Esse processo natural de torção, abertura e expurgação simboliza a continuidade da vida e a possibilidade de renascimento. Assim como na natureza, esta dissertação reflete um processo de germinação: embora seja o encerramento de um ciclo, marca também o início de uma nova etapa, simbolizando o desdobramento de uma travessia e a narrativa de formação.

Figura 1: Fava de Exu (*Abrus precatorius* L.) contorcida
Fonte: Queiroz, R.T. (2017)

Como uma pessoa que nasceu e viveu na cidade durante a maior parte da vida, o mundo que me cercava, o mundo "natural", era constituído por concreto, rios canalizados e poluídos, e horizontes saturados de tons de cinza. Florestas, bosques e rios limpos representavam um outro mundo, algo distante, quase intangível, onde humanos e animais[2] pareciam viver em esferas separadas.

Causava-me desconforto observar, sob a vasta paisagem cinza, as rupturas no cimento, especialmente em minha cidade natal, o Rio de Janeiro, onde, devido ao calor e a alta umidade, é comum presenciar o cimento se rompendo durante o verão. Logo após as primeiras chuvas, surgia o ciclo natural de plantas que brotam por todas as partes e fissuras. Em seguida, ouvia os comentários repetidos: *"Arranca isso"*, *"A prefeitura precisa dar um jeito"*, *"Tem que botar azulejo nesse quintal para esse mato não entrar"*, *"A prefeitura precisa remover essa árvore, está estragando a calçada"*.

Esse incômodo coletivo em relação a pequenas e grandes espécies vegetais parecia naturalizado. Elas ocupavam espaços abandonados ou construções, expondo, aos olhos de

[2] Embora reconheça que a espécie humana pertence ao reino animal, estabeleço aqui uma distinção sob uma perspectiva sociológica entre o que é considerado humano e o que é considerado animal.

todos que passavam, a falta de manutenção desses lugares. Essas plantas eram interpretadas como símbolos de "abandono" e "sucateamento".

No entanto, com o amadurecimento e o aprofundamento de minhas pesquisas como bióloga, comecei a subverter essa percepção, criando ficções imaginativas sobre a cidade. Perguntava-me: quem estava aqui antes? Como eram as paisagens antes da invasão portuguesa? Como seria o Rio de Janeiro sem os portugueses? Em todos esses exercícios de imaginação, retornava sempre ao mesmo ponto: uma cidade embebida de verde e repleta de animais. Assim, meu olhar sobre o cimento passou a deflagrar uma sensação de sufocamento e de questionamento: Quem são os verdadeiros invasores? O cimento ou as plantas?

Como primeiro passo natural para essa pesquisa, iniciei a prática de fotografar a cidade, especialmente meu bairro, documentando semanalmente o desenvolvimento dessas espécies vegetais.

Figura 2: Espécies vegetais que nascem, brotam e crescem sobre fissuras
Fonte: Acervo Pessoal

Assim como o *Birimbitim*, as diversas espécies que fotografei ao longo do tempo foram adquirindo novos significados, moldados pela nossa cultura. O que, para os povos nativos das Américas, eram plantas imbuídas de simbolismos, hoje são frequentemente percebidas como um problema. O antropólogo indiano Arjun Appadurai, em seu conceito de "ethnoscapes", presente no livro *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (1996), discute como as passagens e experiências culturais são moldadas pelas pessoas que habitam um determinado espaço. Segundo Appadurai (1996), os "ethnoscapes" são paisagens sociais influenciadas por fluxos de pessoas, ideias e culturas, refletindo a dinâmica das interações humanas com os ambientes que ocupam. Essas paisagens, portanto, mudam de acordo com as histórias, vivências e interações das pessoas que as habitam.

Na nossa realidade, onde a "cultura do cimento" muitas vezes prevalece sobre a diversidade vegetal, aquilo que um dia foi visto como símbolo de vida e abundância é agora interpretado como dano ou problema. Essa mudança do ponto de vista se deve a um reflexo dos processos de colonização e a imposição de modos de vida. Como destaca a filósofa Vandana Shiva (2003), essa mudança de perspectiva se dá pois os saberes locais desaparecem através da interação com o saber ocidental, que se apresenta como universal. Essa visão dominante, base de uma cultura colonizadora e hierárquica, está fundamentada em valores de poder e controle que, por sua vez, negam e deslegitimam a existência de outras formas de vida e conhecimento. Assim, a diversidade - tanto cultural quanto ambiental - é substituída por uma lógica que prioriza o progresso econômico em detrimento da valorização de outras existências.

Em um mundo pós-colonial marcado por profundas desigualdades sociais, observamos frequentemente a destruição de florestas para a expansão de áreas urbanas. Quando Appadurai (1996), ao tratar da migração e dos fluxos globais de pessoas, apresenta o conceito de *ethnoscapes* ou “etnopaisagens”, propõe uma reflexão sobre esses deslocamentos. A partir disso, proponho uma ampliação do conceito, incluindo agora plantas e animais, que, assim como as pessoas, podem ser compreendidos como refugiados em razão da perda de seus territórios diante do avanço dos grandes centros urbanos. O deslocamento forçado de comunidades vegetais, animais ou humanas transforma paisagens e culturas, forçando tanto plantas quanto pessoas a se adaptarem a novas narrativas urbanas que priorizam o desenvolvimento econômico em detrimento da sustentabilidade ambiental e da preservação

cultural. Essas dinâmicas evidenciam um processo contínuo de desarticulação e reconstrução, onde o valor simbólico e cultural do meio-ambiente é constantemente renegociado.

No ano de 2024, fomos invadidos por imagens de rios afluentes do Rio Amazonas que "morreram" e grupos humanos que tiveram uma migração forçada. Fenômenos como esses estão cada vez mais comuns em todo globo terrestre, e tais catástrofes ambientais foram previstas à muitos anos por pesquisadores das mais diversas áreas. Atualmente, no campo das ciências sociais, as pessoas que precisam se deslocar de forma forçada devido a catástrofes ambientais são denominadas refugiadas climáticas. (Loewe, 2014), onde os mais impactados são aqueles que possuem um recorte de cor, classe, gênero e origem étnica, tal recorte deflagra o que podemos chamar de racismo ambiental (Herculano & Pacheco, 2006), onde um grupo etnico sente e sofre muito mais os impactos da degradação ambiental e mudanças climáticas do que outros.

Figura 3: Pessoas em deslocamento sob o rio Madeira seco
Fonte: Bruno kelly - Reuters (2024)

A partir disso, a vida, seja ela humana ou não, é atravessada pela trama do movimento dos interesses capitalistas, como bem cita Appadurai (1996), a medida que o capital muda as suas necessidades, mudam as suas políticas, alguns grupos precisam se deslocar, ou seja, as *etnopaisagens*[3], humanas e vegetais se veem em fluxo de deslocamento quase que constante.

[3] Tradução literal ao termo usado pelo autor "ethnoscapes"

Essas paisagens que estão em constante construção e reconstrução são os blocos de mundos marginalizados que resistem e são reconstituídos pelas, *ousadias* e *imaginações,* sob a crença de que se é possível encontrar brechas que permitam viver nesse mundo. Dessa forma, o exercício de olhar essas plantas não como invasoras, mas refugiadas, onde, seu espaço natural fora invadido e sua retomada como "ervas daninhas" é, sobretudo, a tentativa da vida em se reconstruir sob escombros. Ao ocupar rachaduras nos cimentos, essas espécies lembram que a imagem moldada e artificial das cidades são apenas reflexos de um mundo pós-colonial, uma versão distópica da realidade.

Ao observarmos as cidades, como já apresentado, as plantas que ocupam as fissuras são vistas no meio social como um problema. Mas e para a engenharia? Para que possamos entrar no próximo tópico, precisei me aprofundar melhor no conceito acerca de como a engenharia, sobretudo a engenharia civil enxerga essas plantas que ocupam cimentos. Em primeiro lugar, busquei pesquisar como eles enxergam as fissuras, segundo Larissa Fernandes (2022) fissuras, trincas e rachaduras, são incidência de manifestações patológicas nas estruturas, já a vida vegetal que se instala através de sementes que se distribuem pelo vento, esporo de fungos e fezes de aves (Plaisant *et al*., 2015) também são vistas como patologias, pois, uma vez instaladas, elas crescem ali comprometendo a estrutura e podendo levar em alguns casos uma situação irreversível (Plaisant *et al*., 2015).

Ao ampliar o olhar para essas plantas sob a ótica de outra área de conhecimento, podemos crer que a vida vegetal e natural é reforçada como uma patologia e/ou doença e deve ser retirada. Contudo, o ato de viver e se desenvolver nessas fissuras, crescendo ao ponto de tornar a estrutura tão danificada levando-a à destruição é sobretudo uma forma de resistir ao que foi imposto. Indo de encontro a esse pensamento, no livro a *Dívida Impagável* de Denise Ferreira da Silva (2019), no prefácio escrito por Jota Mombaça e Musa Mattiuzzi (2019), onde está salientada a destruição como experimento de um processo anticolonial, uma necessidade de destruição do mundo tal qual como conhecemos, o que nos possibilitaria novas formas de imaginações políticas. Para elas:

> *"Uma brecha é um portal e todo o portal depende de um campo de força. Se a modernidade é um regime de construção telepática, a performance negra é uma rebelião contra esse limite"* (Mombaça & Mattiuzzi, 2019, p.17).

Ora, se olharmos sob a ótica da invasão nas cidades, seria o cimento a assumir o papel do invasor, enquanto as florestas é que estão sendo invadidas. Esse processo de apagamento das espécies vegetais reflete a uma lógica colonial, quando tais espécies invadem esses espaços, invertemos a lógica imposta, a destruição dos cimentos pela vegetação torna-se um ato de resistência e reapropriação, um contra-ataque ao projeto colonial, tais espécies destroem o mundo imposto rebelando-se sob as pequenas fendas. Segundo as autoras, é preciso cortar o mundo-ferido, deformar e decompor o mundo que conhecemos. Assim, a cada fissura que se abre e a cada planta que nasce, temos uma mundo imposto que se deforma e decompõe, e tais plantas dão um prenúncio de que a cada fenda que é aberta (re)surge uma vida que tentou-se apagar outrora, uma vida que se recria a partir de um mundo colonial imposto.

Esse mecanismo se repete nas lutas contra-coloniais ao redor do mundo. Stefano Harney & Moten (2013, p.18), artista e teórico sobre o tema, afirma em seu livro *Undercommons* que *"nossa tarefa é a autodefesa do entorno diante de repetidas expropriações causadas pela incursão colonial. Embora a violência aquisitiva seja o catalisador dessa autodefesa, é o exercício do autodomínio em face da desapropriação que representa o verdadeiro perigo*". Em outras palavras, mesmo quando o resultado é a destruição de uma estrutura arquitetônica por essas espécies, tal recurso é uma forma de resistência ao histórico contínuo de desapropriação.

Assim, as fissuras podem ser entendidas como espaços de resistência e criação que emergem à margem das estruturas sociais dominantes. Esses espaços, quando ocupados por indivíduos e coletivos que experienciam exclusão social e existencial — como pessoas negras, indígenas e outras comunidades marginalizadas —, revelam uma potencialidade transformadora. Neles, torna-se possível a construção de novas formas de vida e organização social que desafiam as lógicas capitalistas e coloniais (Harney & Moten, 2013). São nas rachaduras sociais que germinam a vida e o novo.

1.2- Rupturas

Para o campo das ciências biológicas, sobretudo nos estudos da anatomia vegetal, existe um tecido, que assim como as células-tronco, nascem e podem se diferenciar diversos outros tecidos, elas são denominadas de meristemas[4] e podem ser encontradas nas extremidades das espécies do reino *plantae*, sua função é proporcionar com que a planta cresça verticalmente, dessa forma, são encontradas no topo das raízes e caules permitindo com que as plantas se desenvolvam. É por meio desses tecidos celulares que essas plantas conseguem se enraizar e crescer em direção ao sol diante dessas fissuras.

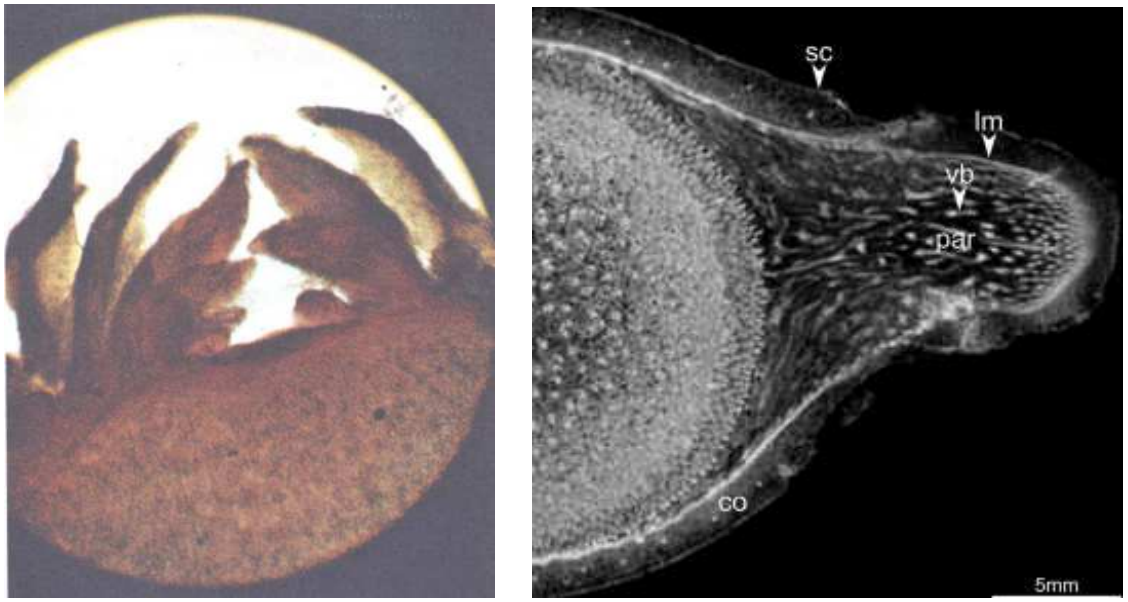


Figura 4: Imagem de meristemas apicais, sendo a direita do caule da seringueira, a esquerda representa a *Dracaena marginata* Lam.

Fonte: Moraes, 1982; Hesse *et al*., 2018

Para que um meristema se desenvolva, é necessário um conjunto de fatores externos que garantam o crescimento saudável da planta. Entre esses fatores, estão a disponibilidade de luz; água; qualidade e inclinação do solo; presença de microrganismos no corpo vegetal e no ambiente ao seu redor; além de nutrientes essenciais. Todos esses elementos interagem para proporcionar as condições necessárias ao desenvolvimento da espécie vegetal, demonstrando como o ambiente exerce um papel fundamental nesse processo.

[4] Células indiferenciadas com alta capacidade de divisão celular e multiplicação (Evert & Eichhorn, 2014)

A relação entre os meristemas apicais e o tema da presente dissertação pode ser compreendida através da analogia entre elas e o desenvolvimento individual de comunidades marginalizadas. Assim como as plantas necessitam de condições favoráveis para crescer e prosperar, nós, seres humanos, também dependemos de ambientes que estimulem nosso desenvolvimento. Em ambientes propícios, conseguimos florescer com maestria, tal como os vegetais em solos férteis, porém, assim como as ervas daninhas, comunidades marginalizadas que, apesar das dificuldades, conseguem crescer diante da adversidade, criando alternativas e estratégias próprias

À medida que essas plantas crescem, especialmente quando estão em contato com estruturas cimentadas, elas começam a romper o cimento, criando fissuras e rachaduras. O caminho de crescimento do vegetal exige que ele quebre as estruturas já estabelecidas para abrir espaço a novas formas de existência. Essa estratégia de expansão para o crescimento é uma metáfora acerca do rompimento das estruturas pré-estabelecidas e sua capacidade em se desenvolver à revelia das limitações. Buscamos aqui explorar a necessidade de desafiar e transformar estruturas consolidadas para possibilitar novos caminhos de crescimento e criação.

Quando crianças, crescemos ouvindo nos diferentes meios de comunicação e até mesmo nas escolas sobre o potencial de destruição que determinadas espécies causam para lavouras e plantações em todo o mundo. Contudo, aparentemente, nenhuma dessas espécies foi responsável pela destruição de qualquer floresta. Afinal, em quais plantações situadas em territórios tradicionais esse tipo de problema realmente teria ocorrido? *E se eu afirmar que a história contada sobre elas contém apenas 10% de verdade e que essa grande fábula criada sobre essas espécies trata-se do desejo de manutenção e justificativa dos moldes coloniais de povoamento territorial*.

Segundo Alexandre Brighenti & Murilo Oliveira (2011) espécies daninhas são espécies vegetais que historicamente são designadas por termos pejorativos como "*Invasoras*", "*Ruderais*", "*Mato*", "*Inço*", entre outras, que se baseiam na indesejabilidade em relação às atividades humanas, muitas delas são nativas ou naturalizadas e tem como caráter principal seu papel pioneiro, em ocupar espaços outrora desocupados, uma grande parcela possui propriedades benéficas para uso humano. Vandana Shiva (2003) afirma que todas as plantas nativas úteis em nível local, porém sem caráter comercial, são desprezadas e denominadas "ervas-daninhas". Como já discutido no tópico 1.1, o saber dominante busca a

homogeneização com foco puramente comercial. Assim, pela lógica capitalista, se uma planta não possui valor de mercado, ela é considerada “inútil”, segundo a autora:

> [...] *O que não é útil é maligno. Por tanto, deve ser destruído. Quando o que é útil e o que não é útil é algo determinado unilateralmente, todos os outros sistemas de determinação de valores são derrubados. Declarar que uma espécie útil em nível local é uma erva-daninha é outro aspecto da política de extinção, pelo do qual o espaço do saber local definha até desaparecer* (Shiva, 2003, p.42).

Apesar de sua aparente "inutilidade" dentro da lógica utilitarista ocidental, essas espécies continuam a nascer e renascer, desafiando os moldes hegemônicos de ocupação territorial e progresso. Seu crescimento em locais considerados "impróprios" contraria a lógica dominante, que privilegia a homogeneidade e a monocultura, seja nas lavouras ou nas áreas urbanizadas, e, por isso, são frequentemente vistas como algo a ser eliminado. No entanto, essas espécies fazem nada mais do que reocupar os espaços que, historicamente, sempre lhes pertenceram, configurando-se como uma forma de resistência silenciosa às estruturas impostas.

> *“Só se torna “diferente” porque se “difere” de um grupo que tem o poder de se definir como norma – a norma branca . Todas/os aquelas/es que não são brancas/os são construídas/os então como “diferentes”. A branquitude é construída como ponto de referência a partir do qual todas/os as/os “ Outras/os ” raciais “diferem”. Nesse sentido, não se é “diferente”, torna-se “diferente” por meio do processo de discriminação [...] essas diferenças construídas estão inseparavelmente ligadas a valores hierárquicos . Não só o indivíduo é visto como “diferente”, mas essa diferença também é articulada através do estigma, da desonra e da inferioridade. Tais valores hierárquicos implicam um processo de naturalização, pois são aplicados a todos os membros do mesmo grupo que chegam a ser vistas/os como “a/o problemática/o”, “a/o difícil”, “a/o perigosa/o”, “a/o preguiçosa/o”, “a/o exótica/o”, “a/o colorida/o” e “a/o incomum”* (Kilomba, 2019, p. 75).

Aqui, permito-me apropriar do conceito de norma da branquitude, utilizado por Grada Kilomba (2019), para aprofundar a discussão sobre a denominação do termo “daninhas” atribuída a essas espécies e, simultaneamente, sobre o processo de homogeneização. Segundo a autora, a diferença só existe porque há um grupo que detém o poder de definir o que é considerado normal, assim, o “outro” é estigmatizado como inferior.

O lugar de "inutilidade" atribuído a essas espécies está profundamente enraizado na relação entre saber e poder, pois elas estão associadas a tradições locais vinculadas a grupos historicamente marginalizados. Muitas dessas espécies, sejam nativas ou naturalizadas, têm sido amplamente utilizadas por povos tradicionais e populações que, diante da ausência de acesso a serviços básicos, recorreram a elas como remédios, alimentos, práticas ritualísticas e outras formas de cuidado que promovem o bem-estar. Essa relação só é possível pelo saber local construído ao longo de gerações.

Desta forma, aponto que tanto as pessoas quanto as plantas que não se encaixam na lógica de universalização imposta pelas estruturas dominantes acabam sendo desconsideradas e tratadas como desvios, o que gera a necessidade de invalidá-las dentro dessa lógica hegemônica. O lugar de “dano” é, portanto, multifacetado: pessoas e plantas são colocadas como "o outro", em oposição à norma dominante, que busca validar apenas aquilo que está alinhado às suas estruturas de poder e controle.

Se, por um lado, há uma cultura que posiciona essas espécies como inimigas, por outro, apesar da política de extermínio, ainda existem culturas marginais que as reconhecem como aliadas. Segundo Ailton Krenak (2019), o cerne da civilização ocidental se sustenta na ideia de que existe apenas uma única maneira de estar no mundo. Já para Antônio Bispo Silva (2018), todos os processos de resistência voltados à preservação de símbolos, significações e modos de vida são, por si só, atos de contra-colonização.

Para o ideal colonial, todas as pessoas que estabeleciam uma relação de indissociação entre natureza, humanidade e Deus, eram pessoas que deveriam ter suas almas salvas, era preciso separar o humano do não-humano, e por em prática seu discurso de progresso (Cadena, 2018).

> *“O antropo-cego compreende as práticas e os praticantes da vontade que concedeu a si própria o poder de erradicar todos os seres desobedientes para que se adaptem ao humano” conforme sancionado pela modernidade (nas versões inicial e tardia)”* (Cadena, 2018, p.5).

Tal consenso justifica a erradicação das formas de vida desobedientes à norma, incluindo as ervas-daninhas, que, cotidianamente, são capinadas antes mesmo de terem a chance de florescer e exibir sua beleza. É fundamental compreender que muitas dessas

espécies, nativas ou naturalizadas, sempre representaram um obstáculo ao regime extrativista. Assim como outros corpos que configuraram formas de vida desobedientes, motivo pelo qual se declarou uma "guerra" contra elas. No entanto, apesar dessa perseguição sistemática, continuam a brotar em meio aos cimentos, prédios e monoculturas, desafiando as imposições do poder dominante.

Ao projetarmos a ideia das ervas daninhas para outros corpos, percebemos um processo semelhante de erradicação das formas de vida desobedientes. Segundo Ailton Krenak (2019), o mundo ocidental busca arrancar as pessoas de seus coletivos, origens e epistemes, inserindo-as no "caldeirão da civilização", que reconhece apenas uma única forma legítima de existência na Terra. Os descendentes dessas populações erradicadas, hoje, ocupam as margens desse projeto de futuro, sendo relegados ao lugar de "corpos impróprios", com suas identidades silenciadas e marginalizadas.

O geógrafo Milton Santos (1999) ressalta que território é, em essência, o sentimento de pertencer ao que nos pertence: é o trabalho, a moradia, as trocas espirituais e o exercício pleno da vida. Nesse contexto, a dissociação de outros modos de existência impossibilita o exercício pleno da própria identidade, reforçando a exclusão e a marginalização desses sujeitos.

Dessa forma, com base no que foi discutido, afirmo que sou uma mulher de ancestralidades que foram trituradas e postas como objeto em caldeirões sociais, sou e hábito esse lugar de outro impróprio. E é a partir dessas ancestralidades, não apenas minhas, mas de muitos outros que ancoro minhas pesquisas.

Figura 5: Modelo esquemático com palavras chaves

> *"Àquelas de nós cuja existência social é matizada pelo terror; àquelas de nós para quem a paz nunca foi uma opção; àquelas de nós que fomos feitas entre apocalipses, filhas do fim do mundo, herdeiras malditas de uma guerra forjada contra e à revelia de nós; àquelas de nós cujas dores confluem como rios a esconder-se na terra; àquelas de nós que olhamos de perto a rachadura do mundo, e que nos recusamos a existir como se ele não tivesse quebrado: eles virão para nos matar, porque não sabem que somos imorríveis. Não sabem que nossas vidas impossíveis se manifestam umas nas outras. Sim, eles nos despedaçarão, porque não sabem que, uma vez aos pedaços, nós nos espalharemos. Não como povo, mas como peste: no cerne mesmo do mundo, e contra ele"* (Mombaça, 2017, p. 21-22).

Trago Jota Mombaça (2017), para aproximar as nuances do discurso das ervas daninhas e traçar um panorama de semelhanças discursivas e simbólicas entre elas e corpes[5] que não atendem aos padrões hegemônicos, ambos são corpos submetidos a exclusão e eliminação, como pontua Jota Mombaça (2017, p. 21-22) são "*vidas matizadas pelo terror*" em uma "*guerra contra e à revelia de nós*", que ao se despedaçarem se espalham como *"peste no mundo"*, Ambos são corpos impróprios ao projeto (pós-colonial) ocidental de humanidade e futuro, e, portanto, não podem pertencer ou estar no mesmo lugar onde se foi pensado o epicentro desse projeto, e por tal razão, devem ser destituídos para a margem (Kilomba, 2019). Dado a isso, tais plantas devem voltar às florestas, que estão cada vez mais sitiadas, e tais pessoas devem voltar às margens sociais, como parafraseia Bell Hooks (2015, p. 228) *"Nós nunca chegamos ou não podemos ficar"*.

Ao expandirmos a noção da relação desses corpos com o ato de estar nos centros, percebemos que, assim como esses corpos, os saberes a eles associados também são estigmatizados, assim como toda a sua produção intelectual, frequentemente colocada em questionamento. Essa marginalização reflete as dinâmicas de poder que silenciam e deslegitimam conhecimentos que não se enquadram nos parâmetros hegemônicos. No entanto, ao direcionarmos nosso olhar para o processo de criação artística, compreendemos que a arte, além de ser um espaço de expressão pessoal, torna-se uma linguagem potente para a construção de outras identidades subalternizadas, funcionando como um canal de resistência e afirmação cultural.

[5] Neste parágrafo, opto em não colocar a palavra corpo no gênero masculino e sim *corpe,* para que possamos incluir corpos que não atendem a normatividade cisgênera.

Segundo Pedro Bendassolli & Jairo Borges-Andrade (2012), existem várias representações teóricas sobre o que significa ter identidade. Uma das quais identifico ser a mais interessante para o presente trabalho é aquela que envolve o sentimento de singularidade, a continuidade da experiência vivida e a participação ativa de uma pessoa nos ideais e moldes culturais de um grupo e da cultura. Esse entendimento ressalta que a identidade não é fixa, mas construída e reconstruída continuamente, em diálogo com as práticas culturais e históricas que a circundam.

Nesse contexto, o livro *Arte afro-brasileira: Identidade e artes visuais contemporâneas*, de Nelma Mattos (2020), aponta que a arte desempenha um papel crucial na construção e afirmação da identidade, especialmente no âmbito das populações afrodiaspóricas no Brasil. Expando esse sentido para pessoas subalternizadas inseridas em outros recortes. Nelma Mattos (2020) reforça que as artes visuais contemporâneas afro-brasileiras não apenas refletem histórias e experiências de resistência, mas também atuam como reivindicação e visibilidade para narrativas marginalizadas.

Assim, quando olhamos o florescer das ervas-daninhas sob as rachaduras, podemos compreender tal ato como resistência. Quando extrapolamos essa ideia para corpos marginalizados, percebemos que a expressão artística dessas identidades marginalizadas traça um paralelo com o ato de florescimento dessas ervas sob o cimento. Logo, compreende-se que, entre as ferramentas encontradas por esses corpos daninhos, a arte se torna um meio de rompimento dos estigmas históricos e uma forma de afirmar uma identidade como um ato político e cultural que desafia a homogeneização das culturas dominantes, ao mesmo tempo em que reivindica a pluralidade de saberes e modos de existência que resistem à exclusão e ao apagamento histórico.

CAPÍTULO 2: NATUREZA, TEMPO E IDENTIDADES

Como recriar a vida em um mundo que colapsa diante da crise climática? Como corpos impróprios e vidas marcadas pelo terror (Mombaça, 2017) podem (re)criar seus próprios "ethnoscapes" (Appadurai, 1996) e se reinventar em um mundo em ruínas?

É a partir desses questionamentos que inicio este capítulo. Não com a pretensão de encontrar respostas ou soluções definitivas — pois nem eu mesma acredito que tais perguntas possam ser plenamente respondidas — Em vez disso, apresento aqui alguns referenciais teóricos que, de alguma forma, podem contribuir para uma reflexão mais profunda sobre essas questões.

Neste espaço, trago aparatos que buscam evocar memórias, tensionar temporalidades e estabelecer diálogos entre o passado, o presente e as possíveis configurações do futuro. O objetivo é ressignificar o presente e abrir caminhos para a construção de novos futuros, destacando como a arte pode ser uma ferramenta poderosa nesse processo de reconstrução. Aqui, pretende-se refletir sobre paisagens e passados e como eles representam mundos e pessoas marginalizadas que resistem e se reconstituem através de suas próprias *ousadias* e *imaginações* de quem acredita ser possível encontrar brechas para viver nesse mundo.

2.1- Arte e Natureza

Discutir as relações socioambientais é, sobretudo, refletir sobre a forma como nós, seres humanos, nos relacionamos com o ambiente natural. Cada um de nós interage com a natureza de maneira singular, de acordo com a forma como estruturamos essa relação e, principalmente, com os valores culturais que nos edificam. Segundo Josefa Rocha (2022), somos, enquanto sociedade, fruto do momento histórico e social em que vivemos, e isso se reflete na maneira como enxergamos e nos relacionamos com a natureza.

Henrique Albuquerque (2023) argumenta que a ideia de controle da natureza decorre de uma hierarquia na qual a espécie humana se coloca acima das outras, considerando-se autossuficiente dentro da sua própria cultura. Nessa lógica, tudo o que não é de origem humana estaria associado ao descontrole e ao caos. No entanto, nem todas as culturas compartilham dessa perspectiva. Autores como Víctor Toledo & Narciso Barrera-Bassols

(2015), Marisol La Cadena (2018), Antônio Bispo dos Santos (2018) e Ailton Krenak (2019) apontam que a visão de dominação da natureza é um aspecto cultural específico dos moldes ocidentais, enraizado em um olhar colonial, masculino, branco e europeu, no qual foram estabelecidos valores que colocavam "o Homem" acima do meio natural (Ferdinand, 2022).

Tal concepção de superioridade levou a consequências diretas, como a degradação ambiental em escala global e a perda da biodiversidade, desencadeando mudanças climáticas e o surgimento do Antropoceno. Esse período na escala geológica marca o impacto das ações antrópicas sobre a biosfera, alterando irreversivelmente os ciclos biogeoquímicos terrestres. A ideia de que a humanidade foi capaz de modificar os ciclos naturais nessa proporção pode soar assustadora, especialmente quando pensamos no futuro. Bruno Latour (2014) argumenta que o "antropos" desse novo estado global não é uma entidade passiva, fruto do acaso ou da natureza, mas um ser historicamente situado, dotado de moralidade e de posicionamento político. Assim, o Antropoceno, embora sentido em escala planetária, não é um evento fortuito, mas o resultado de um projeto de modernidade deliberadamente imposto por um grupo social específico.

De acordo com Marisol La Cadena (2018), o Antropoceno é, sobretudo, o resultado do projeto colonial, cujo potencial hegemônico visava destruir tudo aquilo que não refletisse sua própria imagem e semelhança. Nas regiões hoje compreendidas como o Sul Global, o regime de extrativismo teve início apenas no período colonial, trazendo consigo profundas transformações ecológicas e um rastro de mortes (Galeano, 1994; Cadena, 2018). Diversas populações foram forçadas a abandonar seus lares e modos de vida em nome de uma noção de modernidade, o que resultou em epistemicídios, etnocídios e no distanciamento dessas comunidades de seus etnosaberes (Toledo & Barrera-Bassols, 2007). Krenak (2019) pontua que hoje coexistimos em uma realidade pós-apocalíptica, pois, para muitas nações e povos, o fim do mundo começou no século XVI.

> *"Se pretende olhar aqui o Antropoceno como o evento que pôs em contato mundos que foram capturados para dentro desse núcleo preexistente de civilizados – no ciclo das navegações quando se deram as saídas daqui para a Ásia, África e América – é importante lembrar que grande parte daqueles mundos desapareceram sem que fosse pensada uma ação de eliminar aqueles povos"* (Krenak, 2019, p70).

Contudo, ainda hoje, é possível encontrar formas de ser e estar na Terra que resistem ao projeto de modernidade. São os "*agarrados à terra*", segundo Krenak (2019), os "*desobedientes*", como pontua Cadena (2018), ou os "*filhos do fogo*", na paráfrase de Galeano (1994). São eles — populações indígenas, caiçaras, quilombolas, pescadores tradicionais, entre outros — que resistiram à modernidade imposta. Representam a força de outras formas de existência, a vida pulsante que emerge nas rachaduras da humanidade (Mombaça, 2017), insistindo em renascer. São eles e seus saberes, o conceito prático de resistir como uma erva-daninha nos escombros da humanidade.

Anna Tsing (2019) aponta a necessidade de encontrar formas de vida nas ruínas das paisagens globais do Antropoceno e evocá-las, mesmo em meio à precariedade. Isso reforça a urgência de construir novas narrativas e projetar um novo imaginário, uma vez que o Antropoceno não é apenas um período geológico, mas também um modo de pensar e estar no mundo. Diante dessa necessidade de criar novos futuros, Tsing *et al*. (2017), em *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene*, destaca que os artistas têm a capacidade de evocar figuras mágicas, tecer ficções especulativas e dar vida a conexões reais ou parciais. São eles que acompanham os ritmos não apenas humanos, mas também aqueles que ultrapassam os limites do que a paisagem nos apresenta. Assim, imaginar outros futuros não significa tentar prever o imprevisível, de maneira mística, mas sim projetar novos mundos a partir de perspectivas diversas. No artigo *La creación artística ante el paradigma ecológico* Benito Sánchez-Montañés & Rocío Arregui-Pradas (2014) ressaltam que a arte, enquanto manifestação cultural, possui um forte componente social que contribui para novas ações ecológicas. Seu caráter identitário, aglutinador e simbólico dentro da cultura a posiciona como um agente de transformação social.

Ao imaginar novos futuros, é fundamental reconhecer a importância da arte e da criação artística na construção de espaços de reflexão e conexão com outras formas de existência. Incorporar novas perspectivas nas práticas artísticas não significa apenas transformar a maneira como percebemos a natureza, mas também modificar, culturalmente, a forma como a sociedade se relaciona com ela. Essa relação está intrinsecamente ligada a contextos sociais, políticos, raciais e de gênero. No contexto do Antropoceno, a arte pode desempenhar um papel essencial ao fomentar essa reflexão e possibilitar novas conexões entre diferentes formas de existência.

Rey (1996) pontua que é a experiência que autoriza o artista a ter um ponto de vista teórico diferenciado. Toda obra advém de um processo e, segundo a autora, o artista passa a processar a si mesmo, inserindo-se em um percurso de descoberta. A arte que busca tensionar outras cosmovisões e refletir sobre o Antropoceno e o pós-colonialismo também se torna um meio de evocar múltiplos pontos de vista historicamente apagados. Nesse sentido, Ricardo Basbaum (2013, p. 27) afirma que produzir arte hoje significa operar em um campo ampliado, aberto ao entrecruzamento com diversas áreas do conhecimento, *"num panorama transdisciplinar, sem prejuízo de sua autonomia e especificidade enquanto prática de visualidade"*.

2.2 - Arte e identidades

No Capítulo 1, abordei brevemente o tema da identidade, ressaltando a diversidade de representações teóricas que contribuem para seu entendimento (Bendassolli & Borges-Andrade, 2012; Jesus, 2012). Esse tema é amplamente estudado em diferentes campos, como psicologia, antropologia, entre outros (Gomes, 2005; Jesus, 2012). Para essa dissertação, vou considerar identidade como aquilo que se liga a um sentimento de singularidade, à experiência vivida e à participação ativa das pessoas nos ideais e moldes culturais de um determinado grupo (Bendassolli & Borges-Andrade, 2012; Jesus, 2012). É o que nos faz nos identificar com pessoas, grupos e lugares. Trata-se de um modo de ser e estar no mundo e de como nos relacionamos com os outros. Dessa forma, esse sentimento de singularidade é fundamental para a criação de redes e referenciais culturais dentro dos grupos sociais (Gomes, 2005).

Logo, neste âmbito social e coletivo, a identidade se expressa por meio de traços culturais manifestados em práticas linguísticas, festividades, rituais, comportamentos alimentares e tradições populares (Geertz, 2008; Gomes, 2005). Esses traços representam referenciais civilizatórios que marcam nossa humanidade, demonstrando que a identidade não é algo estático e inato, mas, sim, uma construção dinâmica, moldada pela forma como nos socializamos (Gomes, 2005).

No capítulo anterior, também ressaltei que o sentimento de pertencer ao que nos pertence está naquilo que preenche o nosso cotidiano: no trabalho, na moradia, nas trocas

espirituais e no exercício pleno da vida (Santos, 1999). Quando outros modos de existir nos são impostos, surge a sensação de inapropriação, que nos afasta de nós mesmos e inviabiliza o exercício pleno da identidade, reforçando a exclusão e a marginalização.

Para corpos subalternizados, esse processo gera um profundo sentimento de inadequação, pois esta sociedade não foi construída para essas pessoas. Por isso, torna-se essencial ocupar espaços que reafirmam o pertencimento, a singularidade e a continuidade, como, terreiros, aldeias, ballrooms, entre outros espaços, que se transformam em territórios de resistência. Essas são as nossas fissuras contemporâneas, onde as pessoas se fortalecem sem que suas existências sejam diminuídas.

Ao realizarmos o recorte da nossa discussão para pessoas negras e indígenas, percebemos que suas práticas culturais são edificadas a partir de uma classificação de si enquanto categoria sócio-histórica, forjada em um universo racista (Munanga, 2012; Munanga, 2019; Araújo & Soares, 2019). Logo, o processo identitário dessas pessoas se constrói paralelamente a uma identidade nacional brasileira, que está inserida em uma lógica racista. Nela, a pessoa racializada se vê em um contexto marcado por narrativas negativas sobre tudo aquilo que envolve suas próprias características físicas e culturais (Munanga, 2012; Munanga, 2019).

Nesse "caldeirão da civilização", que reconhece apenas uma única forma de existência na Terra, os descendentes daqueles que deveriam ter sido erradicados desde o século XVI seguem ocupando as margens da sociedade (Krenak, 2019). Esses corpos, modos de vida e culturas são vistos como inapropriados e, sob a lógica colonial, devem ser eliminados. Como consequência, essas pessoas têm suas identidades silenciadas e marginalizadas.

O apagamento histórico dessas culturas se deu por meio de uma narrativa construída sob a perspectiva do "*outro*" e, assim, foram socialmente apresentadas de forma depreciativa e negativa. Um exemplo clássico é a demonização e perseguição das religiões e cultos afro-brasileiros (Munanga, 2012; Munanga, 2019; Nascimento, 2020).

Tal apagamento ocorreu como fruto de diversas estratégias políticas, econômicas e sociais (Nascimento, 2020). Dessa forma, para aqueles que nascem em um contexto de apagamento, o primeiro passo para a afirmação e o pertencimento é o reconhecimento e a reconstrução de sua própria história (Munanga, 2012; Nascimento, 2020).

> *"Por isso, torna-se essencial resgatar essa história e autenticidade, desfazendo-se da memória negativa herdada do passado colonial e ainda presente no imaginário coletivo. Reconstruir essa história significa restaurar a humanidade e a autoestima desses povos, rompendo com as narrativas impostas pelo colonialismo"* (Munanga, 2012, p. 10).

Assim, a construção positiva de suas identidades não surge apenas da consciência das diferenças de pigmentação, mas do reconhecimento de um passado comum marcado por quinhentos anos de tentativas de desumanização e rejeição de suas existências (Munanga, 2012; Munanga, 2019). O primeiro passo nesse processo está na compreensão de que essa história compartilhada envolve não apenas a opressão, mas também a interiorização e a negação de suas próprias humanidades, tornando essencial a ressignificação de suas narrativas (Munanga, 2012).

No caso dos povos negros no Brasil, as religiões de matriz africana se tornaram, ao longo dos anos, um espaço fundamental que vai além das contribuições espirituais. Essas práticas religiosas desempenharam e, até hoje, desempenham um papel central na afirmação positiva da identidade negra, no reconhecimento da cultura, no reencontro com a história e também em práticas educacionais (Sodré, 2002; Mattos, 2020). Entre os valores transmitidos nesse contexto, destacam-se o respeito à ancestralidade, aos mais velhos, à sexualidade e à diversidade (Araújo e Soares, 2019).

> *Contudo, foi no terreiro de candomblé que as possibilidades discursivas negras como a dança, a música ou as artes visuais emergiram com mais força. Nesse território de preservação dos códigos e símbolos africanos foram reelaboradas as formas de coesão grupal negro-africana* (Sodré, 2002).

Como já pontuado no primeiro capítulo, todos os processos de resistência e permanência de seus próprios símbolos e modos de vida são, por si, atos de contra-colonização (Santos, 2015). Dessa forma, podemos enxergar os terreiros como uma ação prática decolonial que se perpetuou ao longo dos anos, à revelia, resistindo a todas as formas de agressão.

Dando continuidade a essa ideia, diversos artistas negros brasileiros incorporam os símbolos e signos do candomblé em suas obras, atribuindo-lhes significados políticos e culturais, como Mestre Didi, Rubem Valentim e Ayrson Heráclito. Ao longo dos séculos, isso fez do candomblé um reduto para diversas manifestações da arte afro-brasileira (Nascimento, 2016). Isso porque, no Brasil, o candomblé se tornou um espaço de continuidade da vida africana, resgatando e ressignificando símbolos ancestrais (Menezes, 2018). Segundo Abdias do Nascimento (2016), o candomblé forneceu ao artista afro-brasileiro marcos sólidos de representação do amor e da identidade.

Quando as produções artísticas se afastam de um olhar estereotipado e restritivo, a arte negra brasileira amplia os horizontes para a valorização da cultura afrodescendente, promovendo um novo olhar sobre a história e o futuro dessas comunidades (Santos & Jesus, 2023). A arte afro-brasileira e indígena pode ser vista como um instrumento tanto político quanto artístico, uma vez que a arte negra é, precisamente, a prática da libertação, tornando-se reflexão, ação e transformação da própria existência humana (Nascimento, 2016).

Logo, a produção artística passa a desempenhar um papel essencial na construção de novas narrativas sobre corpos historicamente marginalizados, ressignificando suas experiências. Isso porque a expressão artística desafia imaginários racistas e estabelece novas referências culturais. Como aponta Bell hooks (2020):

> *"A imaginação é uma das formas mais poderosas de resistência que pessoas oprimidas e exploradas podem usar e usam"* (Hooks, 2020, p. 105).

A produção artística das populações subalternizadas projeta mundos possíveis, criando novas narrativas sobre suas histórias (Santos & Jesus, 2023). Nesse processo, a imaginação desempenha um papel central, permitindo a construção de realidades alternativas que rompem com as estruturas coloniais e racistas ainda em vigor (Hooks, 2020; Santos & Jesus, 2023). Assim, a arte negra, ou qualquer expressão proveniente de corpos subalternizados, se configura como um meio de resistência e reexistência, contribuindo para a

afirmação identitária e para a construção de um mundo que valorize o pertencimento e as suas raízes (Kon *et al*., 2020).

2.3- Tempo e Memória e as Artes Visuais

Ao longo dos dois capítulos anteriores, busquei expor como o mundo colonial estruturou nossa realidade com base em modelos predatórios de vida, nos quais tudo que não se enquadra em sua imagem e semelhança é desvalorizado ou até mesmo destruído. No entanto, como aponta Krenak (2019), é necessário reaprender com o passado para, a partir dele, (re)construir novos presentes pautados em perspectivas ancestrais. A civilização atual, em sua lógica, reconhece apenas uma forma de estar no mundo, e tudo o que não reflete sua própria imagem é relegado à marginalidade (Krenak, 2019; Cadena, 2018).

Ao trazer outras perspectivas de tempo, não buscamos apenas questionar a lógica dominante, mas refletir sobre como as soluções para os desafios atuais podem estar no passado. É essencial aprender e reaprender com ele, evitando a repetição dos mesmos erros e reconhecendo, nas sabedorias milenares, caminhos possíveis para o presente. Assim, ao revisitar o passado, somos instigados a repensar nossas formas de existir hoje e, a partir desse aprendizado, reencontrar a sabedoria necessária para construir um futuro mais justo e sustentável.

A concepção de tempo tem sido um tema recorrente em diversas áreas do conhecimento, desde a filosofia até as ciências exatas, como a física e a matemática (Silva, 2011; Martins, 2021). Além disso, as formas de expressar e marcar o tempo variam entre diferentes culturas (Martins, 2021). Como afirma Norbert Elias (1998, p. 9), *"o tempo é uma maneira de captar em conjunto os acontecimentos que se assentam numa particularidade da consciência humana"*.

No pensamento ocidental, o tempo é frequentemente representado de forma linear, como uma sucessão de eventos organizados entre passado, presente e futuro. Essa perspectiva influenciou profundamente a maneira como as sociedades globalizadas estruturam suas histórias e memórias. Como destaca Leda Maria Martins (2021, p. 12), "*a história da filosofia sempre tematizou o tempo, desde Parmênides, Platão, Aristóteles até Heidegger e*

Bergson". No entanto, outras culturas possuem concepções distintas sobre o tempo (Domingos, 2011).

Na filosofia africana, por exemplo, o tempo é frequentemente compreendido de maneira cíclica ou espiralada, em que o presente, passado e futuro coexistem de forma não linear (Domingos, 2011; Martins, 2021; Ekong, 2022). Segundo Joseph Ekong (2022):

> *"No pensamento africano, o tempo é um fenômeno bidimensional, com um longo passado, um presente e virtualmente nenhum futuro"* (Ekong 2022, p. 44).

Essa concepção se alinha ao que Leda Maria Martins (2021) denomina como "*tempo espiralar*", um tempo que se movimenta de forma cíclica e em contínua transformação. Para a autora, o tempo ancestral não se contém nos limites de uma linearidade progressiva, nestas espirais, "*tudo vai e tudo volta*". O passado, o presente e o futuro se entrelaçam continuamente.

No Brasil, as práticas afrodiaspóricas expressam de maneira clara e concreta a espiralidade do tempo, pois os eventos do presente estão conectados aos do passado, que são continuamente revisitados por meio de rituais, culto aos ancestrais e narrativas mitológicas (Prandi, 2001). Nessa concepção, o tempo se constrói a partir dos acontecimentos que estão prestes a ocorrer (futuro próximo) ou daqueles que já aconteceram (passado). O passado se entrelaça ao presente e a um futuro imediato, mas não a um futuro distante, uma vez que essa noção sequer existe dentro dessa perspectiva (Prandi, 2001).

Isso se evidencia nos jogos oraculares e nos processos iniciáticos do candomblé, nos quais o passado é ressignificado para dar continuidade a possibilidades de futuro (Prandi, 2001). Para a pessoa subalternizada, ressignificar sua história significa reconstruí-la a partir de uma perspectiva em que seu passado é recontado, exaltado e cultuado, mesmo que apenas no presente. Esse processo permite que o sujeito se reconcilie com sua trajetória e, assim, crie novos futuros dentro de uma lógica espiralar.

No tópico 2.2, discutiu-se como a identidade é formada a partir das práticas culturais e históricas de um povo e como as pessoas subalternizadas enfrentam um processo contínuo de

apagamento e marginalização de suas singularidades. Nesse contexto, as noções de tempo e memória dessas populações se entrelaçam com as narrativas históricas, sendo ambas transformadas. Gayatri Spivak (2010), em *Pode o Subalterno Falar?*, argumenta que o subalterno é silenciado por estruturas coloniais e patriarcais, o que também implica o apagamento ou a distorção de suas memórias e experiências históricas. Assim, a memória social e coletiva é reforçada a partir de um único ponto de vista, que tende a apagar outras perspectivas e a moldar a forma como percebemos o presente (Arantes, 2024).

Arantes (2024) destaca que a memória é um dos fenômenos culturais e políticos mais potentes, e por tal razão, seu estudo não deve se limitar a uma visão fixa do passado. Pelo contrário, a memória se configura como um exercício de reescrita e recodificação de acontecimentos que entraram em conflito com os discursos historiográficos hegemônicos, o que, em muitos casos, provoca uma inflexão política. Como aponta Ricoeur (2007):

> *"A memória não é apenas a recordação do passado, mas também uma reconstrução permeada pelas demandas do presente"* (Ricoeur, 2007, p. 85)

Assim, a maneira como o passado é rememorado, especialmente de forma coletiva e historiográfica, desempenha um papel essencial na construção do poder político — em qualquer esfera —, pois define uma linha temporal na qual a sequência dos acontecimentos é considerada correta (Väyrynen, 2016). Quando a fala é conquistada por aqueles cujo direito de se expressar nunca havia sido reconhecido, eles passam a produzir outras temporalidades e a resgatar fatos que foram apagados, desafiando as representações hegemônicas que estruturam o tempo e a historiografia. Essas novas narrativas, por sua vez, reorganizam a relação de uma nação com seu próprio passado (Spivak, 2010; Väyrynen, 2016).

No campo individual, Maurice Halbwachs (1990) argumenta que a memória individual é sempre um ponto de vista dentro de uma memória coletiva, funcionando como uma peça de um quebra-cabeça. Nesse sentido, Fernandes *et al*. (2024) destaca a relevância da memória oral de grupos subalternizados na construção da identidade e na compreensão de si. A memória oral de famílias historicamente subalternizadas desempenha um papel crucial

nesse processo, tornando-se uma contranarrativa às perspectivas hegemônicas (Bijral & Sharma, 2016; Armas, 2017).

Nesse sentido, as expressões artísticas desempenham um papel crucial na construção de contranarrativas, pois, enquanto via de expressão e construção simbólica, questionam discursos dominantes e propõem novas formas de pensar o passado a partir de novos pontos de vista (Arantes, 2024). Hal Foster (1996) discute como a arte contemporânea se apropria de fragmentos do passado para criar novas possibilidades de interpretação. A construção da memória passa a operar de forma disjuntiva, convocando imagens que colapsam tempos e espaços distintos (Foster, 1996).

Assim, ao longo do próximo capítulo, os tópicos aqui abordados desaguam em minhas práticas artísticas, que buscam evocar a relação entre natureza, memória, identidade e tempo, com o intuito de questionar narrativas históricas dominantes e propor novas formas de conexão entre a natureza, a temporalidade e as identidades subalternizadas.

CAPÍTULO 3: FLORESCER À REVELIA

Devo reconhecer que há uma diferença entre as minhas produções artísticas anteriores à Escola de Belas Artes (EBA) e aquelas desenvolvidas posteriormente. Essa transformação se reflete, sobretudo, em um esforço pessoal para aprender e aprimorar algumas técnicas. Embora a Escola de Belas Artes ofereça acesso a diversos ateliês, muitos deles encontram-se em condições precárias, com estruturas físicas deterioradas devido ao histórico de cortes de verbas, que levaram a um processo de sucateamento das universidades públicas nos últimos anos (Lima & Iamamoto, 2020). Aqueles que permanecem operantes existem graças ao empenho de professores, técnicos e alunos, que se dedicam a manter um ambiente minimamente adequado para o ensino e aprendizado.

Foi nesse espaço de experimentação e aprendizado que consegui elaborar e compreender melhor meus interesses e práticas. No decorrer do mestrado, eu me dirigia aos professores, solicitando a oportunidade de assistir às suas aulas como ouvinte e aprender técnicas específicas ao longo dos períodos. Essas experiências não apenas enriqueceram minha prática artística, mas também fortaleceram meu entendimento sobre os desafios e as potencialidades de um processo criativo.

Cecília Almeida Salles (2006), no livro *Redes da Criação: Construção da Obra de Arte*, aponta que o domínio técnico da prática artística influencia tanto na execução das obras quanto no processo criativo como um todo. Esse domínio permite que o artista, ao se aprofundar tecnicamente, experimente mais livremente, testando novas ideias e materiais sem se sentir limitado por suas habilidades. Ela também destaca que cada escolha técnica, decorrente desse aprofundamento, pode levar a novas descobertas e transformações na obra. Assim, esse processo de experimentação prática de aprendizado na UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro) foi essencial para o meu aprimoramento como artista.

Neste terceiro capítulo, dedico-me a apresentar algumas das minhas produções que dialogam diretamente com o tema desta pesquisa de mestrado. Elas refletem apenas uma parcela da produção desenvolvida ao longo desses anos de pesquisa, e foram selecionadas por compreender a potência delas nessa estrutura narrativa. Além disso, trago uma explicação detalhada sobre o meu processo artístico, explorando suas etapas, metodologias, técnicas e os desafios enfrentados ao longo do caminho. Meu foco está nas ações e manifestações que compõem esse percurso, oferecendo recortes precisos sobre os temas abordados e os contextos que permeiam a análise das imagens produzidas.

O objetivo aqui é narrar, de maneira honesta, como meu processo artístico foi construído, como se desenvolveu ao longo do tempo e como continua a se transformar. Parte do que apresento baseia-se em um relato que busca não apenas compartilhar alguns trabalhos, mas também aprofundar o entendimento das práticas e escolhas que moldaram e continuam a moldar minha trajetória no mestrado e relação dessas obras com o tema em questão.

Ao escolher as ervas daninhas como eixo da pesquisa - em 2021 - enfrentei o desafio de explorar as inúmeras possibilidades discursivas que esse tema permite, e tentando sair do óbvio. Durante o primeiro ano de pesquisa, passei pela clássica ansiedade em relação à materialidade a ser utilizada, já que, naquele período, eu ainda não dominava a variedade de suportes e técnicas que hoje eu aplico no meu processo. Naquela fase inicial, meu foco era estudar o processo criativo em diálogo direto com o mundo vegetal, me garantindo e respaldando através do conhecimento prévio e bastante profundo que eu possuía como taxonomista[6] e etnobotânica.

A elaboração de obras artísticas com materiais orgânicos, como madeiras e plantas, tem sido discutida nos últimos anos em estudos que abordam a relação entre arte e natureza, sobretudo nas temáticas sobre o Antropoceno. De acordo com Benito Sánchez-Montañés & Rocío Arregui-Pradas (2014), a utilização de elementos orgânicos na criação artística promove uma ideia de reconexão com o meio ambiente, e permite ao artista lidar com uma materialidade em muitos casos efêmera. Segundo esses autores, é importante compreender que não devemos considerar arte ecológica apenas aqueles que trabalham com a natureza, mas também os artistas que atuam com todas as manifestações artísticas a nível simbólico, relacional, espiritual e emocional (Sánchez-Montañés & Arregui-Pradas, 2014). Isso se aplica ao que foi criado ao longo desses anos, pois, as obras aqui apresentadas buscaram se relacionar, extrapolando o nível literal do campo ecológico.

Ainda no campo da criação, os primeiros meses foram os mais difíceis, pois era evidente o quão imaturo estava o meu processo de criação, além de pessoalmente estar embebida em uma ansiedade que só foi resolvida após o exercício da prática. Salles (2006) aponta que o processo de criação é sempre algo contínuo e está em constante construção, suprindo as necessidades e os desejos do artista. Ao longo desse percurso, o artista, em alguns momentos, nutre o sentimento de que o objetivo nunca será plenamente alcançado, o que o leva a uma busca constante. Assim, segundo a autora, o tempo dedicado à criação se

[6] Profissionais especializados na identificação, classificação e organização de informações

relaciona com o tempo necessário para a configuração do projeto poético, que, no meu caso, ainda precisou passar pelo aprofundamento da materialidade, o que ao longo do tempo foi avançando sob outros meios. A autora também salienta que a continuidade do processo artístico nos faz perceber que nunca se sabe, com precisão, onde ele começa ou termina, sendo um movimento em permanente transformação.

Dessa forma, os próximos subcapítulos irão apresentar três obras que dialogam com o processo de criação conversando com o tema da dissertação. Sendo um do campo da performance denominado de *Berço de Daninhas*, o segundo é uma série fotográfica denominada de *Brotar* e o terceiro uma instalação denominada de *Morada dos Deuses*.

3.1- Berço de Daninhas

Minhas investigações no tema foram desencadeadas com a performance *Berço de Daninhas*. Essa performance nasceu do desejo de experimentar e compreender as conexões entre corpos marginalizados e as espécies vegetais como ervas daninhas, e as semelhanças relacionais que ambas possuem com a sociedade. Foi a partir dessa obra inaugural que minha pesquisa e prática ganharam contornos que fundamentaram o presente estudo.

Berço de Daninhas surge como um jogo de palavras inspirado na expressão popular *"nascer em berço de ouro"*, que remete àqueles que nascem em famílias privilegiadas, desfrutando desde o início da vida de uma condição de estabilidade social e financeira. Se o ouro é considerado um metal nobre e de alto valor em nossa sociedade, a expressão expõe aqueles que, mesmo antes da formulação das primeiras palavras, já carregavam consigo esse atributo de distinção. Em contraste, observamos a vida volátil e efêmera de espécies vegetais, que como as ervas daninhas, são relegadas a uma posição de desvalorização e exclusão.

Cibele Carvalho & Maria Alice Nogueira (2020) apontam que essa expressão expõe que "não basta nascer burguês, é preciso também aprender a sê-lo", indicando que a inserção em uma cultura de classe é fundamental para a manutenção dessas vantagens sociais. Além disso, a herança material e simbólica, como objetos que contam histórias familiares, desempenha um papel crucial na formação da identidade e nas disposições sociais (Carvalho & Nogueira, 2020), dessa forma, para as autoras, "nascer em berço de ouro" não apenas

descreve uma condição econômica, mas também reflete um processo mais amplo de socialização e perpetuação das hierarquias sociais.

> "*O primeiro é que "não basta nascer burguês, é preciso também aprender a sê-lo". Dito de outra forma, trata-se de distinguir o nascimento em uma família com alta posição na escala social do fato de ser inserido em uma cultura de classe, criar ou adquirir disposições socialmente herdadas, dominar esquemas mentais e ser capaz de significá-los e reproduzi-los"* (Carvalho & Nogueira, 2020, *p.*2).

Se observarmos um espelhamento, o oposto ocorre com as pessoas que ocupam as bases da estrutura social. Elas são continuamente ensinadas a aceitar um lugar de inferioridade em relação aos outros dentro da lógica de classe. Símbolos são atribuídos a esses corpos, e esse processo leva à internalização de um "*habitus*[7]*",* que reforça uma posição social, demarcando, de forma explícita, a desigualdade social.

No Capítulo 1, foi discutida a relação de semelhanças entre a designação de "ervas daninhas" e a marginalização de determinados corpos, destacando como essas espécies vegetais foram historicamente associadas a termos pejorativos que refletem sua indesejabilidade no contexto das atividades humanas ocidentais, moldadas por uma lógica branca e colonial. De maneira análoga, grande parte da população brasileira nasceu em um berço de ervas-daninhas: pessoas periféricas, pretas e indígenas que carregam as marcas de um passado colonial responsável por estruturar profundas desigualdades de classe, raça e gênero.

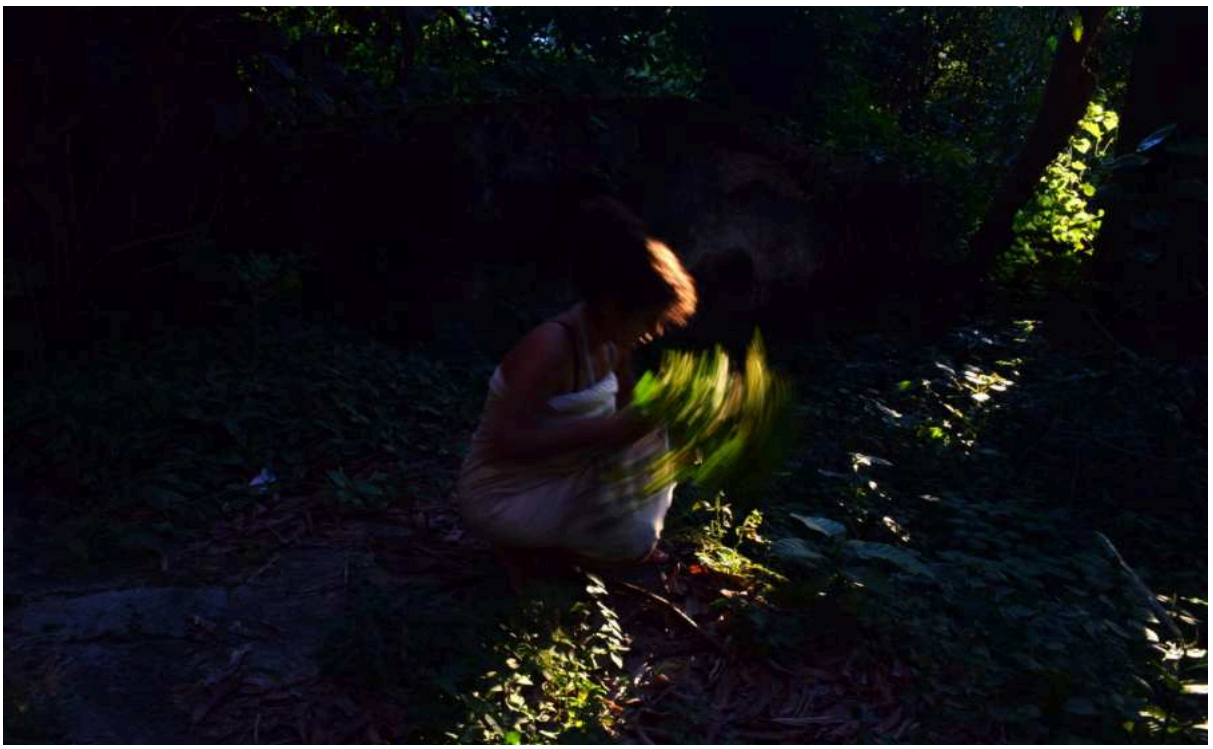
Ainda assim, apesar da guerra declarada contra esses corpos – seja pelas constantes inovações em tecnologias agrícolas destinadas à erradicação dessas ervas, seja pela violência nas favelas e periferias do Brasil, justificada por uma política infundada de combate às drogas – ambas persistem. Continuam a brotar entre os cimentos, a invadir monoculturas e a desafiar os limites impostos, reafirmando sua existência diariamente. Como não se cativar diante da resiliência na tentativa sistemática de apagamento? Essa relação instigante entre ervas

[7] O termo *habitus* citado refere-se ao conceito teorizado por Pierre Bourdieu sobre grupos que compartilham gostos e preferências ligados à mesma trajetória social (Setton, 2002)

daninhas e a sociedade ocidental moderna provoca reflexões sobre resistência e sobrevivência.

Ao aprofundar essas conexões, fica evidente como os discursos que marginalizam as ervas daninhas também ecoam nas narrativas sobre corpos racializados. Ambos são colocados como intrusos, ameaças à uma ordem estabelecida, elementos indesejados a serem controlados ou eliminados. No entanto, tanto as ervas quanto esses corpos resistem, encontrando formas de existir e persistir apesar das tentativas de apagamento. Ao adotar as ervas daninhas como metáfora, propus uma reflexão crítica sobre dinâmicas sociais e ambientais que atravessam corpos racializados – incluindo minha própria família – e suas estratégias de sobrevivência e reinvenção no mundo.

Antes mesmo de ingressar no mestrado, comecei a experimentar a performance. Minha primeira experiência ocorreu na casa de uma amiga, em um terreno baldio nos fundos do prédio onde ela morava. Foram duas semanas de vivências que ajudaram a construir a base dessa performance, resultando nos primeiros registros do trabalho (Figura 6 e 7).



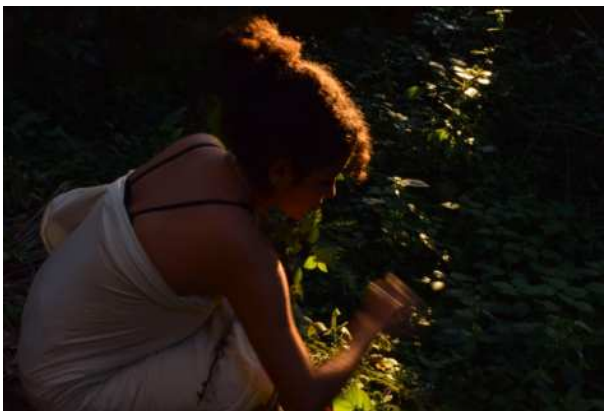


Figura 6: Primeiro Registro Berço de Daninhas
Fonte: Duda Yázigi

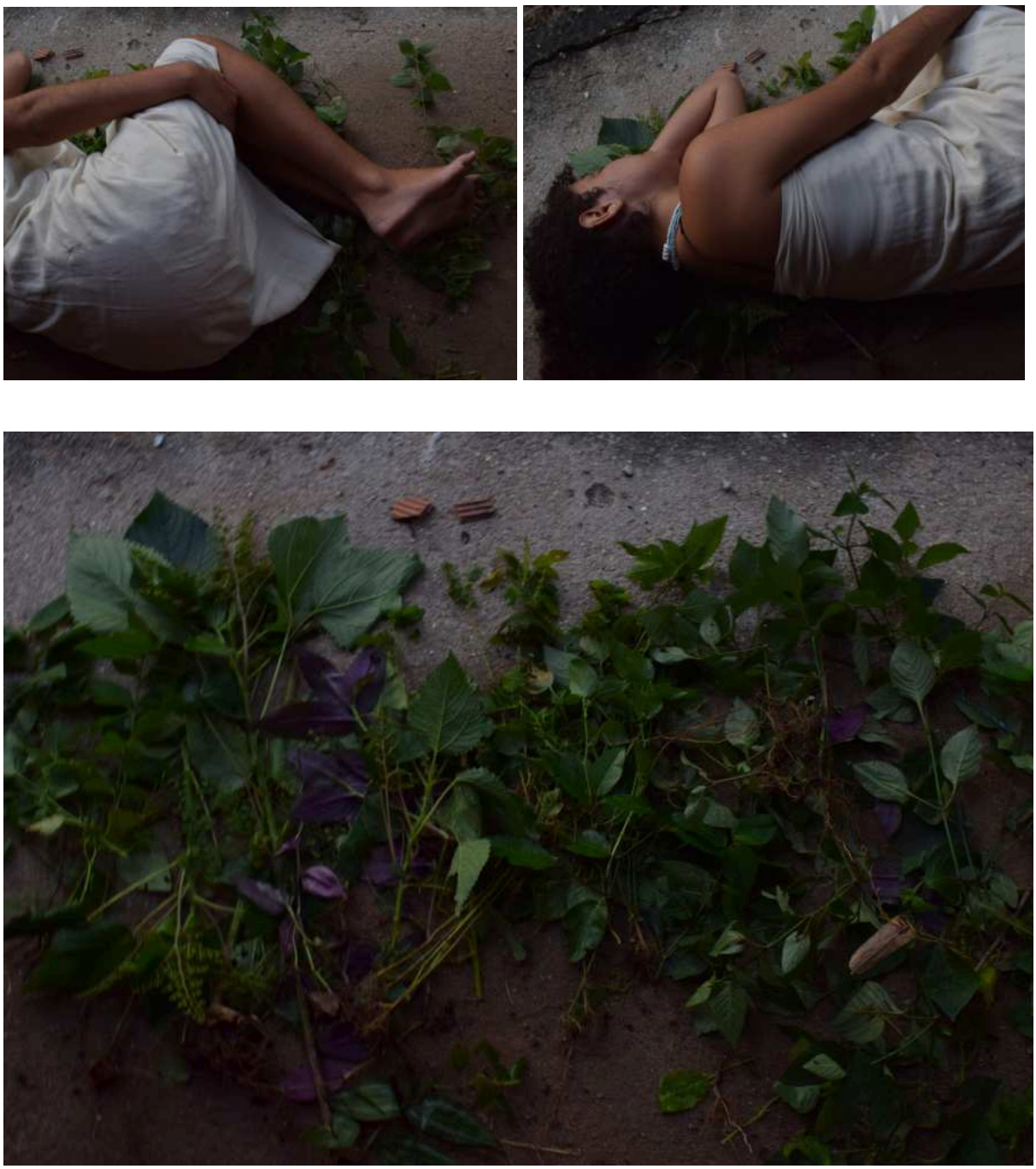


Figura 7: Primeiro Registro Berço de Daninhas
Fonte: Duda Yázigi

Após essa experiência inicial, reproduzi a performance em diferentes locais no Rio de Janeiro, como parques e jardins com alta densidade de vegetação. Esses experimentos, realizados em ambientes controlados e na presença de pessoas de confiança, foram essenciais para explorar os limites do corpo e delinear como esse trabalho deveria se expressar. No

entanto, devo admitir que a performance nunca foi a prática artística com a qual me sinto mais confortável, especialmente aquelas que exigem a exposição do meu corpo em espaços públicos ou em ambientes nos quais tenho pouco controle e segurança, me remetendo a uma sensação de vulnerabilidade o que por consequência atrapalha a ação.

De forma geral, a performance pode ser definida como uma ação, espetáculo, realização, desempenho, ritual ou cerimônia (Argan, 1995). Logo, entende-se que a performance é uma série de atividades nas quais o artista utiliza o corpo como meio de desenvolvimento de uma obra, que existe apenas no ato da ação presente (Malavolta, 2017). Esse estado de ação presente, segundo Ana Paula Malavolta (2017), oferece um corpo a outro, em um estado de presença. Porém, esse estado pode levar o artista a experienciar seus próprios limites, despertando sentimentos de fragilidade, anseios, medos, entre outros. E é justamente nesse ato de entregar o corpo ao outro, experienciando a vulnerabilidade e a incerteza de que, talvez, os limites do meu corpo possam ser ultrapassados, que reside meu desconforto no campo da performance.

Após essa etapa inicial, realizei a performance em uma área de floresta próxima ao Ilê Asé Isegun Odé, terreiro de candomblé localizado no município de Guapimirim, Rio de Janeiro/RJ. Nesse espaço, comecei a explorar outros materiais e suportes de registro, expandindo da fotografia para o registro visual em vídeo[8]. Durante esse processo, compreendi que, muitas vezes, menos é mais. Essa experiência me levou a adotar uma abordagem mais simples e essencial na composição da performance. Também foi nessa experiência mais próxima ao meu vínculo religioso que comecei a compor elementos mais ritualísticos na performance, compreendo que ela se relaciona diretamente com a religião.

Essas experiências em diferentes locais, durante o estágio inicial, contribuíram para que a performance fosse edificada de acordo com uma pluralidade territorial, uma vez que ela dialoga diretamente com o espaço no qual é executada, colocando o corpo em interação com o ambiente. Eduardo Néspoli (2004) afirma que a performance, em seu processo de criação, projeta-se no território e o trata em uma contínua rearticulação, seja com o meio, com as pessoas ou com os elementos simbólicos que são agregados ou dispensados ao longo da criação. Após essas experiências, ao longo do ano de 2022, tive duas vivências institucionais: uma no Galpão Bela Maré e outra na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV). Em

[8] Infelizmente perdi os registros devido a problemas no cartão de memória

ambas, essas projeções no território foram realizadas e, de certa forma, uma rearticulação da performance também ocorreu.

3.1.1 - Mostra Miolo - Galpão Bela Maré

Minha primeira experiência institucional com a performance ocorreu no Galpão Bela Maré, durante a primeira edição da Mostra Miolo. O Galpão Bela Maré é um espaço de arte fundado pelo Observatório de Favelas, com o objetivo de democratizar e difundir expressões artísticas, promovendo a descentralização dos equipamentos culturais da cidade (Miolo, 2024). Localizado na favela Nova Holanda, uma das 16 que compõem o Conjunto de Favelas da Maré (Miolo, 2024).

A Mostra Miolo é uma ação que articula as artes visuais contemporâneas, sobretudo a performance, para reinvenções sócio-estéticas a partir dos fazeres artísticos de favelas e periferias (Miolo, 2024). A proposta busca trazer para um campo ampliado proposições que retratem as vivências e reflexões desses territórios[9] e de seus sujeitos, dando luz às expressões do corpo, lócus de presenças, encontros e trocas (Miolo, 2024). Na primeira edição da Mostra Miolo, 12 artistas foram selecionados, e as apresentações ocorreram entre agosto e novembro de 2022, nas vias públicas e no entorno do Galpão Bela Maré. Minha apresentação aconteceu especificamente no dia 15 de outubro de 2022.

[9]Para o presente trabalho, compreendo o conceito de território com base em Milton Santos (1999), que o define como um espaço marcado por uma história humana e por um recorte social bem delimitado, conforme a experiência social daqueles que o habitam, segundo ao autor: *"O território não é apenas o conjunto dos sistemas naturais e de sistemas de coisas superpostas. O território tem que ser entendido como o território usado, não o território em si. O território usado é o chão mais a identidade. A identidade é o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O território é o fundamento do trabalho, o lugar da residência, das trocas materiais e espirituais e do exercício da vida"* (Santos, 1999, *p.*8)

Figura 8: Registros primeira Mostra Miolo
Fonte: Ramon Vellasco

Ao ser umas das selecionadas para Mostra Miolo, me deparei com algumas incertezas, dentre as quais, destaco que ao longo da minha vida não edifiquei uma profunda familiaridade com o território da Maré, pois minha família pertence ao território do Jacaré[10].

[10] Favela carioca situada nas adjacências do bairro Rocha e Riachuelo

Após ser selecionada, fiz três visitas ao território: a primeira com o curador Jean Carlos Azuos, a segunda sozinha e, na terceira, fui acompanhada pela artista Fava Silva, uma amiga e moradora do complexo da Maré, ela também havia sido selecionada para a mesma mostra no mesmo período, o que proporcionou uma pesquisa conjunta. Nessas visitas conheci um pouco mais do complexo da Maré, algumas histórias locais e pude edificar o roteiro e a estratégia de execução da performance.

Ao estudar o local onde eu realizaria a performance, percebi que a execução seria desafiadora, uma vez que o território da Maré possui pouca vegetação disponível para a ação. Ao longo do percurso, percebi a dificuldade em não conseguir coletar plantas suficientes para compor a "*cama de daninha*s", que seria o ato final. Como estratégia, adotei uma abordagem mais literal da performance, utilizando ervas daninhas que cresciam no asfalto, entre vielas e ruas, como parte da composição. Optei por caminhos que apresentavam mais terrenos baldios e com maior concentração de vegetação.

Figura 9: Registros primeira Mostra Miolo
Fonte: Ramon Vellasco

Outro aspecto que compreendi ao longo das visitas é que essa performance havia uma uma ligação direta com o culto aos ancestrais presentes na candomblé, dentre tais fatores

destaco o fato daquele território ser formado em parte sob manguezais da baía de Guanabara (Bastos & Drach, 2024), associados a orixá Nanã. Assim, para compor de forma simbólica e trazer tais referências, escolhi utilizar elementos que dialogassem com essa conexão, como os fios de conta, o cesto de palha e a roupa branca, escolhas que remetesse a esse culto ligado não só ao mangue, mas também ao conceito de ancestralidade que a própria performance demanda.

Em *Performances do Tempo Espiralar*, Leda Maria Martins (2021) salienta como a performance se torna um espaço de recriação e rememoração, no qual as temporalidades do presente, passado e futuro se configuram em um movimento espiralar. Esse movimento é refletido nos elementos que compõem a ação, na gestualidade desse corpo diaspórico, que ressignifica sua história por meio de gestos, rituais e narrativas corporais. Clifford Geertz (1978), por sua vez, ressalta que, na performance, símbolos culturais são projetados para os espectadores, moldando a forma de interação com o mundo naquele momento. Foi por meio de gestos corporais e elementos ritualísticos que busquei remeter, para além, do conceito das ervas daninhas, evocando uma ancestralidade diaspórica e silenciada.

Figura 10: Registros primeira Mostra Miolo
Fonte: Ramon Vellasco

Poderia trazer diversas percepções corporais, emocionais e sentimentais, mas prefiro me concentrar em alguns aspectos que dialogam diretamente com o que já expus. Durante todo o percurso da performance, contei com a presença da equipe do Galpão Bela Maré, além de outros artistas que também estavam realizando suas performances. Percebi que os moradores da Maré foram extremamente receptivos; não senti nenhum olhar ou reação negativa, especialmente em relação às minhas vestimentas, que remetiam ao candomblé, saliento que a mesma abertura comunitária ocorreu nas apresentações dos outros artistas. Essa aceitação me proporcionou uma sensação de segurança. Apesar de não ter vínculos afetivos com o território ou com as pessoas que me acompanhavam naquele dia, a receptividade que encontrei me deu confiança para seguir adiante com a performance

Como já mencionei, a ausência de vegetação representou um desafio no início, o que influenciou na quantidade de elementos coletados e o roteiro proposto (Anexo I) foi planejado para percorrer terrenos baldios onde fosse possível encontrar algumas plantas. A performance finalizava nos fundos de um colégio público[11], próximo a uma vila olímpica, onde o espaço contribuiu para o desfecho da ação.

Néspoli (2004) afirma que no ato da performance, o espaço resguarda um tom que em alguns casos os coloca numa posição de sobrevalorização, em relação a outros elementos, o que foi no caso da ação no Galpão Bela Maré, nesses casos, o autor aponta que o território trabalha para um recorte espaço-temporal que se difere das ações cotidianas locais, assim, o corpo precisa se adaptar a estas novas funções e temporalização de acordo com a nova espacialidade para assim, conseguir entrar em ressonância, os elementos oferecidos pelo espaço determinam uma integração corpo/espaço. O corpo age no espaço ao mesmo tempo em que o espaço estimula o corpo. Assim, a escolha do melhor trajeto a pesquisa espacial e histórica contribuíram para que meu corpo conseguisse melhor ressonância da ação com o espaço e os objetos.

[11] CIEP Presidente Samora Machel

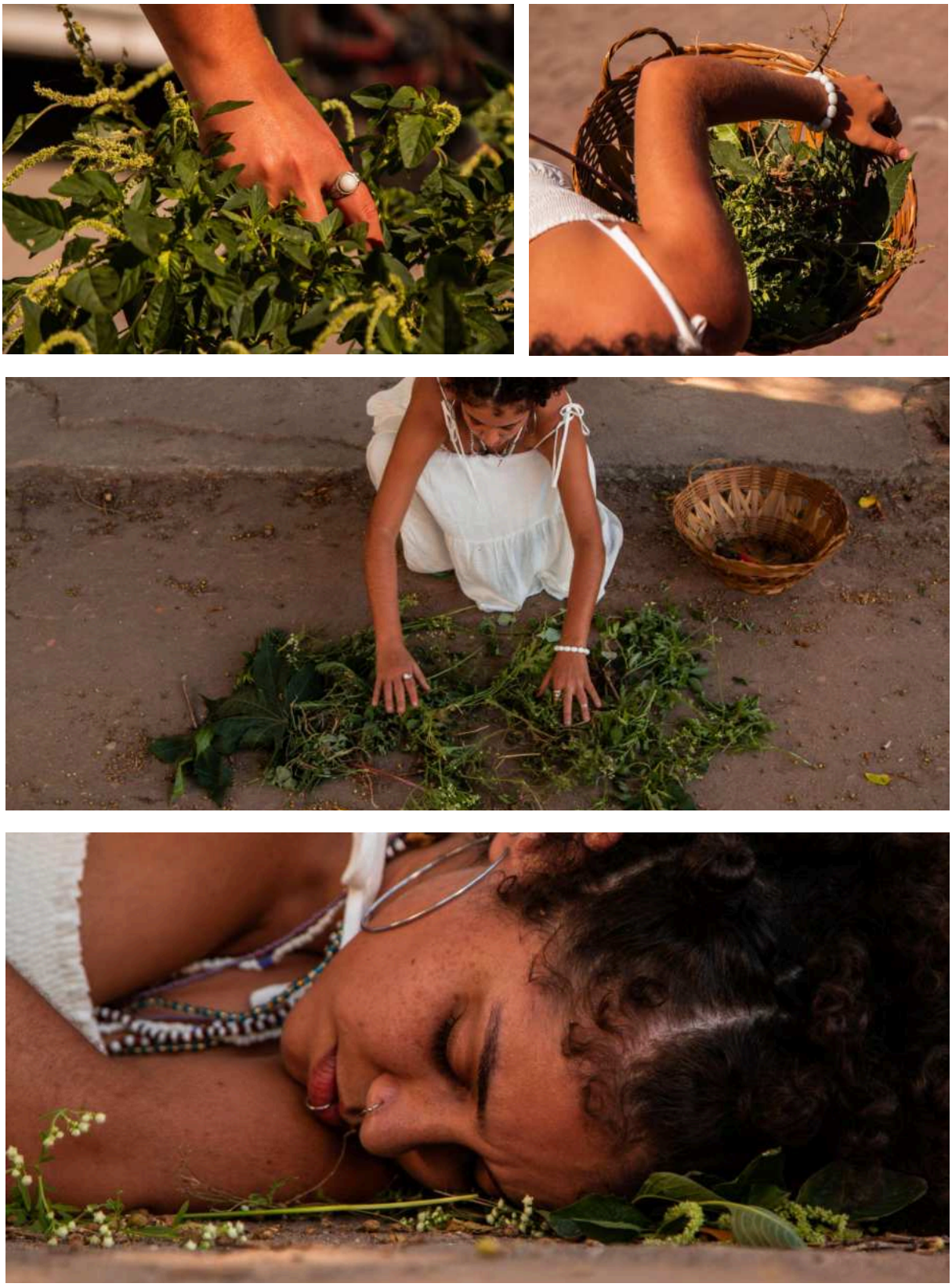


Figura 11: Registros primeira Mostra Miolo
Fonte: Ramon Vellasco

3.1.2 - Residência na Floresta - EAV

Minha segunda experiência em espaços institucionais ocorreu em novembro do mesmo ano, durante a Residência da Floresta, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV). Enquanto, na Maré, como mencionado anteriormente, a proposta da performance dialogava de forma direta com o território, inserindo-se em um contexto macro e micro da ação, no EAV o contraste territorial era evidente. Se na Maré a narrativa se alinhava ao *"berço de daninhas"*, no Jardim Botânico o diálogo se estabelecia com pessoas de classe média alta, associadas ao *"berço de ouro"*. Essa diferença não se devia apenas à localização da EAV, mas também ao perfil da escola, que reflete as características de seu entorno. Nesse contexto, precisei construir uma relação com o Parque Lage, onde eu mesma assumia o lugar simbólico da erva daninha.

Outra característica importante a ser destacada, ao comparar os dois espaços, é a diferença em relação à vegetação. Ao contrário da Maré, o EAV conta com uma abundância vegetal, resultado da floresta que, ao longo dos anos, foi invadindo os jardins planejados ao redor do palacete. Tal "invasão" ao entorno do palacete foi destacada logo na primeira semana da residência, onde a equipe da escola proporcionou uma aula com uma especialista do IPHAN, que explicou que essa vegetação florestal não foi fruto de um planejamento, mas consequência da falta de manutenção, permitindo que essas plantas ocupassem e transformassem os jardins (Medeiros, 2015)

É importante ressaltar que a ideia conservadora de que as florestas "invadem" os espaços destinados aos jardins parte de uma perspectiva específica de quem relata o fato. Ailton Krenak (2019) aponta que a humanidade caminha cada vez mais para um modelo de ocupação social de ambientes artificiais, criados por aqueles que devoram florestas, montanhas e rios, enquanto as populações aceitam passivamente esse distanciamento da natureza. Vandana Shiva (2003) complementa essa reflexão ao destacar que a homogeneização social e ambiental ignora a diversidade e a autonomia dos ecossistemas. Dessa forma, a chamada "invasão" das florestas sobre os jardins remete à discussão apresentada no primeiro capítulo, em que a força regenerativa da vida, representada pelas "ervas daninhas", ocupa espaços que, por descuido ou falta de manutenção, revelam imposição de uma vida artificial criada pela humanidade.

Para fins de registro, optei por gravar essa performance, uma decisão que surgiu como um desdobramento dos registros já realizados, uma vez que, até então, eu contava apenas com registros fotográficos. Para essa gravação, utilizei duas câmeras[12] posicionadas em ângulos diferentes e com lentes específicas, escolhidas para contribuir com uma melhor compreensão e visualização da performance.

Registrar a performance em vídeo foi uma experiência mais confortável e enriquecedora. Esse formato me levou a repensar a composição estética, explorando novas possibilidades criativas, além de permitir que a obra fosse apresentada sem a necessidade da minha presença física. Outro aspecto relevante foi o fato de a performance ter sido realizada em uma escola de arte, o que contribuiu para uma sensação de segurança em relação ao público. O registro em vídeo mostrou-se tão interessante que despertou em mim o desejo de reconstruir a performance de forma mais técnica, reconsiderando elementos como o local, o figurino e aspectos técnicos, como sonoplastia e estabilização de câmera, que apresentaram problemas durante a gravação. Esse aprimoramento da obra me permitiria ampliar suas possibilidades de exibição.

Daniele Neves (2012) aponta que, a performance por ser considerada uma arte efêmera, muitos artistas, com o intuito de transformá-la em um produto definitivo, optam pelo registro documental da ação performática. Segundo a autora, existem diversas formas possíveis de registrar performances, sendo os mais comuns os registros fotográficos e videográficos. Esses registros funcionam como vestígios da ação e auxiliam na compreensão do trabalho. No entanto, Neves ressalta que tais registros permitem apenas uma interpretação parcial da ação performática, pois outros estímulos - não visuais - da performance não estariam presentes (Neves, 2012). É importante destacar que o registro em vídeo difere de uma *vídeoperformance*, no segundo, o vídeo ou a câmera interage na ação como um agente performativo, tornando-se evidente sua presença como dispositivo estruturante da ação (Vinhosa, 2020)

A performance na EAV, assim como no Galpão Bela Maré, foi elaborada a partir de um roteiro (Anexo II). Iniciei a performance dentro do Palacete, colocando meu corpo em contraste com os símbolos aristocráticos presentes naquele espaço. Escolhi começar em um ponto específico: o local onde turistas costumam formar filas para tirar fotos, com a intenção de provocar um incômodo com minha presença. A partir dali, iniciei o trajeto de saída,

[12] As câmeras utilizadas foram Canon 60D

simbolicamente me desvencilhando desses elementos que representam a hegemonia de um passado colonial e opressor. Deixando o ambiente que enxergam meus semelhantes como um "dano" e adentro a floresta, historicamente vista como invasora e indesejada, transformando-a em um local de acolhimento.

Figura 12: Performance Berço de Daninhas EAV
Fonte: Acervo Pessoal

O palacete que abriga o EAV, é uma das mansões históricas mais emblemáticas da cidade do Rio de Janeiro, ela preserva referências arquitetônicas que destacam a conexão da família Lage com a Europa, bem como elementos que remetem à herança colonial brasileira. Essas características refletem não apenas o gosto e as influências culturais, mas também, o poder social e econômico da família construído sobre as bases de um passado escravocrata (Bicalho, 1998; Medeiros, 2015). É justamente por esse palacete carregar em sua essência símbolos de um poderio econômico e social enraizado na exploração de mãos negras e indígenas que dou início a performance dentro do palacete e decido me distanciar desse espaço, como um ato de rebeldia e distanciamento a essas estruturas do passado.

Durante o percurso, fui coletando espécies vegetais, num movimento que remete ao conceito de Sankofa, simbolizando um retorno às minhas origens e ao meu berço ancestral. Assim como na mostra Miolo, incorporei elementos religiosos e simbólicos que dialogam com o território em questão. No EAV, a performance se encerra em um banco de areia

próximo a uma queda d'água, naquele ponto, a água doce carrega simbologias de maternidade, nutrição e saciedade. Ali, conecto-me a Oxum, orixá das águas doces, e preparo a cama enquanto nomeio e evoco aqueles que edificaram minha ancestralidade e me nutriram em vida quando foi preciso, além das espécies vegetais comestíveis coletadas ao longo do caminho. São eles: Raimundo e Raimunda Cunha, Sônia Regina, José Pereira, Boldo, Caruru e Jambo Rosa.

Figura 13: Performance Berço de Daninhas EAV
Fonte: Acervo Pessoal

Como pontuado anteriormente, a performance é um evento de transmissão de informações e códigos culturais (Goffman, 1967). Dessa forma, busquei utilizar os códigos dos quais estava embebida, tanto simbólicos quanto literais, incorporando eles à performance de maneira sutil, sem descaracterizar a ação. Leda Maria Martins (2021) aponta que a performance atua como um meio de reconciliação identitária, transformando o corpo em uma

memória viva que reivindica sua herança cultural, ao mesmo tempo em que resiste aos apagamentos históricos e em busca ao traçar novos caminhos.

Dessa forma, esse percurso, que se inicia envolto em símbolos aristocráticos — nos quais sou visto como incômodo e passível de expulsão — se encerra no acolhimento diante da mata, no seio familiar, é também um gesto de reconhecimento das minhas raízes e do lugar de onde vim. Além disso, deitar-se sobre a cama de plantas e ervas não é apenas um ato físico, mas uma conexão com os saberes africanos e indígenas, com os antepassados que vivenciaram deslocamentos forçados e cujas identidades foram marcadas por exclusão e apagamento.

Figura 14: Performance Berço de Daninhas EAV
Fonte: Acervo Pessoal

3.2 - Brotar

O segundo trabalho que apresento no âmbito desta dissertação e que dialoga e traduz o tema da pesquisa, conjugado com meu processo como artista e pesquisadora, é denominado de *Brotar*. Desde já adianto que esse trabalho, ao contrário do apresentado anteriormente, não possui circulação institucional como os outros aqui apresentados, o que lamento, pois ele possui diversas camadas simbólicas, processuais e estéticas que merecem ser compartilhadas.

Figura 15: Brotar
Fonte: Acervo pessoal

Para ilustrar melhor, trago meu processo que desencadeou no *Brotar* (Figura 15). Tal obra começa com o desejo em conjugar o conhecimento como bióloga em um lugar artístico, unindo materialidades singulares. Assim, o estudo começou através do desejo de experimentar como sementes de diferentes espécies brotavam sob diferentes estímulos. A ideia inicial foi coletar espécies vegetais de alto valor simbólico para algumas populações e

nenhum ou baixo valor comercial e que por tal razão estão entrando em desuso, porém, apesar do seu desuso é possível encontrá-las de forma abundante pelas ruas e bairros, devido a baixa necessidade de manejo. Dentre as sementes que coletei e consegui realizar um bom manejo doméstico e no meu atelier foi a Monguba ou Castanha do Maranhão (*Pachira aquatica* Aubl.), isso se deve ao potencial germinativo de suas sementes, que apresentam rápida e fácil germinação mesmo em condições simples em terra. Com estímulos adequados, a munguba brota com facilidade.

Coccia (2018)[13], ao destacar uma perspectiva em que as plantas ocupam um papel central na relação com outros seres, sugere que compreender a vida passa pelo estudo da vida vegetal, já que as plantas se integram ao ambiente de maneira fundamental, sendo fonte de matéria-prima essencial para o funcionamento dos ecossistemas, ao contrário dos animais. Nas produções artísticas, as discussões socioambientais sobre o antropoceno, nem as plantas ocupam o centro do debate. Nesse sentido, autores como Pinto & Marin (2022) e Santos (2021) apontam a importância de trazer as espécies vegetais para o centro das produções artísticas, deslocando a agência humana da centralidade das relações ambientais e propondo obras em que as plantas ocupem esse lugar central.

Assim, entre as sementes que coletei e consegui manejar de forma eficiente, tanto em casa quanto no ateliê, destaca-se a monguba (Figura 16), também conhecida como castanha-do-Maranhão (*Pachira aquatica* Aubl.). Sua escolha se deve ao potencial germinativo, já que suas sementes germinam de forma rápida e simples, mesmo em condições básicas, como em terra comum. Com os estímulos adequados, a monguba brota com facilidade, tornando-se um elemento central na obra.

[13] Apesar de citar o autor por considerar relevante a discussão em *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*, que aborda as relações entre plantas e outras espécies sob um olhar crítico, é importante destacar que ele comete equívocos em relação às noções do processo evolutivo.

Figura 16: Cacau da Monguba
Fonte: Carvalho-Sobrinho (2020)

Além das suas características biológicas, a escolha da monguba (Figura 16) também está relacionada ao seu simbolismo. Originária do Maranhão e presente em toda a região Norte, incluindo o sul do Pará (Duarte, 2015), essa planta possui copa frondosa e frutos que lembram o formato do cacau. No Brasil, especialmente no Sudeste, a monguba é amplamente utilizada em projetos de arborização urbana (Carvalho-Sobrinho, 2020) também por seus frutos, que abrem-se ainda na árvore, e ao caírem no chão já vão secos, evitando danos ao caírem, diferentemente de outras espécies como exemplo, o abacateiro (Silva, 2012). Além disso, seu crescimento rápido e a manutenção simples fazem dessa árvore uma presença constante na paisagem das cidades.

Apesar de ser uma árvore comum nas grandes capitais, a monguba muitas vezes passa despercebida por quem circula pelas ruas, e suas propriedades alimentícias e medicinais são pouco conhecidas (Freires, 2022). Suas castanhas e folhas possuem usos diversos, mas esses atributos são desconhecidos pela maior parte da população (Kinupp, 2014). Essa invisibilidade funcional da Monguba reflete sobre a marginalização de saberes no cotidiano urbano. Comecei a estudar a monguba em 2011, no meu primeiro período em biologia, e, ao longo dos anos, fui construindo uma relação de descoberta e interesse por essa espécie. Conforme aprofundei meus estudos em diferentes áreas, percebi como essa árvore, apesar de

seu grande potencial, era reduzida a uma função ornamental na arborização urbana. Com o tempo, passei a refletir sobre como a trajetória dessa espécie guarda semelhanças com a história de muitos brasileiros que, por diversos motivos, se deslocam de seus locais de origem para ocupar espaços de invisibilidade nas cidades.

Esse lugar simbólico de deslocamento para os grandes centros urbanos em busca de melhores condições de vida reflete a realidade de muitas famílias brasileiras, incluindo a minha, que migrou do Pará para o que hoje é Brasília. A Monguba carrega consigo a marca desse movimento, tornando-se - para mim - um símbolo dessa trajetória. A escolha dessa espécie, portanto, possui uma conexão pessoal profunda. Nas grandes cidades, os corpos migrantes são frequentemente relegados a posições subalternas e de invisibilização, assim como a monguba, que, ao ser deslocada de seu território de origem, perde seus símbolos, signos e significados culturais em favor de um uso somente funcional, como a arborização. Essa analogia ressalta a forma como tanto pessoas quanto espécies vegetais são deslocadas de suas histórias e significados ao serem inseridas em outros contextos.

Appadurai (1996), como já discutido no capítulo 1, ao refletir sobre os fluxos globais e os deslocamentos humanos, pontua que tal mobilidade acaba por redefinir identidades e pertencimentos. A consequência desses deslocamentos leva à fragmentação de tradições e laços culturais. No caso das famílias migrantes, como a minha, tal deslocamento implica não apenas uma mudança geográfica, mas também uma reconfiguração de suas narrativas e práticas culturais. Esse movimento reflete a perda de saberes ancestrais que estão intrinsecamente ligados ao território de origem (Toledo & Barrera-Bassols, 2015).

Assim, a monguba torna-se um símbolo dessa mão de obra invisibilizada, composta por pessoas que, devido a fatores socioeconômicos e socioambientais, deixam seus lares em busca de uma vida melhor, mas acabam tendo seus conhecimentos tradicionais desvalorizados ou apagados no processo. Essa analogia entre o deslocamento das espécies vegetais e o das pessoas evidencia como ambos são submetidos a processos de desterritorialização, nos quais significados e conexões ancestrais são apagados ou ressignificados em favor de uma lógica urbana hegemônica. Aqui, o conceito de erva daninha adquire uma camada migracional em diálogo com Appadurai (1996).

Figura 17: Brotar
Fonte: Acervo pessoal

Para a elaboração dessa obra, coletei as sementes das espécies no Aterro do Flamengo e as levei para casa, onde iniciei o processo de germinação. Nos primeiros dias, concentrei em testar diferentes estímulos para as sementes, com o objetivo principal de fazê-las brotar. Para isso, coloquei cerca de dez sementes em contato com água, luz e hormônios naturais, e fui registrando os resultados de maneira sistemática, seguindo uma abordagem tecnicista. Os primeiros registros[14] foram focados em medir o crescimento das sementes, confesso que nesse primeiro momento fiquei engessada no método científico. Tal enfoque me levou, por um período, a desconsiderar a plástica e a estética do processo, que, em essência, traduzem o nascimento e a transformação dessas sementes.

Após um mês de observações, testes e fotografias para acompanhar o crescimento das sementes, levei tais registros para os encontros do grupo de orientação, buscando contribuições e análises coletivas. No primeiro encontro, senti certa frustração, pois minha intenção inicial era trabalhar com as plantas já em um estágio mais avançado de crescimento.

[14] Infelizmente, devido a problemas no HD externo, perdi esses registros iniciais.

No entanto, ao apresentar meu processo e compartilhar as sensações que surgiram ao longo dele, junto a contribuição do grupo, percebi que aquilo que eu já havia desenvolvido poderia já ser considerado um resultado de obra que dialogava com o meu processo artístico.

Essa reflexão me levou a criar uma composição estética que seria registrado como fotografias, nela havia o desejo de alinhar a obra com as anotações que eu vinha fazendo no meu caderno de artista. Foi nesse momento que surgiu a Figura 17. Aqui, o ato de criação se revelou no próprio processo de observação de um fenômeno que estava além do meu controle, *um nascimento*. Minha posição era de observadora, acompanhando um evento cotidiano da natureza a partir da perspectiva da minha pesquisa.

Naquele momento, percebi que a construção de uma obra não se limita à escolha de materiais ou técnicas. Inicialmente, meu foco estava na seleção da melhor semente e na técnica mais adequada para fazê-la brotar. Jean-François Lyotard (1997) aponta que a estética das formas só se concretiza quando o artista renuncia à ideia de domínio. Foi nesse ponto que entendi como a dimensão estética não é apenas um aspecto complementar, mas um elemento fundamental para a obra estabelecer relações com o mundo, foi preciso deixar o domínio em segundo plano e compor a obra ainda em processo.

Felix Guattari (1992) observa que a estética não é apenas um aspecto formal, mas um meio de produzir subjetividades e abrir novos modos de existência, assim, os elementos que compuseram a obra possuem diversos significados. Françoise Vergès (2021), em *Decolonizar o museu: Programa de desordem absoluta*, discute a estética como um espaço de resistência, especialmente quando ela busca questionar estruturas coloniais e seus mecanismos de exclusão. Já Jean-François Lyotard (1997) aponta que a arte vai além da representação, pois ela é capaz de desafiar narrativas já estabelecidas e provocar novas formas de percepção.

Figura 18: Brotar
Fonte: Acervo pessoal

Para compor a imagem, escolhi dois elementos principais: um prato de barro e uma base de bambu. A escolha do barro está ligada ao princípio, presente nas religiões de matriz africana, sendo a matéria primordial para a criação de todos os seres humanos. Segundo Prandi (2005) na visão yorubá, o barro é a matéria-prima da qual os seres humanos são moldados pelo orixá Oxalá, estabelecendo um vínculo essencial entre a criação do mundo e a existência humana (Abiodun *et al.,* 2022). Além disso, o prato de barro é tradicionalmente utilizado como suporte para oferendas, representando aquilo que é entregue ao "outro", seja ele vivo ou não

Já a base de bambu estabelece uma conexão direta com Oyá, orixá associada ao mundo dos mortos e, consequentemente, à ancestralidade. Segundo Pierre Verger (1999), o bambu representa a passagem entre dimensões, a comunicação entre o mundo dos vivos e dos mortos. A intenção foi reforçar esse vínculo ancestral, evocando aqueles que já partiram, sejam os meus ou os ancestrais de tantos que transitaram em vida. Ambos os elementos fazem parte do ato de criação, que, segundo Giorgio Agamben (2018), não se trata apenas de um potencial de criação, mas de uma relação entre resistência e o próprio ato criativo.

Após a escolha dos materiais, coloquei a semente com água nos pratos de barro e passei a acompanhar seu crescimento, no processo de crescimento das raízes, afastava seu contato direto com a água para estimular seu alongamento. Essa experimentação resultou em uma raiz com formato de gancho, um efeito visual inesperado mas visualmente interessante. Tim Ingold (2012), ao citar Martin Heidegger, afirma que a "coisa" é fruto de vários "aconteceres", uma perspectiva que se conecta diretamente com o processo de *Brotar*. Cada elemento da obra foi composto de forma singular cada um em sua temporalidade, resultando em um final próprio e dotado de significados.

Além disso, ao longo do processo fui registrando observações e reflexões em um caderno. Durante esse período, enquanto a planta brotava, fui revisitando aquilo que eu escrevia e percebi que meus sentimentos em relação ao processo estavam conectados a uma ideia de crescimento e expansão, optando posteriormente em transcrever algumas partes no barro. Para crescer, é necessário romper a casca, atravessar a película que envolve e criar espaço em direção a uma zona de nutrição. Essa compreensão surgiu ao observar a planta rompendo sua casca amadeirada e direcionando a raiz à água (Figura 18) antes que as primeiras folhas pudessem se desenvolver. O crescimento exige ruptura para a busca por nutrição, princípio que também se manifesta nos deslocamentos de tantas pessoas que deixam seus lugares de origem, independentemente da motivação, em busca de melhores condições para crescimento.

3.3 - Morada dos Deuses

A última obra a ser apresentada no âmbito desta dissertação é denominada de *Morada dos Deuses*, foi mais uma obra que integrou o programa Residência na Floresta no EAV (Escola de Artes Visuais do Parque Lage), nosso projeto *Eixo do mundo, morada dos deuses: Diálogos sobre Antopofagia e Epistemicídios na floresta*[15] tinha como objetivo lançar luz sobre as memórias guardadas na Floresta da Tijuca, por compreendermos que a Floresta da Tijuca é reduto de saberes etnobotânicos oriundos de cosmovisões silenciadas.

Nossas pesquisas naquele período tinham como pontapé inicial o artigo de Vinicius Vasconcelos Castro (2014) denominado de *Iroko, Loko: o eixo do mundo e a morada dos*

[15] Proposta apresentada por Roberta Azevedo e Rosemeri Conceição (Doutoranda PPGAV-UFRJ), artista e curadora, respectivamente.

deuses, assim, nossa proposta tinha como objetivo retomar as diversas memórias guardadas na Floresta da Tijuca, e estruturar ações e obras durante a residência que permitissem ler aquele espaço como um reduto de saberes botânicos oriundos de diferentes cosmovisões silenciados pelo epistemicídio: lugar de trabalho, trânsito, lazer e morte de homens e mulheres sequestrados pelo tráfico e diversas políticas anti-indígenas, mas também como cenário de sobrevivência e re-escrita das identidades afro-diaspóricas e indígenas (Fonseca 2017; Fonseca, 2020).

Nosso ponto de partida para a proposta foi trazer Iroko, orixá representado pela Gameleira-Branca ou Figueira-Branca (*Ficus insipida*). Nos contos africanos, aprendemos que essa foi uma das primeiras árvores cultuadas pela humanidade (Verger, 1999). Nos tempos mais remotos, embora inicialmente não fosse considerada sagrada, tornou-se um símbolo de reverência à medida que passou a servir como repositório para os assentos de outras divindades (Verger, 1999). Relatos também indicam que, em diversas regiões, os moradores evitavam se aproximar da árvore, pois acreditavam que ali habitava o espírito de um homem muito velho, Loko, que vagava ao seu redor durante a noite carregando uma tocha acesa para assustar os viajantes (Prandi, 2005). Diz-se ainda que qualquer pessoa que olhasse diretamente para seu rosto enlouqueceria e morreria rapidamente.

Por ser uma árvore frondosa, com galhos extensos e copa densa, Iroko sempre atraiu lenhadores interessados em sua madeira. No entanto, aqueles que tentavam derrubá-lo eram perseguidos, amaldiçoados e até mortos (Prandi, 2005). Até hoje, há quem acredite que móveis ou objetos feitos com sua madeira carregam a presença do espírito da árvore, manifestando-se em gemidos e ruídos durante a noite, como um lamento por não poder mais vagar pela floresta com sua tocha (Castro, 2014).

Além dessa dimensão mítica, Iroko é visto como guardião da ancestralidade e dos antepassados, associado à passagem do tempo e aos fenômenos meteorológicos. Ele rege o ciclo de vida de cada indivíduo, sendo considerado aquele que detém o poder sobre a permanência dos seres humanos na Terra (Chevalier & Gheerbrant, 2007). A partir dessa e de outras cosmogonias, a árvore pode ser compreendida como um símbolo das relações entre a terra e o céu, pois, essa espécie está diretamente ligada às passagens do tempo (Chevalier & Gheerbrant, 2007). Suas raízes profundas mergulham no solo, enquanto seus galhos se estendem em direção ao céu, configurando-se como um eixo do mundo (Martins 2010; Castro, 2014). Além disso, ela reúne em si os quatro elementos: a água, que circula em sua

seiva; a terra, que a nutre por meio das raízes; o ar, que alimenta suas folhas; e o fogo, que pode emergir do atrito de sua madeira (Castro, 2014).

E foi partindo desta cosmogonia e do diálogo com as discussões já foram trazidas, nos apropriamos dessa cosmovisão que define a floresta como a morada dos deuses e um ser vivo em constante transformação, propusemos para a residência uma instalação baseada em madeira e elementos que pudéssemos encontrar no entorno do EAV. A ideia de realizar uma instalação relacionada com a cosmogonia Yorubá e da árvore de Iroko, já fazia parte da proposta e desde o início. No entanto, ainda não compreendíamos como esse processo se daria na prática.

Na semana em que realizamos a entrevista e fomos aprovadas, uma tempestade derrubou uma figueira (*Ficus* sp.) nos jardins da escola, expondo suas raízes. No meu primeiro dia, ao caminhar pelo espaço, me deparei com essa árvore frondosa caída. Após uma análise, identifiquei que se tratava de uma figueira, mas não da subespécie caracterizada de Gameleira-Branca, que, inclusive, não foi encontrada nos jardins do EAV. Ainda assim, por se tratar de uma figueira, estabelecia uma conexão com a proposta inicial. Busquei a equipe do EAV e do ICMBIO, que confirmaram a identificação da espécie, mas informaram que seria necessário obter uma autorização do ICMBIO para trabalhar com aquele material vegetal. Dessa forma, iniciei os trâmites para solicitar permissão ao ICMBIO para utilizar as partes da figueira, ciente de que, por se tratar de uma área de preservação ambiental, qualquer intervenção só seria possível com a devida autorização. O processo levou cerca de um mês e meio, e, ao obter a permissão, contei com o apoio da própria equipe do ICMBIO para cortar as raízes e outras partes da árvore que seriam incorporadas à instalação.

Dentro da minha produção artística, percebo que ela não ocorre somente no campo do controle e da intenção; o imprevisível, as coincidências e as sincronicidades são fatores que venho compreendendo como fundamentais em minhas criações. Jorge Coli (1995) aponta que a arte se constrói na relação entre o planejamento e o inesperado, sendo o artista aquele que está atento às oportunidades do acaso. No campo da escultura e da instalação, percebo que essa relação com o acaso se intensifica, pois algumas materialidades muitas vezes se apresentam de maneira autônoma, alterando o percurso da obra. A arte é influenciada pelos contextos e pelos eventos fortuitos, acasos e de sincronicidade, que podem transformar um simples objeto em elemento de criação (Ostrower, 2001). Durante minha residência, a queda da árvore exatamente do gênero que eu estava propondo, apesar de ser um acontecimento

acidental da natureza, ressignificou o processo criativo, evidenciando como a matéria e o ambiente participam ativamente da obra. Como alguém que acredita na sincronicidade das coisas, percebo que essa instalação não surgiu apenas da minha intenção, mas de um diálogo entre mundos, onde as coincidências se tornam parte estruturante da criação.

Figura 19 : Processo de Coleta das Raízes
Fonte: Acervo pessoal

Dentre as partes do vegetal, escolhi as raízes como elemento central na obra que estava desenvolvendo. Essa decisão foi baseada no fato de que as raízes simbolizam o passado, as origens e a ancestralidade — “a raiz das coisas” —, enquanto a copa das árvores representa o novo, o topo e o que ainda está por vir. Assim, ao compreender que minha produção artística naquele período estava calcada no tema da ancestralidade, optei por utilizar as raízes na instalação. Após coletá-las com a ajuda da equipe do ICMBIO e realizar sua higienização, percebi que sua camada externa, semelhante a uma casca, apresentava uma textura rugosa que remetia às mãos e peles de pessoas mais velhas. Por esse motivo, decidi preservar esse aspecto, evitando lixamento ou selagem com maçarico e aplicando apenas um

verniz natural para destacar seu tom original. Essa escolha foi viabilizada com o apoio do professor Marcos Duarte, do Parque Lage, que colaborou na exploração de técnicas para o tratamento dos galhos dentro do ateliê 3D da escola.

Figura 20: Processo de Montagem da Obra
Fonte: Acervo pessoal

Os galhos foram suspensos para inverter a lógica tradicional, posicionando o passado acima, essa escolha reforça a ideia de que nossa ancestralidade nos envolve e sustenta, formando um casulo simbólico. O formato da instalação remetia a um ninho, evocando a

ideia de casa e acolhimento. A semelhança das raízes com mãos femininas (Figura 20) evocou uma proposta de ancestralidade feminina para a obra. No entanto, senti a necessidade de estabelecer um diálogo também com a ancestralidade masculina. Para resolver essa questão, optei por incorporar a barba-de-velho (*Tillandsia usneoides*), uma bromélia de aparência filamentosa que remete a barbas longas. Essas plantas epífitas crescem sobre as árvores e são comuns em áreas de franja florestal[16], ampliando a conexão simbólica entre os elementos naturais e as representações ancestrais na instalação. Além disso, o conjunto dessas plantas e raízes não apenas reforçavam uma sensação de proteção, mas também criavam um ambiente de pertencimento, conexão, refúgio e abrigo.

Figura 21: Finalização da Obra
Fonte: Acervo pessoal

[16] zona de transição entre a floresta e áreas urbanas

O objetivo era que as pessoas entrassem na instalação e experimentassem a sensação da passagem do tempo. Para que essa conexão não se restringisse ao campo visual e simbólico, busquei ativar gatilhos sensoriais por meio de óleos essenciais e plantas capazes de despertar memórias olfativas, como exemplo utilizei café, alfazema, tangerina, água de rosas, entre outros. Para isso, baseei-me na pesquisa de Gonçalves (2021) que em seu doutorado pesquisou os padrões de memórias olfativas da população brasileira, considerando como certos cheiros podem ativar lembranças e evocar experiências do passado.

Segundo Leda Maria Martins (2021) a ancestralidade se desvia da linearidade do tempo. Assim, ao suspender os galhos e inverter a lógica tradicional, colocando o passado acima, busquei simbolizar a presença constante daqueles que nos precederam. Esse movimento de retorno e transformação é refletido no que Leda Maria Martins (2021) afirma, de que o tempo não é uma linha reta, mas um fluxo que se curva e se expande. A materialidade escolhida para a instalação, composta por troncos, plantas e aromas, visa evocar, de certa forma, uma transcendência do aqui e agora, unindo passado, presente e, talvez, futuro de maneira sincrônica. A ideia de que a ancestralidade atravessa a temporalidade e se manifesta fisicamente na obra, onde cada elemento carrega em si a força de um tempo que não é rígido, mas vivo e em constante transformação.

Figura 22: Ativação da Instalação
Fonte: Acervo pessoal

As instalações artísticas contemporâneas ao longo das últimas décadas, vem se mostrando uma forma de provocar ao espectador uma experiência sensorial e imersiva, permitindo com que a obra se expanda para além do campo visual e simbólico (Xavier, 2019). Ainda neste contexto, esse tipo de obra apresenta o campo sensorial como um elemento fundamental, ativando não apenas a sua percepção visual, mas também outros sentidos, como o olfato e o tato. Como Jussara Xavier (2019) destaca, a interação entre corpo e espaço em uma instalação cria um ambiente dinâmico e multifacetado, onde o espectador se torna parte integrante e ativa da obra (Xavier, 2019). Na instalação que criei, busquei evocar uma sensação de passagem do tempo por meio de elementos que proporcionassem gatilhos sensoriais e dessa forma, ativassem uma conexão com o público, fazendo com que a experiência fosse não apenas visual, mas também sensorial e emocional. Essa abordagem, como aponta Jussara Xavier (2019), transforma a instalação numa experiência corporal, onde o espectador não é apenas um observador, mas sente e vivencia a obra de uma maneira mais íntima.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ervas-daninhas são espécies vegetais historicamente designadas por termos pejorativos, que se baseiam na indesejabilidade delas. Como argumenta Vandana Shiva (2003), a lógica hegemônica classifica como "ervas daninhas" aquelas plantas que não possuem valor comercial dentro da economia capitalista, assim como deslegitima conhecimentos e práticas que não se alinham ao pensamento ocidental dominante. Esse modelo de pensamento declarou guerra a essas espécies e, todavia, elas permanecem brotando nos cimentos, prédios e monoculturas – a cada brecha, uma oportunidade de nascimento.

Contudo, a experiência que a sociedade estabeleceu com esses vegetais possui semelhanças discursivas com aquelas instituídas aos corpos marginalizados. Ambas compartilham um passado e um destino comum, tendo suas histórias marcadas por processos históricos de marginalização e apagamento. A relação entre os discursos atribuídos a essas espécies vegetais e a determinadas pessoas as coloca em um lugar de exclusão em diferentes camadas da sociedade. Esse mesmo mecanismo opera sobre corpos subalternizados, que são vistos como "impróprios" dentro das normas sociais e econômicas estabelecidas (Kilomba, 2019).

Apesar de todo o apagamento e subalternização, essas plantas insistem em renascer e essas pessoas, em resistir às inúmeras violências. Dessa forma, a metáfora dessas plantas nos convida a olhar para os espaços de ruptura e resistência como potenciais territórios de reinvenção e florescimento da vida. O crescimento das ervas-daninhas nas rachaduras da cidade nos rememora que a natureza encontra maneiras de sobreviver, desafiando as estruturas que tentam sufocá-la. Esse fenômeno se reflete nos processos de resistência de corpos e culturas que, apesar das tentativas históricas, continuam a existir e a se reinventar.

Ao transpor essa relação capitalista e colonial para um nível global, verifica-se que anos de sufocamento ambiental e social ocasionaram o que denominamos Antropoceno, resultado das estruturas de poder ocidentais hegemônicas, levando a uma triste realidade de crise climática e desigualdade socioambiental (Latour, 2014; Cadena, 2018). Dessa forma, como argumentam Jota Mombaça e Musa Mattiuzzi no prefácio de *A Dívida Impagável*, de Denise Ferreira da Silva (2019), a destruição do mundo colonial é um experimento necessário para a construção de outros futuros. Assim, a recriação de espaços de ressignificação é um meio de construir imaginários alternativos, necessários para a reconstrução desse mundo em ruínas (Tsing, 2019).

Observamos, então, que a visão de mundo dominante, moldada por uma lógica colonial e antropocêntrica, resultou em uma profunda cisão entre humanidade e meio ambiente (Cadena, 2018; Krenak, 2019). Esse distanciamento não apenas impactou e desestruturou cosmovisões ancestrais (Toledo & Barrera-Bassols, 2015), mas também afetou a forma como grupos subalternizados enxergam a si mesmos e reconstroem suas identidades em um mundo que cria narrativas pejorativas para seus corpos.

E daí surge um questionamento: como essas vidas, matizadas pelo terror (Mombaça, 2017), que historicamente tiveram suas existências subalternizadas, conseguem se reinventar e recriar novos modos em um mundo em ruínas? Evoca-se a compreensão de que arte, natureza, identidade e tempo se entrelaçam na construção de narrativas que possibilitam a reconstrução de mundos. É preciso recriar novas narrativas contra-hegemônicas para a construção da identidade de pessoas subalternizadas, buscando espaços que as referenciem de forma que seus corpos não sejam relegados à subalternidade, mas sim a lugares de reconhecimento positivo.

Dentre as estratégias de ressignificação da realidade, vê-se a expressão artística como uma forma de resgate e preservação de saberes ancestrais, mas também como um instrumento político, um ato de resistência contra narrativas hegemônicas que historicamente marginalizaram esses corpos e suas produções (Munanga, 2012; Nascimento, 2020). Trata-se de pensar em produções artísticas que questionam e subvertem as formas de existência na terra. Como argumenta Leda Maria Martins (2021), a arte pode ser um espaço de evocação da ancestralidade e de reconfiguração das temporalidades, onde passado, presente e futuro coexistem de maneira espiralar.

Assim, ao recriar narrativas, mergulha-se e espelha-se em epistemologias temporais, onde aquilo que foi contado passa a ser ressignificado e a temporalidade é reencenada de outras formas. A visão ocidental linear e progressiva contrasta com a espiralidade do tempo nas cosmologias africanas e ameríndias, onde passado, presente e futuro coexistem em um fluxo contínuo (Martins, 2021; Ekong, 2022). Essa percepção do tempo tem implicações diretas na forma como a arte se relaciona com a ancestralidade e a transmissão de saberes. Como destaca Gayatri Spivak (2010), o apagamento da memória de grupos subalternizados é um dos mecanismos centrais do colonialismo, tornando fundamental a recuperação e a reinvenção de narrativas que desafiem as estruturas hegemônicas. Por isso, evocá-las torna-se fundamental para a reconfiguração de outras realidades.

Dessa maneira, a prática artística apresentada não se contém apenas em técnicas, mas busca expor reflexões que se materializam na minha produção, que se posiciona como um território de resistência e reinvenção. Por meio da instalação, da fotografia e da performance, busquei evocar memórias, tensionar temporalidades e criar diálogos entre o passado, o presente e as possibilidades de futuro, com o intuito de ressignificar o presente e construir futuros. Essas reflexões se materializam nas obras *Berço de Daninhas*, *Brotar* e *Morada dos Deuses*, todas evocando a relação entre arte, natureza, identidade, pertencimento, ancestralidade e tempo. Cada uma dessas produções se insere em um contexto que explora camadas simbólicas que dialogam com processos históricos, sociais e culturais.

O percurso que busquei traçar evidencia como a arte pode ser um campo de experimentação e descoberta, conforme apontado por Cecília Almeida Salles (2006), que discute o processo criativo como um movimento contínuo de aprendizado e transformação. A experiência prática e a imersão no fazer artístico permitiram que minha pesquisa avançasse para além da teoria, tornando-se um campo de ação concreta, onde o próprio ato de criação se revela como um processo de reflexão sobre o mundo e sobre mim mesma enquanto artista e pesquisadora.

A performance *Berço de Daninhas*, por exemplo, propõe um diálogo entre o corpo e o espaço, trazendo referências ao candomblé e às dinâmicas sociais que estruturam a desigualdade entre corpos racializados e famílias subalternizadas. Como argumenta Leda Maria Martins (2021), a performance pode ser compreendida como um meio de reconciliação identitária, onde o corpo se torna um território de memória e resistência.

No trabalho *Brotar*, busquei ampliar as discussões ao incorporar elementos do mundo vegetal e da biologia, aprofundando o simbolismo das sementes como metáfora para deslocamentos e recomeços. Como aponta Emanuele Coccia (2018), compreender a vida passa necessariamente pelo entendimento da vida vegetal, pois as plantas estruturam a existência de todos os outros seres. Essa perspectiva destaca a importância de deslocar o olhar para além da dimensão humana e reconhecer outras formas de existência.

Por fim, a instalação *Morada dos Deuses* resgata a cosmogonia de Iroko para construir uma reflexão sobre pertencimento e conexão entre diferentes temporalidades. Nela, as dimensões de passado e presente e as cosmogonias ancestrais se reencontram, formando uma espécie de passagem do tempo.

BIBLIOGRAFIA

ABIODUN, Rowland; CAMARGO, Kim; NASCIMENTO, Wanderson Flor. O conceito de ìwà na estética iorubá. *Problemata-Revista Internacional de Filosofia*, v. 13, n. 1, p. 185-203, 2022.

AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato*. Rio de Janeiro: Ed. Boitempo, 2018.

ALBUQUERQUE, Henrique Detomi de. Estado transitório: questões sobre arte, natureza e urbanidade. In: *Formas de vida - Anais do 32º Encontro Nacional da ANPAP*. Fortaleza: IFCE, 2023.

APPADURAI, Arjun. *Fear of small numbers*. Duke University Press, 2006.

APPADURAI, Arjun. *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*. Vol. 1. U of Minnesota Press, 1996.

APPADURAI, Arjun. *The future as cultural fact: Essays on the global condition*. Rassegna Italiana di Sociologia, v. 14, n. 4, p. 649-650, 2013.

ARAÚJO, Aldevane de Almeida; SOARES, Emanoel Luis Roque. Identidade e relações étnico-raciais na formação escolar. Práticas Educativas, Memórias e Oralidades - *Rev. Pemo*, v. 1, n. 1, p. 1-14, 2019.

ARANTES, Priscila Almeida Cunha. Cicatrizes da memória: arte, natureza e violência nas obras de Ana Mendieta, Enrique Ramírez, Ayrson Heráclito, Danilo Barata e Giselle Beiguelman. *PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG*, v. 14, n. 32, p. 354-375, 2024.

ARGAN, Giulio C. *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa: Estampa, 1995.

ARMAS, Dionys Rivas. La oralidad: expresión de la memoria ancestral de las mujeres para aportar a la cultura afrovenezolana. Missões: *Revista de Ciências Humanas e Sociais*, v. 3, n. 1, p. 26-45, 2017.

BASBAUM, Ricardo. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

BASTOS, Lucivaldo Dias; DRACH, Patricia Regina Chaves. Mapeamento do processo de evolução urbana do Complexo da Maré, Rio de Janeiro. *Revista de Morfologia Urbana*, [S. l.], v. 12, n. 1, 2024.

BENDASSOLLI, Pedro F.; BORGES-ANDRADE, Jairo Eduardo. Representações e estratégias identitárias na experiência do artista. *Psicologia & sociedade*, v. 24, p. 607-618, 2012.

BICALHO, Maria Fernanda Baptista. O urbanismo colonial e os símbolos do poder: o exemplo do Rio de Janeiro nos séculos XVII e XVIII. *Estudos Ibero-Americanos*, v. 24, n. 1, p. 31–57, 1998.

BIJRAL, Quleen Kaur; SHARMA, Vandana. The power of subaltern memory in Mahasweta Devi's Bedanabala: Her life, her times. *Bharatiya Pragna: An Interdisciplinary Journal of Indian Studies*, Vol. 1, No. 3, 2016 2016.

BRIGHENTI, Alexandre Magno; OLIVEIRA, Murilo Fernandes Biologia de plantas daninhas. In: OLIVEIRA JÚNIOR, R.S.; CONSTANTIN, J. (Eds.). *Plantas daninhas e seu manejo Guaíba: Agropecuária, 2001*. p.18-58.

BRIGHTMAN, Marc; LEWIS, Jerome (Ed.). *The anthropology of sustainability: beyond development and progress*. New York: Springer, 2017.

KELLY, bruno; Fotografia pela agência Reuters. In: *G1 Amazonas. Seca de 2024 já afeta mais de 747 mil pessoas no AM e supera número de atingidos em 2023*. Disponível em: https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2024/09/30/seca-de-2024-ja-afeta-mais-de-747-mil-pessoas-no-am-e-supera-numero-de-atingidos-em-2023.ghtml. Acesso em: 02 de dezembro de 2024

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

CARVALHO, Cibele Noronha de; NOGUEIRA, Maria Alice. "Nascer em berço de ouro": o quarto infantil como instância socializatória. *Educação & Sociedade*, v. 41, p. e234058, 2020.

CARVALHO SOBRINHO, Jefferson Guedes de. *Pachira* in *Flora e Funga do Brasil.* Jardim Botânico do Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: https://floradobrasil.jbrj.gov.br/FB23585. Acesso em: 30 jan. 2025.

CASTRO, Vinicius Vasconcelos. Iroko, loko: o eixo do mundo e a morada dos deuses. *Contexto*, p. 17, 2014.

CHEVALLIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores e Números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

COLI, Jorge. *O que é arte*. 15. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

CORTINES, Erika; BIANQUINI, Luiz Antonio; DIAS, André Henrique de Souza; OLIVEIRA JUNIOR, José Quirino de; BREIER, Tânia Beatriz. Superação de dormência em sementes da liana *Abrus precatorius* L. *Floresta e Ambiente*, v. 17, n. 2, p. 98–103, 2010.

DELEUZE, Gilles. *O que é Filosofia?* São Paulo: Ed. 34, 1991.

DESCOLA, Philippe. *Beyond nature and culture*. Routledge, 2014.

DIEGUES, A. C. *O mito da natureza intocada*. São Paulo: Hucitec, 1996.

DOMINGOS, Luis Tomas. A visão africana em relação à natureza. In: ANAIS DO III ENCONTRO NACIONAL DO GT HISTÓRIA DAS RELIGIÕES E DAS RELIGIOSIDADES – ANPUH: Questões teórico-metodológicas no estudo das religiões e religiosidades. *Revista Brasileira de História das Religiões*, v. III, n. 9, 2011.

DUARTE, Maria Cecília. Pachira in *Lista de Espécies da Flora do Brasil*. Jardim Botânico do Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: http://floradobrasil2015.jbrj.gov.br/FB23585. Acesso em: 30 jan. 2025.

EKONG, Joseph T. Rethinking John S. Mbiti's Metaphysical Trajectory of Time in Africa. *European Journal of Philosophy, Culture and Religion,* v. 6, n. 1, p. 43-56, 2022.

ELIAS, Norbert. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

EVERT, Ray F.; EICHHORN, Susan E. *Biologia Vegetal*. Trad. Ana Cláudia M. Vieira. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2014.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, [1961] 1968.

FERDINAND, Malcom. *Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho*. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

FERNANDES, Larissa Hellen Alves. *Fissuras, trincas e rachaduras em prédios da UFERSA campus Angicos – estudo de caso.* 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Engenharia Civil) – Universidade Federal Rural do Semi-Árido, Angicos, 2022.

FERNANDES, Betanaia Rita Anjos; SANTOS, Luciene Souza; APOEMA, Keu. Memórias de vó Maria Rita: identidade, cultura e resistência quilombola. *Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)biográfica*, v. 9, n. 24, p. e1194-e1194, 2024.

FONSECA, Thiago Vinícius Mantuano da. Comendador Antônio Martins Lage: Entre a História Oficial e a Real Formação da Burguesia Brasileira. In: XXIX Simpósio Nacional de História, 2017, Brasília. *Anais do XXIX Simpósio Nacional de História*, 2017.

FONSECA, Thiago Vinícius Mantuano da. A Ilha das Enxadas Sob Domínio da Família Lage (1823-1882). *H-industri@* (B. Aires), v. 26, p. 1-15, 2020.

FOSTER, Hal. *The return of the real: art and theory at the end of the century*. Cambridge: MIT Press, 1996.

FREIRES, Jainni Dias. *Efeito da utilização da farinha da castanha de Munguba (Pachira aquatica) na qualidade física, físico-química, microbiológica e atividade antioxidante de pão sem glúten* (Mestrado em Ciências Naturais e Biotecnologia) – Universidade Federal de Campina Grande, 2022.

GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, [1976] 1994.

GEERTZ, Clifford. A Religião como Sistema Cultural. In: *A Interpretação das Culturas.* Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Trad. Fanny Wrobel. 13. ed. Rio de Janeiro: LCT, [1989] 2008.

GOFFMAN, Erving. *Interaction Ritual*. New York: Anchor Books, 1967.

GOMES, Nilma Lino. Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil: uma breve discussão. In: *EDUCAÇÃO ANTI-RACISTA: Caminhos abertos pela Lei 10.639*. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.

GONÇALVES, Patrícia Maria Rodrigues. *Identificação e caracterização de memórias olfativas em amostra da população brasileira. 2021*. Tese (Doutorado em Neurociências e Comportamento) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

HALBWACHS, Maurice. *Memória coletiva*. São Paulo: Vértice: Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HARNEY, Stefano; MOTEN, Fred. *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Stud*y. Wivenhoe; Nova York; Port Watson: Minor Compositions, 2013.

HERCULANO, Selene; PACHECO, Tania. Racismo ambiental, o que é isso. *Rio de Janeiro: Projeto Brasil Sustentável e Democrático*: FASE, 2006.

HERZOG, Werner. Sobre o Absoluto, o Sublime e a Verdade Extática. *Revista Carbono*, 2010. Disponível em: http://revistacarbono.com/artigos/01sobre-o-absoluto_wernerherzog/. Acesso em: 12 abr. 2022.

HESSE, Linnea; LEUPOLD, Jochen; SPECK Thomas; MASSETER, Tom. A qualitative analysis of the bud ontogeny of Dracaena marginata using high-resolution magnetic resonance imaging. *Scientific Reports*, v. 8, n. 1, p. 9881, 2018.

HOOKS, Bell. *Ensinando pensamento crítico: sabedoria prática*. Trad. Bhuvi Libanio. São Paulo: Elefante, 2020.

HOOKS, Bell. *Yearning: race, gender, and cultural politics*. New York: Routledge, 2015 [1990].

JESUS, Maria Priscila dos Santos de. Alguns conceitos pertinentes à temática das relações étnico-raciais em educação. In: *VI COLÓQUIO INTERNACIONAL EDUCAÇÃO E CONTEMPORANEIDADE*, 2012, São Cristóvão-SE.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, v. 18, n. 37, p. 25-44, 2012.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

KON, Noemi Moritz; SILVA, Maria Lúcia da; ABUD, Cristiane Curi (orgs.). *O racismo e o negro no Brasil: questões para a psicanálise*. São Paulo: Escuta, 2020.

KINUPP, Valdely; LORENZI, Harri. *Plantas alimentícias não convencionais (PANC) no Brasil: guia de identificação, aspectos nutricionais e receitas ilustradas*. São Paulo: Instituto Plantarum, 2014.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami.* São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LATOUR, Bruno. *Anthropology at the time of the Anthropocene: a personal view of what is to be studied*. American Association of Anthropologists, Washington, 2014.

LATOUR, Bruno. *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno.* São Paulo: Ubu Editora, 2020.

LATOUR, Bruno. *Onde aterrar? Como se orientar politicamente no Antropoceno*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

LIMA, Valesca; IAMAMOTO, Sue. “Culture War” against Brazilian universities: how budget cuts and changes in tertiary education policies are affecting the academic community. *Alternautas*, v. 7, n. 2, 2020.

LOEWE, Daniel. Refugiados climáticos: ¿quién debe cargar los costos?. *REMHU: Revista Interdisciplinar da Mobilidade Humana*, v. 22, p. 169-187, 2014.

LYOTARD, Jean-François. *O inumano: considerações sobre o tempo.* São Paulo: Nova Estampa, 1997.

MAFRA, Ana Isabela. Capacidade de germinação de Abrus precatorius L. (Fabaceae). *Brazilian Journal of Animal and Environmental Research,* v. 4, n. 1, p. 116-141, 2021.

MALAVOLTA, Ana Paula Parise. *Performance, corpo, limite e acontecimento: uma experiência nas artes visuais.* Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), 2017.

MARTINS, A. *Erinlé, o caçador e outros contos africanos.* 1. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2010.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar*. 1. ed. Belo Horizonte: Editora Cobogó, 2021.

MATTOS, Nelma Cristina Silva Barbosa. *Arte Afro-brasileira: identidade e artes visuais contemporâneas.* Paco e Littera, 2020.

MEDEIROS, Andressa Aparecida de Jesus. *O ecletismo no casarão do Parque Lage: o olhar do visitante e análise morfológica do ecletismo, a história, a escola e o tombamento.* 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História da Arte) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015.

MENEZES, Hélio Santos. *Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira.* 2018. 234 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

MIOLO. *Performances e territorialidades na Maré* org. Fabián Cevallos Vivar, Isabela Souza da Silva. Rio de Janeiro : EFFE Imagens e Textos, 2024. PDF

MOMBAÇA, Jota. *Não vão nos matar agora*. Editora Cobogó, 2021.

MOMBAÇA, Jota. *O mundo é meu trauma*. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, MG, número 11, p. 20-25, 2017.

MOMBAÇA, Jota; MATTIUZZI, Musa. Prefácio. In: SILVA, Denise Ferreira da. *A Dívida Impagável*. São Paulo: Oficina de Imaginação Política, 2019. p. [15-27].

MORAES, Vicente Henrique Fernandes. Organogênese em meristema apical do caule de seringueira. *Pesquisa Agropecuária Brasileira*, v. 17, n. 6, p. 893–897, 1982.

MUNANGA, Kabengele. Negritude e identidade negra ou afrodescendente: um racismo ao avesso?. *Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)*, v. 4, n. 8, p. 06-14, 2012.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra.* 5. ed. rev. e amp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. (Coleção Cultura Negra e Identidades).

NASCIMENTO, Abdias. *O quilombismo.* Editora Perspectiva SA, 2020.

NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado.* 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

NÉSPOLI, Eduardo. Performance e Ritual: processos de subjetivação na arte contemporânea. Campinas, *Cadernos da Pós-Graduação/Instituto de Artes, UNICAMP*, v. 6, p. 108-113, 2004.

NEVES, Daniele Quiroga. Performance e registro: a produção performática de Claudia Paim. *Seminário de História da Arte-UFPel*, n. 2, 2012.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2001.

PINTO, Thiago Vinícius da Silva; MARIN, Ana. Arte e educação com as plantas: imagens e poesia no ensino de botânica. *Revista Cerrados*, v. 31, n. 60, p. 89–102, 2022.

PLAISANT, Marcus; ALMEIDA, Gustavo; HADDAD, Assed Naked. Patologias biológicas–tratamento de vida vegetal nos edifícios históricos do Rio de Janeiro. In: *IV Congresso Internacional na Recuperação, Manutenção e Restauração de Edifícios (CIRMARE)*, 2015.

PRANDI, Reginaldo. O candomblé e o tempo: concepções de tempo, saber e autoridade da África para as religiões afro-brasileiras. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 16, n. 47, p. 43–58, out. 2001.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixá*s. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

QUEIROZ, Rubens Teixeira. *Abrus*. In: *Flora e Funga do Brasil*. Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Disponível em: https://floradobrasil.jbrj.gov.br/FB82565. Acesso em: 08 ago. 2024.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, v. 7, n. 13, 1996.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento.* Tradução de Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROCHA, Josefa Eleusa. Arte e meio ambiente: caminhos que se entrelaçam. *Research, Society and Development,* v. 11, n. 5, p. e21911527898-e21911527898, 2022.

SALLES, Cecilia Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2006.

SÁNCHEZ-MONTAÑÉS, Benito; ARREGUI-PRADAS, Rocío. La creación artística ante el paradigma ecológico. *Arte y Políticas de Identidad*, p. 209–226, 2014.

SANTOS, Milton. O dinheiro e o território. Geographia: *Revista da Pós-Graduação em Geografia,* v. 1, n. 1, p. 7-13, 1999.

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

SANTOS, Antonio Bispo dos**.** *Somos da terra*. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, n. 12, p. 44–51, ago. 2018.

SANTOS, Ariane Alves dos. Artes vegetais: uma leitura do conceito de natureza a partir das obras de Christa Sommerer, Laurent Mignonneau, Nils Udo e Emanuele Coccia. *Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento*, v. 6, n. 2, p. 23-34, fev. 2021.

SANTOS, Luís Carlos Ferreira dos; JESUS, Rita de Cássia Dias Pereira. Estética afrodiaspórica como lugar para imaginar e transformar o mundo: cinema negro e libertação. *Revista Trama Interdisciplinar*, v. 14, n. 1, p. 62–77, 2023.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. *Revista Brasileira de Educação*, p. 60-70, 2002.

SHIVA, Vandana. *Monoculturas da Mente: Perspectivas da Biodiversidade e da Biotecnologia*. São Paulo: Gaia, 2003.

SILVA, Karina Batista da; ALVES, Edna Ursula; MATOS, Valtencir Pereira; BRUNO, Ronny de Lucena Araújo. Caracterização morfológica de frutos, sementes e fases da germinação de *Pachira aquatica* Aubl. (Bombacaceae). *Semina: Ciências Agrárias*, v. 33, n. 3, p. 891–898, 2012.

SILVA, Denise Ferreira da. *A dívida impagável*. São Paulo: Oficina de Imaginação Política; Living Commons, 2019. 198 p.

SILVA, Luciana Bosco e. *Instalação: espaço e tempo*. 2011. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011. Disponível em: http://hdl.handle.net/1843/JSSS-8R8LVY. Acesso em: 14 fev. 2025.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* 1. ed. Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Petrópolis: Vozes, 2002.

TOLEDO, Víctor M.; BARRERA-BASSOLS, Narciso. A memória biocultural: A importância ecológica das sabedorias tradicionais. São Paulo: *Expressão Popular*, 2015.

TSING, Anna Lowenhaupt; SWANSON, Heather Anne; GAN, Elaine; BUBANDT, Nils (Orgs.). *Arts of living on a damaged planet: Ghosts and monsters of the Anthropocene*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.

TSING, Anna. *Viver nas Ruínas: paisagens multiespécies no antropoceno*. Brasília, DF. Mil Folhas, 2019.

VÄYRYNEN, Tarja. Rethinking national temporal orders: the subaltern presence and enactment of the political. *Review of International Studies*, v. 42, n. 4, p. 597–612, 2016.

VERGER, Pierre. *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo.* Salvador: Corrupio, 1999.

VERGÈS, Françoise. *Decolonizar o museu: programa de desordem absoluta.* São Paulo: Editora Ubu, 2021.

VINHOSA, Luciano. Videoperformance: corpo em trânsito. *Estado da Arte*, v. 1, p. 1-13, 2020.

XAVIER, Jussara Janning. Instalação na arte contemporânea brasileira: interrogações sobre composições visuais e cênicas fundadas na interação corpo-espaço. *Art & Sensorium*, v. 6, n. 1, p. 34-45, 2019.

ANEXO I

Proposta: Berço de Daninhas

Artista: Roberta Azevedo

Introdução

Nascer em *berço de ouro*, sob o desígnio tradicional do vocabulário brasileiro, significa uma pessoa que nasceu em uma família rica (e branca) e que goza de uma segurança social e financeira desde o nascimento. Ao contrário disso, temos uma porção da sociedade brasileira, majoritariamente preta/indigena, que nasceu sob insegurança social e financeira devido ao passado colonial e o histórico de políticas públicas excludentes que tinham como objetivo manter uma estrutura de privilégios e consequentemente de exclusão hereditária.

Quando olhamos para o meio ambiente, observamos que “ervas daninhas” são espécies vegetais que vem sendo historicamente designadas por termos pejorativos, que se baseiam na indesejabilidade em relação às atividades humanas ocidentais (e brancas), muitas delas, são nativas ou naturalizadas tem como caráter principal seu papel pioneiro, em ocupar espaços outrora desocupados, e além disso, muitas delas são espécies com grande importância na história da humanidade, sobretudo, pelo seu caráter alimentício, onde o desconhecimento que segue colocando-as em um lugar de desvalorização (Kinupp & Lorenzi, 2014) “Muitas plantas são o denominadas "mato", "daninhas", "invasoras" e até "nocivas" por brotarem espontaneamente entre as plantas cultivadas ou em locais onde as pessoas acham que não podem ou não devem ocorrer” (Kinupp & Lorenzi, 2014, p. 13).

Fora declarada uma guerra a elas, e, todavia, permaneciam brotando nos cimentos, prédios e monoculturas. Como não se interessar pela curiosa relação que essas espécies estabelecem com a sociedade ocidental moderna? Que continua exaustivamente a criar tecnologias para destruí-las. E elas sempre estão a renascer. Por outro lado, ao aproximar as nuances desse discurso, torna-se impossível, não traçar um panorama de semelhanças discursivas e simbólicas entre elas e corpes racializades. Usar como espelho a relação que a sociedade moderna tem com as ervas daninhas, é se não, um reflexo para tratar questões sociais e ambientais, que esses corpos estão submetidos, em ambos os casos, podemos parafrasear Bell Hooks (2015), “Nós nunca chegamos ou não podemos ficar”.

A performance

Com isso, a performance “berço de daninhas” tem como proposta resgatar o lugar histórico que a ancestralidade negra e indigena foi posta, assim como, seus saberes ancestrais acerca das plantas nativas ou naturalizadas. Aqui busca-se criar uma cama feita com folhas utilizadas nas culturas tradicionais, encontradas em um terreno baldio, comumente conhecidas como ervas daninhas, durante o trajeto de recolha dessas plantas nomes são evocados, a cada retirada de uma dessas plantas. O objetivo é suscitar essas experiências subjugadas pelo modelo ocidental para com corpes, saberes e natureza. Contudo, sabendo de eventuais limitações que podem haver no local de realização, caso a performance seja feita em um lugar fechado, é necessário a coleta ou compra dessas espécies anteriormente e posicioná-las no espaço para poder readaptar essa performance. As fotos abaixo foram fotografias realizadas na primeira experiência dessa performance.

PROPOSTA DA AÇÃO

A proposta da performance está prevista para começar às 15 horas, a ação foi pensada saindo a princípio saindo do Galpão Bela Maré. Contudo, pode ser possível começar em qualquer outro ponto da Maré. O objetivo é chegar no campo da escola municipal

- **15 horas** - Saída do galpão bela maré, começarei coletando algumas ervas (poucas) e preenchendo o balaio. Caso não seja possível, apenas andarei com o balaio na mão.

- **15:15** - Chegada na **escola Presidente Samora Machel**, entrada lateral por baixo das escadas. A entrada é estreita, apenas dá para passar uma pessoa por vez.

- **15:16** - Chegada no terreno do campo de futebol, junto ao mato que nasce espontaneamente

- **15:16** - Começarei a fazer a coleta mais profundamente, colocando essas ervas no balaio

- **15:45** - Após, encontrarei um espaço confortável e depositarei as plantas no chão e deitarei sob elas

- **15:45** - Finalização da ação e volta para o galpão

- **16:00** - Chegada no Galpão (É importante pontuar que o retorno irá compor a performance)

ANEXO II

Roteiro Perfomance Berço de Daninhas

Proposta: Berço de Daninhas

Artista: Roberta Azevedo

Curadores: André Sheik e Rosemeri da Conceição

Introdução

Nascer em *berço de ouro*, sob o desígnio tradicional do vocabulário brasileiro, significa uma pessoa que nasceu em uma família rica (e branca) e que goza de uma segurança social e financeira desde o nascimento. Ao contrário disso, temos uma porção da sociedade brasileira, majoritariamente preta/indigena, que nasceu sob insegurança social e financeira devido ao passado colonial e o histórico de políticas públicas excludentes que tinham como objetivo manter uma estrutura de privilégios e consequentemente de exclusão hereditária.

Quando olhamos para o meio ambiente, observamos que "ervas daninhas" são espécies vegetais que vem sendo historicamente designadas por termos pejorativos, que se baseiam na indesejabilidade em relação às atividades humanas ocidentais (e brancas), muitas delas, são nativas ou naturalizadas tem como caráter principal seu papel pioneiro, em ocupar espaços outrora desocupados, e além disso, muitas delas são espécies com grande importância na história da humanidade, sobretudo, pelo seu caráter alimentício, onde o desconhecimento que segue colocando-as em um lugar de desvalorização (Kinupp & Lorenzi, 2014) "Muitas plantas são o denominadas "mato", "daninhas", "invasoras" e até "nocivas" por brotarem espontaneamente entre as plantas cultivadas ou em locais onde as pessoas acham que não podem ou não devem ocorrer" (Kinupp & Lorenzi, 2014, p. 13).

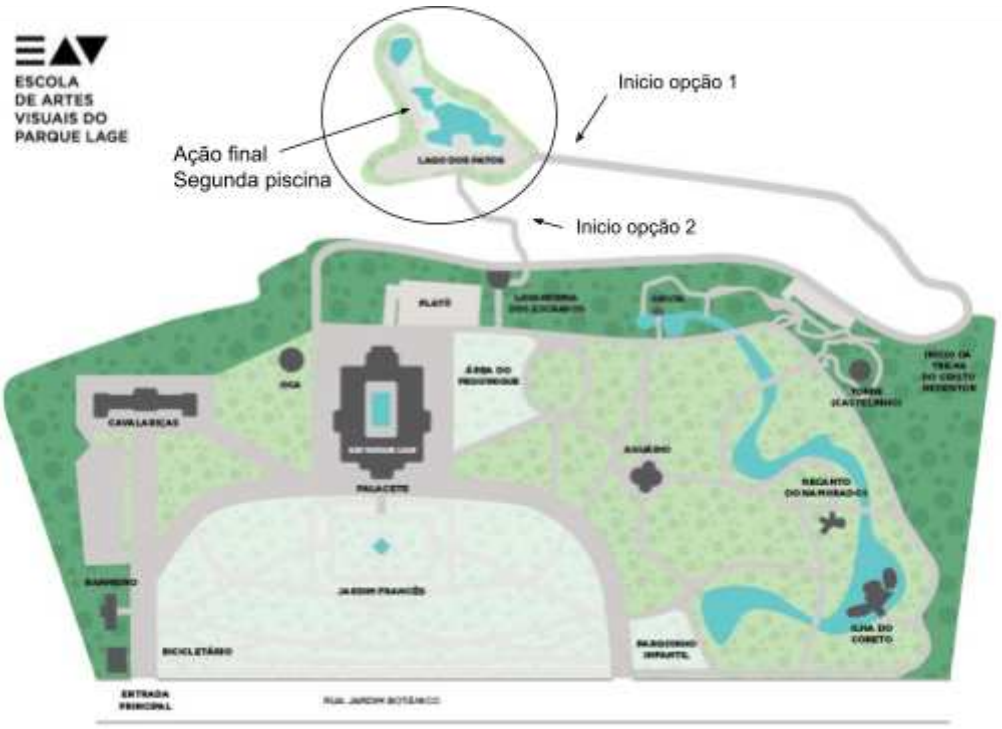
Apesar da guerra silenciosa que se mantém à essas espécies elas permaneciam brotando nos cimentos, prédios e monoculturas. Como não se interessar pela curiosa relação que essas espécies estabelecem com a sociedade ocidental moderna? Que continua exaustivamente a criar tecnologias para destruí-las. E elas sempre estão a renascer. Por outro

lado, ao aproximar as nuances desse discurso, torna-se impossível, não traçar um panorama de semelhanças discursivas e simbólicas entre elas e corpes racializades. Usar como espelho a relação que a sociedade moderna tem com as ervas daninhas, é se não, um reflexo para tratar questões sociais e ambientais, que esses corpos estão submetidos, em ambos os casos, podemos parafrasear Bell Hooks (2015), “Nós nunca chegamos ou não podemos ficar”.

A performance

Com isso, a performance “berço de daninhas” tem como proposta resgatar o lugar histórico que a ancestralidade negra e indigena foi posta, assim como, seus saberes ancestrais acerca das plantas nativas ou naturalizadas. Aqui busca-se criar uma cama feita com folhas utilizadas nas culturas tradicionais, encontradas nos arredores do Lago dos Patinhos.

O percurso



É pretendido que a artista comece a caminhar pela estrada de terra realizando pequenas coletas de algumas espécies, esse processo de coleta será realizado com a ajuda de folhas que serão postas em uma bacia carregada pela mesma, durante esse processo a artista

provavelmente irá balbuciar alguns nomes e talvez cânticos. Ao chegar na lagoa dos patinhos é pretendido subir a escada principal e na segunda piscina.

Atualmente a segunda piscina encontra-se assoreada por conta das chuvas. Será exatamente neste monte de terra, no centro da piscina, que ocorrerá o último ato da performance. Lá a artista irá distribuir as plantas, tais quais fossem uma esteira e ao fim irá deitar sobre ela.