#22
JUNHO | JUNE 2026

invisibilidades

REVISTA IBERO-AMERICANA DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO, CULTURA E ARTES

Bianual | ISSN 1647-0508 | DOI 10.64493/INV.22



Entre fluxos: Arte, Design e Natureza

FICHA TÉCNICA

PROPRIEDADE
APECV – Associação de Professores de Expressão
e Comunicação Visual
Quinta da Cruz- Viseu. Portugal.
Email: invisibilidades@apecv.pt
http://www.apecv.pt/publicacoes/revista-invisibilidades

DIRETORA
Teresa Torres de Eça

EDITORAS
Ângela Saldanha e Sílvia Casian

APOIO EDITORIAL
Cláudia Ormonde

REVISÃO DE TEXTO
Célia Ferreira

DESIGN e PAGINAÇÃO
Ângela Saldanha

CONSELHO EDITORIAL
Alexandra Baudoiun, Jardim Infantil Pestalozzi, Portugal
Ana María Barbero Franco, Universidade da Rioja, Espanha
César Paulo Israel, Plano Nacional das Artes, Portugal
Cristina Trigo Martínez, Universidade de Santiago de Compostela, coletivo C3, Espanha
Marisa Maass, Instituto de Artes; Universidade de Brasília, Brasil
Martha Patricia Espíritu Zavalza, México
Rui Alexandre, Universidade Lusíada, Portugal

REVISORES
Albane Buriel, Ateliers du Rêve, França
Alexandra Baudoiun, APECV, Portugal
Ana María Barbero Franco, Universidade da Rioja, Espanha
Ana Angelica Albano, Universidade de Campinas UNICAMP, Brasil
Ana Maria Vidal Ruiz de Velasco, IES Pintor Colmeiro, Espanha
Ângela Saldanha, NEAz/CEAM/UnB, Brasil
Carlos Escano, Universidade de Sevilha, Espanha
Célia Matsunaga, Universidade de Brasília, Brasil
Conceição Cordeiro, Instituto Politécnico de Portalegre, Portugal
Cristina Trigo Martínez, Universidade de Santiago de Compostela, coletivo C3, Espanha
David Limaverde, Coletivo OT301, Países Baixos
Emily Achieng Akuno, Kenys University, Quénia
Ester Ventura, Valência, Espanha
Fernando Hernández, Universidad de Barcelona, Espanha
Fernando Miranda, Unviversidad de la Republica, Uruguai
Imanol Aguirre, Universidad Pública de Navarra, Espanha
Isabel Bezelga, Universidade de Évora, Portugal
Isabel Moreno, Universidad de Jaén, Espanha
Jesus Caballero, Universidad de Jaén, Espanha
Jorge Gumbe, Universidade de Luanda, Angola
José Alberto Rodrigues, Associação dos Trabalhadores da Educação, Portugal
José Mauro Barbosa, Universidade de Brasília, Brasil
José Pedro Aznárez López, Escuela de Arte de Huelva, Espanha
Jurema Sampaio, Universidade de São Paulo, Brasil
Leonardo Charréu, Escola Superior de Educação de Lisboa, IPLisboa, Portugal
Lorena Cueva, Universidad de Jaén, Espanha
Maja Maksimovic, Universidade de Belgrado, Sérvia
María Dolores Callejón Chinchilla, Universidad de Jaén, Espanha
Maria Dolores Soto Gonzalez, Universitat de València, Espanha
Maria Jesus Agra Pardiñas, coletivo C3, Espanha
María Reyes González Vida, Universidad de Granada, Espanha
Marisa Maass, Instituto de Artes; Universidade de Brasília, Brasil
Melanie Sarantou, DESIS-Q Lab, Kyushu University, Japão
Mónica Oliveira, Escola Sup. de Educação Paula Frassineti, Porto, Portugal
Olga Olaya Parra, AMBAR Corporación, Colombia
Ramona Rodríguez López, Universidade de Valência, Espanha
Raphael Vella, Universidade de Malta, Malta
Ricard Huerta, Universidad de Valéncia, Espanha
Rita Basílio, Universidade Nova de Lisboa, FCSH, Portugal
Rui Alexandre, Universidade Lusíada, Portugal
Sandra Palhares, Universidade do Minho, Portugal
Shakil Y. Rahim, Universidade de Lisboa, Portugal
Silvia Casian, CIAC, Portugal

ASSISTÊNCIA TÉCNICA
Helder Sousa

NÚMERO #22

EDITORAS CONVIDADAS
Célia Matsunaga
Marisa Maass
Nivalda Assunção

ISSN
1647-0508

DOI
10.64493/INV.22

DATA DE PUBLICAÇÃO
junho de 2026

CAPA
Marcia Regina Santos

REVISORES DESTE NÚMERO
Aldo Passarinho, Ana Angelica Albano, Ana Barbero Franco, Alexandra Baudoiun, Carla Martins, Cristina Trigo, Dolores Soto, Ester Ventura, Isabel Bezelga, Isabel Moreno, Jesus Caballero, Lola Callejon, Martha Patricia Espiritu Zavalza, Ramona Gonzalez, Tiago Caldas

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona maior democratização do conhecimento.

Licença Creative Commons BY-NC-ND 4.0.

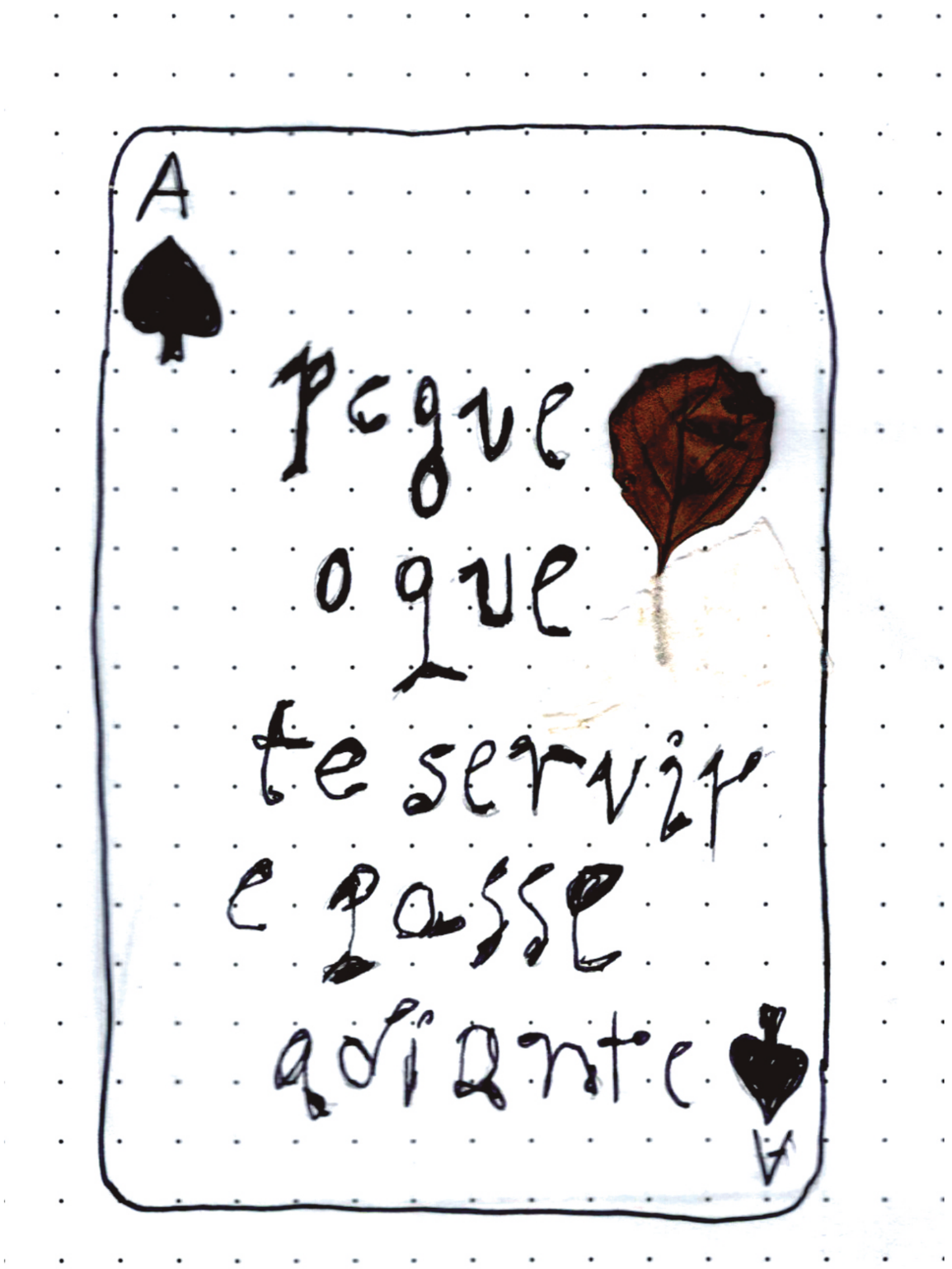


Imagem: Marcia Regina Santos

invisibilidades - REVISTA IBERO-AMERICANA DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO, CULTURA E ARTES | #22 | ISSN 1647-0508 | DOI 10.64493/INV.22 | junho 2026

Editorial
Célia Matsunaga, Marisa Maass, Nivalda Assunção | **I**

1. Entrevista | **02**

Entre ciência, espiritualidade e sonhos:
Conversando com Jaider Esbell sobre a arte indígena contemporânea | **03**
Paulo Thadeu Kai'Kan

2. Arte | **14**

Alter do Chão: um território em abertura e andanças para cosmopolíticas da imagem | **15**
Nivalda Assunção

3. Experienciar e Fazer | **28**

Bordando sementes, cultivando memórias | **31**
Angélica Carvalho Lemos, Flávia Liberman

De la ecopoética infantil al videoensayo: Cartografías de un cuerpo dramatizado en diálogo con la naturaleza | **45**
Carmen Sánchez-Duque, Ángela Barrera-García

Estampas Sul-Sul: processos de ensino-aprendizagem na extensão em design sobre o sul global | **61**
Laís Vitória Cunha de Aguiar, Breno Tenório Ramalho de Abreu

Rede pelo Clima: bordando a justiça climática na Baixada Santista
— um ensaio visual | **77**
Luciana Arruda Campos Rodrigues, Flávia Liberman, Thaís Aparecida Peral

4. Olhares Autopoiéticos | **92**

Práticas de jardinagem, gestos de aproximação
Ensaios para dançar com a vida | **93**
Marcia Regina Santos

Quando o ponto vira rio | **109**
Daniel Mira

Travessias e Mudanças:
Um ensaio visual sobre o rio da vida em afetos e (re)descobertas | **129**
Bárbara Gomes de Lima Moreira

Entre corpo, rio e cidade: Memórias cartográficas | **143**
Danielle Rodrigues

Entre o redemoinho das árvores e dos céus, cada folha, cada planta, conta uma história | **157**
Laís Vitória Cunha de Aguiar

Habitar a pele do bicho: máscaras, devires, animais e escuta da floresta | **169**
Alice Jales Bartholo de Oliveira

Fluxos de confluência: a cianotipia como dispositivo de interpretação e tradução territorial | **191**
Matheus Gonçalves

As cores no Sairé: memórias de um percurso autopoiético | **203**
Eneida Figueiredo

5. Corpo/Natureza | **218**

O visível e o invisível:
O Corpo, A natureza, Os tempos e as Mulheres Indígenas Pataxó da Reserva Porto do Boi | **219**
Flávia Liberman, Thaís Aparecida Peral

Os Encantados | **235**
Arkus Rodrigues

Patrimônio cultural, memória do Cerrado e a invisibilidade dos guarda-parques no Parque Nacional da Chapada dos Veadeiros (PNCV) | **247**
Marcelo Daniel Segalerba Bourdette, Ana Carolina Kalume Maranhão, Isabella de Farias Sampaio, Paulo Henrique Soares de Almeida

invisibilidades - REVISTA IBERO-AMERICANA DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO, CULTURA E ARTES | #22 | ISSN 1647-0508 | DOI 10.64493/INV.22 | junho 2026

EDITORIAL

10.64493/INV.22.0

Célia Matsunaga
Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade de Brasília, Brasil

Marisa Cobbe Maass
Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade de Brasília, Brasil

Nivalda Assunção
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Poéticas Contemporâneas, Universidade de Brasília, Brasil

This work is licenced under a Creative Commons BY-NC-ND 4.0.

Matsunaga, C.; Maass, M.; Assunção, N. (2026). Editorial. Invisibilidades - Revista Ibero-Americana de Pesquisa em Educação, Cultura e Artes. https://doi.org/10.64493/INV.22.0

invisibilidades - REVISTA IBERO-AMERICANA DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO, CULTURA E ARTES | #22 | ISSN 1647-0508 | DOI 10.64493/INV.22 | junho 2026

"O olho vê
A lembrança revê
E a imaginação transvê
É preciso transver o mundo"
Manoel de Barros

Na contemporaneidade, fenômenos ligados às mudanças climáticas, aos impactos produzidos pela destruição do meio ambiente, dos ecossistemas, da biodiversidade de biomas como o Cerrado e a Amazônia, têm afetado diretamente a sobrevivência da vida humana e não humana no planeta. Os modelos econômicos baseados no acúmulo de riquezas de minorias tornou-se um dos grandes desafios. Conflitos geopolíticos, disputas territoriais, as guerras, os fluxos migratórios, a fome, são resultados desse desequilíbrio, confrontando realidades de populações inteiras em um futuro de incertezas. Diante desse cenário, o que esperar do novo tempo?

O antropólogo, historiador e filósofo, Edgar Morin (1921-2026), criador da teoria da complexidade, argumenta que "temos tudo para dar certo, exceto se a cultura política mundial permanecer excludente, ou mesmo fortalecida pelo atroz processo de exclusão social". Parte da população mundial necessita soluções urgentes para mitigar as injustiças sociais e promover melhoria na qualidade de vida. Deve-se, para isso, projetar ações que fortaleçam a educação e a capacidade crítica da população desfavorecida na construção de políticas públicas, sociais e culturais. "Se conseguirmos avançar na mudança, criando mecanismos de distribuição das riquezas, abriremos possibilidades para um novo projeto civilizatório", ou seja, "uma nova política de civilização para o mundo" Morin (1999).

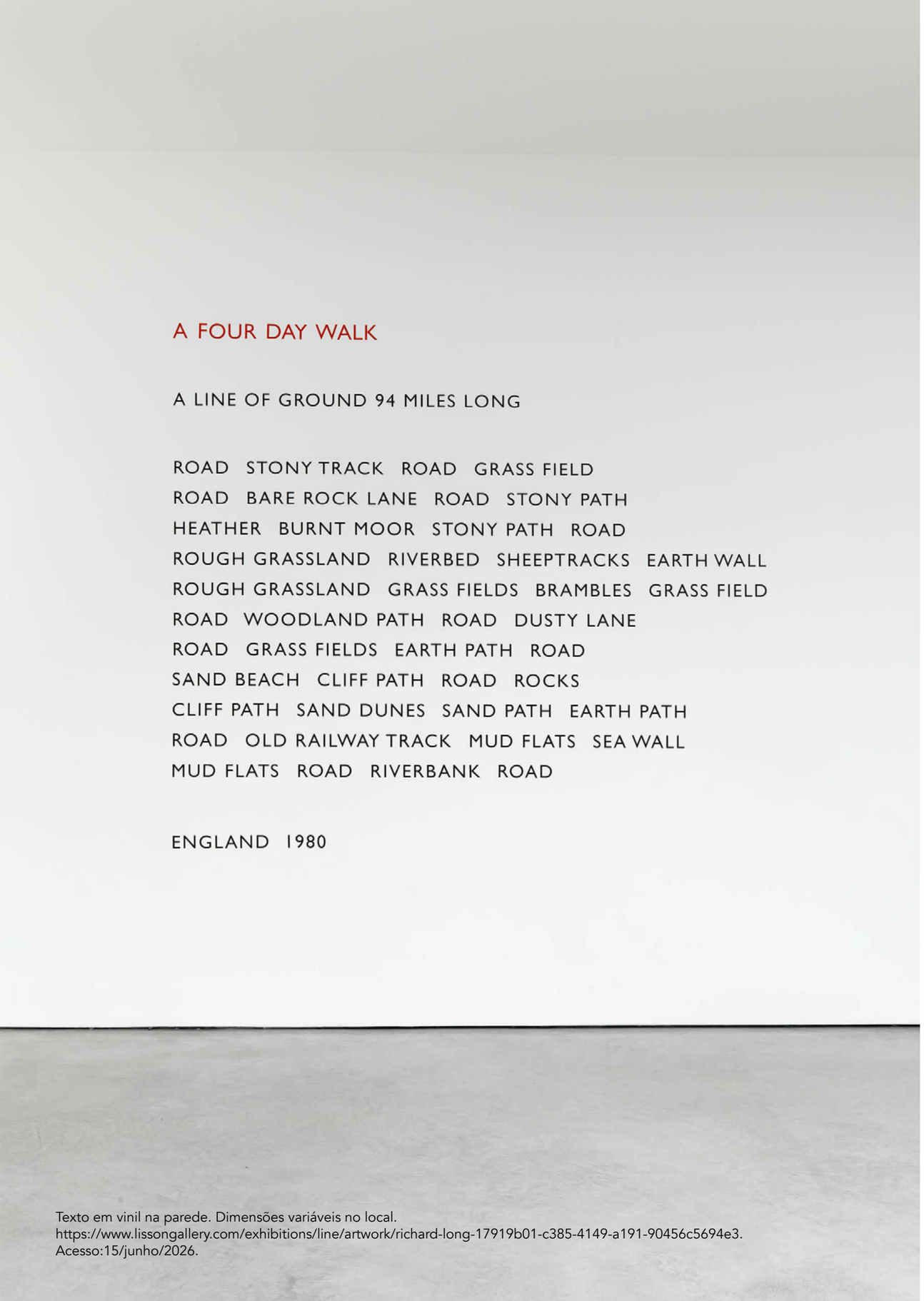
Crítico da fragmentação do conhecimento oriundas da modernidade, na qual há separação entre sujeito e objeto, cultura e natureza, Morin fala da urgência em "religar os saberes … construindo diálogos permanentes ao conectar diferentes áreas como a sociologia, a biologia, a arte". Nesse modelo de inter-conectividade de saberes, compreende-se a realidade como uma dinâmica de relações, onde os processos econômicos, sociais e culturais se entrelaçam de uma forma articulada. A arte e principalmente o design se situam nesse lugar como possibilidade de experimentação estéticas (ou funcionais), artísticas e poéticas, além de impulsionar/propor a criação de experiências/vivências capazes de sensibilizar, questionar, fomentar modelos inovadores e de interação entre humanos e o mundo natural.

A arte incorpora as questões relacionadas à ecologia, sustentabilidade e meio ambiente somente a partir do final do século XX. Nesse período, os artistas voltam-se para os aspectos da natureza e, seus ciclos naturais passam a ser centrais na pesquisa e produção de suas obras. Timothy Morton, Donna Haraway e Bruno Latour são os três mais influentes pensadores contemporâneos que contribuíram para essa mudança conceitual, questionando as fronteiras entre natureza e cultura. Posteriormente, as reflexões produzidas pelos filósofos influenciaram práticas artísticas que relacionam seres humanos e não humanos, propondo novas formas de percepção e coexistência.

É Importante destacar o movimento **Land Art** (ou arte da Terra), surgido no final da década de 1960-1970 nos Estados Unidos e na Europa. O Land Art representou a ruptura dos modelos até então estabelecidos na arte de galerias e museus. Artistas como o Búlgaro Christo (1935–2020), a escultora Jeanne-Claude Denat (1935-2009), os norte americanos Walter de Maria (1935 - 2013), Robert Smithson (1938 - 1973) e Michael Heizer (1944) e o britânico Richard Long (1945), movidos pelo entusiasmo com a arte ecológica, passam a pensar a paisagem não como espaço de contemplação, mas como suporte, matéria-prima e intervenção ativa.

> "Sou um artista que gosta de caminhar. A caminhada define a forma da Terra no espaço tempo". A Line made by walking - Richard Long, 1967.

A arte torna-se assim um campo de experimentação baseada na natureza, capaz de traduzir percepções complexas em experiências sensíveis. Ao mobilizar emoções e afetos, essas práticas ampliam a compreensão dos desafios de nosso tempo e contribuem para a construção de uma outra consciência. O design, por sua vez, repensa a funcionalidade incorporando princípios de sustentabilidade e interdependência. No domínio da experiência estética, ambos constroem novos imaginários ecológicos, articulando percepção, cultura, tecnologia e vida.



Texto em vinil na parede. Dimensões variáveis no local.
https://www.lissongallery.com/exhibitions/line/artwork/richard-long-17919b01-c385-4149-a191-90456c5694e3.
Acesso:15/junho/2026.

Entre fluxos: Arte, Design e Natureza

Nesta Edição Especial da Revista INVISIBILIDADES #22, apresentamos o resultado manifesto da comunidade de professores, estudantes, pesquisadores e artistas, que refletem sobre formas de habitar, viver, compartilhar experiências no mundo mais afetuoso e inclusivo. O primeiro texto se apresenta sob a forma de diálogo: Entrevista com Jaider Esbell, o maior e mais influente artista indígena contemporâneo brasileiro. O texto manifesto foi escrito por Paulo Kai'Kan do povo Macuxi, RO, ativista e líder de movimentos indígenas que denuncia violações de direitos humanos contra os povos Yanomami, Roraima. Na sequência, quatro eixos relacionais dão o "tom" dos artivistas/artistas/estudiosos. São eles: Arte; Experienciar e Fazer; Olhares Autopoiéticos; e Corpo/Natureza.

O conjunto das reflexões tem no eixo ARTE, a contextualização da artista e pesquisadora Nivalda Assunção, professora da Universidade de Brasília, sobre as crises multidimensionais do antropoceno, propondo a reconfiguração da antologia humana no mundo.

Em EXPERIENCIAR E FAZER, o eixo se compõe de quatro abordagens complementares que partem de atividades curriculares, extensionistas, oficinas e tecem narrativas sobre as experiências com a arte-educação, educação e design, e o meio ambiente. No primeiro, **Bordando sementes, cultivando memórias** (autoras Angélica Carvalho Lemos e Flavia Liberman - Universidade Federal de São Paulo UNIFESP - Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências da Saúde da Universidade Federal de São Paulo), propõe pensar a arte como prática de escuta e de relação com território. No segundo, **De la ecopoética infantil al video ensayo: Cartografías de un cuerpo dramatizado en diálogo con la naturaleza** (autoras Carmen Sánchez-Duque - Facultad de Educación y Ciencias Sociales Universidad Finis Terras, Chile e Ángela Barrera-García - Facultad de Ciencias de la Educación Universidad de Granada, Espanha), aborda a experiência de criação poética para o teatro infantil utilizando documentação em vídeo-ensaio, como mediação da linguagem, imaginário e o entorno natural. No terceiro, **Estampas Sul-Sul: processos de ensino-aprendizagem na extensão em design sobre o sul global** (autores Laís Vitória Cunha de Aguiar e Breno Tenório Ramalho de Abreu - Programa de Pós-graduação em Design da Universidade de Brasília), traz o relato da extensão universitária que aborda as culturas do Sul global utilizando técnicas de estamparias como memória dos povos e sua materialidade. No quarto, **Rede pelo Clima: bordando a justiça climática na Baixada Santista — um ensaio visual** (autoras Luciana Arruda Campos Rodrigues, Flávia Liberman e Thaís Aparecida Peral - Universidade Federal de São Paulo UNIFESP - Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências da Saúde da Universidade Federal de São Paulo), se encontra o relato de um processo artístico e educacional desenvolvido no âmbito da Rede pelo Clima, iniciativa do Instituto Procomum, Baixada Santista, São Paulo.

O eixo OLHARES AUTOPOIÉTICOS apresenta um conjunto coeso resultante de vivências na Amazônia Brasileira. Na primeira, **Práticas de jardinagem, gestos de aproximação: Ensaios para dançar com a vida**, Marcia Regina Santos lança um manifesto pela vida. A obra nos conecta com as expressões da arte/vivência, num gesto onde corpo e natureza se tornam um. No segundo, **Quando o ponto vira rio** (Daniel Mira - Universidade de Brasília), revela em sua obra-poema, a essência do devir na Amazônia. No terceiro, **Travessias e Mudanças: Um ensaio visual sobre o rio da vida em afetos e (re)descobertas** (Bárbara Moreira - Programa de Pós-graduação em Design Universidade de Brasília), conecta

tempo e lugar; relatos do Walking Seminar em Alter do Chão, Amazônia. No quarto, **Entre corpo, rio e cidade: Memórias cartográficas** (Daniela Rodrigues - Instituto de Artes/IdA/UnB) fala sobre a morada do íntimo e sua experiência na Amazônia. No quinto, **Entre fluxos: Arte, Design e Natureza** (autora Laís Vitória Cunha de Aguiar - Programa de Pós-graduação em Design Universidade de Brasília), aborda a água como elemento central no trabalho. No quinto, **Habitar a pele do bicho: máscaras, devires, animais e escuta da floresta** (Alice Jales Bartholo de Oliveira - Departamento de Arquitetura e Urbanismo Universidade de Brasília), investiga a máscara como dispositivo artístico capaz de ativar processos de mudança entre corpo, território e imaginação. No sexto, **Fluxos de confluência: a cianotipia como dispositivo de interpretação e tradução territorial** (Matheus Gonçalves - Departamento de Design Universidade de Brasília), utiliza a cianotipia como dispositivo de tradução das dimensões ontológicas do rio Tapajós, Pará. No último, **As cores no Sairé: memórias de um percurso autopoiético** (Eneida Figueiredo - Programa de Pós-graduação em Design Universidade de Brasília), apresenta o sincretismo religioso - indígena, negro e europeu - na festa religiosa Sairé, Pará.

Em CORPOS/NATUREZA, o visível e o encantado fecham a edição. No primeiro, **O visível e o invisível: O Corpo, A natureza, Os tempos e as Mulheres Indígenas Pataxó da Reserva Porto do Boi** (Flávia Liberman e Thaís Aparecida Peral - Universidade Federal de São Paulo UNIFESP - Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências da Saúde da Universidade Federal de São Paulo), apresenta modos de vida, considerando aspectos culturais de mulheres indígenas Pataxó. No segundo, **Os Encantados** (Arkus Nóbrega - artista e diretor do Seringal das Arte, Alter do Chão, Pará), apresenta imagens da exposição "Os Encantados" que aconteceu na Floresta Encantada em Alter do Chão, Pará, em 2022. Foi uma intervenção artística/sonora realizada no âmbito natural do Igapó, onde a visitação só era possível por meio de canoas. E por último, **Patrimônio cultural, memória do Cerrado e a invisibilidade dos guarda-parques no Parque Nacional da Chapada dos Veadeiros** (Isabella de Farias Sampaio, Marcelo Daniel Segalerba Bourdette, Ana Carolina Kalume Maranhão e Paulo Henrique Soares de Almeida - Pesquisadores e colaboradores da Universidade de Brasília), relata a figura do guarda-parque, quando apresentada em sua dimensão interdisciplinar, enquanto educador ambiental, mediador cultural e guardião do território.

Ao final desta jornada de edição da revista INVISIBILIDADES, o tema **"Entre Fluxos: Arte, Design e Natureza"** revela-se capaz de refletir sobre os desafios epistemológicos, ambientais e culturais de nosso tempo. O resultado segue nas próximas páginas. Esperamos que inspire a todos!

Uma boa leitura.

As Editoras
Célia Matsunaga, Programa de Pós-Graduação em Design/UnB
Marisa Maass, Programa de Pós-Graduação em Design/UnB
Nivalda Assunção, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Poéticas Contemporâneas/UnB

invisibilidades - REVISTA IBERO-AMERICANA DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO, CULTURA E ARTES | #22 | ISSN 1647-0508 | DOI 10.64493/INV.22 | junho 2026

Imagem: Boa Vista, Roraima. Fotografia: Anyolver J. Zambrano

Entre ciência, espiritualidade e sonhos: Conversando com Jaider Esbell sobre a arte indígena contemporânea

10.64493/INV.22.1

Paulo Thadeu Franco das Neves
(Paulo Thadeu Kai'kan)
Povo Macuxi, RO, Amazônia -
Brasil

artigo recebido: 7.03.2026
artigo aceite para publicação: 9.06.2026

This work is licenced under a Creative Commons BY-NC-ND 4.0.

Neves, P. (2026). Entre ciência, espiritualidade e sonhos: Conversando com Jair Esbell sobre a arte indígena contemporânea. Invisibilidades - Revista Ibero-Americana de Pesquisa em Educação, Cultura e Artes. https://doi.org/10.64493/INV.22.1

Texto expandido com acréscimo da entrevista realizada no dia 10 de fevereiro de 2018 com o artista Jaider Esbell publicado no livro "A arte indígena Contemporânea: o trabalho de Jaider Esbell como um contraponto a indústria cultural", (2022). Parte dessas informações foram compiladas do artigo apresentado a Universidade de Brasília - UnB, como parte das exigências do Curso de Especialização em Estudos Amazônicos 2025-26 – CEEAz/CEAM, para avaliação no Eixo Temático 3 – Povo Originários, Populações e Comunidades Tradicionais na Amazônia; Fundamentos de Ecologia e Conservação na Amazônia. Assino o artigo como segundo nome indígena do povo Macuxi; Paulo Thadeu Kai`kan.

Boa Vista – Roraima, 08 de março de 2026.

RESUMO
Apresentamos neste texto o debate sobre o diálogo proposto pelo artista indígena do povo Macuxi, Jaider Esbell (1979-2021), um dos protagonistas na arte indígena contemporânea na Amazônia e no Brasil. Como suas obras conseguiram envolver ciência, espiritualidade e sonhos, ampliando a análise além das fronteiras do conhecimento ocidental e indígena, colocando a arte como prática de resistência e decolonização. O estudo se baseia nas afirmações do artista por meio de uma entrevista publicada de forma inédita no livro A arte indígena contemporânea – o trabalho de Jaider Esbell como um contraponto à indústria cultural organizado pelo pesquisador Paulo Thadeu Franco das Neves que destaca uma viagem pelo "cosmo" da arte indígena contemporânea conceituada pelo artista. O texto aqui proposto, apresenta na segunda parte, uma análise do pensamento complexo e a arte indígena contemporânea, fazendo uma leitura das obras do artista no ensino de ciências, estudo apresentado pelos professores Elemar Kleber Favreto e Josie Agatha Parrilha da Silva. E por fim, a busca pela ancestralidade através dos sonhos destacado pelas vivências de escritores indígenas como Julie Dorrico, Daniel Munduruku, Gustavo Caboco, Jaider Esbell e o autor deste artigo. Nesse triangular dialogo da ciência, espiritualidade e sonhos está o protagonismo de Jaider Esbell para apresentar ao grande público a imagem de uma Amazônia de várias Amazônias, numa percepção de mensagem da arte indígena contemporânea: a cosmovisão de povos originários. O respeito a natureza, nesta abordagem, é entendido como um ser vivo e parte de um todo interconectado, não apenas um recurso a ser explorado. São novas narrativas estéticas e políticas no campo da arte dentro da própria Amazônia.

Palavras chave: Arte indígena contemporânea; Amazônia; Jaider Esbell; espiritualidade; decolonização.

RESUMEN
Este texto presenta un debate sobre el diálogo propuesto por el artista indígena Macuxi Jaider Esbell (1979-2021), figura destacada del arte indígena contemporáneo en la Amazonía y Brasil. Esbell analiza cómo sus obras lograron abarcar la ciencia, la espiritualidad y los sueños, expandiendo el análisis más allá de los límites del conocimiento occidental e indígena, posicionando el arte como una práctica de resistencia y descolonización. El estudio se basa en las declaraciones del artista en una entrevista publicada inédita en el libro "Arte Indígena Contemporáneo: La Obra de Jaider Esbell como Contrapunto a la Industria Cultural", editado por el investigador Paulo Thadeu Franco das Neves, que destaca un recorrido por el "cosmos" del arte indígena contemporáneo conceptualizado por el artista. El texto aquí propuesto presenta, en su segunda parte, un análisis del pensamiento complejo y el arte indígena contemporáneo, interpretando las obras del artista desde la perspectiva de la educación científica. Este estudio fue presentado por los profesores Elemar Kleber Favreto y Josie Agatha Parrilha da Silva. Y, finalmente, la búsqueda de la ascendencia a través de los sueños, resaltada por las experiencias de escritores indígenas como Julie Dorrico, Daniel Munduruku, Gustavo Caboco e Jaider Esbell. Em este diálogo triangular de ciencia, espiritualidad y sueños, Jaider Esbell cobra protagonismo al

presentar al público general la imagen de una Amazonía de muchas Amazonías, reflejando el mensaje del arte indígena contemporâneo dentro de la cosmovisión de los pueblos indígenas, respetando la naturaleza, vista como un ser vivo y parte de un todo interconectado, no como un recurso para ser explotado. Estas son nuevas narrativas estéticas y políticas en el campo del arte dentro de la propia Amazonía.

Palabras clave: Arte indígena contemporáneo; Amazonía; Jaider Esbell; espiritualidad; descolonización.

1. INTRODUÇÃO

A Arte indígena contemporânea brasileira amazônica é de fato um assunto novo e pouco debatido nos meios acadêmicos, portanto, sujeita de amplos estudos e de análise conceitual. Para o artista Jaider Esbell, como algo novo, está obscuro ainda ao olhar de quem longe está desses circuitos. O artista nasceu no ano de 1979 no município de Normandia (RR) distante 187 km de Boa Vista, capital do estado de Roraima, Brasil. Jaider pertenceu ao povo indígena Macuxi e desde pequeno exerceu suas habilidades artísticas em pintura e escrita. Sua primeira obra escrita e publicada foi o livro 'Terra de índio: uma geopoética', (EdUFRR, 2012). É considerado por muitos como um dos protagonistas na América Latina de furar a "bolha" da indústria cultural com a arte indígena contemporânea. Sua produção transita entre a literatura, as artes visuais e a curadoria. O diálogo com essa indústria tem o seu limite, mas sem pretensão de rompimento, é fazer um contraponto, como afirma Esbell,

> É necessário acessar os mecanismos e não se consegue exposição, sem agência. O caminho contrário ao apelo da sensualidade, a argumentação de uma base religiosa ou sensacionalista não pautam meu trabalho diretamente. Não estando nestes requisitos e por força do fazer-se cria-se outra 'fatia de mercado 'para 'consumir' tal novidade. (ESBELL, 2018 *apud* NEVES, 2022, p.14).

Podemos afirmar que a arte indígena contemporânea se tornou um movimento mundial encabeçado por vários artistas indígenas, e o indígena Macuxi Jaider Esbell está entre os nomes mais significativos com sua produção que alcançou reconhecimento nacional e internacional. Sua obra integra a tríade ciência, espiritualidade e sonhos, como campos de conhecimento que não se excluem, mas se completam. Este artigo propõe analisar esse protagonismo de Jaider Esbell e sua participação na consolidação da arte indígena contemporânea na Amazônia.

2. JAIDER ESBELL E ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA

O olhar sobre a arte indígena sempre foi de forma etnográfica, seja por meio dos chamados 'artesanato indígena' tais como: brincos, pulseiras, colares ou cestarias, balaios, peneiras e utensílios do trabalho indígena, como também vassouras de palhas e colheres de madeira. Ou ainda, de rituais com cânticos e danças. Porém, como expressão artística autônoma, nunca teve esse olhar da grande mídia hegemônica pautada pela indústria cultural.

> Estaria disposta a indústria a uma reinvenção total capaz de vender a verdade trocando as lágrimas emocionadas da grande enganação pelas emoções da verdadeira vida nua. Como um passar de tempo é preciso medir a transição. Uma prévia ambientação é necessária para não mais traumas e não mais mistérios sobre a linha forte que une a arte e a vida mostrada e vivida com maestria. Quanto custo? o preço dos meus sonhos. (ESBELL, 2018, *apud* NEVES, 2022, p. 13).

O protagonismo de Jaider Esbell não se limita à produção individual, mas também como curador. O artista em 2013, organizou a Mostra de Arte Indígena Contemporânea em Boa Vista, Roraima. Essa iniciativa pioneira projetou diversos artistas para o cenário nacional. Nos meses de outubro e novembro de 2021 foi um dos articuladores para a realização da 34 Bienal de São Paulo, que naquele ano apresentava trabalhos de dezenas de artistas indígenas com foco no tema "Faz escuro, mas eu canto", referência ao poema "Faz escuro, mas eu canto: porque a manhã vai chegar" do poeta amazônida Thiago de Mello1[1]. O artista apresentou trabalhos que dialogavam diretamente com a cosmologia Macuxi. A participação dos artistas indígenas na bienal foi um marco da entrada definitiva da arte indígena contemporânea nos grandes circuitos institucionais.

Além de Jaider Esbell, outras artistas da Amazônia usam a arte como sentido de existência e reexistência propondo um chamado decolonizador (ou decolonial). Artistas como Denilson Baniwa do estado do Amazonas, atuando na colagem e performance para misturar referências tradicionais contemporâneas. Ainda temos a artista visual, educadora, ativista e comunicadora Daiara Tukano, que utiliza a arte para promover o pensamento crítico e a luta pelos direitos dos povos indígenas. Com destaque para Auá Mendes, amazonense do povo Mura, conhecida por utilizar suas obras como ferramenta de fala política. E ainda Ibã Huni Kuin, do povo indígena Kaxinawá do estado do Acre, trabalhando com curador e exposições e debates sobre a arte indígena contemporânea. Nesse cenário, a Amazônia se torna um polo de produção e visibilidade de artistas, produtores e escritores indígenas em visibilidade, ao mesmo tempo em que é palco de intensas disputas territoriais e culturais.

3. CIÊNCIA, ESPIRITUALIDADE E PENSAMENTO

Quando falamos da tríade ciência, espiritualidade e pensamento, temos que reportar ao passado desde o nascimento físico a nossa contemplação espiritual. Essa imersão nos faz entender e respeitar a nossa ancestralidade. Segundo o escritor Gustavo Caboco (2019, n.p.), os corpos-memórias são vivos.

> "(...) mesmo após a combustão, não apagarão a nossa memória. A nossa espiritualidade está conectada com a nossa ancestralidade". (CABOCO, 2029, n.p.).

1 Amadeu Thiago de Mello foi um poeta, jornalista e tradutor brasileiro considerado considerado um dos maiores nomes da literatura no Brasil e no mundo; um ícone da literatura regional amazônica. Amazônia Real.

É a busca por um propósito, sentido de vida. Chega a ser coletivo numa cosmovisão. Os sonhos também são coletivos quando representam desejos únicos de uma comunidade, mas enquanto fenômeno individual ou de experiência mental pode servir de conexão para a espiritualidade. É o respeitar pelos mais antigos, suas histórias também se conectam.
É quando o passado, presente e futuro se encontram gerando um eternismo aqui representado pela ciência, espiritualidade e pensamento. Seria esse o caminhar da arte indígena contemporânea numa demonstração de provocação?



Figura 1: ESBELL, Urubua Kamiranga, 2018.
Fonte: obra doada pelo artista ao autor deste artigo e guardada com muito carinho.

Para Esbell, os sonhos constituem um método de conhecimento legítimo, articulando o visível com o invisível. São as tradições xamânicas amazônicas, em que o sonho é espaço de aprendizado, mediação, respeito entre humanos e não humanos. Existe uma certa desestabilização do paradigma científico ocidental, ao reconhecer o sonho como uma fonte epistemológica.
Numa abordagem com enfoque as CTS (Ciência, Tecnologia e Sociedade), estudo pedagógico que busca promover a alfabetização científica e tecnológica nos alunos, conectando o conhecimento científico com as suas implicações e impactos sociais no mundo real, (Favreto & Silva,2021, apud Neves), usaram uma obra do artista Jaider Esbell para fazer um contraponto ao conhecimento disciplinar que a razão instrumental da civilização ocidental oferece.

> Ao realizar a leitura de suas telas, conseguimos identificar dimensões da humanidade que não imaginávamos conhecer a partir da arte ocidental. Se a ideia de complexidade permeia todo o universo multidimensional do conhecimento, é necessário que estejamos dispostos a colocar em xeque as "verdades" que julgamos ter adquirido ao longo do tempo. O ensino de ciências com enfoque CTS exige que esta complexidade esteja presente na reflexão do professor e dos estudantes, de modo a possibilitar-lhes não só uma visão mais ampla da realidade que os cerca, mas, acima de tudo, uma humanização da Ciência e Tecnologia. (FAVRETO & SILVA, 2022, *apud* NEVES, 2022, p. 69).

Já Esbell reafirma o diálogo crítico com a ciência, questionando sua pretensão de universalidade.
Sua arte denuncia o extrativismo epistemológico e material da Amazônia, ao mesmo tempo apresenta alternativas no bem viver indígena, se aproximando de outras propostas.

4. ENTREVISTA COM JAIDER ESBELL



Figure 2. Paulo Thadeu kai`kan dialogando com o artista Jaider Esbell.
Fonte: Arquivo pessoal no lançamento do livro "Recortes, crônicas e Reflexões", NEVES, 2018.

Entrevista realizada no dia 10 de fevereiro de 2018 com o artista Jaider Esbell publicado no livro "A arte indígena Contemporânea: o trabalho de Jaider Esbell como um contraponto a indústria cultural", (Neves, 2022, pp. 11 - 16).

Paulo Thadeu Kaĩkan: "Segundo Adorno E.J" Sob o poder do monopólio, cada cultura de massas é idêntica" [. J diz ainda que, E.] "O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo propositalmente" com essas citações, qual a sua posição frente à indústria cultural?"

Jaider Esbell: "Todas as afirmações categóricas são passíveis de desconstrução. Como toda lei, há brechas para algo que fica livre dos braços, das mordaças do cômputo das competências que lhe são empregadas. A Indústria Cultural como algo criado em si mesmo há tempos perde-se no termo como parte substancial do capitalismo. A ideia de controle e medidores não são eficientes. A ideia parte de um controle de poder sobre a produção e sobre o consumo de bens culturais. Eis o grande fiasco. Algo poderia e foi válido por um curto surto de tempo, um pico, algo como um trepidar momentâneo. Quando o bem cultural é algo físico, passível de um preço pagável ele está em seu estágio essencial. Essencial para provável controle e criação de um desejo latente de consumo a pulso, eis a hora de fazer dinheiro fácil. A indústria cultural se vê desmoronando quando esse algo cultural não obedece às leis meramente mercadológicas/ideológicas do lucro pelo lucro contínuo. Existe toda uma existência paralela à ideia de indústria cultural que não é bem explorada, e que diz muita coisa, vende muita coisa sob outros valores. Esse algo porém está além dos holofotes da grande indústria pois ocupa campos mortos ao olhar crivado do marketing avassalador, escapa por dar trabalho aos operadores especulativos oficiais. Trabalhos alternativos caminham beirando os mesmos caminhos da grande indústria. É um caminho legítimo, um caminho de estratégia e propósitos próprios. É de gente e agência que se fazem as trajetórias e visibilidade planejada parece algo impensável quando não se está de todo cercado pelas artimanhas do grande capital, quando dele se precisa exatamente para mostrar-se ao contrário. É algo de que se tem que ter muito mais que vontade, tem muito mais que energia para transpor a ilusão de que é na maioria que se deve estar. Talvez a estratégia de reconhecer que a indústria cultural exista seja a porta de entrada para estar no mundo com a mesma força, para outros alcances. Deve haver um além de estar no rádio ou no cinema hoje não é estar lá como antigamente, ao menos não deveria. Não ao menos para o meu caso em especial que estou na porta de todas as mídias e manhas e não vendo um produto exatamente definido, falo de um produto que sou eu mesmo mais da metade desse produto. E que talvez eu represente algo que a indústria cultural gostaria que não existisse, um lugar tão diverso e com a força mais sólida que seus booms ocasionais. Falo com a boca fechada, com os braços soltos, ando rente a amarras como não sou algo interpretável, como por força e distinção me meto decidido a fazer parte, a brigar com arte por uma desromantização épica de nossa própria origem não é o foco dessa indústria clássica. Não mais vendendo fantasia pelo que irá se interessar a indústria cultural? Estaria disposta a indústria a uma reinvenção total capaz de vender a verdade trocando as lágrimas emocionadas da grande enganação pelas emoções da verdadeira vida nua. Como um passar do tempo é preciso medir a transição. Uma prévia ambientação é necessária para não mais traumas e não mais mistérios sobre a linha forte que une a arte e a vida mostrada e vivida com maestria. Quanto eu custo? O preço dos meus sonhos. Em noites plenas sou grátis em turbulência como vive o mundo agora nem por um bilhão. Não há preço, há precisão na medida de dizer sim e dizer não. Subvertemos a regra da meritocracia merecendo muito além do que nos é negado. Não há que esperar ser visto, não há razão para temer a visibilidade quando se sabe o seu próprio sentido de ir fazendo-se na reciprocidade. Usar, devemos usar as mesmas plataformas para andar no mundo e estudar o efeito contrário das estruturas evitando as armadilhas básicas do ilusionismo midiático que tanto ofusca e dissipa o som da multidão que grita em agonia e o sequestrador entende que é felicidade, pois só infelizes pagam para ter a felicidade não vendemos felicidade pronta mas algo pensado na medida exata para cada um que acredita em seu eu interior como algo sagrado a revelar-se, a revelar-lhe o mundo sem qualquer enganação."

Paulo Thadeu Kaĩkan: "Arte indígena contemporânea versus indústria cultural. A arte de Jaider Esbell passa pelo filtro da indústria cultural?"

Jaider Esbell: "De fato não me assustam mais os limites das coisas. Estando bem perto dos limites vejo que são invisíveis, eles simplesmente desaparecem. A indústria cultural é algo aparentemente pronto esperando algo para agitar seu existir. Talvez eu tenho todos os requisitos de que se serve a indústria cultural. Embora eu venha por caminhos distintos é no caminho de grande mídia que busco dar vazão ao meu trabalho. Os caminhos do reconhecimento são longos e estar ao alcance é necessário. É necessário acessar os mecanismos senão se consegue sem exposição, sem agência. O caminho contrário ao apelo da sensualidade, a argumentação de uma base religiosa ou sensacionalista não pautam meu trabalho diretamente. Não estando nestes requisitos e por força do fazer-se cria-se outra "fatia" de "mercado" para "consumir" tal novidade. A arte indígena contemporânea brasileira, amazônica é de fato algo novo na mesa do mundo. Como algo novo está obscuro ainda ao olhar de quem está longe está destes circuitos. Para a sua origem é algo denso, firme e bem ancorado e vende. Não é pretensão alguma romper com o até então feito e efeito maior do mercado. É fazer parte compondo um contraponto. Nesse sentido, a arte de Jaider Esbell revela uma demanda atendida que a indústria vê e paulatinamente começa a fazer sinais de aproximação provocando usando uma artimanha conhecida, a de atrair por encantamento. Quando a esta artimanha há antídoto, jogar sem ilusão, apostar no seu sentido central a sua base de origem".

Paulo Thadeu Kaĩkan: "Segundo Adorno os "talentos já pertencem à indústria cultural, muito antes de serem apresentados por ela: de tal modo não se identificaria tão fervorosamente'": Você se considera parte integrante dessa indústria cultural?"

Jaider Esbell: "Eu carrego em minha existência muito do que busca a ideia de mundo novo, a indústria cultural. Algo que reverbera com a força, com plenitude,

algo que tenha algo a encantar. Em minha existência tem muito do que se serve indústria, do que ela se alimenta. Estética, ética transgressão. Subversão, um bom argumento, uma história própria, um aparente produto à venda. É uma existência repleta de todas as possibilidades, algo de que nem mesmo temos ideia de nossa capacidade inteira"

Paulo Thadeu Kaĩ˙kan: "Quais os meios de mídia/diálogo que você usa para divulgar seus trabalhos e ações culturais? A publicidade é sua aliada na divulgação dos seus trabalhos?"

Jaider Esbell: "Hoje eu uso todos os meios de que consigo alcançar. Faço experimentações coletivas, vou onde o povo chama sempre que consigo. Ao meu modo eu busco dizer algo apenas passando por uma caçada, ficando calado olhando para o tempo. Os trabalhos de maior alcance estão no cinema aliado a outros afazeres, a literatura somada como visualidades. A espiritualidade vivida e não representada é um forte meio de alcance. Eu faço um trabalho continuado nas redes sociais. Especialmente eu uso Facebook, tenho um site um espaço físico na capital de Roraima, algo como um centro de referência e dispersão tanto para dentro do "mundo Indígena" quanto para fora".

Paulo Thadeu Kaikan: "Adorno afirma que "atualmente as obras de artes são apresentadas como slogans políticos. E como ele, inculcado a um público relutante a peças reduzidas. Elas tornam-se tão acessíveis quanto aos parques públicos" nesse sentido, como você avalia essas afirmações, em se tratando um "suposto" paralelo com as suas obras?"

Jaider Esbell: "Eu faço em média até 3 peças de arte por dia. Estas peças podem ser desenhos, pinturas, falas, frases, poemas, textos, vídeos, etc. Considerando que minha exposição midiática teve início em 2009 e desde então tenho mantido essa média de produção, são aproximadamente dez mil peças produzidas até então. Eu devo ter uma atuação divergentes da abordagem política partidária simples tal qual conhecemos. Eu imagino que o que você queira dizer é que a vida do artista apareça atrelada a uma bandeira onde ali este finque seu trabalho para eleição, a ideia do slogan seria isso, algo que se possa trocar conforme cada campanha. Em acertando sobre seu intento e convidando a uma profundidade maior em meu posicionamento político verá a simples complexidade. É um correr adiante, um alarmar que essa política da qual sobramos nem precisaria existir caso tivéssemos outros cuidados anteriores. Não há um slogan na linha de frente do meu trabalho. Trabalho com política deliberadamente, a política maior de desconstrução total de plataformas sólidas, concretas. Trabalho deliberadamente com a política de desestabilizar, tirar do centro, deixar o ambiente propício para novas ou outras que sejam, experimentações. O meu trabalho é o topo, minha obra é o todo, hoje é muito mais difícil de compreender, de sentir, de ver. Hoje com a quebra definitiva dos limites e categorias fechadas para a arte e o pensamento, muito mais fluidos podemos ser artistas, e também é mais fácil de medir as influências que nossa política pode causar no todo'".

5. CONCLUSÃO

Os trabalhos de Jaider Esbell estão em conexão permanente com a Amazônia. Sejam através dos sonhos, dos sentimentos e até mesmo da própria ciência. O legado de Jaider Esbell permanece como referência para compreender a arte indígena contemporânea.

Ele ancestralizou precocemente em novembro de 2021, em plena realização da 34 Bienal de São Paulo. Eu estava lá. E chorei. Sua partida não diminuiu o impacto de suas propostas. Entre ciência, espiritualidade e sonhos, sua obra nos faz pensar os diversos caminhos oferecidos para a decolonização da arte e a construção de diversos mundos. Como o das encantarias, o mundo da cobra grande, entidade presente na cosmologia de diversos povos amazônicos.

A espiritualidade em sua arte não é ornamentação, mas algo de criação, com fundamento e um mix de realidades. Sua estética é, portanto, espiritual que se materializa, reafirmando o elo entre a arte e cosmologia pura da Amazônia. A arte indígena contemporânea rompe hierarquias coloniais que se relegavam ao campo da etnografia.

6. REFERÊNCIAS

Caboco, Gustavo, Barraz Kawau (2019). *Impressão Indígena*, n.p.

Favreto & Silva, Elemar Kleber, Josie Agatha Parrilha da. (2022) O Pensamento complexo e a arte indígena contemporânea: uma leitura da imagem com enfoque CTS no ensino de ciências,2022, apud NEVES, Paulo Thadeu Franco das Neves, A Arte Indígena Contemporânea - o trabalho de Jaider Esbell como um contraponto a indústria cultural, *Boa vista, Roraima:* Casa Editorial, pg. 69.

Neves, Paulo Thadeu Franco das. (2022) Arte Indígena A Arte Indígena Contemporânea - o trabalho de Jaider Esbell como um contraponto a indústria cultural, *Boa Vista*, Roraima: Casa Editorial, pp. 13-14, pp.11 – 16.

Imagem: Floresta Nacional do Tapajós FLONA, Pará. Fotografia: Nivalda Assunção

Alter do Chão: um território em abertura e andanças para cosmopolíticas da imagem

Alter do Chão: A Territory in Becoming and Wanderings Toward the Cosmopolitics of the Image

10.64493/INV.22.2

Nivalda Assunção
Artista visual, arquiteta
e professora do VIS/IdA/UnB.
Coordena o GEPPA/LAMA, Brasil

artigo recebido em: 9.03.2026
artigo aceite para publicação: 14.04.2026

This work is licenced under a Creative Commons BY-NC-ND 4.0.

Assunção, N. (2026). Alter do Chão: um território em abertura e andançaspara cosmopolíticas da imagem. Invisibilidades - Revista Ibero-Americana de Pesquisa em Educação, Cultura e Artes. https://doi.org/10.64493/INV.22.2

Resumo
Este artigo analisa as intersecções entre arte e natureza a partir da expedição Walking Seminar 2025: Cartografias Têxteis, realizada na vila de Alter do Chão e na Floresta Nacional (FLONA) do Tapajós, no Pará. Diante das crises multidimensionais do Antropoceno, a investigação propõe uma reconfiguração da ontologia humana no mundo, utilizando a prática artística como território de transvaloração epistemológica. Fundamentada na cosmopolítica de Bruno Latour (2019), que dissolve a dicotomia entre sociedade e natureza, e no conceito de precariedade de Anna Tsing (2019), que compreende a sobrevivência como uma colaboração multiespécie em ruínas capitalistas, a pesquisa adota a andança flúvio-terrestre como método. Por meio de registros fotográficos, o projeto documenta e reflete sobre o encontro com actantes não humanos, fungos, rios e sumaúmas, transformando a observação em um gesto de afetação mútua. O artigo aponta que a Amazônia não é um objeto exterior, mas um território-manancial que, ao ser percorrido durante a atmosfera ritual do Sairé e da expedição, subverte o olhar e reescreve a corporeidade do pesquisador, resultando em uma trama voco-visual que atesta a continuidade da vida em redes de interdependência e resistência.

Palavras-chave: Andanças. Fotografias. Antropoceno. Walking Seminar. Cosmopolítica. Precariedade. Alter do Chão.

Abstract
This article examines the intersections between art and nature through the expedition Walking Seminar 2025: Textile Cartographies, carried out in the village of Alter do Chão and in the Tapajós National Forest (FLONA), in Pará, Brazil. In the face of the multidimensional crises of the Anthropocene, the research proposes a reconfiguration of human ontology in the world, using artistic practice as a territory for epistemological transvaluation. Grounded in the cosmopolitics of Latour (2019), which dissolves the dichotomy between society and nature, and in Tsing's (2019) concept of precarity, understood as multispecies collaboration within capitalist ruins, the study adopts fluvial-terrestrial wandering as its method. Through photographic records, the project documents and reflects on encounters with nonhuman actants, such as fungi, rivers, and samaúma trees, transforming observation into a gesture of mutual affectation. The article argues that the Amazon is not an external object but a generative territory which, when traversed within the ritual atmosphere of the Sairé and the expedition, disrupts perception and reshapes the researcher's corporeality. This process results in a voco-visual weave that attests to the continuity of life within networks of interdependence and resistance.

Keywords: Wandering. Photography. Anthropocene. Walking Seminar. Cosmopolitics. Precarity. Alter do Chão.

O mundo contemporâneo atravessa uma encruzilhada planetária sem precedentes, marcada pela convergência de crises ecológicas, políticas e sociais, manifestadas no colapso climático, na violação de soberanias culturais e na exacerbação das desigualdades globais. Tal cenário invoca mais do que uma resposta discursiva ou técnica. Demanda uma reconfiguração filosófica e artística de nossa ontologia no mundo. Para esse périplo, elejo a corporeidade artística e a comunhão como laço de um projeto universitário, entendido como território de vicejar e transvaloração epistemológicos, criativos e políticos.
Inspirado pela genealogia proposta por Latour (2019) em Políticas da Natureza, este artigo parte da desconstrução da natureza como uma categoria metafísica isolada ou um ente exterior à sociedade. Se Latour (2019) nos convoca a implodir a dicotomia entre o não humano e o social para que ambos se reencontrem em uma ecologia política comum, minha prática como artista-pesquisadora no Walking Seminar 2025: Cartografias Têxteis busca habitar justamente essa fenda. Não observo a floresta como cenário, busco o emaranhado de uma coletividade expandida, onde a criação artística e a política se fundem em um gesto de presença. Ao caminhar, minha atuação deixa de ser a de uma observadora imparcial para tornar-se a de um nó ativo em uma rede de relações, onde o pensamento visual e a práxis acadêmica são atravessados pela força viva do território. Nesta expedição, a arte atua como a linguagem capaz de traduzir esse encontro, revelando uma Amazônia que não é exterior a nós, mas uma extensão vibrante e política de nossa própria corporeidade, desejo e agência política.
Inserido no Programa de Pós-graduação em Design da Universidade de Brasília e da Faculdade de Comunicação, o projeto Walking Seminar 2025 incentiva a participação de professores, pesquisadores, estudantes de Pós-Graduação e graduação de diversos cursos da Universidade, em diálogo com integrantes de povos originários e tradicionais do Tapajós. Coordenado pelas professoras

Celia Matsunaga e Marisa Maass, esse projeto tem contribuído para o desenvolvimento das atividades acadêmicas em seus três pilares, ensino, pesquisa e extensão, ampliando a pesquisa como modalidade colaborativa e interdisciplinar.

Alter do Chão, no estado do Pará, e seus arredores e comunidades ribeirinhas e indígenas formam a base externa deste projeto, que utiliza os recursos fotográficos e video-gráficos como materialidade, registro de memória, construção de imaginário, representação e criação poética, bem como suportes têxteis que ajudam a conduzir essas relações e diálogos. A parceria com a APECV, Associação de Professores de Expressão e Comunicação Visual, sediada em Viseu, Portugal, mais uma vez se materializa em ações de formação, desta vez na Amazônia Brasileira. O Walking Seminar vem em formato itinerante, para incluir comunidades nas trocas e diálogos sobre artes têxteis e transmissão de conhecimentos.

Para a comunidade de pesquisadores e artistas envolvidos no projeto, Alter do Chão configura-se como um epicentro sensível e crítico para a emergência de novas miradas artísticas e políticas diante do esgotamento planetário. Pensar o Antropoceno a partir deste chão exige reconhecer que a floresta é uma sobreposição indissociável de lar, entidade viva, manancial de saberes e campo de disputa. Nossa incursão configura-se como uma expedição cinética, simultaneamente sensorial, ecológica e epistêmica, que tensiona o espaço e convoca vozes, olhares e memórias que a gramática da modernidade e do progresso tenta soterrar.

Nesta cartografia, o movimento das águas e o rastro impresso na terra não são apenas deslocamentos, mas o próprio fundamento do saber. Caminhar, nesse contexto, não se reduz a um percurso físico, mas se constitui como uma prática de inscrição sensível, na qual o corpo registra, traduz e reconfigura as relações com o território. Cada passo implica uma negociação entre percepção e matéria, entre o visível e aquilo que se anuncia apenas na experiência. A andança flúvio-terrestre, portanto, não apenas conduz a investigação, mas a produz, instaurando um modo de conhecimento que emerge da fricção direta com o ambiente.

A andança flúvio-terrestre converte-se em método, uma práxis de escuta das ancestralidades que operam na agoridade. É uma reterritorialização do presente, onde a imaginação artística e a presença política se fundem em um gesto de resistência, transformando o ato de caminhar em uma ferramenta de descolonização do pensamento e da imagem (Figura 1).



Figura 1 Floresta Encantada, Caranazal: imersão no igapó. Fotografia da autora, 2025.

A Floresta Encantada do Caranazal emerge como um palimpsesto onde se inscrevem tradições seculares, violações históricas e revoluções latentes. Mais do que vegetação, este território abriga uma mística que aglutina ritos católicos e encantarias, manifestando-se nos igapós e no espelhamento das águas. O encontro com essas águas, com o voo das aves e com a densidade da mata desemboca no Rio Tapajós, um fluxo que ora desvia, ora acolhe, ora deslumbra. O Tapajós não é apenas um recurso, é um ente-parente que conecta a Santarém citadina ao Alter do Chão mítico, aglutinando e disseminando as histórias de espécies companheiras em um périplo que faz beira e reverência aos territórios Tupinambá e Munduruku.

Nesta constelação de cipós, samaúmas e seringais, a expedição Walking Seminar rasura a ontologia clássica da viagem como missão ou descoberta. Aqui, a caminhada e o registro negam a distância segura do observador, o outro não é objeto de análise, mas sujeito e comunidade soberana, enquanto nós, os pesquisadores e pesquisadoras, as andarilhas, tornamo-nos um outro em expansão. Através das comunhões e dos aprendizados que o chão e o rio impõem, a pesquisa deixa de ser uma busca por respostas para tornar-se um exercício de enraizamento, onde a herança das cosmovisões originárias nos ensina a habitar o mundo não como mestres, mas como aprendizes da continuidade da vida.

Os olhares que se dirigem à Amazônia não são neutros. São atravessados por histórias, experiências e modos de perceber. No contexto do Walking Seminar, o olhar se constrói na relação com o território, entre aproximação, escuta e experiência sensorial.

Mais do que observar, trata-se de aprender a perceber. Esse aprendizado se constrói em diálogo com a etnografia, com a iconografia das populações tradicionais, com seus habitats, costumes e relações com os rios e as florestas, como lá se diz, olhos d'água. São olhos de profundeza de rio, de complexidade e riqueza territorial, mas também olhos do lodo, da lama, das queimadas, dos minérios e da expansão bovina. São, por fim, olhos de gente.

Latour (2019), ao tensionar a ontologia da modernidade, denuncia a falácia de uma dicotomia estanque entre Natureza e Cultura. Para o autor, a crença numa Natureza puramente exterior e factual, apartada de uma Cultura que deteria o monopólio dos valores, da política e da sociedade, não passa de uma ilusão moderna. Em Alter do Chão, tal separação revela-se impossível, o território impõe-se como um coletivo híbrido em que o fluxo das águas e a agência das raízes são, em si mesmos, constituintes da própria trama política e social.

O Rio Tapajós excede a sua materialidade hídrica e emerge como um actante soberano que traça rotas, fecunda o imaginário mitopoético dos botos e governa as pulsações econômicas e rituais do Sairé. Nas derivas pelo Caranazal ou pela FLONA, a separação entre sujeito e objeto desmorona; raízes, fungos e sedimentos amalgamam-se ao humano em composições híbridas. Sob a lente de Latour (2019), reconhecer que jamais fomos modernos implica abdicar da ilusão de um domínio antrópico sobre um mundo inerte para, enfim, assumirmos nossa condição de existência enredada em teias de interdependência radical.

Adentrar a Floresta Nacional (FLONA) do Tapajós transforma o ato de caminhar em uma prática investigativa de escuta multiespécie. Essa escuta não se limita à atenção aos sons ou às formas visíveis, mas envolve uma abertura para os ritmos e temporalidades que escapam à lógica humana. O chão úmido, o crescimento lento das árvores e a presença difusa dos fungos instauram um outro regime de percepção, no qual o tempo não se organiza pela produtividade, mas pela coexistência. Cada passo ativa uma rede de interdependências que Tsing (2019) compreende como sobrevivência em ruínas. O conhecimento, nesse contexto, não surge da observação distante, mas da exposição direta às forças do bioma.

O trajeto converte-se em um mosaico polifônico, onde o micélio articula a terra e as sumaúmas guardam os espectros do chão. Longe de serem figurantes, esses seres são protagonistas de uma cosmopolítica vibrante, agenciam o clima e reorientam nossos sentidos.

A reorganização da sociedade de Alter do Chão, regida pelo pulsar das cheias e vazantes, revela que a política não se restringe à assepsia dos gabinetes, mas emerge do movimento das águas e do metabolismo das sumaúmas. Nesse sentido, Alter do Chão deixa de ser um mero ponto geográfico para converter-se em um território de transvaloração epistemológica. Aqui, a andança como método atua como um dispositivo de escuta das interdependências; caminhar deixa de ser um deslocamento espacial para tornar-se uma fricção deliberada com o tecido vivo do território.

Dizer que a política depende do fôlego dos rios e das raízes é admitir que a soberania humana é uma ilusão. Em Alter do Chão, o laboratório de ecologia política ensina que governar ou habitar um território exige ouvir os não humanos. A morada comum, em termos latourianos (Latour, 2019), é este tecido vibrante em que o pesquisador, ao ser afetado pela floresta, deixa de ser um observador para se tornar um nó ativo numa rede de resistência. Assim, o Walking Seminar atua como um exercício de diplomacia cosmopolítica (Latour, 2019), em que o pesquisador abandona a soberania humana para se inscrever em uma rede de interdependências, compreendendo que governar o presente exige, antes de tudo, saber ouvir as agências não humanas que sustentam o tecido da vida.

A expedição Walking Seminar 2025 encontra o seu ápice ao ocorrer simultaneamente ao Sairé. Imersas nessa atmosfera, as caminhadas são atravessadas por um território em estado de epifania, onde ritos católicos se entrelaçam a uma ancestralidade indígena vibrante. Para o projeto, o Sairé não é apenas um pano de fundo, mas um dispositivo de agenciamento cultural. O ritual é a manifestação prática da cosmopolítica, onde a divisão moderna entre o natural, o rio, o boto, os troncos, e o cultural, as ladainhas e a política local, dissolve-se (Figura 2).



Figura 2 Sairé no Rio Tapajós: travessia ritual. Fotografia da autora, 2025.

Os mastros erguidos na praça são mediadores que conectam o sagrado, o vegetal e o social, reverberam a linguagem da floresta no centro da vila, transformando um elemento botânico num eixo de organização espiritual e coletivo. Essa travessia rumo ao coração da mata materializa as alianças multiespécies, em que os mastros operam como actantes botânicos que borram as fronteiras entre a densidade do mato e o espaço urbano (Figura 3).

invisibilidades - REVISTA IBERO-AMERICANA DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO, CULTURA E ARTES | #22 | ISSN 1647-0508 | DOI 10.64493/INV.22 | junho 2026



Figura 3 Mastros do Sairé: actantes botânicos. Fotografia da autora, 2025.

Nosso método flúvio-terrestre de andança, portanto, opera como um dispositivo diplomático, na terra, tenciona a gravidade do corpo e o enraizamento; na água, ele exige a entrega ao fluxo e à agência do rio. Durante o Sairé, essa prática de deslocamento converte-se em uma escrita de si e do mundo, onde o ato de notar as alianças multiespécies, permite que a investigação ateste a construção contínua de um mundo comum, onde a sobrevivência é, acima de tudo, um gesto de hospitalidade mútua.

Ali, ritos religiosos católicos, expressos em ladainhas e procissões seculares, entrelaçam-se a uma ancestralidade indígena vibrante, culminando no embate simbólico entre os botos Tucuxi e Cor-de-Rosa. Para o projeto, o Sairé não é apenas um pano de fundo, mas um dispositivo de agenciamento cultural que atrai milhares de pessoas à vila, transformando o espaço em um manancial de imagens, sons e corpos em movimento, onde a tradição e o folclore reafirmam a vida no coração do Pará.

A travessia pelas águas do Tapajós rumo ao coração da mata transcende a mera logística do transporte, configura-se como um périplo simbólico de busca e retorno. Nesse rito, a floresta não é apenas provedora, mas participante ativa que oferece suas hastes, entidades vegetais que, ao serem erguidas na praça e adornadas pela fartura das frutas, transmutam-se em eixos cósmicos em torno dos quais a vida se reorganiza. Nesse contexto, o deslocamento materializa a cosmopolítica de Latour (2019) e as alianças multiespécies propostas por Tsing (2019), nas quais os mastros operam como actantes botânicos, borrando as fronteiras entre a densidade do mato e o espaço da vila, entre o silêncio do sagrado e o clamor do profano.

Ao registrar a procissão dos barcos, nossa investigação captura o instante preciso da metamorfose, o momento em que a natureza é investida de rito e a corporeidade dos caminhantes se dilui no balanço das águas e na gravidade da madeira bruta. É uma fusão de massas, água, tronco e gente que reafirma Alter do Chão como um território de síntese, onde o enraizamento na terra e a transcendência do espírito coexistem sob um signo de abundância compartilhada. Ali, a imagem fotográfica e o gesto têxtil não apenas documentam a festa, mas testemunham o nascimento de uma nova ecologia política, onde o humano e o vegetal se erguem juntos para sustentar o céu do Sairé.

A vila emerge para nosso projeto como território de cosmovisões e elaboração de um pensamento visual e crítico sobre as múltiplas crises inscritas no que chamamos de Antropoceno. Aqui, Alter do Chão redimensiona-se sob as perspectivas de Tsing (2019), especialmente em Viver nas Ruínas: Paisagens Multiespécies no Antropoceno, sobretudo na tese da autora de abandonarmos a ideia de uma natureza intocada para, em nosso caso, reconhecer a floresta como um local de agenciamentos e sobrevivência colaborativa. Tsing (2019) argumenta que a modernidade nos ensinou a esperar estabilidade, como ecossistemas intactos e economias previsíveis. A precariedade seria esse estado de viver quando essas promessas desaparecem, já que, no Antropoceno, todos estamos à beira de algo incerto. Viver na precariedade é aprender a sobreviver desde as ruínas capitalistas. Nesse contexto, a precariedade deixa de ser um vácuo de recursos para tornar-se a própria condição de possibilidade do encontro. Em Alter do Chão, as ruínas capitalistas não são apenas metáforas, mas cicatrizes visíveis na paisagem que o projeto Walking Seminar se propõe a percorrer, não como turista, mas como aprendiz de interdependências. Ao abandonarmos o mito da natureza intocada, passamos a perceber a Floresta do Caranazal e as beiras do Tapajós como ecologias de resiliência, onde se materializam as artes da observação propostas por Tsing (2019).

É na incerteza do terreno, entre a lama dos igapós e a poeira das trilhas, que a sobrevivência colaborativa se revela, na simbiose entre o fungo e a raiz, mas também na hospitalidade das comunidades tradicionais que, há séculos, manejam a vida em meio às fendas do progresso. Assim, o projeto não busca registrar uma paisagem estática, mas sim capturar as fricções dessas alianças multiespécies, transformando a vulnerabilidade em uma ferramenta política de enraizamento e criação.

Por meio da fotografia, o Walking Seminar institui uma escuta sensível para a assembleia de seres, transformando o ato de fotografar num exercício de diplomacia cosmopolítica (Latour, 2019). Mais do que representar a paisagem, o gesto artístico abre clareiras para que a agência de rios, fungos e sumaúmas ganhe corpo na investigação. Ao tornarem-se articuláveis, essas existências não humanas revelam seus desejos e insurgências, confrontando a cegueira moderna em plena crise antropocênica.

Tsing (2019) argumenta que as artes da observação foram marginalizadas pelo conhecimento científico moderno, que prioriza a escalabilidade e o controle. Ao resgatá-las, o Walking Seminar utiliza a fotografia e a caminhada não para catalogar a Amazônia, mas para notar as histórias de sobrevivência que as métricas tradicionais ignoram. Como propõe Tsing (2019), “teorias e conceitos emergem melhor da atenção para o mundo” (Tsing, 2019, p. 18). A adoção das artes da

observação transfigura nossa metodologia em Alter do Chão. Se a modernidade nos cegou para as interdependências, o gesto fotográfico da expedição atua como um exercício de atenção plena aos ritmos não humanos. Observar os igapós ou o crescimento dos caranãs não é um ato passivo, mas uma imersão nas margens indomáveis onde a vida insiste em brotar. É por meio dessa observação sensível que o Walking Seminar documenta a floresta, não como um recurso a ser extraído, mas como um emaranhado de viventes que exige de nós uma nova alfabetização visual e ética.

Nesta investigação, a Amazônia recusa a passividade do estudo para impor-se como um território-manancial, capaz de desestabilizar as hegemonias do olhar moderno. Alinhadas à proposta latouriana de dissolução da natureza como ente isolado, as imagens capturadas na expedição funcionam como interfaces densas que revelam nossa indissociabilidade com o mundo. A FLONA transmuta-se de recurso natural em sujeito ativo, um parlamento de existências onde fungos, rios e árvores tomam decisões políticas e biológicas. Através desta materialidade híbrida, o ato de ver se converte em atravessamento. Somos enredados por uma teia de agenciamentos em que a fotografia abandona a pretensão de metanarrativa para tornar-se um gesto de partilha, um nó de relações onde a representação se rende à potência das presenças vivas (Figura 4).

A vila de Alter do Chão emerge aqui como o ponto focal de uma agoridade, um tempo presente denso, onde o enraizamento não é estático, mas um fluxo de relações sincrônicas. Sob a ótica de Tsing (2019), os caminhantes e idealizadoras do projeto não apenas percorrem o solo, elas praticam uma fricção epistemológica, o encontro produtivo e por vezes desconfortável entre o saber acadêmico e a imanência da floresta.



Figura 4 Relações multiespécies na FLONA do Tapajós. Fotografia da autora, 2025.

O registro das atividades têxteis e as imagens digitais funcionam aqui como interfaces de fricção; elas não descrevem a natureza, antes atestam o enraizamento e a continuidade de um mundo que se recusa a findar, sustentado por redes de colaboração entre humanos, vegetais, animais, fungos, espiritualidades e rios. Ao registrar essas montagens precárias, a expedição transforma a representação em um gesto de hospitalidade, onde o sentido estético e político compõe uma escrita de si e do mundo, reconhecimento de que somos, todos, parte de um mesmo tecido vulnerável, em devir e vibrante.

Assim, o projeto lida com a floresta como um tecido de existências biodiversas, animais, plantas, fungos e as presenças espectrais que Latour (2019) descreve como atores de uma política não humana. Pelo percurso, as artistas-pesquisadoras investidas do devir caminhantes abandonam a lógica antropocêntrica da catalogação para se inscrever em uma poética da afetação híbrida e mútua entre linguagens que não se limitam ao verbal. Busco, no perfazimento de minhas fotografias, uma imagem digital que funcione como uma interface de contato onde a soberania humana é cedida em favor da alteridade. Dessa forma, penso que minha presença no Walking Seminar materializa a figura do diplomata cosmopolítico. Se Latour (2019) afirma que o mundo comum precisa ser construído, encaro o fazer artístico como ferramenta dessa construção. Na série realizada durante o seminário, busco ressaltar o enraizamento e a continuidade de um mundo sustentado por redes de colaboração entre humanos, vegetais e rios. Neste território de trocas híbridas, a primazia do logocentrismo, a soberania do verbo, cede lugar a uma mútua contaminação de sentidos. O que proponho com a série fotográfica desenvolvida no seminário é uma trama voco-visual, linguagem-tessitura que não separa o rastro do pé na lama, o grito das aves, a fibra do caranã e a incidência da luz sobre o Tapajós. Esta nova sintaxe processa a experiência de forma não linear, permitindo que a imagem digital e o suporte tátil se fundam num único corpo de memória.

Se a proposta de uma ecologia política radical exige novos modos de habitar o coletivo, a prática artística deve ser capaz de capturar os momentos de negociação e reconhecimento entre mundos distintos. Nesse sentido, o encerramento desta reflexão se debruça sobre um fragmento visual que sintetiza a complexidade desse diálogo. Para além das cartografias e dos relatos de andança, a investigação encontra na visualidade fotográfica o seu ponto de ancoragem mais sensível, é na tradução do instante que o invisível das relações cosmopolíticas se torna legível, transformando o registro documental em um campo de forças ontológicas e metafísicas.

A hospitalidade, sob a ótica latouriana, transcende a cortesia social para converter-se em um rigoroso protocolo de reconhecimento e identificação de quem pode ser admitido na composição do coletivo. Ao se colocar à beira do Rio Tapajós aguardando a aproximação do barco do Walking Seminar, o cacique Munduruku não exerce apenas uma recepção, mas uma diplomacia cósmica. Conforme Latour (2019) propõe, nenhum mundo comum está dado de saída; ele deve ser progressivamente composto pelo trabalho da diplomacia. O cacique, portanto, atua como o mediador que compreende o abismo ontológico entre o universo acadêmico e a vivência da aldeia, posicionando-se na margem para iniciar a costura de um território onde essas realidades possam coexistir (Figura 5).



Figura 5 Encontro com o cacique Munduruku: gesto de hospitalidade. Fotografia da autora, 2025.

O encontro constitui um campo de negociação situado entre coletivos humanos e não humanos. Nesse encontro, a figura do líder indígena não representa apenas a soberania humana. Ela expressa a voz de um coletivo expandido que inclui peixes, vegetação e o próprio rio. Sua presença na margem não é apenas um gesto de recepção, mas uma forma de leitura do território e das intenções que nele se inscrevem. O encontro torna-se, assim, um momento de suspensão e avaliação, no qual a entrada do outro depende de uma escuta atenta às relações já existentes.

O barco deixa de ser um intruso para tornar-se uma proposta de relação, cuja aceitação implica responsabilidade e compromisso com o equilíbrio daquele ecossistema. (Figura 6).

A hospitalidade torna-se o primeiro filtro político para verificar se essa proposta acadêmica é capaz de habitar a morada comum sem fraturar o equilíbrio sensível da vida local. Naquela margem, a política latouriana acontece em estado bruto através de uma tríade de articulações, o humano, a técnica e o não humano. O humano condensado pelo diálogo entre o cacique e os pesquisadores, a técnica desde a presença mediadora do motor, do casco do barco e das lentes das câmeras e o não humano corporificado na agência do curso das águas, a direção do vento e o olhar denso da mata que circunda o porto.



Figura 6 Maloca Munduruku: espaço de composição do coletivo. Fotografia da autora, 2025.

invisibilidades - REVISTA IBERO-AMERICANA DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO, CULTURA E ARTES | #22 | ISSN 1647-0508 | DOI 10.64493/INV.22 | junho 2026

Neste cenário de vulnerabilidade partilhada, a hospitalidade deixa de ser uma escolha ética abstrata para se tornar uma arte da observação. O cacique observa o barco como quem observa um fungo que brota após a perturbação do solo; é preciso refletir se aquela presença promove a vida ou o esgotamento. A recepção do barco é a montagem de uma aliança precária e necessária, um reconhecimento de que somos todos parte de um mesmo tecido vulnerável. Sob as ruínas do progresso, a hospitalidade do cacique ensina que a única forma de habitar a morada comum é através da disposição de receber o outro, humano, técnica ou rio, e tecer com ele novas possibilidades de futuro em meio às incertezas do presente.

Nessa andança, o corpo não apenas atravessa o espaço, mas é por ele reescrito. Os fungos que decompõem o solo, o vapor que emana das folhas e o silêncio das sumaúmas operam como agentes que reposicionam nossos sentidos. Caminhar na FLONA, sob este prisma, é reconhecer que a floresta possui uma agência própria, uma política feita de raízes e espectros.

Referências

Latour, B. (2019). *Políticas da natureza: Como fazer ciência na democracia* (C. A. M. de Souza, Trad.). Edusc.

Tsing, A. L. (2019). V*iver nas ruínas: Paisagens multiespécies no Antropoceno*. IEB Mil Folhas.

invisibilidades - REVISTA IBERO-AMERICANA DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO, CULTURA E ARTES | #22 | ISSN 1647-0508 | DOI 10.64493/INV.22 | junho 2026

experienciar e fazer

Imagem: Floresta Nacional do Tapajós, FLONA, PA, Brasil. Fotografia: Célia Matsunaga

Bordando sementes, cultivando memórias

10.64493/INV.22.3

Angélica Carvalho Lemos
UNIFESP, Universidade Federal de São Paulo

Flávia Liberman
UNIFESP, Universidade Federal de São Paulo

artigo recebido: 10.03.2026
artigo aceite para publicação: 30.05.2026

This work is licenced under a Creative Commons BY-NC-ND 4.0.

Lemos, A.; Liberman, F. (2026). Bordando sementes, cultivando memórias. Invisibilidades - Revista Ibero-Americana de Pesquisa em Educação, Cultura e Artes. https://doi.org/10.64493/INV.22.3

Resumo
O bordado tem sido amplamente adotado com fonte de ativismo por grupos que estampam suas esperanças, desejos e lutas. Este relato de processo artístico apresenta como o bordado tecido por feirantes de um grupo com atuação afrocultural em praça pública foi fonte para compor uma estamparia ancestral ancorada na escrita cartográfica afroreferenciada. Os resultados desvelam acontecimentos históricos locais alinhavados com o ativismo no território em proveito da valorização e da afirmação da cultura afro, sobretudo por meio dos artesanatos expostos pelos artesãos. A árvore Baobá foi o fio-comum das composições têxteis e fortaleceu o elo do bordado com a ancestralidade. O texto também contempla a ação comunitária e a fértil ação coletiva de tecer parcerias que culminaram no ciclo de exposições Mãe Terra, explicitando o bordado ativista como um gesto de cuidado comum.

Palavras-chave: ativismo, bordado, afrorreferenciada.

Abstract
Embroidery has been widely adopted as a source of activism by groups that express their hopes, desires, and struggles. This account of an artistic process presents how embroidery woven by vendors from an Afro-cultural group in a public square became a source for creating ancestral prints anchored in Afro-referenced cartographic writing. The results reveal local historical events intertwined with activism in the territory, promoting the appreciation and affirmation of Afro culture, especially through the handicrafts displayed by the artisans. The Baobab tree was the common thread in the textile compositions and strengthened the link between embroidery and ancestry. The text also contemplates the community action and the fertile collective action of forging partnerships that culminated in the Mãe Terra (Mother Earth) exhibition cycle, explicitly showing activist embroidery as a gesture of shared care.

Keywords: activism, embroidery, Afro-referenced.

Introdução

O projeto Cartografias Têxteis[1], iniciado em janeiro de 2022, atua internacional e interinstitucionalmente, contando em sua formação com diversos coletivos, distribuídos, atualmente, por quatorze países, e sob a coordenação geral da Grupo de Pesquisa APECV em Artes, Comunidade e Educação (GriArCE). Conforme explicam Eça e Saldanha (2023), "Cada coordenador organizou um grupo de pessoas interessadas em exprimir as suas ideias e as suas opiniões sobre a ação humana no planeta Terra num tecido quadrado 10cm x 10cm" (p. 81). Os quadrados bordados são ofertados por cada coletivo para integrar as exposições e ações comunitárias promovidas nos diversos territórios como parte do processo de partilha. "As obras oferecidas pelos grupos de outros lugares funcionam como convite para que durante a exposição outros participantes se possam juntar e reforçar as narrativas criadas ou talvez criar propostas e novas narrativas" (Eça & Saldanha, 2023, p. 81).

No Brasil, fazemos parte do Coletivo São Paulo & Minas Gerais[2], e atendendo a este chamado promovemos um ciclo de exposições comunitárias intitulado Mãe Terra. O convite foi amplamente divulgado nas redes sociais do projeto e por meio de visitas aos grupos de artesãs e artesãos locais da região do estado de Minas Gerais, Brasil. Um dos grupos visitados e que respondeu ao convite feito na chamada era composto por artesãos e artesãs participantes organizados da associação: Feira Negra Afro Cultural. Durante o encontro para apresentar o projeto Cartografias Têxteis aos representantes do grupo, foi exposto o quanto participar deste projeto poderia contribuir para a difusão das raízes afrodescendentes na cultura popular e para a luta pela equidade racial.

A Feira Negra Afrocultural é um grupo formado por artesãos e artesãs com enfoque na comercialização de artesanato, produtos de vestuário e comidas típicas. A atuação ocorre na promoção de feiras livres itinerantes nos bairros periféricos

1 De acordo com o site do projeto: "Cartografias Têxteis é um movimento iniciado a partir de um projeto participativo de pesquisa-ação que utiliza as artes têxteis como narrativa, coordenado pelo Grupo de Pesquisa APECV em Artes, Comunidade e Educação (GriArCE) em 2022. Atualmente, a rede conta com 35 grupos com participantes de 22 países, vindos de universidades, escolas, coletivos e associações das Américas; África; Ásia; Austrália e Europa. Disponível em: https://textilecartographies.weebly.com/textilecartographiesproject.html

2 Para maiores informações: https://textilecartographies.weebly.com/s-paulo--minas-gerais-brazil.html

de uma cidade média localizada no estado de Minas Gerais, Brasil. A Feira é promovida geralmente em praças públicas, centros comunitários e outros pontos públicos de referência nos bairros. O objetivo desta Feira é favorecer a geração de renda, a valorização da cultura afro e o resgate cultural das feiras livres com o intuito de os consumidores comprarem os produtos diretamente dos artesãos e artesãs.

A participação do grupo da Feira Negra Afrocultural no projeto trouxe à tona a potencialidade dos pontos de bordado na reverberação das narrativas afrorreferenciadas. Essa vivência de cocriação entrelaçada a escrita cartográfica e aos registros fotográficos compõe a pesquisa de doutorado.[3]

Este relato de processo artístico busca apresentar como o bordado atravessou o tecido e estampou as memórias de luta e esperança dos ancestrais afrobrasileiros. Juntos, tecemos pontos que contam fatos históricos que eclodiram através da bordaria a partir de desenhos guiados pela semente da árvore Baobá. As figuras apresentadas no relato são fotografias retiradas por uma das autoras e da divulgação, página da rede social, das ações da Feira Negra.

Ponto-semente

Realizado o convite aos representantes da Feira para iniciar os bordados, deparamo-nos com o desafio de arrecadar os materiais têxteis. E como diz o dito popular "de grão em grão a galinha enche o papo", foi a partir dos pedidos e da união do grupo que conseguimos a doação de tecido americano cru para o corte dos quadradinhos, além de novelos de linha e de agulhas doados pelos próprios artesãos e artesãs.

A escolha do tema ocorreu a partir da conversa da pesquisadora juntamente com os representantes na busca de bordar um elemento forte para a comunidade afro, chegamos a um consenso de que a semente do Baobá era este fio comum. Em nossas prosas, fomos conquistados pela força da resistência da cultura africana que brota da semente do Baobá, alinhando-a à proposta de trabalho com quadradinhos bordados.

Os próximos passos do caminho, até a data do encontro para bordar, envolveram tecer os pontos históricos da semente do Baobá através de pesquisa. Dentre as informações encontradas nos portais da temática afro-cultural, tocou-nos o relato de 2024 do pesquisador André Lúcio Bento — pesquisador e fundador do site Baobá Brasil[4] — sobre como esta árvore africana foi inserida (plantada) no território brasileiro:

> Os Baobás vêm para o Brasil na forma de sementes, que são sementes pequenininhas do tamanho de uma semente de feijão, apesar da árvore ser uma árvore colossal e gigantesca as sementes são pequenininhas. E essas sementes, vieram dos navios escravagistas de forma escondida porque eles não podiam trazer nada. Há uma possibilidade inclusive das sementes terem vindo nas tranças escondidas junto aos cabelos e nos penteados. E quando as sementinhas chegam ao Brasil sobretudo inicialmente por Pernambuco por causa dos engenhos de cana onde se inicia a mão de obra escravista no Brasil. Então, eles são plantados ali naquelas fazendas e por isso hoje Pernambuco é o território com maior concentração de Baobás fora da África e Recife é conhecido como a capital dos Baobás (grifo nosso).[5]

E, cabe mencionar que durante a formação dos quilombos no Brasil, período colonial, os penteados nos cabelos das mulheres tinham a função de guardiões das sementes e grãos, conforme Gomes (2015): "cabia a elas esconder o máximo de grãos na cabeça — entre seus penteados — e escapar para as matas, o mais longe possível. A economia de um quilombo atacado era reconstruída exatamente a partir desses grãos" (p. 39).

As tranças nos levam para mais um ponto de encontro, pois a entrevistada R.A.[6], além de sua atuação na Feira, é também trancista, o que fortaleceu o seu interesse em acolher o convite de bordar. No relato de R.A. sobre o gesto de trançar reverbera a ancestralidade e a resistência:

> Sou trancista, e junto com as tranças vou contando histórias e lendo textos dos autores negros. E, quando as mães me contam: "a minha filha não irá fazer trança, porque eu não tenho dinheiro, e é muito caro fazer trança". Eu, levo para as oficinas nas escolas todos os materiais utilizados para as tranças, incluindo os cabelos orgânicos, linhas e outros, então as famílias das crianças que participam não precisam pagar para receber as tranças. E, só de ver o sorriso quando a criança diz: "o meu sonho era fazer trança, mas minha mãe não tinha dinheiro", e eu ter condições de fazer essa trança não tem dinheiro que pague. Enquanto eu faço a trança eu vou fazendo a amarração e pedindo que a ancestralidade nos ajude e que tire os problemas e a aflição daquela pessoa que estou trançando o seu cabelo. É uma laçada com nós e com a proteção dos ancestrais. E cada amarração que eu faço é única, a cada amarração ela me vem de forma diferente (comunicação pessoal, novembro de 2025).

Ao trançar os fios, a trancista entoa palavras de proteção ecoadas através dos gestos, em que se trança para abrir caminhos. A escuta deste relato nos conduz para o poder das palavras, para a oralitura de Leda Maria Martins (2021):

> A palavra detém o poder de fazer acontecer aquilo que libera em sua vibração. Na palavra são as divindades, os ancestres, os inquices, as rezas que curam, quer performam o tempo oracular dos enigmas, o passado e o devir, o som que emite, transmite, esconde, desvela, escurece e ilumina (p. 93).

3 Pesquisa de doutorado intitulada Estandarte dos Afetos, doutoranda a primeira autora do artigo, e orientadora a segunda autora.

4 Maiores informações disponíveis em: https://www.baobabrasil.com/.

5 Programa Cidadania TV Senado. (2024, 9 de abril). Baobá: a identidade africana e o combate ao racismo. [Vídeo]. Youtube. https://www12.senado.leg.br/tv/programas/cidadania-1/2024/04/projeto-conta-a-historia-dos-baobas-arvores-tradicionais-africanas-para-educar-contra-o-racismo.

6 Renata Aparecida (R.A.) é vice-presidente da Feira e idealizadora de um projeto Rê Alce com o propósito de difusão e valorização da ancestralidade da cultura afro através das tranças e da promoção de desfiles moda afro em Minas Gerais, Brasil. Para maiores informações: https://www.instagram.com/realceapsil/

A trança também nos desvela pontos históricos sobre o seu uso como transmissão do caminho de salvação e fuga da escravização, onde "as escravizadas tornaram-se cartógrafas sem lápis nem papel, criando e usando na cabeça mapas desenhados com cabelos" (Ventura, 2023, seção De Raiz). De acordo com a pesquisadora colombiana Lina María Vargas Álvarez (2003), na publicação intitulada *Poética del Peinado Afrocolombiano*:

> para planejar a fuga, as mulheres se reuniam em torno das cabeças das mais jovens e, observando a paisagem ao redor, criavam um mapa repleto de caminhos e rotas de fuga, marcando as colinas, os rios e as árvores mais altas. Os homens, ao vê-las, sabiam então para onde ir. Essa linguagem corporal, com códigos desconhecidos para os senhores, permitia que o povo escapasse (p.119)[7]

As tranças não se restringiam à função de estampar nos cabelos as rotas de fuga, envolviam guardar, para além da memória dos caminhos, outras preciosidades: "as mulheres também guardavam objetos valiosos que seriam úteis quando chegassem aos palenques[8], como fósforos, grãos de ouro ou sementes preciosas para o cultivo" (Ventura, 2023, seção De Raiz).
Essas sementes pequenininhas (Baobá), do tamanho de um grão de feijão, possivelmente carregadas nos cabelos de nossos ancestrais, foram acolhidas nas dimensões dos quadradinhos de tecido (10cm x 10cm). Em sintonia com a linha da resistência, também incluímos na nossa prosa o fato histórico de que a cidade onde é realizada a Feira, foi a última cidade a reconhecer oficialmente o fim da escravidão, tendo sido realizada apenas em 2015, uma cerimônia pública de retratação. A cerimônia resultou de uma demanda identificada pelo Arquivo Público Municipal após pesquisa "onde se constatou que a Câmara Municipal havia à época contrariado a lei imperial, na qual os legislativos deveriam tornar públicas as notícias do Governo da Província e da Corte"[9].
Embora não tenhamos nos debruçados sobre outros documentos históricos, pois naquele momento focamos no fato do reconhecimento oficial da abolição, este bastou para nos despertar acerca da urgência de difundir este fato, bem como a potencialidade das narrativas a partir dos registros e acervos como caminho, alinhavo de encontro do passado com o presente. Segundo Miranda e Silva (2019):

> Existe um grande número de acervo documental incluindo cartas, recibos de compra e venda, relatos de viagens, imagens e quadros e fotografias que possibilitam construir um mosaico do que foi o período de escravidão e pós-abolição no Brasil. Desses registros saem narrativas importantes para a reconstrução de um passado que está presente e que nos coloca em proximidade com pessoas e experiências de um outro tempo e espaço que está sempre em movimento (p. 101).

Assim, de grão em grão, de ponto em ponto, fomos nutridos pelos registros históricos, pela cosmovisão sagrada do Baobá, e pelo desejo de bordar.



Figura 1: Bordado semente de Baobá.

7 Tradução nossa, versão original: "Para planear la fuga de sus amos, las mujeres se reunían alrededor de la cabeza de las más pequeñas y, gracias a la observación del monte, diseñaban un mapa lleno de caminitos y salidas de escape, ubicando los montes, los ríos y los árboles más altos. Los hombres, al verlas, podían conocer hacia dónde partir. El lenguaje en el cuerpo, con códigos desconocidos para los amos, permitía a la gente huir" (Álvarez, 2003, p.119).

8 "Palenques eram comunidades fundadas por escravizados fugidos durante o período colonial na Colômbia, similares aos quilombos brasileiros" (VENTURA, 2023, n.p.).

9 Entre as notícias da Corte, fazia parte a Lei Áurea (13 de maio de 1888). Magalhães, D.L. (2015, 13 de maio). Após 127 anos, Uberaba reconhece oficialmente a Abolição da Escravatura. Portal Câmara Municipal de Uberaba. https://portal.camarauberaba.mg.gov.br/noticias/apos-127-anos-uberaba-reconhece-oficialmente-a-abolicao-da-escravatura/

Emergência[10] é o nome dado ao momento em que o broto da planta rompe o solo, faz-se também emergente a valorização dos saberes tradicionais das comunidades quilombolas na preservação, proteção e restauração dos biomas. Segundo dados da pesquisa do MapBiomas sobre os Territórios Quilombolas no Brasil, estes territórios apresentaram menor desmatamento: "entre 1985 e 2022, a perda de vegetação nativa nesses territórios foi de 4,7% contra 17% em áreas privadas". O MapBiomas indica ainda que o Cerrado concentra 12% da vegetação nativa no Territórios Qulombolas. A regional onde ocorre a atuação do grupo da Feira integra o bioma do Cerrado. De acordo com Torres et al. (2025).

> O Cerrado é uma das savanas mais biodiversas do planeta, mas também uma das mais ameaçadas. Em meio ao avanço do desmatamento, uma verdade se impõe: quem mantém o bioma em pé, protegendo suas águas, sementes e diversidade, são os povos e comunidades tradicionais, que não deixam o Cerrado parar de pulsar (para.1).

A vitalidade pulsante nas árvores. Embora o Baobá não seja uma árvore nativa do território brasileiro, conforme já mencionado, sentimos o chamado de bordar seus sementes e brotos, ecoando a força gerada por pequenos gestos, como os gestos ao bordar. Conceição Evaristo (2017) nos versos do poema Eu-mulher: "Eu fêmea-matriz. Eu força-motriz. Eu, mulher abrigo da semente moto contínuo do mundo" (p. 23), nos inspira a essa bordaria da semente.

Ponto-atrás para abrigar memórias

No chamado para bordar, encontramos pontos de sintonia e a descoberta de que, para tecer pontos fortes de resistência, era preciso alinhavar com nossa ancestralidade, pontos históricos, tal como o ponto-atrás do bordado. Nesta seção partilhamos o processo do bordado em grupo alinhavado com as memórias históricas do território, entrelaçando bordado e ativismo abolicionista.
A adoção do têxtil nas suas diversas técnicas (tecelagem, tricô, bordado) tem sido amplamente costurada ao ativismo. Nesse cenário, deparamo-nos com os denominados círculos de costura (sewing circles), grupos formados por uma maioria de mulheres que se reúnem para costurar utilitários têxteis com o objetivo de apoiar diversas causas humanitárias. No século XIX, foram inúmeros os círculos de costura antiescravagista que, aliados ao movimento abolicionista, promoviam e organizavam feiras antiescravagistas onde as mulheres integrantes desses círculos, a maioria brancas e não se identificavam como do movimento feminista, bordavam emblemas abolicionistas sobre peças de enxoval de bebê e bolsas comercializadas nestas feiras (Heard, 2019; Mandell, 2022).
De acordo com Heard (2019):

> Muitos bens domésticos tradicionais foram combinados com mensagens políticas para serem vendidos e exibidos em feiras. [...] Muitos destes bens representam os papéis duplos que as mulheres desempenhavam no movimento abolicionista. Das mulheres esperava-se que permanecessem dentro dos limites do lar e da vida familiar e não falassem externamente sobre política. No entanto, para apoiar a causa, elas, assim como seus itens artesanais, faziam uso do discurso político (pp.15-16, tradução nossa).

Ainda sobre as feiras antiescravagistas, as descrições de Broekhoven (1998):

> [...] sugerem que muitas foram bem-sucedidas, não apenas em reafirmar o afeto daqueles já comprometidos, mas também em trazer novos convertidos para redes antiescravagistas locais, regionais e transatlânticas. Em 1836, esses círculos da região da Filadélfia incluíram dois círculos de cidades vizinhas. Em 1845, círculos de costura de mulheres de vinte áreas próximas contribuíram, juntamente com mulheres de lugares tão distantes quanto Boston, Nantucket, Leeds (Inglaterra) e Paris (p. 34, tradução nossa).

Retomamos aqui o percurso transatlântico das nossas sementes de Baobá, e o fato de a feira ainda ser adotada como forma de comercialização direta entre as mulheres artesãs em proveito da sua autonomia e da geração de renda.
Assim, nossos bordados — sementes e brotos do Baobá — remetem ao tempo necessário para o cultivo dos direitos que foram semeados através de intensa luta e manifestos. Os avessos recontam a esperança que ainda carregamos, pois, dia a dia, levamos adiante a luta pela inclusão e valorização da cultura afro e o combate ao preconceito. Daí a importância de acolher os lugares de memória contra-hegemônica, pois eles são "espaços não formais de aprendizagens multidimensionais que inspiram pedagogias decoloniais. Isso se dá por não terem a intenção de "guardar" a memória, mas de construí-la em movimentos contínuos e intergeracionais (MIRANDA & ARAÚJO, 2019, p. 381).
Durante a exposição, com nossos bordados-semente, os artesãos e artesãs ocuparam a praça pública como possibilidade de um lugar de memória contra-hegemônica, momento em que o gesto ativista de bordar ressoou para além dos feirantes e das feirantes que experenciaram o bordado, alcançando os passantes, os demais feirantes, os consumidores, e os moradores do bairro. Essa percepção convida a considerar o têxtil como um lugar de construção da memória contra-hegemônica, um lugar-momento de desatar os silêncios, pois também é preciso semear palavras, conforme nos diz Antônio Bispo dos Santos (2023):

> Semeei as palavras biointeração, confluência, saber orgânico, saber sintético, saber circular, saber linear, colonialismo, contracolonialismo...Semeei as sementes que eram nossas e as que não eram nossas. Transforme as nossas mentes em roças e joguei uma cuia de sementes. Quando apresentei essas sementes, essas imagens, essas palavras germinantes, eu tinha a impressão de que a palavra biointeração germinaria mais do que as outras, tanto é que me esforcei muito nesse sentido. Mas o que

10 Emergência das brotações refere-se ao período em dias após a semeadura.

aconteceu foi que a palavra que melhor germinou foi confluência. Não tenho dúvida de que a confluência é a energia que está nos movendo para o compartilhamento, para o reconhecimento, para o respeito (p. 4).



Figuras 2: Os primeiros pontos.

> Após o convite, não pude comparecer na data da feira quando aconteceriam os bordados, mas entreguei os materiais que consegui arrecadar, incluindo os quadradinhos de tecido americano-cru já cortados nas dimensões 10cm x 10cm. Fiquei insegura se o bordado iria acontecer e como seria sem a minha presença. E que surpresa: durante a feira, enquanto os bordados eram feitos, a representante da feira me enviava em tempo real fotos e vídeos. Fiquei emocionada, foi uma forma de eu me sentir presente e em sintonia (comunicação pessoal, novembro de 2023).

É essencial a autonomia dos grupos, o reconhecimento de que, ao convidar um grupo, as pessoas se mobilizam para participar e vão tecendo uma sintonia própria para as feituras, se auto-organizam para a resolução dos problemas e para a celebração. Isso nos convoca para "destecer" o controle, a dependência e para fortalecer os vínculos e as múltiplas formas de presença. A autonomia é cultivada e "a gente vai amadurecendo todo dia, ou não. A autonomia, enquanto amadurecimento do ser para si, é processo, é vir a ser. Não ocorre em data marcada [...]" (Freire, 1996, p.107).

Ao todo, o grupo compôs vinte e um quadradinhos bordados que integraram o ciclo de exposições Mãe Terra. Até o momento, foram promovidas três edições desta exposição em instituições de ensino superior pública no Brasil, todas abertas para visitação pela comunidade interna e externa à universidade, de forma gratuita e com fácil acesso.

Ponto-casear

O ponto caseado é comumente indicado no bordado com a função de evitar que a peça desfie, e é frequentemente utilizado em acabamentos. Ao nomear esta seção de ponto casear buscamos partilhar o processo de continuidade e acabamento do bordado dos brotos e sementes de Baobá, realizados de forma individual pela primeira autora.

Após a entrega dos bordados pelos representantes da Feira Negra para a pesquisadora, ocorreu a etapa de organizar os quadradinhos bordados para a exposição. Para isso, foi adotado como referência o modelo de estandarte, sendo esta a forma têxtil escolhida para abrigar estas sementes. Vale destacar que o modelo do estandarte foi adotado pelos diversos grupos, tanto nacionais quanto internacionais, que atenderam ao chamado da exposição.

Os estandartes ou bandeiras são referências da tradição da cultura mineira e brasileira das folias de reis e congadas. A bandeira "é objeto de importante valor simbólico nas folias. É levada à frente do grupo por uma pessoa que assume essa função com muito respeito, para anunciar a chegada da folia" (Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 2016, p.165). Assim, a adoção dos estandartes fluiu fortalecendo o elo com o elemento cultural regional e essa temática dos estandartes contempla o projeto de doutorado mencionado anteriormente.



Figura 3. Redes sociais da Feira Negra, 2023. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CuiWA_VMcYP/?img_index=4&igsh=MWZ5NHI4MWQ0bXQw

invisibilidades - REVISTA IBERO-AMERICANA DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO, CULTURA E ARTES | #22 | ISSN 1647-0508 | DOI 10.64493/INV.22 | junho 2026

Durante a visitação à exposição, juntamente com os representantes da Feira formamos uma roda de conversa. O intuito da pesquisadora era abordar a cocriação como um fio-guia que foi unindo a composição grupal. Composição esta que foi (a)bordada de forma coletiva, incluindo desde o Projeto Cartografias Têxteis, coletivo internacional composto pela união de coletivos de diversos países; a promoção da exposição Mãe Terra até chegar a bordaria pelos participantes do grupo da Feira, participantes estes que residem na mesma cidade no interior de Minas Gerais, Brasil.
A cocriação aqui na potencialidade da criação colaborativa e acolhedora, onde nós juntos (pesquisadoras, artesãos, artesãs) cultivamos uma abertura ao outro, ao inacabado, por exemplo o bordado que um iniciou, e achou até que tivesse concluído quando chega em outras mãos esse tecido ganha novos pontos, refaz e desfaz para compor a nossa bordaria coletiva, sem ponto final.

> Durante a etapa de organização dos quadradinhos para expor, sentia que aqueles brotinhos, sementes e mudas estavam pedindo terra. Então pedi licença às artesãs e aos artesãos para cocriar sobre os seus bordados, os quais acolheram a ideia com um "sim" dito de maneira serena e acompanhado de sorrisos curiosos (Primeira autora, diário de campo, novembro de 2023).

Além dessa terra têxtil, a sobreposição com o feltro também operou como uma pista para identificar que aqueles bordados eram oriundo do grupo da Feira Negra, visto que, ao longo do ciclo de exposições Mãe Terra, desejamos uma autoria comum nos bordados, sendo adotado como identificação o nome do grupo em cada um dos vinte e um quadradinhos bordados pela Feira Negra.



Figura 4: Bordando para cultivar, acervo da primeira autora, 2023.

Bordar em continuidade ao bordado iniciado por outra pessoa não se limita à função técnica do ponto caseado. Bordei não somente para proteger a peça evitando que o tecido americano-cru desfiasse ou para adornar um acabamento na sobreposição do tecido americano-cru bordado com o feltro. A cada ponto feito eu sentia como se estivesse habitando aquela roda de bordado na feira, ficava imaginando aquelas sementes. O bordado é também um gesto de presença. A possibilidade de continuar o bordado de outra pessoa, especialmente um que era considerado concluído, traz uma sensação de continuidade. Enquanto cortava, alinhavava e fazia o ponto caseado para o acabamento nos bordados sobre o feltro marrom, a nossa terra têxtil, era como se estivesse plantando sementes, mudas e brotos. Co-criava-se, assim, uma sementeira têxtil (Primeira autora, diário de campo, novembro de 2023).



Figura 5: Bordando para cultivar, acervo da primeira autora, 2023.

O tempo do bordar também nos remete ao tempo destinado para o cultivar. Plantar se refere ao momento de colocar a semente no solo, tal como o momento de colocar a agulha com linha e nó sob o tecido. Ambos os gestos inauguram um longo processo de cultivo, pois cultivar envolve todo o preparo e o cuidado presentes durante as etapas, desde a germinação da semente até o seu crescimento. Embora, tal como a autonomia, o tempo do crescimento da semente até o broto seja incerto e de difícil previsão, sem data marcada. Assim como a semente do Baobá, o bordado também pode ser cultivado.

> O gesto do bordado, como um gesto fecundo, demanda paciência, cuidado e os afetos envolvidos no seu cultivo. Ao bordar pontos que foram iniciados por outras pessoas, essas linhas vão refazendo e continuando um caminho, fluindo em novas direções, encontrando e reencontrando os pontos de bordado do outro. Isso me fez lembrar

da fala de Conceição Evaristo em resposta a sua candidatura na Academia Brasileira de Letras: "O importante não é você ser a primeira, o importante é você abrir caminhos" (Primeira autora, diário de campo, novembro de 2023).

O grupo abriu caminhos, ousou em uma tarde, durante a realização da feira em praça pública, parar um tempinho para bordar, e dessa pausa surgiram a prosa, o sorriso, o empenho, e a ajuda para conseguir traçar e costurar seus próprios pontos. Ali, teceu-se não somente novos caminhos, mas um caminho coletivo, nosso que foi de encontro a outros tantos caminhos e bordados guiados por um ponto em comum: cuidar da nossa Mãe Terra.
Alinhavar os quadradinhos um a um sobre o estandarte expressava o desejo de uni-los para que juntos contassem uma história. Em sua itinerância, o estandarte caminhou pelos territórios por meio das exposições narrando a história nele urdida.



Figura 6: foto da primeira autora. 2023.

[...] participar de evento acadêmico em Salvador e expor o estandarte, foi carregar comigo uma estamparia vital para reverenciar a ancestralidade e os saberes e fazeres artesanais (trançar, costurar, bordar) entremeados ao ativismo. Itinerar com este estandarte requer mobilizar o corpo para o cuidado com a estamparia têxtil. Ao contar para a trancista R.A. que os brotinhos têxteis iriam compor uma estamparia exposta em Salvador, ela me respondeu com o sorriso largo: Nós não conseguimos ir pra Salvador, mas se os bordados estarão lá, então a gente também está, de um jeito ou de outro através dos nos nossos bordados" (Primeira autora, diário de campo, outubro de 2025).
Por fim, no ativismo presente nos gestos de semear e bordar, desejamos que consigamos continuar estampando e carregando nossos estandartes por mais travessias interterritoriais, bordando brotos para estamparia viva, e plantando sementes...

Referências

Álvarez, L.M.V. (2003). *Las peluquerías afrocolombianas en Bogotá: un trabajo entre lo Estético, lo político y lo social* [Tesi de grado, Universidad Nacional de Colombia]. https://jaimearocha.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/06/poc3a9tica-del-peinado-afrocolombiano.pdf.
Broekhoven, D.V. (1998). Better than a clay club: The organization of anti-slavery fairs, 1835-60. *Slavery & Abolition*, 19(1), 24-45, DOI: http://dx.doi.org/10.1080/01440399808575227.
Eça, T.T., & Saldanha, A. Cartografias têxteis: um projeto de artes participativas. *Revista Imaginar*, n. 69, jul. 2023.
Evaristo, C. (2017). *Poemas da recordação e outros movimentos*. Nandyala Editora.
Freire, P. (1996). *Pedagogia da autonomia*. Editora Paz e Terra.
Gomes, F.S. (2015). *Mocambos e quilombos: Uma história do campesinato negro no Brasil*. Editora Claroenigma.
Heard, M. (2019). *Activism in Thread: Nineteenth-century Women's Needlework and Sewing Demonstrating a Divided America* [Master, University of Alabama]. https://www.proquest.com/openview/f6e3891bf76418d4965faa35de59f389/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y
Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. (2016). *Dossiê para registro das folias de Minas.* https://www.iepha.mg.gov.br/index.php/component/phocadownload/category/21-as-folias-de-minas
Map Biomas. Mapeamento anual da cobertura e uso da terra no Brasil entre 1985 a 2022: Cobertura de vegetação nativa nos territórios quilombolas do Brasil, *Coleção 8*. https://brasil.mapbiomas.org/2023/12/13/territorios-quilombolas-estao-entre-as-areas-mais-preservadas-no-brasil/
Mandell, H. (2022). Rochester Ladies' Anti-Slavery (Sewing) Society: Handcraft as a Metaphorical tool for the Abolitionist Cause, Journal of Feminist Scholarship, 20 (Spring), 49-66. https://doi.org/10.23860/jfs.2022.20.04
Martins, L.M. (2021). *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Editora Cobogó.
Miranda, C., & Araújo, H.M.M. (2019, Junho). Memórias contra-hegemônicas e educação para as relações étnico-raciais: práticas decoloniais em contextos periféricos. *Perspectiva: Revista do Centro de Ciências da Educação*, 37(2), 378-397. https://doi.org/10.5007/2175-795X.2019.e58787
Miranda, C., & Silva, C. (2019, Janeiro/Abril). Ponha os olhos em mim: sobre direitos humanos e memórias de luta das mulheres escravizadas no Brasil. *Plurais*

– *Revista Multidisciplinar*, 4(1), 92-115.
https://doi.org/10.29378/plurais.2447-9373.2019.v4.n1.92-115
Santos, A.B. (2023). *A terra dá, a terra quer*. Ubu Editora.
Torres, A. (2025, Setembro 11). Dia do Cerrado: conservar também é reconhecer os povos que fazem o bioma pulsar. *Rede de Sementes do Cerrado*. https://www.brasildefato.com.br/colunista/rede-de-sementes-do-cerrado-rsc/2025/09/11/dia-do-cerrado-conservar-tambem-e-reconhecer-os-povos-que-fazem-o-bioma-pulsar/
Ventura, D. (2023, Março 12). 'Tranças da liberdade': como penteados ajudaram escravizados em fugas. *BBC News Mundo*. https://www.bbc.com/portuguese/articles/cnkw9153nl7o

De la ecopoética infantil al videoensayo: Cartografías de un cuerpo dramatizado en diálogo con la naturaleza

10.64493/INV.22.4

Carmen Sánchez-Duque
Profesora Titular, Facultad de Educación y Ciencias Sociales
Universidad Finis Terrae, Chile

0009-0000-9651-2841

Ángela Barrera-García
Investigadora predoctoral FPU, Facultad de Ciencias de la Educación
Universidad de Granada, España

0000-0002-5795-1291

artigo recebido: 2.03.2026
artigo aceite para publicação: 23.03.2026

This work is licenced under a Creative Commons BY-NC-ND 4.0.

Sánchez-Duque, C.; Barrera-García, Ángela (2026). De la ecopoética infantil al videoensayo: Cartografías de un cuerpo dramatizado en diálogo con la naturaleza. Invisibilidades - Revista Ibero-Americana de Pesquisa em Educação, Cultura e Artes. https://doi.org/10.64493/INV.22.4

Resumen
Este artículo analiza una experiencia de educación artística titulada: "El teatro del anima: el despertar de los elementos", un taller donde niñas y niños cartografían lo invisible mediante el teatro de objetos y la creación poética. Bajo el marco de la pedagogía del cariño y la ecopoética, se explora cómo el material papel y el cuerpo funcionan como mediadores para invocar la esencia de la tierra, el agua, el fuego y el aire. La metodología es una investigación basada en las artes, con enfoque a/r/tográfico, donde convergen la creación de rimas colectivas y dramatizaciones por parte de los participantes y un videoensayo que crean las autoras, el cual permite documentar el flujo vital entre la infancia y su imaginario sobre el entorno natural, expandiendo la experiencia. Los resultados demuestran que la manipulación del material y la escucha de los lenguajes de la naturaleza transforman el espacio del taller en un ecosistema de coexistencia y empatía. Se concluye que esta práctica artística ha generando un reconocimiento del cuerpo expresivo en las y los participantes que valida la pluralidad de experiencias, produciendo nuevos significados sobre realidades compartidas y reconociendo los vínculos invisibles que sostienen la vida en el territorio a través de herramientas que combinan lo performativo con lo audiovisual.
Palabras clave: a/r/tografía, educación artística, ecopoética, educación dramática, videoensayo.

1. Introducción

1. 1 El poder de traer lo invisible a través del teatro de objetos

El abordaje teatral junto a niños y niñas se constituye como un dispositivo pedagógico de gran relevancia para hacer emerger aquello que, aunque presente en los territorios y contextos de la infancia, permanece a menudo en el plano de lo invisible. La potencia de esta metodología radica en que permite a los niños y niñas poetizar su entorno sin la necesidad de contar con las materialidades físicas de la naturaleza en sí mismas para imaginarlas.

A través del juego dramático, se activa una capacidad de evocación donde el aula se transforma en un espacio cartográfico de experiencias vividas y sentidas. De este modo, el teatro en la educación además de ser una herramienta artística, es un medio que promueve la conciencia espacial y emocional, permitiendo que el estudiante reflexione sobre su propia realidad desde una mirada crítica y creativa (Autor, 2025; Storsve et al, 2021). En este sentido, el teatro actúa como un puente entre la realidad tangible y la construcción simbólica del mundo entre los estudiantes (Slade, 1978).

Esta capacidad de invocar lo ausente se sustenta en la corporeización. La experiencia del juego dramático guiado hacia la dramatización permite que los estudiantes traduzcan su relación con la naturaleza a través del cuerpo. La expresión corporal se convierte así en el vehículo para habitar una ecopoética, donde el movimiento y el gesto dan respuesta a las necesidades y sentimientos que surgen del vínculo con el territorio. Al respecto, se ha demostrado que el encuentro con el cuerpo expresivo y el colectivo facilita la adquisición de una confianza que permite a los niños y niñas expresar el mundo de maneras no convencionales (Autor, et al, 2024). Un cuerpo dramatizado que representa y hace vivir la experiencia estética como una vía de autoconocimiento al estudiante (Seves, 2018).

En este proceso, el concepto de anima de los objetos cobra un protagonismo fundamental, a través de la observación atenta y la activación de los sentidos, un material cotidiano y accesible como el papel, deja de ser un recurso inerte mediante la manipulación-animación, para convertirse en un intercesor de fuerzas naturales. Como sugiere Vargas (2010) en sus reflexiones sobre el teatro de objetos, la animación otorga una nueva dimensión metafísica a la materia. Mediante la manipulación, los estudiantes son capaces de otorgar vida al material inerte; experiencias como arrugar un papel para que adquiera la solidez de una piedra, u ondularlo rítmicamente hasta que el grupo visualice el fluir del agua o la invisibilidad del viento, son capacidades que afloran al dotar de anima a lo inanimado; conectando con lo que Bachelard (2022) denomina la poética de la materia, donde el objeto funciona como un catalizador de la imaginación y la emoción. Así, el teatro de formas animadas funciona como una estrategia socioeducativa que conecta la mente, el cuerpo y la emoción.

Este estudio, en su práctica educativa junto a niños y niñas, propone una ruta que culmina mediante la sensibilización y corporeización de los elementos naturales imaginados a través de la creación de rimas colectivas. Una vez que la infancia ha logrado encarnar el elemento, el proceso avanza hacia la construcción de una

narrativa poética propia que evoca la naturaleza desde la imaginación. Similar a, lo que Gianni Rodari en el año 1983, propone:

> …una palabra dicha impensadamente, lanzada en la mente de quien nos escucha, produce ondas de superficie y de profundidad, provoca una serie infinita de reacciones en cadena, involucrando en su caída sonidos e imágenes, analogías y recuerdos, significados y sueños, en un movimiento que afecta a la experiencia y a la memoria, a la fantasía y al inconsciente, y que se complica por el hecho que la misma mente no asiste impasiva a la representación. Por el contrario interviene continuamente, para aceptar o rechazar, emparejar o censurar, construir o destruir. (p.8)

Pues del mismo modo el cuerpo en sus recuerdos, en sus resonancias, en la observación de los otros cuerpos, en habitar del contacto con otros, puede traer memorias colectivas de un hábitat natural sin la necesidad de estar presente en el, dado que los niños y las niñas mediante su imaginación logran transportarse en segundos donde sea. Esta aproximación a la ecopoética fomenta una ética de comportamiento y una nueva manera de habitar el entorno, al integrar la palabra poética con el movimiento, se despierta con mayor fuerza la creatividad y la capacidad lúdica de los estudiantes (Miranda, 2020), permitiendo que la rima y la acción dramática funcionen como dispositivos de una dramatización colaborativa que emerge de evocaciones llenas de sensaciones y sentimientos. En este marco, como sostiene Tejerina (1994), la dramatización se convierte en una vía de expresión integral que permite a la infancia cartografiar sus propias realidades y proyecciones en un lenguaje compartido.

1.2 Cartografiar lo invisible a través del arte

Si a través de la dramatización, la infancia consigue dotar de vida a aquello que antes no la tiene, como un simple folio, cabría preguntarse ¿cómo retener esa vida, esa experiencia sin cristalizarla en el tiempo? Porque los registros mediante la cámara de una acción performativa o teatral ya tenían lugar en los años 60 pero ¿qué ocurre con todo lo que deriva de esa acción? ¿Cómo cartografiar aquello que es invisible a los ojos?

La noción de invisibilidad en la imagen encuentra un eco en la conceptualización de lo íntimo como espacio de resistencia desde el trabajo colectivo. Brea (2010, p. 108) habla de la cohesión colectiva como un juego de magnetismos que se atraen unos a otros, como en un vuelo perpetuo, de ver en la respuesta del otro un reflejo. Y en ese ver, el sujeto se enfrenta inseparablemente a aquello que no es visible, lo que permanece oculto. Toda imagen tiene zonas de opacidad e indeterminación pero entre esas tensiones de presencia y ausencia nace la imagen (Rancière, 2009). Siguiendo esa línea discursiva, el acto de materializar esas invisibilidades, dar a ver a través del arte, no es una operación fijada, sino abierta, que confluye entre lo que se ve y quien mira (Didi-Huberman, 1997, p. 47). Desde este posicionamiento teórico, mirar una imagen implica enfrentarse a aquello que se sustrae a la visibilidad. La imagen es, en cierto modo, un dispositivo que “excede” su propia visibilidad conformada por capas invisibles o fantasmáticas en las que residen afectos, recuerdos, deseos, capaces de convocar eso mismo en aquel que las mira (Mitchell, 2020).

En el ámbito artístico contemporáneo, se ha explorado cómo cartografiar aquello invisible vinculado al entorno natural mediante diversas estrategias formales. Todas ellas profundizan en el desplazamiento de la mirada de la representación hacia lo perceptivo. Una de esas estrategias es el uso de la pantalla múltiple para envolver al espectador y trabajar desde distintas perspectivas una misma pieza. En Réquiem (2007), del artista alemán Julian Rosefeldt, una instalación de cuatro canales de vídeo sumerge al público en la selva brasileña mientras su progresivo colapso se hace audible y visible sin revelar al agente responsable del mismo. El paisaje sonoro y la multiplicidad de vistas del mismo mantienen en alerta constante a quien las mira, buscando de una pantalla a otra al autor de los destrozos. Esta tensión remite a la noción de fuera de campo en la teoría fílmica, entendida no como vacío sino como espacio de sentido que amplía el mundo representado audiovisualmente (Burch, 1973; Aumont et al., 1992). Nunca aparece, hay una mano invisible que opera, talando árboles, destrozando el bosque. La invisibilidad de quién comete el crimen no supone una ausencia narrativa sino una potencia afectiva y política que la sitúa fuera de la pantalla. Otorga al fuera de campo la misma relevancia que lo que percibe con el ojo, donde lo perceptible y lo imaginado se entrelazan (Deleuze, 1985), consolidando la obra como una experiencia inmersiva donde lo que no se ve estructura decisivamente el sentido.

La obra de Diana Thater trabaja desde la instalación audiovisual, el vínculo que tiene la sociedad con el mundo natural. Configura distintos entornos, como salas, con el uso de vídeo inmersivos y saturados de color que afectan drásticamente la arquitectura del lugar junto al sonido. En Yes, there will be singing (2020) trabaja desde el plano sonoro las distintas voces de ballenas en referencia a un poema de Bertolt Brecht,

> In the dark times.
> Will there also be singing?
> Yes, there will also be singing.
> About the dark times. (Brecht, 1979)

Desde esta convergencia entre lírica e instalación artística, la obra hace referencia al canto de las ballenas como resistencia, transformando la sala desde la luz y el sonido en una experiencia donde el espectador establece un vínculo simbólico. El lugar deja de ser un recinto cerrado para conformarse en un punto de partida de nuevas significaciones, establecidas gracias a la hibridación de la imagen y el sonido. Esta obra trae a la superficie esa serie de afectos y resonancias que el ojo no capta pero que la naturaleza trae consigo, conformándose como un potente motor de alteración sensorial y espacial. Además, esta obra evidencia que no hay ningún espacio que no sea moldeable a través de la creación e imaginación, moldeando lo sensorial a través del arte. Acorde con Esquirol,

> La separación dentro-fuera determinada por las paredes y por el tejado, además de relativa, no supone ni cierre ni aislamiento, sino, al contrario, la condición de posibilidad de la salida. ¿Acaso sería posible coronar la cima de la montaña más alta sin pasar la noche en la tienda

invisibilidades - REVISTA IBERO-AMERICANA DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO, CULTURA E ARTES | #22 | ISSN 1647-0508 | DOI 10.64493/INV.22 | junho 2026

de campaña o en el refugio? (2019, p. 12).

Ninguna de estas prácticas referidas buscan revelar lo invisible como contenido oculto, sino generar situaciones de atención donde la hibridación entre imagen y sonido da lugar a un espacio de resonancias y convivencias entre lo humano y lo natural. Desde este marco, el empleo de las distintas técnicas audiovisuales ensayísticas se situarán en la intersección entre visibilidad e invisibilidad, permitiendo que procesos ecológicos, afectivos y relacionales adquieran presencia perceptiva al experienciarlas.

2. Objetivos

1. Analizar la potencia del papel y el cuerpo como mediadores ecopoéticos que permiten a la infancia invocar y transmutar las cualidades de la naturaleza, generando rimas y dramatizaciones que cartografían lo invisible más allá de la presencia física de los elementos naturales.

2. Generar conocimiento visual a través de una narrativa a/r/tográfica materializada en un videoensayo, que documente y trascienda el proceso pedagógico, capturando el cuerpo dramatizado y sus metáforas sobre lo natural expresado por los niños y las niñas.

3. Explorar la creación de espacios educativos de confianza inspirados en la pedagogía del cariño, donde la empatía, la colaboración y el respeto mutuo permiten que los participantes habiten el aula y el lenguaje artístico sin necesidad de un vínculo previo.

3. Método

El presente estudio cualitativo, se ubica en el marco de la Investigación Basada en las Artes considerando su enfoque A/r/tográfico, el cual articula distintos lenguajes artísticos, favoreciendo comprensiones integradas y situadas de los procesos educativos y creativos acontecidos (Eisner, 2004; Irwing, 2013).
En este marco, la creación, reflexión y experiencia se entrelazan en procesos de conocimiento situado que amplían los modos tradicionales de indagación (Springgay, Irwin, & Kind, 2005). Así, la investigación basada en las artes permite legitimar prácticas performativas, audiovisuales y plásticas como dispositivos epistemológicos que no solo registran o documentan la experiencia, sino que la transforman desde registros más relacionados con dimensiones afectivas y multisensoriales (Leavy, 2022) para lo cual es necesario una perspectiva ética y pedagógica que activen al participante.
Para ello, se emplearon herramientas de la pedagogía teatral, una metodología activa de enseñanza y aprendizaje que emerge post guerras mundiales, integrando una mirada constructivista social de la educación, donde el participante construye su propio aprendizaje a través de la experiencia, la interacción social y la conexión con sus conocimientos previos (Vygotsky, 1978). Así, logra la satisfacción de sus necesidades cognitivas, físicas y emocionales, estimulando sus aptitudes expresivas, vocación artística, capacidades afectivas y habilidades sociales mediante la expresión dramática (García Huidobro, 2021).
De aquí se desprende el juego dramático como estrategia, en el cual puede interceder un enorme bagaje de lenguajes estéticos teatrales como: el teatro de sombras, el teatro gestual, el teatro de objetos o el teatro de marionetas entre otros.

Para este caso, se ha utilizado el juego dramático junto al teatro de objetos, motivando la imaginación del participante mediante la manipulación de hojas de papel y la evocación de materias naturales. Se invita a vivenciar la educación artística como un estado del espíritu y el impulso creativo como un acto de valentía. Bajo el paradigma de la pedagogía del cariño (Sánchez-Duque, 2025) la cual se desarrolla desde una práctica feminista, inclusiva y justa, se entiende a toda persona que participa en el proceso como un ser integral en conexión constante con su mente-cuerpo-emoción. Se prioriza el contacto personalizado y cercano, optando por la ternura y la risa para abordar su praxis, atendiendo necesidades sensibles del estudiante, trayendo sus memorias y territorio al proceso de trabajo según sus intereses y capacidades individuales y colectivas, en un clima de libre expresión.

3.1. Muestra

En el proyecto participaron un total de 12 estudiantes, 3 niñas y 9 niños, con edades entre los 5 y los 9 años, cursando la educación Primaria, conformando 3 grupos de trabajo. En este contexto, las autoras realizaron el taller durante 1 jornada de trabajo, de una hora y treinta minutos.

3.2. Contexto

El estudio se desarrolló en la sala Mariana Pineda del Palacio La Madraza -Centro de Cultura Contemporánea-, de Granada, España, bajo el programa educativo Aprende. Donde cada viernes del mes se desarrollan actividades a través de diferentes lenguajes artísticos. Los talleres son gratuitos y tienen un aforo de 25 participantes (La Madraza, Centro Cultura Contemporánea, 2026).

3.3. Instrumentos de investigación

Para esta investigación, se han utilizado recursos para observar la realidad tales como: notas de campo, conversaciones, ensayos visuales; así como para interrogar la realidad se empleó la creación de rimas, las dramatizaciones y el videoensayo.
Los ensayos visuales conformados por pares fotográficos permiten que la experiencia pedagógica del "cuerpo dramatizado" sea comunicable, transformando el juego dramático en una pieza atemporal que sobrevive a la corta duración del taller y aportando nuevas ideas visuales (Marín Viadel y Roldán, 2012, p. 78). Permite al estudiante y al espectador, ver lo que normalmente permanece oculto tanto durante la realización del taller como a posteriori. Los ensayos visuales actuaron como estructuras que no solamente registran la experiencia acontecida, sino que también se abren a nuevas significaciones e interrelaciones visuales hasta conformar una idea mucho más rica (Fernández Morillas, 2022).
El videoensayo posibilita abordar la dimensión espacial, temporal y afectiva mediante la hibridación de la imagen, sonido y acción performativa, configurándose como una estructura de pensamiento audiovisual y de indagación artística (Arcoba, 2020; García-Roldán, 2020). Asimismo, favorece la generación de nuevas hipótesis visuales y procesos reflexivos que emergen durante la creación del mismo (García-Roldán, 2020). Al mismo tiempo, su carácter ensayístico incorpora una perspectiva subjetiva que refuerza su carácter orgánico como herramienta dentro de la investigación basada en las artes (Irwin, 2013). Permite la articulación de experiencias, memorias y percepciones mediante estructuras

audiovisuales y sonoras no lineales que generan nuevos significados y formas de conocimiento encarnado al interrelacionarse entre sí (Autora & Álvarez-Rodríguez, 2024).

3.4. Estrategias de la implementación

El trabajo fue realizado durante 1 sesión, que tuvo 5 etapas la cuales se describen a continuación:

1. *Calentamiento:* juegos para el estado de alerta. Los niños y las niñas caminan por el espacio, al sonido de una señal, reaccionan según la consigna: ¡Alerta! (juntarse con un compañero/a, tomarse de las manos y agacharse juntos mirándose a los ojos), ¡Peligro! (buscar refugio escondiéndose detrás un compañero/a) o ¡Uy! (derretirse individualmente como una vela hasta posar todo el cuerpo en el suelo y respirar profundamente).

2. *Sensibilización:* tacto natural. Junto a una hoja de papel se explora libremente utilizando la imaginación sobre los 4 elementos, tierra, agua, aire y fuego. De modo qué al manipular el material de papel recoge características propias de cada elemento, ejemplo: la tierra, el papel se arruga, se recoge tanto que toma forma de piedra.

3. *Expresión Corporal:* cuerpos elementales. Se dispone el cuerpo para transformarse en cada elemento de la naturaleza, pasando la transformación de un cuerpo habitado por el aire, la tierra, el agua hasta llegar al fuego (ver Fig. 1).



Figura 1: Autora (2026) Ser de aire. Ensayo visual compuesto a partir de dos fotografías tomadas durante el taller por Romina Vera Barriga (2026).

4. *Expresión vocal:* voces naturales. En círculo, los niños y las niñas imitan los sonidos de los elementos de la naturaleza, trabajando volúmenes de la voz, construyendo finalmente una gran orquesta con los sonidos expresados.

5. *Dramatización:* la escena y la rima. Se crean tres grupos de trabajo, cada grupo elige qué elemento de la naturaleza quiere representar. Cada grupo crea una rima corta en conexión con su elemento de la naturaleza elegido y ensaya una escena donde el objeto natural es el protagonista (ver Fig. 2).



Figura 2: Autora (2026) De lo colectivo. Ensayo visual compuesto a partir de dos fotografías tomadas durante la dramatización por Romina Vera Barriga (2026).

4. Resultados

A partir del análisis y los registros recogidos, la investigación basada en las artes nos ha permitido que esta experiencia educativa trascienda el aula, ofreciendo un nuevo conocimiento visual sobre cómo la infancia habita y siente su territorio (Marín Viadel & Roldán, 2019), de este modo los hallazgos que emergen dan cuenta de la presencia viva de la naturaleza desde el imaginario hacia un cuerpo sensible y expresivo.

4.1. Movimiento: La corporeización de la materia

Esta categoría evidencia que la transmutación desde el material papel hacia la corporeización es el paso necesario para que el aula deje de ser un espacio cerrado y se convierta en un territorio de exploración sensorial que el cuerpo de los niños y las niñas funcionó como el primer receptor del *anima* de los que nos rodea, evocando desde sus recuerdos para desarrollar una expresión llena de vida.

4.2. Naturaleza Ecopoética: De la rima al diálogo con lo invisible

En esta categoría hemos podido analizar la construcción de rimas colectivas que funcionaron como cartografías verbales de lo invisible. Una vez que el elemento de la naturaleza fue corporeizado, mediante el movimiento y la manipulación del papel, los niños y las niñas generaron un lenguaje propio para relacionarse con la naturaleza. Al integrar la palabra poética con el movimiento, se demuestra

invisibilidades - REVISTA IBERO-AMERICANA DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO, CULTURA E ARTES | #22 | ISSN 1647-0508 | DOI 10.64493/INV.22 | junho 2026

cómo despierta la creatividad y la capacidad lúdica en los participantes, permitiendo que la rima y la acción dramática funcionen como dispositivos de una dramatización colaborativa que hace presente lo ausente.
A continuación, se presentan las rimas construidas por cada grupo durante el taller que sirven como evidencia de esta evocación ecopoética:

Grupo 1. Evocación de la Tierra:
La tierra tiene piedras
duras como las guerras

Grupo 2. Evocación del Agua y el Fuego:
El fuego tiene alma
y el agua tiene vida

Grupo 3. Evocación del Aire:
El aire va hacia arriba
no como la sardina

4.3. Taer lo invisible al aula: la dramatización colaborativa y el videoensayo como rastro vivo

Esta categoría final integra la práctica de las investigadoras como creadoras. La culminación del taller culmina con la producción de un videoensayo que actúa como un objeto a/r/tográfico de conocimiento. Está disponible para su consulta en el siguiente enlace, https://vimeo.com/1168141608



Figura 3: Autora (2026) Fotograma extraído del videoensayo De serpientes y papel (Autora, 2026).

De este modo en las dramatizaciones, los niños y las niñas integraron el movimiento y la rima en escenas colaborativas donde el papel dejó de ser un objeto para convertirse en naturaleza viva ante la mirada del otro (ver Fig. 3).
En el videoensayo, una de la autoras rescata todas las etapas del taller, sin atender a un orden cronológico, conectándose con una lectura propia del taller, conformando así una obra que permite visualizar lo invisible desde una narrativa no lineal. Profundiza en los flujos de energía entre cada participante y los distintos elementos de la naturaleza, estableciendo paralelismos visuales (ver Fig. 3 y 4).



Figura 4: Autora (2026) Fotograma extraído del videoensayo De serpientes y papel (Autora, 2026).



Figura 4: Autora (2026) Fotograma extraído del videoensayo De serpientes y papel (Autora, 2026).

Para reflexionar sobre la integración de la ecopoética llevada al cuerpo durante el taller, se emplean pares audiovisuales que dividen la pantalla con imágenes naturales de las y los niños durante el taller y aquellos sonidos que interpretan las y los niños como propios de cada elemento. Esta comparativa permite establecer relaciones simbióticas entre los distintos medios, sonoros y audiovisuales, evidenciando las sinergias acontecidas y creando nuevas metáforas visuales.
Se emplea una paleta cromática acotada a cada uno de los elementos, en concordancia con los focos que se emplearon y su connotación psicológica (ver Fig. 5).



Figura 6: Autora (2026) Fotograma extraído del videonsayo De serpientes y papel (Autora, 2026).

Se utilizó recursos de reflejos y simetrías para transformar visualmente algunos de los clips para generar una estética más orgánica. Las escisiones de la imagen (ver Fig. 6) evidencian un movimiento pulsante. Este recurso visual se hace eco de la vinculación naturaleza-cuerpo, actuando como una presencia viva que transforma el cuerpo proyectado en sombras contra la tierra en imágenes que laten.

Para introducir la palabra poética como recurso estético y simbólico, se utilizaron dos elementos fundamentales: el registro sonoro de una canción popular interpretada de manera coral durante el taller y una voz en off recitando una rima infantil creada en base al mito de la serpiente emplumada, Quetzalcóatl.
La figura híbrida de la serpiente terrestre apunta su cola hacia la tierra y las alas al cielo para despegar, simboliza el tránsito entre materia y espíritu, así como la conexión cuerpo, naturaleza y cosmos (Taube, 1993). En esta leyenda, el Quetzalcóatl es solo una entidad divina, sino que representa una concepción relacional del mundo donde los límites entre lo humano y lo no humano, aquello visible e invisible, permanecen en conexión, permeables como una trama de correspondencias simbólicas y naturales (León-Portilla, 1992). Desde esta perspectiva de la serpiente emplumada aúna espíritu, cuerpo y elementos, se creó la siguiente rima que da comienzo al videoensayo:
Alma que muda y escribe otra piel.

Fluye como el agua,
arde como el fuego,
se abraza a la tierra
y el aire delata su paso.

Tomando la metáfora de este mito es posible comprender la imagen como un espacio que serpentea entre las dimensiones visibles e invisibles utilizando sombras proyectadas de fragmentos del cuerpo en movimiento (ver Figura 7).
En síntesis los resultados de esta experiencia actúan mediante el videoensayo como un rastro vivo que ha capturado el flujo invisible entre la infancia y la naturaleza, revelando que, los niños y las niñas al dotar de anima un papel inanimado y traer sus recuerdos para representan los elementos de la naturaleza, han habitado y generando un conocimiento visual y sensible que redefine su vínculo con el entorno y proyecta nuevas formas de cuidado y reconocimiento hacia lo no-humano.



Figura 7: Autora (2026) Ensayo visual compuesto por tres fotogramas extraídos del videonsayo *De serpientes y papel* (Autora, 2026).

invisibilidades - REVISTA IBERO-AMERICANA DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO, CULTURA E ARTES | #22 | ISSN 1647-0508 | DOI 10.64493/INV.22 | junho 2026

5. Discusión

La convergencia entre la práctica pedagógica y el videoensayo como dispositivo de investigación permite sostener que las imágenes constituyen la base desde donde construimos nuestra identidad y forma de vida Marín-Viadel (2005); por tanto, al desplazar la mirada desde una representación pasiva hacia una creación activa, la infancia deja de ser mera espectadora para convertirse en cartógrafa de su propio territorio sensorial (Ventura-Chalmeta, 2025).

En esta experiencia, el uso del papel como mediador permitió que los niños y niñas transmutaran la materia inanimada en fuerzas naturales vivas, dialogando directamente con la poética de la materia de Bachelard (1942), pues se observó que la manipulación deliberada de un papel ha sido un ejercicio de animación que otorgó una dimensión metafísica a la materia (Vargas, 2010), estableciéndose una relación dialógica con lo inanimado, desafiando el prejuicio de la pasividad infantil proponiendo desde su propia sensibilidad.

Asimismo, la creación de rimas colectivas y la corporeización de los elementos funcionaron como dispositivos de una ecopoética en acción, que fomenta una ética de comportamiento entre los participantes donde la palabra poética (Miranda, 2020), logra ser habitada dramáticamente desde una confianza adquirida en el encuentro con el colectivo (Sánchez-Duque et al., 2024), y donde las dinámicas relacionales junto a las experiencias de vida traídas al servicio del taller han abierto espacios para que la infancia se reconozca en sus propias narrativas territoriales. Es así como, la pluralidad de experiencias humanas y ambientales capturadas en esta investigación se posicionan como un derecho fundamental en el arte de aprender, transformando el aula en un ecosistema de visibilidad y cuidado.

6. Conclusión

Se concluye, en primer lugar, que tanto el papel como el cuerpo han actuado como mediadores ecopoéticos, demostrando que la infancia no necesita la presencia física de la naturaleza para conectarse con su esencia. A través de la manipulación deliberada de un simple material papel, los niños y las niñas dotan a la materia inanimada de vida, permitiendo cartografiar lo invisible, transformando la experiencia del taller en un territorio donde la naturaleza cobra presencia mediante un cuerpo expresivo, rimas y dramatizaciones que funcionan como nuevos lenguajes artísticos compartidos.

En segundo lugar, el enfoque metodológico a/r/tográfico ha permitido que la investigación trascienda el relato escrito para generar un conocimiento visual profundo. El videoensayo resultante opera como práctica que habita la tensión entre presencia y ausencia, entre el registro de la acción performativa y toda su carga afectiva, desafiando las representaciones convencionales de la infancia, devolviendo a los niños y las niñas su rol de creadores, permitiendo que la comunidad académica observe la dimensión poética del aprendizaje que suele permanecer invisible en las evaluaciones estandarizadas.

Por su parte, se confirma la creación de espacios de confianza basados en la pedagogía del cariño, permitiendo a las y los participantes colaborar de manera horizontal y profunda, habitando el espacio de taller desde la hospitalidad. Se generó un ecosistema de seguridad donde la libertad expresiva permitió que la ecopoética floreciera. De este modo, el estudio reafirma que la educación artística, cuando se ejerce como un acto de cuidado y respeto, es capaz de construir comunidades momentáneas y resilientes preparadas para repensar su relación con el mundo natural.

Una de las principales limitaciones del estudio está relacionada al trabajo con menores de edad, que implica necesariamente restricciones éticas en el uso de la imagen, especialmente aquella que pueda facilitar la identificación de los rostros. Esta condición se subsanó a través del empleo de estrategias de registro parcial, tales como encuadres fragmentados, uso de manos, sombras, gestos o planos detalle. Si bien estos limitan la documentación directa de la experiencia, propician el desplazamiento del protagonismo del rostro hacia la acción, el gesto y la relación con el entorno, reforzando la dimensión poética y cartográfica del videoensayo.

Otra de las condiciones limitantes se vincula con la duración acotada del taller. Su naturaleza puntual impide observar transformaciones a largo plazo y no genera un impacto sostenido del proceso educativo y artístico. No obstante, la elaboración de la pieza audiovisual supera las barreras temporales al permanecer en el tiempo, habiendo integrado registro, proceso y resultado. Esto permite reactivar la experiencia y construir conocimiento visual más allá del momento de la intervención, funcionando como un archivo vivo que extiende la temporalidad del proyecto y posibilita nuevas lecturas, interpretaciones y resignificaciones.

A la luz de los hallazgos, esta investigación proyecta nuevas líneas de indagación donde la hibridación entre las artes escénicas y el videoarte se proyecten como cartografías que reúnen pluralidades de lenguajes artísticos. Para ello, futuros estudios podrían integrarse en museos o otros espacios educativos no formales junto a instalaciones interactivas, que permitieran a otras niñas y niños en diferentes contextos territoriales, dialogar con estas primeras huellas de lo invisible recogidas. Así, se fomentaría una red global de eco poética infantil que crezca a medida que se desarrollen más talleres y videoensayos productos de dichas intervenciones mediadas, generando experiencias artísticas intermediales.

Agradecimientos

Agradecimientos a la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID), dependiente del Ministerio de Ciencia, Tecnología, Conocimiento e Innovación de Chile, por otorgar la subvención a este trabajo, otorgando la Beca Doctoral en el Extranjero, N° 72220037, a una de las autoras.

Agradecimientos al Ministerio de Universidades de España por la subvención de este artículo gracias a la ayuda concedida a la otra autora para la Formación de Profesorado Universitario (FPU), número FPU21/05700, formando parte de un proyecto predoctoral.

Referencias

Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., & Vernet, M. (1992). *Estética del cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Paidós.

Arcoba, M. D. (2020). El videoensayo como recurso pedagógico en la búsqueda de nuevas narrativas audiovisuales. REIRE. *Revista d'Innovació i Recerca en Educació*, 13(1). http://doi.org/10.1344/reire2020.13.128613

Bachelard, G. (2022). El agua y los sueños: *Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Fondo de Cultura Económica.

Barrera-García, Á., & Álvarez-Rodríguez, D. (2024). The Body-Camera Approach: Teacher Identity through Video Elicitation and Video Essay to Create Shared Heritages. *Heritage*, 7(4), 2055-2070. https://doi.org/10.3390/heritage7040097

Burch, N. (1973). *Theory of film practice*. Princeton University Press.

Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image*. Akal.

Brecht, Bertolt (1979). *Poems* 1913-1956. Routledge, Chapman and Hall.

Deleuze, G. (1985). *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine* 2. Paidós.

Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial.

Eisner, E. W. (2004). *El arte y la creación de la mente*. Barcelona: Paidós.

Fernández Morillas, A. M. (2022) *Fotografía, arquitectura y educación. Una investigación basada en las artes visuales para una didáctica de la experiencia arquitectónica*. [Tesis de Doctorado, Universidad de Granada] http://hdl.handle.net/10481/75612

García-Huidobro, V., Del Canto, L., Sedano, A., y Compañía La Balanza, Teatro & Educación (2021). Teatro aplicado y pedagogía teatral. En V. García-Huidobro (Ed.), *Teatro Aplicado en Educación* (pp.57-112). Universidad Católica de Chile.

García-Roldán, Á. (2020). El vídeo-ensayo en las metodologías artísticas de investigación en educación: La creación audiovisual como una estructura de indagación en contextos de formación, investigación y producción artística. Comunicación & Métodos, 2(1), 108–125. https://doi.org/10.35951/v2i1.68

Irwin, Rita (2013). La práctica de la a/r/tografía. Revista Educación Y Pedagogía, 25(65-66), 106–113. Recuperado a partir de https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaeyp/article/view/328771

La Madraza Centro de Cultura Contemporánea. (2026). *Taller Teatro I*. https://lamadraza.ugr.es/evento/teatro-i/

Leavy, P. (2022). Research Design: Quantitative, Qualitative, Mixed Methods, Arts-Based, and Community-Based Participatory Research Approaches. The Guilford Press.

León-Portilla, M. (1992). *Aztec thought and culture: A study of the ancient Nahuatl mind*. University of Oklahoma Press.

Roldán, J., & Marín Viadel, R. (2012). *Metodologías artísticas de investigación en educación*. Aljibe.

Rosefeldt, J. (2007). *Réquiem* [Videoinstalación]. Galería Helga de Alvear, Madrid. https://www.julianrosefeldt.com/film-and-video-works/requiem-2007/

Marín Viadel, R., & Roldán, J. (2019). A/r/tografia e Investigación Educativa Basada en Artes Visuales en el panorama de las metodologías de investigación en Educación Artística. *Arte, Individuo y Sociedad*, 31(4), 881-896. https://dx.doi.org/10.5209/aris.63409

Miranda, P. (2020). Poesía, educación y ecopoética: Algunas reflexiones críticas. *Solaris*, 81-92.

Mitchell, W. J. T., & Mellén, I. (2020). ¿Qué quieren las imágenes? : una crítica de la cultura visual (1a reimpresión, 2020). Sans Soleil Ediciones.

Rancière, J. (2009). *El destino de las imágenes*. Prometeo.

Rodari, G. (1983). *La gramática de la fantasía*. Editorial Argos Vergara.

Sánchez, B., & Soto, P. (2016). Aproximación del arte de acción a la Educación Infantil: otras formas de interrelación en el contexto educativo. *Arte, Individuo y Sociedad,* 28(2), 183-200.

Sánchez-Duque, C. G., Chacón-Gordillo, P., y Barros-Rodríguez, F. (2024). Cuerpo dramatizado. Una estrategia socioeducativa para la igualdad de género en educación primaria. *EmásF, Revista Digital de Educación Física*, 16(91), 45-60.

Sánchez-Duque, C., & Barros-Rodríguez, F. (2025a). Puppetry with objects as an educational strategy on identity and gender equality in primary education. *International Journal of Education & the Arts*, 26(1). http://doi.org/10.26209/ijea26n1

Sánchez-Duque, C. G. (2025b). ANIMA. Las artes escénicas como experiencia y vivencia para debatir sobre problemas sociales en educación primaria. *Tercio Creciente*, 28, 243-262. https://dx.doi.org/10.17561/rtc.28.9512

Sánchez-Duque, C. (2025c). Teatro de sombras. Diálogos, escritura y acción, para promover la igualdad de género y vida de ecosistemas en Educación Primaria. En L. Vega Caro y A. Vico-Bosch (Eds.), *Educación en movimiento: avances, innovaciones y que transforman (*pp. 393-411). Dykinson.

Sánchez Duque, C. (2025d). La creación de fábulas teatralizadas, para mejorar habilidades de comunicación en adolescentes. En A. Vico-Bosch y L. Vega Caro (Eds.), *El poder de la enseñanza: herramientas educativas para un mundo diverso* (pp.670-685). Dykinson.

Seves, Y. (2018). La Educación Física en la Sombra. El Teatro de Sombras Facilitador del Currículum de Educación Física. *EmásF, Revista Digital de Educación Física*, 53, 82-95.

Slade, P. (1978). *Expresión dramática infantil*. Santillana.

Springgay, S., Irwin, R. L., & Kind, S. W. (2005). A/r/tography as Living Inquiry Through Art and Text. Qualitative Inquiry, 11(6), 897-912. https://doi.org/10.1177/1077800405280696

Storsve, K., Gürgens, R., & Rasmussen, B. (2021). Drama as democratic and inclusive practice. *Youth Theatre Journal*, 35, 65-78. https://doi.org/10.1080/08929092.2021.1891164

Taube, K. A. (1993). *Aztec and Maya myths*. University of Texas Press.

Tejerina, I. (1994). *Dramatización y teatro infantil. Dimensiones psicopedagógicas y expresivas.* Siglo XXI.

Thater, D. (2020). *Yes, there will be singing* [Instalación artística]. https://www.thaterstudio.com/collections/works/yes-there-will-be-singing

Vargas, S. (2010). O Teatro de Objetos: história, idéias e reflexões. *Móin-Móin. Revista de Estudios sobre Teatro de Formas Animadas,* 1(7), 18-35.

Ventura-Chalmeta, E. (2025). La creación audiovisual en el aula: el stop motion como recurso pedagógico. *Invisibilidades - Revista Ibero-Americana de Pesquisa em Educação, Cultura e Artes*, 21, 97-110. https://doi.org/10.64493/INV.21.6

Vygotsky, L. S. (1978). *Mind in Society: Development of Higher Psychological Processes*. Harvard University Press.

Estampas Sul-Sul: processos de ensino-aprendizagem na extensão em design sobre o sul global

10.64493/INV.22.5

Laís Vitória
Universidade de Brasília

Breno Tenório Ramalho de Abreu
Universidade de Brasília

artigo recebido: 7.03.2026
artigo aceite para publicação: 5.04.2026

This work is licenced under a Creative Commons BY-NC-ND 4.0.

Vitória, L.; Abreu, B. (2026). Estampas Sul-Sul: processos de ensino-aprendizagem na extensão em design sobre o sul global. Invisibilidades - Revista Ibero-Americana de Pesquisa em Educação, Cultura e Artes. https://doi.org/10.64493/INV.22.5

Resumo
Este artigo relata a extensão realizada no ano de 2024. O objetivo consistiu no ensino sobre culturas do Sul global com técnicas de estamparia para trazer a memória dos povos a materialidade. No total, foram quinze oficinas (cerca de 60 estampas de alunos do ensino público fundamental, 20 de ensino médio, 30 de ensino superior). Ao final, desenvolvemos uma exposição na Casa da América Latina, cuja expografia valorizou os caminhos e cores dos países.
Para tanto, utilizamos uma abordagem metodológica experimental, no qual a oficina era dividida em dois momentos: o primeiro, com fatos sobre o país, e o segundo, com exemplos e ensino de técnica de estamparia para aplicação.
O ensino de estamparia ligado a culturas despertou interesse nos estudantes por outros aspectos culturais, como as línguas faladas pelos diferentes países, demonstrando que a vivência das oficinas contribui com a percepção do mundo.
Para Bourdieu (2013), o capital cultural diferencia os estudantes, portanto, esse tipo de projeto pode diminuir a distância entre o capital cultural destes. Ao final, a extensão mostrou-se uma ferramenta de ensino e divulgação de culturas do Sul global ao trazer a materialidade de processos culturais imateriais, auxiliando na interlocução entre diferentes linguagens, meios e culturas.

Palavras-chave: pedagogia decolonial, diálogo intercultural, Sul global, estamparia, extensão em design

Abstract
This article reports on an extension project carried out in 2024, which aimed to teach Southern Global cultures through textile printing techniques, transforming intangible heritage into material artifacts. A total of fifteen workshops were conducted, engaging approximately 60 elementary public school students, 20 high school students, and 30 higher education students, resulting in a diverse collection of printed designs. The project culminated in an exhibition at the Casa da América Latina, where the expography highlighted the distinctive colors and cultural trajectories of the represented countries. Methodologically, the workshops followed an experimental approach, structured in two phases: the first focused on historical and cultural context, and the second on technical instruction and application of printing methods. Linking textile design to cultural studies sparked student interest in broader aspects of the represented cultures, including linguistic diversity, demonstrating how hands-on workshops can expand worldviews.
Drawing on Bourdieu's (2013) concept of cultural capital—which underscores educational disparities—this project suggests that such initiatives may help bridge gaps in students' cultural knowledge. Ultimately, the project served as an effective pedagogical tool for promoting Southern Global cultures, materializing intangible processes while fostering dialogue across languages, mediums, and traditions.

Palavras-chave: decolonial pedagogy, intercultural dialogue, Global South, textile printing, extension project in design

Introdução

Pela definição do Plano Nacional de Extensão Universitária elaborado pelo Fórum de Pró-Reitores de Extensão das Universidades Públicas Brasileiras (FORPROEX, 1987 como citado por FORPROEX, 2001), a extensão é definida como "processo educativo, cultural e científico que articula o Ensino e a Pesquisa de forma indissociável e viabiliza a relação transformadora entre Universidade e Sociedade" (p. 9). Nesta proposta, a integração com a comunidade ocorre pelo diálogo sobre técnicas (design de estamparia) e conhecimento teóricos sobre o Sul global que resultam em práticas individuais e coletivas sobre as culturas dos países tratados.
O público-alvo, estudantes de escolas públicas de ensino fundamental, médio e superior, parte desta premissa de comunicação com a comunidade, especialmente por serem de ensino público em diferentes regiões do Distrito Federal (Cruzeiro, São Sebastião, Asa Norte).
Para Paulo Freire (2015), há uma necessidade de que a educação para o povo seja crítica, que "as colocasse numa postura de autorreflexão e de reflexão sobre seu tempo e seu espaço" (Freire, 2015, p. 42). Este projeto parte também de uma didática freiriana do conhecimento, em que se aprende com contexto social e político, especialmente no contexto do Sul global.
Em complemento à Paulo Freire, o conceito de capital cultural (Pierre Bourdieu, 1979), se coloca como um interlocutor entre o conceito de uma educação libertadora e este projeto, pois o capital cultural entende que a performance escolar é injusta quando o conteúdo tratado em aula é exclusivo a determinadas classes (Bourdieu, 1979), e este projeto visa justamente a democratização do conhecimento sobre Sul global para jovens de ensino público.

Assim, tendo em conta que este projeto se insere em uma perspectiva de design decolonial (Batista & Carvalho, 2022), os países escolhidos são do Sul global: o conceito de Sul não aponta exclusivamente a uma geografia. É uma metáfora do sofrimento humano causado pelo capitalismo, pelo colonialismo e pelo patriarcado, e da resistência a essas formas de opressão (Santos, 1995). Na dor e na luta, desigualmente distribuídas pelo mundo, cabem uma multiplicidade de conhecimentos invisibilizados e desperdiçados pela modernidade. (Santos et al, 2016)"

O presente trabalho visa transformar a memória coletiva (imaterial) dos povos originários do Sul global (BRICS+ e América Latina) a partir da materialidade, com a valorização da subjetividade dos estudantes por meio da criação artística de estamparia. Ao mesmo tempo em que os estudantes aprenderam diferentes técnicas de estamparia, tiveram acesso ao conteúdo teórico sobre países do Sul global, acessando manifestações culturais que foram silenciadas pelo genocídio e outras formas de opressão, o que é intitulado por Boaventura (2016) como prática comum da monocultura do saber.

Assim, há uma valorização das cosmovisões, narrativas do Sul global. Há uma tradução de meios, em que o conhecimento escrito ou oral é transmitido para o papel visualmente, com cores e formas que também são escolhidas pelo desejo dos estudantes, os principais protagonistas do projeto.

As escolas públicas foram escolhidas como público principal para que essa tradução entre meios (cultura imaterial para material), alcançasse justamente os jovens que provavelmente não teriam acesso ao conhecimento cultural sobre esses países e a técnicas de estamparia. Assim, o projeto também tem por objetivo o aumento do capital cultural desses estudantes e a valorização da criação artística destes jovens, com o objetivo de difundir o conhecimento e integrar diferentes visões de mundo.

A perspectiva de aprendizado ultrapassa o conhecimento cultural e perpassa o entendimento de que a manutenção de nossas tradições, culturas e mesmo territórios está conectada com a integração junto a países do Sul global que podem se fortalecer por meio de trocas culturais. A formação dos estudantes, neste sentido, é extremamente importante para que as próximas gerações entendam a importância de suas culturas, mas também compreendam os processos históricos pelos quais o mundo passou, assim, auxiliando outras culturas oprimidas, com participação ativa na descolonização e no multilateralismo por meio da cultura. Consoante a isso, a extensão contou também com a participação da embaixada de alguns países, como Índia e Rússia. A presença das embaixadas auxilia nessa conexão cultural, pois os estudantes tiveram a possibilidade de ouvir vozes e expressões de outros países.

O presente artigo divide-se em três seções, sendo que, na primeira retomam-se marcos do referencial teórico que subsidiou o projeto de extensão; na segunda, apresenta-se a metodologia empregada para realizar o projeto; e, na terceira, expõe-se os resultados obtidos com reflexões críticas.

Referencial Teórico

O conceito de design que adotamos neste trabalho refere-se a "investigações sobre as relações entre o homem e seu cotidiano que envolve artefatos, processos e meio ambiente" (Maynardes et al., 2020, p. 169), assim, design é visto como mediador entre essas relações, como parte do processo de construção humana. Desse modo, o processo de ideação do projeto, da oficina, e a própria prática da oficina, até o resultado final, é design, não apenas o produto finalizado – as estampas. Já os artefatos, que, neste projeto são representados pelas estampas, e os objetos usados como exemplos de cada cultura estudada são "considerados produtos culturais . . . Carregam em si hábitos, valores sociais, costumes e crenças e contribuem para condicionar as práticas sociais, os modos de pensar e as formas de comportamento" (Maynardes et al., 2020, p. 170).

É essencial afirmar que este projeto tem uma abordagem decolonial no âmbito do design, o que significa que parte de um posicionamento teórico e metodológico crítico à matriz colonial de poder, considerando-se este como forjado a partir do controle da economia, do controle da autoridade, do controle de gênero e sexualidade, e do controle da subjetividade e conhecimento (Mignolo, 2017).

Em relação à prática educativa decolonial, Catherine Walsh (2012), com seu conceito de interculturalidade crítica, um projeto político que passa pelo diálogo entre culturas e pelo educativo, diz que é necessário não apenas mudar a forma com que nos relacionamos com outras culturas, mas também mudar as estruturas de poder que são coloniais, pensar em novas estruturas juntos, enquanto Sul global. Espaços como este projeto, no qual os jovens têm a possibilidade de utilizar suas subjetividades para criar com culturas do Sul global, coloca em prática a interculturalidade crítica, e assim se insere no contexto decolonial.

Já a autora Linda Tuhiwai Smith (2013), mulher indígena do povo Maori, na Nova Zelândia, articula como a educação e pesquisa dos povos indígenas pode seguir uma matriz decolonial a partir das práticas que eles já exercem em suas comunidades. Esse projeto busca se conectar com as subjetividades dos estudantes justamente para valorizar suas identidades. Em relação à identidades, a maioria dos estudantes que participaram do projeto eram jovens negros, portanto há outra camada de discussão decolonial, especialmente em relação à necropolítica, que subjuga os corpos a determinados espaços (Mbembe, 2018). Esse projeto permite que conheçam outras realidades e opressões que diferentes povos do Sul global passaram, assim como a contemporaneidade das questões.

Ainda sobre essa matriz colonial, Quijano (2005) enfatiza que o controle europeu se dá por meio de todas as formas de subjetividade. Conforme o autor: "Como parte do novo padrão de poder mundial, a Europa também concentrou sob sua hegemonia o controle de todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento e da produção do conhecimento" (Quijano, 2005, p. 121).

Sob essa perspectiva, este projeto focaliza a desconstrução do conhecimento colonial, em sua perspectiva europeizada de depreciação das nações do Sul global, assim como na sua relação com a subjetividade, consoante a Batista e Carvalho (2020):

> Uma vez que o Sul é diverso, as outras formas de pensar e praticar o design não são entendidas enquanto modelo único, e essa diversidade pode se constituir enquanto abordagem ontológica que venha a contrapor a tradição antropocêntrica do pensamento único (p. 14).

Ao se focar na desconstrução do conhecimento colonial, é preciso trazer os

conhecimentos e práticas ancestrais de povos do Sul global, especialmente, de povos originários. O produto do processo de design, neste caso as estampas, permite que as narrativas sejam contadas a partir de valores, conceitos e visões próprias, sem a necessidade de recorrer a práticas da epistemologia dominante europeia. Assim, o multiculturalismo também é valorizado neste processo.

Em termos educacionais, Bourdieu (2013) pensava o capital simbólico enquanto ferramenta das elites para se manter no poder. Para o autor: "O capital simbólico dos que dominam a 'alta sociedade' . . . Ele é a forma sublimada de que se revestem realidades tão claramente objetivas como aquelas registradas pela física social, castelos ou terras, títulos de propriedade, de nobreza ou de ensino superior" (Bourdieu, 2013, p. 110). Esse capital simbólico se reflete nos sistemas educacionais, sendo que há um cerceamento do acesso aos bens simbólicos, não permitindo que jovens de poder aquisitivo menor e que vivem nas periferias tenham o mesmo acesso de jovens de classe média e alta têm a diferentes culturas, línguas e linguagens. Nesse sentido, o presente projeto trabalhou para a construção do capital simbólico de jovens de escolas públicas a partir de uma visão decolonial do Sul global e do acesso a práticas artísticas.

A percepção da diversidade das identidades do Sul global a partir de metodologias baseadas nas próprias culturas traz uma vertigem que suspende o céu, como ensina Krenak (2020): "Suspender o céu é ampliar o nosso horizonte; não o horizonte prospectivo, mas um existencial. É enriquecer as nossas subjetividades, que é a matéria que este tempo que nós vivemos quer consumir" (p. 46). Este gênero de dinâmica é necessário para a luta contra o legado colonial, que até hoje permanece presente nas opressões, consoante Batista e Carvalho (2020):

> Atualmente, testemunhamos a permanência e aprofundamento do legado colonial, especialmente através do recrudescimento de discursos neofascis tas que reavivam as estratégias de violência contra os mais pobres, em especial jovens e negros. O espírito de dominação também se endurece contra as mulheres, populações LGBTQIA+, povos indígenas e quilombolas e todos aqueles que buscam proteger não apenas seus corpos, como também sistemas culturais e ambientes marcados pela diversidade. Essas violências são um retrato da perpetuação e fortalecimento de instrumentos coloniais gestados como forma de garantir a hegemonia da cultura da dominação (p. 8).

Nessa perspectiva, há uma vertigem do Sul-Sul inerente ao projeto, pois os jovens desenvolveram novas percepções sobre o Sul global, ao mesmo tempo que a identidade sul-americana foi valorizada, e as opressões coloniais expostas em todo o processo. A criação de estampas a partir de culturas do Sul global, a subjetividade do processo, as diferentes linguagens, línguas e caminhos particulares dos estudantes e das oficinas, são parte desta vertigem.

Metodologia

No método experimental, o objetivo é provar (ou refutar) uma hipótese a partir de um experimento. No caso, o uso das oficinas para diferentes níveis de estudo, com integração entre a prática individual e conhecimento cultural sobre países do Sul global, é uma prática inovadora que provou a hipótese inicial de que aliar o conhecimento cultural a uma prática subjetiva poderia auxiliar na conexão dos estudantes com os países do Sul global, com uma valorização dessas culturas.

O projeto foi desenvolvido de maio a dezembro de 2024, tendo sido aprovado pelo Decanato de Extensão da Universidade de Brasília e pela Casa da América Latina (CAL) no edital das Casas de Cultura. Com a aprovação do projeto, foram selecionadas duas bolsistas da graduação, cinco extensionistas da graduação e três da pós-graduação. As oficinas direcionadas para o público começaram no dia 24 de junho e se encerraram dia 16 de novembro de 2024.

Nas três primeiras oficinas, o professor orientador da ação de extensão ensinou aos extensionistas e às bolsistas técnicas de estamparia (planejamento de estamparia modular, dobradura do papel e recorte do módulo), que foram usadas pelos extensionistas no projeto em todas as oficinas, fosse para estudantes do ensino fundamental, médio, ou superior.

As oficinas ocorreram nas próprias escolas, com os extensionistas e bolsistas se descolando até as escolas para aplicarem as oficinas. No entanto, para os estudantes universitários, as oficinas ocorreram na própria universidade, no Laboratório de Design de Moda. A didática foi adaptada para cada idade, tanto em conteúdo sobre os países quanto às atividades práticas de estamparia. Para os jovens do ensino fundamental, foi usado um modelo de uma grade para facilitar o entendimento do que é módulo, a unidade primária de qualquer estampa.

A didática relativa ao país também foi diferente, pois ao invés do conteúdo ser exposto de maneira unilateral, o principal da apresentação foram questões para incitar os estudantes a refletirem sobre o que já conhecem em relação ao país.

Os países escolhidos foram Rússia, Índia, Colômbia, Argentina, México, Peru e Brasil. Como pré-requisito para a seleção dos países, este deveria estar incluído na perspectiva de Sul global, ao mesmo tempo que também houve a influência da disponibilidade das embaixadas ao projeto (como a embaixada russa), assim como contatos com jovens estudantes destes países (como no caso da Colômbia).

As pesquisas sobre os países buscaram trazer perspectivas decoloniais sobre os países, seja em termos culturais, sociais ou históricos. Dessa forma, os estudantes foram constantemente relembrados do embate cultural entre culturas e povos que foi a colonização. O trabalho temático com os países buscou responder questões básicas, mas também visou promover a conexão dos estudantes com a cultura material e imaterial dos países, aprofundando-se em questões específicas, especialmente para os jovens do ensino fundamental e ensino médio.

Um exemplo seria a oficina que tematizou a cultura do Peru, em que houve uma tentativa de conectar os estudantes com o país a partir do conhecimento prévio dos jovens. Sendo que, quando foi pedido para nomearem um guerreiro peruano presente em um jogo bem famoso, ao menos dois conseguiram responder, o que significa que o objetivo de conectá-los e relembrá-los da presença do país em suas vidas funcionou. Outro aspecto importante foi a questão da resistência dos povos e territórios, em que com poucos slides foi possível trazer um panorama de cidades e povos que resistiram à colonização, e inclusive com perspectivas contemporâneas de resistência, como a lenda de fundação do império inca, que, até hoje, é encenada no lago Titicaca, no Peru. A parte da materialidade também foi enfatizada nas oficinas, pois sempre havia a presença de objetos dos países, e perguntas focadas na questão da materialidade sempre eram trazidas: em quais

objetos você gostaria de ver suas estampas?
Com duas horas de oficina divididas em duas etapas (prática e teórica), e cerca de trinta minutos exclusivos para a prática, as oficinas também contaram movimentos externos (a vinda de convidados originários dos países), com objetos físicos que permitiram a integração dos jovens com as culturas de forma material.
As pesquisas de seleção das estampas dos países da América Latina foram feitas a partir do catálogo da Casa da América Latina (CAL), da Rússia e Índia com o contato das próprias embaixadas, que fizeram sugestões sobre as tipografias de estampas.
Assim, vários artistas foram convidados a participar, esse diálogo foi feito a partir de quem os participantes do projeto conheciam anteriormente, mas também com a mediação das embaixadas, como foi feito pela embaixada da Índia, que passou o contato de uma gestora cultural indiana. Ela contribuiu enormemente para o projeto, tendo feito um vídeo explicativo sobre o histórico das estampas na Índia relacionando com questões históricas e sociais, o que também ressoou a perspectiva decolonial que foi buscada durante todo o projeto. Esse tipo de participação ocorreu nas oficinas com a Rússia, Índia e Colômbia. Na oficina sobre a Argentina, houve a participação de um jovem pesquisador sobre estampas deste país.
Quanto à produção de estampas, etapa prática das oficinas, para os alunos do ensino médio, o conteúdo já foi mais elaborado, com dados específicos que poderiam servir de subsídio para a elaboração de redações. Em termos de técnicas de estamparia, a mais fácil e mais usada foi a criação de módulo manual com encaixe perfeito, especialmente com recorte, por trazer uma prática além da visualidade (desenho), mas também da manualidade ao recortar o papel.
Já para os jovens de graduação, o conteúdo relativo aos países trouxe tópicos específicos, especialmente sobre diferentes povos e épocas deste território, assim como diferentes práticas artísticas deles, o que permitiu que usassem este conteúdo na segunda parte da oficina, que era a prática de estamparia. A prática da estamparia, para os estudantes de graduação, também foi mais complexa, pois foi a técnica de encaixe perfeito com dobradura. Com o tempo de duas horas das oficinas, os estudantes puderam se dedicar, sem se cansar de qualquer etapa da oficina, sendo que a parte teórica foi menor, e eles permaneceram na parte prática por mais tempo, comparando com os outros níveis de estudo. Assim, tiveram uma liberdade maior para desenvolver sua própria subjetividade e estética com diferentes técnicas. O fato do projeto ter durado por meses permitiu que os estudantes pudessem ter acesso a uma técnica por oficina.
Os estudantes de graduação trabalharam individualmente, ao contrário dos estudantes do ensino fundamental.
Os produtos das oficinas, bem como pesquisas feitas sobre cada país foram agrupadas em uma exposição final realizada na Casa da Cultura da América Latina da UnB, que fica no Setor Comercial Sul em Brasília. Para essa exposição, foram feitas sete pranchas, uma para cada país, inclusive para o Brasil. O conteúdo textual das pranchas foi dividido em três partes: sobre o país, sobre as estampas e sobre as oficinas. O conteúdo visual complementou os tópicos textuais com fotos do país, fotos das estampas típicas e fotos das oficinas.

Resultados

Brasília, por ser a capital do Brasil, está em uma posição estratégica para implementar novos modelos educacionais. Um exemplo disto é o Centro Educacional do Lago Norte (CEDLAN), que é a primeira escola bilíngue do Distrito Federal, tendo um acordo com a embaixada da França para disponibilização de aulas de francês para os seus estudantes. Assim, implementar projetos como o Estampas Sul-Sul pode dar visibilidade não apenas para as culturas do Sul global, mas para novos modelos educacionais, como este que une cultura, arte e diferentes linguagens.
Os estudantes demonstraram abertura e interesse no aprendizado sobre outras culturas, especialmente quando havia a presença de algum cidadão do país em questão. A principal dificuldade, especialmente para os jovens do ensino fundamental, foi o aprendizado das técnicas de estamparia em si. Em todos os casos, tivemos como relatos dos estudantes o fato de que se surpreenderam com o conhecimento adquirido sobre os países, especialmente com conceitos como o Sul global, e também com a reflexão sobre a própria América Latina, com a percepção de pouco conhecimento adquirido, até então, neste âmbito. Assim, este projeto inicial demonstra grande potencial para adensamento do ensino sobre o Sul global e maior conexão com os povos irmãos da América Latina.
A primeira oficina realizada pelos extensionistas e bolsistas teve por público-alvo alunos do ensino fundamental do Centro de Ensino Fundamental Athos Bulcão. O país estudado foi a Rússia, sendo trabalhadas, especialmente, as estampas russas Mazen e Northern.
A oficina foi dividida em um momento teórico e um momento prático. Todas as oficinas foram divididas dessa forma, para que houvesse uma introdução à cultura, fatos históricos e geográficos dos países do Sul global. A cada oficina foram levados objetos dos países alvo para discussão coletiva. Neste primeiro caso, conforme se pode ver na figura 1, os objetos foram uma matrioska, uma colher com a estamparia Khokhloma, e um livro escrito em russo, no alfabeto cirílico, o qual despertou imensamente a curiosidade dos jovens para ouvir a língua russa, após perceberem que o alfabeto em russo é diferente do alfabeto romano utilizado na língua portuguesa.
Na parte teórica, também foram explicados conceitos de estamparia (módulo, sistemas de repetição, elementos de ritmo etc.). Ademais, os jovens aprenderam alguma técnica específica de estamparia. No caso específico da primeira oficina, a técnica foi de recorte do módulo. Neste caso, a oficina recebeu a visita do adido de comunicação da embaixada russa, que respondeu a perguntas dos jovens estudantes e, a pedido deles, disse algumas frases em russo. O engajamento dos estudantes nesta oficina demonstrou que o interesse deles se expandiu ao entenderem que a linguagem russa não faz uso do alfabeto romano. Enquanto jovens recém-alfabetizados, a visualidade de outro alfabeto e a escuta de uma nova língua claramente afetou a percepção de mundo deles. O livro em russo foi o material de maior interesse deles. Portanto, trazer objetos, além do conhecimento imaterial sobre estas culturas, também resultou em uma integração maior dos jovens com as culturas estudadas.
Como eram muitos estudantes, estes foram divididos em duplas ou trios para a confecção da estampa. Ao final, eles demonstraram, por meio da produção de estampas, terem apreendido o conteúdo da oficina, sendo que, em sua maioria,

seguiram a temática e estética mostrada em aula. Pode-se ver, na sequência, uma das estampas produzidas nessa oficina:

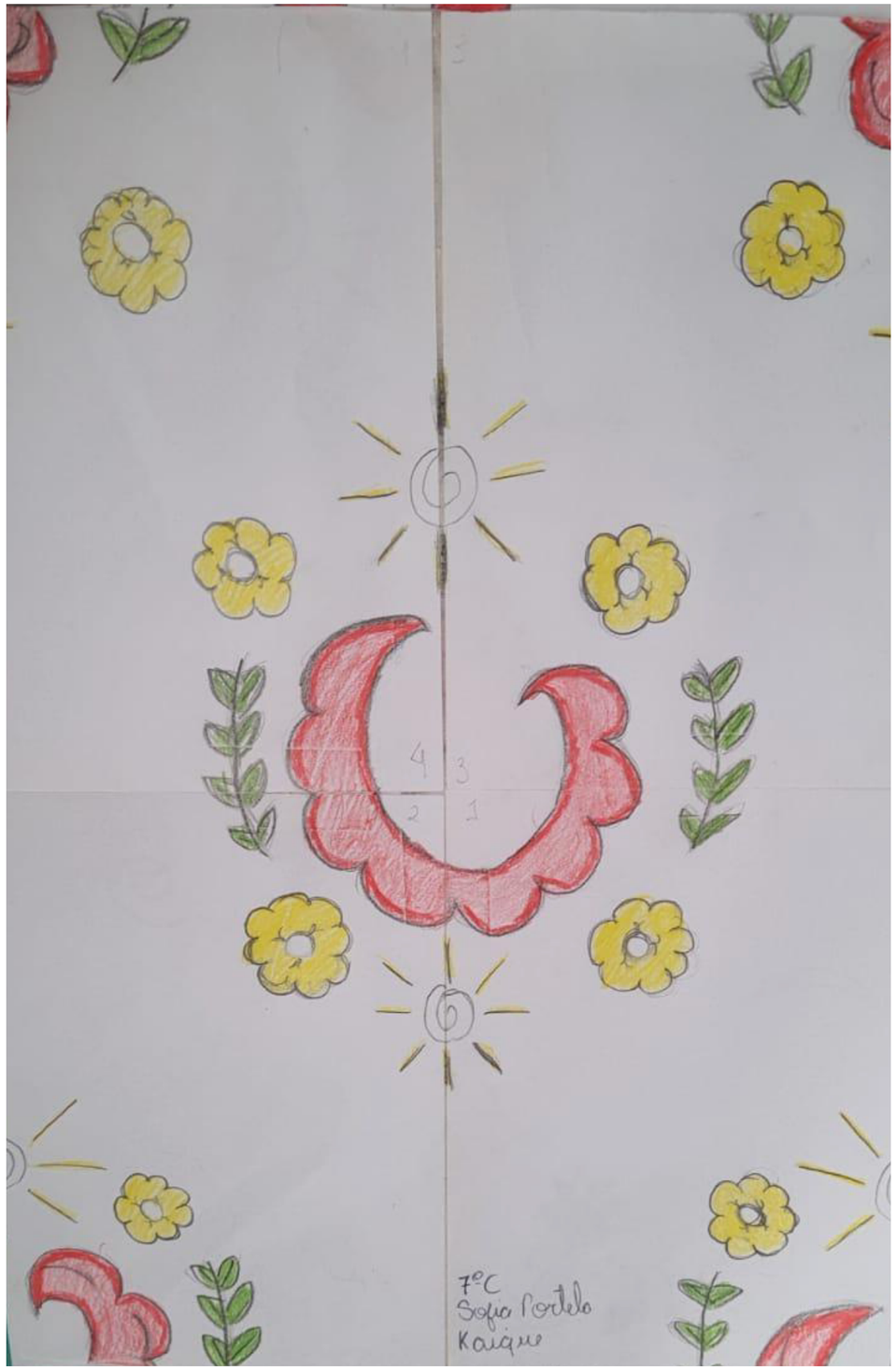


Figura 1: Exemplo de estampa produzida na oficina sobre a Rússia (Autores, 2024).

Depois da primeira oficina, foi percebido que um template para as técnicas facilitaria, o que foi feito. Em todas as oficinas os estudantes, fossem de ensino fundamental, médio ou superior, conseguiram desenvolver as estampas, mesmo com o uso de técnicas diferentes a cada oficina. Foi unanimidade entre eles que o conhecimento sobre os países não era algo que tinham tido acesso anteriormente.
Enquanto exemplo de oficina para o ensino superior, selecionamos a segunda oficina realizada no dia 12 de julho de 2024, cujo público-alvo foram estudantes da própria Universidade de Brasília. A oficina ocorreu no laboratório de design de moda do departamento de design da universidade e teve cerca de vinte estudantes participantes. Com foco na América Latina, o país escolhido para a oficina foi o Peru, com destaque para as culturas pré-incas, em especial a cultura Chavín e cerâmicas chulucanas. A dinâmica da oficina seguiu da mesma forma que a primeira, sendo dividida em um momento teórico e, depois, de caráter prático, instanciando o trabalho com técnicas de estamparia. Como os estudantes eram da graduação em design, já com experiência em técnicas visuais, cada estudante fez a sua própria estampa.
A técnica de ensino usada para a estamparia foi de planejamento de estamparia modular, conforme é possível ver na figura 2.

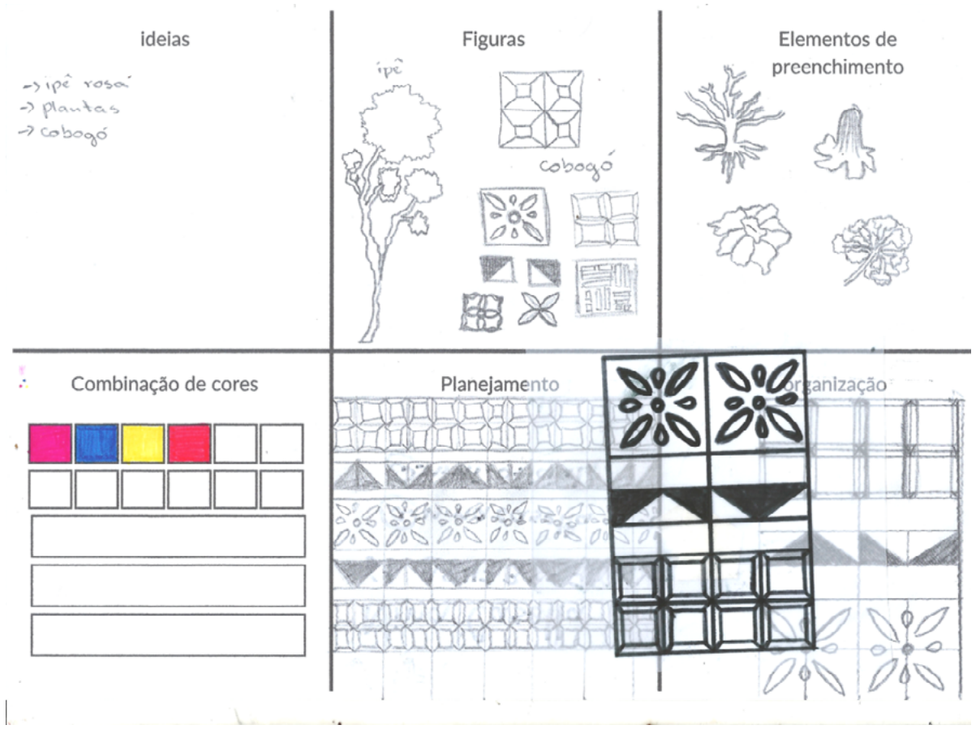


Figura 2: Exemplo de estamparia modular (Autores, 2024)

Enquanto exemplo de oficina para ensino médio, foi selecionada a oficina, realizada no dia 30 de agosto de 2024, no Centro de Referência das Juventudes, em Belo Horizonte, Minas Gerais. Essa oficina contou com a participação de uma jovem indígena colombiana, Rosa Ramirez, que relatou para os estudantes sobre sua cultura e seu país. A língua utilizada pela palestrante foi o espanhol, que contou com a tradução de uma outra colega. A técnica usada foi de planejamento de estamparia modular. Abaixo um exemplo de produção realizada na figura 3.

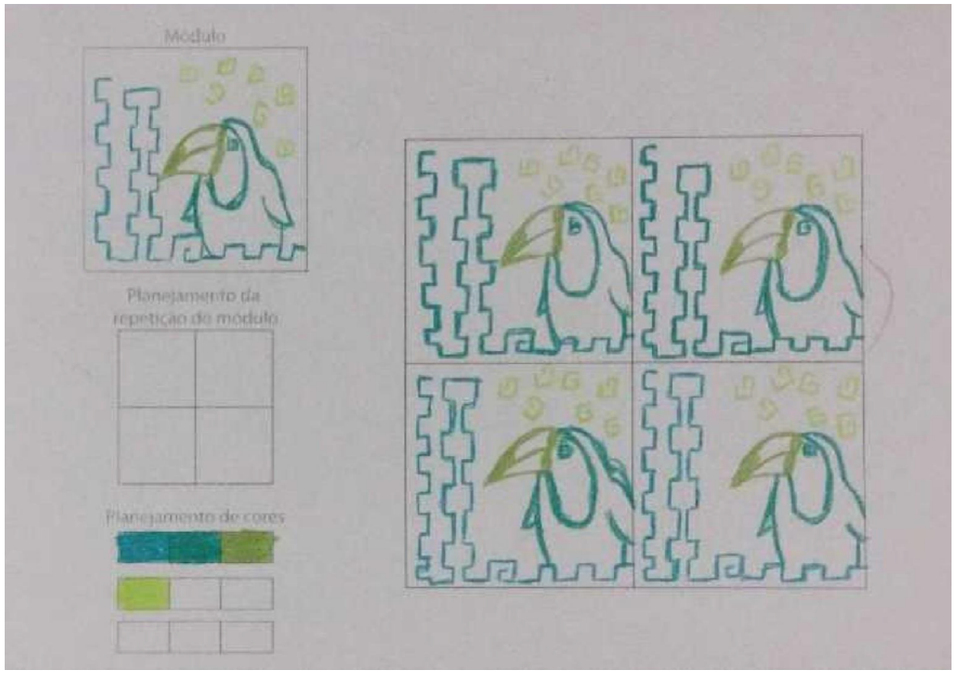


Figura 3: Exemplo de estampa produzida na oficina sobre a Colômbia (Autores, 2024)

Ao final das oficinas, tivemos a produção de cerca de 60 estampas de alunos do ensino público fundamental, 20 de ensino médio, 30 de ensino superior, que foram selecionadas e reunidas em uma exposição final do projeto realizada na Casa da América Latina, do dia 9 ao dia 13 de dezembro, e contou com o trabalho de expografia do coordenador do projeto, que orientou os bolsistas e extensionistas também neste momento final. Na expografia final, foi criado um caminho com cores que representavam os países, e seguindo estas cores no chão, era possível chegar às estampas e pranchas explicativas sobre os países. Nas pranchas explicativas, foram colocadas frases de autores famosos dos países sobre suas nações, contexto geográfico, contexto histórico, descrição das populações e relação dos países com o Brasil.
Em termos materiais, havia estampas em tecidos, estampas em papéis de diferentes tamanhos, o que formava uma exposição diversa e rica. No centro, ao entrarem, havia um texto inicial explicativo e atrás objetos dos países colocados em destaque. Entre os objetos, tivemos uma matrioska russa, um globo de neve com o Taj Mahal, tecido com estampa peruana, cesta trançada de palha de população indígena amazônica, pintura ancestral mexicana em couro, cerâmica marajoara e tecido artesanal de alpaca peruano. As estampas participantes da exposição foram selecionadas pelos extensionistas e bolsistas a partir do conjunto de estampas realizadas nas oficinas, tendo como critérios de seleção a adequação ao tema e o bom emprego das técnicas de estamparia, sendo que se tomou o cuidado de que todos os países e técnicas de estamparia fossem representados. Cada prancha produzida para cada um dos países tematizados, foi composta por um primeiro tópico que contava com: uma citação de um autor nacional sobre o país, uma explicação sobre o autor citado; imagens de paisagens típicas, contextualizando o meio-ambiente do país; imagens dos povos originários presentes; referências à principal produção econômica do país (agrícola, industrial etc.). Já no segundo tópico, sobre as estampas, o foco está nas produções destas: Quem produz, quais os povos, qual o significado das estampas para eles, onde no país elas são produzidas, qual o nome do tipo de estampas típicas (exemplo: Huipil). E, por fim, o terceiro tópico contou com uma descrição da oficina, do público, e fotos das oficinas.
Pode-se ver, na sequência, exemplos de duas pranchas temáticas, sendo a primeira do Peru e a segunda da Índia (figura 4 e 5).



Figura 4: Prancha temática sobre o Peru (Autores, 2024)

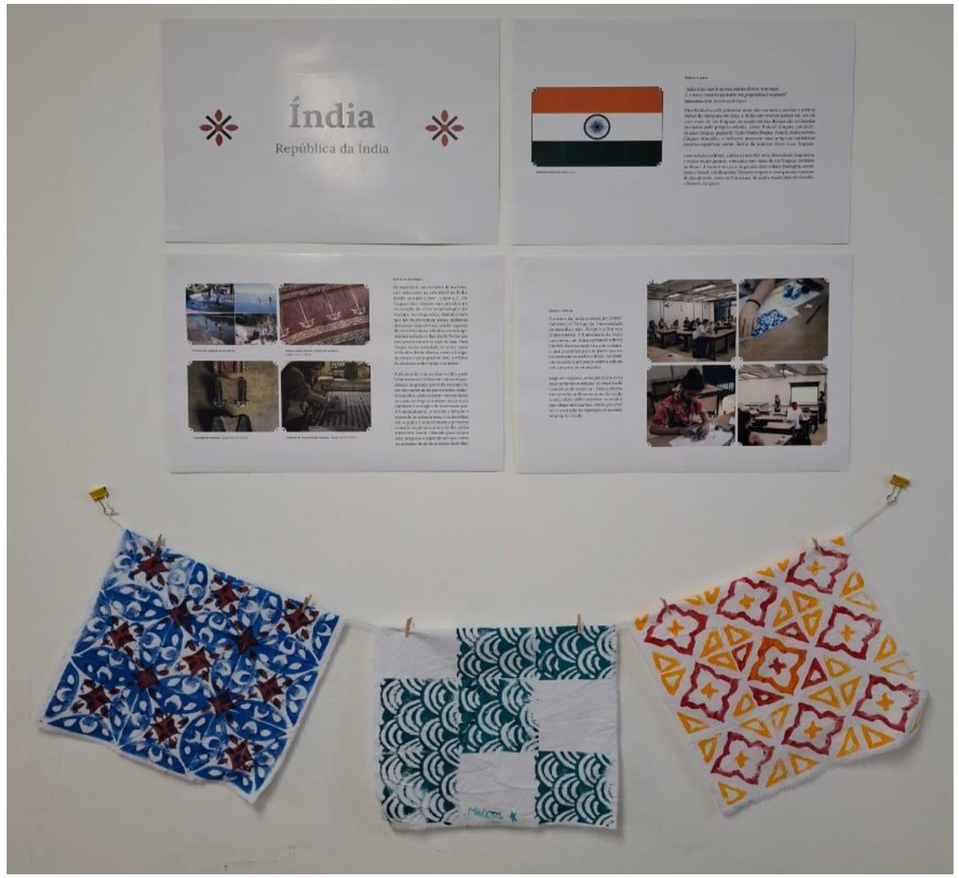


Figura 5: Prancha temática sobre a Índia (Autores, 2024)

Como conclusão do projeto, foi realizada na própria Casa da América Latina (CAL), uma última oficina para produção de estampas sobre a cultura brasileira, com a técnica de corte de módulo. A oficina consistiu em uma visita guiada pela exposição, introdução do projeto ao público (estudantes universitários), e prática de estamparia com a técnica de corte do módulo.

Considerações Finais

O formato da extensão, que permite à universidade se integrar com a comunidade externa, também possibilita uma integração internacional da comunidade escolar, especialmente de escolas públicas, que normalmente não teriam essa possibilidade. Ademais, trazer as culturas do Sul global também inverte a lógica colonialista, pois esse estudo traz culturas que passaram por processos históricos de opressão similares ao que o Brasil passou, o que pode mostrar novas perspectivas de questões que os jovens estão acostumados em seu dia-a-dia, como o racismo e outras formas de violência derivados da colonialidade. É importante destacar que a valorização de culturas não brancas/europeias, pode ter contribuído para a valorização da autoestima de jovens, sendo que nas escolas, de ensino fundamental e médio, a maioria dos jovens que participaram das oficinas eram negros e pardos.

O processo foi inovador, pois trouxe a interlocução entre diferentes linguagens (oralidade, escrita, visual, tátil), diferentes meios (as oficinas sempre traziam técnicas de estamparia diferentes umas das outras), culturas (russa, indiana, peruana, colombiana etc.). Este processo é especialmente importante para a discussão sobre as culturas latino-americanas, as quais normalmente os jovens não têm acesso a elementos culturais importantes, como filmes, músicas e até mesmo a história. Portanto, usar o espaço de extensão para essa divulgação permite que a universidade cumpra seu papel de democratização do conhecimento.

O design estava presente enquanto processo, mas também com a criação de objetos e uso de objetos conectados às diferentes culturas. Este projeto demonstrou a importância de conectar a educação da cultura imaterial com a material, de permitir aos estudantes se conectarem de maneira material, criativa a culturas que de outra forma estariam geograficamente e culturalmente distantes da realidade material dos estudantes. A estamparia trouxe a subjetividade dos jovens como protagonistas do processo de ensino, e a exposição valorizou este processo ao expor as obras como representantes destas culturas. Na exposição, já que o espaço era muito amplo, foi possível mostrar a maioria das estampas feitas pelos estudantes em diferentes materiais, tamanhos e formatos.

Avalia-se que a realização de oficinas para jovens estudantes, ao mesmo tempo que conecta as culturas do Sul global com um conhecimento coletivo das escolas, também traz impressões pessoais que resultam em processos subjetivos, estes tendo por consequência belíssimas estampas presentes nesta exposição. Assim, este projeto valoriza a memória coletiva e individual de países subalternizados que, assim como o Brasil, passaram por diferentes tipos de colonização e preconceitos. Este projeto e exposição buscam trazer memórias de terras e povos que, apesar de geograficamente distantes, estão próximos na luta anti-imperialista.

Em termos de perspectivas para desdobramentos deste projeto no campo da pesquisa, seria possível desenvolver oficinas com menos escolas por um período maior de tempo, e com foco em menos países, para que o conhecimento sobre os países fosse mais desenvolvido, com mais detalhes sobre as culturas e povos presentes nos territórios, além de conceitos relevantes para o entendimento sobre perspectivas decoloniais. Tendo em conta que o acervo da Casa da América Latina (CAL) é amplo, seria possível também ter mais oficinas com foco nos objetos presentes no espaço museal, e também replicar as técnicas e oficinas para outros espaços museais que também busquem a conexão entre materialidade e imaterialidade presente em qualquer discussão cultural, especialmente nas discussões culturais marxistas. Dessa forma, esse projeto demonstra ser um modelo replicável para ensino e extensão de perspectivas decoloniais com valorização da subjetividade dos estudantes.

Referências

Batista, S., & Carvalho, R. A. P. (2022). Design e decolonialidade: fundamentos, debates e rupturas. *Arcos Design*, 13(2), 6–25. https://doi.org/10.12957/arcosdesign.2020.69742

Bourdieu, P. (1979). Les trois états du capital culturel. Actes de la Recherche en Sciences Sociales, (30), 3–6. *L'institution scolaire.* https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1979_num_30_1_2654

Bourdieu, P. (2013). Capital simbólico e classes sociais. *Novos Estudos CEBRAP*, (96), 105–115. https://doi.org/10.1590/S0101-33002013000200008

Cavalcanti, A. H. S., & Rocha, M. A. V. (2016). Brincando com os padrões: a arte de criar estampas. *Moda Palavra E-periódico*, 9*(17), 145–178. https://doi.org/10.5965/1982615x09172016145

Fórum de Pró-Reitores de Extensão das Universidades Públicas Brasileiras (FORPROEX). (2001). Plano Nacional de Extensão Universitária. *Editus.* https://www.ufmg.br/proex/wp-content/uploads/2021/12/PNEU.pdf

Freire, P. (2015). *Educação como prática da liberdade*. (1ª ed.) Paz e Terra.

Krenak, A. (2020). *Ideias para adiar o fim do mundo*. (2ª ed.). Companhia das Letras.

Leão, T. C. F. (2016). Design de superfície e estamparia têxtil: características, relações e identidades [Dissertação de mestrado, Universidade FUMEC]. Repositório institucional.

Maynardes, A. C., Viana, D. M., Siqueira, N. M., & Queiroz, S. G. (2020). Design, cultura e materialidade. *DATJournal*, 5(3), 167–181. https://doi.org/10.29147/dat.v5i3.265

Mignolo, W. D., & Oliveira, T. D. M. (2017). Colonialidade: O lado mais escuro da modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 32(94), 1–18. https://doi.org/10.17666/329402/2017

Mbembe, A. (2018). *Crítica da Razão Negra*. N-1 edições.

Quijano, A. (2005). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In E. Lander (Ed.), *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales* (pp. 201–246). CLACSO.

Santos, B. de S. (1995). *Toward a new common sense: Law, science and politics in the paradigmatic transition*. New York: Routledge.

Santos, B. de S., Araújo, S., & Baumgarten, M. (2016). As Epistemologias do Sul num mundo fora do mapa. *Sociologias*, 18(43), 14-23. https://doi.org/10.1590/15174522-018004301

Smith, L. T. (2013). *Decolonizing methodologies: Research and indigenous peoples*. Zed Books Ltds.

Walsh, C. (2012). Interculturalidad y (de)colonialidad: Perspectivas críticas y políticas. *Revista Visão Global*, 15(1-2), 61–74. http://editora.unoesc.edu.br/index.php/visaoglobal

Rede pelo Clima: a Baixada Santista unida pela justiça climática

Climate Network: Embroidering Climate Justice in Baixada Santista — A Visual Essay

10.64493/INV.22.6

Luciana Arruda Campos Rodrigues
Pedagoga, Pós-Graduada em Alfabetização e Letramento, Professora aposentada da Prefeitura de Santos, São Paulo, Brasil. Voluntária do Projeto Cartografias Têxteis.

Flávia Liberman
Terapeuta Ocupacional, Professora Associada do Curso de Terapia Ocupacional e do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências da Saúde - Departamento Saúde, Clínica e Instituições - Universidade Federal de São Paulo - Campus Baixada Santista, Santos, São Paulo - Brasil

Thaís Aparecida Peral
Terapeuta Ocupacional, Mestre em Ciências da Saúde pela UNIFESP, Professora Substituta Departamento Saúde, Clínica e Instituições - Universidade Federal de São Paulo - Campus Baixada Santista, Santos, São Paulo - Brasil

artigo recebido: 22.02.2026
artigo aceite para publicação: 23.03.2026

This work is licenced under a Creative Commons BY-NC-ND 4.0.

Rodrigues, L; Liberman, F.; Peral, Thaís (2026). Rede pelo Clima: a Baixada Santista unida pela justiça climática. Invisibilidades - Revista Ibero-Americana de Pesquisa em Educação, Cultura e Artes. https://doi.org/10.64493/INV.22.6

Resumo
Este ensaio visual apresenta o relato de um processo artístico e educacional desenvolvido no âmbito da Rede pelo Clima, iniciativa do Instituto Procomum voltada ao enfrentamento das mudanças climáticas na Baixada Santista. O grupo responsável pela construção da agenda comunitária optou por realizar um diagnóstico qualitativo por meio de uma roda de bordado, utilizando a arte como ferramenta de escuta sensível, mobilização e sistematização de propostas. A experiência reuniu moradores de um território vulnerabilizado por impactos ambientais e produziu um mapeamento afetivo de medos, sonhos, demandas e sugestões para políticas públicas. O texto discute o bordado como dispositivo político-poético de participação social, fortalecendo o pertencimento, a consciência ambiental e a responsabilidade coletiva pelo território, em diálogo com o pensamento de Ailton Krenak.
Palavras-chave: arte e política; justiça climática; bordado; participação social; território.

Abstract
This visual essay presents an account of an artistic and educational process developed within the Climate Network (Rede pelo Clima), an initiative aimed at addressing climate change challenges in the Baixada Santista region, Brazil. The group responsible for building the community agenda conducted a qualitative diagnosis through an embroidery circle, using art as a tool for sensitive listening, mobilization and civic engagement. The experience gathered residents from a territory affected by environmental impacts and produced an affective mapping of fears, dreams and proposals for public policy. The text discusses embroidery as a political-poetic device for social participation, strengthening belonging, environmental awareness and collective responsibility for the territory, in dialogue with the thought of Ailton Krenak.
Keywords: art and politics; climate justice; embroidery; social participation; territory.



Imagem 1- As cores da manifestação gentil - Fotografia de Juliana Moura Santos

Introdução

O Instituto Procomum[1] é uma ONG do Brasil que cria metodologias por meio do laboratório cidadão para desenvolver o bem comum. Para a proposta dos enfrentamentos climáticos, criou a Rede pelo Clima, www.redepeloclima.procomum.org, uma iniciativa de mapeamento qualificado de atores, de grupos que desenvolvem trabalhos e pesquisas voltados ao enfrentamento dos eventos climáticos. Em colaboração com o Plano Municipal de Ação Climática de Santos (PACS), em parceria com a Secretaria do Meio Ambiente (SEMAM e SECLIMA), realizaram um Laboratório para atender ao eixo de governança.

Por meio de um chamado público, o Procomum convidou membros da sociedade civil, especialistas e agentes para compor grupos, com o objetivo de criarem propostas de ferramentas para soluções frente às crises climáticas. Foram selecionadas 15 pessoas. O protótipo previa um recurso para cada grupo testar sua proposta junto às lideranças comunitárias. A seletiva contemplou pessoas com diferentes formações e protagonismos nas áreas ambiental, social e educacional, a fim de compor três grupos de atuação: governança e participação na gestão climática; fortalecimento da agenda comunitária; e portfólio de soluções inovadoras, com o objetivo de enfrentar os desafios das mudanças climáticas e promover a justiça climática na Baixada Santista a partir de uma rede colaborativa.

Fizemos parte do grupo responsável pela construção da agenda comunitária e optamos por desenvolvê-la por meio de uma roda de bordado. Mais do que um recurso metodológico, o bordado foi compreendido como prática de encontro, escuta e elaboração coletiva, capaz de entrelaçar memórias, experiências e percepções sobre o território. Assim, bordar tornou-se também uma forma de pensar e narrar a justiça climática a partir das vivências da comunidade.

Nosso objetivo foi promover uma escuta sensível sobre o enfrentamento da crise climática, território e cidadania das comunidades. Por meio dessa escuta e da leitura da produção, realizamos um microdiagnóstico afetivo do território, mapeando medos, necessidades, sonhos e esperanças de futuro, além de promover o engajamento na busca de soluções para o bem comum.

A roda aconteceu em uma associação de capoeira situada em um território que já sofreu com deslizamentos de terra, enchentes, ilhas de calor, falta de água e poluição. Participaram pessoas entre 5 e 54 anos, com predominância de crianças e adolescentes, em uma população majoritariamente negra. O diagnóstico responde ao problema da participação social na formulação de políticas públicas.

1 O Instituto Procomum é uma organização da sociedade civil voltada ao desenvolvimento de tecnologias sociais e metodologias de aprendizagem e ao estímulo da inovação cidadã. A busca por formas inovadores e experimentais de informar, engajar e mobilizar pessoas orienta nosso trabalho. Apostamos na democracia e no engajamento comunitário para a reconstrução de dinâmicas sociais, econômicas e políticas nos territórios.Para saber mais acesse: https://procomum.org/



Imagem 2- Um espaço para a expressão e escuta - Fotografia de Hércules Reis Machado

Realizaram esse trabalho Luciana Arruda Campos Rodrigues (professora da Prefeitura de Santos), Hércules Reis Machado (Engenheiro da Defesa Civil de Santos), Juliana Moura Santos (Engenheira da Prefeitura de Santos), Bárbara Aguiar (Terapeuta Ocupacional da Prefeitura de Santos), Yago Wesley Gonçalves (Capoeirista e músico), sob coordenação de Mauro Fecco.

Relato da roda.



Imagem 3 - A grande roda - Fotografia do Yago Wesley Gonçalves

O trabalho foi planejado coletivamente. Elaboramos questões disparadoras sobre memória climática, direitos, sonhos e mobilização social. Distribuímos tesouras, retalhos de juta, linhas, agulhas e canetas — valorizando a produção autoral.

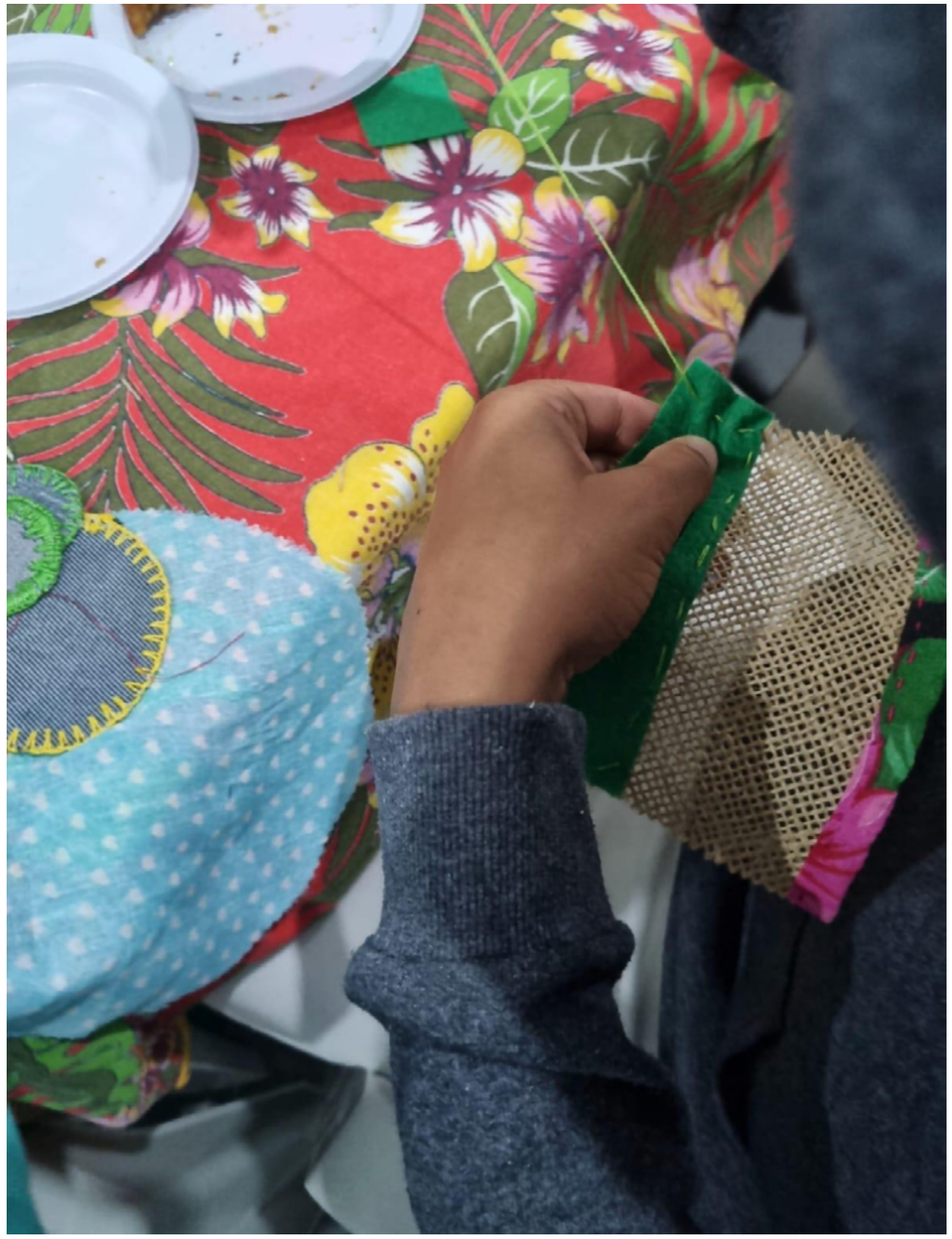


Imagem 4 - Um gesto - Fotografia de Bárbara Aguiar

Foram três horas de envolvimento, compromisso e responsabilidade. Inicialmente, muitos não acreditavam em seu potencial criativo; aos poucos, foram encorajados a iniciar. A roda dialogada mobiliza emoções, tradição, ancestralidade, sonho e projeto. É uma manifestação gentil que anuncia — ou denuncia — realidades.
O bordado produz suturas no tecido, e o ato de bordar transforma temas em processos de autocuidado e elaboração coletiva. Trabalha-se com nós, linhas, escolhas e direções. Assim como na vida, podemos conservar, transformar ou desatar. As metáforas entre bordado e existência são permanentes.
Quando pensamos no bem comum, estamos falando de política. Perguntamos: o que anunciar? O que denunciar? Quais são os sonhos para o nosso território? Nesse sentido, dialogamos com Ailton Krenak quando afirma que "não se trata de salvar o planeta, mas de salvar a nossa capacidade de habitar o mundo" (KRENAK, 2019, p. 23). Habitar o mundo é reconhecer que não estamos separados da Terra, mas implicados nela. Ao afirmar que fomos "descolados da Terra" (KRENAK, 2019), o autor aponta para a raiz simbólica da crise ecológica contemporânea.



Imagem 5 – Somos todos Natureza - bordado de participantes do grupo - Fotografia de João Caldas

invisibilidades - REVISTA IBERO-AMERICANA DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO, CULTURA E ARTES | #22 | ISSN 1647-0508 | DOI 10.64493/INV.22 | junho 2026

Krenak nos convida ainda a "adiar o fim do mundo" (KRENAK, 2019), ampliando nossas narrativas e reinventando modos de existência que escapem da lógica da exploração ilimitada. A roda de bordado pode ser compreendida como um exercício de adiamento: um espaço onde outras formas de convivência e escuta são experimentadas.
Ao afirmar que "a vida não é útil" (KRENAK, 2020, p. 9), Krenak critica a redução da existência à produtividade. O tempo da roda — aparentemente improdutivo — revela-se tempo de elaboração simbólica e política, produzindo vínculos, consciência e responsabilidade coletiva.

Registro de nossa escuta

De ponto em ponto, registramos a potência da nossa manifestação. Mapeamos o que é mais sensível para a população e acreditamos que a continuidade do processo fortalece a cidadania.
O fato de levarmos os bordados, para exposições em diferentes espaços, fez com que compreendessem o poder da voz coletiva, a importância de contarmos uns com os outros. Demonstraram emoção, entusiasmo e gratidão pela oportunidade e pelos desdobramentos dessa ação.
Destacamos o protagonismo e a percepção de responsabilidade manifestadas na fala e na produção artística. Os bordados anunciaram que plantar árvores é plantar vidas. Toda mobilização é necessária para tornar Santos mais verde.



Imagem 6- Plantar árvores é plantar vidas - bordado de participantes do grupo - Fotografia de João Caldas

"O mar precisa ser protegido. O oceano é vida."



Imagem 7- Bordar as águas - bordado de participantes do grupo - Fotografia de João Caldas

"A consciência ambiental se desenvolve e se aprende."
"Cuide de um lugar."
"Devemos cuidar do planeta como cuidamos do nosso coração."



Imagem 8 - Desmatar é Matar o Futuro - bordado de participantes do grupo - Fotografia de João Caldas

"Saneamento básico é saúde pública. Quando jogamos futebol, a água do canal inunda o campo e sentimos coceira. Precisamos de contenção."

"Não queremos lixo na água. O lixo deve ser encaminhado para o local correto, a população deve ser educada e o poder público precisa cumprir o seu papel."



Imagem 9 - Cada um precisa cumprir seu papel - bordado de participantes do grupo - Fotografia de João Caldas

"O nosso território já sofreu com deslizamentos de terra. Algumas pessoas perderam o patrimônio; outras perderam a vida."

"Não queremos esgoto e lixo nos canais."



Imagem 10 - Canal limpo, cidade viva -bordado de participante do grupo - Fotografia de João Caldas

A água foi citada como fonte de vida, alimento, lazer e trabalho, mas também como motivo de medo diante dos alagamentos e deslizamentos. Demonstraram consciência ambiental e preocupação com drenagem, saneamento, infraestrutura e direito à cidade. Ficou evidente a valorização das áreas verdes e o desejo de preservar o meio ambiente, associando-o ao bem-estar e à responsabilidade coletiva.

Tudo se relaciona. O equilíbrio é fundamental.

Tanto a roda de bordado quanto o cuidado com o planeta se dão no coletivo.

Precisamos de cooperação, compromisso e ativismo.

Essa percepção ecoa a compreensão apresentada por Krenak, para quem a Terra não é um recurso, mas um organismo vivo com o qual estabelecemos relações de reciprocidade (KRENAK, 2019). A crise climática revela, antes de tudo, uma crise de relação.



Imagem 11 - Encontros - Bordados de participantes do grupo - Fotografia de João Caldas

invisibilidades - REVISTA IBERO-AMERICANA DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO, CULTURA E ARTES | #22 | ISSN 1647-0508 | DOI 10.64493/INV.22 | junho 2026

Considerações finais

A experiência da roda de bordado evidencia que a justiça climática se constrói também por meio de gestos cotidianos de escuta, partilha e criação coletiva. Ao bordar, reatamos fios entre corpo e território, memória e futuro, dor e projeto. Se precisamos "adiar o fim do mundo" (KRENAK, 2019), talvez isso comece por sustentar espaços em que possamos imaginar outros modos de existência. Ao reconhecer que "a vida não é útil" (KRENAK, 2020), reafirmamos o valor de práticas que produzem sentido, vínculo e responsabilidade coletiva. O bordado torna-se, assim, gesto político: um modo de permanecer, resistir e reencantar o mundo a partir do território vivido.



Imagem 12 - Cuidando do Território - bordados de participantes do grupo - Fotografia de João Caldas

Referências Bibliográficas

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

Krenak, A. (2020) *A vida não é útil* (1ª ed.) São Paulo: Companhia das Letras

invisibilidades - REVISTA IBERO-AMERICANA DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO, CULTURA E ARTES | #22 | ISSN 1647-0508 | DOI 10.64493/INV.22 | junho 2026

olhares autopoiéticos

Imagem: Floresta Nacional do Tapajós, FLONA, PA, Brasil.
Fotografia: Celia Matsunaga, 2025

Práticas de jardinagem, gestos de aproximação
Ensaios para dançar com a vida

10.64493/INV.22.7

Marcia Regina Santos
Universidad de Brasília

artigo recebido: 8.03.2026
artigo aceite para publicação: 1.06.2026

This work is licenced under a Creative Commons BY-NC-ND 4.0.

Santos, M. (2026). Práticas de jardinagem, gestos de aproximação. Ensaios para dançar com a vida. Invisibilidades - Revista Ibero-Americana de Pesquisa em Educação, Cultura e Artes. https://doi.org/10.64493/INV.22.7

abertura

este texto faz parte de um conjunto de ensaios e outras aproximações a partir e ao redor do processo de criação da instalação coreo-grá ica sopro criada em 2022.

esta pesquisa é uma dança de amor para as plantas. percebê-las pode ser um meio de adiar o nosso fim[1].

—
1 menção a reflexões provocadas por ailton krenak.

chão

mais do que uma superfície, não se trata apenas de uma camada; é Terra. Terra-chão, onde emergem seres, pensamentos e paisagens que abrigam as raízes. é um aglomerado de grãos, partículas que se encontram e dançam, sempre em movimento. esse continuum flui de um lugar para outro, um espaço onde se morre e renasce, se recria e se mistura ao mundo. é a experiência da germinação; o chão gesta.

se eu pudesse compartilhar a imagem que eu vejo agora, seria da txai, a felina que mora comigo. ela está deitada no chão, logo à minha frente. será que ela está me convocando para fazer o mesmo? o chão parece ser o lugar do descanso, mas também da criação. há algo primordial nessa conexão com a terra, com a superfície sólida que nos sustenta. talvez txai saiba, em sua sabedoria animal, que o chão é onde se entrega, onde se deixa acolher e nutrir. deitar-se no chão é um ato de confiança e vulnerabilidade. é abandonar a verticalidade, a postura ereta por um tempo. é tocar a base, a fundação, a matriz da qual todo ser um dia saiu. observo a txai, sua barriga subindo e descendo suavemente, seus olhos semicerrados em um estado de profunda contemplação. ela parece estar em sintonia com os ritmos da terra, com os fluxos que pulsam abaixo de nós. será que, ao me juntar a ela nesse repouso, eu também poderia me sintonizar? talvez o convite de txai seja exatamente esse: descer, soltar, deixar-se impregnar pela essência do chão.

invisibilidades - REVISTA IBERO-AMERICANA DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO, CULTURA E ARTES | #22 | ISSN 1647-0508 | DOI 10.64493/INV.22 | junho 2026

raíz, o corpo invertido

escondida
espalhadas
movem-se furtivamente
corpo interno infinitamente maior que o externo
infinitamente mais complexas do que seu corpo externo
“sua origem deriva mais da invenção fortuita e da bricolagem”[2]
uma planta invertida
inteligência subterrânea
totalmente imersa na terra
via de transporte
lugar do entremundos
conecta meios
passeante cósmica
vive uma vida dupla
entre o céu e a terra
água e sol
água e terra
corpo germinado
sua direção é de descida ao centro da Terra
o caminho para baixo
sentinela noturna
“mergulho geológico da vida”[3]
viajante cósmica

“as raízes fazem do solo e do mundo subterrâneo um espaço de comunicação espiritual. a parte mais sólida da terra se transforma então, graças a elas, num imenso cérebro planetário onde circulam a matéria e as informações sobre a identidade e o estado dos organismos que povoam o meio ambiente. como se a noite eterna, em que imaginamos mergulhados as profundezas da terra, fosse tudo menos um longo e surdo sono. na imensa e silenciosa retorta do subsolo, a noite é uma percepção sem órgãos, sem olhos e sem ouvidos, uma percepção que se faz como o corpo inteiro.”[4]

2 coccia, emanuele.
3 ibidem.
4 ibidem.

plantar é uma sabedoria ancestral

ouvi dizer que o povo étnico lgbo da nigéria possui uma prática comunitária, ancestral de plantar crianças quando demoram a andar. essa prática consiste em enterrar a criança no solo solto de areia até a altura da cintura, como se fosse uma semente. acredita-se que a terra proporcionará a nutrição e a firmeza necessárias para que ela consiga andar. o ritual é uma manifestação comunitária, onde outras crianças ficam ao redor, incentivando a menor a sair e começar a andar.

a terra ajuda a criança a ativar os “músculos profundos”[5] da coluna vertebral, ensina-a a dar os primeiros passos. a terra nutre e dá força, “a terra dá, a terra quer”[6].

5 os músculos profundos são aqueles localizados no interior do corpo humano. na coluna vertebral, os músculos intrínsecos do dorso se estendem do crânio até a pelve. eles são responsáveis por manter a postura corporal e facilitar o movimento da coluna.
6 título do livro de nêgo bispo.

invisibilidades - REVISTA IBERO-AMERICANA DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO, CULTURA E ARTES | #22 | ISSN 1647-0508 | DOI 10.64493/INV.22 | junho 2026

ritta e o tempo

[rubrica] a mulher caminha em direção ao tronco, coloca-o sobre o ombro e o desloca para um espaço mais vazio. ela está nas pontas dos pés.

[canção] com o tronco no ombro, em deslocamento, entra a música "tronco início vozes 1", trilha original.

[rubrica] ao chegar no local mais vazio, desce até o chão sem deixar o tronco cair dos ombros e, em seguida, deita a cabeça sobre ele. nesse momento, percebe que ritta está projetada no alto, observando-a de cima de uma árvore.

o tronco

[rubrica] sempre no chão, realiza deslocamentos rápidos e vigorosos. passa rente ao público, pelo cenário e entre as folhas cobrindo o chão, como se fosse uma folha seca a dançar com o vento pelo espaço. cambalhotas.

[corpo-paisagem] Paisagens de descanso, acoplamentos entre o tronco e o corpo da mulher, momentos de espera dos corpos, acoplamentos em planos médio e alto. Caminhada, caule-coluna, caule-cauda. Engatinhar com o tronco sobre o corpo. inversão das pernas para o alto cabeça no chão.

[canção] coreografia do tronco, entra a música "tronco, percussão sopro 2", trilha original.

[vídeo] vídeo de ritta é projetado no teto, em cima de uma árvore, em contra-plongée. na perspectiva do palco, parece que ritta observa a mulher dançando com o tronco.

[vídeo] vídeo projetado no baú em timelapse, mostrando várias sementes nascendo. a projeção se estende no chão, sobre as folhas secas, em frente ao baú.

[rubrica] na progressão, a movimentação se intensifica com rodopios no chão, estabelecendo uma relação entre coluna-chão, alternando com a suspensão de pernas para o alto.

invisibilidades - REVISTA IBERO-AMERICANA DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO, CULTURA E ARTES | #22 | ISSN 1647-0508 | DOI 10.64493/INV.22 | junho 2026

semente

a cena que encerra a instalação coreográfica sopro apresenta ritta e eu soprando sementes em uma paisagem seca, típica da estação do cerrado. era outubro de 2022. essa cena é projetada em um tecido voal no teto do teatro. nesse momento, encontro-me imóvel, com um braço estendido para cima, enquanto meu corpo repousa sobre inúmeras folhas secas. braços suspensos como o tronco de uma planta que se dirige ao céu. é um corpo que, com o passar do tempo, abrirá passagem para outras existências.

as sementes são disparadoras da continuidade da vida. trazer o sopro materializado nas sementes dispersas durante as performances é uma tentativa de atribuir ao humano a responsabilidade de propagar as mesmas sementes que o alimentam. se somos partes do todo, a manifestação do sopro nos cabe.



[frame do filme de dança sopro, 2022]



[frame do filme de dança sopro, 2022]

7 filme criado como desdobramento da instalação. acesso ao filme em: https://www.youtube.com/watch?v=qhAkcSg3f_A

invisibilidades - REVISTA IBERO-AMERICANA DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO, CULTURA E ARTES | #22 | ISSN 1647-0508 | DOI 10.64493/INV.22 | junho 2026









"[...] a viagem traduz o processo de mutação, como se a deriva exterior tentasse relatar o nomadismo interior. nunca acordo duas vezes na mesma cama... nem no mesmo corpo. por todos os lados, ouve-se o rumor da batalha entre a permanência e a mudança, entre a identidade e a diferença, entre a fronteira e a flutuação, entre os que ficam e os que são obrigados a partir, entre a morte e o desejo.

[...] se tivéssemos dedicado tanta investigação para nos comunicar com as árvores quanto dedicamos à extração e uso do petróleo, talvez pudéssemos iluminar uma cidade por meio da fotossíntese ou sentir a seiva vegetal correndo por nossas veias, mas nossa civilização ocidental especializou-se no capital e na dominação, na taxonomia e na identificação, e não na cooperação e na mutação. em outra episteme, minha nova voz seria a voz da baleia ou som do trovão [...]"[8].

8 paul preciado em "um apartamento em urano – crônicas da travessia" relata a transformação e mutação do seu corpo. filósofo, curador e um dos principais pensadores contemporâneos das novas políticas do corpo, de gênero e da sexualidade.

invisibilidades - REVISTA IBERO-AMERICANA DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO, CULTURA E ARTES | #22 | ISSN 1647-0508 | DOI 10.64493/INV.22 | junho 2026

invisibilidades - REVISTA IBERO-AMERICANA DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO, CULTURA E ARTES | #22 | ISSN 1647-0508 | DOI 10.64493/INV.22 | junho 2026

O Vento Veio e Falou Comigo

10.64493/INV.22.8

Daniel Mira
Universidade de Brasília

artigo recebido: 9.03.2026
artigo aceite para publicação: 4.05.2026

This work is licenced under a Creative Commons BY-NC-ND 4.0.

Mira, D. (2026). O Vento Veio e Falou Comigo. Invisibilidades - Revista Ibero-Americana de Pesquisa em Educação, Cultura e Artes. https://doi.org/10.64493/INV.22.8

...se achamos algo que nos faça sair,
são bons Ventos.

Que espaços nos habitam?
Que rio nos corre?
Que fenômeno me corta,
sou árvore ou madeira?
As vezes sinto que sou seiva,
mas quando o azul me toma, me torno linha,
solto pelos rios, guiado pelos ventos.

Foi num desses contornos de vento
que me encontrei, com historias
de anciãos da Floresta; sobre as margens
do Rio Tapajós que desenhavam linhas em
noites a remo, nesse momento eu, ponto
implulsionado virei linha e rio.

Me lembro, que no contorno dessa história,
muita visão me inundou. A imensidão daquele
mar de animismo me atravessou, numa rajada
de água meus olhos aguados, não viam mais
coisas. Agora eram seres, com umidade,
textura,história e revelação.
Eu os escutavam e eles falavam comigo…

Tive que me esvaziar, me encher de silêncio,
dos ventos que a vida ia me dar. Não fui peixe,
nem planta, fui gente de alma, em tempo de
estar.
Quem me acordou?
Preciso partir...

A floresta, o território, seus seres e pessoas,
expressam a dimensão fenomenológica do
aprendizado, à arte e natureza como
experiência. Não foram mais conteúdo, mas um
esvaziamento das coisas, das teorias, onde o
aprender era o sentir.

Uma dimensão do saber que esta na poiésis, a
lógica de lugar ao presente futuro.

Eu e Tu.
Por que agora me temes?
Ainda não sou tempo, eu nem nasci nem morri,
mas percorro a vida com o vento.
A que ter o tempo percorrido no coração.
E se eu te olhar novamente,
bem nos olhos, vou te ver
e você vai se desprender.
Nunca quis ser imortal, mas preciso mais de
você. Quero viajar até você, marcar encontros
no fim de tarde pra nunca mais te esquecer.

Não sou mais turista, nem colonizador, muito
menos explorador, agora vou seguir sendo
“viajador”. Descer como ponto as linhas dos rios.
Escorrer nas mares, que vem e que vão, ser
mutação nas areias pretas das tuas margens.

Por enquanto tudo isso basta; e quando acabar
é porque fui embora e não porque você parou.

E de tudo mais que agora eu sei,
vejo em mim e em você.
Nada mais é coisa, galho, madeira ou árvore.
Agora que te vi, sei que está aí, bem perto
de mim, não estou só, com você.
Só posso te ver porque agora és Tu.
Eu e você…

Deixa O Vento Falar Contigo, ressoa em tua
alma esse (com) viver. E o que for natural, que
se torne Natureza.

A cultura e seu cultivo, na floresta se nutre
da autopoiésis da vida; nos eduzimos
(educamos) por brotação e a arte já não é mais
grafia, relato ou formas de expressão, mas uma
imaginação em outra dimensão.

quando

o ponto

virou rio

TERRA INDÍGENA
NHAMUNDÁ-MAPUERA

RESERVA BIOLÓGICA
DO UATUMÃ

RESERVA BIOLÓGICA
DO RIO TROMBETAS

FLORESTA NACIONAL
SARACÁ-TRANQUERA

ILHA URUBU

ILHA
TUPINAMBARANA

APAES DE NHAMUNDÁ

AMAZONAS

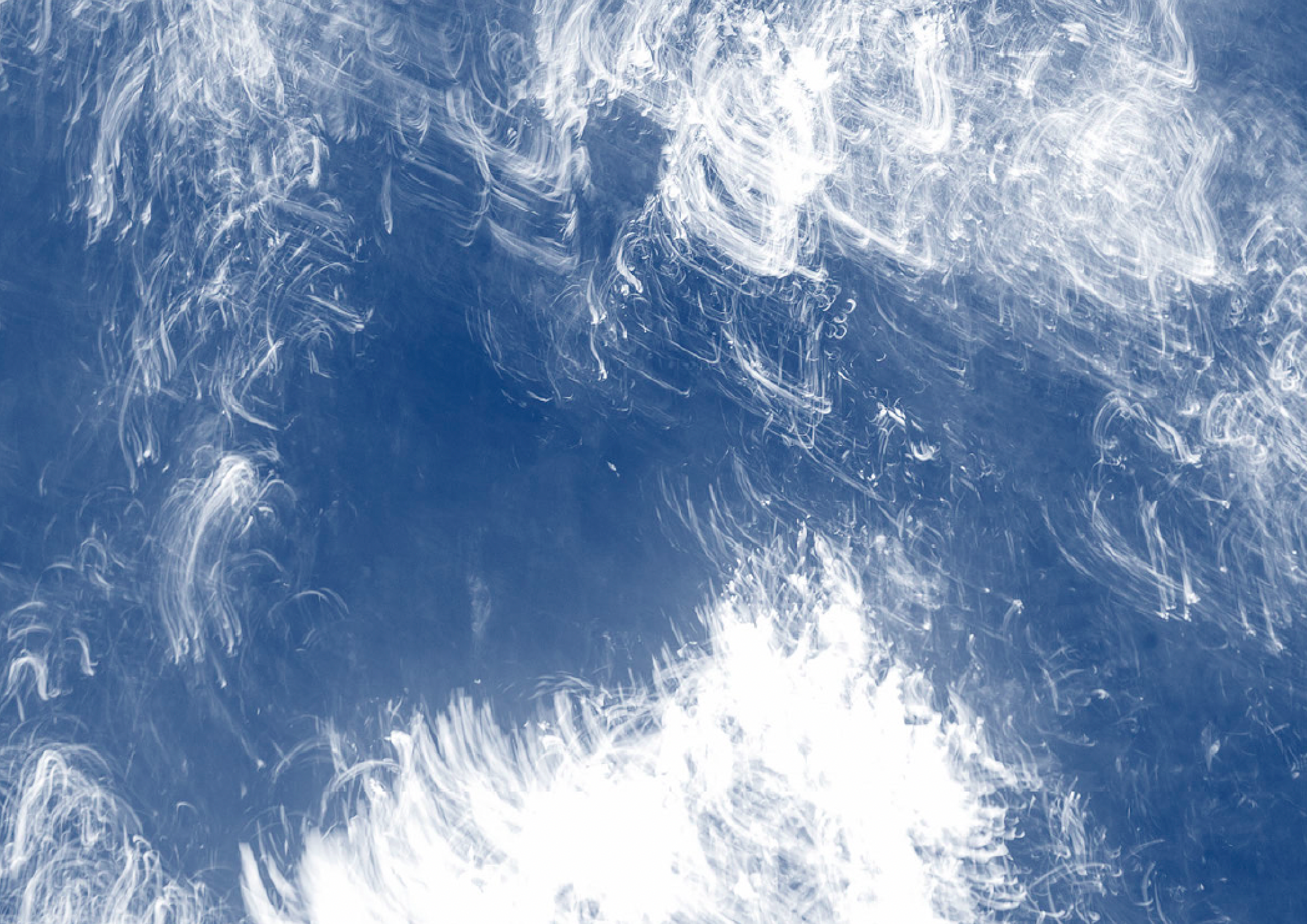
PARÁ













quando o ponto virou rio

Para estruturação da minha pesquisa artisitca escolhi as metodologica fenomenologicas de Goethe que abordam os passos de observação, contemplação e intuição. Nessa perspectiva as imagens se tornaram conexões diretas com o lugar, num apoio contemplativo onde a memória e a plasticidade formal dos fenomenos ancoraram as reflexões intuitivas do imaginário artisitico.

PARÁ | Alter do Chão, FLONA TAPAJOS

O ensaio fotográfico, fez parte da estruturação de uma pesquisa de mestrado no projeto VISUALIDADES DA AMAZÔNIA, coordenado pela prof. Dra Célia Matsunaga.

Cada uma dessa imagens representa momentos de transformação desse pesquisador que posteriormente se transoforam aberturas de capítulos do livro O VENTO VEIO E FALOU COMIGO.

Daniel Mira

Travessias e Mudanças:
Um ensaio visual sobre o rio da vida em afetos e (re)descobertas

10.64493/INV.22.9

Bárbara Gomes de Lima Moreira
Universidade de Brasília, Brasília,
Brasil

artigo recebido: 8.03.2026
artigo aceite para publicação: 4.05.2026

This work is licenced under a Creative Commons BY-NC-ND 4.0.

Moreira, B (2026). Travessias e Mudanças:
Um ensaio visual sobre o rio da vida em afetos e (re)descobertas.
Invisibilidades - Revista Ibero-Americana de Pesquisa em Educação,
Cultura e Artes. https://doi.org/10.64493/INV.22.9

Resumo
Este trabalho de investigação visual e poética sobre as travessias, as mudanças e suas relações foi desenvolvido entre 2025 e 2026. Foi iniciado com o Walking Seminar 2025 em Alter do Chão, Pará, Brasil, com uma equipe de estudantes e professores de diversas universidades, entre encontros, afetos e descobertas do dia a dia nas visitas às comunidades indígenas e ribeirinhas da região, nas travessias dos rios, na percepção da necessidade de estarmos juntos para fomentar vida e ideias realmente regenerativos para o planeta. Tudo o que foi vivido é sintetizado, então, em poemas e em uma seleção de registros fotográficos que relaciona os trajetos percorridos com as novas perspectivas encontradas pela pesquisadora.
Palavras-chave: Travessia, Mudança, Vivência, Comunidade, Afetos.



Rio Tapajós em Alter do Chão, Pará.. Fotografia: Bárbara Moreira, setembro de 2025.

A travessia é um convite da vida
Deixamos um lugar para chegar a outro
É preciso desapego e decisão
É preciso querer chegar do outro lado
E o outro lado é o mistério.

Não sabemos o que nos espera.
Que tentação ficar neste lado de cá
Onde já vivemos
Onde a esperança de viver mais nunca termina.

Para conhecer o novo? Abandonar o velho?
A troco de quê? Perguntarão.
Às vezes nós mesmos perguntamos.
Mas tem vezes que o velho já não tem vida - verifique!
E aí só nos resta navegar.

Bárbara Moreira - 23 de setembro de 2025

1. Introdução

Este ensaio visual consiste no registro de uma vivência artística pelas imagens e poesias sobre a imersão vivida em setembro de 2025 em Alter do Chão, no Pará, durante o seminário internacional Walking Seminar. Organizado pela Associação de Professores de Expressão e Comunicação Visual de Portugal (APECV) em conjunto com a Universidade de Brasília (UnB), por meio do projeto de pesquisa Cartografias Têxteis. O seminário aconteceu entre os dias 12 e 20 de setembro no município de Santarém (PA), propondo uma experiência única de escuta, vivência e pesquisa, utilizando o caminhar como prática metodológica e política. Participaram do evento artistas, designers e pesquisadores da Universidade de Brasília (UnB), Unifesp, Portugal e Israel.

Este ensaio reúne de forma integrada e poética os textos reflexivos e os registros fotográficos desta imersão e os relaciona com as percepções pessoais da pesquisadora. O contato com as visualidades e afetos, além de ser uma força motriz do projeto, também foi a energia que movimentou a sensibilidade em perceber os movimentos dentro e fora, ao longo das inúmeras travessias que foram feitas com o suporte do grupo.

Travessia é transformação
Cruzando por barco os rios
Algo eu deixo, para algo novo alcançar
Chegarei em outra margem
Conhecerei novas paragens
Me demorarei ali
Até me nutrir de novidades
Conhecer novos sabores
Adotar novas formas de viver
A identidade que ali é construída
Ainda que volte para a margem de onde saiu
Jamais será a mesma.

Bárbara Moreira - 6 de fevereiro de 2026

2. Desenvolvimento-Vivência

É setembro de 2025 e estamos em Alter do Chão, no município de Santarém, no Pará. Nossos dias de atividade incluem deslocamentos por trilhas, igarapés, comunidades e espaços culturais. Das experiências nascem conexões e reflexões sobre as poéticas e os imaginários da floresta e do povo que a habita.

É a proposta principal fazer uma imersão com as comunidades, encontrar as pessoas e ter abertura para receber o que o outro traz. As pessoas são simples e amáveis, o cenário é paradisíaco. Adentramos a natureza e parece natural que nós fusionemos com ela. Tudo é transformador. Os sonhos alinhavam as noites, as novas ideias e discussões sobre como subverter a lógica do conhecimento construído de modo acadêmico brotam, desejando a criação de um novo mundo. Toda experiência é insumo para os resultados do seminário, que desaguam, tal como os rios, em nosso movimento de regar a nós mesmos.

Espaços de cuidado
Cuidado como direito
Arte que brota do cuidado
Espaço de design regenerativo
Subversão em trabalhar com o dar
Transgressão - o seminário é na água
As ideias flutuam e criam fluxos
Os corações se conectam em correntes
Outros modelos de pensamento
Possibilitam outros modos de criar
Partir de novos lugares
Cartografias criadas aqui
Como conexões

Bárbara Moreira - Setembro/2025 - Fevereiro/2026



Crianças da comunidade ribeirinha de Arapiuns entram no barco para ir à escola. Fotografia: Bárbara Moreira, setembro de 2025.

invisibilidades - REVISTA IBERO-AMERICANA DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO, CULTURA E ARTES | #22 | ISSN 1647-0508 | DOI 10.64493/INV.22 | junho 2026

O que surpreende é que as travessias de barco, o encontro com um ambiente inédito de vivência, a conexão com outros estilos de vida e um passar do tempo diferenciado começam a fomentar mudanças na forma de encarar o mundo, para a pesquisadora. Muitas vezes as novas percepções são chocantes para os estigmas construídos internamente, colocando em cheque as ideias antigas e promovendo uma transformação no que é conhecido como mundo. Os sonhos acompanham essas mudanças, informam sobre as antigas estruturas que se modificam e também encorajam a chegar do outro lado e abraçar o novo. Entre sonhos e realidade, tudo vira uma só matéria no poema.

Passa a turbulência do avião
Passa a insegurança no barco
Na travessia existe o limiar
O tremor e o medo
E eles passam
Quando atravessamos
E chegamos do outro lado
Escolher estar com o coração
Espaço, delicadeza e rito
O contato com o sutil e a unidade
Recorte da história de vida e da criação
Recorte, pois todo o processo jamais caberá
Nas lacunas unidas da descrição da ação
Trazer o rito pro dia é um lugar de unidade
Em um mundo fragmentado.

Bárbara Moreira - setembro de 2025



Rio Arapiuns no final da tarde. Fotografia: Bárbara Moreira, setembro de 2025.

As novas ideias falam de aceitar que somos natureza, entender as passagens dos ciclos, aceitar que o que é velho precisa ir embora para o novo chegar. Ciclos da natureza também nos habitam. Há tempo de semear, de cultivar, de colher e de descansar. "Estamos imersos num oceano cósmico de ciclos que começam e terminam dentro e fora de nós" (Bley, 2022: 45).

As estações dizem:
Existe o tempo das coisas
Olho para a vida e pergunto
Neste momento é tempo de quê?
Então posso estar presente no tempo de hoje
Usufruindo e me nutrindo do que há
Sem desejar que outra estação fosse
Encontrando os frutos
Saboreando-os deliciosamente
Guardando as sementes que a lua crescerá
Indo para a próxima estação
Sem remorso ou saudosismo
E, ainda, com sementes!

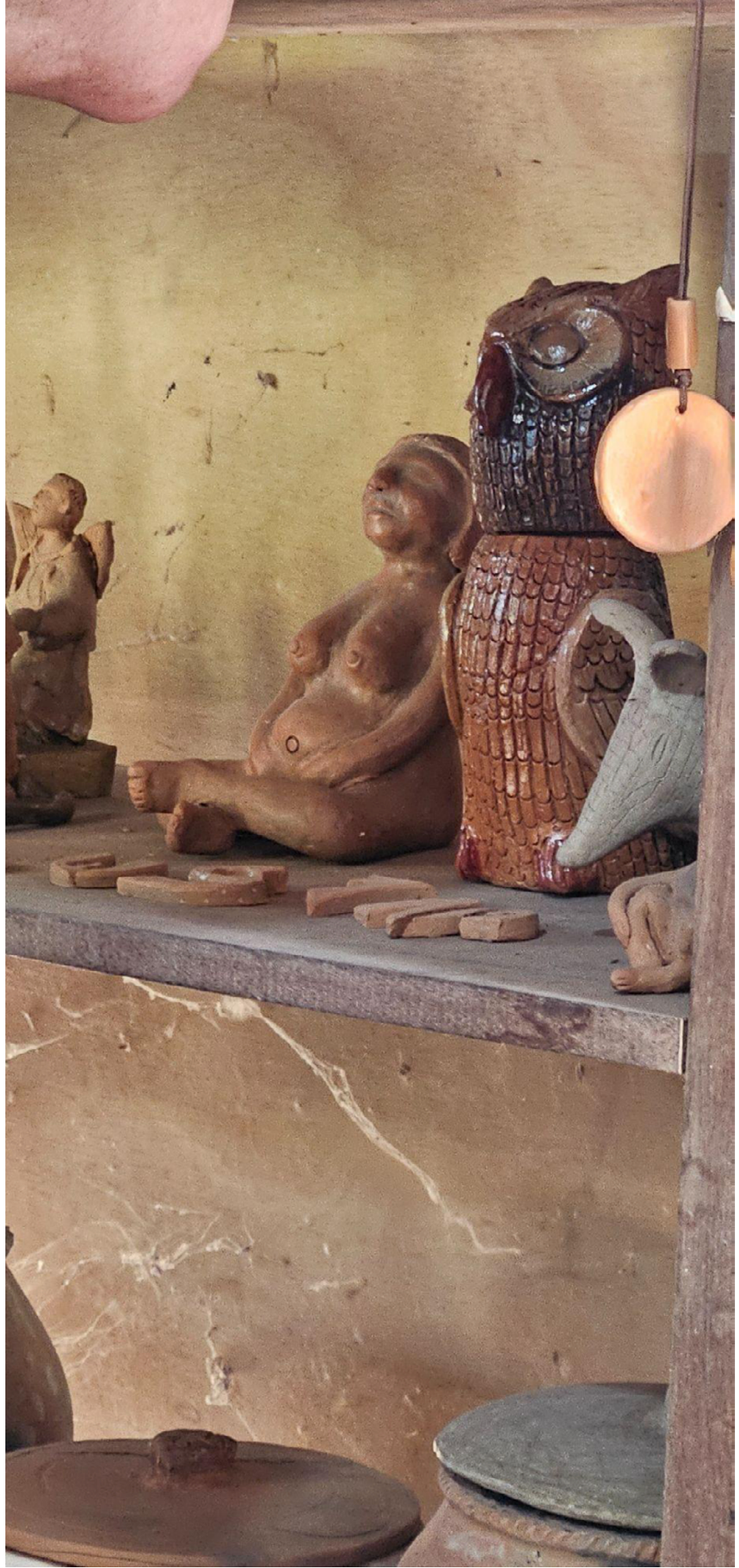
Bárbara Moreira - Setembro de 2025

Externamente, na vivência e nos encontros do seminário, as experiências convidam a fazer contato com o tempo de cada processo, a desacelerar e perceber que o modo acelerado de resolver as coisas na cidade não é o tempo da natureza nem é nosso tempo.

"A transformação do jeito que as coisas são feitas depende da transformação do jeito que as coisas são entendidas. Então, antes de corrermos para a mudança, podemos desacelerar e nos perguntar: Quais os meus condicionamentos? O que eu sou incapaz de ver? Quais outros entendimentos podem existir?" (Tavares, 2019: 17)

invisibilidades - REVISTA IBERO-AMERICANA DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO, CULTURA E ARTES | #22 | ISSN 1647-0508 | DOI 10.64493/INV.22 | junho 2026







Registros de encontros diversos na imersão: farinhada e colheita da mandioca, oficina de argila, artesanato com palha colorida.
Fotografias: Bárbara Moreira, setembro de 2025.

Não há transformação sem desaceleração. A sociedade da produtividade produz tanto, mas não partilha nada. As trocas são vazias e sem significado. Como ser sem o outro? Como se desenvolver apenas em si? A relação com as comunidades se mostrou imensa em significados e em significância, sendo a força motriz da mudança que todos os presentes levaram consigo.

Uma das experiências mais tocantes foi a visita à comunidade ribeirinha do rio Arapiuns, onde nosso grupo foi conduzido pelo processo de fazer uma farinhada, acompanhando desde a colheita da mandioca, descascar, moer, espremer e secar a mandioca até obter a farinha. Em tempos onde o ser humano perde mais e mais o contato com o preparo do seu próprio alimento, acompanhar o processo da colheita ao produto foi um momento agente de mudança profunda. Fazer contato com o tempo do processo, entender o impacto do aquecimento global na falta de chuvas e no plantio. Toda a humanidade precisa ter um profundo contato, em algum momento, com o tempo da terra, com os plantadores e produtores, para criar consciência do que é preciso para realmente alimentar-se.

invisibilidades - REVISTA IBERO-AMERICANA DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO, CULTURA E ARTES | #22 | ISSN 1647-0508 | DOI 10.64493/INV.22 | junho 2026







Farinhada: produção da farinha de mandioca.
Fotografias: Bárbara Moreira, setembro de 2025.

Tempo do processo
O processo depende das condições da natureza
Arte é um processo de luto
Sorte é um processo de perder e se encontrar
Relação com o espaço
Tempo / não-pressa / observação e integração
Desapegar e se encontrar
Mudar e se encontrar
Acabar e se encontrar
Não controlar
Entrega.

Bárbara Moreira - setembro de 2025

3. Considerações finais

O Walking Seminar ofereceu muito além que propunha: a partir de uma vivência imersiva presencial com as comunidades ribeirinhas e indígenas fomentou mais reflexões sobre estas conexões e como elas podem ser levadas para transformações concretas em nossos estilos de vida.

A travessia, articulando a escuta sensível, as visualidades amazônicas, a memória, o diálogo com os povos originários da região e o afeto como elemento de vivência foi para muito além do que era esperado, promovendo novas formas de ver o mundo, de encarar as mudanças e de plantar novas sementes.

Estar em grupo foi essencial para habitar novos horizontes, tendo também os espaços de sintetização individual. Dentre tudo, a solitude e a reflexão criavam, pouco a pouco, o produto do seminário: eu, um novo ser, transformada pelas travessias, pelos contatos, pelos afetos.

Ficar só também é travessia
Tem quem só atravesse só.
Será que atravessamos com outros?
Ou, ainda assim, estamos sozinhos?
Atravessar só tem o desconforto
De se conhecer e se reconhecer
De se deparar consigo e não ter para onde correr
Parar, escutar, ver brotar
Aos poucos, mesmo que a ansiedade venha
Mesmo que a distração convide
Ver brotar a paz, sem pressa
A pintura do Ser interno.

Bárbara Moreira - setembro 2025

4. Referências Bibliográficas

Bley, J. (2022). *Gestão da Travessia*. Lisboa: Edições 70.
Kopenawa, D. ALBERT, B. (2015). *A Queda do Céu: Palavras de um Xamã Yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras.
Krenak, A. (2017). *Ideias para Adiar o Fim do Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras.
Krenak, A. (2020). *O amanhã não está à venda*. São Paulo: Companhia das Letras.
Krenak, A. (2022). *Futuro Ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras.
Tavares, F. (2019). *O Chamado para a Liderança Regenerativa*. Rio de Janeiro: Bambual.

Entre corpo, rio e cidade: Memórias Cartográficas

10.64493/INV.22.10

Daniele Rodrigues de Sousa
Universidade de Brasília,
Brasília, Brasil

artigo recebido: 8.03.2026
artigo aceite para publicação: 4.05.2026

This work is licenced under a Creative Commons BY-NC-ND 4.0.

Sousa, D (2026). Entre corpo, rio e cidade: Memórias cartográficas.
Invisibilidades - Revista Ibero-Americana de Pesquisa em Educação,
Cultura e Artes. https://doi.org/10.64493/INV.22.10

Resumo
O presente ensaio parte da experiência vivida em Santarém, no Pará, durante uma viagem realizada em setembro de 2025, organizada pela Universidade de Brasília. O contato com o rio, os ribeirinhos e a comunidade Indígena Munduruku despertaram reflexões sobre as relações entre arte, território e modos de vida. A partir dessa experiência, o texto estabelece conexões com minha pesquisa artística, que investiga a relação entre corpo e casa. São discutidos processos desenvolvidos na disciplina Cartografias Têxteis, assim como o trabalho Cidade de Si 2022, inicialmente composto por 120 pequenas casas de barro produzidas manualmente. Ao longo do ensaio, experiências de viagem, registros visuais e práticas artísticas são compreendidos como cartografias sensíveis, conectando corpo, memória, território e criação.
Palavras-chave: Ensaio visual, cartografias sensíveis, cidade, corpo, arte e território

Résumé
Le présent essai visuel s'inspire d'une expérience vécue à Santarém, dans l'État du Pará au Brésil, pendant un voyage organisé en septembre 2025 par l'Université de Brasília. Le contact avec le fleuve, les ribeirinhos et la communauté indigène Munduruku a suscité des réflexions sur les relations entre l'art, le territoire et les manières de vivre. À partir de cette expérience, le texte établit des liens avec ma recherche artistique, qui explore la relation entre le corps et la maison. Il aborde les processus développés dans la discipline Cartographies Textiles, ainsi que mon travail Cidade de Si 2022, composé de 120 petites maisons en terre cuite fabriquées à la main. Tout au long de ce texte, les expériences de voyage, les enregistrements visuels et les pratiques artistiques sont compris comme des cartographies sensibles, reliant le corps, la mémoire, le territoire et la création.
Mots-clés: Essai visuel, cartographies sensibles, ville, corps, Art et territoire.

> "Toda pessoa deveria então falar de suas estradas, de suas encruzilhadas, de seus bancos. Toda pessoa deveria fazer o cadastro de seus campos perdidos. Thomeu afirmava ter o mapa dos campos inscrito em sua alma."
> Gaston Bachelard

Introdução

O presente ensaio parte da experiência vivida em Santarém, no Pará, durante uma viagem realizada em setembro de 2025, organizada pela Universidade de Brasília. O contato com o rio, as comunidades ribeirinhas e com os indígenas Munduruku, despertou reflexões sobre as relações entre arte, território e modos de vida. A experiência no território amazônico evidencia como o espaço vivido se entrelaça à memória e ao corpo, conforme destacado por Bachelard (2014) em sua análise poética do espaço e da experiência sensível.

A partir dessa vivência, o texto estabelece conexões com minha pesquisa artística, que investiga a relação entre corpo e casa. São discutidos processos desenvolvidos na disciplina Cartografias Têxteis Ministrada na Universidade de Brasília na qual pude viver experiencias, com bordado, cianotipia, crochê, e visitas a casa de uma estudante para conhecer sobre plantação de baunilha.

A disciplina atravessou minha obra artística, em cerâmica chamada Cidade de Si, composta por 120 pequenas casas de barro produzidas manualmente por mim. Atravessar territórios e registrar experiências em práticas artísticas pode ser compreendido como um ato de geopoética, uma maneira de tecer sentidos do lugar no corpo e na memória.

Experiências de viagem, registros visuais e práticas artísticas são compreendidos como cartografias sensíveis, conectando corpo, memória, território e criação (Tuan, 1977; Relph, 1976). A travessia do rio, o encontro com a floresta e com as comunidades, e a disposição das casas no espaço da pousada tornam-se processos de imersão e construção de sentido, conforme figura 1, reforçando a compreensão de que morar, cuidar e atravessar um lugar é assumir o papel de guardião da vida.



Figura 1. Santarém - Pará, Autoria própria.



Figura 3. Olhar sobre o rio, autoria própria.

Cidade de Si

O projeto *Cidade de Si* começou com a criação de 120 pequenas casas de barro, feitas à mão. Cada casa carrega uma parte de mim; no gesto da mão sobre o barro, estavam memória, identidade e corpo presente.

Essas casas atravessaram experiências e territórios, chegando a Santarém. Levei-as para a exposição da disciplina de Cartografias Têxteis, onde se somaram aos quadrados 10x10cm bordados, apresentados nas árvores e no chão da pousada em que ficamos expandindo minha pesquisa artística e conectando corpo, casa e lugar.

Conforme as imagens a seguir:



Figura 2. Cidade de si, autoria própria

Atravessar o Rio

> *Ninguém te conta sobre a travessia de um rio; você simplesmente passa por ele, e ele te atravessa.*

Na experiência de atravessar, ninguém te avisa o quão turbulento o barco pode ficar, e, no seu pensamento, ali quase a desfalecer, o rio te atrai. Assim como no bordado, em que se cria um caminho enquanto a linha se move, eu também, por dentro, estava no lugar do tecido: tecia em mim um pouco da experiência de atravessar o rio. Até a chegada à comunidade de São Marcos, bordei uma pequena parte do trajeto.

Lembro-me dos rostos, de colocar o colete sobre o pescoço e orar, pedindo para não ir embora desta vez. Estava vivendo a experiência. A coletividade me ajudou a atravessar, e, quando chegamos, a farinha, a conversa, a cestaria encantou e apagou todo medo que havia acendido. A travessia tinha valido a pena, e que bom foi não desistir. Assim pude aprender mais sobre o outro, já não era sobre mim.

invisibilidades - REVISTA IBERO-AMERICANA DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO, CULTURA E ARTES | #22 | ISSN 1647-0508 | DOI 10.64493/INV.22 | junho 2026

"Quando um rio te atravessa, ele atravessa por inteiro."

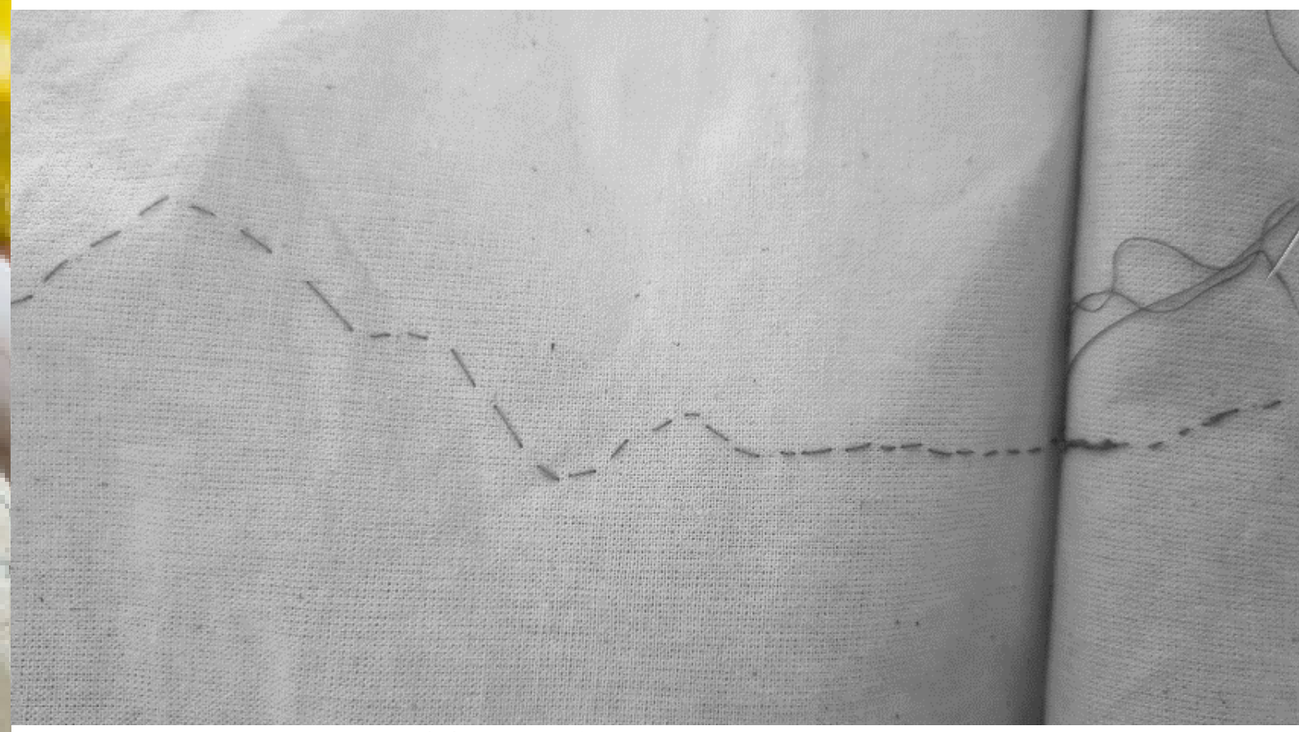


Figura 5. Bordado, autoria própria.



Figura 4. O barco, autoria própria.

A Flona Tapajós, Pará.

> "A poesia do trajeto, nenhuma caminhada é vã, nenhum trajeto é impossível de se caminhar."

Chegar até o outro lado, encontrar a maior árvore, caminhar em conjunto, observar formigas perfumadas: estar em contato com a natureza. O Pará merece ser respeitado, assim como sua floresta, seus povos, suas tradições e cidades. Histórias são tecidas todos os dias; territórios maltratados, violência que tenta apagar aquilo que jamais deveria ser apagado. A natureza é o que nos mantém vivos. Morar e cuidar desse lugar é assumir o papel de guardião da vida. Cada gesto de cuidado e atenção ao que nos cerca é também um ato de pertencimento e de amor pelo território.



Figura 6, 7, 8. Flona Tapajós, Pará.

A Casa

A casa ultrapassou a materialidade de casa- argila, para casa-cerâmica, depois para casa-areia e, finalmente, em casa-bordado.
Todas essas transformações aconteceram ao longo da travessia de estados.
Entre Goiás, Brasília e Pará. A casa já não era a mesma, o material já não era o mesmo; tudo se transformou em lar.
Através dos trajetos criados, dos mapas, das pegadas deixadas no chão, da floresta até a cidade, surge a pergunta: a cidade também não é lar?
Que rios, areia, terra e cerâmica se encontrem,
tecendo juntos a memória e a vida de cada espaço,
fazendo da cidade e da floresta um lar que pulsa,
onde tudo se transforma e tudo se integra.



Figura 9. Casa areia, autoria própria.

invisibilidades - REVISTA IBERO-AMERICANA DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO, CULTURA E ARTES | #22 | ISSN 1647-0508 | DOI 10.64493/INV.22 | junho 2026



Figura 10 e 11. Casa raiz, e casa. Autoria própria, bordado e tecido, Walking Seminar 2025.

> "Se quero expressar algo de importância imediata que me toma por completo, faço uma peça inspirada num desejo muito forte de dizê-lo (seja o que for) e faço-a rápido e sem interrupções. Sejam esses trabalhos do tipo figura (ereta) ou do tipo casulo, ambos obedecem a essa lei do imediato, o desejo de afirmar algo, de ser positiva; ou talvez o contrário, de se refugiar em algo" (Bourgeois, 2000, p. 84).

A casa aqui toma lugar do abrigo, através do gesto de bordar, assim como Louise Bourgeois, que sente um desejo intenso de criar. Aqui também me encontro, na luta para transformar cada materialidade em algo único, e o lar sempre entra, como casulo, como abrigo. Esse abrigo se constrói em emaranhados de diferentes materiais, e nessa infusão sigo em frente, traçando mapas, trajetos e cidades.

Considerações finais

Minha vivência em Santarém, no Pará, reverberou profundamente em minha trajetória enquanto futura docente. Ao ministrar minhas aulas, levo aos estudantes um pouco das histórias, gestos e aprendizados desses sete dias. Cada experiência se transformou em memória viva, presente tanto na minha prática artística quanto na forma como penso a educação em artes.

Essa pesquisa vai além da casa; transforma vidas, espaços e ambientes, mostrando como corpo, memória e território se entrelaçam na construção do conhecimento. A caminhada na Flona, a travessia do rio, o encontro com ribeirinhos, a observação do preparo da farinha e os grafismos do povo Munduruku atravessaram minha cartografia humana, moldando a percepção do lugar e de mim mesma.

Caminhar, bordar, observar, criar: todos esses atos se tornam caminhos de aprendizado, cuidado e presença. A arte, nesse sentido, é mapa vivo, tecido sensível que conecta passado, presente e futuro.

Neste ensaio poético, procurei pincelar os trabalhos que desenvolvi ao longo de 2025, até chegar em Santarém, expondo em conjunto bordados de 10×10 cm para o projeto *Walking Seminar.* Cada bordado carrega sua própria história, que se desloca para outros lugares, reverberando as narrativas criadas e ampliando os caminhos de cada criação.



Figura 12. Toca, Autoria própria, bordado e tecido.

invisibilidades - REVISTA IBERO-AMERICANA DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO, CULTURA E ARTES | #22 | ISSN 1647-0508 | DOI 10.64493/INV.22 | junho 2026

Referências
Bachelard, G., Jolas, M., & Danielewski, M. Z. (2014). *The poetics of space* (Nova ed.).Penguin Books.
Barría Mancilla, C. A. (2017). Geopoética dos sentidos, a/r/tografia e o patrimoniável em chave descolonial: por uma poética do Sul. *Revista POIÉSIS*. https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.38312
Bourgeois, L. (2000). *Destruição do pai, reconstrução do pai.* São Paulo: Cosac Naify.
Tuan, Y.-F. (1977). *Space and place: The perspective of experience*. University of Minnesota Press.

Nota: O texto foi revisado quanto à gramática e ao estilo com auxílio de inteligência artificial (IA), mantendo integralmente a autoria e o conteúdo original da autora.

Entre o redemoinho das árvores e dos céus, cada folha, cada planta, conta uma história

10.64493/INV.22.11

Lais Vitória
Universidade de Brasília,
Brasília, Brasil

artigo recebido: 8.03.2026
artigo aceite para publicação: 4.05.2026

This work is licenced under a Creative Commons BY-NC-ND 4.0.

Vitória, L (2026). Entre o redemoinho das árvores e dos céus, cada folha, cada planta, conta uma história . Invisibilidades - Revista Ibero-Americana de Pesquisa em Educação, Cultura e Artes. https://doi.org/10.64493/INV.22.11

Resumo

Este ensaio visual foi feito no contexto da vivência Walking Seminars, como parte do projeto Cartografias Têxteis. Ele relata diferentes momentos da vivência, mas de maneira poética, trazendo impressões e sentimentos. Normalmente meu olhar se volta para detalhes das experiências, como um chá, uma corrente de girinos do famoso sapo Cururu, presente em uma famosa canção de ninar brasileira. Esta vivência foi repleta de águas - águas dos rios, dos igapós, do chá, os caminhos dos barcos, por isso esses detalhes estão todos conectados à água, seus ciclos e histórias, suas diferentes formas de vida: Das águas que nos cercam às encantadas, espíritos da floresta, a experiência também passou pelo feminino das águas e da vida. O feminino é carregado de resistência, e aqui a resistência também é refletida na luta dos povos indígenas por manter a floresta em pé e suas águas limpas. A natureza não precisa de palavras para se expressar. Sua linguagem vai muito além, e atravessa todos os nossos sentidos. Os povos indígenas, mais conectados com ela, têm a possibilidade de vivenciar a relação da natureza com os sentidos de forma mais profunda, como se fosse um diálogo interespécie, de respeito e escuta ativa. Este texto tenta adentrar essas linguagens e participar desse diálogo.

Abstract

This visual essay was created within the context of the Walking Seminars experience, as part of the Textile Cartographies project. It recounts different moments of the experience, but in a poetic way, conveying impressions and feelings. Typically, my gaze turns to the details within experiences, such as a tea, a stream of tadpoles from the famous Cururu toad, present in a well-known Brazilian lullaby. This experience was filled with waters—the waters of rivers, flooded forests, tea, the paths of boats—which is why these details are all connected to water, its cycles and stories, its different forms of life: From the waters that surround us to the enchanted ones, spirits of the forest, the experience also touched upon the feminine aspect of water and life. The feminine is charged with resistance, and here resistance is also reflected in the struggle of Indigenous peoples to keep the forest standing and its waters clean. Nature does not need words to express itself, its language goes far beyond, reaching through all our senses. Indigenous peoples, more connected to it, have the possibility of experiencing nature's relationship with the senses in a deeper way, as if it were an interspecies dialogue, one of respect and active listening. This text attempts to enter these languages and participate in this dialogue.

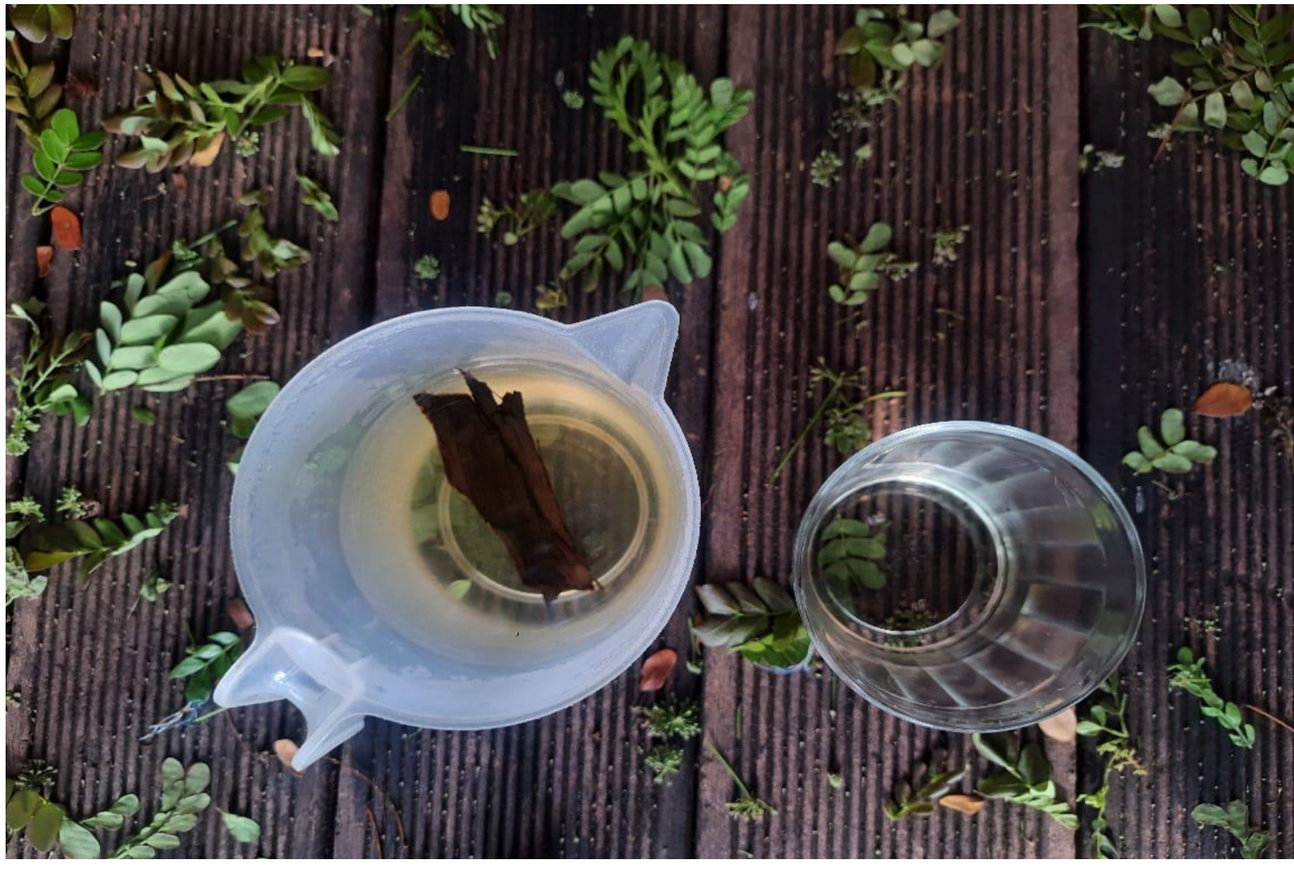


Figura 1: Foto do chá dado pelo cacique, 2025

Cada folha, cada planta, conta uma história. Tudo tem seu momento na floresta: o horário dos macacos, dos pássaros cantarem em uníssono, dos sapos coaxarem juntos. Há um certo equilíbrio que nós, pessoas das cidades, só percebemos depois.



Figura 2: Girinos de sapo Cururu em Alter do Chão, 2025

As ervas curam, matam, assim como muito mais na floresta. Mas há quem entenda e ame os ciclos da floresta, e com isso traga uma sabedoria e poesia ancestral. Nós conhecemos essa sabedoria apenas pela superfície, e a dor da luta deles também. Por mais que escutemos, ainda não vivemos o dia a dia da floresta como os povos originários.

A casca de ipê roxo retirada pelo cacique para a cura da dor do estômago é pensada em termos de quantidade de cascas, da água, até da temperatura (a casca é fervida com a água). Esse conhecimento vem com afeto, com séculos de luta para manter a floresta em pé, e resulta em um auxílio para uma jovem branca que por acaso estava no território Munduruku.

A cor roxa da árvore, com suas cascas repletas de diferentes tons de marrom, tem um sabor amadeirado, doce, e traz todo caminho dos encantados que nos guia pelas florestas. A água, mãe da vida, traz Iara e muitas outras encantadas que mergulham nos rios amazônicos. O cacique Domingos nos contou da encantada que vive no igapó, a irmã dele estava lá quando viu um saco repleto de ouro, e quando tentou alcançá-lo quase foi levada para dentro dos rios com ele. A vida na floresta é muito mais complexa do que podemos imaginar.



Figura 3: Barcos no rio Tapajós

invisibilidades - REVISTA IBERO-AMERICANA DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO, CULTURA E ARTES | #22 | ISSN 1647-0508 | DOI 10.64493/INV.22 | junho 2026

A água que conta histórias de tempos ancestrais é a mesma que nos levou por caminhos inconclusos neste igapó da encantada. A água entrava no barco, tudo parecia parado e o silêncio quase religioso. Estávamos em um templo e não conhecíamos sua deusa.
Ao sairmos do igapó, foi como se o tempo voltasse a correr a as águas pararam de entrar no barco. Afinal, tivemos a permissão sagrada para adentrar o território Munduruku. É necessário ter reverência para entrar em determinados espaços, e não tratar como um passeio turístico. Talvez o grupo não estivesse respeitando o espaço suficientemente para a encantada, e quando entendemos a necessidade do silêncio, do respeito, pudemos entrar tranquilamente. O cacique nos esperava em sua canoa em frente à comunidade.
A água que nos apresentou a reverência pela força da floresta e seu povo foi a mesma que nos banhou nesta noite, nos alimentou e cujo chá curativo também é feito. A árvore é englobada pela água ao se fazer o chá. A terra, a água, nutre as raízes da árvore. São muitos ciclos passados até chegarmos ao chá, o conhecimento humano e não humano. Será que a árvore conhece seu poder?



Figura 4: Árvore amazônica em Alter do Chão

As folhas de outras árvores rodeiam o chá enquanto beberico sua história a partir dos aromas e sabores de cada gole e escuto os colegas conversarem sobre a conexão da vida com a loucura, e se realmente existe loucura ou se o mundo intitula louco o que não é padrão. A meu ver, a floresta conta que há ordem no caos, e que só é caos porque nós somos incapazes de ver a ordem. A loucura também é assim, a gente que exige sentido e não enxerga a profundidade no que não entendemos. Talvez a única razão seja o fato de que perdemos a simplicidade no caminho da construção da cidade, e com isso qualquer sentido que a vida poderia ter.

A madeira que nos sustenta no chão que sobrepõe a floresta, e que engloba meu simples copo de chá, é outro momento da vida da floresta. Suas raízes e copas estão, felizmente, muito próximas de nós enquanto conversamos e eu bebo meu chá. A floresta viva em suas muitas formas traz em cada um diferentes sentimentos e narrativas. A subjetividade de cada um é um sopro para a floresta e suas águas, novas formas de contar a vida e o tempo.



Figura 5: Entre águas e florestas em comunidade ribeirinha

invisibilidades - REVISTA IBERO-AMERICANA DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO, CULTURA E ARTES | #22 | ISSN 1647-0508 | DOI 10.64493/INV.22 | junho 2026

A água sustenta a floresta, a madeira que a transforma passa do material para o imaterial, das histórias para a vida objetiva, dos encantados para a energia das pessoas. É um redemoinho de Saci com a vertigem das encantadas.

Habitar a pele do bicho: máscaras, devires animais e escuta da floresta

10.64493/INV.22.12

Alice Jales Bartholo de Oliveira
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Universidade de Brasília,
Brasília, Brasil

artigo recebido: 9.03.2026
artigo aceite para publicação: 20.04.2026

This work is licenced under a Creative Commons BY-NC-ND 4.0.

Oliveira, A. (2026). Habitar a pele do bicho: máscaras, devires animais e escuta da floresta. Invisibilidades - Revista Ibero-Americana de Pesquisa em Educação, Cultura e Artes. https://doi.org/10.64493/INV.22.12

Resumo
Este artigo investiga a máscara como dispositivo artístico capaz de ativar processos de transformação entre corpo, território e imaginação. Partindo de uma crítica ao pensamento moderno que separa natureza e cultura, o trabalho dialoga com cosmologias indígenas e perspectivas teóricas contemporâneas que compreendem o mundo como uma rede de relações entre múltiplos seres. Inspirado pelos conceitos de confluência (Antônio Bispo dos Santos), perspectivismo ameríndio (Eduardo Viveiros de Castro) e agência da matéria (Gell; Bennett), o estudo propõe pensar a arte como prática de escuta e de relação com o território.
Palavras-chave: máscaras; arte e território; devir animal; Amazônia.

Introdução

> El ser humano se ve a sí mismo como tal. La Luna, la serpiente, el jaguar y la madre de la viruela lo ven, sin embargo, como un tapir o un pecarí, que ellos matan (Baer 1994. P. 224).

A crise ecológica contemporânea tem provocado uma revisão das formas pelas quais os seres humanos se relacionam com o mundo natural, resultando também em uma reavaliação de paradigmas filosóficos herdados da tradição moderna, particularmente do pensamento cartesiano, que historicamente posicionou o humano como observador externo da natureza, e não como parte integrante do mundo que habita. Essa relação contribuiu para consolidar uma visão dualista da realidade, estruturada em oposições como natureza e cultura, humano e animal, sujeito e objeto, gerando dicotomias que orientaram grande parte do pensamento ocidental ao longo dos séculos, estabelecendo o humano como centro e medida de todos os entes. A natureza foi frequentemente compreendida como um conjunto de recursos disponíveis à exploração ou como paisagem destinada à contemplação estética.
Em contraposição a esse paradigma, diferentes cosmologias, bem como perspectivas críticas contemporâneas, têm proposto modos de pensamento que reconhecem o mundo como uma rede relacional composta por múltiplas formas de existência, e não como um espaço homogêneo. Animais, plantas, fungos, rios, espíritos e encantados configuram modos de ser que se articulam em uma rede de relações, e não categorias fixas ou separadas. Escutar essas múltiplas vozes exige tirar o humano de sua posição central e compreender que o mundo é habitado por uma diversidade de perspectivas e formas de agência.
Essa compreensão aproxima-se do perspectivismo ameríndio, desenvolvido por Eduardo Viveiros de Castro (2008), que propõe uma inversão radical da ontologia moderna ao afirmar que a condição de humanidade não é exclusiva dos humanos, mas distribuída entre diferentes seres. Para Viveiros de Castro, cada espécie percebe a si mesma como humana, organizando seu mundo a partir de seus próprios referenciais corporais, sensoriais e culturais. O que define o humano é uma posição relacional e perspectivista. Assim, o mundo deixa de ser concebido como uma realidade única e passa a ser compreendido como uma multiplicidade de mundos coexistentes, constituídos por diferentes pontos de vista.
Viveiros de Castro (2008) afirma:

> "Cada espécie vê a si mesma como humana. Cada espécie se vê como encarnando a autêntica humanidade, em sua forma corporal e em seus hábitos. [...] Em outras palavras, cada espécie se vê sob a espécie da cultura" (p. 95)

Dessa perspectiva, os chamados "espíritos", de acordo com Viveiros de Castro sobre a ontologia amazônica, traduzem uma dimensão intensiva e relacional do mundo deixando de ser uma categoria separada do real, onde as fronteiras entre humano e não humano são instáveis. O mundo se constituiu como um campo de multiplicidades, diferentes regimes de percepção coexistem e se transformam continuamente, em uma rede de conexões e confluências.

É nesse contexto que a máscara aparece, nesta pesquisa, como um dispositivo artístico capaz de operar essa multiplicidade de perspectivas. Ao ser vestida, ela altera o ponto de vista, permitindo ao corpo humano experimentar outras percepção e formas de existência, e não opera apenas como uma representação animal. A máscara se institui como um instrumento de ativação dessa humanidade distribuída entre espécies, instaurando uma zona de indeterminação onde humano e animal, sujeito e outro, se atravessam sem se reduzir um ao outro.

A partir dessa compreensão do perspectivismo, pode-se aproximar essa discussão do conceito de confluência, proposto por Antônio Bispo dos Santos (2023). Se, no perspectivismo, cada ser habita um mundo a partir de seu ponto de vista, na confluência esses mundos não se anulam nem se hierarquizam, mas se encontram, se atravessam e se fortalecem mutuamente. Viver em confluência é saber que a terra não é apenas um espaço físico ou geográfico, mas um campo relacional onde humanos, animais, plantas e entidades espirituais participam de uma mesma dinâmica de existência.

Bispo dos Santos (2023) sintetiza:

> "Um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro rio. Ao contrário: ele passa a ser ele mesmo e outros rios, ele se fortalece. Quando a gente conflue, a gente não deixa de ser a gente, a gente passa a ser a gente e outra gente" (p. 15).

Assim, o território deixa de ser compreendido como cenário passivo e passa a ser reconhecido como agente ativo na produção da vida, constituído por múltiplas presenças que coexistem sem se reduzir umas às outras.



Figura 1 e 2- Máscara muiraquitã

É nesse entrelaçamento entre perspectivas e confluências que este artigo investiga a máscara como prática de escuta e como meio de experimentar outras formas de habitar o mundo. A máscara se torna um dispositivo artístico capaz de ativar processos de transformação entre corpo, território e imaginação. Por meio da criação de máscaras em mimese com o ambiente e de experimentações performáticas realizadas tanto na floresta quanto em contextos urbanos, a pesquisa investiga a possibilidade de um devir animal, onde o corpo humano atravessa fronteiras identitárias e torna-se permeável a outras formas de existência. A máscara opera como mediadora entre diferentes modos de percepção, permitindo que o corpo acesse outras formas de relação com o ambiente e com as múltiplas presenças que compõem o mundo, e também opera como deslocamento no corpo, permitindo tensionar a centralidade humana e abrir espaço para a coexistência entre diferentes formas de vida.

Para sustentar essa investigação, torna-se necessário entender os fundamentos teóricos que permitem pensar o mundo como um campo de relações entre múltiplos sujeitos e perspectivas.

Fundamentos teóricos

As ontologias contemporâneas, baseadas no princípio da separação entre sujeito e objeto, natureza e cultura, apresentam limites consideráveis quando confrontadas com modos de existência que operam a partir da relação e não da distinção. Em contraposição, as cosmologias ameríndias, propõem uma reorganização dessas categorias, concebendo o mundo como um campo relacional constituído por múltiplos sujeitos e perspectivas.

O perspectivismo ameríndio, desenvolvido por Eduardo Viveiros de Castro, altera a noção de sujeito de uma essência fixa para uma posição relacional. Diferentes seres, humanos, animais, espíritos, não se distinguem por uma natureza intrínseca, mas por seus pontos de vista, organizados a partir de seus corpos e capacidades perceptivas. Como afirma o autor, "o ponto de vista cria o sujeito" (Viveiros de Castro, 1996), indicando que a subjetividade emerge da relação e não a precede.

Eduardo Viveiros de Castro (1996) contextualiza:

Todo ser a que se atribui um ponto de vista será assim sujeito, espírito; ou melhor, ali onde estiver o ponto de vista, também estará a posição de sujeito. [...] o perspectivismo ameríndio procede segundo o princípio de que o ponto de vista cria o sujeito; será sujeito quem se encontrar ativado ou 'agenciado' pelo ponto de vista. (p.435)

O corpo passa a ser entendido como um conjunto de capacidades que define a forma como cada ser percebe e habita o mundo. Diferentes corpos implicam diferentes mundos. Não se apresenta uma única e universal realidade, mas uma multiplicidade de realidades coexistentes, constituídas por distintos regimes de percepção (Viveiros de Castro, 2015).

Essa concepção implica também uma reconfiguração da própria noção de realidade. Os "espíritos", nas cosmologias amazônicas, constituem uma dimensão intensiva e relacional da existência, onde as fronteiras entre humano e não humano permanecem instáveis. O mundo pode ser visto como um campo de contínuas transformações, em que diferentes formas de vida transitam entre posições sem se fixarem em identidades estáveis.

Ailton Krenak (2019) também critica a separação moderna entre humanidade

e natureza, entendendo que essa divisão contribuiu para a crise ecológica contemporânea. A ideia de humanidade universal, na visão do autor, é uma construção histórica que constantemente excluiu outros modos de existência e de conhecimento. Aceitar a pluralidade de mundos e de formas de vida é um passo fundamental para reconstruir nossa relação com o planeta e outros modos de existência.

Ailton Krenak (2029) situa:

Essa humanidade que não reconhece que aquele rio que está em coma é também o nosso avô, que a montanha explorada em algum lugar da África ou da América do Sul e transformada em mercadoria em algum outro lugar é também o avô, a avó, a mãe, o irmão de alguma constelação de seres que querem continuar compartilhando a vida nesta casa comum que chamamos Terra. (p. 26)

A relação do rio como um avô aponta para um regime de relação no qual diferentes seres participam de uma mesma comunidade de existência, evidenciando que o mundo não se organiza a partir de uma hierarquia, mas de vínculos.

O território é reinterpretado, ele deixa de ser concebido como um cenário inerte, passando a ser entendido como um campo ativo de relações entre múltiplas formas de existência. A floresta não se restringe a ser um objeto de contemplação, mas se mostra como um sistema vivo de interações, onde diferentes agentes, humanos e não humanos, visíveis e invisíveis, participam da produção do mundo.

É nesse horizonte que o conceito de confluência, proposto por Antônio Bispo dos Santos, oferece um desdobramento ético e político dessas formulações. Se o perspectivismo evidencia a multiplicidade de mundos, a confluência propõe a possibilidade de sua coexistência sem hierarquização. Diferentes formas de vida não precisam ser reduzidas a uma unidade comum, mas podem existir em relação, encontrando-se sem se anular.

É a partir do deslocamento das ontologias relacionais aqui mobilizadas, que questionam os fundamentos do pensamento moderno e abrem espaço para a formulação de outras formas de habitar o mundo, que se torna possível compreender práticas artísticas, como a produção e ativação de máscaras por meio de performances, como modos de experimentar, no plano sensível, essa multiplicidade de perspectivas e essa coexistência entre diferentes formas de vida.

Arte, agência e materialismo

É necessário repensar o estatuto da arte e dos objetos artísticos, a partir das ontologias relacionais discutidas anteriormente. Se o mundo é composto por uma multiplicidade, e não por entidades passivas de agentes em relação, então as obras de arte não podem ser compreendidas apenas como representações simbólicas ou expressões de uma interioridade humana. Elas participam ativamente das redes de relações que constituem o mundo.

A teoria antropológica da arte proposta por Alfred Gell oferece uma inflexão decisiva ao mudar o foco da interpretação para a ação. As obras de arte devem ser compreendidas como agentes sociais, capazes de produzir efeitos, mediar relações e influenciar comportamentos. A agência não se limita à intenção humana, mas pode ser atribuída aos próprios objetos, na medida em que estes operam dentro de redes de interação.

Ao propor uma "teoria da arte como sistema de ação", Gell rompe com a ideia de que o valor da obra reside em seu significado ou representação. Em vez disso, a obra é entendida a partir dos efeitos que produz: ela age sobre aqueles que a encontram, reorganiza percepções e participa da constituição de relações sociais. A arte se afirma como prática que atua no mundo.

Essa ampliação da noção de agência encontra ressonância no pensamento de Jane Bennett, que, ao discutir a "vitalidade da matéria", propõe que os materiais não são inertes, mas possuem uma forma de potência própria. Para Bennett (2010), a matéria participa ativamente dos processos do mundo, afetando e sendo afetada em redes complexas de relações. Essa perspectiva muda a centralidade do humano e reconhece que objetos, substâncias e elementos materiais também exercem agência.

Aplicada ao campo da prática artística, essa abordagem implica compreender que os materiais, como: madeira, tecidos, fibras, pigmentos, são participantes ativos do processo de criação. Cada material impõe resistências, possibilidades e limites, configurando um diálogo com o corpo que o manipula.



Figura 3 – Máscara Têxtil Fio/Rio

invisibilidades - REVISTA IBERO-AMERICANA DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO, CULTURA E ARTES | #22 | ISSN 1647-0508 | DOI 10.64493/INV.22 | junho 2026

A máscara pode ser compreendida como um objeto que condensa e intensifica essas relações. Ela é um resultado de uma intenção criativa, e um agente que, ao pode ser ativado, produzindo efeitos no corpo e no ambiente. A máscara reorganiza a experiência do espaço, ao alterar o campo da visão, da escuta, da postura e o movimento do corpo, instaurando novas formas de relação entre o sujeito, o território e os outros seres que o habitam o ambiente.
A agência da máscara não reside apenas em seu significado simbólico, mas em sua capacidade de agir, de afetar e ser afetada, dentro de um campo relacional, ela faz-se um mediador entre mundos em uma rede de relações em constante transformação.

Caminhar, escutar e cartografar o território

A investigação desenvolvida neste trabalho adota uma abordagem metodológica desenvolvida por meio da imersão do corpo em relação com o território, onde o conhecimento não é produzido a partir do distanciamento entre sujeito e objeto. O caminhar, a escuta e o fazer artístico configuram-se como práticas metodológicas que permitem acessar dimensões sensíveis e relacionais do espaço, frequentemente invisibilizadas por abordagens analíticas tradicionais.
O caminhar constitui-se como um procedimento central dessa investigação. Longe de ser um deslocamento funcional e deve compreendido como uma prática de atenção, onde o corpo se torna sensível às variações do ambiente. Ao andar pelo território, o corpo atravessa o espaço e é atravessador por ele, pelos ritmos, texturas, sons e presenças. O caminhar opera como um dispositivo de abertura perceptiva, permitindo que o pesquisador se insira em um campo relacional mais amplo.



Figura 4 e 5 – Máscaras folhas.

As máscaras folhas são geradas a partir das caminhadas pela floresta, a prática de imersão no território e a escuta do ambiente orientam a criação, enquanto o contato com elementos vegetais contribui para sua materialização. Esses “seres” emergem dos desdobramentos da relação entre corpo e ambiente, estabelecendo um campo de diálogo entre os caminhantes e o território.
A prática das cartografias têxteis, realizada no âmbito do walking seminar coordenado por Celia Matsunaga, Marisa Maass, Angela Saldanha, e Teresa Eça juntamente com estudantes do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade de Brasília (UnB), constituiu um dos eixos da investigação artística desenvolvida em Alter do Chão, no Pará. O caminhar pela paisagem e realidade amazônica possibilitou uma aproximação direta com diferentes formas de habitar e com as dinâmicas culturais, envolvendo relações entre rio, floresta, comunidades ribeirinhas e práticas festivas.



Figura 6, 7 e 8 – Máscara Têxtil Fio/Rio

festa do Sairé é marcada por um processo de sincretismo que integra elementos do cristianismo com tradições indígenas amazônicas, configurando um campo onde diferentes cosmologias coexistem. A presença de narrativas associadas seres do rio, como o boto-cor-de-rosa e boto tucuxi, evidencia a permanência de uma ontologia relacional, onde humano, animal e encantado não se encontram rigidamente separados, mas participam de um mesmo campo de existência.
A prática das cartografias têxteis emerge como uma forma de registro dessas experiências. O ato de tecer, costurar e compor materiais torna-se um modo de inscrever no tecido as relações vividas no território, transformando-o em superfície de registro. Buscam compor com o território as realidades que são invisibilizadas, funcionam como registros dos emaranhamentos da paisagem, experiências corporais e imaginários culturais.
A máscara Boto-Cor-de-Rosa surge desses registros têxteis desenvolvidos durante a vivência em Alter do Chão. O caminhar e a escuta do território trouxeram as estórias do encantado Boto-Cor-de-Rosa e as práticas têxteis trouxeram a

materialidade. Em sintonia com o ambiente do rio a festividades locais, a máscara surge como uma figura humana-não-humana já presente nos ritos, nas místicas e narrativas da região.



Figura 9, 10 e 11 – Máscara Boto – Cor – de – Rosa

A escuta é o princípio orientador, envolve uma abertura do corpo para um campo ampliado de relações, não se restringindo apenas a dimensão sonora. Escutar o território também é reconhecer a presença de múltiplos agentes, humanos e não humanos, e permitir que essas presenças influenciem o processo de criação.
O ato de caminhar, tecer e escutar não constituem etapas separadas, mas dimensões interdependentes de uma mesma prática metodológica. Essa abordagem permite produzir conhecimento a partir da experiência.
Essa metodologia sustenta a produção das máscaras e das performances analisadas neste artigo, ao estabelecer as condições para que o corpo se relacione com o território de maneira não hierárquica, abrindo espaço para a emergência de outras formas de percepção e de habitar o mundo.

invisibilidades - REVISTA IBERO-AMERICANA DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO, CULTURA E ARTES | #22 | ISSN 1647-0508 | DOI 10.64493/INV.22 | junho 2026

invisibilidades - REVISTA IBERO-AMERICANA DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO, CULTURA E ARTES | #22 | ISSN 1647-0508 | DOI 10.64493/INV.22 | junho 2026

Máscaras como conceito: dispositivos de devir

A partir das ontologias relacionais, das teorias da agência e da metodologia apresentadas, a máscara pode ser compreendida um dispositivo conceitual e operativo capaz de ativar deslocamentos nas formas de perceber e habitar o mundo. Longe de funcionar como imagem ou representação de um outro, seja ele animal, espírito ou entidade, a máscara atua como mediadora de relações, instaurando condições para a emergência de múltiplas perspectivas.

Essa compreensão devia a máscara do campo da representação para o da ação. Não remeter a algo exterior a si, ela opera diretamente sobre o corpo e sua relação com o ambiente. Ao ser vestida, a máscara produz uma experiência que não se limita à visualidade, mas envolve uma reconfiguração mais ampla.

A máscara pode ser pensada como um dispositivo de devir, em diálogo com as formulações de Gilles Deleuze e Félix Guattari. O devir não implica a transformação de um ser em outro, nem a imitação de uma forma existente, mas a criação de uma zona de indiscernibilidade entre diferentes modos de existência. Ao ativar esse processo, a máscara tensiona as fronteiras que os separam o humano em animal, abrindo espaço para uma experiência relacional em que essas categorias se tornam instáveis.

> "Não há mais um sujeito que se eleva até a imagem, com ou sem sucesso. Dir-se-ia antes que uma zona de indistinção, de indiscernibilidade, de ambiguidade se estabelece entre dois termos, como se eles houvessem atingido o ponto que precede imediatamente sua diferenciação respectiva: não uma similitude, mas um deslizamento, um avizinhamento extremo, uma contiguidade absoluta; não uma filiação natural, mas uma aliança contra-natureza…" (DELEUZE, 1993, p. 100).

Essa instabilidade encontra ressonância no perspectivismo ameríndio, conforme desenvolvido por Eduardo Viveiros de Castro. Se a condição de sujeito é definida pelo ponto de vista, então a máscara pode ser compreendida como um operador de deslocamento perspectivístico. Ela não concede acesso pleno à perspectiva de outro ser, o que seria impossível, mas produz fissuras no regime perceptivo humano, permitindo que o corpo experimente, ainda que de forma parcial e situada, outras maneiras de ver e se relacionar com o mundo.

Ao mesmo tempo, a máscara pode ser entendida como um espaço de confluência, no sentido proposto por Antônio Bispo dos Santos. Em vez de dissolver as diferenças entre espécies ou identidades, ela coloca em relação múltiplas formas de existência, permitindo que coexistam sem se reduzir umas às outras. O corpo mascarado não deixa de ser humano, mas passa a existir em relação com outras presenças, animais, vegetais, espirituais, que atravessam sua experiência.



Figura 12 e 13 – Máscaras aves.

Essa dimensão relacional é também material. Como discutido anteriormente, os materiais que compõem a máscara não são neutros e participam do processo de criação e da experiência que se produz. Sua forma surge da interlocução entre esses elementos, mostrando que o fazer artístico é sempre um processo de cocriação entre humano e não humano.

A máscara opera como um dispositivo de experimentação ontológica, capaz de visibilizar as relações que constituem o mundo para aqueles que quiserem ouvir. Assim, a máscara se torna um palanque em que, ainda que de maneira transitória, se possa acessar a multiplicidade dos mundos coexistentes no território, atuando mediadora entre perspectivas, materialidades e modos de ser.

Estudos de caso: máscaras, corpo e território

A análise das máscaras da série Bichos Encantados permite compreender de que modo os conceitos de perspectivismo e confluência se materializam no campo da prática artística. As máscaras operam como dispositivos que ativam relações entre corpo, território e múltiplas formas de existência, produzindo experiências nas quais a centralidade humana é tensionada.

Entre as máscaras elaboradas, a da onça ocupa um lugar importante, ela habita e viaja vários territórios, do Cerrado brasileiro à Amazônia. A onça é um símbolo de força e um predador, mas também é um sujeito dotado de perspectiva própria, capaz de perceber o humano não como centro, mas como presa, tensionando o próprio humano que a veste a se relacionar com cautela no ambiente e honrar o animal que despossuí a centralidade humana. À luz do perspectivismo formulado por Eduardo Viveiros de Castro, essa inversão é fundamental: cada ser organiza o mundo a partir de seu ponto de vista, e aquilo que é humano para si pode não o ser para o outro.

Figura 14, 15 e 16 – Máscara Onça.

As performances em contexto de floresta intensificam mais esse processo. O território, com sua densidade vegetal, irregularidade do solo e multiplicidade de sons, compõem condições que reorganizam a performance e o ritmo do corpo, passa a ser uma resposta às forças que emergem do ambiente, deixando de ser uma ação sobre o espaço. O corpo compõe com o território essa dança mascarada.





Figura 17 e 18 – Performances mascaradas.

invisibilidades - REVISTA IBERO-AMERICANA DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO, CULTURA E ARTES | #22 | ISSN 1647-0508 | DOI 10.64493/INV.22 | junho 2026

De modo distinto, a máscara do boto-cor-de-rosa articula outra dimensão das cosmologias amazônicas: a dos seres encantados que transitam entre diferentes formas de existência. Presente em narrativas ribeirinhas, o boto é descrito como um ser capaz de assumir forma humana, atravessando fronteiras entre animal e humano.

Essa condição híbrida aproxima-se diretamente da noção de devir, na medida em que se trata de um trânsito contínuo entre formas. Ao ativar a máscara do boto, o corpo entra em uma zona de ambiguidade, na qual não se define claramente como humano ou animal, mas como algo entre ambos, e ainda potencializa com narrativas locais amazônicas pela presença do encantamento do ser habitante do rio. Diferentemente da onça, cuja presença acentua a relação com o território e a atenção ao ambiente, o boto introduz uma dimensão mais fluida, ligada ao imaginário, à transformação e à instabilidade das formas.

Essa dimensão é reforçada pelas materialidades utilizadas, especialmente nas máscaras têxteis, que evocam texturas associadas à água, ao fluxo e à continuidade. O tecido, ao contrário da rigidez da madeira, permite movimentos mais flexíveis, acompanhando o corpo e criando superfícies que sugerem deslocamento e mutação. A materialidade participa da experiência que ela produz.

Outras máscaras da série exploram ainda a criação de corpos híbridos que não correspondem diretamente a espécies reconhecíveis. Essas formas, por vezes compostas por folhas, fibras ou estruturas assimétricas, operam em uma zona de indeterminação que impede sua classificação imediata. Essa ambiguidade se torna um procedimento que tensiona as categorias de identificação, abrindo espaço para a emergência de presenças que escapam às taxonomias modernas. Quando inseridas no território, apoiadas em árvores, suspensas entre galhos ou colocadas no solo, essas máscaras produzem uma inversão: deixam de ser apenas objetos observados e passam a sugerir a presença de um olhar. A floresta deixa de ser percebida como paisagem e passa a ser experimentada como um campo habitado, onde diferentes entidades coexistem e se observam mutuamente. Como se ao colocar a máscara sobre as árvores, elas pudessem realmente ter uma dialogo com humanos, e eles tivessem uma escuta ativa a essa presença visível-invisível que é intensificada pela máscara.



Figura 19 – Máscara Boto-Cor-de-Rosa

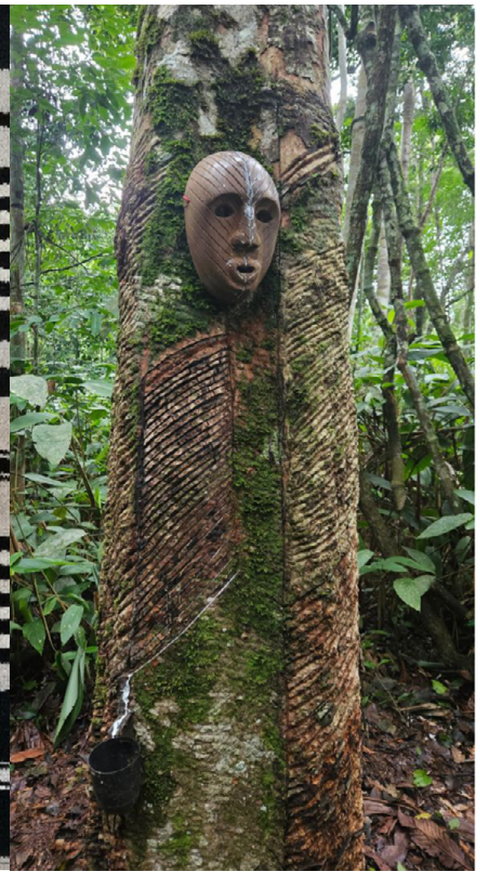






Figura 20, 21 e 22 - Máscara seringueira

Essa dinâmica pode ser compreendida como uma forma de confluência, conforme proposto por Antônio Bispo dos Santos. As máscaras não anulam as diferenças entre humano, animal e território, mas instauram um espaço no qual essas diferenças coexistem e se atravessam. O corpo mascarado não se dissolve no ambiente, mas também não se impõe sobre ele; ele se situa em relação, compondo com múltiplas presenças.
Os estudos de caso aqui analisados evidenciam que as máscaras operam como dispositivos de experimentação relacional, capazes de tornar sensíveis outras formas de existência. Ao realocar o corpo humano de sua posição central, elas abrem espaço para uma experiência onde o mundo é percebido como um campo vivo de relações entre múltiplos sujeitos, e não como um cenário.

Performance e território

As performances realizadas no âmbito desta pesquisa afastam a compreensão da ação artística de uma lógica centrada no sujeito para uma dinâmica relacional, onde o corpo não atua sobre o território, mas em composição com ele. A performance torna-se além de uma encenação ou produção de imagens e passa a operar como prática situada, onde a prática aparece em resposta às condições do ambiente.
Ao habitar as máscaras no território, o corpo é progressivamente retirado de seu regime perceptivo habitual, marcado por velocidade, funcionalidade e centralidade, e inserido em um campo de atenção ampliada. O movimento deve ser desacelerado, o gesto mais cauteloso e a percepção se orientam por elementos frequentemente marginalizados, como a textura do solo, a variação da luz, os sons difusos e a presença de outros seres. Essa reconfiguração implica uma alteração no modo como o corpo se posiciona no mundo, gera por uma alteração comportamental.
A performance pode ser compreendida como uma prática de escuta. No entanto, escutar não se limita à dimensão sonora, mas implica uma abertura do corpo para um campo ampliado de relações. Escutar o território é reconhecer que ele não se reduz a um espaço físico, e constitui um conjunto de forças e presenças que participam ativamente da experiência. A performance torna-se um processo de improvisação em diálogo com o ambiente, trazendo à tona as necessidades e devires do bicho mascarado.
Essa perspectiva aproxima-se das formulações de Eduardo Viveiros de Castro, onde diferentes seres ocupam posições de sujeito a partir de seus próprios pontos de vista. O corpo humano deixa de ser o centro organizador da experiência e passa a se relacionar com outras presenças que também percebem, agem e afetam.
Ao mesmo tempo, a performance pode ser entendida como prática de confluência, no sentido proposto por Antônio Bispo dos Santos. O corpo não busca dominar ou representar o território, mas compõe com ele, permitindo que diferentes formas de existência coexistam e se atravessem sem se anular. A ação performática configura-se em um espaço de encontro entre mundos, no qual humano, animal e ambiente se articulam em uma dinâmica relacional.
O território exerce agência sobre a performance. Elementos como vento, umidade, irregularidade do solo e sons da floresta compõem o cenário e orientam os gestos do performer. A ação surge da interação entre corpo e ambiente, configurando uma prática que não é previamente determinada, mas continuamente negociada.
No contexto urbano, essas performances produzem um efeito de ruptura nos regimes perceptivos dominantes. A presença de corpos mascarados em espaços marcados pela racionalidade técnica e pela aceleração cotidiana introduz uma fissura na percepção habitual, tornando visível a artificialidade das separações entre humano e natureza. O estranhamento gerado por essas presenças evidencia que a dimensão mais-que-humana não está ausente da cidade, mas apenas invisibilizada.



Figura 13 e 24 – Máscara Urubu

A performance pode ser compreendida como um dispositivo de deslocamento perceptivo, capaz de reconfigurar temporariamente as relações entre corpo e território. Ao suspender a centralidade humana e abrir espaço para outras formas de percepção, ela permite experimentar modos de existência baseados na relação, na escuta e na coexistência entre múltiplas formas de vida.

A cidade que você vive um dia foi floresta; encontro com o selvagem.



Figura 25 - Cianotipia 'Encontro com o Selvagem'

invisibilidades - REVISTA IBERO-AMERICANA DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO, CULTURA E ARTES | #22 | ISSN 1647-0508 | DOI 10.64493/INV.22 | junho 2026

A obra produzida por meio da técnica experimental de cianotipia parte da afirmação de que a cidade que habitamos um dia foi floresta, mostrando as transformações históricas que marcaram os territórios contemporâneos. Muitos espaços urbanos contemporâneos foram anteriormente territórios florestais, habitados por múltiplas espécies e sistemas ecológicos complexos. O processo de urbanização frequentemente implica a substituição dessas relações por infraestruturas técnicas e paisagens altamente domesticadas. Torna-se pertinente perguntar de que forma práticas artísticas podem contribuir para reativar a memória ecológica desses territórios e provocar reflexões sobre outras formas possíveis de habitar o mundo.

A cianotipia é um procedimento fotográfico baseado na ação da luz solar sobre sais de ferro, resultando em imagens de tonalidade azul. Na obra, elementos naturais como folhas, penas e objetos são colocados sobre a superfície, criando silhuetas que emergem a partir da exposição à luz, juntamente com o negativo das máscaras da série Bichos Encantados, produzindo uma composição que sugere a presença de seres híbridos entre animal, humano e território. A frase inscrita na imagem "A cidade que você vive um dia foi floresta" reforça uma reflexão crítica sobre o processo de formação das cidades, frequentemente estruturado a partir de uma matriz civilizatória baseada na devastação das ecologias nativas e na sua substituição por monoculturas e espécies invasoras. A imagem convida a reconsiderar as relações entre urbanização, natureza e imaginação, abrindo espaço para pensar outras formas de coexistência entre humanos e os múltiplos seres que habitam o planeta.

Conclusão

A análise desenvolvida ao longo deste artigo permite compreender a máscara como um dispositivo que interfere nas formas de perceber, agir e habitar o mundo. Ao aproximar o perspectivismo ameríndio, da noção de confluência e das teorias da agência, a prática artística sobressai a intenção de uma produção de imagens e passa a agregar um campo de relações, onde a matéria e território participam experiência.

A máscara evidencia que a condição humana não ocupa um centro estável, mas se apresenta como uma posição entre outras possíveis dentro de um mundo composto por múltiplos sujeitos. A tensão gerada pelo mascarar atravessa os limites entre humano e não humano. Não se trata de fusão, mas da coexistência entre diferentes formas de vida, tornando evidente a instabilidade das fronteiras que estruturam o pensamento contemporâneo.

As práticas de caminhar, escutar e performar no território mostram que o conhecimento pode surgir da experiência e da relação. O corpo, ao se abrir para o ambiente, passa a atuar como superfície de encontro, atravessado por forças, ritmos e presenças mais-que-humanas. Nesse processo, o território é agente ativo na produção da experiência.

Considerando a agência da matéria e dos objetos, a máscara atua como mediadora, reorganizando percepções e modos de relação entre corpo e mundo. Sua força está em possibilitar a experiência de outras existências como presença. Em um cenário marcado pela crise ecológica e pelo esgotamento das formas contemporâneas de habitar o planeta, as práticas aqui analisadas não oferecem respostas prontas. Elas abrem outras formas de perceber e de se relacionar, suspendendo a centralidade humana e ampliando o campo da experiência. Indicam para modos de existência baseados na relação, na escuta e na coexistência.

Habitar a pele do bicho implica reconhecer que o humano nunca esteve sozinho, e que o mundo sempre foi composto por uma multiplicidade de vidas que nos atravessam e nos constituem.

Referências Bibliográficas

Bennett, J. (2010). *Vibrant matter: A political ecology of things*. Duke University Press.

Bispo dos Santos, A. (2023). *A terra dá, a terra quer*. Ubu Editora.

Careri, F. (2002). *Walkscapes: Walking as an aesthetic practice*. Gustavo Gili.

Deleuze, G. (1993). *Critique et clinique. Les Éditions de Minuit.*

Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*. University of Minnesota Press.

Gell, A. (2018). *Arte e agência: Uma teoria antropológica*. Ubu Editora.

Ingold, T. (2011). *Being alive: Essays on movement, knowledge and description*. Routledge.

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

Vaz Filho, F. A., & Carvalho, L. G. de. (2020). *Isso tudo é encantado: Histórias, memórias e conhecimentos dos povos amazônicos.* EDUFOPA.

Viveiros de Castro, E. (1996). Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, 2(2), 115–144.

Viveiros de Castro, E. (2015). *Metafísicas canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural*. Cosac Naify.

Viveiros de Castro, E. (2008). *Encontros* (R. Sztutman, Org.). Beco do Azougue.

Fluxos de confluência: a cianotipia como dispositivo de interpretação e tradução territorial

10.64493/INV.22.13

Matheus Gonçalves
Departamento de Design,
Universidade de Brasília,
Brasília, Brasil

artigo recebido: 9.03.2026
artigo aceite para publicação: 20.04.2026

This work is licenced under a Creative Commons BY-NC-ND 4.0.

Gonçalves, M. (2026). Fluxos de confluência: a cianotipia como dispositivo de interpretação e tradução territorial. Invisibilidades - Revista Ibero-Americana de Pesquisa em Educação, Cultura e Artes. https://doi.org/10.64493/INV.22.13

Resumo
Este ensaio visual investiga o deslocamento do design para o corpo e o território, propondo a cianotipia como dispositivo de tradução das dimensões ontológicas do Rio Tapajós (PA). Através de doze registros, articula-se a "Cartografia Têxtil" como estrutura metodológica fundamentada no engajamento com materialidades locais e na escuta das tramas que compõem a região. O projeto desafia a captura convencional ao mobilizar a agência da radiação solar e a porosidade do papel, reposicionando o meio como memória tátil de encontros territoriais. Conclui-se que o design exige uma reorientação ética para práticas que operem com o território, reconhecendo o saber tradicional como um sofisticado sistema de resistência.
Palavras-chave: Design; Cianotipia; Cartografia Têxtil; Saberes Tradicionais; Territorialidade.

Abstract
This visual essay examines the displacement of design toward the body and territory, proposing cyanotype as a device for translating the ontological dimensions of the Tapajós River (PA). Through twelve records, it articulates "Textile Cartography" as a methodology grounded in engagement with local materialities and the narratives that shape the region. The project challenges conventional capture by mobilizing solar radiation and paper porosity, repositioning the medium as a tactile memory of territorial encounters. It concludes that design requires an ethical reorientation toward practices that operate with the territory, recognizing traditional knowledge as a sophisticated system of resistance.
Keywords: Design; Cyanotype; Textile Cartography; Traditional Knowledge; Territoriality.

Fluxos de Confluência: A Cianotipia como Dispositivo de Interpretação e Tradução Territorial

A prática do design, quando restrita à abstração dos processos técnicos, distancia o projetista da materialidade política dos territórios. No Pará, entre as margens de Santarém e de Alter, o exercício do design desloca-se para o corpo em movimento: o caminhar como método de apreensão fenomenológica e a cartografia têxtil como disciplina de escuta das tramas locais. Este ensaio articula a documentação fotográfica ao agenciamento entre a incidência solar amazônica, a química da cianotipia e a porosidade do papel. Ao pisar o território, o registro deixa de ser uma captura estática para tornar-se uma tradução visual que habita a fronteira da guerra geossocial proposta por Hilan Bensusan. Aqui, a confluência entre a técnica e as ontologias do Rio Tapajós produz imagens que são, simultaneamente, prova documental e vestígio sensível. O que se apresenta é uma narrativa de fósseis de luz, onde a fibra do suporte retém o atravessamento da matéria e a memória tátil do encontro.

A incorporação do Fluxo

A travessia exige um estado de prontidão no qual a cartografia têxtil organiza o entendimento do rio como uma malha de forças vivas. O barqueiro e o capitão não apenas conduzem a embarcação; eles emanam um saber orgânico que se lê na tensão dos músculos e na precisão com que cortam o espelho d'água do Tapajós. Ao expor a emulsão química à crueza da luz amazônica, a porosidade do papel deixa de ser suporte para se tornar pele, retendo a umidade do ar e a saturação da paisagem. A imagem não descreve o rio, ela emerge do atrito entre a fibra do papel e o tempo dilatado da margem. É o resultado de um corpo que abdica da captura instantânea para se deixar atravessar pela correnteza, carregando consigo a luz que queima e habita o território.



Figura 1. A Brecha do Capitão: a borda natural de um barco. Cianotipia em papel gramatura 300g/m². Fonte: Produção autoral (2025).



Figura 2. O Devoto no Maresia 31: o monumento em movimento. Cianotipia em papel gramatura 300g/m². Fonte: Produção autoral (2025).

Vastidão e o Manejo do Tempo

O horizonte amazônico não é um cenário a ser emoldurado, mas uma imposição cosmológica que desintegra a métrica linear do design eurocristão. Diante da diluição das margens, o rito não se inicia no ato, mas na biointeração com a demora: o tempo aqui não é recurso, é território. Corpos e embarcações não "esperam" passivamente; eles adestram o tempo, estacionados na soleira de um devir que recusa a urgência do clique. No papel de alta gramatura, o embaçar das nuvens e o emaranhado de mastros revelam que a imagem é um contracolonização do olhar: ela não nasce da captura técnica, mas da intenção de quem se dispõe a habitar a própria ancestralidade antes da revelação química. A cianotipia registra, assim, não a paisagem, mas a confluência da luz da luz na porosidade da fibra, provando que a verdadeira imagem é aquela que se planta no tempo para colher o sagrado.

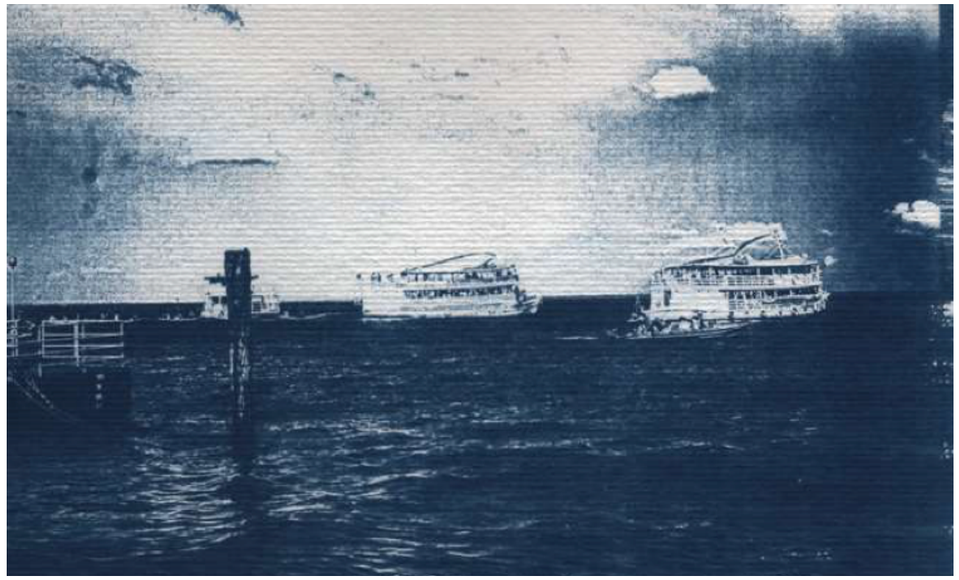


Figura 3. A Diluição da Margem: o horizonte como espelho químico. Cianotipia em papel gramatura 300g/m². Fonte: Produção autoral (2025).

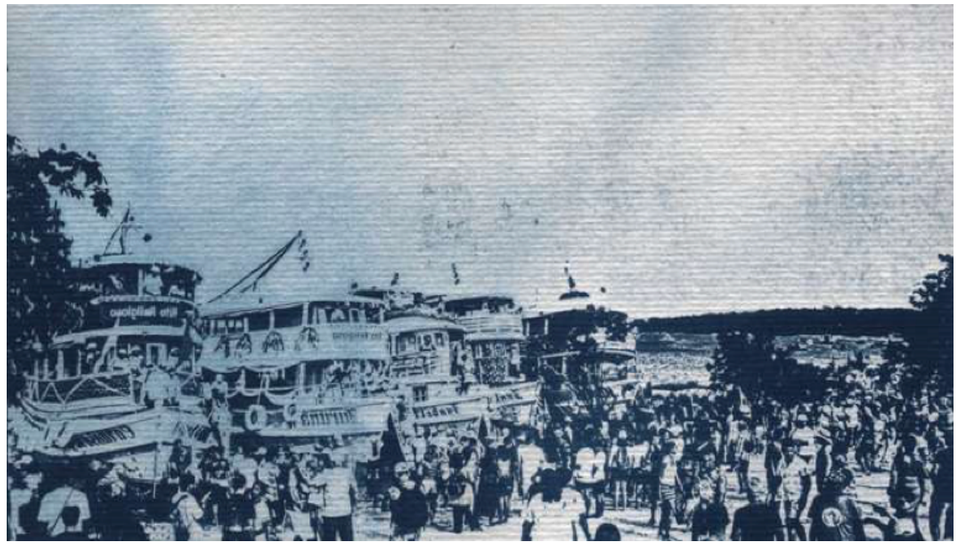


Figura 4. A Soleira do Rito: a vibração do que está por vir. Cianotipia em papel gramatura 300g/m². Fonte: Produção autoral (2025).

A Imersão em Fluxo e Raiz

A imersão profunda no território exige, antes de tudo, a dissolução da análise prévia. Há um instante preciso em que o olhar do forasteiro estaciona diante da escala monumental do rito; um momento em que a beleza do Tapajós transborda qualquer tentativa de métrica ou enquadramento técnico. É o encanto que precede o aprendizado, onde a imensidão das águas e o movimento das embarcações suspendem a razão para dar lugar à presença.

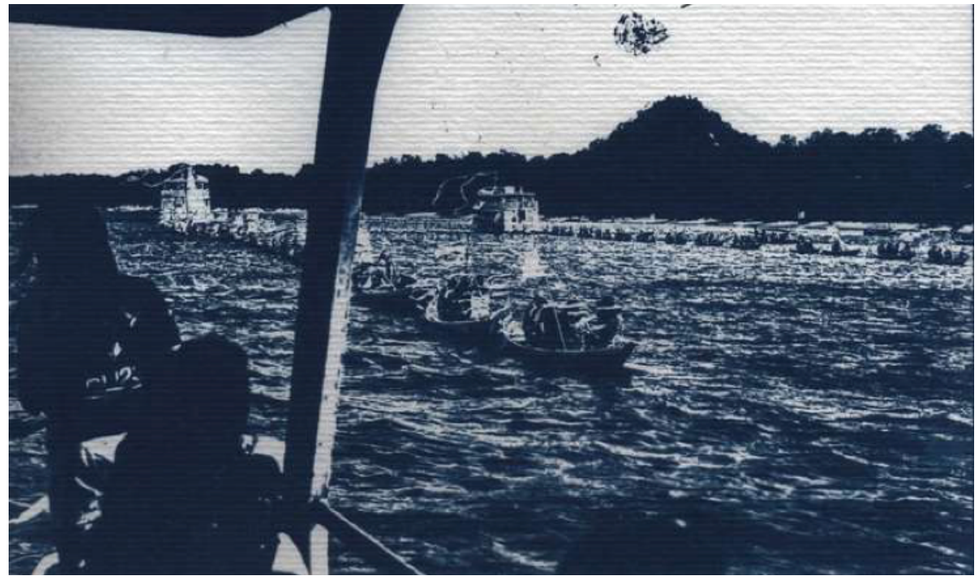


Figura 5. O Encanto do Forasteiro: a dissolução da análise. Cianotipia em papel gramatura 300g/m². Fonte: Produção autoral (2025).

Deste espanto emerge a conversão em método: o caminhar torna-se a disciplina. Ao abandonar a linha de flutuação para seguir o rastro tátil da roça, o design converte-se em impacto sensorial: o calor latente do solo nas plantas dos pés e o atrito áspero da mandioca evidenciam uma tecnologia que opera na escala da vida. No azul da cianotipia, a mata torna-se trama e o pesquisador, contorno, permitindo que a temperatura do território transborde dos poros para o papel em um corpo-território que pulsa na frequência da terra.

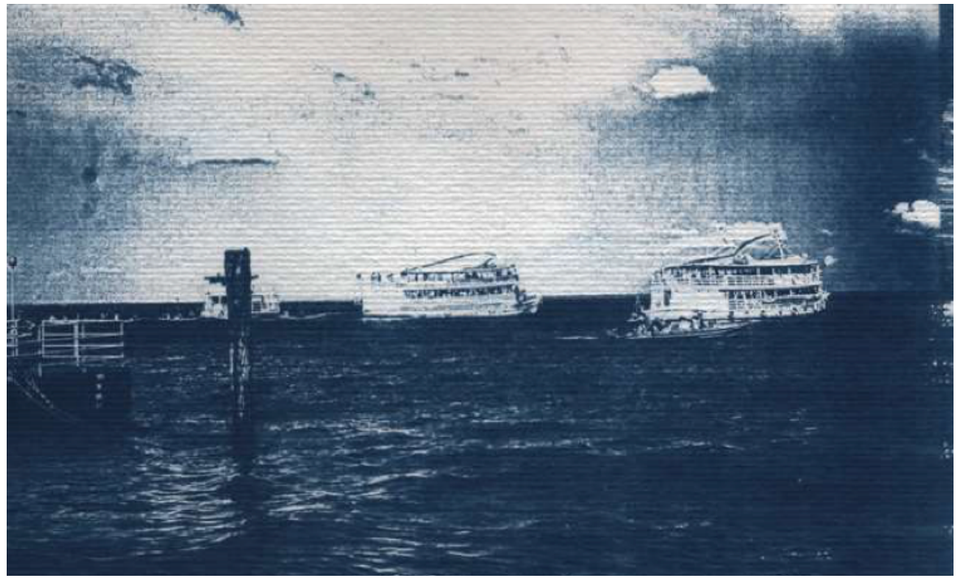


Figura 6. Caminhada à Roça: o rastro tátil do aprendizado. Cianotipia em papel gramatura 300g/m². Fonte: Produção autoral (2025).

A Cosmopolítica do Chão

O existir de um território não reside apenas em suas fronteiras físicas, mas na capacidade de sua cultura simplesmente ser e se transmitir através do tempo. Na Aldeia Munduruku, a cartografia têxtil encontra seu ponto de repouso no rastro das crianças que habitam o solo em paz e na prontidão dos jovens que assumem o peso dos adornos e da tradição. O design aqui renuncia ao exotismo para reconhecer uma tecnologia da existência: onde a luz que queima a emulsão química é a mesma que aquece o chão da aldeia e ilumina a linhagem do fogo, consolidando um projeto geracional que se mantém vivo pelo toque e pelo exemplo.



Figura 7. A Cotidianidade do Chão: a paz do pertencimento. Cianotipia em papel gramatura 300g/m². Fonte: Produção autoral (2025).



Figura 8. A Linhagem do Fogo: a continuidade do saber. Cianotipia em papel gramatura 300g/m². Fonte: Produção autoral (2025).

A autoridade Munduruku exerce-se pela distribuição do intangível. O Cacique Domingos habita a fibra como presença que subverte a lógica da imagem; seu inclinar-se materializa uma soberania validada no cuidado e na abertura. O saber torna-se bênção transversal, tensionando a distância entre observador e território para revelar que o projeto mais sofisticado não reside na forma final, mas na ética do respeito e no reconhecimento da humanidade alheia.

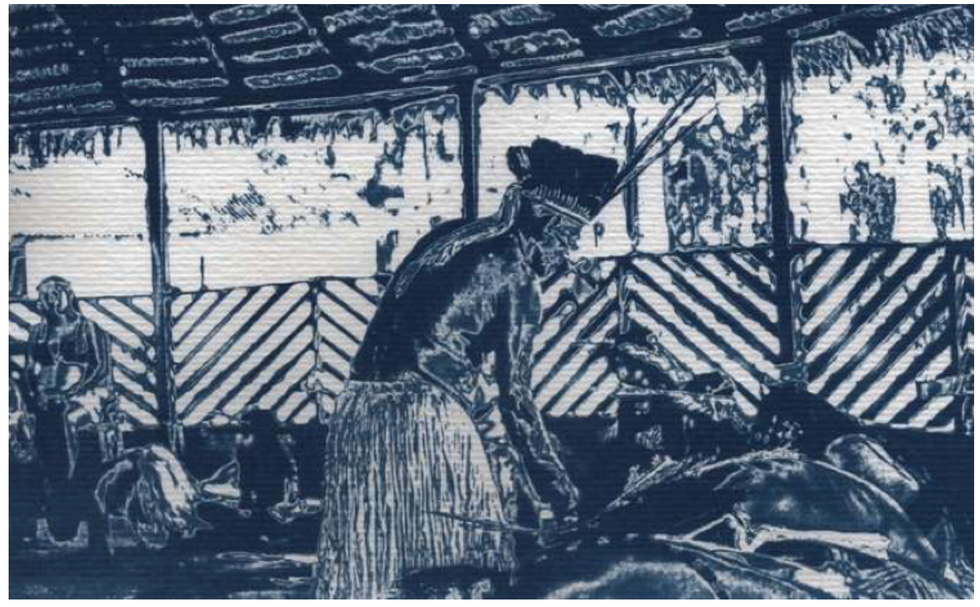


Figura 9. Zelo perpetuador: o saber que abençoa. Cianotipia em papel gramatura 300g/m². Fonte: Produção autoral (2025).

O Despertar da Margem

A imersão no território exige a abdicação da métrica urbana. Após doze quilômetros de incursão pela Flona Tapajós, a floresta revela sua tecnologia de camuflagem: uma borboleta que desafia a percepção a distinguir onde termina a vida e onde começa a textura do tronco. Na cianotipia, essa simbiose torna-se rastro tátil; o papel absorve a geometria do instante e a umidade da mata, lembrando que a beleza reside na paciência do olhar atento. Na antessala da floresta, o tempo suspende-se: o registro da alvorada captura a massa humana em prontidão, onde a tecnologia do estrangeiro curva-se à majestade do rito ancestral que prepara o corpo para o esforço de encontrar o eixo da tradição.



Figura 10. A Camuflagem do Ser: o silêncio do igarapé. Cianotipia em papel gramatura 300g/m².
Fonte: Produção autoral (2025).



Figura 11. O sagrado observado pelo contemporâneo. Cianotipia em papel gramatura 300g/m².
Fonte: Produção autoral (2025).

A Inscrição do Agora



Figura 12. O Levante da Tradição: a síntese do rastro. Cianotipia em papel gramatura 300g/m².
Fonte: Produção autoral (2025).

O percurso culmina no instante em que a tradição se impõe como levante soberano, onde o Sairé emerge não como espetáculo, mas como **biointeração** que subverte a técnica para habitar o corpo de quem presencia. Ao final desta cartografia têxtil, a cianotipia consolida-se como memória impregnada; um manifesto visual de que a prática contemporânea deve reconhecer a autonomia dos saberes que sustentam a margem e regem o próprio tempo. O que se retém na porosidade da fibra não é uma mera imagem, mas o resíduo de um território que aceita ser compartilhado através da **mandinga da luz** e do respeito. Esta última inscrição atesta que o rastro mais profundo não está no papel, mas na reorientação ética de um olhar que agora compreende o território como a tecnologia mais sofisticada da resistência.

Considerações Finais

A jornada pelo Pará, sintetizada nestas doze inscrições, demonstra que o fazer projetual é, antes de tudo, um exercício de mediação e escuta ativa que exige o abandono da soberania técnica. Pela cianotipia, o suporte deixou de ser passivo para se tornar pele; o rastro deixou de ser apenas visual para se tornar tátil e político. Aqui, a Cartografia Têxtil revela sua dimensão subjetiva: ela não é um método de captura, mas uma disciplina de design para a autonomia, conforme articulado por Arturo Escobar, onde a imagem é tecida na relação direta com as forças e vontades do território.

Este percurso forçou uma desaprendizagem necessária. Ao habitar a fronteira da "guerra geossocial" proposta por Hilan Bensusan, o compromisso ético de projetar com o território torna-se a via para uma prática que se pretenda crítica. As obras, digitalizadas para expor suas ranhuras e imperfeições físicas, materializam a confluência defendida por Nego Bispo: o ponto onde a técnica e o rito não se anulam, mas reexistem como uma tecnologia de insurgência e preservação.

O que retorna do Tapajós não é um portfólio de imagens, mas a constatação de que o saber tradicional opera em uma complexidade técnica que o design acadêmico apenas começa a tatear. A responsabilidade agora reside em garantir que essa memória não seja consumida como mera estética, mas respeitada como a autoridade intelectual que agora tensiona e reorienta permanentemente este fazer.

Referências

Bensusan, H. (2020). *A guerra geossocial*.

Bispo dos Santos, A. (2023). *A terra dá, a terra quer*. Ubu Editora.

Escobar, A. (2018). *Designs for the Pluriverse: Radical Interdependence, Autonomy, and the Making of Worlds*. Duke University Press.

As cores no Sairé: memórias de um percurso autopoiético

10.64493/INV.22.14

Eneida Figueiredo
PPG Design - IDA-VIS
Universidade de Brasília,
Brasília, Brasil

artigo recebido: 8.03.2026
artigo aceite para publicação: 15.04.2026

This work is licenced under a Creative Commons BY-NC-ND 4.0.

Figueiredo, E. (2026). As cores no Sairé: memórias de um percurso autopoiético. Invisibilidades - Revista Ibero-Americana de Pesquisa em Educação, Cultura e Artes. https://doi.org/10.64493/INV.22.14

Resumo
As manifestações culturais do festival do Sairé envolvem danças típicas e disputa entre agremiações, que representam os botos Tucuxi e Cor-de-rosa, e celebram uma experiência viva nas águas amazônicas. Esse ritual conduz uma competição entre embarcações para o levantamento de dois mastros ornamentados com diversas frutas e fitas coloridas, cujas cores e sabores fazem referência à fartura, à fauna e à flora regional, valorizando a cultura paraense. O presente ensaio visual é uma criação artística livremente inspirada na experiência vivida, que aconteceu no período de 12 a 20 de setembro de 2025, no distrito de Alter do Chão, em Santarém, no Pará - Brasil. O Walking Seminar foi realizado através da disciplina Cartografias Têxteis na Universidade de Brasília em conjunto com a APECV-PT (Associação de Professores de Expressão e Comunicação Visual).
Palavras-Chave: Sairé, Ensaio Visual

Abstract
The cultural manifestations of the Sairé festival involve traditional dances and a competition between groups representing the Tucuxi and Pink River Dolphins, celebrating a vivid experience in the Amazonian waters. This ritual leads to a competition between boats to raise two masts adorned with various fruits and colorful ribbons, whose colors and flavors reference the abundance, fauna, and flora of the region, valuing the culture of Pará. This visual essay is an artistic creation freely inspired by the lived experience, which took place from September 12th to 20th, 2025, in the district of Alter do Chão, in Santarém, Pará - Brazil. The Walking Seminar was conducted through the Textile Cartographies course at the University of Brasília in conjunction with APECV-PT (Association of Professors of Visual Expression and Communication).
Keywords: Sairé, Visual Essay

As cores no Sairé: memórias de um percurso autopoiético

O Walking Seminar foi um seminário realizado durante um pouco mais de uma semana, cujo tema eram os quatro elementos, água, fogo, terra e ar. Nesse ensaio visual, narrado por meio de colagem de imagens livremente inspiradas na experiência vivida, a criação artística se revela em cores a partir de elementos simbólicos. De origem indígena e ancestral, a biodiversidade amazônica se torna pigmento por meio de múltiplas mãos, gerando cores e tramas diversas, trazendo à visibilidade a identidade amazonense, onde sobressai o colorido ritual do Sairé. A origem reporta aos povos indígenas Borari, que celebravam a devoção aos espíritos da natureza que viviam à beira do rio Tapajós que, com a chegada dos Jesuítas no século XVII ao Brasil, conectou devoção religiosa à celebração popular. A festa do Sairé é realizada anualmente, e essa experiência de imersão leva a uma percepção visual das identidades, memória e pertencimento da cultura amazônica, em um período que marca a transição do inverno para a primavera no hemisfério sul, conhecido popularmente como o "verão amazonense".
Tanto a caminhada que perpassa pela memória ancestral como a experiência sensorial do ritual do Sairé demonstram a importância e o reconhecimento da cultura indígena, apesar da tentativa de mesclá-la com a religiosidade introduzida pelos Jesuítas, que influenciou no sincretismo cultural, mas não conseguiu suprimir sua identidade.
As imagens, livremente inspiradas no ritual do Sairé, tanto representam as cores obtidas por tingimento natural, por meio das plantas e da tecelagem com grafismo dos povos originários, como se mesclam aos produtos locais feitos de outros materiais, provavelmente vindos de grandes centros que atendem à região norte.
Segundo Susan Sontag, fotografar leva a uma apropriação do objeto fotografado, onde a imagem capturada procura revelar a realidade (Sontag, 1977 p.6).
As imagens deste ensaio visual compõem uma colagem autopoiética, termo criado por Maturana e Varela (1984) para designar uma "autocriação" perante a capacidade de transformação pessoal, onde o conhecer equivale ao viver.
Essa pesquisa visual pretende transmutar a identidade colorida do Sairé, que permanece viva na expressão artística da memória, em reconhecimento à experiência sensorial vivida.

1. Cores e memórias de um percurso

As comunidades ribeirinhas de Arapiuns em Santarém - PA utilizam pigmentos naturais provenientes da terra, cujas raízes, flores e frutos locais passam por um processo de extração por meio de água e fogo. O extrato natural se fixa em alta temperatura e tinge as tramas feitas com fios da fibra de tucumã que, logo após a ação do ar e, portanto, já secos, viram artefatos através das múltiplas mãos que resgatam os saberes ancestrais.



Figura 1



Figura 2

invisibilidades - REVISTA IBERO-AMERICANA DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO, CULTURA E ARTES | #22 | ISSN 1647-0508 | DOI 10.64493/INV.22 | junho 2026



Figura 4

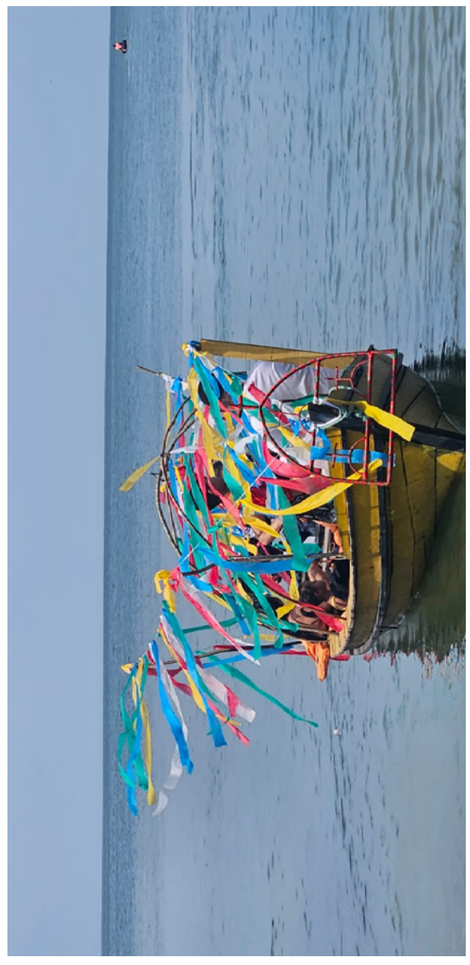


Figura 3



Figura 6



Figura 5



Figura 8



Figura 7

Figura 9



Figura 10



3. Sobre o caminho percorrido

Esse ensaio visual se caracteriza como exploratório, buscando descobrir e revelar, por meio da colagem de fotografias autorais, o fenômeno sociocultural apreendido na experiência vivida. Segundo Banks (2009), a pesquisa visual a partir de imagens criadas pelo pesquisador, descrevem visualmente a percepção de contextos socioculturais como relatos da vida cotidiana. Para atribuição de sentidos precisa ser considerado o contexto, partindo de um olhar subjetivo que dá visibilidade aos aspectos da vida cotidiana e suas interações sociais (Banks, 2009 p.19).

O Sairé pode ser lido como um sistema autopoiético simbólico, onde a imaginação se transforma a partir da experiência coletiva, ativando a memória sensorial. Diante das imagens apresentadas foi possível experimentar um pouco dessa vivência e do sentimento de pertencimento do povo paraense, suas tradições e saberes ancestrais que valorizam as cores, os sabores e sua autêntica identidade.

Referências Bibliográficas

Banks, Marcus. *Dados Visuais para Pesquisa Qualitativa.* Porto Alegre: Artmed, 2009, 176p.

Maturana, Humberto; Varela, Francisco. *A Árvore do Conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana.* São Paulo: Palas Athena, 2001.

Sontag, Susan. *Sobre fotografia. On photography.* 1977. São Paulo: Companhia das Letras, 2009

Krucken, Lia. *Design e Território: Valorização de identidades e produtos locais.* São Paulo: Studio Nobel, 2009 126p.

corpo/natureza

Imagem: Floresta Nacional do Tapajós, FLONA, PA, Brasil. Fotografia: Celia-Matsunaga, 2025

O visível e o invisível – O Corpo, A natureza, Os tempos e as Mulheres Indígenas Pataxó da Reserva Porto do Boi

The Visible and the Invisible – The Body, Nature, Time, and the Pataxó Indigenous Women of the Porto do Boi Reserve

10.64493/INV.22.15

Thaís Aparecida Peral
Universidade Federal
de São Paulo
Campus Baixada Santista, Santos,
São Paulo - Brasil

Flávia Liberman
Universidade Federal
de São Paulo
Campus Baixada Santista, Santos,
São Paulo - Brasil

Renata Caruso Mecca
Universidade Federal
do Rio de Janeiro (UFRJ) -
Brasil

artigo recebido: 22.02.2026
artigo aceite para publicação: 15.04.2026

This work is licenced under a Creative Commons BY-NC-ND 4.0.

Peral, T.; Liberman, F.; Mecca, R. (2026). O visível e o invisível – O Corpo, A natureza, Os tempos e as Mulheres Indígenas Pataxó da Reserva Porto do Boi. Invisibilidades - Revista Ibero-Americana de Pesquisa em Educação, Cultura e Artes. https://doi.org/10.64493/INV.22.15

Resumo

Este artigo constitui um recorte da dissertação de mestrado intitulada Ao redor do fogo: cartografia dos corpos e narrativas de mulheres indígenas Pataxó da Reserva Porto do Boi, realizado pela primeira autora deste artigo, realizada na Universidade Federal de São Paulo - Campus Baixada Santista - São Paulo - Brasil. A pesquisa teve como objetivo cartografar os modos pelos quais algumas mulheres indígenas da etnia Pataxó experienciam e atribuem sentidos aos seus corpos, a partir de suas perspectivas, relações e modos de vida, considerando aspectos culturais, étnicos e sociais, bem como a influência desses fatores na forma como vivem e compreendem seus corpos.Este artigo visa apresentar alguns resultados da dissertação enfocando os aspectos visíveis e invisíveis na forma como as Mulheres Pataxó da Reserva Porto do Boi vivem seus corpos, transitando por conceitos como Corpo-Território, Corpo-Natureza, as diferentes formas de viver a temporalidade, a relação com o sagrado e a espiritualidade.
Palavras-chave: Corpo; Natureza; Mulheres Indígenas; Pataxó; Tempo

Abstract

This article is an excerpt from the master's thesis entitled Around the Fire: Cartography of the Bodies and Narratives of Pataxó Indigenous Women from the Porto do Boi Reserve, conducted by the first author of this article at the Universidade Federal de São Paulo – Baixada Santista Campus – São Paulo – Brazil. The research aimed to map the ways in which some Indigenous women of the Pataxó ethnic group experience and attribute meaning to their bodies, based on their perspectives, relationships, and ways of life. It considered cultural, ethnic, and social aspects, as well as the influence of these factors on how they live and understand their bodies.This article aims to present some of the dissertation's findings, focusing on the visible and invisible aspects in the ways Pataxó women from the Porto do Boi Reserve live their bodies, engaging with concepts such as Body-Territory, Body-Nature, different ways of experiencing temporality, and the relationship with the sacred and spirituality.
Keywords: Body; Nature; Indigenous Women; Pataxó; Time.

Introdução

> "O sonho é um lugar de veiculação de afetos.
> Afetos no vasto sentido da palavra:
> não falo apenas de sua mãe e seus irmãos,
> mas também de como o sonho afeta o mundo sensível;
> de como o ato de contá-los é trazer conexões do
> mundo dos sonhos para o amanhecer,
> apresentá-los aos seus convivas e transformar isso, na hora,
> em matéria intangível
> (Krenak, 2020)

"Eu estava chegando na Reserva Porto do Boi para uma celebração, tinha muita gente, era a primeira vez que eu chegava na Reserva depois da morte de Patioba Pataxó, eu me emocionava ao entrar em sua casa, seu esposo me deu um punhado de ervas na mão e disse: - ande por ai (apontando para o quintal) e jogue onde você sentir de jogar, eu faço isso e entro novamente na casa. Nesse momento vejo Patioba, ela sorri para mim, nos abraçamos e seguimos juntas pela reserva, nesse momento percebo que eu também tinha morrido, começamos a andar de braços dados pela festa que estava acontecendo, passávamos pelas pessoas, algumas nos viam outras não, aqueles que viam eram pessoas boas e evoluídas espiritualmente, vimos uma movimentação, nesse momento tinha sumido um bebê que era um cachorro também, ele tinha se assustado com os fogos e fugia, na hora lembrei de uma cachorra minha que desapareceu depois de uma queima de fogos, a polícia chegou e começou a investigar o caso, olhavam fotos da festa em todos os ângulos, ao olhar a foto eu me vi e vi Patioba, chegaram a um suspeito e ao entrarem na casa dele, lá estava o bebê cachorro e minha cachorrinha Brisa, ela já velhinha vinha correndo em minha direção, eu e Patioba seguíamos pela reserva, encontro um ex-aluno ele me via e em um pedido de ajuda falou que estava acontecendo algo estranho na casa que ele morava, eu e Patioba sentimos que precisávamos avisar a polícia, mas não sabíamos quem podia nos ver.... Nos aproximamos e uma policial nos viu, fizemos a denúncia

e houve uma prisão, e ainda seguíamos pela reserva, nós éramos espíritos, encantados, que continuavam agindo entre os vivos, ajudando. Por fim, chega a hora de nos despedirmos. Patioba aparece de camisola, e diz para mim, vou ficar aqui essa noite, amanhã eu vou....” (Sonho de uma das pesquisadoras)

Iniciamos também honrando as mulheres indígenas Pataxó que participaram da escrita dessa pesquisa, Patioba Pataxó, que esse ano ancestralizou, e agora vive no mundo dos encantados, Tapy Pataxó, Kuãse Pataxó[1], Marcy Pataxó, Muricy Pataxó, Txahá Pataxó, Pahema Pataxó, Mayõ Pataxó e Nioktoiná Pataxó.

Este artigo constitui um recorte da dissertação de mestrado intitulada Ao redor do fogo: cartografia dos corpos e narrativas de mulheres indígenas Pataxó da Reserva Porto do Boi, realizado pela primeira autora deste artigo. A pesquisa teve como objetivo cartografar os modos pelos quais algumas mulheres indígenas da etnia Pataxó experienciam e atribuem sentidos aos seus corpos, a partir de suas perspectivas, relações e modos de vida, considerando aspectos culturais, étnicos e sociais, bem como a influência desses fatores na forma como vivem e compreendem seus corpos.

Utilizamos o método cartográfico de pesquisa, um método de pesquisa-intervenção, nomeado por Deleuze e Guatarri (1995), que propõe o acompanhar de todo o processo da pesquisa, considerando as afetações do pesquisador, onde pesquisar e intervir não estão separados. A pesquisadora vive os acontecimentos, pesquisando “com” e não “sobre” o objeto de pesquisa, aceita o desafio de se deixar afetar pelo acontecimento e se lança na experiência do desconhecido.

Esse sonho trouxe múltiplos elementos, como o visível e o invisível, os espíritos, a espiritualidade, o afeto, o tempo que vai e volta, a morte e a vida, os animais, a natureza e os rituais. Sonhar dessa forma só foi possível porque, durante a produção dos dados da pesquisa, o corpo-pesquisadora constituiu-se no encontro com os corpos das mulheres indígenas, no cotidiano da reserva, nas rodas de conversa, nas medicinas, na dança e no canto, caminhando entre mundos. Neste trabalho, pretende-se explorar esses aspectos por meio de fragmentos de narrativas das mulheres indígenas, fotografias, sonhos, pensamentos e encontros com referenciais teóricos que possibilitam pensar a coexistência de vidas e tempos.

Neste recorte, caminharemos pelos temas da invisibilidade, do tempo, do Corpo-Território, do Corpo-Natureza, da espiritualidade e do afeto, entre outros aspectos despertados por esse sonho, assim como pelas narrativas das mulheres Pataxó da Reserva Porto do Boi sobre como vivem seus corpos. Trata-se de um percurso de braços dados com a natureza, atravessando tempos e mundos outros, visíveis e invisíveis.

Um Lugar

A pesquisa aconteceu na Reserva Porto do Boi, localizada na Aldeia Xandó, dentro do Território Indigena de Barra Velha, no município de Porto Seguro, no estado da Bahia, Brasil. A aldeia Xandó faz fronteira com o distrito de Caraíva, conhecida por um turismo em massa, bastante predatório que vem crescendo nos últimos anos, assim como a chegada de igrejas evangélicas.

A reserva teve início em 1967, porém foi aberta aos visitantes em 2004 com a construção da primeira Oca que funcionou como um Centro Cultural de 2004 a 2008 nos meses de dezembro a março. Em 2013, por falta de movimento e manutenção do espaço, essa Oca caiu, deixando o Porto do Boi sem atividade turística por cinco anos. Durante esses anos, a maioria das pessoas da reserva trabalhava em Caraíva e frequentava as igrejas, o que por um tempo culminou no enfraquecimento da cultura, principalmente em seus aspectos relacionados à espiritualidade.

Em 2018, iniciou-se um movimento de resgate da cultura, da espiritualidade, dos rituais, junto com a reconstrução da Oca, que se configura como um lugar sagrado e onde acontece uma parte das vivências para os visitantes.

Corpo-Território



2

1 Todas as mulheres dessa pesquisa optaram por serem identificadas com seus nomes indígenas, como resistência a toda a invisibilidade violenta que historicamente as proibiu de serem registradas oficialmente com seus nomes, assinaram Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) e autorizaram o sua de suas imagens.

2 Todas as fotos aqui apresentadas, são do arquivo das pesquisadoras e as mesmas têm autorização para utilização

Na Primeira Marcha das Mulheres Indígenas em Brasília no ano de 2019, elas nos lembraram, através do lema "Território, nosso corpo, nosso espírito", que o corpo e o território não estão separados:

> *Com esse grito, afrontamos este sistema-mundo branco/ racista/ patriarcal/militar/capitalista: dizemos que passa pelos nossos corpos físico-culturais e simbólicos a nossa existência nesse mundo. É pelos nossos corpos que se constituem nossos territórios. E nossos corpos nada o são sem nosso espírito. E podemos falar em espíritos, tantos são os nossos corpos e culturas (Tavares, 2019, p. 59).*

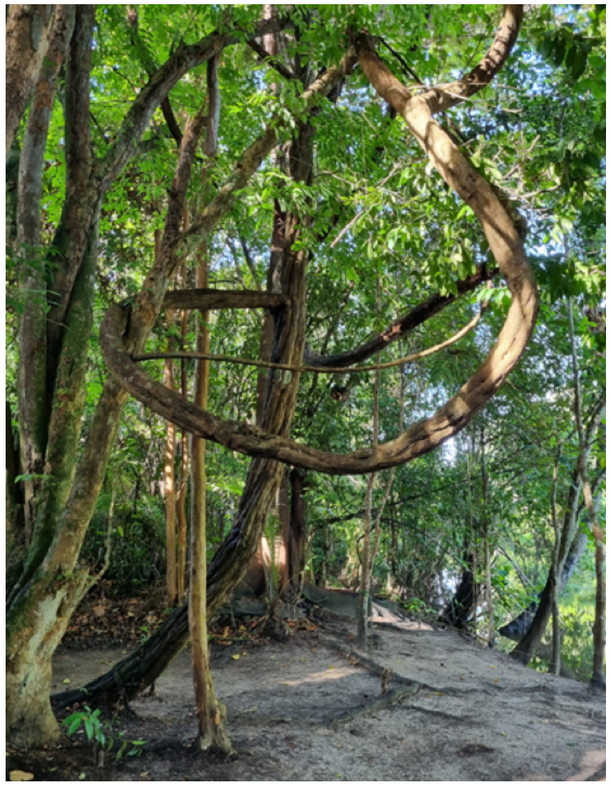
Aqui, é possível perceber que, na perspectiva ameríndia, seres humanos, não-humanos e mais-que-humanos recebem igual importância na constituição dos corpos e dos mundos. Não há centralidade do humano; os corpos relacionam-se em rede.
As autoras Braulina Baniwa, Joziléia Kaingang e Giovana Mandulão (2023, p. 7), iniciam o texto "Existimos como corpo-território" da publicação: Mulheres: Corpos-Territórios Indígenas em Resistência, convocando-nos a pensar o corpo como um território construído a partir de heranças genéticas, culturais e espirituais. É um corpo ambiente, um corpo bioma, um corpo que aprende com os mais velhos e com os mais jovens, um corpo que existe no individual e no coletivo.

> *Quando pensamos no nosso corpo-território indígena, é necessária uma reflexão para além de que entendemos comumente sobre um corpo. Nós, mulheres indígenas, nascemos em um lugar que se constrói a partir de um ambiente, de um bioma. Então, quando falamos de corpo-território, estamos falando que nós carregamos heranças ancestrais, que carregamos heranças espirituais nos nossos corpos e, além das heranças, carregamos a sabedoria coletiva dos nossos povos (Baniwa et al, 2023, p. 3).*

As mesmas autoras afirmam:
"(...) carregamos no nosso corpo a marca da coletividade dos nossos povos, a sabedoria das nossas anciãs, a nossa ancestralidade e espiritualidade. Quando nascemos, já fazemos parte de um coletivo, nascemos numa comunidade e é a partir dali que vamos nos formando" (Baniwa, Kaingang & Mandulão, 2023, p. 3).
O "ser corpo", como nos traz Favre (2021, p. 99), é nos entendermos como parte de um ecossistema, parte de uma ecologia, é construir "(...) um sentimento de sermos parte de um processo maior, de não sermos indivíduos isolados, algo "em si mesmo".
Os corpos são ecologias, e as ecologias produzem os corpos, ao mesmo tempo em que são produzidas por eles. As ecologias constituem camadas que se constroem mutuamente e se produzem umas pelas outras, desde a célula até o universo.
O uso do termo território pelos povos indígenas traz consigo a defesa da própria vida, a luta pela garantia da sua existência, o corpo-território fazendo parte de um processo ameaçado, como todo o planeta.

A luta pelo território, para os povos indígenas, é a busca por limites que precisam ser respeitados; é também a busca por um corpo-território autorizado a pertencer e a ser ouvido. As demarcações de seus territórios garantem, por meio dos limites das terras, que esse corpo-território continue existindo, seja visível e que o modo de constituir o corpo na cultura e na comunidade resista, tendo seguro o território do seu corpo.
Os corpos e os territórios estão em constante processo, formando-se a partir das experiências e criando formas de existência e resistência, em um pulso vivo que deseja continuar, desenvolvendo-se de maneira diversa e complexa. A continuidade ocorre onde encontra um solo fértil, assim como acontece com os corpos e os territórios, que se constroem coletivamente.
Os corpos e os territórios existem por meio das vinculações, do macro ao micro. Somos conexões: átomos, moléculas, células, corpos, grupos, planeta, constituindo fronteiras e, por vezes, impondo limites. O corpo-território é um espaço político e coletivo, imerso nos acontecimentos e formado por eles. Trata-se de um corpo que é território e de um território que é corpo.
A dimensão corporal proposta por essas autoras e pelas mulheres indígenas Pataxó da Reserva Porto do Boi está relacionada ao seu modo de vida, à forma como se constituem coletivamente e vivem os acontecimentos de maneira encarnada, conectadas com outros seres e outras espécies. Trata-se, portanto, de um corpo-vida, um corpo cuidado, um corpo físico, espiritual e político: um Corpo-Natureza.

O Corpo-Natureza



O corpo para as mulheres Pataxó da Reserva Porto do Boi se faz nos encontros e nos tempos da natureza, a relação entre o tempo e a coabitação de espaços, as plantas, as chuvas, as marés, tudo faz parte deste corpo que se constrói em relação. O corpo humano não é o centro, ele faz parte de diversas relações que o constituem e o transformam.
Aqui apresentamos algumas narrativas dessas mulheres indígenas, que aproximam o corpo da natureza e da coexistência de espécies, seres, vidas e encantados; seres que têm outros tempos: as plantas, a floresta, a terra e as coisas.

O corpo, aí.... O Corpo para mim acho que é a Natureza, tudo que... a fortaleza da natureza, você vê que nosso corpo é um elemento que, que sem ele, acho que sem ele não somos nada, porque se ele está cansado, nós também vamos sentir essa cansaço, igualmente a mãe natureza, se você plantar uma planta e se você não está molhando, alimentando ela, ela vai se sentir fraca, igualmente nosso corpo, acho que nosso corpo é isso... eu comparo assim como a Mãe Natureza, eu acho que é isso, eu nunca tinha parado assim para pensar, mas agora que veio a pergunta, é... tem que comparar com a mãe natureza.... (Muricy Pataxó)

Muricy Pataxó apresenta o corpo-natureza, aquele que dá sentido à existência. Ela narra um corpo integrado ao mundo natural, que requer atenção e cuidado, ao mesmo tempo em que relata nunca ter parado para pensar sobre o corpo, fortalecendo a ideia de que, para essas mulheres indígenas Pataxó, o corpo está pautado no vivencial e nos modos de sentir, mais do que no universo dos pensamentos e das palavras.



Eu queria te falar algo também, que na consagração (ayahuasca) que tive, eu senti de você e eu queria te compartilhar algo que no momento que eu consagrei a medicina, você chegou para mim e falou assim:
- Marcy, o que é corpo para você?
E eu respondi:
- Thaís, o que é corpo para mim é o Templo Sagrado, porque através dele a gente move tudo, como a gente move e como a gente destrói também.
E te respondendo aqui, eu falo para você :
- Que o corpo é nosso maior templo, o templo sagrado.
Neste trecho, Marcy Pataxó relata que nosso encontro reverberou e que a resposta lhe veio durante uma cerimônia de Ayahuasca. Ela descreve um corpo indígena que se constitui no entre mundos, demandando tempo e abertura para os acontecimentos, seja no plano físico, nos acontecimentos cotidianos ou no sagrado.

> "Pensar o corpo-território indígena como um espaço livre e saudável tem a ver não somente com as dimensões físicas, mas também envolve a espiritualidade. Do mesmo modo, para os povos indígenas, a questão espiritual está ligada ao nosso corpo-território presente. Nós entendemos a espiritualidade como um todo. Entendemos a espiritualidade como as nossas águas que correm nos nossos territórios, entendemos a espiritualidade no território que a gente vive, entendemos como parte que nos compõe enquanto seres humanos e feito também de seres não humanos (...) A espiritualidade dos povos indígenas perpassa todo o entendimento sobre a vida, a comunidade e o território. Para muitos povos, se existe um mundo onde vivemos, que é o mundo deste plano, existem também outros mundos que compõem a cosmovisão indígena. Acreditamos que nós não estamos sós aqui, e também estamos presentes em outros lugares que fazem parte do todo (Baniwa et al, 2023, p. 19).



A questão da corporeidade e dos territórios é central na vida indígena. A partir da concepção dos corpos como continuidade, percebe-se um corpo que se torna natureza, que vive em relação e que se constitui na coletividade, autoproduzindo-se nas famílias e comunidades. Trata-se de um corpo que permanece encantado, mesmo após a morte; um corpo sutil, que é território e, ao mesmo tempo, político, ancestral e espiritual. É um corpo que se cura por meio das medicinas da floresta, das rezas, dos alimentos, dos chás e dos banhos de ervas, incorporando os elementos fogo, ar, terra e água.

Os corpos se constituem nos ambientes, nos encontros e de acordo com as necessidades. Formam-se no tempo das águas, das marés, das fases da lua e nos ciclos de plantio e colheita; manifestam-se no contato com a natureza, em uma linearidade entre espécies.

Eu gosto das medicinas e eu aprendi a ter muito respeito pelas medicinas, igualmente eu estava falando, eu não tinha aquela conexão, eu não tinha aquele respeito, eu via um mato assim, achava que era besteira, qualquer coisa… e era uma Erva medicinal, mas não dava aquela importância, e hoje para você ter ideia, quando eu vou por aqui, mesmo uma árvore que eu tiro, que eu lembro que.... assim quando você vai passando e tem um mato na sua frente eu tinha mania de pegar um mato e quebrar, e hoje eu não faço mais isso, eu sinto, sei lá, parece que.... parece não, eu estou destruindo algo, aí eu pego, peço licença, com maior cuidado peço licença, coloco assim no cantinho dela, mas antes não era assim não... (Muricy Pataxó)

Muricy Pataxó relata uma mudança em seu comportamento ao perceber-se parte da natureza. Ela descreve como se conectava com as plantas antes e depois dessa percepção, assim como sua relação com a floresta, com os seres humanos e com os mais-que-humanos.

O corpo e a natureza mantêm uma relação ancestral. O corpo que é natureza e a natureza que constitui esse corpo não se limitam ao entorno; trata-se de um Corpo-Natureza que é território, resistência e aprendizado, constituindo-se no encontro.

Os Tempos



Pensar o Corpo-Território e o Corpo-Natureza é refletir sobre os tempos, sobre como diferentes culturas vivenciam a temporalidade, o tempo das coisas, o demorar-se nas experiências, a abertura de espaços e o habitar do tempo.

Se retornarmos ao sonho narrado no início desse artigo, percebe-se que ele revela um tempo que não é cronológico, mas que caminha na ancestralidade, que transita entre a vida e a morte e que se relaciona com o tempo da natureza, das coisas e das experiências.

Segundo Martins (2021, p. 23)

> Espiralar é o que, no meu entendimento, melhor ilustra essa percepção, concepção e experiência. As composições que se seguem visam contribuir para a ideia de que o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração, e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológicas e cosmológica que tem como princípio básico do corpo não o repouso, como em Aristóteles, mas sim o movimento. Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem.

As vivências das mulheres indígenas Pataxó com seus corpos encarnam esse tempo: o tempo da natureza, o tempo dos corpos enquanto integrantes de um cosmos e de sua relação com o sagrado, com os seres humanos, não humanos e mais-que-humanos.

Então esse maracá, eu conversei com Raoni, né, falei assim, Raoni, eu quero um maracá e um aplicador, aí ele falou tá bom guerreira eu vou fazer um maracá pra você.

Aí, como eu tava sem, tinha dado o meu para Biraí, ele falou Kuãse, eu tenho um da cabacinha pequena, eu falei Raoni eu não quero pequena eu quero ele maior, mas você pode trazer esse daí enquanto você faz um pra mim, tá bom, ele trouxe, ele é pequenininho, eu dei até para Hanna (que é a filha dela).

Aí ele foi e falou fica com esse, foi até na festa de São Braz, que no momento eu estou sem cabaça, aí eu falei então tá bom, ele falou quando eu conseguir a cabaça eu faço seu maracá.

Ele falou, a Kuãse quer o maracá dela e eu não consegui ainda.... aí de manhã cedo, ele é acostumado ir na praia consagrar o rapé dele, de manhã cedo ele foi lá na praia consagrar o rapé, diz ele que quando ele chegou lá, tinha um pé de cabaça na beira da praia, tava cheio de cabaça, aí ele falou: eeee, lembrou logo de mim, o maracá de Kuãse, vou fazer, vou pegar a cabaça maior e vou fazer, diz ele que catou as cabaças que tinha, pegou essa cabaça e trouxe, aí ele mandou mensagem pra mim perguntando se eu queria com nome, com traço, aí eu disse só com nome Yawá, "Yawá Pataxó" no maracá, aí ele foi e colocou, aí quando foi a noite, diz ele que ficou agoniado, dormindo agoniado sem conseguir dormir, aí veio as mirações pra ele, que aquele maracá ia ser entregue pro dono e que era ele que tinha que entregar e apresentar o maracá pra mim, que aquele ali sim era meu maracá verdadeiro, e que seu pudesse não emprestar e não dar pra ninguém, era pra eu não emprestar... (Kuãse Pataxó)



Na construção de objetos sagrados, é necessário esperar para que os elementos da natureza se apresentem e para que as mensagens e ensinamentos dos que os antecederam cheguem aos ouvidos, através das mirações e dos sonhos. É importante que o tempo da natureza esteja em consonância com o tempo dos corpos — aquele de quem confecciona o instrumento e quem o recebe. O tempo para sua fabricação, suas formas, seus significados, é imbricado aos sonhos, às mirações, às relações de confiança e ao próprio tempo de cada coisa se formar e se fazer presente, numa espiral que se volta ao passado para se projetar ao futuro.

> O tempo espiralar resulta de múltiplas imbricações: a de um movimento cósmico, simultaneamente retrospectivo e prospectivo, no qual se incluem todos os seres e todas as coisas, ou seja tudo o que existe em suas várias formas e âmbitos de existir e de ser, todos os fenômenos naturais e transcendentais, desde as relações familiares mais intimas às práticas e expressões sociais e comunais mais amplas e mais diversificadas, as materialidades do agora, assim como as epifanias do porvir; e ainda a emanação e ressonância das forças e energias vitais que pulsam no movimento e asseguram a sobrevivência de todos os seres e do cosmos, em sua integralidade e totalidade (Martins, 2021, p. 207).

Os maracás são confeccionados pelos Pataxó de maneira artesanal, utilizando elementos da natureza, como coco, cabaça, sementes e cordas de imbiriba, entre outros. Trata-se de um objeto que carrega a força de um povo, que encarna a natureza por meio dos elementos que o constituem, sustentando a conexão aos antepassados, aos encantados e à espiritualidade. É um instrumento que acompanha a luta dentro e fora das aldeias, tornando visível uma cultura que muitas vezes é inviabilizada.

> Esse instrumento é produzido por técnicas manuais bastante cuidadosas para que saia em estado perfeito (...) o maracá é um dos instrumentos Pataxó que se deve manter o respeito e o cuidado: ele não deve ficar exposto em qualquer lugar, nem ser emprestado. No momento em que se bate ou toca o maracá, os Pataxó estão convidando os anciãos e os antepassados para festejar com eles aquele momento. Esses contatos com os elementos da natureza os deixam mais fortalecidos. O maracá é um instrumento sagrado para o povo Pataxó, que os acompanha no momento dos rituais internos e externos da aldeia. É como uma espécie de um globo, uma cabeça humana, onde os conhecimentos, saberes e riquezas ficam armazenados em cada Pataxó, crianças ou adultos, que os possuem. O maracá é o companheiro de viagens, manifestações, lutas, assim como o tupsay e a borduna, ou seja, os Pataxó e o maracá são inseparáveis (Pataxó, 2011, p.77).

O Sagrado: Natureza e Espiritualidade



A relação com o sagrado é constitutiva dos corpos indígenas Pataxó; no entanto, é necessário compreender que esse aspecto enfrenta um movimento violento de apagamento de sua cultura. Para os Pataxó, o sincretismo religioso representa mais uma herança da colonização e da catequização, quando foram obrigados a afastar-se de suas crenças para preservar suas vidas.

> O sincretismo religioso existente entre os Pataxó faz parte de todo um processo de contato com brancos e negros, todavia nessa comunidade existe um respeito em relação `à "mãe natureza", seus encantados e tradições (...). Os Pataxó são tementes a Deus (que em Patxohã é Niamisu), suas crenças tocam elementos da religiosidade afro-brasileira e da judaico-cristã. Tem-se nesse sincretismo uma singularidade que é a relação com a natureza, sendo essa sagrada. Assim também é o território. Os Pataxó realizaram retomadas de áreas consideradas por eles como locais sagrados, como o Monte Pascoal, por exemplo (...) (Rozisca, 2020, p. 112).

As mulheres Pataxó da Reserva Porto do Boi destacam, em suas narrativas, a presença de Deus. Algumas comparam esse Deus à força da natureza ou aos encantados, isto é, uma força ou energia que fortalece a espiritualidade, como se observa nos relatos a seguir:

Então, eu primeiramente, qualquer coisa que eu faço eu peço permissão logo a Deus, porque Deus, ele que criou, ele que criou os encantados, ele que criou a floresta, o rio, o mar ele que criou, com a permissão dele que eu recebi... minha primeira gratidão é pra ele, segundo os encantados, a floresta, nossas medicinas sagradas que chegou até a gente, chegou até mim, né, e me dá força que eu creio que vem dele.

Então primeiramente Deus, eu coloco muito assim, que se eu estou fazendo uma aplicação de rapé e Yawá (um encantado) está comigo, foi permissão dele, porque ele sabe que naquele momento eu vou precisar, entendeu? Ele sabe o momento que eu vou precisar, então minha gratidão vem dele, de tudo que eu vou fazer minha gratidão é ele, a floresta, a terra, o mar, o rio, o fogo primeiramente também (Kuãse Pataxó)

Deus para mim é tudo, é natureza, é meu respirar, é a água, eu acho isso que é a Natureza, porque eu acho que, eu acho não, tenho certeza, que sem a natureza a gente não vive, né, para mim Deus é isso, a conexão mesmo com a natureza, porque vem tudo dela, as medicinas vêm dela, a farinha que você come vem dela, vem da natureza, para mim é tudo, Deus para mim é a natureza (Marcy Pataxó).

Então, é... eu sou uma pessoa que não foi assim católica, que católico tem que estar ali dedicado, ali todos os dias, eu já não quis isso mesmo porque para mim, enfraquecia a história do meu povo, porque naquele tempo a gente foi obrigado a ser catequizado, foi obrigado a esquecer nosso dialeto, obrigado você a viver a vida que vivia, então aí eu falo para as meninas, vocês não estão proibido de batizar nem nada, mas vamos fortalecer esse vínculo, não é uma crença, mas era o que nosso povo vivia, eles era conectado assim com a floresta, era conectado, acreditava... eu escutei muito de alguns anciões, sobre o Tucum ali, é a proteção da criança, de ter o batismo de água e sal, que eles acreditava que você ter uma água natural, na verdade não era o sal que eles colocava ali, era a água do mar que eles colocava ali para beber, que aí tava fechando seu corpo, uma forma de você se sentir protegido, se batizava no rio, então, eu queria sempre trazer isso para as pessoas aqui (Tapy Pataxó)

O Corpo-Natureza e a relação com o sagrado na cosmovisão ameríndia trazem um corpo que vive múltiplas dimensões, um corpo conectado com a natureza, que se vitaliza pela agência das ervas, do fogo, da água durante rituais, que recebe mensagens dos encantados, que espera o tempo da natureza para confeccionar um objeto sagrado, que transmite conhecimento de geração para geração através da oralidade e da observação dos mais velhos – como os banhos de ervas, por exemplo. É um corpo imerso em um jogo de forças, entre os costumes, tais como: o resgate das medicinas da terra e da espiritualidade, além dos costumes impostos por um processo de dominação e pelo apagamento da história de um povo.

Considerações Finais

Muitas são as invisibilidades ocupadas pelos corpos das mulheres indígenas Pataxó da Reserva Porto do Boi: os apagamentos e as resistências de um povo, a relação diferenciada com o tempo — um tempo que vai e volta, que circula, um tempo espiral, um tempo do encontro, o tempo da natureza, do sagrado, da espiritualidade, da vida, o tempo dos acontecimentos e das histórias.

Diversas camadas se conectam neste trabalho, como as mulheres indígenas Pataxó da Reserva Porto do Boi vivem seus corpos, a relação com a natureza, a natureza como parte dos corpos, espiritualidade, os territórios. Fala de um povo guerreiro, com muitas histórias de resistência, e faz um recorte sobre as mulheres dessa etnia — mulheres que, diariamente, constroem um espaço de partilha, de resgate da ancestralidade, das medicinas sagradas, das rodas ao redor do fogo e do conhecimento transmitido pela oralidade.

O trabalho aqui apresentado evidencia a generosidade de um povo que já sofreu inúmeras violências, mas que hoje ensina sobre amor, respeito e a sabedoria da Mãe Natureza — seus ciclos, seus tempos e a interação com os diversos mundos humanos, não-humanos e mais-que-humanos (animais, vegetais, minerais, espirituais, entre outros). Inspira, assim, um modo de vida no qual é possível construir um corpo que viva em harmonia com o planeta, pois dele faz parte.

Cartografar os corpos por meio das narrativas femininas é uma forma de honrar suas histórias, o conhecimento transmitido pela oralidade e outras concepções de corpo — concepções pautadas na vida, nos acontecimentos e nos encontros com o simples, que permitem estar presente e fazer corpo junto.

Trazer esses fragmentos é uma forma de resistência, de combater as invisibilidades e de mostrar o nome e sobrenome daquelas cujas histórias foram violentamente apagadas. É mostrar um modo de resistência que se expressa na vivência dos corpos: um corpo que emerge do acontecimento, da vida, dos atravessamentos e desafios, em um continuum de formas em processo de evolução — pulsando, expandindo, retraindo e escolhendo modos de vir a ser.

Referências Bibliográficas
Krenak, A. (2020) *A vida não é útil* (1ª ed.) São Paulo: Companhia das Letras
Baniwa, B. (2023) *Mulheres: corpos-território em resistência!* Porto Alegre: Fundação Luterana de Diaconia: Conselho de Missão entre Povos Indígenas.
Favre, R. (2021) *Do corpo ao livro* (1ª ed.) São Paulo: Summus.
Martins, L.M. (2021) P*erformances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. (1ª ed.), Rio de Janeiro: Cobogó.
Povo Pataxó. (2021) *Inventário Cultural Pataxó: tradições do povo Pataxó do Extremo Sul da Bahia.* Bahia: Atxohã / Instituto Tribos Jovens (ITJ).
Rozisca, V. I. (2020) *Potencialidades pedagógicas do eco-etno-turismo na Aldeia Pé do Monte*. Teixeira de Freitas: UFSB.
Tavares, I. do N. (2019) Terra, água e sementes: do corpo território das mulheres indígenas a uma concepção de soberania alimentar. In: Lima, A. A. de; Queiroz, A. L; Dornelas, R. S.; Schottz, V. (Org.). *Mulheres e soberania alimentar: sementes de mundos possíveis*. Rio de Janeiro: Instituto PACS.

invisibilidades - REVISTA IBERO-AMERICANA DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO, CULTURA E ARTES | #22 | ISSN 1647-0508 | DOI 10.64493/INV.22 | junho 2026

Seres Encantados

10.64493/INV.22.16

Arkus Nobrega Rodrigues
Seringal das Artes, Santarém,
Brasil

artigo recebido: 22.02.2026
artigo aceite para publicação: 15.04.2026

This work is licenced under a Creative Commons BY-NC-ND 4.0.

Rodrigues, A. (2026). Seres Encantados. Invisibilidades - Revista Ibero-Americana de Pesquisa em Educação, Cultura e Artes. https://doi.org/10.64493/INV.22.16

A Exposição "Seres Encantados" foi a primeira intervenção artística realizada no âmbito natural do Igapó1, onde a visitação só era possível por meio de canoas.

Idealizada pelo artista Arkus Nobrega e amigos artistas colaboradores do Seringal das Artes2, realizada em 2022, esta iniciativa explorou diferentes linguagens da artes visuais e sonoras - esculturas, instalações, intervenções musicais e performáticas -, que deram vida aos encantados.

A mostra ocorreu na comunidade Caranazal próximo à vila de Alter do Chão, no Pará, com sua base e recepção no espaço Seringal das Artes, onde ocorreu uma agenda paralela.

A intervenção promoveu um diálogo híbrido entre diversas linguagens artísticas, permitindo a construção coletiva do conceito desta instalação no ambiente natural. O objetivo foi revisitar e reinterpretar a espacialidade da natureza, levando em consideração a materialidade e a contextualização do local. E ao mesmo tempo, potencializou e reafirmou as possibilidades conceituais e plásticas da obra.

A exposição provocou uma reflexão entre a comunidade e o espectador sobre questões socioambientais, evidenciando a rica biodiversidade da Amazônia: um verdadeiro mundo das águas e das florestas, lar de povos ancestrais que criaram uma cosmovisão repleta de interpretações sobre mundo físico e de diversas crenças, como o Curupira3 , o Boto4, a Matinta Pereira5, e outros. Esse vasto universo cosmológico é um pilar do imaginário popular amazônico. Dessa forma, a exposição ofereceu um espaço artístico para a comunidade do Caranazal (não apenas para turistas visitantes da vila de Alter do Chão), promoveu sua integração com a arte e uma reflexão sobre o seu envolvimento com a sustentabilidade desse rico ecossistema. A exposição proporcionou uma experiência visual, sensorial e ambiental única aos visitantes.

Duas linguagens artísticas protagonizam essa intervenção:

Instalações: Esculturas de madeira elaboradas a partir de troncos, galhos e raízes recicladas da natureza, além de objetos do cotidiano ribeirinho encontrados às margens dos rios, igarapés6 e igapós, criando formas zoomorfas que interagem com a paisagem e o universo dos encantados. Todas são da autoria do artista Arkus Rodrigues.

Apresentações: Intervenções musicais e performances pontuais ao longo do período da exposição.

Os espectadores realizaram o circuito de visitação por terra e principalmente pelo igarapé, adentrando as matas alagadas do igapó em canoas disponibilizadas pela associação dos canoeiros do Caranazal para o evento.

Como uma experiência embrionária, a exposição "Seres Encantados" foi realizada com ações nesse território sob a perspectiva do relacionamento entre a criação artística e o contexto socioambiental.

Igapó é um ecossistema da Amazônia caracterizado por florestas permanentemente ou sazonalmente inundadas por rios de águas pretas ou claras. Portal Amazônia https://portalamazonia.com/.
Seringal das Artes é um espaço localizado em Alter do Chão, no município de Santarém, Pará, focado em proporcionar vivências amazônicas que unem arte, natureza e cultura local.
Curupira é um personagem do folclore amazônico que tem como característica cabelos vermelhos e seus dois pés virados para trás. Segundo a lenda, ele é a entidade protetora das matas e dos animais, que utiliza pegadas e sons como apito para despistar caçadores e visitantes.
Boto Um dos animais-símbolo da região amazônica, o boto cor-de-rosa está ameaçado de extinção e sofre com a caça ilegal e a seca intensa que vem atingindo os rios locais. https://www.nationalgeographicbrasil.com/

Matinta-Perera é uma personagem do folclore brasileiro. Trata-se de uma bruxa velha que a noite se transforma em um pássaro agourento que pousa sobre os muros e telhados das casas e se põe a assobiar, e só para quando o morador, já muito enfurecido pelo estridente assobio, promete a ela algo para que pare (tabaco, café, cachaça ou peixe). Wikipedia.
Igarapé, do tupi “caminho de canoa” (ygara + pé), refere-se a cursos d’água estreitos, rasos e navegáveis, típicos da Amazônia, que correm dentro da mata. Wikipedia.



“A ideia da exposição nasceu há alguns anos, quando eu e três amigos estávamos remando de canoa pelo igapó do Caranazal, coletando elementos naturais para criar uma obra de arte. Passamos boa parte do dia imersos nessa atividade, encantados pela beleza e pela conexão profunda com a natureza ao nosso redor. Mas, conforme a tarde avançava, percebemos que estávamos perdidos em um verdadeiro labirinto de árvores e vegetações aquáticas.

Foi então que Inár começou a ficar apreensivo, nervoso. Ele nos avisou que aquele horário era sagrado para os seres encantados da floresta — que deveríamos encontrar o caminho de volta o mais rápido possível antes que a mãe d’água despertasse. No começo, não demos muita atenção, rindo da situação... até que um estranho assobio ecoou no ar, parecido com o canto de um pássaro. Logo depois, um rebuliço na água ao lado da nossa canoa nos fez arrepiar. Naquele instante, caímos na realidade: estávamos prestes a enfrentar o desconhecido.

Essa experiência marcou profundamente nosso imaginário e reforçou nossa conexão com as lendas e mitos amazônicos — aquelas histórias dos seres encantados que habitam as águas e as matas da região. Por sorte, conseguimos encontrar o “portal” de saída daquela floresta encantada e remamos rápido para fugir daquela sensação inquietante.

Apesar do susto, essa vivência ficou gravada em nossas memórias por muito tempo. Decidi então mergulhar ainda mais fundo nesse universo fascinante do imaginário amazônico popular e criar a exposição “Seres Encantados”.

Arkus Nobrega, 2022.





EXPOSIÇÃO

SERES ENCANTADOS

ARTISTA
ARKUS RODRIGUES



Patrimônio cultural, memória do Cerrado e a invisibilidade dos guarda-parques no Parque Nacional da Chapada dos Veadeiros

Cultural heritage, Cerrado memory and the invisibility of park rangers in the Parque Nacional da Chapada dos Veadeiros (PNCV)

10.64493/INV.22.17

Marcelo Daniel Segalerba Bourdette
Universidade de Brasília, Brasil

Ana Carolina Kalume Maranhão
Universidade de Brasília, Brasil

Isabella de Farias Sampaio
Universidade de Brasília, Brasil

Paulo Henrique Soares de Almeida
Universidade de Brasília, Brasil

artigo recebido: 6.03.2026
artigo aceite para publicação: 19.03.2026

This work is licenced under a Creative Commons BY-NC-ND 4.0.

Bourdette, M.; Maranhão, A.; Sampaio, I.; Almeida, P. (2026). Patrimônio cultural, memória do Cerrado e a invisibilidade dos guarda-parques no Parque Nacional da Chapada dos Veadeiros (PNCV). Invisibilidades - Revista Ibero-Americana de Pesquisa em Educação, Cultura e Artes. https://doi.org/10.64493/INV.22.17

Resumo

O Parque Nacional da Chapada dos Veadeiros (PNCV), Patrimônio Mundial Natural da UNESCO, é um território vivo onde memória, cultura e ecologia se entrelaçam nas paisagens do Cerrado. No entanto, os sujeitos que fazem a mediação cotidiana entre esse patrimônio e as pessoas, os guarda-parques, permanecem ausentes da estrutura formal das Unidades de Conservação brasileiras, configurando uma invisibilidade institucional com consequências diretas para a proteção dos valores culturais e ambientais da unidade. Este artigo analisa essa lacuna a partir de 30 entrevistas em profundidade junto a seis grupos de atores: funcionários do ICMBio, guardas-patrimoniais, guias locais, brigadistas, visitantes e membros da comunidade do entorno. A figura do guarda-parque, quando apresentada em sua dimensão interdisciplinar, enquanto educador ambiental, mediador cultural e guardião do território, é reconhecida como fundamental pela maioria dos entrevistados. Argumenta-se ainda que o guarda-parque representa um agente de educação patrimonial e artística em contexto não formal, capaz de mediar a relação entre comunidades e os valores culturais, paisagísticos e simbólicos do Cerrado. Conclui-se que tornar visível essa figura profissional é condição para a proteção efetiva de um território cuja riqueza é simultaneamente natural, cultural e simbólica.

Palavras-chave: Patrimônio cultural; Guarda-parques; Parque Nacional da Chapada dos Veadeiros; Cerrado; Território; Educação artística.

Abstract

Chapada dos Veadeiros National Park (PNCV), a UNESCO Natural World Heritage Site, is a living territory where memory, culture and ecology intertwine within the landscapes of the Cerrado. However, the subjects who carry out the daily mediation between this heritage and the public, the park rangers, remain absent from the formal structure of Brazilian Conservation Units, resulting in an institutional invisibility with direct consequences for the protection of the park's cultural and environmental values. This article examines this gap based on 30 in-depth interviews conducted with six groups of actors: ICMBio staff, security guards, local guides, firefighters, visitors, and members of the surrounding community. The figure of the park ranger, when presented in its interdisciplinary dimension, as an environmental educator, cultural mediator, and guardian of the territory, is recognized as necessary by the majority of interviewees. It is further argued that the park ranger represents an agent of heritage and artistic education in a non-formal context, capable of mediating the relationship between communities and the cultural, landscape, and symbolic values of the Cerrado. It is concluded that making this professional figure visible is a prerequisite for the effective protection of a territory whose richness is simultaneously natural, cultural, and symbolic.

Keywords: Cultural heritage; Park rangers; Chapada dos Veadeiros National Park; Cerrado; Territory; Arts education.

1. Introdução

O Cerrado constitui um dos principais biomas brasileiros, ocupando aproximadamente um quarto do território nacional e abrigando uma das maiores biodiversidades do planeta. Suas paisagens, caracterizadas por campos rupestres, veredas e cerradões, reúnem diversidade ecológica, repertórios simbólicos e memória coletiva, configurando espaços de pertencimento para diferentes comunidades tradicionais. O Parque Nacional da Chapada dos Veadeiros (PNCV), reconhecido pela UNESCO como Patrimônio Mundial Natural em 2001, expressa de maneira particular essa condição, reunindo biodiversidade excepcional e um patrimônio cultural de profundidade histórica e simbólica que o torna referência tanto para a conservação ambiental quanto para a identidade das populações do seu entorno.

A preocupação com a proteção desses territórios não é recente. A expansão humana e o uso intensivo dos recursos naturais impulsionaram, a partir do século XIX, o surgimento da concepção moderna de proteção da natureza (Miller, 1994; Davenport, 2002). Naturalistas, escritores e filósofos norte-americanos como Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau e John Muir foram pioneiros ao propor que partes das terras públicas, com seus valores estéticos, faunísticos e florísticos, fossem preservadas como herança para as gerações futuras. Esse impulso, contudo, carrega uma tensão que permanece por décadas, pois ao

instituir legalmente a separação entre natureza e cultura, entre área protegida e comunidade, o modelo convencional de conservação correu o risco de invisibilizar os sujeitos que, há muito mais tempo, habitavam, narravam e cuidavam desses territórios.

No Brasil, essa tensão se manifesta com clareza nas Unidades de Conservação. O país possui um dos maiores conjuntos de áreas protegidas do mundo, com mais de 230 milhões de hectares distribuídos entre Unidades de Conservação federais, estaduais e municipais, segundo dados do Cadastro Nacional de Unidades de Conservação (CNUC/MMA, 2023), mas enfrenta déficit de efetividade, marcado por irregularidades fundiárias, escassez de recursos, infraestrutura precária e, sobretudo, insuficiência de pessoal qualificado (Jorge Pádua, 1997; Milano, 1997). A literatura é inequívoca ao demonstrar que a efetividade de proteção das UC está diretamente correlacionada à presença de guarda-parques e ao controle das atividades ilegais (Bruner et al., 2001), sendo precisamente essa figura a que permanece ausente da estrutura formal das UC federais brasileiras, onde nunca foi institucionalizada como cargo civil de carreira.

Essa ausência vai além de uma lacuna administrativa, representa o apagamento dos mediadores que constroem, na prática cotidiana, a relação entre o patrimônio natural e cultural de um território e as pessoas que o frequentam, vivem em seu entorno ou dele dependem. O guarda-parque atua como educador ambiental, intérprete do território, guardião da memória do lugar e elo entre a gestão institucional e as comunidades locais, sendo reconhecido em muitos países como figura profissional consolidada, enquanto no Brasil permanece à margem das políticas públicas de conservação. Nesse sentido, o guarda-parque pode ser compreendido também como um agente de educação patrimonial e artística em contexto não formal: ao narrar as paisagens, mediar a fruição estética do território e facilitar o contato das comunidades com os bens culturais do Cerrado, exerce uma função análoga à do educador de artes, aquele que promove a leitura sensível e crítica do mundo por meio do patrimônio (Barbosa, 2012; Martins et al., 2010).

Inserido no bioma Cerrado, o PNCV exemplifica esse diagnóstico, reconhecido internacionalmente por sua excepcional biodiversidade e pela riqueza de suas paisagens culturais, o Parque abriga não apenas espécies endêmicas e ameaçadas, mas também sítios históricos e arqueológicos, saberes tradicionais e uma comunidade cujo modo de vida foi profundamente reconfigurado pela presença da unidade, da identidade garimpeira à vocação ecoturística.

Diante desse cenário, este artigo analisa a necessidade de guarda-parques para a conservação dos valores ambientais e culturais do PNCV, a partir da percepção de seis grupos de atores diretamente envolvidos com a unidade: funcionários do ICMBio, guardas-patrimoniais, guias locais, brigadistas, visitantes e membros da comunidade do entorno. A pesquisa adota abordagem qualitativa de caráter exploratório e descritivo, com 30 entrevistas em profundidade coletadas em 16 saídas de campo entre setembro e novembro de 2013, analisadas por meio da Análise de Conteúdo (Bardin, 2009).

A hipótese central é que a incorporação de guarda-parques devidamente organizados e capacitados, preferencialmente oriundos das comunidades locais e portadores do conhecimento territorial acumulado, resultará em proteção mais efetiva dos valores culturais, ambientais, patrimoniais e das vidas humanas presentes na unidade. Tornar visível essa figura profissional é, nesse sentido, tornar visível o próprio Cerrado como patrimônio vivo.

2. Procedimentos Metodológicos

Esta pesquisa adota uma abordagem qualitativa de caráter exploratório e descritivo (Gil, 1999; Selltiz et al., 1987), orientada pela análise das percepções de diferentes atores sociais sobre a necessidade de guarda-parques no Parque Nacional da Chapada dos Veadeiros (PNCV). A opção pela pesquisa qualitativa fundamenta-se na necessidade de compreender em profundidade as dinâmicas de proteção de uma Unidade de Conservação, tema escassamente pesquisado no Brasil sob essa perspectiva (Flick, 2009; Goldenberg, 2007).

2.1 Coleta de dados

O instrumento de coleta de dados escolhido foi a entrevista em profundidade semiestruturada, por sua capacidade de revelar informações, percepções e experiências a partir da fala dos informantes, permitindo ao pesquisador analisá-las e apresentá-las de forma estruturada (Duarte, 2006). As entrevistas foram conduzidas com base em um roteiro composto por questões amplas, organizadas em dois blocos temáticos: o primeiro dedicado à identificação dos valores presentes no PNCV e dos principais problemas e ameaças à unidade; o segundo voltado à percepção sobre proteção em campo e a necessidade da figura do guarda-parque.

A amostra foi composta por 30 entrevistados, selecionados intencionalmente entre seis grupos de atores: i) funcionários do Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade (ICMBio); ii) guardas-patrimoniais; iii) guias locais; iv) visitantes; v) membros da comunidade do entorno; e vi) brigadistas. Essa composição buscou abranger diferentes perspectivas sobre o manejo e a proteção do Parque, contemplando tanto os atores que nele trabalham quanto aqueles que o visitam ou residem em seu entorno.

As entrevistas foram realizadas entre 21 de setembro e 30 de novembro de 2013, ao longo de 16 saídas de campo ao PNCV e municípios vizinhos. Cada entrevista teve duração média de 30 a 40 minutos, foi gravada e posteriormente transcrita de forma fidedigna, incluindo pausas e particularidades de linguagem dos entrevistados.

2.2 Análise dos dados

Os dados foram analisados por meio da Análise de Conteúdo Categorial Indutiva, com base na metodologia proposta por Bardin (2009), complementada pelos procedimentos descritos por Oliveira (2008). Essa abordagem é indicada para a análise de discursos diretos, permitindo identificar temas e categorias emergentes a partir dos dados brutos, sem categorias pré-definidas, por meio de raciocínio indutivo.

O processo de análise seguiu quatro etapas sequenciais. Na primeira, a pré-análise, realizou-se a leitura flutuante do material transcrito, com a definição do corpus e a delimitação das unidades de registro. Na segunda etapa, procedeu-se à exploração do material, com codificação aberta e agrupamento temático das verbalizações por recorrência e similaridade de sentido. A terceira etapa consistiu no tratamento e interpretação dos resultados, com a construção de categorias analíticas a partir dos temas identificados e a formulação de inferências à luz dos objetivos da pesquisa. Por fim, a quarta etapa envolveu a redação e validação

dos produtos gerados, submetidos à análise de três juízes independentes, pesquisadores externos que avaliaram a consistência e pertinência das categorias construídas.
Ao total, as entrevistas resultaram em 141 páginas de transcrições, que deram origem às categorias de análise utilizadas para discutir os problemas e ameaças presentes no PNCV, o perfil necessário do guarda-parque e o dimensionamento do quadro funcional adequado à proteção efetiva da unidade. Os critérios de validade adotados foram: exaustividade, representatividade, homogeneidade, pertinência, exclusividade e análise de juízes.

3. Áreas Protegidas e Unidades de Conservação: fundamentos e desafios de implementação

As áreas protegidas constituem o principal instrumento disponível ao homem moderno para assegurar a disponibilidade presente e futura de serviços ambientais essenciais à sua própria existência (Moore, 1993). Além de sua função ecológica, essas áreas detêm valor incalculável nos planos material, espiritual e cultural, gerando benefícios diretos e indiretos de ordem econômica, educacional e científica, e integrando o patrimônio ambiental e cultural das nações (Davenport, 2002). Proteger a diversidade biológica é, nesse sentido, uma questão estratégica para a humanidade, pela relevância dos serviços ecossistêmicos que a natureza provê (Ganem, 2011).
No Brasil, a origem das Unidades de Conservação (UC) remonta ao Império, com as primeiras medidas de proteção à vegetação nativa no século XIX. A criação da Floresta da Tijuca, em 1861, é considerada um marco inaugural, e os primeiros parques nacionais — Itatiaia (1937), Iguaçu e Serra dos Órgãos (1939) — consolidaram o modelo de proteção formal por meio da criação de espaços legalmente delimitados (Pádua, 1997). A institucionalização do sistema nacional de áreas protegidas culminou com a promulgação da Lei n.º 9.985/2000, que criou o Sistema Nacional de Unidades de Conservação (SNUC), definindo categorias, objetivos e instrumentos de gestão, entre eles o Plano de Manejo (MMA, 2000).
Apesar do significativo avanço legal e da expansão territorial do sistema, o Brasil possui um dos maiores conjuntos de áreas protegidas do mundo, com mais de 230 milhões de hectares (CNUC/MMA, 2023). Porém, a simples proteção legal tem se mostrado insuficiente para garantir a integridade das áreas criadas (Oldfield, 1988; Terborgh & Van Schaik, 2002).
As UC brasileiras enfrentam um conjunto de desafios: irregularidades fundiárias, escassez de recursos financeiros, infraestrutura precária, insuficiência de pessoal de campo qualificado, planejamento deficiente e baixa eficácia de gestão (Jorge Pádua, 1997; Milano, 1997). Apesar da expansão do sistema, estudos indicam que muitas UC não utilizam seus planos de manejo de forma efetiva, e a gestão é conduzida de maneira precária e sem foco em resultados (Araújo et al., 2012). A falta de recursos humanos e financeiros constitui, nesse contexto, o principal obstáculo a uma gestão eficaz (Faria, 2012; Medeiros et al., 2007).

4. O Parque Nacional da Chapada dos Veadeiros: valores, ameaças e vulnerabilidades

O Parque Nacional da Chapada dos Veadeiros (PNCV), criado pelo Decreto n.º 49.875, de 11 de janeiro de 1961, situa-se no nordeste do estado de Goiás, nos municípios de Alto Paraíso de Goiás, Cavalcante, Colinas do Sul e Teresina de Goiás. Com 65.514 hectares, insere-se no bioma Cerrado, o segundo maior em extensão territorial do Brasil, ocupando 23,92% do país, e constitui uma das áreas mais importantes de conservação do Planalto Central (MMA, 2009).
O PNCV abriga uma notável diversidade de fitofisionomias, com predominância de campos rupestres, campos limpos, campos sujos e cerrado sentido restrito, além de espécies endêmicas, raras e ameaçadas de extinção (Ribeiro et al., 1983). Sua relevância para a conservação da biodiversidade é reconhecida internacionalmente em 2001, quando a UNESCO declarou o Parque Patrimônio Mundial Natural e constituiu-o como área-núcleo da Reserva da Biosfera do Cerrado Fase II. O PNCV integra ainda o corredor ecológico Paraná-Pirineus e a Área de Proteção Ambiental do Pouso Alto, formando um mosaico regional de proteção que inclui 15 Reservas Particulares do Patrimônio Natural, três Parques Municipais e uma APA (Lima, 2014).
A despeito de sua importância, o PNCV apresenta vulnerabilidades expressivas do ponto de vista da gestão. Os valores a serem protegidos são amplos e heterogêneos, abrangendo desde sistemas ambientais e espécies ameaçadas até sítios históricos e arqueológicos, vidas humanas de visitantes e funcionários, e valores patrimoniais materiais (Moore, 1993). Os problemas e ameaças identificados incluem caça, coleta de produtos não madeireiros, incêndios de origem antrópica, extração mineral, espécies exóticas invasoras, ocupação humana irregular e construção de infraestruturas (WWF, 2010).
A estrutura de recursos humanos disponível no Parque é notoriamente insuficiente para fazer frente a essa complexidade. Além da baixa de Analistas Ambientais efetivos do ICMBio, somam poucos trabalhadores terceirizados (guardas-patrimoniais e apoio), além de brigadistas contratados temporariamente nas estações secas. Os dados do RAPPAM indicam que, em ambos os ciclos avaliados, os recursos humanos e financeiros foram considerados inadequados para a realização das ações críticas de proteção, e que não havia pessoal em número suficiente para a gestão efetiva da unidade (ICMBio, 2011). A ausência de uma rotina sistemática de fiscalização, a falta de ocupação dos postos de controle e a precariedade das vias internas agravavam o cenário de vulnerabilidade.

5. O Guarda-parque: identidade, funções e situação no Brasil

Ao longo de diferentes épocas e culturas, sempre existiu alguma pessoa encarregada do manejo e proteção de recursos naturais em territórios delimitados, como forma de assegurar a sua disponibilidade para as comunidades humanas (Miller, 1997). Na tradição moderna, o termo ranger remonta à Inglaterra medieval do século XIV, onde os regardatores eram funcionários incumbidos de fazer cumprir o Código Florestal Real, patrulhando florestas, combatendo a caça furtiva e aplicando a lei (Cox, 1905). Nos Estados Unidos, Harry Yount, do Parque Nacional de Yellowstone (1880-1881), é reconhecido como o pai do serviço moderno de guarda-parques, tendo sido o primeiro a defender a criação de um corpo profissional para a proteção de áreas naturais (Albright & Taylor, 1929;

Farabee, 2003).
A Federação Internacional de Guarda-parques (FIG) define o guarda-parque como "a pessoa envolvida nas práticas de preservação e proteção de todos os aspectos das áreas selvagens, históricas ou sítios culturais", que propicia oportunidades recreativas, interpreta os valores do sítio e promove relações entre as comunidades locais e a administração da área (IRF, 2014). Para a Associação Brasileira de Guarda-parques (ABG), esses profissionais são "a principal ferramenta de gestão para as unidades de conservação", o elo fundamental entre as políticas públicas e as comunidades locais. São descritos, ainda, como "os olhos e os ouvidos do manejo das áreas protegidas" e os primeiros a perceber mudanças nos padrões de uso e nas atitudes das populações do entorno (Smith, 2003).
O perfil do guarda-parque é essencialmente interdisciplinar, afinal suas competências abrangem proteção, pesquisa e monitoramento, educação ambiental, relações comunitárias e atendimento ao público, além de serviços de primeiros socorros, busca e resgate. O guarda-parque é, ao mesmo tempo, educador, mediador de conflitos, protetor do patrimônio natural e cultural, guardião da segurança dos visitantes e representante visível do Estado no território da unidade (Moore, 1993; Smith, 2003).
Nessa dimensão educativa e cultural, o guarda-parque aproxima-se da figura do mediador patrimonial e do educador artístico em contexto não formal, conforme debatido por Barbosa (2012) e Martins et al. (2010), ao conduzir visitantes por paisagens carregadas de sentido histórico, simbólico e estético, o guarda-parque promove experiências de leitura e fruição do patrimônio cultural, contribuindo para a formação de vínculos identitários com o território.
No Brasil, o quadro dos guarda-parques é marcado por grande heterogeneidade e fragmentação. Apenas os guarda-parques militares, integrantes de Batalhões Ambientais, Florestais ou do Corpo de Bombeiros, têm reconhecimento formal em nível federal. Os guarda-parques civis, que incluem servidores estaduais e municipais, guarda-parques indígenas, voluntários e de áreas privadas, operam sob denominações, contratos e níveis de exigência muito variados, sem uma base nacional unificada (Chagas, 2013; Figueiroa & Floriani, 2012).
A ausência de um quadro profissional de guarda-parques nas UC brasileiras é uma das principais lacunas da política de conservação do país. A falta de reconhecimento legal da profissão em âmbito federal, a insuficiência de formação específica, a sobrecarga das funções sobre analistas ambientais e trabalhadores terceirizados, e a ausência de condições laborais adequadas compromete sistematicamente a efetividade de proteção das unidades (Araújo et al., 2012).
É importante distinguir o guarda-parque das demais figuras que atuam nas UC federais brasileiras. A descrição da ocupação de guarda-parque pela Classificação Brasileira de Ocupações (CBO/MTE, código 3522-05) o equipara ao "Agente de defesa ambiental", reduzindo suas funções à vistoria e fiscalização. O cargo de Analista Ambiental do ICMBio é definido de forma ampla e com perfil predominantemente administrativo e de planejamento, sem especificação de lotação em campo. O guarda-patrimonial, por sua vez, tem atribuições contratuais restritas à proteção do patrimônio físico da unidade. Nenhuma dessas descrições contempla o conjunto de competências que caracteriza o guarda-parque profissional segundo Moore (1993) e IRF (2014). Essa lacuna funcional, não apenas quantitativa, é o ponto de partida para compreender a necessidade de institucionalizar a carreira no Brasil.

6. Análise e Discussão dos Resultados

Os resultados das entrevistas revelam amplo reconhecimento da importância do Parque Nacional da Chapada dos Veadeiros entre todos os grupos consultados, ainda que com ênfases distintas. Funcionários do ICMBio, guias locais, brigadistas e guardas-patrimoniais identificam o Parque como reserva estratégica de biodiversidade do Cerrado, um banco genético e regulador climático, enquanto a comunidade do entorno destaca sobretudo sua relevância econômica e identitária. Visitantes, por sua vez, ressaltam o valor cênico e recreativo da unidade.
A dimensão econômica da relação entre o Parque e as comunidades vizinhas emerge como elemento central nas falas. A conversão do perfil da região, de comunidade garimpeira para polo ecoturístico, é reconhecida por todos os grupos como transformação positiva e profunda, associada diretamente à existência do PNCV. A geração de empregos diretos (guias, brigadistas, guardas-patrimoniais) e indiretos (pousadas, restaurantes, serviços) posiciona o Parque como âncora da socioeconomia local, especialmente na Vila de São Jorge.
Esse vínculo, contudo, também é fonte de tensões. A extinção da obrigatoriedade de guias credenciados, implementada em 2013, reduziu drasticamente a contratação desses profissionais e gerou um conflito socioeconômico que fragilizou a parceria histórica entre guias e gestão da unidade. Passada mais de uma década, a situação evoluiu de forma ambivalente: o fluxo de visitantes cresceu significativamente, especialmente após o aumento da área do PNCV de 65.514 para 240.611 hectares em 2017 (ICMBio, 2019), o que intensificou tanto a pressão sobre os recursos naturais quanto a demanda por mediadores culturais qualificados. Contudo, a regularização da atividade dos guias e a recuperação do sistema de credenciamento ainda carecem de implementação consistente.
A análise categorial das entrevistas identificou três grandes eixos de problemas que comprometem a proteção efetiva do PNCV: os incêndios, a insuficiência de fiscalização e a carência de recursos humanos.
Os incêndios foram apontados pela maioria dos grupos como o principal problema crônico da unidade. Dados históricos indicam que 41% dos focos de incêndio registrados entre 1990 e 2004 tinham origem criminosa, enquanto outros 25% eram de causa desconhecida, o que evidencia a necessidade simultânea de reforço nas atividades de vigilância e de maior capacidade técnica para identificar a origem dos focos (Brasil, 2009). Incêndios provenientes de fazendas vizinhas, que adentram os limites do Parque, são recorrentes e colocam em risco tanto os valores naturais quanto as vidas de visitantes e trabalhadores. Os brigadistas e funcionários do ICMBio foram os grupos que expressaram com maior clareza a gravidade do problema e a insuficiência dos recursos disponíveis para enfrentá-lo.

> "Eu acho que o principal problema é o fogo, né? Então, de fato, né, é o - uma preocupação que a gente tem, né, durante seis meses muito forte e, durante os outros meses, mais pro - por - por questões naturais, como o fogo de raio, né? (...) Mas a gente tem bastante incêndio criminoso e muitos que vêm de fazendas que tão limpando o parque. Isso a gente tem bastante" (Funcionário do ICMBio).

A insuficiência de fiscalização foi apontada pela totalidade dos entrevistados como problema estrutural. O PNCV contava com apenas quatro analistas ambientais com atribuição de fiscal, responsáveis por uma área de 65.514 hectares, uma proporção de aproximadamente 16.000 hectares por fiscal.
A ausência de rotina sistemática de patrulhamento, a falta de ocupação permanente dos postos de controle e a precariedade das vias internas agravavam a vulnerabilidade da unidade a atividades ilegais, especialmente caça furtiva, extração mineral e invasões. Os visitantes, o grupo mais exposto à sensação de insegurança, relataram episódios de desorientação em trilhas sem acompanhamento e ausência de suporte em emergências, reforçando a percepção de abandono institucional na ponta do sistema.
"(...) e o número também de, de... como é que fala? De fiscais, de, de funcionários do Parque acho que se aumentasse a fiscalização, porque o que tem é pouco, não dá conta pelo tamanho do parque. Então acho que é três pontos: aumentar o número de brigadistas, é... aumentar o número de funcionários, fiscais né?!" (Brigadista).
A falta de pessoal é a questão mais consensual entre todos os grupos. A sobreposição de funções entre analistas ambientais, brigadistas e guardas-patrimoniais, que assumem tarefas além de seus contratos por força das circunstâncias, configura um quadro de sobrecarga funcional que compromete a qualidade e a segurança de todos. Este achado é consistente com a literatura, indicando que a efetividade de proteção das áreas protegidas está diretamente relacionada à presença de pessoal de campo qualificado, e não apenas à dotação orçamentária (Bruner et al., 2001).
Apesar do amplo reconhecimento da necessidade de mais pessoal na proteção, a figura específica do guarda-parque mostrou-se pouco conhecida pela maior parte dos entrevistados. Visitantes, brigadistas e membros da comunidade confundiram frequentemente o guarda-parque com guardas-patrimoniais, fiscais ambientais ou vigilantes. Apenas funcionários do ICMBio e parte dos guias locais descreveram a função com precisão, associando-a a uma presença móvel e multifuncional dentro da unidade: patrulhamento, educação ambiental, atendimento ao visitante, monitoramento e resposta a emergências.

> "(...) ah, eu acredito que a figura dos guarda parques ainda não é instituída né, na administração pública federal, eu vejo que ela é de muita importância pras unidades em geral, eu acho que elas poderiam dá muito apoio, muito suporte e que de preferência isso teria que está assim nos editais de contratação das comunidades de entorno né, pra vê essa integração, porque eles que são os detentores do conhecimento, do local, dos bichos né. (...), então que os guarda parques a gente conseguisse criasse a estrutura de comunidade do entorno e valorizar as pessoas do local" (Funcionário do ICMBio).

Essa lacuna de conhecimento tem implicações práticas relevantes. A comunidade foi o grupo que menos reconheceu a necessidade da figura: apenas 60% dos entrevistados desse grupo julgaram necessária a presença de guarda-parques no PNCV, índice explicado tanto pelo desconhecimento das funções quanto por conflitos históricos com a gestão da unidade e pelo temor de maior controle sobre as comunidades vizinhas. Os demais grupos, em proporções elevadas, manifestaram-se a favor da implantação de um corpo de guarda-parques.
O perfil desejado, construído a partir das verbalizações dos entrevistados e confrontado com as Competências Universais Essenciais dos Guarda-parques da Federação Internacional (FIG/IRF), revela uma forte convergência com o padrão internacional nas dimensões de ecologia básica e conservação, garantia da integridade dos ecossistemas, interpretação e educação ambiental e relacionamento comunitário. Lacunas foram identificadas nas dimensões de resposta a emergências, administração e tecnologia, omissões atribuídas ao desconhecimento do espectro completo das funções. O resultado aponta para a necessidade de um guarda-parque com formação interdisciplinar robusta, habilidades de comunicação e negociação social, vocação para o trabalho de campo e conhecimento profundo das particularidades do bioma Cerrado e da história regional.
No que diz respeito à articulação com o campo da educação artística e cultural, os dados revelam que os entrevistados, especialmente guias e visitantes, reconhecem no território do PNCV uma dimensão estética e simbólica que transcende a conservação ambiental. As paisagens do Cerrado, com suas formas geológicas singulares, cachoeiras, veredas e vegetação rupestre, são percebidas como objetos de contemplação, de narração e de pertencimento cultural. Nesse sentido, o guarda-parque emerge como mediador privilegiado entre esse patrimônio e as pessoas, exercendo uma função análoga à da educação museal e do trabalho de educadores artísticos em espaços não convencionais (Martins et al., 2010). A formação desse profissional deve, portanto, incorporar competências de leitura e interpretação do patrimônio cultural, natureza, memória, identidade e estética, para além das atribuições técnicas de fiscalização e proteção.
A presença de guarda-parques foi associada diretamente à sensação de segurança. A quase totalidade dos entrevistados afirmou que se sentiria mais segura com esses profissionais em campo, percepção especialmente acentuada entre visitantes, que experienciam a unidade como um espaço sem respaldo institucional em emergências.
Em síntese, os dados revelam uma unidade de conservação de elevada importância ecológica e simbólica, operando com estrutura de proteção criticamente insuficiente. A ausência de um corpo profissional de guarda-parques é compensada, de forma precária, pelo esforço sobreposto de brigadistas, guias e guardas-patrimoniais. A literatura e os achados empíricos convergem para a mesma conclusão: a proteção efetiva do PNCV requer a criação e institucionalização de um quadro profissional de guarda-parques, com perfil adequado às especificidades locais, integrado às comunidades do entorno e sustentado por formação continuada, que inclua dimensões de educação ambiental, patrimonial e artística, e condições laborais dignas.

7. Considerações Finais

Este estudo teve como objetivo analisar a necessidade de guarda-parques para a proteção dos valores ambientais e culturais no Parque Nacional da Chapada dos Veadeiros (PNCV), a partir da percepção de seis grupos de atores diretamente envolvidos com a unidade. Os resultados obtidos confirmam a hipótese central da pesquisa e permitem formular um conjunto articulado de conclusões sobre

a situação de proteção do Parque, o perfil necessário do guarda-parque e o dimensionamento mínimo de seu quadro funcional.

O PNCV é reconhecido pela expressiva maioria dos entrevistados como uma área de elevada importância ambiental, cultural e socioeconômica, condição reforçada pelo seu status de Patrimônio Mundial Natural (UNESCO, 2001) e pela sua centralidade para a subsistência das comunidades do entorno, cuja economia foi progressivamente reorientada do garimpo para o ecoturismo. Essa importância, no entanto, contrasta com a precariedade da estrutura de proteção disponível. Incêndios de origem antrópica, insuficiência de fiscalização e carência crítica de pessoal qualificado foram os três problemas mais recorrentes nas falas dos entrevistados, e todos eles convergem para um mesmo diagnóstico: o PNCV opera, há anos, abaixo do limiar mínimo de efetividade de manejo.

A totalidade dos grupos consultados, sem exceção, manifestou a necessidade de mais pessoal dedicado à proteção da unidade. A sobreposição de funções entre analistas ambientais, guardas-patrimoniais, brigadistas e guias locais, que assumem tarefas além de seus contratos por força da carência institucional, configura um quadro de sobrecarga e insegurança funcional que compromete tanto a qualidade da proteção quanto a integridade física e laboral dos próprios protetores. A literatura é inequívoca a respeito: a efetividade de proteção das áreas protegidas está diretamente relacionada à presença de guarda-parques em número suficiente, e não apenas à dotação orçamentária ou à extensão formal das atribuições de outros cargos (Bruner et al., 2001).

A figura do guarda-parque, apesar de ser desconhecida ou confundida por parcela significativa dos entrevistados, especialmente brigadistas, visitantes e membros da comunidade, é considerada necessária pela maior parte dos grupos quando devidamente explicada. Funcionários do ICMBio e guias locais foram os que melhor descreveram suas funções: presença móvel e permanente em campo, patrulhamento, educação ambiental, atendimento ao visitante, monitoramento de recursos e resposta a emergências. A confusão com guardas-patrimoniais e fiscais ambientais reflete, em larga medida, a própria ausência histórica dessa figura nas Unidades de Conservação federais brasileiras, onde nunca foi formalmente institucionalizada como cargo civil de carreira.

O perfil requerido aponta para formação interdisciplinar, vínculo com o Cerrado e com as comunidades locais, convergência que tem precedentes exitosos na América Latina e representa oportunidade concreta para o PNCV. Nesse contexto, merece especial atenção a dimensão artístico-cultural da formação do guarda-parque, ainda ausente das discussões sobre a carreira no Brasil. Inspirados em abordagens consolidadas na educação artística e museal, como a Proposta Triangular de Barbosa (2012), que articula fruição, contextualização e produção, os programas de formação de guarda-parques deveriam contemplar competências de interpretação do patrimônio paisagístico e cultural, narração do território, mediação estética e promoção de experiências de pertencimento identitário com o bioma. Essas competências potencializam a capacidade do guarda-parque de atuar não apenas como fiscal, mas como agente de transformação cultural e educacional.

Quanto ao dimensionamento, os dados indicam que o Parque necessita de ao menos 20 guarda-parques permanentemente em campo para atingir um patamar mínimo de efetividade, referencial derivado do parâmetro de Bruner et al. (2001) de três profissionais por 100 km². Esse número representa uma proporção ainda inferior à média mundial (27 por 100.000 ha) e à média norte-americana (33 por 100.000 ha), mas muito superior à realidade brasileira, inferior a quatro por 100.000 ha, que explica, em parte estrutural, o baixo índice de efetividade das UC brasileiras em geral. Cabe notar que, com a ampliação do PNCV para 240.611 hectares em 2017, o número necessário de profissionais aumenta proporcionalmente, tornando ainda mais urgente a institucionalização da carreira.

Do ponto de vista mais amplo, este estudo contribui para consolidar uma agenda de pesquisa ainda incipiente no Brasil: a investigação sistemática sobre guarda-parques como categoria profissional estratégica para a gestão de áreas protegidas. A diversidade de figuras que coexistem no sistema, analistas ambientais, guardas-patrimoniais, brigadistas, guias credenciados, não substitui, e nem deveria substituir, um corpo especializado de guarda-parques. A proteção efetiva de um Patrimônio Mundial da Humanidade não pode depender indefinidamente do esforço voluntário e extracontratual de trabalhadores sem a formação, o reconhecimento legal e as condições laborais adequadas para essa missão.

Com base nos resultados obtidos, propõem-se as seguintes recomendações concretas para o campo da cultura e da educação artística: (1) incluir módulos de interpretação do patrimônio cultural e de mediação estética nos programas de formação de guarda-parques, articulando saberes ecológicos, históricos e artísticos; (2) reconhecer os guias locais credenciados como candidatos naturais ao cargo de guarda-parque, aproveitando seu domínio da narrativa territorial como competência profissional; (3) desenvolver materiais educativos sobre o patrimônio natural e cultural do Cerrado para uso nas atividades de educação ambiental e artística realizadas dentro e no entorno do PNCV; (4) promover parcerias entre o ICMBio, universidades e instituições culturais para a formação continuada de guarda-parques com perfil interdisciplinar; e (5) incorporar o dimensionamento do quadro de guarda-parques como elemento obrigatório dos Planos de Manejo, vinculado às ameaças, ao uso público e às metas de educação patrimonial de cada unidade.

Avançar nessa direção exige, minimamente, o reconhecimento formal da profissão em âmbito federal para servidores civis; programas de formação continuada com ênfase nas especificidades locais e nas dimensões culturais e artísticas do território; a incorporação prioritária de membros das comunidades do entorno nos processos seletivos; e a inclusão do dimensionamento do quadro de guarda-parques como elemento obrigatório dos Planos de Manejo. São condições que, combinadas, podem transformar parques de papel em unidades efetivamente protegidas, e em espaços vivos de educação, memória e cultura.

Como limitação, este estudo não aprofundou os mecanismos jurídicos e financeiros para a contratação dos guarda-parques no contexto institucional brasileiro, nem modelou os impactos da sua incorporação sobre a efetividade de manejo e sobre a economia local. Essas são lacunas que indicam caminhos férteis para pesquisas futuras, que poderão avançar na quantificação dos ganhos de conservação, na avaliação de modelos de formação com ênfase cultural e artística, e na análise comparada com experiências estaduais e internacionais já consolidadas.

Referências

Albright, H. M., & Taylor, F. J. (1929). *Oh, ranger! A book about the national parks* (pp. 5–7). Stanford University Press.

Araújo, M. A. R. (2012a). A seleção e o desenho de unidades de conservação. In NEXUCS (Org.), *Unidades de conservação no Brasil* (pp. 113–124). RiMa.

Araújo, M. A. R. (2012b). Unidades de conservação: Importância e história no mundo. *In NEXUCS* (Org.), Unidades de conservação no Brasil (pp. 25–50). RiMa.

Araújo, M. A. R., Cabral, R. F. B., & Marques, C. P. (2012). Unidades de conservação: Uma breve história da gestão no Brasil. *In NEXUCS* (Org.), Unidades de conservação no Brasil (pp. 191–204). RiMa.

Barbosa, A. G. (2008). *As estratégias de conservação da biodiversidade na Chapada dos Veadeiros: Conflitos e oportunidades* [Dissertação de mestrado]. Universidade de Brasília.

Barbosa, A. M. T. B. (2012). *A imagem no ensino da arte: Anos oitenta e novos tempos* (8. ed.). Perspectiva.

Bardin, L. (2009). *Análise de conteúdo*. Edições 70.

Bernard, E., Penna, L. A. O., & Araújo, E. (2014). Downgrading, downsizing, degazettement, and reclassification of protected areas in Brazil. *Conservation Biology,* 28(4), 939–950. https://doi.org/10.1111/cobi.12298

Brasil. (2000). Lei n.º 9.985, de 18 de julho de 2000. Institui o Sistema Nacional de Unidades de Conservação. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9985.htm

Brasil. (2008). Decreto n.º 6.515, de 22 de julho de 2008. Dispõe sobre a Guarda Ambiental Nacional. https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/decreto/d6515.htm

Brasil. (2009). *Plano de manejo do Parque Nacional da Chapada dos Veadeiros: Resumo executivo.* MMA.

Bruner, A. G., Gullison, R. E., Rice, R. E., & da Fonseca, G. A. B. (2001). Effectiveness of parks in protecting tropical biodiversity. Science, 291(5501), 125–128. https://doi.org/10.1126/science.291.5501.125

Cadastro Nacional de Unidades de Conservação [CNUC]. (2023). Painel de Unidades de Conservação Brasileiras. Ministério do Meio Ambiente. https://cnuc.mma.gov.br/powerbi

Chagas, D. S. (2013). *Análise de programa de guarda-parque: Construção de uma proposta para Manaus* [Dissertação de mestrado]. INPA.

Cox, J. C. (1905). The royal forests of England. Methuen.

Davenport, L., & Rao, M. (2002). A história da proteção: Paradoxos do passado e desafios do futuro. In J. Terborgh & C. van Schaik (Orgs.), *Tornando os parques eficientes* (pp. 52–73). Editora UFPR.

Duarte, J. (2006). Entrevista em profundidade. In J. Duarte & A. Barros (Orgs.), *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação* (pp. 62–83). Atlas.

Farabee, C. R. (2003). *National park ranger: An American icon*. Roberts Rinehart.

Faria, H. H. (2012). Avaliação do desempenho gerencial de unidades de conservação. In M. A. R. Araújo (Org.), *Unidades de conservação no Brasil* (pp. 139–160). Segrac.

Figueiroa, C. A., & Floriani, N. (2012). Guarda-parques no Brasil: Identidade, formação e perspectivas. *Desenvolvimento e Meio Ambiente*, 26, 145–161.

Fischer, F. (2008). The importance of law enforcement for protected areas. *GAIA*, 17(S1), 101–103. https://doi.org/10.14512/gaia.17.S1.6

Flick, U. (2009). *Introdução à pesquisa qualitativa* (3. ed.). Artmed.

Ganem, R. S. (Org.). (2011). *Conservação da biodiversidade: Legislação e políticas públicas.* Câmara dos Deputados.

Gil, A. C. (1999). *Métodos e técnicas de pesquisa social.* Atlas.

Goldenberg, M. (2007). *A arte de pesquisar.* Record.

ICMBio. (2011). *Avaliação comparada das aplicações do método RAPPAM.* ICMBio/WWF-Brasil.

ICMBio. (2019). Plano de manejo do Parque Nacional da Chapada dos Veadeiros. *Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade*.

IRF. (2014). International Ranger Federation. http://www.internationalrangers.org

Jorge Pádua, M. T. (1997). Sistema brasileiro de unidades de conservação. In *Anais do Congresso Brasileiro de Unidades de Conservação* (pp. 214–236). IAP.

Lima, P. C. A., & Franco, J. L. A. (2014). RPPNs as a strategy for biodiversity conservation. *Sociedade & Natureza*, 26(1), 113–125.

Martins, M. C., Picosque, G., & Guerra, M. T. T. (2010). Didática do ensino de arte: A língua do mundo: *Poetizar, fruir e conhecer arte*. FTD.

Medeiros, R., Irving, M. A., & Garay, I. (2007). A proteção da natureza no Brasil. *Revista de Desenvolvimento Econômico*, 6(9), 83–97.

Milano, M. S. (1997). Planejamento em unidades de conservação. *In Anais do Congresso Brasileiro de Unidades de Conservação* (pp. 150–165). IAP.

Miller, K. R., Reid, W. V., Mittermeier, R. A., Werner, T. B., & Catling, G. (Eds.). (1997). *Busca de um novo equilíbrio.* IBAMA.

MMA. (2009). Plano de manejo do Parque Nacional da Chapada dos Veadeiros: Encarte 2 — Análise da Unidade de Conservação. Ministério do Meio Ambiente.

Moore, A. (1993). *Manual para la capacitación del personal de áreas protegidas.* National Park Service/US Department of Interior.

Oldfield, S. (1988). *Buffer zone management in tropical moist forest*. IUCN.

Oliveira, M. M. (2008). *Como fazer pesquisa qualitativa*. Vozes.

Ribeiro, J. F., Walter, B. M. T., & Fonseca, C. E. L. (1983). *Aproveitamento do cerrado e suas alternativas de uso racional*. EMBRAPA-CPAC.

Selltiz, C., Wrightsman, L. S., & Cook, S. W. (1987). *Métodos de pesquisa nas relações sociais*. EPU.

Smith, W. (2003). The ranger's guide to nature interpretation. *National Park Service*.

Terborgh, J., & van Schaik, C. (2002). Por que o mundo necessita de parques. In J. Terborgh et al. (Orgs.), *Tornando os parques eficientes* (pp. 25–36). Editora UFPR.

WWF-Brasil. (2010). Avaliação comparada das aplicações do método RAPPAM nas Unidades de Conservação federais nos ciclos 2005–06 e 2010. ICMBio/WWF-Brasil.

