



ARTEFATOS, HISTÓRIAS E VISUALIDADES NOS TERRITÓRIOS DO CAMPO

Experiências, saberes e práticas



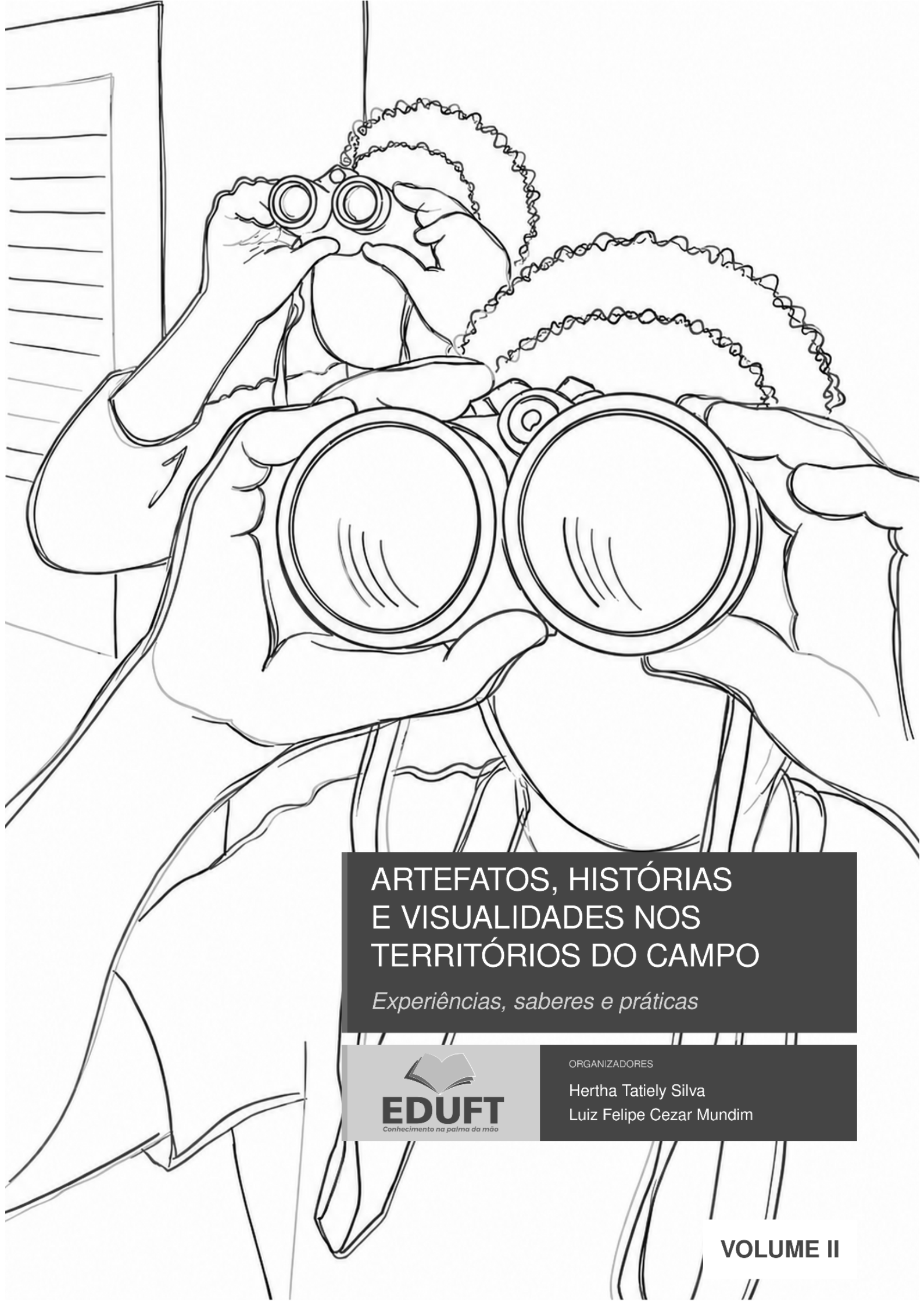
EDUFT
Conhecimento na palma da mão

ORGANIZADORES

Hertha Tatiely Silva

Luiz Felipe Cezar Mundim

VOLUME II



ARTEFATOS, HISTÓRIAS E VISUALIDADES NOS TERRITÓRIOS DO CAMPO

Experiências, saberes e práticas



ORGANIZADORES

Hertha Tatiely Silva

Luiz Felipe Cezar Mundim

VOLUME II

//

ARTEFATOS, HISTÓRIAS E VISUALIDADES NOS TERRITÓRIOS DO
CAMPO: EXPERIÊNCIAS, SABERES E PRÁTICAS

HERTHA TATIELY SILVA
LUIZ FELIPE CEZAR MUNDIM
(ORGANIZADORES)

ARTEFATOS, HISTÓRIAS E VISUALIDADES NOS TERRITÓRIOS DO CAMPO:

EXPERIÊNCIAS, SABERES E PRÁTICAS

VOLUME II

ARTEFATOS, HISTÓRIAS E VISUALIDADES NOS TERRITÓRIOS DO
CAMPO: EXPERIÊNCIAS, SABERES E PRÁTICAS

HERTHA TATIELY SILVA
LUIZ FELIPE CEZAR MUNDIM
(ORGANIZADORES)

ARTEFATOS, HISTÓRIAS E VISUALIDADES NOS TERRITÓRIOS DO CAMPO:

EXPERIÊNCIAS, SABERES E PRÁTICAS

1ª Edição
Volume 2
PALMAS
2026

Universidade Federal do Tocantins
Editora da Universidade Federal do Tocantins - EDUFT

Reitora
Maria Santana Ferreira dos Santos
Milhomem

Vice-reitora
Marcelo Leineker Costa

**Pró-Reitor de Administração e
Finanças (PROAD)**
Carlos Alberto Moreira de Araújo

**Pró-Reitor de Avaliação e
Planejamento
(PROAP)**
Eduardo Andrea Lemus Erasmo

**Pró-Reitor de Assuntos Estudantis
(PROEST)**
Kherlley Caxias Batista Barbosa

**Pró-Reitora de Extensão, Cultura e
Assuntos Comunitários (PROEX)**
Bruno Barreto Amorim Campos

**Pró-Reitora de Gestão e
Desenvolvimento de Pessoas
(PROGEDEP)**
Michelle Matilde Semiguen
Lima Trombini Duarte

**Pró-Reitor de Graduação
(PROGRAD)**
Valdirene Gomes dos Santos de
Jesus

**Pró-Reitor de Pesquisa e
Pós-Graduação (PROPESQ)**
Marcos Vinicius Giongo Alves

**Pró-Reitor de Tecnologia e
Comunicação (PROTIC)**
Olívia Tozzi Bittencourt

**Conselho Editorial
Presidente**

Ruhena Kelber Abrão Ferreira

Membros do Conselho por Área

Ciências Biológicas e da Saúde
Ruhena Kelber Abrão Ferreira

Ciências Humanas, Letras e Artes
Fernando José Ludwig

Ciências Sociais Aplicadas
Ingrid Pereira de Assis

Interdisciplinar
Wilson Rogério dos Santos

O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor.



<http://www.abecbrasil.org.br>



<http://www.abeu.org.br>

ARTEFATOS, HISTÓRIAS E VISUALIDADES NOS TERRITÓRIOS DO CAMPO: EXPERIÊNCIAS, SABERES E PRÁTICAS

Ficha técnica

Capa: Simone Batista Mamede

Revisão Linguística: Os autores

Revisão Técnica: Sebastião Kennedy Silva Soares

Alessandro Rodrigues Pimenta

Diagramação: Ana Júlia Campos Vieira

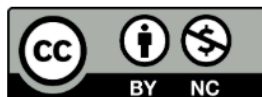
DOI: 10.20873//_eduft_2026_27

Ficha catalográfica:

Copyright © 2026 – Universidade Federal do Tocantins – Todos direitos reservados

www.uft.edu.br

Universidade Federal do Tocantins (UFT) | Câmpus de Palmas
Avenida NS 15, Quadra 109 Norte | Plano Diretor Norte Bloco
IV, Reitoria
Palmas/TO | 77001-090



Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da Universidade Federal do Tocantins

W388

Artefatos, Histórias E Visualidades Nos Territórios Do Campo: Experiências, Saberes e Práticas [livro digital] Volume 1 / Organização: Hertha Tatiely Silva, Luiz Felipe Cezar Mundim.

Palmas, TO
: EdUFT, 2026.
196 p.

ISBN n° 978-65-5390-246-6

1. Educação do Campo 2. PIBID 3. Práticas Pedagógicas 4. Formação 5. Saberes; I. Silva, Hertha Tatiely. II. Mundim, Luiz Felipe Cezar. III. Título.

CDD 980.1

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – A reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio deste documento é autorizada desde que citada a fonte. A violação dos direitos do autor (Lei n° 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Apresentação

Apresentamos o segundo volume da série de livros que o Curso de Licenciatura em Educação do Campo – Artes Visuais e Música da Universidade Federal do Tocantins (UFT) – Câmpus Arraias vem lançando ao longo do ano de 2026. Com o título “Artefatos, Histórias e Visualidades nos Territórios do Campo: Experiências, Saberes e Práticas”, este volume procura reunir trabalhos que investigam como as práticas culturais, os modos de vida e os saberes se constituem e se tensionam nos territórios do campo, a partir das relações com diferentes artefatos, histórias e visualidades.

Na obra de referência para a crítica da cultura ocidental que trata do tema da oposição entre Campo e Cidade, Raymond Williams indica através da literatura que essa relação é muito anterior à própria disputa entre “antigos” e “modernos” estabelecida no período moderno. Do pensamento bucólico e anti-bucólico ao tratamento romântico dado ao campo, a humanidade percorreu alguns milhares de anos de convívio e de relações entre esses dois espaços que extrapolam qualquer tentativa de extrair elementos cristalizados tanto de um lugar quanto de outro (Williams, pp. 11-64).

No Brasil, se considerarmos apenas a história mais recente na contemporaneidade, o que salta aos olhos é a oposição construída entre os dois espaços a partir de uma ideia de corrida pelo progresso e pela modernização do país, próprios de um projeto de construção e constituição nacional a partir da década de 1930. Fez parte desse projeto a oposição entre o campo, considerado como um ambiente primitivo, selvagem e doente, signos do atraso e da imobilidade temporal e cultural, próprios de representações como a da figura do Jeca Tatu de Monteiro Lobato (Lobato, 1964). São representações que instituíram com sucesso uma ideia de cultura caipira, traduzida pelo termo “Jeca”, como fator de atraso e ameaça ao avanço da nação, merecedor de desprezo e alívio cômico.

Parece ser importante resgatar, ainda que muito brevemente, esse percurso da representação cultural do campo. Na medida em que

percebemos que foi apenas a partir de uma demanda de reconhecimento e afirmação das interculturalidades dos povos do campo no Brasil, levada a termo pelos movimentos sociais e o relativo sucesso de suas campanhas que se traduziram em leis, é que essas representações do campo que remetiam ao atraso puderam ser gradativamente questionadas e colocadas em xeque. O lugar de conhecimento da Educação do Campo tem um papel fundamental nesse caminho.

Essas representações não são casuais nem inocentes, uma vez que integram o que os estudos da cultura visual nomeiam como visualidades: os modos historicamente construídos de ver, mostrar e fazer ver, que organizam o que pode ser representado, como e por quem (MIRZOEFF, 2016). As visualidades não dizem respeito apenas às imagens, mas aos regimes que as produzem e as fazem circular, determinando quais existências ganham visibilidade e quais permanecem à margem ou são distorcidas. No contexto da Educação do Campo, pensar as visualidades significa reconhecer que as comunidades rurais, quilombolas e indígenas têm sido historicamente constituídas como objetos do olhar de outros, e que afirmar suas próprias visualidades é um gesto ao mesmo tempo político, pedagógico e epistêmico. É a partir dessa compreensão que os trabalhos reunidos nesta coletânea se situam: não apenas para registrar ou preservar expressões culturais, mas para reconhecer nos artefatos, nas histórias e nas visualidades dos territórios do campo formas próprias de narrar, habitar e produzir sentidos que emergem de dentro dos territórios do campo.

Nesta coletânea, as abordagens se voltam às materialidades culturais, às experiências históricas, às relações de trabalho e aos regimes de produção de imagens e representações, propondo reflexões ancoradas em processos históricos e territoriais específicos. São nove estudos que afirmam os territórios do campo como espaços vivos de resistência, memória social e disputa de sentidos, distanciando-se de

preconcepções que atribuíam ao campo a temporalidade do arcaico e o estigma do atraso cultural.

O que se percebe, a cada texto aqui reunido, é a complexidade da área de conhecimento da Educação do Campo, que vem se firmando como campo de saber específico e rico em possibilidades epistemológicas. As abordagens e as escolhas temáticas entrelaçam história, artes visuais, cultura, resistência e identidade territorial a partir de lugares situados e comprometidos com as realidades que investigam. São estudos que, embora diversos em seus objetos de análise, convergem para o reconhecimento da potência dos saberes tradicionais e para compreensão dos processos de luta pela terra, de transmissão cultural, de disputa de representações e de afirmação de modos de vida. O que esses estudos destacam é que esses processos constituem, em constante movimento e tensão, a diversidade das comunidades rurais, quilombolas e camponesas do interior do Brasil, especialmente nos estados de Goiás e Tocantins.

A aposta está na ideia de que a cultura popular, manifestação própria do campo e expressão da diversidade, carrega uma potente ferramenta de contraposição aos ideais de monocultura do mercado e da produção das coisas, das linguagens e das ideias que caracterizam o mundo capitalista. Por meio de uma abordagem acadêmica rigorosa, mas acessível, os autores exploram como a memória e as práticas culturais funcionam como ferramentas de resistência e de afirmação de direitos diante de processos de apagamento e expropriação.

O primeiro capítulo “Um louco alucinado, meio inconsequente: artes visuais e música sertaneja”, de autoria de Benedito Ferreira dos Santos Neto, Emilliano Alves de Freitas Nogueira, Glauco Roberto Gonçalves e Paulo Henrique Duarte-Feitoza, propõe uma reflexão sobre a exposição “Não vou negar: artes visuais, território e música sertaneja”, realizada no Centro Cultural da Universidade Federal de Goiás (CCUFG) em Goiânia, entre 13 de maio e 28 de junho de 2025. O sertanejo, gênero musical mais popular do Brasil e tecido na e pela cultura goiana, é abordado como fenômeno estético, simbólico e social. Por meio de

obras de 30 artistas, a mostra examinou a transformação do gênero desde os anos 1980, especialmente com o surgimento do chamado “sertanejo universitário” e do “feminejo”. Nos dizeres dos autores, “os títulos desse texto e da mostra reafirmam a relevância simbólica do gênero e evidenciam a importância de assumir as narrativas que atravessam a experiência partilhada no território”.

Os autores estabelecem uma reflexão sobre as tensões entre as representações culturais percebidas como “legítimas” e as expressões populares de massa, como a música sertaneja em Goiás. Ao analisar o sertanejo como fenômeno estético e social, questionam as hierarquias que historicamente marginalizaram gêneros musicais de origem no campo. O debate que propõem parte da observação da música sertaneja, em suas diversas fases, como elo simbólico entre o rural e o urbano, atravessando narrativas de território e identidade que tensionam a dicotomia entre campo e cidade, presente tanto no senso comum quanto no ambiente acadêmico.

No segundo capítulo, “Apitos 'Mê Ôhi': Dinâmicas de Cuidado e Ensino-Aprendizagem na Construção de Realidades Panhĩ/Apinajé”, Aia Oro Iara, Gilson Pereira de Almeida Apinajé e Erinaldo Da Mata Laranja nos conduzem a modos próprios de ensinar e aprender, inseparáveis do território e do cosmos Panhĩ/Apinajé. Trata-se de uma escrita compartilhada, professora e estudantes indígenas, que já em sua autoria enuncia um gesto político e afetivo: o de produzir juntos, a partir de dentro do território e da experiência. O capítulo se desenvolve a partir das Escolas Vivas Panhĩ/Apinajé, projeto de extensão que reuniu mestres e mestras de notório saber, estudantes indígenas e não indígenas, a universidade e a escola da aldeia, em processos de salvaguarda do patrimônio cultural.

No centro dessa trama está o mestre José Almeida Apinajé e os apitos *mê ôhi* — artefatos feitos com casca de cajá, fio de tucum, sementes e penas de pássaros. Os apitos não são apenas objetos sonoros; eles curam, protegem, comunicam chegadas, acompanham crianças desde o nascimento, animam rituais, orientam caçadores nas

matas e chapadas. Carregam, em sua materialidade aparentemente simples, domínios entrelaçados de conhecimento: ambiental, medicinal, político, linguístico, cósmico. O capítulo reconhece que a Escola Viva Panhã/Apinajé é o próprio território: o Cerrado, a Floresta Amazônica, os rituais, as relações afetivas entre humanos e não humanos. A escola que acontece nesse território já existe nos rituais, nas plantas, nas sonoridades, nas relações de cuidado entre gerações, anterior e paralela a qualquer processo de institucionalização.

Em “Etnornitologia: Um Diálogo de Saberes com a Comunidade Quilombola Kalunga e Perspectivas de Aprendizagem entre o Tradicional e o Científico”, Simone Mamede e Maristela Benites nos conduzem ao território Kalunga, que se estende entre Goiás e Tocantins, a partir de uma escuta atenta às formas como esse povo nomeia, conhece e se relaciona com as aves do Cerrado. O capítulo parte de uma pesquisa de etnornitologia que compreende conhecimento tradicional não como um saber complementar ou auxiliar, mas uma forma própria de narrar e habitar o mundo, acumulada ao longo de gerações e expressa na riqueza linguística dos nomes que a comunidade atribui às aves, nos usos medicinais, nas histórias e na paisagem sonora do território.

Dessa escuta e desse encontro entre saberes emergiu o “Álbum de Figurinhas das Aves do Território Kalunga”. Este material didático colaborativo reúne fotografias de cem espécies nativas com seus nomes populares, vernáculos e científicos, e que se mostrou capaz de despertar o diálogo intergeracional, aproximar crianças e jovens dos saberes ancestrais e tensionar a homogeneização imposta pelo livro didático convencional. O capítulo argumenta que conhecer a biodiversidade do próprio território é um direito, e que materiais pedagógicos tecidos a partir da vida concreta das comunidades podem ser instrumentos tanto de conservação socioambiental quanto de afirmação cultural e identitária.

Em “Mestras e Mestres da Suça: Antropologia Compartilhada e Memória Quilombola no Cerrado”, Lucinete Aparecida de Moraes

aprofunda o olhar sobre a suça, dança quilombola do Cerrado presente em comunidades de Goiás e Tocantins. Esse, que é o quarto capítulo, nasce de uma aposta metodológica e política: a da antropologia compartilhada, em que o campo se abre como terreiro de encontros, e o conhecimento não parte, fica enraizado na terra. Mestras como Felisberta, Guilhermina e Dainda — guardiãs de memórias, saberes e práticas — emergem não como objetos de pesquisa, mas como interlocutoras e coautoras de um processo colaborativo que teve como uma de suas devolutivas o livro *Mestras e Mestres da Suça: uma conexão antropológica entre Goiás e Tocantins*, organizado por Lucinete, que reúne vozes, imagens e narrativas construídas junto às próprias comunidades.

Ao mapear cinco comunidades em dois estados, a pesquisa revela os laços que a suça teceu por dentro da história: sua ligação com o calendário agrícola, com os festejos dos santos, com o corpo que ri, saracuteia e resiste à jiquitaia, a formiga que dói, e que ficou na memória da roda. A suça, nesse horizonte, não é apenas expressão cultural a ser preservada; é instrumento de afirmação territorial, de luta pelo reconhecimento das terras quilombolas, de direito à fala e à memória. Como nos lembra Lucinete, com Nego Bispo, aqui não é o fim: é o começo, o meio e o recomeço. O ciclo de rezar, plantar, colher e dançar outra vez.

No quinto capítulo, intitulado “Salvaguardar as sonoridades e músicas de comunidades tradicionais e quilombolas”, os autores Ana Roseli Paes dos Santos e Wilson Rogério dos Santos lançam um olhar urgente sobre o patrimônio imaterial do sudeste tocantinense e norte goiano. A proposta vai além da simples contemplação estética. Os autores defendem a necessidade de criar repositórios digitais que funcionem como bibliotecas vivas de sons, ritmos e modos de ensinar. Ao documentar como se toca, como se canta e como se vivencia a música nessas comunidades, o texto argumenta que a educação musical nas escolas não pode mais ignorar esses saberes etnomusicológicos. A música é tratada como um testemunho cultural

vivo que deve permear tanto o contexto rural quanto o urbano, rompendo com o silenciamento histórico imposto às populações quilombolas e oferecendo materiais didáticos que dialoguem com as realidades locais e fortaleçam identidades.

Outra dimensão fundamental da cultura popular ligada ao campo, abordada na obra, é a relação entre religiosidade, arte e identidade comunitária, exemplificada pelo estudo “Aspectos Históricos e Culturais do Festejo da Romaria de Nossa Senhora Aparecida e Seus Significados para a Comunidade Sucupira (Cabeceira Do Vão – GO)”, de Maria de Fátima dos Santos Rodrigo e sexto capítulo desta coletânea. Esta manifestação de cultura popular revela como as heranças culturais, muitas vezes de matrizes africanas e transmitidas pela oralidade, são preservadas e ressignificadas pelas gerações. A análise aponta para a necessidade de as instituições escolares construir propostas pedagógicas que superem a lacuna entre o conhecimento formal e as tradições locais, garantindo que jovens e crianças continuem a participar ativamente da organização social e cultural de seus territórios.

Em “Os Princípios Político-Pedagógicos do Projeto de Extensão ‘Cenas Camponesas’: Caminhos para uma Cultura Agroecológica”, Kelci Anne Pereira e Ozaías Antônio Batista nos convidam a pensar a arte como campo de disputa, e não apenas como linguagem ou recurso pedagógico. O capítulo parte da experiência do projeto “Cenas Camponesas”, vinculado ao Núcleo de Agroecologia e Artes do Vale do Gurguéia (NAGU) da Universidade Federal do Piauí, e desenvolve uma reflexão teórica sobre os princípios que orientaram um teatro popular feito com e para comunidades camponesas do sul do Piauí, região marcada pelo avanço do agronegócio e pela violência histórica sobre povos e territórios. Os autores partem de uma crítica ao imaginário produzido pela indústria cultural, do sertanejo universitário à campanha “Agro é Pop”, para defender uma cultura agroecológica capaz de restaurar, pelo plano simbólico e estético, a relação dos povos com a terra e entre si.

A arte, nesse horizonte, não é ornamento da luta: é tripla alfabetização — ecológica, política e estética — que educa os sentidos, fortalece identidades camponesas e abre fissuras no imaginário hegemônico que naturaliza desigualdades e apaga modos de vida. A cultura, argumentam, é o útero do tempo histórico, e é por dentro dela que os sujeitos do campo se reconhecem, resistem e reinventam o mundo. O “Cenas” emerge, assim, como uma aposta na potência formativa da cultura popular camponesa como matriz de organização social e de construção da agroecologia como modo de vida.

A luta pela terra, como derivação da relação ontológica entre o sujeito do campo e o meio ambiente, também ocupa espaço de destaque no oitavo capítulo “Nesse mato ninguém pega a gente: o lugar de defesa dos posseiros e posseiras de Trombas e Formoso (GO) na luta pela terra”, de autoria de Maiara Dourado. A autora propõe uma leitura da resistência camponesa nas décadas de 1950 e 1960, no norte de Goiás, que devolve a agência da luta aos próprios camponeses. O “mato”, termo frequentemente pejorativo em uma certa visão urbana, é aqui ressignificado como aliado estratégico e espaço de conhecimento especializado. Dourado descreve como o saber profundo da serra, dos córregos e da vegetação permitiu que homens e mulheres enfrentassem a expropriação latifundiária.

A “agência criativa do mato” é apresentada como força política: a mata não era apenas o cenário da luta, mas o próprio instrumento de defesa que garantia a reprodução da vida e a permanência no território. Ao descrever essa “textura mato-gente”, percebida nas falas dos camponeses por meio de um trabalho rigoroso de pesquisa de campo e história oral, o capítulo rompe com a passividade atribuída ao sujeito do campo diante de seus próprios impasses históricos, devolvendo a essa gente a agência que é própria de sua experiência no território.

Fechando o livro, em “O Que a Imagem Nos Dá a Ver?”, Hertha Tatiely Silva parte de uma pergunta que não se esgota no visível. O que a imagem nos dá a ver não é apenas o que está diante dos olhos, mas

as memórias, os afetos, os repertórios culturais e os modos de existir que atravessam cada ato de olhar. Ancorada nos estudos da cultura visual e em uma abordagem experiencial e inventiva, a autora propõe que ver é um processo cultural, histórico e situado, atravessado por regimes de visualidade que organizam o que é representado, por quem e com quais enquadramentos. O olhar, nesse sentido, nunca é neutro nem universal: é encarnado, parcial e constituído nas relações entre sujeitos, territórios e imagens. É o que Didi-Huberman (2010) nomeia como a inelutável cisão do ver, esse intervalo entre o visto e o que nos olha de volta, entre o que sabemos e o que nos escapa.

É a partir desse horizonte que a autora articula uma experiência pedagógica desenvolvida na disciplina Estudos Visuais, no curso de Licenciatura em Educação do Campo, Artes Visuais e Música da UFT, Câmpus Arraias, em que estudantes, a maioria oriunda de comunidades quilombolas, produziram ensaios fotográficos a partir de seus próprios territórios. O centro da reflexão é a fotografia de Renaldina Pereira da Silva: uma casa de barro da comunidade Kalunga do Mimoso que, narrada pela própria estudante, revela-se território de resistência, de ancestralidade e de futuro. O capítulo argumenta que, quando o olhar vem de dentro, a imagem se converte em ato de afirmação e produção de sentidos, uma contra-visualidade (MIRZOEFF, 2016) que afirma modos de ver, narrar e habitar o território a partir das próprias experiências, memórias e pertencimentos das comunidades quilombolas e do campo. Ver, nesse sentido, é também uma prática pedagógica e política: uma abertura para que histórias, memórias e modos de existir produzam suas próprias presenças no visível.

Com esses textos, acreditamos que este livro oferece uma contribuição essencial para o campo da Educação do Campo, e demais disciplinas que aqui são mobilizadas, ao convidar o leitor a reconhecer a densidade estética, política e histórica que surgem das vivências no interior brasileiro. O que une essas narrativas textuais é o território, entendido aqui não apenas como espaço geográfico, mas como um corpo vivo, depositário de afetos, representações, ciências e estratégias

de sobrevivência. No campo da Educação do Campo, dos estudos culturais e dos estudos visuais, o livro se propõe a ser não apenas um registro acadêmico, mas um instrumento de reconhecimento para comunidades que, historicamente, têm sido mantidas à margem de um amplo reconhecimento intercultural e dos processos formais de educação e documentação histórica.

Cada capítulo aqui reunido, a seu modo, responde a uma interrogação comum: quem produz sentidos sobre os territórios do campo, a partir de onde e por meio de quais artefatos, práticas e visualidades? As sonoridades quilombolas registradas em repositórios digitais, o festejo de Nossa Senhora Aparecida na Comunidade Sucupira, a “textura mato-gente” dos posseiros de Trombas e Formoso, a música sertaneja como fenômeno estético e territorial, os apitos *mê õhi* que curam e comunicam, o álbum de figurinhas das aves do território Kalunga, a suça que gira e resiste, o teatro camponês que alfabetiza politicamente e os ensaios fotográficos produzidos de dentro das comunidades quilombolas — todos esses gestos afirmam que os artefatos, as histórias e as visualidades dos territórios do campo não são registros do passado, mas práticas vivas de produção de sentido, pertencimento e luta. Reconhecer as visualidades que emergem desses territórios é reconhecer que ver, narrar, cantar, dançar, fotografar e ensinar são também formas de produção de sentidos e de afirmar, com toda a complexidade que isso exige, os modos de vida que o campo produz e que esta obra, em suas múltiplas nuances, procura apresentar, documentar e colocar em diálogo.

Os Organizadores.

Sumário

Capítulo 1	19
UM LOUCO ALUCINADO, MEIO INCONSEQUENTE: ARTES VISUAIS E MÚSICA SERTANEJA	
Benedito Ferreira dos Santos Neto	
Emilliano Alves de Freitas Nogueira	
Glauco Roberto Gonçalves	
Paulo Henrique Duarte-Feitoza	
Capítulo 2	37
APITOS “MÊ ÔHI”: DINÂMICAS DE CUIDADO E ENSINO-APRENDIZAGEM NA CONSTRUÇÃO DE REALIDADES PANHÍ/APINAJÉ	
Aia Oro Iara	
Gilson Pereira de Almeida Apinajé	
Erinaldo Da Mata Laranja	
Capítulo 3	55
ETNOORNITOLOGIA: UM DIÁLOGO DE SABERES COM A COMUNIDADE QUILOMBOLA KALUNGA E PERSPECTIVAS DE APRENDIZAGEM ENTRE O TRADICIONAL E O CIENTÍFICO	
Simone Batista Mamede	
Maristela Benites	
Capítulo 4	74
MESTRAS E MESTRES DA SUÇA: ANTROPOLOGIA COMPARTILHADA E MEMÓRIA QUILOMBOLA NO CERRAD	
Lucinete Aparecida de Moraes	
Capítulo 5	89
SALVAGUARDAR AS SONORIDADES E MÚSICAS DE COMUNIDADES TRADICIONAIS E QUILOMBOLAS	
Ana Roseli Paes dos Santos	
Wilson Rogério dos Santos	
Capítulo 6	103
CULTURA POPULAR: ASPECTOS HISTÓRICOS E CULTURAIS DO FESTEJO DA ROMARIA DE NOSSA SENHORA APARECIDA E SEUS SIGNIFICADOS PARA A COMUNIDADE SUCUPIRA (CABECEIRA DO VÃO – GO)	
Maria de Fátima dos Santos Rodrigo	
Capítulo 7	127
OS PRINCÍPIOS POLÍTICO-PEDAGÓGICOS DO PROJETO DE EXTENSÃO “CENAS CAMPONESAS”: CAMINHOS PARA UMA CULTURA AGROECOLÓGICA	
Kelci Anne Pereira	

ARTEFATOS, HISTÓRIAS E VISUALIDADES NOS TERRITÓRIOS DO CAMPO: EXPERIÊNCIAS, SABERES E PRÁTICAS

Ozaías Antônio Batista

Capítulo 8 **148**

NESSE MATO NINGUÉM PEGA A GENTE: O LUGAR DE DEFESA DOS POSSEIROS E POSSEIRAS DE TROMBAS E FORMOSO (GO) NA LUTA PELA TERRA

Maiara Dourado

Capítulo 9 **176**

O QUE A IMAGEM NOS DÁ A VER?

Hertha Tatiely Silva

Sobre os organizadores, autores e autoras **194**

Capítulo 1

UM LOUCO ALUCINADO, MEIO INCONSEQUENTE: ARTES VISUAIS E MÚSICA SERTANEJA

Benedito Ferreira dos Santos Neto

Emilliano Alves de Freitas Nogueira

Glauco Roberto Gonçalves

Paulo Henrique Duarte-Feitoza

Uma cisão indevida

As múltiplas cisões e tentativas de hierarquização entre as formas legítimas de expressões culturais brasileiras e aquelas tidas como não legítimas configuram um processo constitutivo e persistente na composição da sociedade brasileira¹. A figura do caipira, especialmente na obra do pintor Almeida Júnior, exerce papel de destaque na constituição de uma identidade da arte brasileira no final do século XIX, período ainda marcado por modelos europeus que ditavam temas, técnicas e convenções estéticas. Essas representações, encarnavam modos de vida próprios do território e da cultura local, na busca de uma modernidade artística nacional. Já no século seguinte, a partir da década de 1930, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) consagra o Barroco Mineiro como primeira expressão legítima da arte popular brasileira, ao tombar Ouro Preto e elevar Aleijadinho à condição de maior artista nacional.

A partir dos anos 1950, consolidam-se, gradativamente, noções de uma “cultura popular brasileira legítima” capaz de traduzir e transmitir

¹ A antiga disputa sobre o nascimento do samba no Rio de Janeiro ou na Bahia reflete a insistência em atribuir a um ritmo uma única origem no espaço-tempo. Concepções musicais se formam gradualmente, em simultaneidades espaciais sutis, mas intensas. Não se inventa um ritmo em um único lugar: ele se ramifica em muitos, incorpora-se à pele da vida cotidiana.

formas e expressões culturais ratificadas como verdadeiras e, até mesmo, puras. Na música brasileira, essa cisão perigosa se consolida de maneira singular diante de outras expressões culturais, com a introdução e difusão daquilo que se passa a chamar de “música caipira” e de “música sertaneja”, permitindo que a hierarquização encontre sua formulação mais acabada. Nesse processo, a cantora, atriz e instrumentista Inezita Barroso se afirma como porta-voz da “verdadeira” música caipira, ponto em que o pesquisador Gustavo Alonso identifica um momento decisivo:

O periódico [Revista da Música Popular] foi criado em setembro de 1954, um ano depois do início profissional de Inezita Barroso [...] Com um edital afinado ao nacionalismo de esquerda, a publicação foi essencial para a valorização da “gloriosa” tradição nacional. Essa revista louvava Inezita como legítima defensora da tradição do campo e foi fundamental para a formação de uma corrente de pensamento acerca da música brasileira (Alonso, 2015, p. 33).

Influenciados pela proximidade com as leituras de Theodor Adorno e Max Horkheimer sobre a indústria cultural, muitos intelectuais brasileiros justificariam o desprezo pela música de circulação massiva, como o sertanejo, a partir da noção de alienação. A relação entre o sucesso mercadológico da música sertaneja e sua estigmatização pela elite intelectual traz à tona como a produção em arte também opera em normativas de distinção e exclusividade². Ignora-se, assim, as subjetividades produzidas pelo gênero, que se manifestam tanto na experiência íntima de quem canta e escuta quanto nos espaços de coletividade. O raciocínio predominante sustentava que os valores simbólicos e culturais estariam subordinados exclusivamente ao retorno mercadológico, reduzindo a canção à mera categoria repetitiva e descartável. As obras seriam tomadas como produtos de um mecanismo padronizado, acrítico e manipulador, incapazes de oferecer densidade estética e reflexão política. Conforme Gustavo Alonso:

² Glauco Gonçalves (2021) reflete que o comportamento se mantém ainda hoje. Segundo o autor, a elite cultural intelectualizada brasileira, concentrada nas grandes metrópoles, como Rio de Janeiro e São Paulo, submete a música sertaneja e o seu cativo público a uma sucessão de estereótipos, sendo responsável por reforçar a dicotomia segundo a qual a música caipira é considerada boa e a música sertaneja, ruim.

Ao longo dos anos separou-se o 'joio do trigo', criando-se uma distinção entre caipiras e sertanejos. Os primeiros seriam aqueles que de fato representariam a população do campo, suas tradições, seus valores, enquanto os sertanejos seriam fruto de moda passageira, da indústria cultural e da importação de gêneros musicais estrangeiros sem ligação com as raízes do povo. Os críticos reprovam o afastamento das canções folclóricas e a ausência de raízes nas canções sertanejas. Não obstante, grande parte do 'povo brasileiro' parecia fugir das raízes que uma determinada intelectualidade valorizava. Esse povo tão almejado preferia a música massiva sertaneja intermediada pelas gravadoras à valorização de suas supostas 'autênticas' raízes populares (Alonso, 2015, p. 17).

Nesse sentido, como aponta Pierre Bourdieu (2014), compreender a circulação cultural implica analisar os agentes sociais envolvidos nos processos de transmissão e apropriação simbólica, bem como os interesses e estratégias que estruturam tais movimentos. Explicita-se assim o paradoxo entre o valor de uso e o valor de troca: aquilo que é ouvido e difundido entre as massas é desvalorizado no espaço da alta cultura, porque não atua como recurso simbólico, reforçando sobretudo hierarquias.

Microcronologia de uma apoteose que tentaram renegar

A dicotomia entre "alta" e "baixa" cultura revela-se não apenas limitada, mas também excludente. Desconsiderar práticas culturais amplamente disseminadas, como a música sertaneja em suas múltiplas formas, significa respaldar a ideia de uma cultura "pura" a ser preservada longe "dos valores considerados defasados, mundanos e primitivos" (Dias; Fernándes, 2014, p. 117). Apesar da postura hierarquizante, ao longo do século XX, os subgêneros da música sertaneja se expandiram de maneira incessante, adentrando diferentes contextos sociais e geográficos, multiplicando-se e diversificando-se em variadas estruturas musicais e poéticas.

É importante ressaltar que, com a migração de milhões de pessoas do campo para as cidades entre as décadas de 1960 e 1980, a música sertaneja moderna passou a operar como elo entre as origens rurais e a vida urbana. A transformação se deu por meio de uma

estética atualizada, adequada ao gosto das novas populações urbanas, e foi amplamente potencializada pela difusão nas rádios FM, que se consolidaram no período como um dos principais meios de circulação musical no país. Na década de 1980, o sertanejo romântico consolida-se apartado do repertório exclusivamente caipira, assume as lideranças das paradas de sucesso e conquista a predileção do público brasileiro. Divide com o pagode, outro gênero frequentemente classificado como “menor” ou “inferior”, os discos de ouro, os primeiros lugares nas listas de vendas e o espaço privilegiado na programação televisiva de grandes e pequenas emissoras. O pesquisador Allan de Paula Oliveira identifica a viola caipira como símbolo cultural para o gênero e aponta que a sua substituição demonstra certo deslocamento de valores, notadamente marcados por uma realidade mais urbana e industrializada:

A presença da viola caipira tornou-se um signo distintivo dentro da música sertaneja, sobretudo a partir do momento, nos anos 90, em que ela deixou de ser presença obrigatória no trabalho de várias duplas. Duplas atuais, que apareceram para o cenário sertanejo a partir da segunda metade dos anos 80, tais como Zezé di Camargo & Luciano, Bruno & Marrone, Gian & Giovani, não têm a referência do violeiro, como tinham as duplas mais antigas, como Tinoco da dupla com Tonico, ou Florêncio, da dupla com Raul Torres. Nesse sentido, a viola tornou-se um sinal de tradição, sendo que sua presença, em muitos casos, tornou-se um elemento diacrítico entre o que é considerado o “verdadeiro” sertanejo daquele que não o é (Oliveira, 2009, p. 49).

Enquanto nas primeiras décadas do século XX, complexas fusões com musicalidades latinas (em especial polcas e guarânias paraguaias)³ firmaram-se nas estruturas melódicas daquilo que se tornou a música caipira-sertaneja-sertaneja-caipira brasileira⁴, no limiar do século XXI surgiram variações como o “sertanejo universitário”, o “feminejo”, o “eletronejo” e o “agronejo”. Além dessas variações, surgiram também

³ Sobre a influência das polcas e guarânias paraguaias na música sertaneja, ver Ferrete (1985) e Nepomuceno (1999). Ambos os estudos destacam como as fronteiras culturais do Centro-Oeste e Sudeste brasileiro, especialmente em regiões próximas ao Paraguai, possibilitaram a incorporação de ritmos como a polca e a guarânia, que marcaram profundamente as sonoridades da moda de viola e, posteriormente, do sertanejo romântico.

⁴ O neologismo busca desfazer a cisão, mais que evitável, entre dois mundos musicais artificialmente inventados e impostos à força. No calor do dançar agarradinho, na lágrima que escorre quando o amor se vai, no canto do passarinho bucólico ou na chalana que desliza pelo rio, quem ouve e sente não distingue nem divide: simplesmente gosta.

diversificações que vão da experimentação de jovens cantores e produtores *queer*,⁵ às confluências com outras sonoridades, entre elas o *country* norte-americano, o funk carioca, o forró, o brega e a *pop music*. O protagonismo da música caipira-sertaneja não se esvai, ao contrário, multiplica-se e se fortalece. Trata-se, então, desde a sua consolidação, de uma música atulhada de pertencimentos, de territorialidades intercambiáveis, de sons que confluem feito rios que ignoram divisões administrativas entre estados e nações. Então, a música caipira-sertaneja-sertaneja-caipira é inexoravelmente sem fronteira, e sem fixação em um único ponto de origem.

No cenário atual, o sertanejo revela uma contradição central: enquanto se expande em experimentações sonoras, em fusões musicais, e na emergência de novos nomes artísticos, consolida-se também como palco de discursos políticos e sociais de forte cunho conservador, tendo grandes nomes do gênero declarado apoio ao ex-presidente Jair Bolsonaro⁶. O paradoxo não se explica como essência do gênero, mas como efeito de seu lugar estratégico no imaginário brasileiro. Música de grande circulação, o ritmo torna-se espaço de negociação e disputa simbólica entre modernização e tradição, entre experimentação e conservação de valores.

Frequentemente se esquece que o sertanejo universitário refletiu não apenas a renovação estética do gênero, mas também um novo momento social do país, marcado pela democratização do ensino superior durante os primeiros governos Lula. Nesse contexto, o surgimento do “feminejo”, de artistas *queer* e de fusões com sonoridades urbanas expõe fissuras que fragilizam narrativas hegemônicas e extrapolam seus limites. Dessa maneira, o sertanejo se transforma em importante ferramenta para pensar e analisar as contradições do Brasil contemporâneo, como espelho, mas também

⁵ Alguns exemplos são Gabeu, Alice Marcone e a *drag queen* Reddy Allor, que, ao cantarem suas experiências, propõem o que chamam de *queernejó*.

⁶ Em 17 de outubro de 2022 o então presidente Jair Bolsonaro, naquele momento candidato à reeleição, recebeu os seguintes cantores sertanejos no Palácio da Alvorada: Leonardo, Zezé Di Camargo, Marrone, Chitãozinho, Sula Miranda e Fernando (da dupla com Sorocaba).

como produtor das tensões sociais que atravessam o país. O gênero, assim, não apenas exprime, mas também produz disputas simbólicas entre projetos de Brasil que se confrontam na contemporaneidade.

Impossível negar: a música sertaneja toma a cena

A exposição *Não vou negar: artes visuais, território e música sertaneja* foi realizada no Centro Cultural da Universidade Federal de Goiás (CCUFG) entre 13 de maio e 28 de junho de 2025. Trata-se do primeiro projeto expositivo no Brasil a refletir exclusivamente sobre a música sertaneja, gênero mais ouvido no país, em suas articulações com as artes visuais e com o território goiano⁷. A curadoria de Paulo Duarte-Feitoza e a pesquisa, desenvolvida em colaboração com Benedito Ferreira e Emilliano Alves de Freitas Nogueira, configuraram-se como prática de pesquisa e extensão no âmbito do Laboratório de Curadoria (FAV/UFG/CNPq), coordenado por Duarte-Feitoza.

A mostra foi registrada como atividade de extensão na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (FAV/UFG) e integrou as ações do projeto de pesquisa em desenvolvimento *Paisagem Partida: Arte, Território e Música Sertaneja na Agrometrópole*, também sob coordenação de Duarte-Feitoza⁸. A exposição reconhece a popularidade da música sertaneja e se propõe a pensá-la com seriedade, sem idealização, mas também sem desprezo, tratando-a como dispositivo estético, político e territorial, capaz de tensionar

⁷ Apresentada em duas unidades do Sesc Tocantins, no Sesc Gurupi entre 6 de setembro e 18 de outubro de 2024 e no Sesc Palmas de 14 de novembro de 2024 a 24 de janeiro de 2025, a mostra *Terra Caçula* foi fruto da parceria entre os artistas visuais Benedito Ferreira e Emilliano Freitas, sob curadoria de Mariane Beline. Embora tivesse como eixo principal as memórias de infância no interior do Brasil Central, a exposição também abriu espaço para reflexões em torno do universo da música sertaneja. Algumas obras expostas dialogavam com o imaginário da música sertaneja romântica, em articulação com referências regionais e experimentações que evocavam a literatura do romancista José J. Veiga.

⁸ A relação entre a universidade pública e a música sertaneja operada pela exposição foi tema de artigo de opinião publicado por Gustavo Alonso em sua coluna na Folha de S.Paulo. Sob o título “Quando a universidade se encontra com música sertaneja”, o pesquisador destaca a aproximação do mundo intelectual e do sertão.

Disponível em:
<<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/gustavo-alonso/2025/05/quando-a-universidade-se-encontra-com-musica-sertaneja.shtml>>

modos de ver, narrar e representar a experiência no Brasil Central. Embora centrada na produção contemporânea, ela também se volta à história da arte regional, buscando compreender de que modo a modernidade foi implantada e interpretada em Goiás ao longo do século XX e como essas reverberações ecoam no repertório sertanejo.

A curadoria, concebida como gesto crítico, desloca o olhar sobre o território, a cultura de massas e a cultura popular, tensionando seus limites. Mais do que um evento artístico em Goiânia, a mostra configurou-se como gesto político e pedagógico, que colocou em pauta a música sertaneja como campo de disputa simbólica e como chave para pensar o Brasil desde seu Centro, sem negar as inúmeras contradições e complexidades. Seu título irônico, tomado de empréstimo da canção *É o amor*, popularizada pelas vozes dos irmãos Zezé di Camargo & Luciano, não surge como mera citação, mas como convite e gesto provocador. Como afirma o curador, o título, nesse sentido, relaciona-se a prerrogativa de

[...] não negar o peso cultural, afetivo e simbólico desse universo; não negar as contradições, os conflitos e as dinâmicas que ele carrega. Nesse gesto, a exposição reafirma a necessidade de olhar para a música sertaneja, e para tudo que ela mobiliza, sem idealização nem desprezo, mas com escuta atenta, olhos abertos e pensamento crítico. Porque, no fundo, negar a música sertaneja seria negar também algo de nós mesmos, afinal, ela atravessa inexoravelmente o território no qual estamos inscritos (Duarte-Feitoza, 2025, p. 29).

Ao todo, participaram 30 artistas, goianos ou residentes em Goiás. Integram a exposição os seguintes artistas vivos: Ana Flávia Marú, Barranco Ateliê (coletivo baseado em Anápolis, Goiás, formado por Talles Lopes, Valdson Ramos e Joardo Filho), Benedito Ferreira, a dupla sertaneja Camila & Thiago, Cássia Nunes, Chico Silva, Diego Oliveira, Divino Diesel, Elinaldo Meira, Emilliano Freitas, Glauco Gonçalves, Isabella Brito, Pitágoras, Rafael de Almeida, Renato Reno, Rossana Jardim, Sáida Cunha, Siron Franco, Talles Lopes e Verônica Santana. Entre os artistas falecidos presentes na mostra estão: Antônio Poteiro, D. J. Oliveira, Manoel Gomes, Nazareno Confaloni, Octo Marques, Paulo Fogaça, Robin MacGregor e Samuel Costa.

Muitos dos artistas participantes já vinham desenvolvendo, nos últimos anos, reflexões sobre o universo sertanejo por meio de obras em diferentes linguagens, como pintura, fotografia, instalação, vídeo e objeto. Outros foram instigados pela curadoria a criar obras inéditas para a mostra. Houve ainda aqueles cuja produção antecede a própria consolidação do gênero, mas que foram incorporados ao exercício deliberado de anacronismo, sustentado na proposta de reconhecer diálogos entre essa música e a produção artística do território. A organização das obras abriu espaço para múltiplas leituras acerca da relação entre arte e música sertaneja, evidenciando tanto aspectos históricos quanto disputas simbólicas contemporâneas. O processo curatorial envolveu o estudo de acervos, como os do CCUFG e do Museu da Imagem e do Som de Goiás (MIS-GO), assim como coleções de familiares de artistas como Octo Marques, além de entrevistas e pesquisas de campo em shows de duplas sertanejas como Ralf (da dupla com Chrystian), Maiara & Maraisa, Jorge & Mateus e Amado Batista.

A exposição reconhece temas recorrentes da música sertaneja que emergem nas obras selecionadas e se organiza em diferentes eixos de discussão. O primeiro aborda a ideia de “dupla” e a centralidade das relações entre irmãos, irmãs e parceiros musicais, revelando que usualmente a voz não está sozinha no sertanejo. Outro núcleo enfoca o melodrama como matriz poética, no qual um eu-lírico narra histórias de amor, perda e traição, especialmente no contexto de modernização da música nos anos 1980. Há ainda o eixo que discute as raízes e presenças negras e indígenas, primeiramente na música caipira e depois na sertaneja.

Em outro, voltado às transições entre a música caipira, o sertanejo moderno e o eletronejo, evidencia as continuidades e rupturas entre tradição, modernidade e mercado em constante negociação. A festa e a vida rural surgem em trabalhos que mostram a música como presença cotidiana nas práticas coletivas. Já as

transformações da paisagem do Brasil Central, condicionadas pelo avanço do agronegócio, aparecem como cenário de disputas territoriais e afetivas. O penúltimo problematiza o embate entre cultura de massas, tradição e conservadorismo, refletindo sobre os modos de circulação e consumo do gênero. Por fim, a exposição destaca as dissidências que emergem nesse campo e ressalta vozes e corpos que abrem frestas para outros modos de existir e cantar.

É nesse horizonte de tensões e contradições que convivem as cantoras travestis pintadas pela artista Verônica Santana, o menino sertanejo negro de D.J. Oliveira, a ironia *kitsch* de Cássia Nunes por meio de suas fotografias de anúncios de turismo, a poesia de estrada perpetuada por caminhões de Rossana Jardim, o curral labiríntico de Talles Lopes, o arame farpado de Paulo Fogaça, assim como a obra *Grego-goiano*, do Barranco Ateliê (Fotografia 1). A última, inspirada na coluna da casa do cantor Gusttavo Lima, construída como emblema de poder e ostentação, ironiza a apropriação contemporânea do repertório clássico, convertido em signo central do conservadorismo político e cultural.

Fotografia 1 - Panorâmica da primeira galeria, com destaque para a obra *Grego-goiano*



Fonte: Rezende (2025).

Enquanto nos Estados Unidos o presidente Donald Trump decreta o retorno da arquitetura clássica como modelo oficial⁹, no Brasil a mesma estética se materializa em mansões, *shopping centers* e outros edifícios que procuram evocar prestígio e autoridade. No entanto, no trabalho inédito do Barranco Ateliê, a monumentalidade é apenas aparência: erguida em gesso e isopor, materiais de aparente fragilidade, a coluna revela sua condição de simulacro, colossal e despótica, mas também frágil, instável, passível de desmoronar a qualquer momento. Assim, a obra tensiona a retórica da tradição e expõe sua precariedade, desmontando, com ironia, as bases simbólicas que sustentam esse imaginário.

Além da mostra, foi organizada uma série de atividades de mediação que buscaram ampliar os diálogos com o público. No dia 16 de maio de 2025 ocorreu o encontro “Entre Imagens e Vestígios: a coleção Samuel Costa e a pesquisa em arquivo”, dedicado à obra do artista Samuel Costa, presente na exposição, com a participação de Paulo Duarte-Feitoza, Benedito Ferreira e Keith Tito. Em 7 de junho, realizou-se uma visita guiada com o curador, que aprofundou o público nos percursos conceituais da exposição e estimulou uma aproximação crítica com os temas tratados.

Em 26 de junho, as artistas Ana Flávia Marú e Cássia Nunes conduziram a audição coletiva “Quando a música sertaneja escuta os animais?”, experiência que buscava perceber como esse repertório, em diferentes momentos históricos, se voltou para o mundo animal, tensionando relações entre som, natureza e transformações sociais. No dia 1º de julho foi promovida a mesa-redonda “É hora de parar com a presepada: mulheres na música sertaneja”, que reuniu Fabiana Assis, Adrielly Campos e a cantora Duda Rocha. A conversa trouxe à tona debates sobre representatividade, mídia e protagonismo feminino. Por fim, em 18 de julho, um karaokê coletivo marcou o encerramento da

⁹ O Presidente dos Estados Unidos, Donald Trump, assinou em 28 de agosto de 2025 uma ordem executiva para “tornar a arquitetura federal bonita outra vez”; quer que os edifícios não se alinhem ao brutalismo modernista, mas com a arquitetura clássica greco-romana.

programação, ocasião em que também foi lançado o catálogo digital gratuito da exposição, reunindo curadores, artistas e público em um gesto de celebração e partilha.

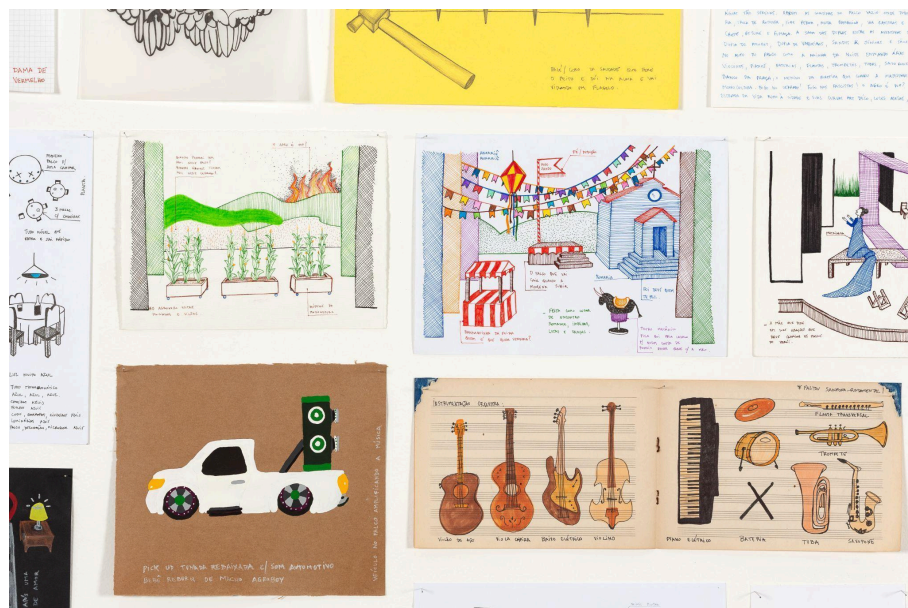
Imagens musicais: a ópera, o carro e a faixa

O gesto curatorial de *Não vou negar: artes visuais, território e música sertaneja* se inscreve como marco inaugural de um debate ainda pouco explorado na história da arte brasileira e na academia, e abre caminho para que a música sertaneja seja reconhecida como parte constitutiva, em toda sua complexidade, da cultura visual e das práticas artísticas no país. Entre as obras expostas, destaca-se *Ópera Sertaneja* (2025), de Emilliano Freitas, em que ele se ficcionaliza como encenador em uma sala de ensaio, território entre o real e a fabulação, para criar uma ópera pós-dramática em que o drama cotidiano das rádios, os amores proibidos e os sonhos desfeitos adquirem a mesma densidade simbólica das tragédias clássicas. A obra reúne 57 desenhos e incorpora diferentes técnicas e suportes, enquanto o artista se coloca como alguém ainda em processo de criação cênica, propondo um jogo nas fronteiras entre as artes visuais e outras linguagens (Fotografia 2).

Ao refletir sobre a presença do gênero musical sertanejo em uma ópera, impõem-se algumas questões fundamentais: como lidar com esse repertório em um contexto marcado pela tradição operística? De que maneira atravessar as memórias afetivas, os conflitos e as contradições que esse gênero evoca? E, ainda, o que ocorre quando o projeto de encenação operística se articula a um gesto oriundo das artes visuais? O ponto de partida encontra-se na escuta e na evocação das lembranças construídas ao pé do rádio, movimento que permite percorrer um gênero popular amplamente difundido no Brasil, simultaneamente familiar e complexo, amado e problematizado.

ARTEFATOS, HISTÓRIAS E VISUALIDADES NOS TERRITÓRIOS DO CAMPO: EXPERIÊNCIAS, SABERES E PRÁTICAS

Fotografia 2 - Detalhe da instalação *Ópera Sertaneja*.



Fonte: Rezende (2025).

O projeto de encenação se estrutura a partir de canções emblemáticas da cultura sertaneja, organizadas em narrativa caleidoscópica, na qual se entrecruzam personagens e espaços simbólicos. Neste percurso, temos por exemplo, a busca por um Talismã, o Muiraquitã do Cerrado, um presente da personagem indígena cantada na canção *Índia*, perdido nas águas do Araguaia e descendo de chalana. Heróis e heroínas percorrem o sertão goiano reinventado, cruzando cavalos, estrelas, coristas amarrados em *shibari*¹⁰, rádios gigantes, camas que descem do teto, em cenas desenhadas para dar conta dos males da paixão.

Na obra, o erudito e o popular se encontram no mesmo palco, não para serem comparados ou hierarquizados, mas para terem suas fronteiras dissolvidas em uma linguagem cênica em que o excesso é forma e sentido. Canções que moldaram o imaginário sertanejo, de Marília Mendonça a Sérgio Reis, de João Paulo & Daniel a Gino & Geno,

¹⁰ *Shibari* é uma prática japonesa de imobilização com cordas que tem origem em técnicas marciais de contenção (*hojojutsu*) e, ao longo do século XX, foi ressignificada como forma de arte erótica e performática, combinando estética visual, ritualidade e relações de confiança entre quem amarra e quem é amarrado.

ganham corpo, movimento e crítica, encenadas por duplas que se amam, se enfrentam ou se perdem. *Ópera Sertaneja* é um sertão-mundo, habitado por ícones da cultura popular e figuras arquetípicas, em que o melodrama, a fé, a política e o erotismo se misturam no espetáculo atravessado pela pergunta: o que resta do amor quando o palco é o próprio Brasil?

Interessado pelas comitivas de carreiros que cortam as estradas de Goiás, Glauco Gonçalves volta seu olhar para a fé e para as tradições que ainda pulsam nesses deslocamentos. Em *Carro de Boy* (2025), o artista mostra que o carro de boi não apenas corta estradas de terra e de asfalto, mas atravessa sobretudo o tempo (Fotografia 3). Move-se com a mesma lentidão e persistência pelo espaço e pela história, avançando mugindo e ruminante sobre a contemporaneidade.

Seu ritmo encurta as distâncias entre tradições e modernidades, fazendo da viagem o gesto de permanência em meio às transformações do presente. Interessa o rugir da estrutura em madeira, minuciosamente azeitada para produzir o som hipnótico capaz de se entremear ao grave pulsante da multidão de caixas de sons instaladas nos carros rebaixados que, também lentos de tão rebaixados, pulsam a ponto de fazer tremer seus vidros. Em cidades de todas as partes do Brasil, das maiores às menores, com destaque evidente para as áreas periféricas, o carro rebaixado tomado de caixas de som, conduzido por *boys* ou “caubóis-crias”, é o devir festa eminente para fazer dançar a qualquer momento.

Fotografia 3 - Vista lateral da obra *Carro de Boy*.



Fonte: Rezende (2025).

No percurso, o município de Trindade, pertencente à região metropolitana de Goiânia, surge como destino apoteótico das jornadas feitas de bois, de gente, de madeira e de um movimento lento carregado de sonhos e rezas, lugar em que devoção e festa se entrelaçam em uma temporalidade singular, notadamente marcada pela celebração compartilhada. Em 2025, quase seiscentos carros de boi partiram de diferentes municípios e povoados rumo à cidade de Trindade. São romeiros que interrompem temporariamente suas rotinas de trabalho e se entregam à estrada, percorrendo cinco, dez, doze ou até vinte dias de viagem, repetindo o mesmo tempo no caminho de volta. No deslocamento, a vida do trabalho se suspende diante da força vívida da fé, mas também em situação festiva.

Após a procissão dos carreiros, seguem-se o encontro, a partilha, o cozinhar, o beber e as longas conversas no famoso carreiródromo, anexo ao Parque Municipal, criado para acolher a maior romaria de carros de boi do mundo. O desfile ocupa as ruas centrais da cidade e também atravessa o carreiródromo, equipado com arquibancadas móveis e banheiros, erguido todos os anos em terreno próximo ao

parque de eventos. O berrante, a reza, a viola caipira, a música sertaneja e o *eletrofunk* não lutam ou se engalfinham, eles coexistem no espaço público.

Por fim, a obra *É hora de parar com a presepada respeita a sua namorada* (2025), de Benedito Ferreira, integra uma série em desenvolvimento contínuo composta por faixas produzidas em tecido sedalina, material de baixo custo e associado a práticas populares de comunicação visual, como anúncios de rua, procissões religiosas e festas comunitárias (Fotografia 4). Ao longo dos últimos três anos, o artista tem se dedicado a isolar versos de músicas sertanejas de grande êxito comercial e apresentá-los como faixas que ganham novos sentidos nos espaços de arte contemporânea, com atenção especial a pequenos museus e galerias. O procedimento adotado não apenas individualiza os fragmentos musicais, mas convoca novos intérpretes para os *eu-líricos* das canções. Quando lido sem música e sem voz, cada verso se abre a múltiplas interpretações, transformando-se em provocação afetuosa, zombeteira ou política.

A operação aproxima-se do que o filósofo Georges Didi-Huberman (2013) chama de “sobrevivência das imagens”, gesto de deslocar e reinscrever signos em novos contextos, campo que propicia a emergência de camadas de sentido que estavam latentes, mas invisíveis. Assim, o fragmento da canção não desaparece, mas sobrevive em outro regime de visibilidade, de modo a adquirir uma dicção crítica própria para repensar as relações de poder superlativizadas no Brasil contemporâneo. Ao trazer o suporte vernacular para o espaço expositivo, o artista procura borrar as fronteiras entre cultura popular e institucional, e expõe hierarquias que determinam o que é considerado arte legítima e o que permanece relegado ao cotidiano. Inserida por meio de uma operação *site specific*, a faixa preenche a arquitetura da primeira galeria do CCUFG como corpo estranho e ao mesmo tempo familiar.

ARTEFATOS, HISTÓRIAS E VISUALIDADES NOS TERRITÓRIOS DO CAMPO: EXPERIÊNCIAS, SABERES E PRÁTICAS

Os versos inscritos no tecido são retirados da canção *Presepada*, composta pelas amigas Marília Mendonça e Maraísa (da dupla com sua irmã Maiara) e lançada em 2021 pela gravadora Som Livre. No contexto da música sertaneja, a canção se inscreve na tradição de vozes femininas que reivindicam o direito de narrar seus sentimentos, deslocando o espaço historicamente marcado pela voz masculina e seus temas recorrentes. Ao retirar a frase de sua tessitura melódica e apresentá-la como imagem isolada, Benedito Ferreira transforma o conselho ou a confissão em enunciado provocativo que, por meio de uma faixa, ganha nova ressonância. O artista evidencia, assim, a fricção entre emancipação e patriarcado que atravessa o repertório da música sertaneja atual, e coloca em evidência os traços de poder que costumeiramente estão impregnados no gênero¹¹.

Fotografia 4 - Panorâmica da primeira galeria, com destaque para a obra de Benedito Ferreira



Fonte: Rezende (2025).

¹¹ A jornalista e pesquisadora Carol Prado (2025) recorda que Marília Mendonça recusava o rótulo “feminejo”, criado pela imprensa brasileira para designar o sertanejo interpretado por mulheres. Para a cantora, não fazia sentido estabelecer uma categoria distinta apenas pelo gênero, já que não se fala em “rock feminino” ou em “MPB feminina”. Sua posição, contudo, não a impediu de impulsionar a carreira de outras artistas, sendo constantemente lembrada como fonte de inspiração por novas cantoras, como Mari Fernandez, Ana Castela e Duda Rocha.

As três obras reunidas, cada uma a partir de seus próprios dispositivos e concepções formais, instauram diálogos singulares com a vastidão da cultura sertaneja, seu processo de urbanização, e de sua produção musical. Mais do que simples aproximações temáticas, esses encontros desestabilizam fronteiras históricas entre universos muitas vezes considerados inconciliáveis: de um lado, o sertanejo, um dos gêneros mais difundidos e populares da música brasileira; de outro, a produção das artes visuais, marcada por cânones que reiteradamente relegam o popular a um lugar periférico, de menor importância. Nesse cruzamento, abrem-se possibilidades críticas para repensar hierarquias culturais e compreender a música não como linguagem autônoma, mas como prática discursiva que reflete e modela construções sociais.

Referências

ALONSO, Gustavo. **Cowboys do Asfalto: Música Sertaneja e Modernização Brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

ALONSO, Gustavo. **Quando a universidade se encontra com música sertaneja**. Folha de S.Paulo [on-line]. São Paulo, 16 mai. 2025. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/gustavo-alonso/2025/05/quando-a-universidade-se-encontra-com-musica-sertaneja.shtml>. Acesso em: 28. ago. 2025.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2014.

DIAS, Belidson; FERNÁNDES, Tatiana. Pedagogias culturais nas entre viradas: eventos visuais & artísticos. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Orgs.). **Pedagogias culturais**. Santa Maria: UFMS, 2014. p. 101-137.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DUARTE-FEITOZA, Paulo. Um caso complicado de se entender. In: DUARTE-FEITOZA, Paulo; FERREIRA, Benedito; MENEZES, Beatrice (orgs.). **Não vou negar: artes visuais, território e música sertaneja** [catálogo de exposição]. Goiânia: Centro Cultural UFG, 2025. p. 28-29.

FERRETE, J. L. *Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?* Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

GONÇALVES, Glauco. *O colonialismo interno do eixo Rio-São Paulo*. Revista Ermira Cultura [on-line], Goiânia, 2 mai. 2021. Disponível em: <https://ermiracultura.com.br/2021/05/02/o-colonialismo-interno-do-eixo-rio-sao-paulo/>. Acesso em: 29 ago. 2025.

NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Editora 34, 1999.

OLIVEIRA, Allan de Paula. *Miguilim foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja*. 2009. 352 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.

PRADO, Carol. *Marília Mendonça rejeitava rótulo 'feminejo' e abriu espaço para nova geração de cantoras*. Portal G1 Pop & Arte [on-line], 5 ago. 2025. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2025/08/05/marilia-mendonca-rejeitava-rotulo-feminejo-e-abriu-espaco-para-nova-geracao-de-cantoras.ghtml>. Acesso em: 21 ago. 2025.

REZENDE, Paulo. *Detalhe da instalação Ópera Sertaneja*. 2025. 1 fotografia.

REZENDE, Paulo. *Panorâmica da primeira galeria, com destaque para a obra de Benedito Ferreira*. 2025. 1 fotografia.

REZENDE, Paulo. *Panorâmica da primeira galeria, com destaque para a obra Greco-goiano*. 2025. 1 fotografia.

REZENDE, Paulo. *Vista lateral da obra Carro de Boy*. 2025. 1 fotografia.

Capítulo 2

APITOS “MĒ ŌHI”: DINÂMICAS DE CUIDADO E ENSINO-APRENDIZAGEM NA CONSTRUÇÃO DE REALIDADES PANHĨ/APINAJÉ

Aia Oro Iara

Gilson Pereira de Almeida Apinajé

Erinaldo Da Mata Laranja

Introdução

Este capítulo é uma produção compartilhada entre a Prof.^a Dra. Aia Oro Iara e os estudantes indígenas Panhĩ/Apinajé Gilson Pereira Almeida Apinajé e Erinaldo da Mata Laranja, do curso de Licenciatura em Educação do Campo, com Habilitação em Artes, da Universidade Federal do Norte do Tocantins (LEdoC-Artes/UFNT). Ambos os estudantes foram bolsistas, respectivamente, de Iniciação Científica e de Extensão no projeto “Escolas Vivas Panhĩ/Apinajé de Artes e Outros Encontros de Saberes”, que será abordado ao longo deste capítulo. O projeto foi coordenado pela professora Aia Oro Iara, juntamente com o Prof. Me. Cassiano Sotero Apinajé, diretor da Escola Estadual Indígena Mătyk, localizada na Aldeia São José, Terra Indígena Apinajé.

Tal projeto é uma ação local do projeto em rede “Escolas Vivas: Pedagogias Territorializadas e Materiais Didáticos Diferenciados para a Promoção da Interculturalidade como Política de Educação Pública”, financiado pelo Edital Pró-Humanidades/CNPq (2022). A iniciativa envolve pesquisadoras acadêmicas e mestras de notório saber, visando o enfrentamento do fechamento das escolas do campo e a produção de materiais didáticos específicos. Dentre as ações locais desenvolvidas no Norte do Tocantins, foram realizadas oficinas com mestres(as) Panhĩ/Apinajé, envolvendo estudantes indígenas e não indígenas dos

curso de graduação e pós-graduação da UFNT, bem como indígenas Apinajé egressos da UFNT e atuantes na Educação Escolar Indígena.

Neste capítulo são compartilhadas as experiências de formação com o mestre José Almeida Apinajé sobre a produção dos apitos feitos com casca de cajá, dos usos desses apitos na cultura Panhĩ/Apinajé e das dinâmicas de cuidado e ensino-aprendizagem que envolvem os apitos e outros materiais. José Almeida é um dos guardiões da memória relacionada aos apitos e buzinas; é pajé, agricultor e artista de objetos trançados com folha de babaçu, além de pai de dois estudantes do curso de LEdoC-Artes/UFNT, Gilson e Alisson Pereira Almeida Apinajé.

Cabe destacar as relações cósmicas e interétnicas que o povo Panhĩ/Apinajé estabeleceu com a população não indígena e com seu território, onde “sempre viveu próximo do rio Tocantins” e se “reconhece como um povo da chapada e beira de rio” (Ribeiro Apinajé, 2019, p. 28). Salvador (2021), em diálogo com Nimuendajú (1983), ressalta que foi a partir do final do século XVIII que se marcou o período de contato permanente dos Apinajé com a sociedade não indígena (Salvador, 2021, p. 11).

Ribeiro Apinajé (2019) conta que os “Panhĩ são conhecidos na literatura antropológica como Apinajé, um dos povos Jê que foram quase extintos por diversas violências, massacres e epidemias, como a varíola e outras, episódios que contribuíram para alterar alguns aspectos socioculturais e linguísticos” (Ribeiro Apinajé, p. 29).

Dentre esses aspectos socioculturais e linguísticos, o autor menciona: 1) a “diminuição na frequência das reuniões que aconteciam no pátio e o abandono dos rituais de formação masculina”, o que impactou a “influência que os anciãos exerciam sobre os mais jovens”; assim como destaca: 2) o fato de que a “maior parte dos espaços ligados às suas memórias” foram excluídos, em função das doenças disseminadas pelos não indígenas, ocasionando a diminuição do território do povo Panhĩ (Ribeiro Apinajé, p. 29). Tais questões devem ser

consideradas nos processos de promoção de medidas de salvaguarda do patrimônio cultural realizadas junto aos Apinajé, que envolvem o encontro de saberes entre os(as) mais velhos(as) e a juventude, bem como entre as universidades e as aldeias.

Os/as Apinajé estão situados(as) no extremo norte do Estado do Tocantins, atravessando os municípios de Tocantinópolis, Maurilândia, São Bento do Tocantins e Cachoeirinha, na região do Bico do Papagaio, ocupando uma área de 141.904 há demarcada e homologado em 14 de fevereiro de 1985, decreto da presidência da república N 90.960 (Salvador, 2021, p. 10).

Conta Salvador (2021) que atualmente são “62 aldeias espalhadas pelo território Apinajé, composto de seus próprios caciques com seu poder autônomo sobre a sua comunidade e respeitando a hierarquia de caciques de outras aldeias dentro do mesmo território”, com uma população de “2.952 indígenas” incluindo os filhos de casamentos interétnicos entre não indígenas e Apinajé (Salvador, 2021, p. 11).

Embora o povo Apinajé tenha a sua terra demarcada, em diálogo com a autora, observa-se que atualmente os impactos socioambientais decorrem da “construção de Usina Hidrelétrica de Estreito, rodovia TO-210, trechos que liga a margem da reserva a Tocantinópolis”, bem como de “atividades consideradas ilegais praticadas” na Terra Indígena “pelos não índios como a entrada de caçadores, pescadores e madeireiros” (Salvador, 2021, p. 11). Desde 2022, o curso de LEdoC-Artes/UFNT vem sendo procurado pela juventude Panhã/Apinajé masculina, o que demonstra que a universidade pode constituir-se como um projeto de futuro, em especial pela oferta de um curso como o de LEdoC-Artes/UFNT, cuja proposta fundadora está orientada ao atendimento e ao desenvolvimento das comunidades do campo, bem como, e por isso, oferece um calendário acadêmico diferenciado com base na Pedagogia da Alternância, composta pelo Tempo Universidade e o Tempo Comunidade.

A relação do curso de LEdoC-Artes/UFNT com os Panhã/Apinajé e outros povos indígenas da região do Bico do Papagaio revela desafios

importantes no que se refere à inclusão e ao reconhecimento de epistemologias indígenas. Embora o curso, conforme indica o PPC-LEdoC-Artes/UFNT (2023), tenha sido criado com a finalidade de atender os povos do campo, observa-se que, ao longo de seus 11 anos de existência (2014-2025), apenas três (3) estudantes indígenas da região concluíram a formação. Além disso, o Projeto Pedagógico do Curso (PPC-LEdoC-Artes/UFNT, 2023) não explicita o histórico de ocupação territorial Panhĩ/Apinajé na região, tampouco referência a produção acadêmica realizada por estudantes Panhĩ/Apinajé, aspecto que evidencia a necessidade de maior interlocução entre o curso e os contextos indígenas do território.

Alguns dados relativos à exclusão social são mencionados no Memorial Descritivo de Krikat (2024), especialmente no que se refere às dificuldades enfrentadas pelo estudante ao longo da formação no curso de LEdoC-Artes/UFNT. Entende-se que tais dados não refletem um caso isolado, mas apontam para necessidade de políticas públicas voltadas à inclusão de indígenas nas universidades. Krikat (2024), estudante bilíngue, com 52 anos, destaca dificuldades relacionadas à leitura e à escrita em língua portuguesa; relata processos de alfabetização digital simultâneos à elaboração do Trabalho de Conclusão do Curso; menciona a falta de acesso à internet nas aldeias e as condições precárias das estradas para deslocamentos em períodos chuvosos; aponta tensões nas relações interétnicas com a sociedade local, incluindo a universidade e o primeiro orientador; além do aumento dos preços dos alimentos e de problemas de saúde.

Tais condições materiais e epistêmicas de estudantes indígenas, bem como as relações interétnicas historicamente conflituosas, devem ser consideradas na organização das práticas acadêmicas, de modo a favorecer a permanência e conclusão da formação por estudantes indígenas na universidade. No momento histórico em que vivemos, a ausência de diálogo com as epistemologias indígenas, numa universidade localizada há 13km da aldeia Apinajé mais próxima,

configura-se como uma posição institucional que reforça desigualdades históricas, dificultando o acesso à justiça epistêmica e à restituição de espaços de poder historicamente negados aos povos indígenas.

Portanto, a região do Norte do Tocantins, o curso de Licenciatura em Educação do Campo e a UFNT demandam ações de Educação para as Relações Étnico-Raciais e medidas de salvaguarda do patrimônio cultural para o enfrentamento do racismo institucional. A LEdoC-Artes/UFNT não tem cumprido integralmente o papel que lhe é atribuído pelo PPC-Artes/UFNT (2023), no que se refere à contribuição com os projetos de gestão territorial e desenvolvimento das comunidades da Terra Indígena Apinajé. O projeto de extensão “Escolas Vivas Apinajé de Artes” buscou, entre 2023 e 2024, reaproximar a universidade desse território, integrando a educação básica e superior na formação de professores(as) e na produção de material didático.

Mestras(es) notório saber: categoria política e relações afetivas, de ensino aprendizagem e cuidado com o cosmos

Ao refletir sobre as tendências, desafios e caminhos para inclusão epistêmica de mestres(as) de notório saber nas instituições de educação e políticas culturais no Brasil, Goulart (2021) define o conceito de mestres(as), ressaltando a sua importância na construção de uma universidade pluriepistêmica:

De forma corrente, o conceito de mestre e mestra tem sido empregado, no âmbito das políticas públicas, para identificar um conjunto de sujeitos considerados detentores, criadores e transmissores de saberes, práticas, cosmologias, técnicas, etc. relacionadas às culturas afro-brasileiras, indígenas, ao universo das culturas populares, entre outros segmentos abarcados pelo adjetivo tradicional. Em resumo, podemos definir o conceito de mestres e mestras das culturas e/ou saberes como aqueles que são: a) detentores dos saberes, muitas vezes ancestrais, das religiões afro-brasileiras, dos povos e comunidades indígenas, quilombolas e tradicionais, assim como das práticas relacionadas ao universo das culturas populares; b) reconhecidos por suas comunidades e coletividades como possuindo um saber notório; c) responsáveis por criar e

transmitir esse conhecimento. Ademais, a categoria mestre(a) discutida acima é mobilizada para traçar ações de inclusão, apoio, valorização e reconhecimento desses sujeitos considerados referências culturais e dos saberes de suas tradições (Goulart, 2021, p. 149).

Mestres e mestras são reconhecidos por sua propriedade na execução dos saberes-fazeres que representam uma comunidade, tais saberes-fazeres são atravessados por relações materiais e imateriais, afetivas e de ensino-aprendizagem, com os territórios onde vivem e o cosmos. Esses saberes se aprimoram ao longo das gerações, destacando-se as “Escolas Vivas” termo batizado pelo pajé Dua Buse, da etnia Huni Kui, da Aldeia Coração da Floresta, localizada no rio Jordão, no Estado do Acre, Brasil (Krenak, 2024).

Conforme Krenak (2024, p. 4-5), a ativação das Escolas Vivas ocorre por meio do apoio aos(as) mestres(as) que estão em exercício do fazer, na continuação de processos de transmissão oral, na atuação local e na promoção de atividades nos territórios. A pesquisa considera as “Escolas Vivas” (Takuá, 2022) como pontos de irradiação de relações afetivas e pedagógicas entre diferentes materiais e, por isso, como uma proposta de reconstrução pluriepistêmica nas artes, baseada no “Encontro de Saberes” (Carvalho; Águas, 2015) com mestres(as) de notório saber.

Esta pesquisa se debruça, portanto sobre o ensino de artes realizado por mestres(as) nas Escolas Vivas de seus territórios, em seus processos de mediação e possíveis engajamentos com a educação formal, escolar e superior. Ao realizar “um levantamento e reflexão sobre o processo de reconhecimento de mestres(as) nas universidades brasileiras por meio do título de Notório Saber”, Goulart (2021, p. 146) mostra que a categoria mestre(a) é política e vem sendo construída com um conjunto de políticas públicas ligadas à salvaguarda e transmissão do patrimônio imaterial. Conforme o autor:

Conceitualmente, o patrimônio imaterial passa a designar línguas, rituais, formas de expressão, saberes, ofícios e mesmo pessoas. Do ponto de vista da política de preservação, agora, mais do que no bem em si, o foco se volta para a salvaguarda

dos processos que permitem a existência e continuidade social de determinada manifestação cultural (Goulart, 2021, p.147).

Esta pesquisa se detém, sobretudo, sobre os processos de salvaguarda dos saberes-fazeres de mestres(as) de notórios saber, em processos de transmissão oral. Goulart (2021) nos oferece uma contextualização das leis estaduais de proteção e valorização de mestres(as), que foram implementadas em alguns estados do Brasil como Ceará, Bahia e Minas Gerais, bem como destaca a tramitação, no Congresso Nacional, da proposta de “Lei dos Mestres” – Projeto de Lei 1.176-B/2011 – que institui um programa de proteção aos(às) mestres(as) (Goulart, 2021, p. 147-148).

Importa citar, a “Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial” (UNESCO, 2003) é também, um instrumento normativo para proteção do patrimônio cultural no mundo, tendo como finalidade orientar a “salvaguarda dos patrimônios culturais; o respeito aos patrimônios culturais das comunidades, grupos e indivíduos; a conscientização, no plano local, nacional e internacional, da importância do patrimônio cultural e a cooperação e assistência internacional” (UNESCO, 2003, p. 4).

Este instrumento normativo elabora medidas de salvaguarda entendidas como “medidas que visam garantir a viabilidade dos patrimônios culturais, tais como, identificação, a documentação, a investigação, a transmissão – essencialmente por meio da educação formal e não formal – e a revitalização deste patrimônio” (UNESCO, 2003). O Brasil, enquanto um “Estado Parte” da Convenção, deve fomentar estudos científicos, técnicos e artísticos para salvaguarda e valorização do patrimônio cultural (UNESCO, 2003, p. 8), bem como contribuir com a cooperação internacional, entendida, conforme o Art. 19 da Convenção, como “o intercâmbio de informações e de experiências, iniciativas comuns e a criação de um mecanismo para apoiar os Estados Partes em seus esforços para a salvaguarda do patrimônio cultural” (UNESCO, 2003, p. 10).

As Escolas Vivas Panhĩ/Apinajé: afetos entre os apitos “mē õhi”, o mestre José Almeida e a memória de “Kakrôhti”

Parte do projeto Escolas vivas foi realizada no segundo semestre de 2023, por meio da oferta de oficinas de artes com mestres(as) Apinajé, como medidas de salvaguarda do patrimônio cultural, nas unidades da UFNT e na Escola Estadual Indígena Mătyk. Fizeram parte da programação de oficinas, além do mestre José Almeida Apinajé, o mestre Ribamar, reconhecido pelo saber-fazer instrumentos de defesa, como bordunas, arco e flechas e pernas-de-pau; a mestra Maria de Jesus Apinajé, guardiã das memórias e dos objetos trançados com palha de babaçu; e por fim, o mestre Zé Cabelo, reconhecido como um dos principais cantores em atuação na cultura Apinajé.

Em 19 de agosto de 2023, realizamos, pela primeira vez, uma oficina com o mestre de arte José de Almeida Apinajé, na Aldeia São José, na Escola Mătyk, onde trocamos reflexões sobre os avanços históricos na execução do artefato e sobre as memórias a ele associadas, bem como acerca dos conhecimentos que foram fortalecidos pelos indígenas Apinajé.

O mestre José de Almeida Apinajé nasceu na antiga Aldeia São José e foi criado pelos pais e avós. Aprendeu a produzir os apitos observando o avô chamado “José Augusto”, que também era chamado pelos “Kupen” (não indígenas) como “Velho Grossim” e, entre os Panhĩ/Apinajé, era chamado de “Kakrôhti”. A importância deste ancestral para estudantes e mestres(as) Panhĩ/Apinajé foi ressaltada em diversas atividades das Escolas Vivas.

Kakrôhti era caçador e também ensinava a produzir os apitos feitos com casca de cajá, utilizados para a comunicação nas caçadas, conforme conta o mestre José Almeida. Kakrôhti foi um dos mestres de arte Apinajé que mantinha uma oficina da cultura Panhĩ/Apinajé em sua própria residência. Naquela época, José Almeida ainda era jovem e demonstrava muito interesse em aprender com o avô, pois o

acompanhava quando este fazia os apitos. O velho mestre Kakrôhti compartilhava com José Almeida cada detalhe na produção dos apitos.

Em Apinajé, os apitos são de uso e feitura dos homens e estão relacionados à realização de trabalhos específicos que envolvem a atuação de “guerreiros”, “caçadores”, “pajés”, “jovens” e “caciques”. Então, Kakrôhti, que também era “cacique”, “guerreiro”, “caçador” e guardião da natureza, ensinou ao mestre José Almeida a produção e utilização dos apitos. Apesar de serem considerados importantes artefatos na cultura Panhĩ/Apinajé, poucos estudantes e mestres Panhĩ/Apinajé portavam os apitos durante as oficinas das Escolas Vivas.

Figura 1 - Foto do mestre José Almeida Apinajé. Fonte: Oficina de apitos e buzinas, na Escola Estadual Indígena Mãtyk, em agosto de 2023. Foto de Aia Oro Iara.



Figura 2 - Foto do mestre José Almeida Apinajé tocando os apitos.
Fonte: Oficina de apitos e buzinas, na Escola Estadual Indígena Mãtyk,
em agosto de 2023. Foto de Aia Oro Iara.



Figura 3 - Foto do mestre José Almeida Apinajé com apitos na mão.
Fonte: Oficina de apitos e buzinas, na Escola Estadual Indígena Mãtyk,
em agosto de 2023. Foto de Aia Oro Iara.



Dinâmicas de ensino-aprendizagem entre diferentes materiais: colheita e produção dos apitos “mê õhi”

Ao realizar o levantamento de artefatos culturais produzidos na Aldeia São José, Salvador (2021) ressalta, em seu projeto extraescolar, que “ainda existem anciões que ensinam a confeccionar, mas quase não se produz muito alguns dos itens estudados”, tais como, os apitos “mê õhi”, dentre outros objetos (Salvador, 2021, p. 45). Na língua Panhĩ/Apinajé, o nome do instrumento é “mê õhi”, um termo para designar todos os apitos Panhĩ/Apinajé produzidos com diferentes materiais.

Para a produção dos apitos, são utilizados os seguintes materiais: casca madura de cajá – que possui a propriedade de ser leve, macia e resistente ao fogo – facão, faca, fio de tucum, para o cordão do pescoço, sementes variadas e penas de pássaros para acabamento. O material usado para a confecção dos apitos está disponível nas matas, chapadas e aldeias.

Para a produção dos apitos é necessário colher os materiais. Primeiro, a casca madura da árvore de cajá é colhida com facão; para a sua retirada é necessário subir na árvore e retirar a casca de cima. O tamanho da casca retirada determina, em parte, o tamanho do apito: cascas maiores podem produzir apitos maiores e menores; cascas menores podem produzir apenas os apitos menores. Cada pedaço de casca pode ser aproveitado.

O outro material colhido é a folha de tucum (mrôhxà), que será transformada em fibra e fio de tucum, encontrada na chapada e, por isso, é chamada de “Tucum da Chapada”, são colhidas folhas longas e resistentes. Tirar a folha de tucum é uma atividade das mulheres. Ao transformar a folha em fibra e fio de tucum, são produzidos os cordões com a utilização de penas de papagaio, entre outros pássaros, e sementes variadas. A folha de sambaíba se parece com uma lixa e é colhida subindo-se na árvore de mesmo nome.

Conforme o mestre José Almeida, a produção dos apitos se inicia com a retirada e raspagem da casca de cajá. Utiliza-se a técnica de raspar, entalhar e esculpir com faca. Esta atividade pode se tornar cansativa se a casca for grande. Ao retirar a parte da casca, os apitos são esculpidos em formato semelhante ao de um cone; neste momento, são definidos os tamanhos e feitas duas cavidades: uma para soprar e a outra para inserir e retirar o dedo.

Depois, o apito é lixado com a folha de sambaíba para ficar polido, bem lisinho. O apito é testado; se funcionar, é feita uma cavidade na ponta para colocar o fio de tucum, a semente de banana-brava e as penas, finalizando o cordão para o pescoço. As sonoridades dos apitos mudam conforme o tamanho dos mesmos e a partir das dinâmicas que envolvem o sopro na cavidade menor e o movimento de inserir e retirar o dedo da cavidade maior e central.

Dinâmicas de ensino-aprendizagem entre diferentes materiais: os usos dos apitos na cultura Apinajé

Os apitos “mē õhi” estão inseridos nos processos educativos ligados à relação com o território, às regras sociais e atravessam diferentes conhecimentos: ambientais, sociais, políticos, linguísticos e culturais. Os apitos “mē õhi” facilitam algumas relações materiais, políticas e cósmicas, agem sobre o mundo, bem como produzem cotidiano, envolvendo dinâmicas de cuidado, rituais, ensino-aprendizagem e comunicação, na elaboração de realidades sonoras e performáticas Panhĩ/Apinajé.

Os apitos servem para animar e acompanhar algumas atividades culturais. Em Apinajé, são expressas diferentes sonoridades, desenvolvidas também conforme as identidades e as atividades exercidas pelo tocador. Quem usa os apitos é considerado importante para o território onde nasceu, cresceu e mora.

Em Apinajé, os apitos são usados pelos: 1) pajés; 2) guerreiros; 3) corredores; 4) caçadores; 5) cantores; 6) juventude; 7) crianças; 8) caciques; 9) matador (função social exercida na época dos mais velhos, para controle social e defesa do território contra invasores indígenas e não indígenas). Vejamos como os apitos são usados por cada um. O “pajé”, sendo um especialista na cultura Panhĩ/Apinajé, toca os apitos para trabalhar na proteção da comunidade e de seu povo, para se conectar com outras dimensões, negociando com as doenças para convencê-las a irem para outros lugares, fora e longe da aldeia. Favorece, portanto, que o povo fique em paz, com saúde, alegria, segurança e proteção.

O “guerreiro” também é um especialista na cultura Apinajé e usa o apito quando vence uma guerra para avisar sua chegada à aldeia. O uso do apito comunica à comunidade a vitória em uma batalha e o início das regras sociais a serem seguidas. O “corredor” também é uma especialidade Apinajé na corrida de tora e usa os apitos nas competições entre as aldeias, os quais servem para comunicar a chegada dos primeiros corredores. Já o “caçador” utiliza os apitos para avisar e identificar a saída e a chegada de uma caça. Ao chegar da caçada à aldeia, o apito comunica sua chegada. Também utiliza os apitos nas matas e chapadas.

O “cantor” usa o instrumento para acompanhar as letras das cantorias durante as cerimônias rituais. O apito também é usado pela juventude Apinajé, que gosta de andar nas chapadas e colher frutas, tomar banho nos ribeirões e pescar, utilizando os apitos para se comunicar entre si, se juntar e se divertir nas matas, nas chapadas e nas beiras de rio. As crianças também gostam dos apitos para brincar; os apitos deixam as crianças alegres, com saúde, paz e diversão. O “cacique” se relaciona com as culturas não indígenas e usa o apito para se identificar como um dos guardiões da memória dos apitos e buzinas. No cargo de cacique, ocorre a demanda de responsabilidade e

segurança do povo e do território Panhĩ/Apinajé; o apito também é um objeto de proteção.

O “matador” atuava na época dos mais velhos, conforme foi compartilhado pelos mestres Ribamar e José Almeida nas oficinas realizadas em 2023, como uma espécie de guarda Panhĩ/Apinajé, que trabalhava junto com as lideranças da época no controle social da aldeia. Este usava o apito para comunicar a sua chegada e o cumprimento da missão, devendo ser realizadas as regras culturais. O mestre José Almeida compartilhou, em suas oficinas, que antigamente, em Apinajé, os apitos eram usados com frequência em qualquer lugar. Os apitos “mẽ õhi” eram usados no pescoço como pingentes em colares feitos com fibra de tucum e outros materiais, como dito anteriormente.

Dinâmicas de cuidado entre diferentes materiais: o poder medicinal dos apitos e os materiais relacionados

Como vimos nas dinâmicas de ensino-aprendizagem que envolvem os apitos, algumas inserções desses instrumentos na cultura Apinajé refletem usos medicinais dos apitos e dos materiais utilizados para sua produção. Em diálogo com Ribeiro Apinajé (2019, p. 35), ao ressaltar que “no mundo indígena todos os seres se comunicam, existindo um profundo diálogo e uma convivência respeitosa entre todas as formas de vida”, o autor destaca as Escolas Vivas Panhĩ/Apinajé, possibilitando refletir sobre a convivência e o diálogo que se manifestam em dinâmicas de cuidado entre corpo/território em Apinajé.

Conforme relatos do mestre José Almeida, o pajé Panhĩ/Apinajé orienta o avô da criança recém-nascida a produzir um apito para acompanhar a criança em seu crescimento. Em Apinajé, ter um apito para seguir os costumes torna a pessoa adulta mais preparada para enfrentar os desafios. Segundo o mestre, o mais importante é ter seu próprio apito para se comunicar com os outros em diferentes situações culturais que envolvem o uso dos apitos e, com isso, conhecer e

desenvolver as sonoridades das famílias. O mestre orientou o uso dos apitos no dia a dia, sendo o apito um objeto sagrado para o povo Apinajé.

Também compartilhou um pouco sobre o tucum, uma planta cujo caroço pode curar vermelhidão ou infecções nos olhos. O caroço de tucum é colhido na chapada, e dele se utiliza a água para os olhos. O caroço do tucum serve para os olhos, mas o fio serve para o fortalecimento do corpo. A produção de cordinhas de tucum para colocar nos braços ou nos tornozelos serve, segundo o mestre, para fortalecer e tirar a fraqueza do corpo. O mestre ressalta o poder medicinal do tucum. A casca da árvore de sambaíba, da qual utilizamos a folha para lixar os apitos, serve para o tratamento de diarreia e para saúde íntima das mulheres. Por essa importância, a casca de sambaíba é considerada fundamental pelo mestre para a saúde das mulheres e para a saúde intestinal.

Considerações Finais

Conforme Ribeiro Apinajé (2019, p. 35), nos rituais de “gôhtàx ho mẽ òkrepôx (cantoria de maracá), mẽ àmnênh (ritual de ordem), Pàrkapê (ritual de tora grande para finalização de luto), o Ôhô (ritual de corrida entre dois grupos que disputam na rua radial da aldeia) e cerimônia de casamento” estão presentes os domínios do conhecimento da cultura Panhĩ. O autor ressalta que, por meio dos rituais citados, ocorre a formação da juventude Apinajé para aprender a relação com o território, as regras da organização política sociocultural e os mais diversos conhecimentos ambientais, sociais, políticos, linguísticos e culturais.

Ao olhar para as Escolas Vivas Panhĩ, percebemos um processo de ensino-aprendizagem que ocorre por meio de rituais que possibilitam a gerência e a produção de domínios do conhecimento que os atravessam. O letramento desses domínios do conhecimento expande

aquilo que foi considerado conhecimento dentro das universidades modernas, coloniais e capitalistas, e com o qual podemos nos alfabetizar. Quando o autor menciona que “estes conhecimentos constituem a compreensão do mundo, seja ele Panhĩ, vegetal e animal” (Ribeiro Apinajé, 2019, p. 35), compreende-se a produção do conhecimento compartilhada entre diferentes materiais, sejam eles humanos e não humanos. Essa é a Escola Viva!

Os apitos “mẽ õhi” facilitam algumas relações materiais, pedagógicas, políticas e cósmicas, agindo sobre o mundo e envolvendo dinâmicas de ensino-aprendizagem e cuidado na construção de realidades Panhĩ/Apinajé. Verificamos que os apitos são importantes instrumentos de comunicação nos processos formativos da cultura Panhĩ/Apinajé, que envolvem os domínios dos conhecimentos Panhĩ/Apinajé e fazem parte das atividades de caciques, pajés, corredores, caçadores, juventude, crianças, matadores, guerreiros, cantores, entre outros.

Por meio das sonoridades, os apitos marcam a presença no ambiente e permitem a escuta do som em longas distâncias; dessa forma os apitos são amplificadores da comunicação da juventude e de caçadores nas matas e chapadas, assim como brinquedos sonoros da infância Panhĩ/Apinajé. Os apitos também são instrumentos que animam as festas e celebram vitórias de corridas de tora. Como dito, os materiais que compõem os apitos carregam propriedades medicinais, como é o caso do tucum, que tira a fraqueza do corpo, e da sambaíba, que cuida dos olhos, da saúde íntima da mulher e do aparelho digestivo.

Em Apinajé, crescer com um apito “mẽ õhi” prepara para os desafios da vida, assim como usar os apitos nas atividades culturais possibilita às famílias desenvolver sonoridades. Tal artefato é ostentado pelos guardiões da memória e lideranças Apinajé, por ser um instrumento considerado valioso e sagrado. Aprendemos que as Escolas Vivas Panhĩ/Apinajé são os rituais, o bioma Cerrado com a

Floresta Amazônica e todo o cosmos que favorece relações pedagógicas e de cuidado entre os Apinajé e outros materiais. Nesta escola-cosmos, os apitos são materiais pedagógicos, igualmente vivos, que curam, celebram, anunciam chegadas e cartografam o ambiente. Oferecem comunicação e proteção para o corpo/território das mulheres, crianças, guerreiros, pajés, juventude, caciques, corredores, caçadores e matadores, bem como da Terra Indígena Apinajé, afastando as doenças e trazendo paz, alegria e saúde.

Para concluir, notamos a necessidade de continuar os estudos nas Escolas Vivas Panhĩ/Apinajé por meio de “Inventários Participativos” (IPHAN, 2016) sobre as etapas de produção, lista de materiais, os usos na cultura Apinajé, os mestres e as aldeias envolvidos, bem como o aprofundamento dos recursos pedagógicos dos apitos “mẽ õhi” nos rituais e em outras atividades, e das relações pedagógicas e de cuidado com a cajazeira, o tucum e a sambaíba. Enaltecemos as Escolas Vivas Panhĩ/Apinajé, a interlocução com o mestre José Almeida, o tucum, a sambaíba como os “lugar[es] onde os conhecimentos estão guardados” (Krenak, 2024, p. 5) e são cosmicamente trocados. Saudamos, por fim, aquilo que ainda precisamos aprender nas Escolas Vivas Panhĩ/Apinajé sobre o letramento cósmico do Cerrado e da Floresta Amazônica, onde coaprendemos e coensinamos, a partir de diferentes relações afetivas e materiais.

Referências

CARVALHO, J. J; ÁGUAS, C. Encontro de saberes: um desafio teórico político e epistemológico. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; CUNHA, Teresa (ed.). *Actas do Colóquio Internacional Epistemologias do Sul: aprendizagens globais Sul-Sul, Sul-Norte e Norte-Sul*. v. 1. Coimbra: Universidade de Coimbra. 2015. p. 1017-10127. Disponível em: <https://www.academia.edu/25684477/Encontro_de_Saberes_Um_Desafio_Te%C3%B3rico_Poli%20co_e_Epistemol%C3%B3gico.%20Acesso%20em:%2021%20jan.%202022> . Acesso em: 30 abr. 2024.

IPHAN. **Educação Patrimonial: histórico, conceitos e processos/texto** de Sônia Rampim Florêncio, Pedro Clerot, Juliana Bezerra e Rodrigo Ramassote. 2 ed. Rev. Ampl. – Brasília, DF: Iphan/DAF/Cogedip/Ceduc, 2014. p. 18-29.

GOULART. B. **Notório Saber para os(as) mestres(as): caminhos para reconhecimento institucional dos saberes tradicionais**. Revista Mundaú, v.2, número especial, 2021, p. 144-167.

KRENAK, A. **O coração das Escolas Vivas**. Dantes Editora. 2024.

KRIKATI, A.C. **Escolas Vivas da Aldeia Cipozal: conhecimentos sobre o território**. Memorial Descritivo para o curso de Licenciatura em Educação do Campo, com Habilitação em Artes (LEdoC-Artes/UFNT), 2024. p.42.

UFNT. Universidade Federal do Norte do Tocantins. Centro de Educação, Humanidades e Saúde de Tocantinópolis. **Projeto Pedagógico do curso de Licenciatura em Educação do Campo com Habilitação em Artes**, 2023.

RIBEIRO APINAJÉ, J. K. **Me Ixpapxá Me Ixáhpumunh Mei Ixujahkrexá: território, saberes e ancestralidade nos processos de educação escolar Panhi** [Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Goiás]. Repositório da Biblioteca Central da UFG. 2019. Recuperado de: <<http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/11500> >

SALVADOR, A. R. R. **Arte e objetos feitos pelas comunidades Apinajé** [Projeto Extraescolar, Universidade Federal de Goiás. Repositório do Cercomp. 2021. Recuperado de: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/116/o/Apinaje_Ana_Rosa-PEE.pdf >

TAKUÁ, C. **Escolas vivas**. Dantes Editora. 2022.

UNESCO. **Convenção de 2003 para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial**. UNESCO, Paris, 2003.

Capítulo 3

ETNOORNITOLOGIA: UM DIÁLOGO DE SABERES COM A COMUNIDADE QUILOMBOLA KALUNGA E PERSPECTIVAS DE APRENDIZAGEM ENTRE O TRADICIONAL E O CIENTÍFICO

Simone Batista Mamede
Maristela Benites

Introdução

Este trabalho apresenta resultados da pesquisa intitulada “Etnobiodiversidade: saberes e fazeres da Comunidade Quilombola Kalunga”, que investiga as relações entre o povo Kalunga e a biodiversidade local. Neste estudo em especial, a centralidade se dará à área de etnoornitologia nos estados de Tocantins e Goiás. As relações entre populações humanas de diferentes territórios com as aves coexistentes são investigadas por esse campo filiado à etnobiologia, que tem por interesse compreender as relações de convivência entre pessoas e os diferentes grupos biológicos, sejam plantas ou animais. A etnoornitologia contribui para documentar, descrever e compreender como os grupos sociais percebem, usam e manejam as aves em seus territórios compartilhados (Pacheco, 2023), além de auxiliar na compreensão de como é estabelecida a organização do mundo natural por esses diferentes grupos e os valores culturais por eles transportados (Camacho; Bahia; Santori, 2023). Essa diversidade cultural é extremamente rica no Brasil, um país de limites continentais, que, além da alta biodiversidade, encerra pluralidades e singularidades na forma da sociedade se relacionar com os distintos elementos da natureza e produzir cultura.

Já a etnobiodiversidade abrange o conhecimento tradicional e manejo sobre a biodiversidade como um todo numa circunscrição etnográfica. Esse conceito ressalta a forma como os povos e comunidades tradicionais se relacionam e manejam os elementos da fauna, da flora e dos ecossistemas em que vivem, demonstrando um entendimento empírico e cognitivo da natureza e sua interdependência com os modos de vida locais (Diegues *et al.*, 1999). A inclusão da etnoornitologia neste projeto enriquece a compreensão da etnobiodiversidade Kalunga, pois, além de as aves serem notáveis pela comunidade, são elementos muito presentes na paisagem do Cerrado, incluindo a paisagem sonora. As aves atuam como indicadores ambientais e são consideradas como elementos da cosmologia de vários povos ao redor do mundo, o que reforça a importância de se compreender a diversidade cultural a partir desse grupo biológico.

O conhecimento empírico e o conhecimento do senso comum representam a base da transmissão oral e prática dentro das comunidades tradicionais. Esse saber acumulado ao longo de gerações também é instrumento para conservação da biodiversidade, o manejo sustentável dos bens naturais e a valorização cultural dos povos tradicionais. Além disso, a ciência tem reconhecido cada vez mais a importância desses conhecimentos para a pesquisa em áreas como a fitoterapia, a agroecologia e a conservação ambiental (Diegues, 2000).

O conhecimento empírico, conforme apontado por Chauí (2000), é adquirido por meio da experiência direta e da observação dos fenômenos ao nosso redor. Ele não exige uma fundamentação teórica rigorosa, mas é essencial para a prática diária e a resolução de problemas imediatos. Esse tipo de conhecimento é a base para o avanço do saber científico. Por outro lado, o senso comum, como descrito por Minayo (2009), representa um conjunto de crenças e conhecimentos transmitidos culturalmente. A diferença fundamental está na sua aplicabilidade e na forma como são validados: enquanto o primeiro se mantém na esfera da tradição, o segundo pode ser testado

e modificado conforme novas experiências e observações sistematizadas.

Além do interesse natural da antropologia por estudos de ordem etnográfica, a poética envolvida, as contradições e o modo concreto como grupos sociais percebem e utilizam as aves cabem a objetos de estudo das diferentes áreas do conhecimento – desde ciências humanas, biológicas até as exatas – sendo, portanto, de caráter multidisciplinar. No entanto, cumpre destacar que a maneira como as aves são percebidas e utilizadas não decorre apenas de uma relação natural autônoma ou atomizada que encerra em si mesma, mas é marcada e mediada pelas condições materiais de existência, pela divisão social do trabalho e pela ideologia dominante da sociedade universal.

Trazendo a poética e a arte, como manifestações simbólicas da produção de existência, a riqueza linguística dos nomes atribuídos às aves é um fator de destaque nessa interação entre pessoas e aves. Assim, a valorização dos povos e comunidades tradicionais passa por reconhecer e respeitar suas práticas culturais. A variação linguística se aplica ao modo como os grupos sociais nomeiam e dão por conhecido tudo o que está ao seu redor em apropriação da natureza e reafirmação de pertencimento e reconhecimento do território e seus componentes. As aves, como elementos da natureza e do cotidiano interativo, também possuem nomes diversificados conforme a língua e as práticas culturais de cada comunidade, território e espaço socioambiental.

Como as aves são conhecidas no Território Kalunga?

A primeira questão avaliada neste trabalho, a partir da qual se empreendeu o estudo, foi o aspecto cultural linguístico da nomeação das aves, os termos nativos e as formas da comunidade se referir e se relacionar com as aves do território. O segundo aspecto relevante que

motivou este trabalho está relacionado à superação do manual didático, dito livro didático, elemento central do ensino escolar que ignora os elementos da biodiversidade local, assim como os conhecimentos tradicionais, e resulta, ao mesmo tempo, na homogeneização das singularidades dos povos e suas práticas culturais, mantendo o conhecimento na superficialidade sem conectar memórias, saberes e fazeres com o território, deixando-o, da mesma forma, distante do conhecimento significativo universal e aquele voltado à produção de existência no espaço vivido.

Alves (2005, 2006) considera que a organização do trabalho didático fundada no século XVII por Comenius se cristalizou no tempo não acompanhando as transformações históricas pelas quais passou a sociedade. Segundo Alves (2021),

É conveniente retomar a relação dos trabalhadores com a cultura sob o capitalismo. Nesse modo de produção, a fruição do conhecimento científico e de todas as manifestações culturais relevantes, ou seja, tudo aquilo que expressa a riqueza do patrimônio cultural da humanidade, sempre foi sistematicamente negada aos operários e seus filhos, inclusive dentro das escolas (Alves, 2021, p. 24).

Conhecer a biodiversidade brasileira e a própria biodiversidade circundante deveria ser um direito de todos os estudantes pelo país afora. Uma vez que o livro didático é o mesmo adotado e aplicado tanto por escolas urbanas quanto rurais no estado de Goiás e Tocantins, onde o material didático foi aplicado, resta argumentar que o cerne do problema se encontra na organização do trabalho didático posta na e pela sociedade capitalista. Ter acesso a toda a ciência e cultura produzida e acumulada historicamente se constitui em direito universal. Tantos trabalhos acadêmicos e mesmo literatura paradidática apresentam a miríade de espécies vivas existentes no Brasil, tido como o país mais megadiverso do mundo.

O manual didático, traduzido no livro didático, exclui não apenas as singularidades territoriais, como também conteúdos de suporte à elaboração do conhecimento significativo. Assim, as atividades e

projetos de extensão, além de possibilitar a interação da universidade com a sociedade e de romper muros tendem a suprir as lacunas do conhecimento mantidas pela sociedade de classes.

Portanto, as implicações da sociedade de classes na sua forma de pensar educação, exclui não somente estudantes do campo, mas também os urbanos, ao negar o acesso e a democratização do conhecimento. Frigotto (2010, p. 37) fala em “identificar as contradições fundamentais, em todas as esferas da sociedade, e trabalhá-las para o avanço do projeto societário e de educação escolar e científico-técnica contra-hegemônicos do campo e da cidade”. O autor enfatiza, ainda, que é preciso “definir o conteúdo que permite à criança e ao jovem do campo construir as bases de leitura do mundo em todos os campos de conhecimento (...), o que implica estudo árduo, organização e trabalho coletivo (Frigotto, 2010, p. 38).

O presente trabalho tem como objetivo aplicar o álbum de figurinhas de aves do Território Kalunga junto aos professores e alunos de diferentes escolas públicas de ensino básico do Território Quilombola Kalunga (Tocantins e Goiás), a fim de conectar o conhecimento científico com o conhecimento tradicional e buscar formas de superar o livro didático trazendo dinamismo, conhecimento e interesse pela ciência e pela conservação socioambiental, cujos elementos estão imersos no território cotidiano. Adicionalmente, objetivou-se contribuir na promoção do diálogo de saberes tradicionais e acadêmicos para sua apreensão didático-pedagógica na Educação do Campo.

Metodologia

A área de estudo desta pesquisa ocorreu no território Kalunga. Os Kalunga constituem comunidades quilombolas, ou como denomina a Fundação Cultural Palmares, comunidade afrodescendente, remanescentes das comunidades dos quilombos, cujo território integra

Sítio de Patrimônio Histórico e Cultural (Almeida, 2010). Os núcleos comunitários se distribuem nos estados de Goiás (norte) e Tocantins (sul). A aplicação do álbum de figurinhas ocorreu em escolas do campo do Território Kalunga, bem como com acadêmicos do curso de Licenciatura em Educação do Campo da Universidade Federal do Tocantins, Câmpus Arraias. Os licenciandos são, em sua maioria, moradores do Território Kalunga, de diversos núcleos, que futuramente atuarão nas escolas do campo, sendo alguns já atuantes.

Considerou-se o campo como espaço rural, categoria de análise da área de estudo, cuja essência é a mesma da classe trabalhadora que identifica o grupo social. Para o levantamento dos nomes das espécies de aves, foi desenvolvida pesquisa qualitativa, a partir da observação participante no território Kalunga, sobretudo na Comunidade Quilombola Kalunga do Mimoso, Arraias/TO. Desse modo, as seguintes etapas procedimentais foram adotadas:

1. **Levantamento das espécies de aves no Território Kalunga do Mimoso:** saídas a campo para identificação, registro fotográfico e anotação das aves encontradas, com participação da comunidade, cujos materiais utilizados foram binóculos 10x42mm, câmera fotográfica, caderneta de campo e o catálogo de aves Kalunga do Mimoso (Mamede; Benites, 2023). Este catálogo deu suporte ao álbum de figurinhas.
2. **Diálogo de saberes e contextualização do projeto:** diálogos e apresentação do projeto com vistas a integrar conhecimento tradicional com conhecimento científico sobre as aves, incluindo sua identificação, comportamentos, cantos e histórias associadas. Buscou-se vivenciar e compreender o modo de vida da comunidade participando dos momentos de diálogos, do cuidado da roça e das rodas de conversa dos quais emergiam o nome das aves e seus termos nativos. Essas vivências integradas durante visitas às comunidades, permitiram registrar aspectos culturais, ambientais e cotidianos que enriqueceram a análise e

possibilitaram sistematizar o conhecimento sobre a relação da comunidade com a avifauna local, seus usos e costumes no que tange ao trabalho, alimentação, saúde, lazer e cultura. Durante os diálogos foram apresentadas fotografias das aves ocorrentes na comunidade, sendo anotados e comparados os nomes atribuídos pela comunidade com os vernáculos (nomes técnicos das aves na língua portuguesa), segundo o Comitê Brasileiro de Registros Ornitológicos – CBRO (Pacheco *et al.*, 2021);

3. **Saídas a campo para Observação de Aves Livres (Passarinhar):** atividades práticas de "passarinhar" junto com membros da comunidade escolar e comunidade em geral, permitindo a validação e o registro *in loco* do conhecimento etnoornitológico;
4. **Elaboração de material didático:** produção, em parceria com o projeto Vem Passarinhar TO e alinhado aos Objetivos do Desenvolvimento Sustentável (ODS), de um álbum de figurinhas das aves do Território Kalunga. O material didático resultante contém fotografias de 100 espécies de aves ocorrentes no território, acompanhadas de seus nomes populares (usados pela comunidade), nomes vernáculos e nomes científicos, tornando-se uma ponte entre o saber tradicional e o científico;
5. **Aplicação do álbum de figurinhas:** apresentação do projeto e contextualização acompanhada de Passarinhada (saída a campo para observação de aves) no entorno da escola para observação das aves presentes no álbum. A partir de cada saída a campo vai se consolidando o preenchimento do álbum de figurinhas.

Resultados

Educação do campo traz a perspectiva de caminhar junto com as singularidades locais que conformam os modos de vida e as relações sociais dos territórios envolvidos, sem descolar da totalidade. As saídas para observação de aves conferiram momentos de vivência e de aprendizado, permitindo a troca de experiências e articulação entre o

conhecimento científico das pesquisadoras ao conhecimento tradicional da comunidade sobre a avifauna local.

O trabalho com o álbum de figurinhas começa pela ludicidade, a sedução pelo colorido, pelos diferentes formatos e nomes pelos quais as aves são conhecidas no território. A mobilização de saberes na comunidade é despertada quando as crianças perguntam aos pais, aos avós se eles conhecem aquelas aves, numa forma de mobilizar saberes e despertar memórias. A saída a campo, traduzida como Passarinhada é o momento de descontração, mas também de atenção e aprendizado, no qual se exercitam os sentidos e se evidenciam elementos comuns do cotidiano, por isso mesmo, quase invisíveis.

O “Álbum de Figurinhas das Aves do Território Kalunga” que associa a imagem da ave aos seus diferentes nomes (popular, vernáculo e científico), vem sendo aplicado como instrumento de Educação Ambiental e para o ensino de ciências em escolas da comunidade, como a Escola da Comunidade Kalunga da Barra e a Escola da Comunidade Sucuri no estado de Goiás e Escola Polo Matas da Comunidade Kalunga do Mimoso no estado do Tocantins. A iniciativa tem se mostrado uma ferramenta de engajamento da comunidade escolar, facilitando o envolvimento intergeracional no conhecimento sobre a avifauna e fortalecendo as práticas culturais e a memória.

O material também traz os nomes científicos das aves que realmente ocorrem no território e estão no cotidiano das comunidades, em conjugação dos saberes, algo que não é contemplado pelos livros didáticos. Por isso, Frigotto (2010, p. 38) sugere que a educação básica tenha como base do conhecimento os “conceitos que engendram, em sua unidade, a compreensão do diverso”.

Os resultados confirmam que o território Kalunga é, acima de tudo, um espaço de memória, vida e resistência. No entanto, persistem ameaças, sendo as mais destacadas: desmatamento, queimadas e pressão de mineração, vistas como riscos diretos à sobrevivência

comunitária e à biodiversidade. Além disso, há forte preocupação da comunidade com o distanciamento da juventude em relação aos saberes ancestrais, de modo que a observação de aves e o álbum de figurinhas podem contribuir para a valorização da memória ancestral e o encontro intergeracional.

A biodiversidade local sustenta a segurança alimentar, oferece soluções para o cuidado em saúde, enriquece o universo simbólico e fortalece as relações sociais e as práticas culturais, constituindo-se em um patrimônio biocultural. No entanto, este patrimônio enfrenta ameaças multifacetadas e interligadas como resultado da sociedade contemporânea. De um lado, pressões ambientais externas, como desmatamento, queimadas e mineração que ameaçam a integridade dos ecossistemas locais. De outro, a erosão do conhecimento tradicional, impulsionada pelo distanciamento das gerações mais jovens. Diante desse cenário, a pesquisa evidencia a urgência de ações articuladas, tais como:

Fortalecer a Educação do Campo, incorporando os saberes tradicionais Kalunga (tanto etnobotânicos quanto etnoornitológicos) ao currículo escolar, de modo a valorizá-los perante a juventude e garantir sua transmissão intergeracional. A eficácia que vem sendo observada com a aplicação do álbum de figurinhas demonstra o potencial de materiais didáticos contextualizados à história local mantendo o vínculo com o saber universal.

Promover políticas públicas que apoiem a conservação do território, combatam as ilegalidades ambientais e fomentem projetos de etnodesenvolvimento alinhados aos anseios e necessidades das comunidades.

Ampliar o diálogo de saberes, estabelecendo pontes permanentes entre o conhecimento tradicional Kalunga e o conhecimento acadêmico-científico, para juntos buscarem soluções para os desafios socioambientais. A etnoornitologia se apresenta como um campo fértil para essa colaboração, unindo conservação da biodiversidade e valorização cultural.

Estimular a produção de materiais didáticos que superem a especialização do saber e a homogeneização do ensino traduzidos no manual didático, mas possibilitem acesso ao conhecimento significativo e à complementariedade dos saberes, unindo o conhecimento tradicional e do senso comum ao conhecimento filosófico, ambos produzidos e culturalmente acumulados pela sociedade.

Por fim, este trabalho reafirma o papel dos povos e comunidades tradicionais como guardiões da biodiversidade e detentores de um

conhecimento para a conservação socioambiental e da etnobiodiversidade. A luta Kalunga pela preservação de seu território e de sua cultura é, portanto, uma luta de interesse de toda a sociedade. Cabe ao poder público e às instituições de ensino e pesquisa atuarem como parceiros nesta caminhada, garantindo que este legado de saberes e fazeres continue repercutindo e consolidando a memória para as gerações futuras.

Considerações Finais

A pesquisa realizada junto à Comunidade Quilombola Kalunga permitiu não apenas reconhecer o conhecimento etnobiodiverso, mas também compreender a simbiótica relação entre este povo e o seu território. Os registros etnoornitológicos revelaram a íntima conexão da comunidade com a avifauna, conhecimento que contribuiu na elaboração do álbum de figurinhas – como instrumento metodológico que vem se mostrando uma ferramenta eficiente de educação e valorização cultural. Promover acesso e democratização do conhecimento contribui para sua elaboração e complexificação, com novos elementos do conhecimento e práticas culturais locais sem, contudo, deixar de creditar valor ao conhecimento historicamente construído por meio do conhecimento filosófico.

O álbum de figurinhas das aves presentes no território Kalunga não apenas celebra a diversidade de formas, cores e sons das aves, numa proposta de arte e educação voltada ao conhecimento da biodiversidade, mas também estimula a criatividade e a investigação tornando professores e estudantes envolvidos na arte de ensinar e aprender com a sua cotidianidade, atados aos conhecimentos ancestrais, ao mesmo tempo, científicos, filosóficos e universais, portanto, engajados na assimilação, combinação e construção de conhecimentos significativos relativos à sociobiodiversidade e etnobiodiversidade.

Também representa alternativa didático-pedagógica de superar o manual didático e trazer conhecimento significativo sobre os elementos vivos com os quais as escolas e as comunidades convivem nos diferentes territórios, sua importância e mesmo vislumbrar no horizonte sem pressa, a possibilidade para o turismo que utilize de forma sustentável a vida silvestre como fonte de renda.

A iniciativa didático-pedagógica com o uso do Álbum de Figurinhas embora pontual, é significativa, no contexto da organização do trabalho didático evitando a dependência exclusiva do material didático que ocupa a centralidade do ensino. Sua aplicabilidade permitiu buscar e exercer outro tipo de conhecimento, a partir de fontes externas ao manual didático hegemônico, a exemplo do conhecimento ancestral e popular que forjam a própria produção de existência Kalunga. É preciso, no entanto, expandir e alcançar não somente o território Kalunga, mas outras comunidades e territórios, sejam rurais ou urbanos.

Os resultados obtidos apontam que a biodiversidade é entendida como parte essencial da vida Kalunga, relacionada à alimentação, saúde, espiritualidade e identidade cultural. As comunidades, até o momento visitadas, reafirmaram o desejo de conservar o território, compreendendo-o como espaço de vida, memória e resistência. A ciência sistematizada em encontro com outras formas de saber concorre para a ampliação do conhecimento sobre a natureza com implicações na valorização dos povos, dos elementos da etno e sociobiodiversidade, e da própria ciência.

Referências

- ALMEIDA, M. G. Territórios de quilombolas: pelos vãos e serras dos Kalunga de Goiás - patrimônio e biodiversidade de sujeitos do Cerrado. *Ateliê Geográfico*, v. 4, n. 1, p. 36-63, 2010.
- ALVES, G. L. *A produção da escola pública contemporânea*. 4. ed. Campinas: Autores Associados, 2006.

ALVES, G. L. **O trabalho didático na escola moderna**. Campinas: Autores Associados, 2005.

ALVES, G. L. **Cultura de singularidades culturais**. Curitiba: Editora CRV, 2021.

CAMACHO, I.; BAHIA, J. SANTORI, R. T. **Entre imbuiás e pescadores: etnoornitologia dos pescadores artesanais da Praia de Zacarias, município de Maricá, estado do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Interciência, 2023.

CHAUÍ, M. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 2000.

DIEGUES, A. C. **Etnoconservação: novos rumos para a conservação da natureza**. São Paulo: Hucitec, 2000.

DIEGUES, A. C.; ARRUDA, R. S.; SILVA, V. C. D.; FIGOLS, F. A.; ANDRADE, D. **Biodiversidade e comunidades tradicionais no Brasil**. São Paulo: NUPAUB-USP/PROBIO-MMA/CNPq, 1999. Disponível em: <https://nupaub.fflch.usp.br/sites/nupaub.fflch.usp.br/files/saberes%20trad.pdf>. Acesso em: 02 mar. 2024.

FARIAS, G. B.; ALVES, A. G. C. **Aspectos históricos e conceituais da etno-ornitologia**. Biotemas, v. 20, n. 1, p. 91-100, 2007a.

FARIAS, G. B.; ALVES, A. G. C. **É importante pesquisar o nome local das aves?** Revista Brasileira de Ornitologia, v. 15, n. 3, p. 403-408, 2007b.

FRIGOTTO, G. 2010. Projeto societário contra-hegemônico e educação do campo: desafios de conteúdo, método e forma. In: Munarim, A.; Beltrame, S.; Conde, S. F.; Peixer, Z. I. (Org.). **Educação do campo: reflexões e perspectivas**. Florianópolis: Editora Insular, 2010.

MAMEDE, S; BENITES, M. **As da Comunidade Quilombola Kalunga do Mimoso**. Tocantins. Campo Grande, MS: Ed. da Autora, 2023.

MINAYO, M. Cecília. S. **O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde**. São Paulo: Hucitec, 2009.

PACHECO, J. F. Prefácio. In: CAMACHO, I.; BAHIA, J. SANTORI, R. T. **Entre imbuiás e pescadores: etnoornitologia dos pescadores artesanais da Praia de Zacarias, município de Maricá, estado do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Interciência, 2023.

PACHECO, L. F. SILVEIRA, L. F., ALEIXO, A., AGNE, C. E., BENCKE, G. A., BRAVO, G. A., *et al.* Annotated checklist of the birds of Brazil by the Brazilian Ornithological Records Committee—second edition. *Ornithology Research*, v. 29, n. 2, p. 94-105, 2021.

Agradecimentos

Às acadêmicas Claudeni Edeltrudes Rodrigues, Claudiane Soares da Costa, Ivanteth Moreira Pereira, Nilza dos Santos da Silva e Valdenira Edeltrudes Rodrigues pela contribuição nas ações junto às comunidades escolares da comunidade escolar Kalunga no território de Goiás. À bióloga Glaucia Monteiro pela contribuição na aplicação didática do álbum de figurinhas junto à comunidade escolar do território da comunidade quilombola Kalunga do Mimoso no estado do Tocantins.

Registros fotográficos:



ARTEFATOS, HISTÓRIAS E VISUALIDADES NOS TERRITÓRIOS DO CAMPO: EXPERIÊNCIAS, SABERES E PRÁTICAS



ARTEFATOS, HISTÓRIAS E VISUALIDADES NOS TERRITÓRIOS DO CAMPO: EXPERIÊNCIAS, SABERES E PRÁTICAS



ARTEFATOS, HISTÓRIAS E VISUALIDADES NOS TERRITÓRIOS DO CAMPO: EXPERIÊNCIAS, SABERES E PRÁTICAS



ARTEFATOS, HISTÓRIAS E VISUALIDADES NOS TERRITÓRIOS DO CAMPO: EXPERIÊNCIAS, SABERES E PRÁTICAS



ARTEFATOS, HISTÓRIAS E VISUALIDADES NOS TERRITÓRIOS DO CAMPO: EXPERIÊNCIAS, SABERES E PRÁTICAS





Capítulo 4

MESTRAS E MESTRES DA SUÇA: ANTROPOLOGIA COMPARTILHADA E MEMÓRIA QUILOMBOLA NO CERRAD

Lucinete Aparecida de Moraes

Os quilombos não desapareceram;
eles existem na memória e na prática cotidiana de seus descendentes,
que lutam para manter sua autonomia e cultura.

(Beatriz Nascimento, 1998, p. 60)

Chegança e rito de abertura

Este texto, cuja primeira versão foi desenvolvida para apresentação oral em uma mesa sobre Música, Cultura e Sociedade, foi concebido como desde uma troca musical, a partir da qual propomos tratar de cultura e pensar a sociedade. Pelo menos parte dela, pois as reflexões se situam no coração do Brasil, o estado do Tocantins, onde a população muitas vezes é invisibilizada até pelas políticas de governo que priorizam a noção de “brasileiro”, sem levar em consideração a diversidade dos modos de vida.

Bem, primeiro, peço licença às nossas mais velhas: rezadeiras, parteiras, benzedadeiras, raizeiras, suceiras. É por nós, por elas e pelas que virão que estamos aqui, fazendo algo que nos foi tão caro – a fala. Conhecem a história de Anastácia?

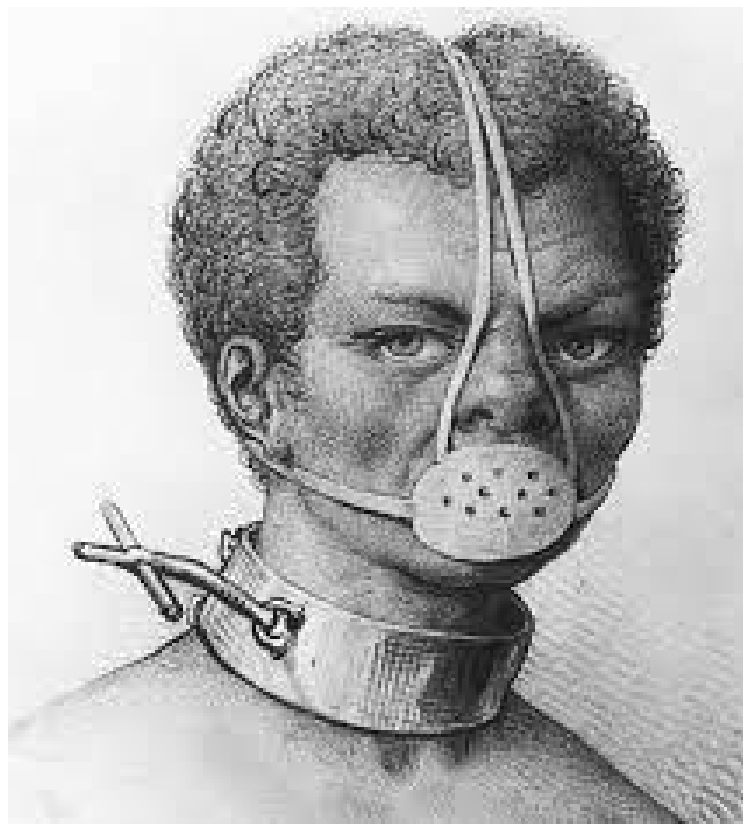


Figura 1: Retrato da “Escrava Anastácia”. Fonte: KILOMBA (2019, p. 35)¹²

Essa imagem ficou conhecida na história e, mais recentemente, tem sido reatualizada nos corredores das universidades graças à pesquisadora e artista afro-portuguesa Grada Kilomba, ao levantar os sintomas do racismo estrutural ainda operantes na sociedade.

Primeiros Passos na Suça

Então, vamos falar da suça numa perspectiva antropológica, mochila/bagagem que carrego ao longo dos últimos 15 anos. Conheci a suça em 2009, na cidade de Natividade, em um ensaio do grupo Mãe Ana, liderado por Felisberta. Vocês a conhecem, não é? Nossa

¹² A referência à história de Anastácia conecta esse direito à fala e à resistência diante do racismo estrutural. O retrato da Anastácia, ressignificado por Grada Kilomba em *Memórias de Plantação*, evidencia como imagens históricas podem ser utilizadas para denunciar opressão e reforçar a memória coletiva afrodiaspórica. Anastácia simboliza dor, força e resistência, mostrando que dar voz a quem foi historicamente silenciado é um ato político e cultural.

referência na suça, nas práticas populares de saúde e cuidados, nas parlendas e trava-línguas tocantinenses. Em 2010, num outro campo, ainda como estagiária de pesquisa, conheci dona Guilhermina, falecida durante a pandemia, na cidade de Nova Roma, em Goiás, que me presenteou com uma vivência da suça na comunidade Cana Brava, grupo retirante do Kalunga de Cavalcante, conhecidos na região como Família Magalhães.



Figura 2: Dança da Suça com a Mestra Guilhermina e Lucinete Moraes na Comunidade Cana Brava, Nova Roma/GO. Foto: Patrícia Mousinho, jan/2010. Acervo da autora.

Dez anos depois desses encontros, aprovei um projeto no FAC – Fundo de Arte e Cultura do Estado de Goiás¹³, para realização de um diagnóstico¹⁴ sobre o estado da dança da suça em dois estados, envolvendo cinco comunidades suceiras e cinco mestras e mestres da suça, um(a) representante de cada cidade. Vejam só, intuitivamente,

¹³ O projeto foi contemplado pelo edital de fomento à Dança 16/2018.

¹⁴ O diagnóstico antropológico produziu três produtos culturais: 1) o livro *Mestras e Mestres da Suça: uma conexão antropológica entre Goiás e Tocantins*, 2) a exposição itinerante *Mu.dança* e 3) o filme *Marta Kalunga*, 2022 (https://www.youtube.com/watch?v=F_AAQz3Nna)

eu queria entender as semelhanças da suça nessas comunidades e, no processo da pesquisa, pude perceber os laços de identidades e memórias para além da questão geográfica, já que, em 1988, houve desmembramento do estado de Goiás, que deu origem ao estado do Tocantins.

Saberes em Partilha - *Caminhos da antropologia compartilhada e da memória quilombola*

É importante dizer que parte da pesquisa foi realizada durante a pandemia da Covid 19. Precisei reelaborar o trabalho de campo, que, inicialmente, ocorreu de forma virtual e, com a flexibilização, passou a incluir idas às comunidades. A pandemia nos forçou a novos métodos de relação e abordagem. Os primeiros meses de isolamento, eu me perguntava: como fazer uma investigação da dança da suça em meio à pandemia, se todos estávamos isolados? Como acompanhar a suça?

Iniciamos com o mapeamento das Mestras e dos Mestres da Suça nos territórios de Goiás e Tocantins. Cinco cidades foram selecionadas para essa etapa virtual da pesquisa: Natividade, Arraias, Monte Alegre, Cavalcante e Iaciara. Tínhamos contato com algumas delas, e as demais foram indicadas pelas próprias pesquisadoras.

Lembro, aqui, o dia que liguei para a mestra Dainda, do Vão de Almas, que não quis conversar por telefone e disse que, quando terminasse o isolamento, marcaríamos uma entrevista. Então, sua neta, Lorryne, entrou na equipe para fazer o relato de experiência da comunidade Vão de Almas e a apresentação de Dainda, a rainha Kalunga. A partir desse exemplo, fizemos o mesmo com as demais comunidades: uma pesquisadora local, interlocutora da comunidade e com vínculos com as mestras e os mestres, passou a integrar a

pesquisa e a tecer suas escrevivências do lugar e dos mais velhos da suça.

A suça me encantou pela dança. “Minha fia, quando faltar palavras é porque o corpo precisa dançar. Suça é movimento que não deixa o corpo calar”, me disse dona Guilhermina, mestra da suça de Nova Roma – GO. A saia é um objeto mágico, de benzer; ao rodar, mais alegria brota. Os instrumentos da suça, feitos de barro ou madeira, com couro de animal reaproveitados do lugar, dão o toque da suça, realizada em roda. Em algumas comunidades, dança-se em pares; em outras, apenas as mulheres dançam e os homens tocam.

A comunidade de Natividade, em especial, toca a onça, instrumento de percussão tradicional. Em Arraias, mestre Domingo, 95 anos, quilombola da Lagoa da Pedra, avô de Lucrécia, que foi aluna do curso de Educação do Campo da UFT/Arraias, confeccionava e tocava rabeca nos pousos de folia e durante as rodas de suça. Em Iaciara, o patriarca do Levantado, seu Anastácio, 89 anos, toca pífano e tem a preocupação de que os mais jovens aprendam e sigam com a tradição após os festejos dos santos na comunidade. Já em Cavalcante e Monte Alegre, as mulheres improvisam na ausência dos homens: cantam, dançam e tocam. Fazem da bruaca também um instrumento na roda da suça.

As pesquisadoras locais são responsáveis por apresentar o modo de vida de suas comunidades e sua relação com a suça. Das cinco pesquisadoras, três são professoras. Bia Kalunga é diretora das escolas quilombolas da rede estadual de Monte Alegre de Goiás. Madalena Rocha é professora na rede municipal de Iaciara, na escola da comunidade, que desenvolve o trabalho de educação quilombola, embora a instituição ainda não se comprometa integralmente com esse direito.

Verônica Albulquerque, pernambucana, casada com nativitano e professora da rede de ensino de Natividade, de acordo com a Lei

11.645, desenvolveu o projeto Suça na Escola e, hoje, o Grupo de Suça Tia Benvinda é um coletivo para além dos muros escolares. Lucrécia Dias é licenciada em Educação do Campo, cineasta quilombola tocanтинense, realizadora do filme *A Sússia*, pelo projeto Revelando os Brasis. Lorryne é neta de Dainda, já citada, estudante de Museologia, e se tornou mãe de Dandara durante o projeto e a pandemia. Logo, teremos lançamento do livro nas comunidades, como devolutiva da pesquisa.

Vou abrir um parêntese para falarmos um pouquinho da mãe. Estudante, pesquisadora, professora, seja da classe trabalhadora e mãe – me diz se você não se sente sobrecarregada? Eu me sinto, às vezes. Sou mãe solo. Cuidados, educação, manutenção da vida, boletos básicos, alimentação, moradia – tudo por minha conta, certo? Trabalho como professora substituta, e o que ganho preciso destinar a tudo isso. Divido o que ganho. Ganho? Não. Faço. Trabalho. Então, não ganho: troco minha mão de obra pelas horas trabalhadas na universidade. Aí divido por cinco, porque sou mãe de quatro filhos. Gente, a conta não fecha. Como que damos conta? Isso é a financeirização da vida das mulheres. É exploração de todas nós. Falar da mãe na universidade é outra prosa, e me coloco à disposição. Fecho parênteses.

Com as comunidades quilombolas, aprendi o fazer coletivo, familiar e dos mutirões. Por que não trazer para o livro? Voltemos à suça. Calçamos nossos sapatos – educação, audiovisual, museologia, educação do campo, história, antropologia, artes visuais – seguimos juntas na construção de um livro compartilhado e coletivo sobre nossas histórias e nossos modos de vida. Seria isso antropologia compartilhada? Pelo menos, foi a tentativa de se distanciar da raiz da disciplina, de caráter colonialista, assim como das artes visuais, da fotografia, do cinema e da música em uma perspectiva eurocêntrica, patriarcal e capitalista.

Seguimos o caminho da antropologia compartilhada, em que o campo se abre como terreiro de encontros e criação conjunta. Estive junto de pesquisadoras locais, mulheres quilombolas, defensoras de territórios, histórias e saberes que, com suas palavras e gestos, registraram a suça a partir de um olhar de dentro – de quem conhece o chão, o canto e o tempo das coisas. Assim, cada relato, cada imagem, cada memória foi colhida com cuidado, respeitando os códigos e ritmos da própria comunidade. Mais que método, foi um pacto de confiança: o conhecimento não parte, ele permanece. Fica enraizado na terra, pronto para florescer de novo nas mãos e vozes das próximas gerações.

Dessa caminhada nasceu o livro *Mestras e Mestres da Suça: uma conexão antropológica entre Goiás e Tocantins*. Mais que registro, é devolutiva, é abraço, é reconhecimento. É a reafirmação de que a suça não é só dança: é patrimônio imaterial, é calendário agrícola, é festa, é fé e é resistência. E, inspirada no pensamento de Nego Bispo (2021, 2023), compreendo que aqui não é o fim. É o começo, o meio e o recomeço. A suça nos ensina isso: rezar, plantar, colher e dançar outra vez. Sempre outra vez.

O mapa ilustrado da pesquisa é, antes de tudo, uma homenagem a cada mestra e mestre da suça, guardiões de saberes e memórias. É um retrato vivo da caminhada coletiva, um convite para lembrarmos que este ponto não marca um fim, mas sim o começo, o meio e, novamente, o começo, como nos ensina Nego Bispo. Um ciclo que se renova, tal qual a suça, sempre em movimento.

ARTEFATOS, HISTÓRIAS E VISUALIDADES NOS TERRITÓRIOS DO CAMPO: EXPERIÊNCIAS, SABERES E PRÁTICAS

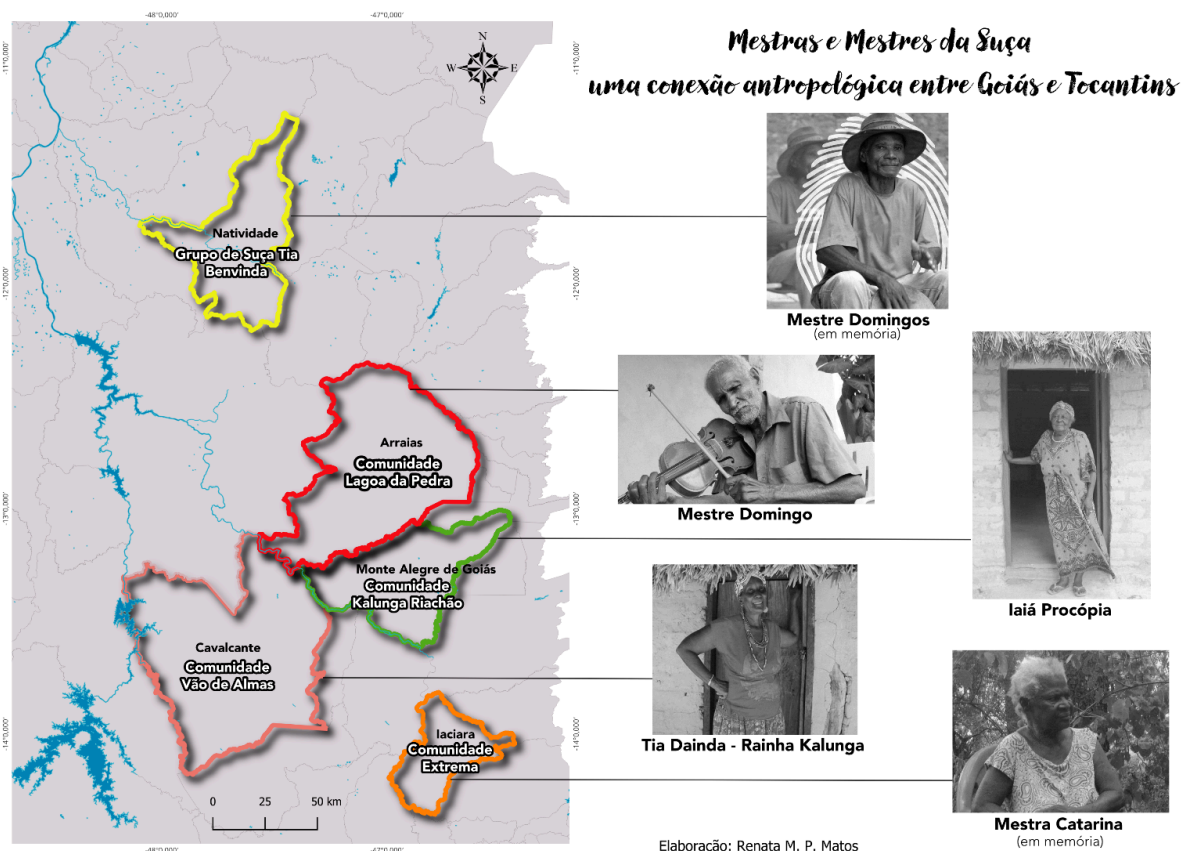


Figura 3: Mapa ilustrado da pesquisa. Autora: Renata M. P. Matos (geógrafa).

Quando dança a suça, o Cerrado resiste

Para não me estender, proponho refletir sobre a música da suça. Para isso, selecionei trechos de letras de algumas canções. Vamos a elas:

Pau Pereira, pau pereira/ é um pau de opinião/ todo pau põe fulor cai/ só o pau pereira não" Pau pereira serra o pau/deixa a madeira/ Todo o pau pereira serra/ só o pau pereira não.

Capim da lagoa já cresceu/ Amarelou, viado comeu. Oi ai, oi ai capim da lagoa já cresceu. Oi ai, oi ai amarelou e o viado comeu Capim da lagoa já cresceu/ Amarelou, viado comeu.

As letras selecionadas revelam o conhecimento e a inter-relação das pessoas com o ciclo natural do Cerrado. Para os sertanejos, o pau-pereira é uma das espécies de árvores do cerrado, disseminada em diversos locais, e não tem floração. A outra canção retrata a

dinâmica da flora e da fauna no ciclo das estações seca e chuvosa. As letras são representativas das inter-relações das populações tradicionais no Cerrado goiano e tocantinense. As enunciações apresentam elementos imateriais e materiais da experiência vivida e da sociabilidade constituída por essas populações¹⁵. Vejam esta outra letra:

A formiga que dói? É a Jiquitaia! A formiga que dói? É a Jiquitaia! A formiga que dói? É a Jiquitaia! É a Jiquitaia! É a Jiquitaia! É a Jiquitaia.

Jiquitaia deriva do nome de uma formiga que incomodava os trabalhadores durante a lida diária na roça quando, sem interromper o trabalho, sapateavam, passavam as mãos de forma impaciente pelo corpo e sacudiam as roupas, tentando afugentar os incômodos insetos. A jiquitaia é o momento ápice da Suça, em que se enfatiza seu caráter lúdico. Homens e mulheres se retorcem, requebram e saracuteiam simulando uma reação a um ataque de formigas. Nesse momento, todos passam a se relacionar mais diretamente, procurando (e/ou retirando) formigas no corpo do outro com as mãos, ou mesmo individualmente. É quando se instaura uma esfera de riso e brincadeira, motivada por uma movimentação corporal.

Alguns pesquisadores situam essa canção de suça nas senzalas, associando-a ao momento em que pessoas escravizadas acordavam mordidas pela jiquitaia. Prefiro destacar o caráter lúdico e pedagógico da suça nas comunidades, como uma forma de oralidade corporal transmitida por gerações.

As músicas da suça nos apresenta o modo de vida quilombola, sua cosmovisão, seus saberes e fazeres. A suça, por exemplo, tem forte

¹⁵ Para Diegues e Arruda (2001) As comunidades tradicionais estão relacionadas com o tipo de organização econômica e social com reduzida acumulação de capital, não usando força de trabalho assalariado. Nas comunidades tradicionais os produtores independentes estão envolvidos em atividades econômicas de pequena escala, como agricultura e pesca, coleta e artesanato. (...) A conservação dos recursos naturais é parte integrante de sua cultura, uma ideia expressa no Brasil pela palavra “respeito” que se aplica não somente à natureza como também aos outros membros da comunidade. As populações tradicionais mencionadas aproximam-se das “comunidades tradicionais” definidas por Diegues e Arruda.

ligação com o calendário agrícola da comunidade, que também está ligado às festividades de santos católicos. Há uma fricção entre a ancestralidade afro-diaspórica e o catolicismo popular. Chamo isso de resistência negra, de superpoder ativado que é a nossa ancestralidade. O geógrafo Valney Rigonato (2011) é um dos autores que ressalta essa relação entre o calendário agrícola e as festas das populações tradicionais da Chapada dos Veadeiros, região onde realizamos o diagnóstico nas cidades de Cavalcante e Monte Alegre, que fazem parte do Sítio Histórico Kalunga.

A cultura quilombola está profundamente vinculada à terra e, retomando os dizeres do Nego Bispo: a terra dá, a terra quer". Em seu livro de despedida, ele nos alerta que para a dimensão cíclica da existência: começo, meio e começo. No caso do estudo da suça, esse tempo cíclico se expressa em: reza, suça, plantio, reza, suça, colheita, reza, suça.

Cultura e Direito Quilombola - *A suça como patrimônio e proteção dos territórios*

Não iremos parar, temos muito a contar nossas histórias, teremos nossos descendentes, estamos na universidade no exercício e na luta pelos direitos sociais que são: a educação, a saúde, o trabalho, o lazer, a segurança, a previdência social, a proteção à maternidade e à infância, a assistência aos desamparados, na forma do artigo 6 da Constituição e pelo exercício dos artigos 215, 216 e 225 da mesma Constituição¹⁶.

¹⁶ Art. 215 - O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

Art. 216 - Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I – as formas de expressão; II – os modos de criar, fazer e viver; as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV – as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V – os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. Parágrafo 1º - O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de

A Constituição Federal foi promulgada em 1988, mas nossos ancestrais estiveram aqui por mais de 300 anos, no cíclico reza, suça, plantio, reza, suça, colheita, reza, suça até chegarmos. Eles também chegaram. Foram guardiões, abriram caminhos, repetiram o calendário agrícola, dançaram a suça. Assim, nossos corpos são memórias, são também corpos políticos e por isso minha contribuição aqui nessa mesa é dizer a cada um de vocês que estamos fazendo algo muito significativo: honrando nossos ancestrais. Arraias – TO, é, de direito, terra quilombola e indígena. Foi invadida, e a universidade, assim como cada pessoa que pisa no chão dessa cidade, tem o compromisso de esperar e lutar contra a hegemonia do conhecimento e das narrativas, em favor do protagonismo local e da regularização das terras para proteção da diversidade de vida.

Somente os artigos citados na Constituição não garantem a efetividade dos direitos nem os reconhecimentos dos nossos bens culturais, saberes e fazeres. O que fazer? Podemos utilizar dos instrumentos de governo como INRC – Inventário Nacional de Referência Cultural do IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional para registro da suça como patrimônio imaterial brasileiro (assim como o samba/batuque) das comunidades quilombolas, reconhecimento das comunidades praticantes da suça, bem cultural quilombola, pela Fundação Palmares e ainda, a titularização das terras tradicionais quilombolas pelo exercício do bem viver junto ao INCRA – Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária.

Não posso deixar de enfatizar o MEC – Ministério da Educação com as políticas de educação do campo, educação quilombola e a lei 11.645. Como veem é muito trabalho, e, por isso estamos aqui, plantando nossa roça de conhecimento intercultural para daqui uns anos, quando chegar a colheita, tenhamos fartura na e para toda a sociedade

inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação e de outras formas de acautelamento e preservação. Parágrafo 4º -Os danos e ameaças ao patrimônio cultural serão punidos, na forma da lei.

Art. 225 - Todos têm direito ao meio ambiente ecologicamente equilibrado, bem de uso comum do povo e essencial à sadia qualidade de vida, impondo-se ao Poder Público e à coletividade o dever de defendê-lo e preservá-lo para as presentes e futuras gerações.

brasileira. Ao produzir o diagnóstico, a escuta, a memória, a vivência com as mestras e mestres que fortalecem o laço de comunidade, a liberdade em dançar frente as perversidades do capital e o riso em recriar as dinâmicas culturais locais são elementos coletivos que nos movem para o mapeamento das comunidades quilombolas e suas referências culturais como ferramentas de defesa dos territórios.

Assim, a preservação da suça enquanto patrimônio imaterial e a defesa dos territórios quilombolas não são apenas atos de memória, mas também instrumentos de resistência e afirmação política. É na interseção entre cultura, direito e protagonismo local que garantimos a continuidade da vida, da história de nossos ancestrais, fortalecendo comunidades, reconhecendo direitos e construindo um futuro em que o bem viver seja a base para a justiça social e para a diversidade cultural. Cada ação, cada registro e cada realização é uma semente plantada para que as futuras gerações possam colher frutos de reconhecimento, respeito e dignidade.

Fechar a Roda, Abrir o Movimento - *A suça como prática cotidiana, memória viva e resistência territorial*

A análise do retrato de Anastácia, a partir de Memórias de Plantação e o diálogo com a pesquisa da suça revelam como memória, ancestralidade e resistência se entrelaçam na experiência quilombola. Se Anastácia simboliza o silenciamento histórico e a luta pela dignidade, a suça reafirma a continuidade dos saberes tradicionais como forma de existência coletiva. Assim, este capítulo demonstra que o direito à fala, à memória e a valorização das culturas populares são práticas inseparáveis da luta política e do fortalecimento das identidades no Cerrado e além dele.

Figura 4: Gráfico analítico dos temas desenvolvidos a partir da etnografia da suça. Fonte: Elaborado Produção da autora.



Para tornar visível a abrangência dos temas que atravessam o livro e esta fala, apresento o gráfico que costura, em cores e proporções, as principais frentes do trabalho. Em formato de pizza, ele revela a complexidade e a interseccionalidade das dimensões abordadas, com destaque para a **cultura quilombola** (30%), que é a espinha dorsal da pesquisa, permeando os saberes, fazeres, memórias e práticas coletivas das comunidades. Em seguida, a **suça** (25%) aparece como expressão simbólica e corporal da ancestralidade, espiritualidade e resistência, sendo fio condutor entre os territórios. A **memória e ancestralidade** (15%) costuram o passado ao presente, valorizando o legado das mestras e mestres. A **educação** (10%), sobretudo a educação quilombola e do campo, ganha força como instrumento de transformação social. Já a **música e oralidade** (10%) e a **política de direitos e territórios** (10%) revelam, respectivamente, os modos de transmissão dos saberes e as disputas pela permanência nos territórios tradicionais.

Este gráfico não é apenas um recurso visual: é um convite a perceber que a proposta desta pesquisa e do livro *Mestras e Mestres da Suça*: uma conexão antropológica entre Goiás e Tocantins é

justamente articular múltiplos saberes em defesa e valorização das comunidades quilombolas, de suas expressões culturais e seus territórios. Espero não os ter cansado com essa falação escrita, mas, falar de música, cultura e sociedade sem falar do que aprendi com as comunidades suceiras seria ingrato da minha parte não compartilhar dessa experiência com todos os presentes|leitores. Essa prosa é uma tentativa intercultural em unir os conhecimentos acadêmicos e os conhecimentos populares/tradicionais.

Finalizo aqui, ressalto o quanto a comunidade é a própria escola em que se aprende na luta diária, no silêncio, na música, na reza, na dança, no plantio, na colheita, na preparação da comida, da casa, dos instrumentos, das vestimentas e no com-partilhar uns com os outros. Agradeço a todos e faço o convite para a leitura do livro que retrata as comunidades suceiras que nos acolheram e nos ensinaram sobre o exercício do direito à memória. Ah, podem me chamar para a suça que eu gosto muito!

Referências

BISPO, Antônio (Nego Bispo). **Colonialismo e quilombos: modos de viver, modos de resistir**. São Paulo: Elefante, 2021.

BISPO, Antônio (Nego Bispo). **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora PISEAGRAMA, 2023.

BRASIL. **Constituição (1988)**. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 07 ago. 2025.

BRASIL. **Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008**. Altera a Lei nº 9.394/1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena". Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm. Acesso em: 07 ago. 2025.

DIEGUES, Antonio Carlos & ARRUDA, Rinaldo S. V. **Saberes tradicionais e biodiversidade no Brasil**. Brasília: Ministério do Meio Ambiente. 2001.

FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES. **Reconhecimento de comunidades remanescentes de quilombos**. Brasília: Fundação Palmares, [s.d.]. Disponível em: <https://www.gov.br/palmares/pt-br>. Acesso em: 07 ago. 2025.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **INRC – Inventário Nacional de Referência Cultural**. Brasília: IPHAN, [s.d.]. Disponível em: <https://www.gov.br/iphan/pt-br/assuntos/inventarios-e-registros>. Acesso em: 07 ago. 2025.

INSTITUTO NACIONAL DE COLONIZAÇÃO E REFORMA AGRÁRIA (INCRA). **Regularização de territórios quilombolas**. Brasília: INCRA, [s.d.]. Disponível em: <https://www.gov.br/incra/pt-br/assuntos/quilombolas>. Acesso em: 07 ago. 2025.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MORAIS, Lucinete A., RIBEIRO, Bárbara F. (org.). **Mestras e mestres da Suça: uma conexão antropológica entre Goiás e Tocantins**. Goiânia: Caliope Projetos e Ações Patrimoniais, 2024.

RIGONATO, Valney. **Territórios tradicionais e o Cerrado: comunidades quilombolas, extrativistas e indígenas**. Goiânia: Editora da UFG, 2011.

Capítulo 5

SALVAGUARDAR AS SONORIDADES E MÚSICAS DE COMUNIDADES TRADICIONAIS E QUILOMBOLAS

Ana Roseli Paes dos Santos

Wilson Rogério dos Santos

Introdução

A música constitui uma poderosa ferramenta para a compreensão da nossa história, está diretamente ligada a todos os aspectos da vida humana. Por isso, é testemunho cultural vivo da dinâmica das sociedades, dos movimentos humanos ao longo do tempo e se apresenta como um dos desafios a salvaguardar relacionado a nossa herança cultural.

Compreendemos que da mesma maneira que existe a preocupação com a preservação do meio ambiente, celebrada em várias Conferências das Nações Unidas desde 1972 (Declaração de Estocolmo), há a necessidade urgente de articularmos meios de preservação do meio ambiente sonoro e musical, ligados às nossas heranças e identidades culturais, que estão desaparecendo no tempo.

Embora exista no Brasil um protagonismo na concepção e na instituição de instrumentos legais que mobilizam o Estado para proteger e promover as formas de expressão do patrimônio cultural imaterial, com importantes marcos como o Decreto-Lei nº 25, de 1937 que criou o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN); a Constituição Federal de 1988, sobretudo no artigo 216 que trata sobre os bens de natureza material e imaterial e o Decreto-Lei n.º 3.551, de 2000 voltado ao Registro de Bens Culturais de Natureza

Imaterial que compõem o Patrimônio Cultural Brasileiro. Não se apercebe a existência efetiva de ações e práticas na concepção de um repositório de arquivos sonoros que salvasse as nossas memórias sonoras e musicais.

Desse modo, procuramos no âmbito do curso de Licenciatura em Educação do Campo, do Gabinete de Investigação em Educação Musical e da colaboração de pessoas das comunidades quilombolas e tradicionais, desenvolver estudos que possam favorecer a compreensão das complexidades e contextos em estudo, considerando o diálogo entre os saberes acadêmicos e não acadêmicos, partilhando uma diversidade de saberes, percepções e experiências sociais de forma participativa. Os resultados dos diversos estudos desenvolvidos pelo grupo demonstraram a necessidade de construir um repositório digital de arquivos sonoros e musicais cuja abrangência cubra o sudeste tocaninense e norte goiano, permitindo responder ao silenciamento e ao apagamento cultural de comunidades negras rurais e quilombolas da região.

O repositório digital de arquivos sonoros e musicais não apenas contribui para a salvaguarda, mas permite estudos futuros, nos auxiliando e possibilitando a compreensão da nossa história, do papel da música e das sonoridades na vida humana, nas sociedades, na sustentabilidade das comunidades e na definição das suas identidades. Para além disso, a proposta está em sinergia com princípios e instrumentos normativos estabelecidos na 32ª sessão da Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), nomeadamente a Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial de 2003 realizada em Paris¹⁷.

¹⁷ Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540_por. Acesso em 10 ago. 2025.

Gabinete de Investigação em Educação Musical: 10 anos de pesquisas em Ciências Musicais

Constituído em 2015, o Gabinete de Investigação em Educação Musical (GLEM) se caracteriza como um grupo de pesquisa de caráter permanente, de natureza multi e transdisciplinar que no âmbito da Universidade Federal do Tocantins (UFT), e visa a promoção, a orientação e a coordenação da investigação científica no domínio das Ciências Musicais, particularmente da Educação Musical e da Etnomusicologia.

São objetivos do GLEM produzir conhecimento e promover o desenvolvimento do intercâmbio científico entre o Gabinete e instituições nacionais e estrangeiras ligadas à investigação; agregar recursos humanos; desenvolver projetos e atividades de interação com a sociedade, de natureza científica e no âmbito das suas competências. Tem como compromisso instituir uma devolutiva à sociedade dos resultados dos projetos e atividades de investigação, desejando contribuir, concretamente, para a melhoria social e educacional, promovendo e apoiando ações de formação para investigadores. As pesquisas são orientadas a partir de três linhas temáticas: Ensino instrumental e vocal, Educação Musical no ensino básico e no ensino superior e Educação musical e Etnomusicologia.

Ao longo dos dez anos de constituição, o GLEM tem congregado pesquisadores de diferentes níveis de formação, da Iniciação Científica do Ensino Médio ao Pós-doutoramento. A partir das atividades de investigação desse grupo foi se evidenciando a necessidade de preservar os registros sonoros coletado nos diferentes projetos de pesquisa. Um material sonoro proveniente de cantos, toque de instrumentos, músicas, fragmentos de paisagens sonoras e discursos que os documentos não suportavam evidenciar, pois não bastava descrevê-los havia a necessidade de organizá-los em arquivos sonoros para que fossem disponibilizados à audiência. Com este propósito desenvolveu-se um projeto temático que abarcou uma série de

subprojetos com o objetivo de construir um repositório de arquivos sonoros e musicais para salvaguardar a tradição e as heranças culturais de comunidade negras rurais, especialmente quilombolas da região sudeste tocantinense e norte goiano. A finalidade do repositório e dos arquivos sonoros que o constitui é a de subsidiar projetos e atividades de interação com a sociedade, com todos os níveis de formação e com a pesquisa.

Aspectos Metodológicos das pesquisas do GIEM

Vinculados ao curso de licenciatura em Educação do Campo estão a Pós-graduação Lato Sensu em Música Cultura e Sociedade e o Gabinete de Investigação em Educação Musical – GIEM, é a partir desses contextos, além do Laboratório de Imagem e Som (ligado à direção do Campus Arraias da UFT) que se originam e se desenvolvem a maior parte das pesquisas e estudos da área da Música.

Atendendo o cariz multi e transdisciplinar que orienta o GIEM, as estratégias metodológicas para as pesquisas que se desenvolvem ali se aproximam de um método que possibilita gerar novas formas de entender as complexidades e os contextos dos projetos, considerando principalmente o diálogo entre os saberes acadêmicos e não acadêmicos, a diversidade desses saberes, as percepções e as experiências sociais de forma partilhada e coletiva. Esse modo de praticar uma profunda imersão na comunidade, compartilhando conhecimentos encontra respaldo nas ideias de Thiollent (2008) quando discute a pesquisa participativa dizendo que ela apresenta: “[...] características favoráveis para formular e executar projetos em etnomusicologia junto a comunidades e/ou grupos constituídos, com o intuito de conhecer, resgatar e mesmo difundir suas expressões musicais” (Thiollent 2008, 196).

Esse aspecto participativo na recolha das informações evidencia que “as pessoas implicadas tenham algo a 'dizer' e a 'fazer'” (Thiollent

1986, p. 16). Não se tratando apenas de uma simples coleta de dados, mas da construção do conhecimento sobre os objetos estudados, no seu contexto natural, desde uma perspectivaêmica (de dentro) e ética (de fora). Pois alguns dos pesquisadores fazem parte das comunidades estudadas e desse modo contam com a colaboração dos coletores locais. Portanto, um tipo de pesquisa não apenas sobre, mas com o outro, consensualmente em uma troca de saberes (Carvalho; Flórez, 2014). Esta chamada à participação de não acadêmicos, membros das comunidades, no processo de pesquisa, desvela uma epistemologia onde necessariamente cabe a dialógica e que ontologicamente não descontextualiza o seu conhecimento, a sua cultura, o meio em que vive e o seu território.

Desse modo que nos aproximamos da ciência cidadã como uma ferramenta e técnica para o desenvolvimento das pesquisas, uma vez que as pessoas externas à academia se envolvem na recolha da informação científica (Bonney, 2007), participando com os acadêmicos. Rick Bonney e colaboradores (2009) dizem que a participação pública no processo de desenvolvimento de investigação não é recente, cita o caso *National Weather Service Cooperative Observer Program*¹⁸, onde faroleiros recolhiam dados sobre as aves migratórias desde a década de 1880, mas que ao longo do século XX é que se observa um desenvolvimento efetivo desse modo de desenvolver pesquisa.

A partir dessa orientação que as investigações foram desenvolvidas, seguindo dois objetivos: um primeiro de caráter prático, participando, colaborando e compartilhando ações de captação sonora envolvendo os coletores locais, cidadãos cientistas das cidades de Arraias no Estado do Tocantins, que compreende o distrito de Canabrava, as comunidades quilombolas do Mimoso, do Kágados e da Lagoa da Pedra; a cidade de Paranã, de Natividade, abrangendo a Chapada da Natividade, além de comunidades do Estado de Goiás correspondendo ao Sítio Histórico Kalunga, no Vão de Almas do

¹⁸ Disponível em: <https://www.weather.gov/coop/overview>. Acesso 10 ago. 2025.

município de Cavalcante, Diadema, Ema e Ribeirão dos Bois de Teresina de Goiás, Sucuri, Riachão, Tinguisal no município de Monte Alegre.

O segundo, diz respeito ao tratamento das informações coletadas e da organização em um repositório digital aberto de arquivos musicais e de sonoridades, que contou com o suporte técnico do LIS, no que diz respeito à aparelhos para captação e edição do material coletado. Embora tivéssemos apoio do LIS, a grande parte dos dados vieram dos aparelhos celulares dos coletores locais. Por isso, nem todas as captações apresentam uma boa qualidade, mas houve um esforço para manter a sonoridade original, pois entendemos que aquele era o olhar do cidadão cientista sobre a sua herança cultural.

Música, sonoridades, memória e heranças

A região demarcada para pesquisa é habitada por comunidades negras rurais e quilombolas localizadas no cerrado entre os estados tocaninense e goiano. Para alcançar algumas destas comunidades, é preciso atravessar rios, percorrer estradas de terra de difícil acesso, algumas a mais de 100 km da zona urbana. Assim, a vida nessas localidades segue uma rotina específica de quem se orienta pela luz do sol, que dita a agenda do dia. Quando a luz do dia se vai, acabou a labuta, os sons que se ouvem fora das habitações vêm da flora e da fauna do cerrado e dos animais domésticos. Com o sol, o trabalho é retomado na roça e o som que predomina é o da enxada rasgando a terra, da foice deitando o mato.

Dentro das casas, pode-se perceber algum canto, uma conversação, que para além da transmissão de um repertório cultural, tem uma sonoridade e um sotaque específico, que essas comunidades forjaram ao longo dos tempos e nos quais acumularam a herança cultural familiar (Bourdieu 1997), assegurado, principalmente, pela oralidade. Portanto, uma expressão direta das experiências e saberes sociais das comunidades armazenados na memória. Mas, qual é o

papel da memória na construção do conhecimento sobre os sons e as músicas dessas comunidades em estudo? Qual é a importância da memória para a manutenção desses conhecimentos?

As memórias musicais compartilhadas entre os pesquisadores, os coletores locais e colaboradores são compostas de lembranças e esquecimentos. Maurice Halbwachs (1990) nos ajuda a compreender a memória como um conjunto de lembranças coletivas, reconstrução do passado com dados emprestados também do presente. Então, quando pesquisadores e membros das comunidades são auxiliados por coletores e colaboradores, há entre eles pontos de contato em uma e outra lembrança, que permite reconstruir coletivamente as memórias sonoras e musicais, porque fazem parte daquela sociedade.

Somente assim, diz Halbwachs (1990, p. 34), “podemos compreender que uma lembrança possa ser ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída”. Assim, a cada geração, a memória individual das sonoridades e das músicas é mediada pela herança cultural, de tal forma que as lembranças recentes se ajustavam às antigas. Fazer parte dessas lembranças resistir e reforçar os traços mnemônicos da cultura local, seja pela música, seja pelas sonoridades, fortalecendo a identidade cultural dos membros das comunidades tradicionais e quilombolas. Neste sentido, Stuart Hall (2006), quando trata sobre sociedade tradicional, usa o argumento de Anthony Giddens para dizer que

nas sociedades tradicionais, o passado é venerado e os símbolos são valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes (Giddens, 1990, 37-38).

Os membros mais idosos das comunidades, agentes das próprias histórias, trazem nas memórias sonoridades dos seus lugares de pertencimento e o sentimento de identidade. Esse lugar de convivência tem para essas comunidades tradicionais uma ligação bastante forte com a terra como um espaço de relações sociais,

políticas, simbólicas, repleto de musicalidade que contribui para a construção da identidade cultural, ligada principalmente aos festejos, sobretudo os religiosos.

As festas populares estão relacionadas ao catolicismo, são novenas, giros e arremates das Folias de Reis e do Divino Espírito Santo e as romarias que acontecem durante o ano todo. Desse modo, definem um calendário devocional: em janeiro, acontecem a Folia de Reis e a novena de São Sebastião, em fevereiro, é a festa de Nossa Senhora das Candeias; em março, a festa de São José; em junho, a de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, São Antônio, Novena de Sant'Ana e Reinado de Nossa Senhora do Rosário; em agosto, a Romaria do Vão de Almas e o Império do Espírito Santo; em setembro, a Romaria do Vão do Moleque, Nossa Senhora do Livramento e São Gonçalo; em outubro, a festa de Nossa Senhora do Rosário e de Nossa Senhora Aparecida; e em dezembro, a festa de Nossa Senhora da Conceição.

Todos esses festejos e manifestações são acompanhados de muita música, ladainhas e rezas do bendito. Após as celebrações religiosas, toda gente se diverte ao som do batuque nas caixas e pandeiros, cantando e dançando sussa, curraleira e boilé. Portanto, a música na vida das pessoas dessas comunidades atua como mediadora entre a fé e a festa. Sardo (1997/98) quando trata da identidade no âmbito da etnomusicologia diz:

[...] a relação entre música e identidade parece cada vez mais constituir um consenso [...] sendo inequívoco que a música ou os comportamentos expressivos que incluem música, constitui um dos aspectos da cultura com maior relevância para a definição da identidade (Sardo, 1997/98, 204).

Neste estudo específico, não são apenas as características das músicas que definem as identidades, mas o território também é capaz de produzir e influenciar tais identidades. Mais do que se relacionar com a ideia de propriedade, o território, para estes povos, está ligado ao conceito de existir, de pertencer, portanto, é um espaço fundamentalmente multidimensional que coloca em evidência o modo

como as pessoas se relacionam, especialmente quando se expressam musicalmente.

Salvaguardar essas músicas e sonoridade é um dos meios de preservar a cultura e a história dessas comunidades. Por isso, os pesquisadores do GIEM se esforçaram no desenvolvimento dos subprojetos que convergem para o repositório digital de sons e música – Resomus com o desejo de, no futuro, subsidiar a elaboração de projetos de intervenção de políticas curriculares para a educação musical, ampliando a possibilidade de preservar e de salvaguardar as sonoridades musicais dessas comunidades. Tais projetos são prerrogativas sociais e educacionais de acesso ao ensino da música da cultura tradicional a um maior número de crianças e jovens através da igualdade de oportunidades que um repositório aberto possibilita.

O papel do repositório digital na pesquisa

No primeiro momento da internet, poucas pessoas e organizações podiam ter acesso e estar conectados a ela, que era usada para diversos fins. Depois, as instituições, especialmente de pesquisas, começaram a utilizá-la como ferramenta de investigação, caracterizado principalmente pela possibilidade de acesso a um volume vertiginoso de informações digitais. Contemporaneamente, as tecnologias computacionais e de rede permitem a criação, captura, transmissão, cópia, compartilhamento e armazenamento de uma quantidade imensa de informações de maneira, digamos, mais fácil e até certo ponto de custo mais baixo.

A partir do final do século XX, os dados digitais coletados, gerados e armazenados por novos instrumentos nessa área tornaram-se um foco de relevante interesse para o mundo científico, ditando novas metodologias e tipos de pesquisas nas quais a formação de base de dados se tornam um fim em si mesmo. Na última década, observamos que esses dados digitais coletados, gerados pelas

atividades de pesquisas, implicam em uma gestão que vai além do armazenamento seguro e da disponibilização na web, necessitando de um conjunto de procedimento, isto é, a curadoria de dados, para aumentar o potencial de utilização e probabilidades de reuso e citação por outros pesquisadores.

No centro desse processo, estão os repositórios digitais que condicionam dados, objetos informacionais, gestão, preservação e curadoria de dados de pesquisas. No Brasil, o Instituto Brasileiro de Informação em Ciências e Tecnologia - IBICT (2012) é o órgão responsável por dar impulso ao Movimento de Acesso Aberto à informação científica e possibilitar a implantação de muitos repositórios institucionais em diversas universidades e instituições de pesquisa.

Resomus - repositório de sons e músicas

Composição de *website* como uma coleção de arquivos sonoros e musicais coletados por acadêmicos e não acadêmicos, por meio de aparelhos celulares e as vezes um gravador mais sensível, próprio para captação de sons especialmente externos. Os dados foram tratados no LIS - Laboratório de Imagem e Som da Universidade Federal do Tocantins, em conjunto professores e alunos para a edição dos sons.

No desejo de uma aproximação fiel dos dados, os arquivos sonoros foram minimamente manipulados, pois de alguma forma eles retratam o olhar do coletor, suas memórias e suas heranças culturais. Os materiais exibidos constam apenas de sons, uma imagem e uma ficha catalográfica que traz informações sobre os arquivos sonoros. A figura 1 apresenta a *homepage* desse site (<http://www.resomus.com.br>).

Figura 1 - Imagem da página de abertura do Repositório de sons e músicas



Fonte: Autores (2025).

Depois os dados foram organizados por eventos e receberam uma pequena ficha catalográfica, elaborada por uma bolsista do ensino médio participante do Programa de Iniciação Científica do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), com dados principais, título, local de captação, composição dos músicos e instrumentação. Do mesmo modo procedeu-se para as sonoridades que representavam o dia a dia das pessoas das comunidades.

A elaboração do *site*, propriamente dito, foi feita por meio da colaboração de uma aluna do curso de mestrado em música do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de São João del Rei. O *website* está sempre em construção, pois a cada momento mais dados chegam e são incorporados. Desse modo, o repositório digital, no contexto dessa investigação, representa um ambiente informativo que viabiliza o armazenamento, a preservação e a divulgação de produtos científicos, artísticos, culturais, intelectuais, entre outros, no âmbito tecnológico, de acesso aberto que poderá ser utilizado, quer pela comunidade científica, quer pela sociedade como um todo, inclusive e especialmente em projetos de educação musical. Portanto, um repositório temático, voltado à coleção de dados recolhidos por coletores locais acadêmicos e não acadêmicos cujo

propósito é a preservação das sonoridades e músicas do sul tocaninense.

Quadro 1 – Alguns exemplos de arquivos sonoros do Repositório - Resomus

Exemplo de alguns Subprojetos que compõem o Repositório digital de sonoridades - Resomus

Projeto	Descrição
Folia do Divino de Natividade	Festa de tradição católica que acontece na cidade tocaninense de Natividade. São 4 grupos de foliões que percorrem os sertões num giro de 40 dias. Saem da igreja principal da cidade, onde executam cantos tradicionais e tocam instrumentos da cultura popular, feitos muitas vezes pelos próprios foliões.
Festas tradicionais do Vão de Almas/Cavalcante	Coleção de cantos tradicionais das diversas festas da comunidade Kalunga de Vão de Almas, narradas por um morador-pesquisador da comunidade. Fala sobre as folias, a sussa, curraleiras e sobre os instrumentos musicais.
Banda Santa Cecília de Arraias	Pesquisa sobre a tradicional banda de música do Município de Arraias que teve origem na Banda 8 de Setembro, um grupo musical que existiu nessa cidade criado em 1920.
Pontos Cantados no Terreiro Caminho de Luz mestre Zé Pelintra	Levantamento de ponto de umbanda originais do Terreiro do sr. Ferreirinha. Cantos oferecidos pelas entidades para aquele terreiro. Logo após a catalogação e gravação dos cantos, a mantenedora do terreiro faleceu e o terreiro fechou. Esta pesquisa possibilitou salvar esses cantos.
Folia de Reis da comunidade Kalunga do Mimoso/Arraias	Etnografia sobre o giro da folia de Reis dessa comunidade. Destaque para os instrumentos, cantos e a simbologia da bandeira para essa folia.
Sonoros ofícios	Coleta de sons e cantos de trabalho da comunidade quilombola do Riachão. Nesta pesquisa a comunidade participou ativamente na

procura de cantos que os membros mais antigos da comunidade conheciam e praticavam nos seus ofícios.

Nota: Estes são apenas alguns exemplos do que o repositório, que está em constante construção, possui. Mais informações sobre o repositório podem ser encontradas em: <http://www.resomus.com.br>

Considerações finais

Para além da necessidade, urgente, de salvaguardar um material riquíssimo da cultura tradicional de comunidades negras e quilombolas do sudeste tocantinense e norte goiano, o repositório pretende ser um arquivo vivo para preservar a história, a memória e a herança cultural que aos poucos vai se apagando e parece não fazer mais parte das tradições dessas comunidades.

O material depositado no Resomus tem sido utilizado para a planificação das aulas de estágio supervisionado de cursos de licenciatura em Música e em Educação do Campo, tem servido de subsídio para pesquisas de Iniciação científica e pós-graduação, dados para trabalhos de conclusão de curso, para o desenvolvimento de projetos de pós-doutoramento e planos de intervenção em escolas de comunidade quilombolas da região Sudeste do Estado do Tocantins. Os princípios da ciência cidadã constituíram as bases para a captação do material sonoro, a ciência aberta possibilita ao repositório alcançar o público das escolas regulares e também do ensino superior. Os resultados demonstram que por meio do repositório muitos trabalhos desenvolvidos envolvem a preservação e a salvaguarda das tradições culturais e sonoras e o patrimônio musical imaterial dos contextos estudados.

Referências

BONNEY R. Citizen Science at the Cornell Lab of Ornithology. In Yager RE, Falk JH, eds. Exemplary Science in Informal Education Settings: Standards-based Success Stories. NSTA Press, 2007, p. 213-229.

BONNEY, Rick; COOPER, Caren B.; DICKINSON, Janis; KELLING, Steve; PHILLIPS, Tina; ROSENBERG, Kenneth V.; SHIRK, Jennifer. Citizen Science: A Developing Tool for Expanding Science Knowledge and Scientific Literacy. *BioScience*, december 2009, vol. 59 n.º. 11, p. 977-984.

BOURDIEU, Pierre. As contradições da herança. *In*: BOURDIEU, Pierre *et.al.* *A Miséria do mundo*. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 587-591.

BRASIL. Lei n.º 25, de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. *Diário Oficial da União*, Brasília, 30 nov., 1937. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm. Acesso em: 30 ago. 2021.

BRASIL. *Constituição Federal de 1988*. Brasília: Senado Federal, 1988.

BRASIL. Decreto n.º 3.551 de 4 de agosto 2000. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial. *Diário Oficial da União*, Brasília, 07 ago., 2000. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm. Acesso em: 31 ago. 2021.

CARVALHO, José J.; FLÓREZ, Juliana F. Encuentro de saberes: proyecto para decoloniar el conocimiento universitario eurocêntrico. *Nómadias*, n.º 41, 2014, p. 131-147.

GIDDENS, Anthony. *The consequences of modernity*. Cambridge: Polity Press, 1990.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pré-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

INSTITUTO BRASILEIRO DE INFORMAÇÃO EM CIÊNCIA E TECNOLOGIA. *Boas práticas para a construção de repositórios institucionais da produção científica* Leite, Fernando; Amaro, Bianca; Batista, Tainá. V. Costa; Michelli. Brasília: Ibict, 2012.

SARDO, Susana. A pesquisa em Etnomusicologia e a problemática da identidade. *Revista Portuguesa de Musicologia* 7-8, Lisboa, 1997/98, p. 203-210.

THIOLLENT, M. Perspectivas da pesquisa-ação em etnomusicologia: anotações e primeiras indagações. *In*: ARAÚJO, S., PAZ, G., CAMBRIA, V. (org.). *Música em debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Muad, 2008. P. 189-197.

THIOLLENT, M. *Metodologia da Pesquisa-Ação*. São Paulo: Cortez/Autores Associados, 1986.

Capítulo 6

CULTURA POPULAR: ASPECTOS HISTÓRICOS E CULTURAIS DO FESTEJO DA ROMARIA DE NOSSA SENHORA APARECIDA E SEUS SIGNIFICADOS PARA A COMUNIDADE SUCUPIRA (CABECEIRA DO VÃO – GO)

Maria de Fátima dos Santos Rodrigo

Introdução

Este capítulo busca compreender os saberes, fazeres e os aspectos históricos, culturais e a participação comunitária na organização e realização do Festejo da Romaria de Nossa Senhora Aparecida, realizado anualmente na Comunidade Sucupira localizada em Cabeceira do Vão – GO. Sabemos que a cultura nas comunidades tradicionais geralmente preserva expressões, simbologias, crenças, saberes, fazeres e diversos outros elementos da cultura popular. No campo histórico e cultural, muitas comunidades perderam parte de sua identidade na medida em que as tecnologias foram aproximando as culturas e modo de produção externos. Acreditamos que este é o caso do Festejo da Romaria de Nossa Senhora Aparecida da Comunidade Sucupira nos últimos anos.

Nossa Senhora Aparecida é uma Santa da Igreja Católica, padroeira do Brasil e venerada na comunidade como sendo a Santa escolhida para representá-la. A sucupira é uma árvore robusta que produz flores roxas e uma semente amarga muito utilizada na medicina popular das comunidades na região. É importante ressaltar que as manifestações em comunidades tradicionais expressam diversos elementos artísticos e culturais, desde as rezas, as danças, as folias, as cantigas e os símbolos religiosos. Muitos deles são elementos de

matrizes africanas, como ocorre na comunidade Cabeceira do Vão – GO, lócus da pesquisa. Ao longo de anos, todo esse acervo vem sendo passado através das gerações por meio da oralidade. Entretanto, recentemente, pesquisadores vêm fazendo registros fotográficos, vídeos, documentários, artigos, dissertações e teses.

A pesquisa se constituiu pela relação profunda que uma das autoras deste capítulo, Maria de Fátima, possui com o objeto de pesquisa. A ideia sobre a temática partiu da compreensão de educadora, mulher quilombola, que se preocupa com as tradições locais, a preservação e valorização por parte das pessoas que nela vivem. Ao pesquisar mais sobre essas tradições e sua relevância para os moradores, outras contribuições foram alcançadas, por exemplo: novos pesquisadores quilombolas debruçando-se sobre o território, artigos, teses, dissertações e investigações a respeito e compreensão da diversidade cultural que compõe o Sítio Histórico e Patrimônio Cultural Quilombola Kalunga, em especial a Comunidade Sucupira Cabeceira do Vão – Cavalcante – GO.

Assim sendo, esta pesquisa teve como ponto de partida os seguintes questionamentos: quais heranças culturais relacionadas ao festejo e os seus impactos na história do povoado? Qual o significado do festejo da Romaria para o povoado? Buscando responder essa problemática, traçamos como objetivo geral reconhecer e compreender os saberes, os fazeres, os aspectos históricos, culturais e a participação comunitária dos mais velhos, crianças e jovens na organização e realização do Festejo de Nossa Senhora Aparecida da Comunidade de Cabeceira do Vão, buscando compreender os aspectos que agregam elementos fortalecedores à preservação de suas tradições e expressões e produtos da cultura popular.

E para melhor solucionar as questões abordadas, foram estabelecidos três objetivos específicos, a saber: a) verificar o impacto do passado escravagista que envolve saberes, fazeres, crenças, costumes, expressões artísticas e vivências da comunidade atualmente

e como se alinham as novas mudanças de crenças, ideologias, religião conforme os anos se passaram; b) compreender a relação entre a educação, cultura e arte do povoado e suas particularidades diante das inovações tecnológicas e a preservação de significados diversos que envolve fé, costumes; e c) analisar a importância da cultura popular e suas raízes históricas. Este trabalho assentou-se na pesquisa Bibliográfica com consultas e análises em artigos, dissertações, sites, resumos expandidos e monografias a respeito do tema investigado. Para coletar os dados, utilizamos a entrevista semiestruturada com os sujeitos no campo de atuação, que é a Comunidade Sucupira e os que participam dos festejos de Nossa Senhora Aparecida de forma direta e indireta.

As entrevistas foram aplicadas por meio perguntas direcionadas para permitir que os entrevistados pudessem expor sobre a história do local e do festejo, destacando as suas participações e das crianças e jovens. No que diz dos entrevistados mais velhos, foram entrevistadas duas senhoras, uma rezadeira e outra benzedeira, e um senhor, para que pudesse compreender o processo histórico e cultural da comunidade e da festa, e ainda permitir que eles falassem com mais precisão a visão de tradição e cultura no passado, presente e futuro do festejo. Foram elaboradas seis perguntas para direcionar as entrevistas.

Já no contexto da juventude, em relação ao festejo, foram entrevistadas duas jovens, uma de 22 anos e outra de 14 anos que, por razões éticas e de direitos autorais, não serão citados os nomes. Foram feitas apenas 5 perguntas simples para melhor compreender sua participação no festejo. Foram colocadas algumas questões simples para os entrevistados, apenas para que eles respondessem sobre a participação, importância e destacassem a relação delas com as tradições e a participação das crianças e jovens na realização da festa. No campo de atuação dos sujeitos, a pesquisa buscou ouvir e compreender os diversos pontos de vista de cada um, dando direito e

voz para que eles pudessem expor as compreensões de cada um a respeito do tema e a problemática abordada.

A arte, cultura e religião como elementos significativos na vida comunitária

Todo processo de criação é considerado arte, porém, cada objeto ou expressão artística está vinculado a história e a cultura de cada sujeito no seu campo de atuação. Camargo (2018) afirma que:

Sempre pensando na necessidade de encaixar o ser humano na sociedade, a arte visa proporcionar o processo de criação desse indivíduo, levando-o a desenvolver a sua criatividade e o raciocínio, melhorando o seu potencial de pensamento e realização de atividades, de exposição e de solução de problemas em situações sociais e cotidianas (Camargo, 2018, p. 34).

Há, portanto, que se pensar na cultura popular e religião dos diversos grupos tradicionais nas suas diversas formas de ser, fazer e viver. Toda manifestação artística traz elementos significativos da história e da cultura de um povo. E sobre cultura, podemos constituir:

(...) duas interpretações distintas para o termo “cultura”. Primeiro, podemos entendê-la como um processo de formação individual, no qual o sujeito é preparado e educado para acumular determinadas informações que ampliam a sua visão de mundo. Em um segundo momento, também podemos entender a cultura como um sentido coletivo, no qual essas marcas de individualização são colocadas de lado para darem lugar ao sentido coletivo de um povo (Sanches, *et al.*, 2014, p. 12).

É por meio das diversas atividades humanas que o sujeito vai incorporando novos elementos, produzindo novas formas e meio de se relacionar e sobreviver em grupo ou sociedade. Cada atividade é, na verdade, a apropriação de novos saberes e fazeres que mais tarde atribuem e constituem a identidade individual ou comunitária, pois:

[...] é por meio da atividade que os homens se apropriam das funções já constituídas pela humanidade e as tornam suas. Destacamos, com isso, que se o plano biológico se apresenta como condição inicial para o indivíduo nascer no mundo; é somente pelo plano cultural que ele adquire as aptidões para

viver nesse mundo plenamente como humanizado e que forma os órgãos sociais de sentido. Por exemplo: não basta que tenha acuidade visual, é preciso aprender a 'ler' o mundo" (Barroco; Superti, 2014, p. 25).

Cada atividade humana, cada conhecimento, vai se moldando nos aprendizados coletivos e individuais com as diversas descobertas do mundo, das coisas, das manifestações, das expressões artísticas e culturais diversas, as trocas e as relações sociais são cruciais, por isso entendemos que a razão, a participação e a interação entre os seres vivos ao qual "(...) mantêm sua identidade em todas as áreas de vivência e saberes, praticando os efeitos de sua experiência. Assim, a atividade artística-cultural pela experiência adquirida ganha o saber e o conhecimento." (Camargo, 2018, p. 13).

Outro ponto que se deve considerar nesta relação de vivências é a religião, pois, na maioria das vezes está intimamente ligada a arte, formando assim expressões artísticas e culturais de uma comunidade como é o caso da nossa pesquisa.

O conceito de "religião" pode ser entendido como um conjunto de crenças compartilhado entre um determinado grupo social que mantém relações com alguma ordem metafísica. Todo estudo direcionado para uma religião deve levar em consideração o concreto e o abstrato da prática estudada. É impossível estabelecer qualquer discurso acerca do estudo das religiões antes de fazer dois movimentos: primeiramente, um estudo sobre os aspectos sociais em que a religião surgiu e os movimentos que ela exerceu dentro do contexto estudado. Depois de feito isso, levar em consideração os próprios elementos que constituem o conjunto de crenças dessa religião (Sanches, *et al.*, 2014, p.15).

Na Comunidade Sucupira, o Festejo de Nossa Senhora Aparecida é uma dessas manifestações religiosas que envolve um conjunto de ritos, significados, expressões de fé e cultura, pois em todo o evento há elementos diversos considerados expressões da cultura popular. Foi observado que há toda uma dinâmica social no contexto da festa, onde há diversas obrigações, fazeres e afazeres, onde cada um desempenha o seu papel na organização. Há uma visão de transcendente muito forte, ou seja, a maioria das pessoas envolvidas diretamente com a festa relatam vivenciar experiências com o suprasensível através da fé, e

isso é visível nas expressões e nos gestos de cada uma delas. Para Sanches *et al.* (2014, p. 19), “a transcendência é tudo aquilo que está para além do real, que extrapola as limitações do meio físico e que pode ser legitimada pelo conjunto de crenças compartilhadas.” Reiterando, Sanches (2014) afirma que:

Os ritos religiosos são oportunidades dadas pelas religiões para que os fiéis, ao praticarem o rito, relembrem e experimentem os principais eventos que formaram sua religião. A permanência desses eventos na história forma o que chamamos de tradição. São justamente as “tradições” que possuem a potência de formarem civilizações (Sanches, *et al.*, 2014, p. 20).

Desse modo, os ritos na Comunidade Sucupira no que diz respeito ao Festejo de Nossa Senhora Aparecida oportunizam o reencontro das pessoas, que revivem momentos de alegria, devoção e diversão ao mesmo tempo. Neste contexto, as tradições marcam e potencializam as relações sociais, culturais e econômicas, pois movimentam também atividades de pequenos negócios e vendas de diversos produtos nos dias que acontecem o festejo. Sanches (2014) afirma que a palavra religião tem sua origem etimológica proveniente do latim, significa religar, isto é, ligar o que estava “desligado”, sem contato, reativar o contato da humanidade com o criador do universo.”

Diante do exposto, vale ressaltar que o Festejo de Nossa Senhora Aparecida apresenta elementos diversos da religiosidade, das tradições históricas e culturais. O conceito de religião, neste contexto, relaciona o sagrado no contato das pessoas com o criador através do Império da Santa, ao mesmo tempo em que reúne a comunidade e garante o processo de integração e coesão social, por meio das trocas de experiências, saberes e fazeres novos.

Os fazeres e afazeres dos grupos sociais e suas diversas relações com o meio produzem diferentes ações e produtos. Desse modo, constituem a identidade, o modo, a forma e os meios como vivem. Parte de tudo isso possibilita a definição de cultura, pois há um conhecimento intrínseco entre a organização social e as possibilidades sociais na forma em que “pensam, agem, criam e transformam seu

próprio mundo (valores, gostos, crenças), e tudo o que lhes é imposto, em função da herança cultural que receberam e de sua experiência histórica" (Abreu, 2003, p. 12).

No contexto desta pesquisa, a festa popular compõe uma série de significados manifestados em ritos, músicas, cantorias, rezas, cores, instrumentos, e uma série organizada e racional de ritos que se perpetua por meio da agência de grupos e indivíduos, tais como os mestres, imperadores, rainhas e tantos outros, cada um cumprindo papéis sociais definidos pela tradição. Dessa lógica coesa e ligada ao campo e ao território quilombola, distante historicamente da modernidade ocidental, que se indica a incidência da cultura popular. Ainda segundo Abreu (2003), o conceito de cultura popular também constrói identidades e possui uma história. Vale destacar, nesse sentido, a ideia de cultura que Raymond Williams destacou em sua obra:

A palavra cultura vem da raiz semântica *colere*, que originou o termo em latim *cultura*, de significados diversos como habitar, cultivar, proteger, honrar com veneração. Até o século XVI, o termo era geralmente utilizado para se referir a uma ação e a processos, no sentido de ter "cuidado com algo", seja com os animais ou com o crescimento da colheita, e também para designar o estado de algo que fora cultivado, como uma parcela de terra cultivada (Williams, 2007 apud Canedo 2009, p. 117).

É nesta perspectiva que atualmente as pesquisas acadêmicas e as representações do meio artístico e cultural buscam a preservação das festas populares e tradicionais, pois elas compõem o que chamam de patrimônio imaterial. O patrimônio imaterial é a transmissão de geração para geração por meio de diversas abordagens socioculturais, sendo este constantemente recriado em função da sua realidade: "aparece em contraposição ao de patrimônio material na Constituição de 1988, como resultado do processo 'constituente', no qual diferentes segmentos sociais tiveram a oportunidade de discutir e debater" (Vianna; Teixeira, 2008, p. 121). Em se tratando de patrimônio imaterial, é importante destacar suas dimensões que compõem o conjunto do mesmo encontradas nas "(...) celebrações, saberes, formas de expressão

e lugares expressivos das diferentes identidades conformadoras da diversidade cultural do país.” (Vianna; Teixeira, 2008, p. 121)

Diante do exposto, é importante que se faça registro dos diversos patrimônios imateriais, no sentido de preservar memórias, manifestações que não se encontram materializadas como um objeto artístico, como ressalva Vianna e Teixeira (2008), que em suas palavras destacam:

Não se tomba o patrimônio imaterial para não congelar uma forma conjuntural específica como referência – como se faz com uma obra de arte ou edificação ou um sítio arqueológico. O instrumento é o registro, que pressupõe dinâmica e variedade de formas e significados (Vianna; Teixeira 2008, p. 123).

De modo geral, cultura, manifestações populares e patrimônio imaterial tem sido importantes temas de pesquisas nas universidades, o que reforça a compreensão de sua relevância para os pesquisadores, em especial aqueles estudantes que têm sentimento de pertencimento, em especial, as tradicionais comunidades quilombolas, indígenas etc. É por meio da cultura de um grupo de pessoas, em uma determinada comunidade escolar, que o ensino pode ganhar novos significados e promover a transformação que se espera, como o exercício pleno da cidadania e melhoria da qualidade de vida das pessoas e respeito às suas formas de expressão. Também é importante observar o contato das culturas Kalunga com o processo de modernização, considerando as formas que as comunidades agregam novos elementos. Nesse sentido, Silva já dizia na sua dissertação em 2001 que:

[...] examinando a relação dos Kalunga com o processo de modernização, percebemos que suas atenções estão totalmente dirigidas para as mudanças que eles vêm vivenciando no cotidiano. É assunto corrente nas suas conversas e nas entrevistas concedidas. Revelam tensões entre si, originadas pelo impacto do novo, como também em relação às instâncias científicas e governamentais que lhes dirigem ações e aconselhamentos no sentido da preservação do Sítio Histórico Kalunga. Muitos são os sentidos elaborados nesse encontro com a modernidade (Silva, 2001, p. 73).

É importante observar que há um sentimento exposto por esses autores relacionado ao assunto que envolve a preservação das

tradições históricas e culturais, sendo este um papel do Estado e das diversas políticas públicas nas áreas de educação, cultura e saúde. No que trata da Comunidade Sucupira, suas tradições refletem modos de vida, individual e coletivo, que une uns aos outros e a uma ideia de criador por meio das manifestações de fé. Essas formas de vidas e de vivências passam por transformações entre o tradicional e o moderno, expressos de diversas maneiras, na simbologia, na produção de materiais, no transporte, na organização e decoração das festas, das folias, das rezas, das folias etc.

As práticas sociais das comunidades Kalunga podem ser encaradas a partir do ponto de vista em que cada grupo compõe de sua identidade histórica e cultural, das quais moldam o seu perfil. A esse respeito percebemos que:

[...] as práticas sociais que se realizam na comunidade Kalunga, são construídas a partir de uma mesclagem entre o individual e o coletivo, entre o tradicional e o moderno, entre o particular e o universal. Apresento como prova disso é a maneira com a qual se realizam as festas tradicionais, como, por exemplo, as folias, cujo acompanhamento se dá por meio de pessoas montadas em burros e outras sobre motocicletas. (Real, 2018, p. 63)

Sucupira é uma comunidade tradicional que preserva elementos das tradições culturais de matrizes africanas e com fortes traços europeus. Desse modo, representa a identidade cultural de parte da sociedade brasileira e carece de reflexões que promovam políticas públicas eficazes dentro do projeto de ensino da unidade escolar com máxima participação social.

Vivências na Comunidade Sucupira Cabeceira do Vão Cavalcante – GO

A Romaria de Nossa Senhora Aparecida é composta de vários dias e momentos de manifestações de Fé, devoção e de diversão da comunidade. Desse modo, durante alguns dias realizam novenas, rezas, louvores, e festança com muita dança. Os moradores chegam na comunidade nos primeiros dias do mês de outubro. Muitos precisam

construir uma cabana de madeira e palhas, outros reformar algumas já prontas dos festejos anteriores. Realizam a limpeza do espaço, organizam a igreja, preparam a lenha e o fogão típico para preparo dos alimentos. Por cerca de 12 dias os indivíduos ficam no local, levando em conta desde os dias preparação, início até o encerramento da festa. As famílias costumam ir ao festejo completas. A imagem que fica exposta no local da festa, e é objeto de devoção por todos os dias.

Figura 1: Nossa Senhora Aparecida e devotos na comunidade Sucupira



Fonte: Acervo da autora (2022).

A reza é um momento de oração que segue o cortejo imperial da santa, bem como no altar nas casas e na igreja erguida na comunidade em homenagem a divindade. Desse modo,

[...] a reza é denominada como o conjunto das expressões orais, em voz alta ou baixa, envolvendo Deus, homem, santos, plantas, animais, água, fogo, terra e simpatias, ou seja, seres vivos e não vivos naturais e sobrenaturais. Ela é um conjunto de orações rezadas nas tradições festivas e em outros momentos religiosos, tais como: terços, novenas, casamentos, batizados na fogueira, velório etc. Rezam-se nos momentos solenes e nos rituais religiosos (Rosa 2013, p. 23).

É importante ressaltar que as tradições da comunidade, em especial as rezas, são manifestações preservadas pelos mais velhos, com pouca participação da juventude no que diz respeito a participação direta deles em rezar, cantar os cânticos, os benditos entre outras práticas. Na maioria dos casos, os jovens participam dos

cortejos, e acompanham as rezas sem praticá-las, ação reservada aos mais velhos.

A comunidade Sucupira está situada em uma região quilombola conhecida como Cabeceira do Vão no Município de Cavalcante Goiás. É uma comunidade formada por quilombolas, mas que antes era propriedade particular e que mais tarde foi doada, para assim se formar como espaço de vivências sociais, culturais e econômicas, baseadas nos princípios e tradições quilombolas locais.

As pessoas que formam a comunidade Sucupira Cabeceira do Vão pertencem ao Sítio e Patrimônio Histórico e Cultural Quilombola Kalunga que está situado no Nordeste Goiano e abrange os municípios de Monte Alegre de Goiás, Teresina de Goiás e Cavalcante-GO. A maioria das famílias são pequenos agricultores, alguns ainda preservam a plantação de roça de toco, produzem mandioca, milho, arroz, criação de animais como gados, porcos e galinhas. Na comunidade é comum observar diversos ritos religiosos como ladainhas, benzimentos, e outras manifestações culturais.

A Sucupira, que é uma árvore conhecida pela sua beleza de flores roxas e sementes medicinais, é parte integrante e destaque na paisagem da comunidade. Uma delas está situada no centro do espaço do festejo, como mostra a imagem a seguir. Nas tradições locais relacionados as plantas medicinais, a casca da árvore ainda é usada para fazer remédios caseiros para tratar animais com algumas doenças como febre. O costume, no uso com os animais, é o de colocar as entrecascas em cocho de madeira com água limpa para os animais beberem.

Figura 2: Árvore Sucupira na Localidade da festa



Fonte: Acervo da autora (2022).

Um dado que diferencia a comunidade das demais, no território Kalunga, é que não há a prática a dança da Sussa, segundo os moradores pelo fato de não terem aprendido. No Festejo há a levantada de mastro, porém, não há a tradicional folia em homenagem à Santa. A Romaria é marcada pela novena, louvores, rezas e cânticos e o cortejo da imagem da homenageada.

As novenas marcam momentos relevantes para os moradores, pois eles acompanham a visita da imagem da Santa por cada residência, que e a recebem com um altar. Após isso, procedem os rituais de rezas e louvores. Os fiéis destacam que a novena proporciona bênçãos, graças e milagres para quem realmente tem Fé. No ano em que esta pesquisa foi desenvolvida, em 2022, os fiéis destacaram que foram agradecer a Santa por vencerem a pandemia da Covid-19. Para eles, o ano marcava uma graça muito valiosa, a de poder rever a todos, olhar nos olhos, abraçar e confraternizar na presença de Nossa Senhora Aparecida.

Em seguida, a imagem da Santa é levada por fiéis até a capela onde acontece a romaria, acompanhada de fogos, luzes e muitos

louvares. Neste dia, um padre vem rezar a missa e, em proveito da visita, são realizados batizados e até casamentos. Neste que é o último dia, o evento é marcado por muita alegria e sentimento de saudades, já que muitos só se reencontrarão no próximo ano por morarem fora da comunidade. Outros, devido a labuta nas roças e a distância, também não conseguirão se reencontrar antes.

Figura 3: Cortejo de Nossa senhora Aparecida



Fonte: Acervo da autora (2022).

Ao observar na figura 3, notamos o estandarte ao fundo, e uma pequena imagem sendo levada ao centro na frente, em um pequeno oratório de madeira. Essa imagem menor é utilizada no cortejo e visita as casas dos moradores abençoando a todos. Para as pessoas que recebem a imagem em seus lares, os significados e sentimentos são diversos, desde a esperança de novos dias, fartura nas plantações, saúde etc. Muitos afirmam que é uma honra receber a Santa nas suas casas.

A tradição de receber a Santa, considerada uma das mais importantes pelos moradores durante o festejo, faz com que as famílias preparem a casa, bolos e comidas diversas para receber os fiéis que acompanham. Nessas celebrações são comuns as ofertas de objetos, animais ou valores em dinheiro para ajudar na manutenção do festejo.

Algumas dessas ofertas também são leiloadas para arrecadar fundos para a capela e para os festeiros do próximo ano.

Figura 4: Oratório com imagem de Nossa Senhora Aparecida e crucifixo



Fonte: Acervo da autora (2022).

É comum, nas casas dos fiéis, um oratório com uma ou mais imagens de santos, colocado em lugar estratégico da residência para momentos de orações, rezas tradicionais etc. No caso da imagem acima, os objetos são usados para abençoar os fiéis, percorrendo os lares e retornando à capela da comunidade Sucupira no ato do festejo. A participação das crianças e jovens é limitada no que diz respeito aos rituais religiosos do festejo, novena, ladainhas, cortejo da Santa. Mas foi possível observar que se fazem presentes, assistem atentos a maior parte dos acontecimentos ritualísticos. De modo geral, as pessoas da comunidade como um todo participam do evento desde a organização da alimentação, dos ritos, da novena, das rezas, dos cânticos, da decoração entre outras tarefas.

Figura 5: Estandarte de Nossa Senhora Aparecida



Fonte: Acervo da autora (2022).

Visões quilombolas em relação a Romaria de Nossa Senhora Aparecida (Comunidade Sucupira Cabeceira do Vão-GO)

Durante o Festejo de Nossa Senhora Aparecida, a pesquisa se fez presente na Comunidade Sucupira para fazer registros fotográficos e entrevistar alguns jovens e adultos sobre a participação deles com relação a concepção que cada indivíduo tem sobre a festa como tradição local. Ao perceber uma jovem de 22 anos no festejo, busquei compreender qual era a importância do festejo e quais atribuições desempenhava no festejo:

Tanto eu como as crianças e os demais jovens também se divertem e aprendem com seus pais a importância da crença, fé e devoção a Nossa Senhora Aparecida (Entrevistada1)
Quando estamos preparando para o império no primeiro dia de Novena nos emocionam bastante, pois ali se inicia nove dias de graças, adoração e louvor a Nossa Senhora Aparecida, as cores, os benditos, as graças alcançadas e os agradecimentos por mais um ano de vida a todos nossos familiares são muito lindos (Entrevistada 2).

Dando seguimento ao rol de questionamentos, ao entrevistar um segundo membro, busquei desvelar quais eram as sensações que a entrevistada sentia ao participar da Romaria:

Gosto muito de vir assistir e participar da novena com meus pais, pois tenho a oportunidade de reencontrar colegas de escola, primos e ainda nos divertirmos com as candeias de cera e com os fogos, e da alegria de estarem reunidos em comunidade [...] fico deslumbrada com tudo iluminado, com o colorido dos fogos e luz das candeias feitas com pavio de algodão e de cera retirada de casas de abelhas, que cada um carrega até o levantamento do mastro do imperador, pois é sempre uma criança igual eu assim fico mais feliz ainda (Entrevistada 2).

É importante observar nas falas dos jovens que o Festejo tem importância e significados para os mesmos como vivências das relações sociais, as experiências e expressões de fé, os saberes tradicionais como o uso das candeias de cera. Há também um deslumbramento com os fogos que iluminam a comunidade nos momentos solenes. Eles retratam as diversões, que oportunizam a alegria, o lazer junto aos familiares e colegas de escola. Como já mencionado, a participação de crianças e jovens é limitada no que diz respeito as práticas de participação direta no festejo. Observando a festa, ficou claro que a maioria vai para se divertir no momento da festa que envolve o tradicional forró no barracão.

As duas entrevistadas acima relataram que a comunidade necessita de eventos para que os jovens se sintam bem no lugar, ou seja, necessita mais de entretenimento, atividades esportivas, para manter a comunidade divertida e ativa. A segunda jovem, de 14 anos, destacou ainda que muitas vezes os jovens querem se divertir e, não tendo opções, vão para a cidade, mas que ela gostaria mesmo de ver todos sendo felizes ali, unidos nas tradições locais.

Quanto aos mais velhos, durante alguns dias, realizei observações e anotações a partir da concepção dos indivíduos que apresentavam maior intimidade com o festejo. No geral expressavam um deslumbramento, tinham um brilho nos olhos, uma dedicação aos

detalhes, aos acontecimentos. Escolhi três mulheres e pedi que me falassem sobre o festejo, significados e importância: “Participo do Festejo, desde a minha infância, frequentei o Festejo de Sucupira junto aos meus pais, que sempre expressavam a fé e devoção à santa padroeira” (Entrevistada 3).

De acordo com as sensações e a fala da entrevistada 3, percebemos que as cores vibrantes e alegres ao som de cânticos, as luzes das Candeias de cera que ilumina a capela no primeiro dia de Novena e os louvores à homenageada são coisas que emocionam e fortalecem a fé. Ela afirmou, ainda, que a festa segue durante os nove dias até o dia da Padroeira, 12 de outubro, encerrando com uma missa e um baile a noite. Esse momento, para ela, também tem muita importância por proporcionar alegria e diversão junto aos familiares e amigos.

Em uma conversa informal, a moradora destacou alguns pontos relacionando as questões da cultura local. Segundo ela, “a comunidade precisa ajudar mais na organização da festa” (Entrevistada 2), e atribuiu o desinteresse de grande parte dos jovens às questões das tecnologias, dos costumes atuais. Em suas palavras, ficou evidente que ela tem um descontentamento relacionado às transformações sociais e culturais da sociedade no que diz respeito ao encanto da juventude com culturas externas, onde ela citou as músicas, danças, uso do celular e carros de som. Fez questão de destacar as festas realizadas que, antes, tinha a presença de instrumentos como sanfona, e o forró era o arrasta-pé, e que o chão “levantava poeira”.

Uma outra senhora, Romeira e devota de Nossa Senhora Aparecida que tem o Festejo como uma missão, moradora, rezadeira, educadora e devota a fé na padroeira, destacou com ênfase que a santa é milagrosa. A cada ano, esta que foi a quarta entrevistada, renova sua crença e dá seu testemunho de que a padroeira a curou de um AVC – Acidente Vascular Cerebral e infarto no ano 2020. Com base nesse testemunho de fé, a devota deixa uma mensagem aos jovens de

que não deixem de frequentar a novena, pedindo que orem a Deus, que aprendam e que rezem o terço.

Outro morador da comunidade, entrevistado 5, com seus 72 anos de idade, revela ter sido ele e sua família os doadores do terreno para a construção da primeira capela. Seu relato destacou que, como membro da comunidade, junto a sua família e amigos, começaram as primeiras novenas em louvor a Nossa Senhora Aparecida, pois a sua mãe, hoje em memória, havia sido uma grande rezadeira e benzedeira da comunidade. Ainda segundo ele, apesar do primeiro espaço ser um barraco de palha com paredes de barro, não foi empecilho para que ali comemorasse uma grande festa, com benditos, pedidos e agradecimentos a Deus pelas graças recebidas por todos da comunidade.

O morador anfitrião destaca, ainda, que a tradição segue de geração em geração com todo o ritual de rezas, como as cores da igreja no dia da novena, e que no último dia 12 de outubro se encerra com a missa solene em homenagem a santa e grande baile de confraternização. Porém, em um esforço de lembrança, diz que o intuito das primeiras novenas era o de arrecadar dinheiro para fazer uma igreja de telha, e a comunidade ter um momento de festividade, o que logo se pôde alcançar.

É importante ressaltar que, nos três depoimentos, os relatos destacaram além da fé, a alegria e a diversão junto aos amigos. Cada um expressa sua comoção diante da fé, da beleza, dos encantos e significados que envolvem todos os momentos de cada dia de evento. Há uma preocupação também com as questões de participação da comunidade no que diz respeito às novas gerações. De modo geral, em todas as conversas foi citado a participação de crianças e jovens no festejo, porém, eles expressam preocupação, pois acreditam que ao longo dos anos a juventude vão se distanciar mais dos festejos, atraídos por culturas externas e tecnologias e saindo da comunidade para viver em grandes cidades em busca de perspectivas de vida.

Outro fator pontuando pelos entrevistados é que eles estão preocupados com o que fazer para atrair as crianças e jovens para a participação nos festejos e nas demais tradições. Um exemplo disso é a preocupação da rezadeira. Segundo ela, as rezas vão deixar de existir, porque a geração atual não se interessa em aprender este saber, e tratam do assunto como se fosse algo sem nenhum valor. Outros estão migrando para novas crenças, citando as igrejas evangélicas nas comunidades quilombolas.

A entrevistada 3, ao final de nossa conversa, quis deixar um pouco mais de suas contribuições, destacando que ela compreende que os jovens precisam sair da comunidade para estudar e se divertir, mas que se entristece ao mesmo tempo, porque teme que as tradições fiquem esquecidas, uma vez que o mundo lá fora oferece oportunidades que não tem na comunidade. Nas palavras delas, compreende-se que há uma preocupação quando menciona que o governo deveria levar mais coisas para a comunidade e que, neste contexto, trata-se das políticas públicas que envolvem a educação, a cultura, o esporte, e o lazer e sustentabilidade para que todos os moradores possam viver na comunidade com dignidade.

Diante do potencial cultural e religioso do festejo, os moradores expressam sentimento de honra em fazer parte da festa, assim como os romeiros quem vem de outras localidades. A devoção para Nossa Senhora Aparecida se expressa nas formas de confraternização e organização do festejo, onde cada um ajuda no que pode, doando as carnes e a farinha, e tudo o que se obtém ali na agricultura do campo, até mesmo em virtude das suas plantações e boas colheitas.

Um fator interessante contado pelos entrevistados mais velhos é que algumas pessoas queriam cortar a alimentação depois e tudo das missas, mas os moradores resistiam porque é de costume que os moradores que moram longe do local da festa e os romeiros passem até 9 dias no local participando das novenas e adorando Nossa Senhora Aparecida. Eles chegam nos primeiros dias acampam em

barracas e casas de madeira e palha e ficam até o último dia do festejo com a missa final.

Diante da tentativa de cortar a alimentação após a missa, os moradores se uniram durante o ano e, segundo eles, passaram a preparar mais alimentos, que levam com fartura para que ninguém fique sem se alimentar. É comum a tradicional farofa de carne servida a todos que se fazem presente. Eles também destacaram a questão da vocação religiosa, que é passada de geração para geração a fim de que os mais jovens busquem seguir o caminho da fé em Nossa Senhora Aparecida e que não se desviem das tradições da comunidade. Foi possível observar que essa prática de fé e agradecimento acontece com vários outros romeiros e moradores, expressa de várias formas. Alguns assistem os rituais de joelhos, outros segurando uma vela, outros louvam e choram durante as celebrações.

Outro ponto marcante das entrevistas está no depoimento do senhor que com lágrimas nos olhos retratou o período da pandemia, que os deixaram isolados, longe dos amigos, familiares e das práticas de devoção a Santa. Ele destaca que durante todo este tempo se apegava a Nossa Senhora Aparecida que os guardasse dos males que estavam acontecendo e preservasse suas vidas e que logo pudessem rever a todos e matar a saudade e ainda poder celebrar o festejo. Segundo ele, muitas vezes sonhava com todos reunidos e com a festa acontecendo e quando acordava tinha certeza, a Santa iria dar a graça do reencontro. O encantamento de todos pelo festejo é visível, e quando foi citado a questão da distância percorrida e os dias fora de casa, eles logo respondem, que enquanto estiverem vivos, farão a romaria para homenagear a Santa.

A senhora entrevistada que é rezadeira relatou que o lugar da festa é sagrado, que as pessoas precisam respeitar, e que ali foi escolhido para a Santa, para que todos pudessem tirar alguns dias de suas lidas na roça e ir ficar com ela, como forma de gratidão pela saúde, pelo alimento, pela casa e pela família.

Discussão dos resultados

Reverendo alguns pontos destacados nesta pesquisa, desde as concepções e conceitos relacionadas ao tema, até as falas dos moradores e dos jovens da Comunidade Sucupira no ato de realização do Festejo de Nossa Senhora Aparecida, nos parece que há uma necessidade urgente de refletir acerca dos saberes e fazeres das pessoas que envolvem as tradições locais.

Um dos pontos que parece pertinente de ser apontado é que há um diálogo possível e latente entre os mais velhos, crianças e jovens e a escola, indicando a possibilidade de construção de uma proposta de ensino que possa acolher, no campo de discussão e mediação do ensino, os saberes e fazeres que envolvem as festas tradicionais. Quando a jovem fala da candeia de cera, por exemplo, com sua luz, contrapondo com os fogos também com suas luzes e sons estridentes, se nota o efeito pedagógico da tradição e expansão dos conhecimentos da cultura popular, da ciência e das tecnologias empregadas na organização e realização da festa.

Algumas indagações são visíveis e pertinentes quando se trata do tema e do seu contexto como campo de atuação: O que esses jovens sabem de fato sobre a composição por trás dos festejos? Qual a importância desses mestres da comunidade e da ciência e tecnologia de hoje para da realidade comunitária deles? São reflexões que precisam ser trazidas para a escola, que devem dialogar entre todos os envolvidos, fazendo que cada um se sinta representado e respeitado em suas dimensões plurais de saberes.

Sobre as inovações tecnológicas presentes no festejo, algumas delas já foram incorporadas com aceitação, outras geram alguns desconfortos, como por exemplo, os carros automotivos, o uso de diversas formas de embalagens de bebidas e alimentos que são descartados no espaço de realização do festejo e nos arredores como nos rios e estradas. Ao longo da pesquisa, ficou claro também que as

crianças e jovens interagem com o festejo, embora alguns vão apenas com o objetivo de diversão, sem participar diretamente dos rituais religiosos.

Embora a pesquisa não tenha trabalhado diretamente com a questão das tecnologias, ficou evidente que elas interagem com o festejo, que está presente nos carros de som, nas bandas que se apresentam, nos fogos de artifícios, apontando mais para uma continuidade ressignificada dos elementos tradicionais do festejo, que permanecem com grande destaque, do que para uma perda dos elementos sagrados e motivadores de fé que sustentam o festejo.

Neste contexto, observou-se também o uso de tecnologias digitais para divulgação da festa, como cartazes com efeitos gráficos e impressos, cartaz digital em formatos de imagem diversos para divulgação em redes sociais. Com o objetivo de promover a festa, ou seja, de atrair pessoas tanto das comunidades vizinhas como de outras regiões, as tecnologias digitais ajudam na divulgação nos grupos de *WhatsApp* e outras redes sociais como *Facebook* e *Instagram*. Para os jovens, essas formas de convite chegam mais rápido e comunicam de forma mais eficiente, podendo atrair turistas também, algo considerado importante pela comunidade para movimentar a economia local.

Figura 6: Cartaz Digital de Divulgação da Festa



Analisando os depoimentos dos entrevistados, é possível concluir que o que faz as pessoas pertencerem a um lugar é um conjunto de fatores que vão desde a história, as relações sociais, culturais e econômicas, mas também sua visão própria de mundo, e da perspectiva de qual mundo seria o melhor para elas. Durante as entrevistas, ficou claro que os mais velhos se sentem parte de cada detalhe, inseridos no processo histórico, cultural, econômico, social e religioso, e atribuem valor a tudo que compõe o espaço de vivências, as pessoas, as plantas, os animais, a terra, a divindade etc. Para eles, tudo se agrega e se complementa, formando assim o que chamam de lugar sagrado.

As relações sociais estabelecidas ao longo e para além do festejo, sejam elas entre os moradores, ou entre eles e os romeiros ou turistas, se destacam pela simplicidade e capacidade de criar vínculos fortes, expresso nas emoções diversas quando se reencontram. Há, portanto, um clima familiar, que parece tomar conta do lugar, nas conversas informais, nos mutirões para lavar as vasilhas após as alimentações, no preparo dos alimentos, na diversão.

Cada pessoa que participa do festejo enquanto romeiro, ou morador, faz a sua contribuição para a realização da festa, sendo eles mesmos os mantenedores do festejo. Existem comerciantes que vão apenas com o intuito de vender roupas, calçados, bebidas etc., e não há proibição nesse sentido, porém, alguns moradores reclamam apenas do lixo que ficam espalhados no local após o festejo.

Nesse sentido, destaca-se formas coletivas de autogestão da festa popular, em que os moradores que acampam no local da festa levam mantimentos suficientes para toda família durante os 9 dias de festejo. Não há, em princípio, qualquer entidade ou instituição governamental ou filantrópica que mantém as famílias durante a festa. Durante todo o festejo, em alguns casos, o que se viu foram agradecimentos a nomes de pessoas que colaboram com alguma doação, sendo a maioria da própria comunidade.

Referências

- ABREU, M. Cultura popular, um conceito e várias histórias. **Ensino de História, Conceitos, Temáticas e Metodologias**. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003.
- BAIOCCHI, M. N. Kalunga: povo da terra. 3ª Ed. Goiânia. Editora UFG, 2013.
- BARROCO, S. M. S; SUPERTI, T. **Vygotski e o estudo da psicologia da arte: contribuições para o desenvolvimento**. Universidade Estadual de Maringá, Maringá/PR, Brasil (2014).
- CANEDO, D. “cultura é o quê?” - reflexões sobre o conceito de cultura e a atuação dos poderes públicos. V enecult - encontro de estudos multidisciplinares em cultura. **Anais [...]**. 27 a 29 de maio - Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia-Brasil. 2009.
- CAMARGO, J. L. M. **Contribuições da Arte para o Desenvolvimento do Indivíduo: Uma Pesquisa Bibliográfica**. Barretos – São Paulo 2018.
- MARCONI, M. A; LAKATOS, E. M. **Técnicas de Pesquisa**. São Paulo, 2013.
- OLIVEIRA, M. O. **Como fazer pesquisa qualitativa**. Editoras Vozes Ltda. Petrópolis, RJ. 2008.
- REAL, R. N. V. **O ser Kalunga entre a modernidade e tradição**. Tese (Doutorado em educação) - Faculdade de Educação. Universidade Federal de Goiás. 2018.
- ROSA, W. S. **Rezas, rezadeiras e juventude na comunidade Vão de Almas, Cavalcante - GO**. 2013. 55 f., il. Monografia (Licenciatura em Educação do Campo) —Universidade de Brasília, Planaltina-DF, 2013.
- SANCHES, W; SILVA, T. R. S; FABRÍCIO, E. L; BORDONAL, G. C. **Povo, cultura e religião**. – Londrina: Editora e Distribuidora Educacional S.A., 2014.
- SILVA, M. J. **Entre a Tradição e a Modernidade: Experiências vivenciais com o processo de modernização de comunidades negras do sítio histórico Kalunga do norte de Goiás**. (Dissertação de Mestrado) em Psicologia. Belo Horizonte - MG: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, 2001.
- WILLIAMS, R. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.
- VIANNA, L. C. R; TEIXEIRA, J. G. L. C. **Patrimônio imaterial, performance e identidade**. *Concinnitas*, ano 9, volume 1, número 12, julho 2008.

Capítulo 7

OS PRINCÍPIOS POLÍTICO-PEDAGÓGICOS DO PROJETO DE EXTENSÃO “CENAS CAMPONEŞAS”: CAMINHOS PARA UMA CULTURA AGROECOLÓGICA

Kelci Anne Pereira
Ozaías Antônio Batista

Introdução

A agricultura dos negócios, sustentada na lógica da mercantilização da natureza e exploração do trabalho, tem se mostrado uma atividade deletéria do ponto de vista social, cultural e ambiental. Combinada com regimes neoliberais, tal perspectiva agrícola integra uma cadeia produtiva complexa – envolvendo setor fundiário, industrial, midiático e financeiro – que materializa uma lógica de desenvolvimento que ameaça a vida em sua totalidade. De modo mais imediato, põe em risco a existência dos povos e comunidades do campo, em que pese a existência de discursos falaciosos que associam os negócios com a terra, a água e os minérios como a expressão máxima da modernidade e como de interesse de todas as pessoas (Santos, 2019).

Além da concentração de terras e riqueza e da socialização de ônus na forma de contaminação ambiental pelo intenso uso de agrotóxicos e outras técnicas “desecologizadas”, este modelo de desenvolvimento, a que chamamos agronegócio, está na base da erosão genética da agricultura de plantios e criatórios, gerando perdas irreparáveis no patrimônio das sementes e animais e, conseqüentemente, colocando em risco a segurança e soberania alimentar dos países em que ela predomina (Oliveira; Beserra; Pignati, 2021, Pignati; Soares; Leão, 2021). Está também na base da erosão dos

sistemas culturais responsáveis pela integração sinérgica entre sociedades e natureza.

Trata-se de um modelo de desenvolvimento que focaliza o campo como lugar de reprodução de mercadorias em detrimento da reprodução ampliada da vida, e desvia a agricultura do mote da produção de alimentos para submetê-la à lógica das bolsas de valores, alienando-a de sua vocação original e fundamental (Folgado, 2021). Neste contexto, é que se produzem, não sem tensões e conflitos profundos, ruralidades marcadas por espaços vazios de sociabilidade de comunidades, já que a tendência é que para expandir-se, o sistema monocultural, explorador, contaminante e latifundiário do agronegócio tenha de eliminar outras formas de ocupação do território: por exemplo, as formas camponesas, indígenas e quilombolas. No Brasil, a perspectiva de eliminação tem raízes históricas que se perpetuam desde a colonização até nossos dias.

Neste cenário, a co-evolução de sistemas alimentares-natureza, construída por povos agrícolas engenhosos durante séculos de saberes-fazeres, sofre retrocessos incalculáveis, ao mesmo tempo em que desequilíbrios socioambientais se avizinham em escalas globais. Para além de cataclismas climáticos previstos para um futuro próximo, a perspectiva subjacente à agricultura industrial capitalista, de dominação da natureza e construção de fluxos de capitais sem qualquer parâmetro biófilo, está na base de crises inéditas já em curso: a pandemia da COVID-19 e o câncer são exemplos significativos.

Isso quer dizer que não apenas os povos do campo são ameaçados pelas monoculturas de *commodities* dependentes de venenos, maquinário, petróleo, sementes transgênicas, latifúndios e custeios públicos. Também o são os trabalhadores das cidades que não têm acesso a alimentos limpos, e terminam por consumir, junto com a comida, substâncias carcinogênicas e, em última instância, toda a humanidade que necessita dos serviços ecológicos equilibrados para manter-se (ainda que as populações mais excluídas (pobres, negras,

mulheres) sejam empurradas para áreas de maior vulnerabilidade ambiental) (Bombardi, 2023).

Tão deletério quanto esse sistema agrícola é o sistema de comunicação que o apoia, produzindo narrativas ideológicas, seja na forma de notícias ou entretenimento (Moscal, 2017), que cindem causa e consequência, ocultam o aspecto do contraditório e colaboram para o apagamento ou criminalização de outros sujeitos coletivos do campo, posicionados na contramão deste modelo agrícola chamado de agronegócio. Trata-se de um sistema de comunicação que visa educar o povo para que o mesmo, não percebendo as relações sociais tais como elas são, naturalize as desigualdades a que estão submetidos e as aceitem como um dado imutável, deixando, por exemplo, de reivindicar o direito à alimentação e à saúde.

Assim, torna-se urgente refletir e agir rumo à construção de uma cultura agroecológica¹⁹ (Percassi; Bonassa; Guilherme, 2021), de uma cultura que contemple formas de educar o povo para outro paradigma agrícola, para outra relação com a natureza, com o campo, centrado na reprodução ampliada da vida. Isso significa dizer que se trata da ampliação da vida humana e não humana, e, no que se refere ao humano, a vida em seus aspectos objetivos e subjetivos, materiais e espirituais, mobilizando para isso referências da arte, da filosofia, da ciência, os saberes feitos de experiência. Tal prisma se assenta em uma concepção de agroecologia que, embora se preocupe com a questão alimentar, vai além desse aspecto, dizendo respeito aos modos de vida camponeses, incluindo suas formas de existir e resistir.

¹⁹ “... [A cultura agroecológica] seria o caminho para uma reconciliação dos seres humanos entre si e com a natureza nas suas mais diversas esferas. Essa reconciliação pode ser desenvolvida ao passo em que se consolida a compreensão e a prática de uma cultura agroecológica como pilar do desenvolvimento da vida no campo, em contraposição ao modo de produção capitalista. Pois, se se compreende a cultura como campo em que se assentam as bases e as práticas da reconstrução de uma práxis social emancipatória, a agroecologia figura como elemento fundamental para a reconstrução ecológica da agricultura e da cultura como um todo” (Percassi; Bonassa; Guilherme, 2021, p. 289). Isto é, as práticas agroecológicas não se restringem às dimensões agrícola, política ou científica, também abarcam o campo da cultura, sobretudo nas diversas manifestações camponesas comumente classificadas como cultura popular.

Sabendo disso, este capítulo tem como principal objetivo apresentar uma reflexão teórica sobre os princípios político-pedagógicos vivenciados no projeto de extensão intitulado “Cenas Camponesas”²⁰, no âmbito do Núcleo de Agroecologia e Artes do Vale do Guruguéia (NAGU)²¹ da Universidade Federal do Piauí (UFPI), Campus Professora Cinobelina Elvas (CPCE), e da Licenciatura em Educação do Campo (LEdoC) desta mesma universidade e campus, que por meio da arte do teatro popular feito com e para camponeses buscou contribuir com a cultura agroecológica no sul do Piauí, região do Brasil assolada pelo agronegócio²². Ao tecer essa problematização, nos perguntamos sobre qual a função da arte na transformação da realidade e no processo de humanização; se o teatro pode realmente potencializar a cultura agroecológica e em que circunstâncias; que possibilidades a cultura agroecológica abre para o teatro, particularmente para o teatro popular camponês. Problematicamos ainda os limites dessa prática cultural e educativa no contexto regional do sul do Piauí e no contexto de uma cultura popular em contradição e tensão com a indústria cultural²³ manifesta sobretudo por meio do hegemônico²⁴ sertanejo universitário.

²⁰ Para mais informações sobre o “Cenas Camponesas”, consultar a página <https://coletivocenascamponesas.blogspot.com/>. Acesso em 09.01.2025.

²¹ Sobre o NAGU, vide Pereira et al (2023).

²² Pereira e Batista (2022; 2023) apresentaram e problematizaram algumas experiências “práticas” desenvolvidas pelo “Cenas Camponesas”.

²³ Percassi, Bonassa e Guilherme apontam que “O conceito de indústria cultural foi cunhado pelos professores Theodor Adorno e Max Horkheimer, atuantes na Universidade de Frankfurt (Alemanha). Para os autores, a Indústria Cultural era uma dinâmica característica do momento histórico gerado pelo aparecimento da grande empresa capitalista na Inglaterra... O principal aspecto da indústria cultural está na articulação mercadológica entre cultura, arte e divertimento, tendo em vista a perpetuação da dominação do sistema produtivo sobre o trabalhador, também em seu tempo livre” (2021, p. 291).

²⁴ Williams discute a noção de hegemonia no plano cultural: “A hegemonia constitui, então, um sentido de realidade para a maioria das pessoas em uma sociedade, um sentido absoluto por se tratar de uma realidade vivida para além da qual se torna muito difícil para a maioria dos membros da sociedade mover-se, e que abrange muitas áreas de suas vidas. Não se trata, de forma alguma, de um sistema estático, exceto na execução de um momento de uma análise abstrata. Ao contrário, só podemos entender uma cultura efetiva e dominante se compreendermos o processo social real do qual ela depende: refiro-me ao processo de incorporação. Os modos de incorporação são de grande importância social. As instituições educacionais são geralmente as principais agências de transmissão de uma cultura dominante eficaz...” (2011, p. 53-54). Como exemplo dessa prática hegemônica no campo educacional existe em curso a ação intitulada “De olho no material escolar”, promovida por alguns representantes atuais do agronegócio. Para saber mais, consultar a página <https://tvtnews.com.br/agro-fazer-cabeca-estudantes-interferir-escolas/>. Acesso em 17 de dezembro de 2024.

Percurso metodológico

Enquanto recurso metodológico, adotamos os pressupostos da pesquisa qualitativa:

De modo diferente da pesquisa quantitativa, os métodos qualitativos consideram a comunicação do pesquisador com o campo e seus membros como parte explícita da produção de conhecimento, ao invés de excluí-la ao máximo como uma variável intermediária... As reflexões dos pesquisadores sobre suas ações e observações no campo, suas impressões, irritações, sentimentos, e assim por diante, tornam-se dados em si mesmos, constituindo parte da interpretação, sendo documentadas em diários de pesquisa ou em protocolos de contexto (Flick, 2004, p. 22).

Na medida em que os dados problematizados neste trabalho são oriundos de processos político-educativos coletivos vivenciados no “Cenas Camponesas”, o diálogo coletivo se tornou um elemento fundamental de nosso saber-fazer científico. Tal dialogia é inspirada na pedagogia freireana (Freire, 1996), e esse processo dialógico se realizou com alunos, professores e representantes dos movimentos sociais camponeses que integram ou participaram, em tempos-espços formativos distintos, das atividades de ensino, pesquisa e extensão promovidas pelo “Cenas”.

O processo de levantamento de informações e produção de dados se deu por meio do resgate e sistematização das experiências, mas também através do levantamento de alguns documentos produzidos por membros do “Cenas”, a fim de rememorar as atividades realizadas; foram eles: relatórios, atas das reuniões, pôsteres com registros visuais e verbais, folders. Tais documentos foram selecionados a partir dos objetivos elencados neste trabalho, observando igualmente a relevância dos dados empíricos. A sistematização e o resgate de experiências são inspirados no método da educação popular, e também integram o percurso metodológico desta pesquisa:

De igual manera la emergencia de otras formas de investigación como la sistematización, narrativas, reautorías, etnometodologías, metodologías orales de las cuales dan cuenta sus autores a partir de procesos prácticos de acompañamiento y presencia con y desde los grupos populares de nuestras

realidades, lo cual ha devenido en concepciones variadas de la misma en coherencia con las prácticas que se acompañaron y los marcos conceptuales de quienes las desarrollan (Jiménez, 2022, p. 17).

Dessa forma, dialeticamente, somos pesquisadoras e sujeitos da pesquisa em um movimento de aproximação e implicação com nossos interlocutores, pois participamos enquanto pesquisadoras, professoras e extensionistas na produção dos dados problematizados. Tudo isso em um movimento de ação-reflexão-ação (Paludo, 2012), através do qual a experiência transcende a condição de mera informação, sendo transformada em dado capaz de fomentar reflexões acerca de nossa prática político-pedagógica e inserção no mundo.

O sul do Piauí: contexto histórico-cultural de atuação do “cenas”

O Piauí, estado ocupado originalmente por povos indígenas e colonizado por vaqueiros que adentravam o interior do país em busca de pastos bons para suas reses, mostra-se um lugar de natureza pujante que sempre acolheu as demandas de agriculturas e culturas plurais. Seus povos, ocupando o território ao longo de séculos, aprenderam a se beneficiar de seus diversos ecossistemas e com eles coexistir. Foi assim que na região sul os elementos e paisagens da chapada e do ecótono caatinga-cerrado passaram a entretecer-se como fios fundamentais das culturas camponesas, registrados e celebrados em ritos e festividades religiosas, no cancioneiro popular, na culinária, no paisagismo dos quintais, na vestimenta e nas socioagrobiodiversidades de uma maneira mais ampla.

Na criação do gado, por exemplo, foram as sinergias desses povos com a natureza que permitiram a criação de rebanhos curraleiros adaptados às condições climáticas; ao mesmo tempo, o gado motivou o surgimento de um repertório de abios, de elaboração de vestes e indumentárias, de realização de ritos de santo reis, que mostram os desdobramentos da agricultura no plano das identidades e da cultura

de modo mais amplo, sedimentando um saber-fazer próprio desta região.

Movendo-se na paisagem na perspectiva de um *continuum* e produzindo uma diversidade de animais e plantas, os povos camponeses historicamente utilizaram-se dos topos das chapadas como áreas coletivas para a solta do gado nas chuvas, para a coleta de frutos nativos do ecótono, para a obtenção de remédios fitoterápicos, entre outras atividades extrativistas intercaladas com a vida nas áreas de baixada, marcada pelos ritmos do trabalho de cultivo nas/com as vazantes, pelo manejo diário dos animais, pelo incremento dos quintais (nos arredores da casa com hortas, galinheiros, pomares e jardins) e por uma organização sóciopolítica comunitária.

Estes povos tecem o que podemos chamar, na contramão do desenvolvimento imposto pelo agronegócio, de perspectiva do envolvimento com a natureza e as comunidades (Porto-Gonçalves, 2015). A partir da sintonia com a natureza, se organizavam os ritmos e lógicas de vida das famílias que se sedentarizaram e ocuparam de modo expressivo a bacia do alto Parnaíba e de seu afluente o vale do Gurguéia, organizando no sul do estado piauiense uma ruralidade biófila.

Nos anos 70, uma primeira onda de expansão da fronteira agrícola rumo ao norte afetou a região. Programas de incentivo público do Estado brasileiro, no contexto da ditadura, impulsionam e veiculam por meio de campanhas de rádio e TV a ideia do cerrado como um espaço vazio e improdutivo, pronto e disponível para ser ocupado e desenvolvido. Junto à estratégia de criação de um imaginário coletivo acerca desse lugar, apresentado por ausências e inexistências ficcionais, já que em realidade tratava-se de uma ruralidade cheia de vida e presença cultural, o governo brasileiro ofereceu incentivos fiscais e outros atrativos econômicos que atraíram o interesse de famílias de tradição agrícola já incorporadas à lógica da revolução verde no sul do estado, muitas delas endividadas, bem como investidores nacionais

para região, onde se tornaram os portadores da bandeira do desenvolvimento, que na prática significou a incorporação do sul do estado do piauiense à lógica do capitalismo na agricultura. Soma-se a esta narrativa aquele imaginário do nordeste atrasado e subdesenvolvido que precisaria ser salvo e dominado pelo eixo Sul-Sudeste civilizado.

Neste contexto surgiu, entre chapadas e baixos, veredas e topos de serra, um outro sujeito político e econômico no sul do Piauí, o proprietário, constituindo-se então um novo ciclo histórico na região marcado por conflitos e enfrentamentos. A lógica dos posseiros e povos tradicionais passou a ser, em certa medida, ameaçada e confrontada pela lógica dos títulos de terras com grilagens e das convergências da economia da fronteira agrícola e do latifúndio improdutivo.

Sem direitos políticos assegurados pelo Estado (na verdade com direitos políticos ameaçados pelo regime de exceção), e com culturas políticas alheias aos fundamentos dos “civilizados”, as comunidades e famílias de posseiros (brejeiros, vaqueiros) e os povos indígenas sofreram inúmeros ataques e até mesmo aniquilamento, na medida em que sua presença passou a significar um obstáculo à consolidação do proclamado vazio a ser preenchido com a lógica da agricultura capitalista. Esse aniquilamento de corpos deu-se junto com a proibição identitária e o aniquilamento da memória, e, portanto, da própria existência desses povos na região.

Poucos estudos publicados dão notícia desse processo. Benedito Preziosi apresenta notas sobre o massacre e resistência indígena no vale do Guruguia na obra *História da resistência indígena: 500 anos de luta* (2017). O Relatório da Comissão Camponesa da Verdade (2015) situa esse mesmo processo em relação aos camponeses – embora com foco mais ao norte do Piauí. Em espaços de diálogo das organizações camponesas e de entidades apoiadoras no presente, tais como no 1º e

2º Seminário Matopiba Perspectivas Populares²⁵, vozes dissonantes em relação ao que se tem como registro oficial insurgem. Por meio de depoimentos de uma liderança da Comissão Pastoral da Terra (CPT) e de morador da região, soubemos que nos anos 70 advogados proibiam crianças de receberem nomes indígenas.

Por meio de lideranças do território de Melancias, também localizado ao sul do estado piauiense, ouvimos relatos de sequestro e desaparecimento de lideranças da comunidade ao mesmo tempo em que crescim o interesse de latifundiários sobre seus territórios. Relatos mais escabrosos também se apresentam nessas contranarrativas que evidenciam a existência de outras vidas, pessoas e culturas no sul do Piauí antes da chegada do agronegócio.

As concepções de arte e cultura compartilhadas no “cenas camponesas”

No processo de aprofundamento do neoliberalismo brasileiro, a despeito de momentos pontuais de avanço da perspectiva democrática sobre o Estado, vimos avançar sobre o Piauí uma nova onda do agronegócio, com forte subordinação do capital agrícola industrial ao capital financeiro, com apoio do capital midiático. Neste contexto, os velhos conflitos e disputas de terras se aprofundaram, as armas da luta entre sujeitos que vivem do trabalho e os que vivem da exploração se diversificaram e as expressões do conflito foram assumindo feições mais deletérias do ponto de vista socioambiental.

²⁵ Para maiores informações sobre os Seminários, consulte <https://ufpi.br/ultimas-noticias-bomjesus/14112-1-seminario-perspectivas-socias-sobre-o-matopiba> e <https://www.portalgurgueia.com.br/noticias/4502-ii-seminario-matopiba-sera-realizado-na-ufpi-de-bom-jesus>. Acesso em 08.01.2025.

Com isso, as organizações camponesas²⁶ também se posicionam e dialetizam, a partir de um aumento gradativo de sua organização sociopolítica, passando a ser percebidas como elemento fundamental para a garantia da existência camponesa na região, para a reparação de violências e violações pregressas, assim como na própria qualidade e sustentação da vida na perspectiva socioambiental.

O envolvimento das organizações camponesas e da juventude rural do sul do Piauí através da LEdoC/UFPI-CPCE, constituída no processo contraditório de democratização da universidade pública, foi fundamental nessa emergência, pois os membros do “Cenas Camponesas” eram professores/as e alunos/as desta Licenciatura.

A educação popular²⁷, que pressupõe o exercício de leitura e produção da comunicação e da expressão estética em perspectiva popular, foi emergindo para essas organizações camponesas e a LEdoC/CPCE como estratégia fundamental à construção de uma cultura agroecológica (Percassi; Bonassa; Guilherme, 2021) nos territórios camponeses. Cultura essa que, de um lado, auxilia na resistência ao agronegócio, permitindo a desconstrução de suas narrativas falaciosas em relação ao desenvolvimento, e, de outro, eleva os níveis de consciência e ação ligados à re-existência dos modos de vida camponeses, a partir do diálogo da cultura tradicional camponesa com outras culturas, como a cultura científica e a cultura política assentadas em bases emancipadoras e ecológicas.

Compreendemos o conceito de cultura como polissêmico, complexo e, ao longo de seu desenvolvimento, foi incorporando diversos

²⁶ Entre essas organizações podemos citar sindicatos de trabalhadores rurais, o território de Melancias, grupos de jovens e mulheres consolidados a partir da perspectiva de articulação em rede com a CPT, grupos e núcleos agroecológicos e de direitos humanos da UFPI, outros sujeitos coletivos recém-chegados à região como o Movimento Camponês Popular.

²⁷ Adotamos a concepção de educação popular apresentada por Paludo: “A educação popular vai se firmando como teoria e prática educativas alternativas às pedagogias e às práticas tradicionais e liberais, que estavam a serviço da manutenção das estruturas de poder político, de exploração da força de trabalho e de domínio cultural. Por isso mesmo, nasce e constitui-se como “Pedagogia oprimida”, vinculada ao processo de organização e protagonismo dos trabalhadores do campo e da cidade, visando à transformação social” (2012, p. 283).

interesses. De modo que, admitindo os múltiplos sentidos da cultura e a ausência de neutralidade, tomamos posição política para defini-la a partir da posição da classe trabalhadora camponesa. Assim, compreendemos que as manifestações culturais estão relacionadas com as práticas sociais de grupos humanos, estruturadas a partir de relações sociais que tais pessoas estabelecem com o mundo e entre si, mediadas por valores e representações simbólicas compartilhadas.

As relações sociais de produção, ou de transformação da natureza em favor das demandas humanas, é que fundamentam, na abordagem filosófica marxista, os sistemas de valores, crenças e representação do real constituídos ao longo da história e compartilhados com as novas gerações a partir de sistemas culturais de comunicação: músicas, danças, pinturas, escritas, mitos. Os bens culturais, nesse sentido, nascem da materialidade moldada a partir de determinadas relações sociais e condensam simbolicamente as ideias, valores, saberes e, ao tornarem-se fios da memória e do processo educativo social, modificam os seres humanos que irão se engajar no fluxo histórico das relações de produção, incidindo sobre as materialidades.

Nesse sentido, a cultura não é um campo que possa ser lido fora de suas relações com a economia ou com a política e, do ponto de vista histórico, a cultura necessita ser compreendida a partir das relações que as sociedades desenvolvem na modificação da natureza, no trabalho na/com a terra, atravessadas pela dinâmica das classes e da transformação da natureza em propriedade.

Se temos hoje acesso a essa leitura materialista histórica de cultura e a consideramos útil para nossas análises e posições políticas, não podemos deixar de lembrar que se trata de um conceito em disputa, inclusive empregado para reafirmar a ordem desigual da sociedade capitalista: a sociedade de classes. A partir do século XVIII observamos uma forte tentativa de apropriação e redução da cultura às atividades ligadas à ciência, à arte, à filosofia e a determinados

ofícios e técnicas, separando a cultura da totalidade da vida social, hierarquizando e despolitizando as esferas da cultura, e estabelecendo-a como um distintivo social das classes: burgueses como os detentores da alta cultura – e trabalhadores como incultos.

Cultos passaram a ser aqueles que tinham acesso ao universo da ciência, da arte dita erudita, dos ofícios ligados à intelectualidade e ao comando da sociedade. E para posicionar esse acesso como elemento de poder a burguesia teve que negá-lo como um direito da classe trabalhadora, e impor a cisão entre trabalho manual e intelectual, fruição cultural e produção material da vida. A divisão social do trabalho assentada nessa cisão está na base da mais-valia – extraída do trabalho não pago e justificada – que forma o *ethos* burguês juntamente com a sacralização da propriedade privada dos meios coletivos de produção. Este *ethos* emana da cultura burguesa, sendo apresentado como racionalmente justo a fim de que não se suspeite de sua perversidade.

A cultura burguesa, afirmando-se como cultura superior, rebaixa todo grupo (classe) que não compartilhe dos códigos, e que não possui os meios de poder desse conjunto de atividades culturais e dos valores, eliminando-se os direitos à expressão artística, à produção do conhecimento, à realização do trabalho, por suas várias formas de realização, em seus mais variados gêneros e linguagens, à classe trabalhadora.

A régua da cultura, ideologicamente a partir dos interesses burgueses, estabeleceu medidas de hierarquização entre o erudito e o popular, como se a cultura não fosse intrínseca à práxis social, à totalidade da vida em sociedade, como se o ato de pensamento e criação (ato gnosiológico) não estivesse presente também na cultura do povo. Nessa perspectiva, todo o conhecimento, a música, a dança, a culinária, a agricultura, a jardinagem, a arquitetura, as profissões e ofícios, os valores que não orbitem em torno do modo de ser burguês,

são inferiorizados, classificados como pouco elaborados, não refinados, incompletos, brutos. No limite, são apagados como manifestações culturais.

Os interesses político-econômicos ocultos no subterfúgio qualitativo da contraposição entre o popular e o erudito devem, portanto, ser por nós desmontados/desnudados no exercício da crítica, dando lugar a uma leitura da cultura como um campo de disputa de classes. E nesse ato de desmonte, devemos reivindicar a arte, a ciência, a filosofia, a técnica, os ofícios e tarefas de diligência como direitos do povo, como patrimônios necessários à reprodução da vida e de construção dos trabalhadores/as como sujeitos no mundo, com sua própria classe – rechaçando os valores da cultura burguesa, da divisão do trabalho e da propriedade privada dos meios coletivos de produção, vislumbrando uma “cultura para a emancipação humana”.

Quando tratamos do conceito de emancipação, tal como Ribeiro (2009), claramente estamos elaborando um contraponto ao conceito burguês de liberdade, que posiciona o indivíduo como elemento central dos processos sociais e a subjetividade como definidora das relações objetivas. Emancipação, pelo contrário, é um conceito que supõe a desopressão da classe trabalhadora, como classe para si, e reposiciona o valor de uso da cultura no processo de socialização dos meios de produção e reprodução da vida.

Com esse referencial crítico, defendemos o conceito de cultura popular pela perspectiva da classe trabalhadora como sujeito de cultura, em que fazeres se entretecem com saberes, sedimentados na ancestralidade, no diálogo com conhecimentos disputados pelo povo no plano da educação, a partir de sistemas incluídos e coletivos de organização social, resultando em um universo simbólico e imaginativo rico em mediações comunicativas e artísticas, que ameaça a ordem capitalista, seja quando consolidados no campo da arte, da agricultura, da ciência, da filosofia.

Não à toa a indústria cultural dispende grande energia tentando absorver, descaracterizar e mercantilizar a cultura popular, diluindo seu caráter emancipador, presente na sinergia entre formas, produtos e conteúdos que mobilizam. A emergência do chamado sertanejo universitário representa essa tentativa, assim como a emergência da ideia da agricultura familiar e, posteriormente, sua inclusão no pacote midiático do agronegócio representado pela campanha “Agro é Pop”.

Cientes disso, o popular na cultura camponesa representa a defesa do direito do povo a ser reconhecido e valorizado como protagonista de seus próprios processos de produção, de saber, de organização e de metaforização da vida. Representa ainda a afirmação de que a cultura é política, e em sua dinâmica se formam as gerações que recebem da história o seu *zeitgeist*.

A cultura é o útero do tempo e do espaço formador da história humana, a própria forma de gestação dos humanos como tal, ela nos confere humanidade, nos contemporiza e nos faz pertencentes a linhagens que acumulam formas de ser, saber, viver, sonhar e lutar no mundo e com os outros. A cultura unifica mente-corpo-espírito no tempo e no espaço, no singular e no plural. É justamente em sua dinâmica, como prática social de produção e reprodução das vidas, que os processos de organização da sociedade se produzem, que os parâmetros de interação com a natureza e com os outros se definem e que as linguagens se inventam como mediação e reinvenção do mundo, formando as margens do rio da história. Dialeticamente, a cultura reverbera da lógica de organização social adotada por seus sujeitos no exercício do trabalho e nas medidas de distribuição dos seus frutos.

Percassi, Bonassa e Guilherme (2021) sintetizam que a cultura é práxis social ligada à totalidade da vida, ela é o âmbito pelo qual desenvolvemos nossa humanidade que retroalimenta nossa condição de produtores da cultura. Tal como as autoras, compreendemos a cultura como a dimensão simbólica que emerge da/na experiência objetivada da classe, envolvendo processos de organização e

intervenção no mundo. É a partir da cultura que se sedimentam sentidos e significados das atividades daqueles que vivem do seu próprio esforço e dinâmica coletiva – ao mesmo tempo em que esses sentidos e significados compõem a formação de organização, produção e reprodução da vida.

A cultura, nesse sentido, é produto e produtora das relações sociais, econômicas, políticas, ela capta e incide sobre as contradições vividas pelos trabalhadores no seu desafio de viver, bem como ancora a criatividade visceral em pensar a vida como ela ainda não é, mas como pode ser elaborada. Ao mesmo tempo, registra as rendições das identidades do povo, reconduzindo os sujeitos da cultura pelas trilhas da memória e da história, na coleta de elementos para a reconstrução de referências sobre si. A cultura, sob tal perspectiva, é compreendida por nós como um campo de atividade que inclui e ultrapassa as múltiplas formas de arte do povo, e sob sua amalgama é possível que os sujeitos se representem a si mesmos, buscando, no passado, referências para abrir as portas do futuro.

Atrémos a essa discussão crítica sobre o conceito de cultura a concepção de arte. Situamos a arte para além de uma ferramenta que aborda conteúdos agroecológicos e é capaz de produzir reflexões sobre a agroecologia, muito embora com o teatro seja possível cumprir tais funções. Mas para nós, o enfoque que interessa é mais amplo: além de conteúdo, o teatro é um mote para a organização social e uma linguagem que, ao mobilizar e educar os sentidos, restaura e amplia nossa cota de humanidade roubada pelos processos histórico-sociais de opressão.

A arte, em nossa visão, ajuda a formar os homens e mulheres que transformam o mundo, ajuda, pelo aspecto formal, a afetar os sujeitos e a desenvolver a sensibilidade agroecológica como outra face da moeda da racionalidade camponesa (Costa; Carvalho, 2012), contribuindo na restauração da relação metabólica sociedade-natureza em pé de

igualdade com as dimensões técnica, política, econômica, cultural e social constituintes do *anthropos*.

A capacidade de estudo da realidade e metaforização da vida pela arte funcionam como dispositivos de denúncia do agronegócio e anúncio da agroecologia, sendo fundamental para que essa situação limite seja superada pelo que Freire chamou de inédito viável a partir do trabalho coletivo das comunidades, na medida em que essas possam ir superando gradativamente a consciência ingênua, chegando à consciência crítica.

Pensando as experiências tidas no “Cenas”, atuamos com a perspectiva de uma tripla alfabetização por meio do teatro: a alfabetização política, ecológica e estética, nos moldes de uma práxis engajada com a cultura popular das comunidades camponesas do sul do Piauí, compreendida aqui como um campo contraditório e potente de construção da agroecologia e de resistência ao agronegócio. Nossas cenas emergem a partir desse território em que nossos pés pisam.

Nessa perspectiva, a arte nos parece essencial para a transição agroecológica, assim como a transição agroecológica como possibilidade de bem viver no campo produz abundância e libera as energias existenciais para o ato criador – além de dispor de uma série de possibilidades estéticas para isso. A arte se apresenta como elemento do processo formativo da consciência camponesa, dispositivo de comunicação e tomada de consciência (podendo chegar à curiosidade epistemológica (Freire, 1996)), permitindo, assim, o conhecimento crítico e o vislumbre da reinvenção do mundo. Atuando, igualmente, como uma amálgama do pertencimento de classe e do pertencimento à terra, imprimindo sentido existencial à luta coletiva pela agroecologia, desde a identidade camponesa.

Enquanto prática discursiva e formativa, o teatro camponês realizado pelo “Cenas” se tornou uma alternativa às manifestações artístico-culturais impostas hegemonicamente pela indústria cultural

(Percassi; Bonassa; Guilherme, 2021), na medida em que o campo da cultura, conforme argumentamos, também é perpassado por disputas de narrativas, e por meio do teatro político é possível fomentar outros discursos a partir de imagens diferenciadas sobre o camponês e a vida no campo – em favor de uma cultura agroecológica que se contrapõe à perspectiva cultural massivamente difundida pelo agronegócio (Moscal, 2017).

A luta política camponesa se faz com força, paixão, convicção, sentimentos que inspiram o fazer da mística criada com imagens advindas do sonho vigilante (Bogo, 2010) motivado pelo anseio em construir outras realidades para além das impostas pelo agronegócio. Dessa forma, a imaginação se torna um elemento central na luta camponesa, pois ela auxilia na criação de imagens que animam a militância em direção ao processo revolucionário. A contraposição ao agronegócio se dá no plano material (político, territorial), mas também imaterial, subjetivo, de elaboração simbólica, imaginário portanto. E a cultura popular camponesa é uma potente expressão dessa oposição.

Considerações finais

Buscamos tecer uma reflexão teórica sobre os princípios político-pedagógicos que orientaram as ações do projeto de extensão intitulado “Cenas Camponesas”. Com isso, trouxemos uma problematização que articulou criticamente as dimensões da arte, cultura e manifestações culturais burguesas e camponesas. Uma vez que as práticas culturais se efetivam por meio de processos de comunicação que informam e formam os sujeitos da experiência cultural, sendo, portanto, educativas. A intencionalidade formativa da experiência cultural, entretanto, pode variar e ligar-se de modo mais ou menos claro às finalidades políticas dos sujeitos da cultura.

É a cultura, em suas expressões artísticas, o lugar da metáfora dos sujeitos do trabalho, de sua elevação espiritual, de sua conexão

com as linguagens e seus sistemas de saber-fazer. Seja manifesta na arte, seja manifesta na organização política dos povos do campo, a cultura camponesa é um fenômeno que pressupõe processos de comunicação e educação ligados à reprodução ampliada da vida desses sujeitos.

As culturas da vida camponesa, marcadas pela relação com a terra, renovam em seus sistemas estéticos e políticos os sentidos de um povo, suas autopercepções, seus horizontes, posiciona as gerações dentro de um sistema de valores, de saberes, de percepções da sociedade e da natureza, de pertença. Ela dá lastro e confirmação para sistemas produtivos (agri-culturas) – inventariando racionalidades que contêm o correto manejo dos ecossistemas afetivos, organizativos, identitários.

Na contramão desses propósitos e dirigida por outros sujeitos, temos a cultura burguesa, que tenta significar o mundo para si e para o outro (os que vivem do trabalho) segundo seus interesses de classe, colonizando suas práticas culturais com repertórios da sujeição ao sistema e à ordem social capitalista. O esvaziamento e deslegitimação da cultura do outro são uma das estratégias da colonização, assim como o é a oferta de um novo repertório cultural enfraquecido de qualquer carga comunicativo-educativa e estética que dê aos trabalhadores e à natureza o lugar de sujeitos de direito em perspectiva relacional (a organização coletiva dos seres humanos e a teia da vida). Outra estratégia: a construção, como valor universal da competição, dominação e do lucro sobre todas as coisas, ao mesmo tempo em que se marginalizam as formas, tempos e espaços da reprodução camponesa como improdutivos, preguiçosos, ignorantes e supersticiosos.

Como parte do pacote da cultura burguesa colonizadora dos imaginários, está a oferta de produtos artísticos (música, filmes, teatro) promotores de outras formas de sentir, ser e viver baseadas no individualismo, na dominação e na *maquinificação* da produção

agrícola, no uso da tecnologia como substitutivo do saber-fazer camponês. A forma estética dessa comunicação artística assenta-se no apagamento da contradição, da historicidade, da sociedade e da própria intencionalidade da arte; seus conteúdos passam ao largo das questões éticas envolvidas nas lutas camponesas ou as distorcem, e seus personagens muitas vezes são representações caricaturais e grotescas do camponês, positivando-se como substitutiva da identidade camponesa a postura do proprietário rural, do empreendedor da agricultura e da família.

Articulado a este universo que pela mobilização dos sentidos e das emoções tenta colonizar e cooptar o campesinato, destacamos como aparato colonizador das consciências e imaginários os veículos de informação que participam da indústria cultural (burguesa) e associam as lutas sociais camponesas ao mundo do crime e da contravenção. Destacamos ainda o aparato da propaganda e do marketing que literalmente vendem uma imagem positiva do agronegócio, incompatível com os efeitos deletérios sobre os trabalhadores e a natureza – inexistindo qualquer princípio de democratização do direito à vida e à alimentação de qualidade. No jogo ideológico do “mostrar e esconder”, o discurso hegemônico do agronegócio apresenta uma ruralidade brasileira que interessa estritamente ao avanço do capital em detrimento dos direitos do trabalho e da natureza.

Referências

BOGO, Ademar. **Identidade e luta de classes**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

BOMBARDI, Larissa Mies. **Agrotóxicos e Colonialismo Químico**. São Paulo: Elefante, 2023.

CCV – Comissão Camponesa da Verdade. **Relatório final: Violações de direitos no campo – 1946 a 1988**. Sérgio Sauer et al. (Orgs). Brasília, Senado Federal, Comissão de Direitos Humanos, UnB, 2015.

COSTA, Francisco de Assis; CARVALHO, Horacio Martins de. "Campesinato". Em: CALDART, Roseli Salete; PEREIRA, Isabel Brasil; ALENTEJANO, Paulo; FRIGOTTO, Gaudêncio (Org.). **Dicionário da Educação do Campo**. 2. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio, Expressão Popular, 2012.

FLICK, Uwe. **Uma introdução à pesquisa qualitativa**. 2. Ed. Porto Alegre: Bookman, 2004.

FOLGADO, Cleber Adriano Rodrigues. "Desoneração tributária dos agrotóxicos e das *commodities* agrícolas: impactos na economia pública, saúde e meio ambiente". Em: PIGNATI, Wanderlei Antonio et al. (Orgs.) **Desastres sócio-sanitário-ambientais do agronegócio e resistências agroecológicas no Brasil**. São Paulo: Outras Expressões, 2021.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 40. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

JIMÉNEZ, Marco Raúl Mejía. "Las prácticas, las experiencias, las acciones como lugares epistémicos. En búsqueda de otras metodologías". Em: BRANDÃO, Carlos Rodrigues et al. **Epistemologías, metodologías y cartografías emergentes**. Bogotá, Colômbia, 2022.

MOSCAL, Janaina dos Santos. **Sentimentos da luta: música e mística no Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra**. Tese de Doutorado (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

OLIVEIRA, Luã Kramer de; BESERRA, Lucimara; PIGNATI, Wanderlei Antonio. "Processo de poluição química rural e exposição impositiva por agrotóxicos". Em: PIGNATI, Wanderlei Antonio et al. (Orgs.) **Desastres sócio-sanitário-ambientais do agronegócio e resistências agroecológicas no Brasil**. São Paulo: Outras Expressões, 2021.

PALUDO, Conceição. "Educação popular". Em: CALDART, Roseli Salete; PEREIRA, Isabel Brasil; ALENTEJANO, Paulo; FRIGOTTO, Gaudêncio (Org.). **Dicionário da educação do campo**. 2. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio, Expressão Popular, 2012.

PERCASSI, Jade; BONASSA, Juliana; GUILHERME, Sylviane. "Cultura e Agroecologia". Em: DIAS, Alexandre Pessoa et al. (Orgs.). **Dicionário de Agroecologia e Educação**. São Paulo: Expressão Popular, 2021.

PEREIRA, Kelci Anne; DIAS, Millena Ayla da Mata; BORGES LIMA, Railson; RODRIGUES DA SILVA, Valcilene. "O Núcleo de Agroecologia e Artes do Vale do Gurguéia (NAGU): uma práxis cultural em defesa da vida". Em: *Revista Brasileira de Educação do Campo*, [S. l.], v. 8, p. e14602, 2023.

PEREIRA, Kelci Anne; BATISTA, Ozaias Antônio. "A escola de teatro e vídeo popular cenas camponesas: reflexão a partir da experiência". Em: *Reflexão e Ação*, v. 31, n. 2, p. 68-82, 2023.

_____. "Sobre a tessitura de uma rede poético-política camponesa: a experiência da "IV mostra terra em cena & na tela"". Em: *Caminho Aberto: revista de extensão do IFSC*, v. 16, p. 1-18, 2022.

PIGNATI, Wanderlei Antonio; SOARES, Mariana Rosa; LEÃO, Luis Henrique da Costa. "A cadeia produtiva do agronegócio, danos ambientais, acidentes de trabalho, agrotóxicos, doenças e pandemias: um resumo". Em: PIGNATI, Wanderlei Antonio et al. (Orgs.) *Desastres sócio-sanitário-ambientais do agronegócio e resistências agroecológicas no Brasil*. São Paulo: Outras Expressões, 2021.

PREZIA, Benedito A. *História da resistência indígena: 500 anos de luta*. São Paulo: Expressão popular, 2017.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. *A globalização da natureza e a natureza da globalização*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2015.

RIBEIRO, Marlene. "Trabalho e educação no movimento camponês: liberdade ou emancipação?". Em: *Revista Brasileira de Educação*, v. 14, n. 42, p. 423-439, 2009.

SANTOS, Selma de Fátima. "A questão agrária no Brasil: da Revolução Verde ao Agronegócio". Em: NOVAES, Henrique Tahan; MAZIN, Angelo Diogo; SANTOS, Lais (Orgs.). *Questão agrária, cooperação e agroecologia*. 3. ed. Marília: Lutas Anticapital, 2019.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

Capítulo 8

NESSE MATO NINGUÉM PEGA A GENTE: O LUGAR DE DEFESA DOS POSSEIROS E POSSEIRAS DE TROMBAS E FORMOSO (GO) NA LUTA PELA TERRA

Maiara Dourado

Introdução

Recolhidos e organizados no recesso da mata, os posseiros e posseiras da região de Trombas e Formoso, no norte do estado de Goiás, abrigavam-se e preparavam-se para resistir às primeiras incursões policiais. Elas viriam a mando dos fazendeiros que, com apoio das autoridades locais de Porangatu, conseguiriam reforços para a expulsão dos posseiros de suas terras. Esses fazendeiros se diziam donos daquelas terras, cujos pés nunca pisaram o chão, e que foram ocupadas na década de 1950 por camponeses oriundos de todo canto do país estimulados pela “Marcha para Oeste²⁸”, o programa de colonização do governo de Getúlio Vargas que pretendia, por meio de uma série de ações, ocupar as fronteiras do país.

“O arraial de Formoso estava tomado de polícia. Foi bem quando eu cheguei aqui”, conta o seo Arão, “na época em que o capitão

²⁸ O conhecido programa “Marcha para Oeste” estimulava a formação de pequenas propriedades em regiões pouco habitadas do país. Elas assumiam um papel importante como forma de defesa e segurança nacional, protegendo as terras da União e garantindo o território. Tal política vislumbrou não só a unificação das fronteiras, mas também a constituição de um Estado forte, como entidade de controle das formas de ocupação das fronteiras e de orientação dos rumos do desenvolvimento econômico (Velho, 2009). No entanto, é importante dizer que o movimento realizado pelas pessoas de Trombas e Formoso não se orientou essencialmente por tais políticas de Estado. Elas se moviam impelidas por razões de outra ordem – principalmente agenciadas pela terra. Desse modo, ao não encontrarem mais terras disponíveis na Colônia Agrícola de Ceres, uma das diversas colônias agrícolas criadas em diferentes partes do país a partir de 1938, quando se iniciou o plano de colonização do governo do Estado Novo, esses posseiros e posseiras partiriam em busca de outras, se deslocando para o norte de Goiás.

Agripino tomou Formoso, com 60 soldados para invadir Trombas". Mas os posseiros estavam decididos a ficar e defender suas terras e, se preciso fosse enfrentar a polícia. Para isso, contavam mais do que com a coragem e o desejo de naquelas terras ficar e trabalhar. Não podiam ignorar o fato de que "essa polícia de Goiás é liquidante", como assim definiu José Porfírio – homem de confiança dos posseiros – à equipe de reportagem da revista O Cruzeiro (Ferreira, Jorge. O Cruzeiro, 14 de abril de 1956, p.10).

Os posseiros eram homens e mulheres simples. Pouco ou nada afeitos a pelejas ou brigas. E mal dispunham de força ou recurso material e humano para um conflito armado com os policiais. Não tinham mais que 50 homens e um precário arsenal de mosquetõezinhos, carabinas, *flobert* e revólver. No entanto, havia algo que os tornariam, nos dizeres de Porfírio, "invencíveis" ali. Ou, no mínimo, em vantagem em relação à força policial que se instaurava na região (Ferreira, Jorge. O Cruzeiro, 14 de abril de 1956, p.10). Quando perguntado pelo jornalista Jorge Ferreira sobre as condições que dispunham para enfrentá-la, Porfírio – sem muito rodear – deu a seguinte resposta: "As nossas armas não são tão boas, mas temos uma que é invencível: o mato. Nesse mato ninguém pega a gente, seu Jorge. Nós levamos a vantagem de brigar em casa" (Ferreira, Jorge, O Cruzeiro, 14 de abril de 1956, p.10).

A emblemática declaração de Porfírio evidencia o mato como um elemento de forte e ativa presença no contexto de movimentação da luta dos posseiros e posseiras de Trombas e Formoso²⁹, o qual viria a dar caminhos, atalhos, rotas e direções ao movimento dos posseiros e posseiras da região. No entanto, antes disso ele se revela casa, a nos

²⁹ A luta dos posseiros e posseiras de Trombas e Formoso ocorreu em meados dos anos de 1950 em defesa de suas terras e motivou a organização de um movimento que impeliu seus ocupantes a ficar e posseá-las. A posse, no contexto da luta, assume um sentido êmico que advém da movimentação – política e coletiva – que se desenrolou na região quando as pessoas passaram a se estabelecer nas terras, em meio às ameaças de expulsão e cobrança de arrendo vindas de fazendeiros que se diziam donos das terras. A posse, nesse sentido, veio com a luta, quando lá, a despeito do arrendo e das ameaças, decidiram ficar e possear.

indicar uma relação de conhecimento e familiaridade, que me parece ser anterior a essa emergência bélica do mato. Mas não são exatamente relações distintas.

O mato enquanto casa (mato-casa) e o mato em sua forma luta (mato-luta) são como texturas de um mesmo tecido (mato-gente), feito fios que se entrelaçam e se desdobram sob um outro intercruzamento. Almeida (2013) mobiliza a ideia de “textura” ao se referir aos diferentes entrelaçamentos feitos – desfeitos e refeitos – no “mundo floresta-humanos”. São como “granulações de uma foto”, a “trama de um tecido”, a “conectividade entre elementos” (Almeida, 2013). Trata-se das relações possíveis entre os entes de um mesmo mundo existencial e seus encontros pragmáticos. Daí se desvela a “textura-panema”, “textura-dinheiro”, “textura-troca” em meio ao universo da “economia ontológica da caça” tão referenciados em seu artigo “Caipora e outros conflitos ontológicos” (Almeida, 2013). Recorro a essa linha de pensamento na tentativa de alcançar – analiticamente – as várias “texturas” desse tecido mato- gente, que sob um novo entrelaçamento veio estabelecer essa relação gente-luta.

Mas é o mato que nos mostra a relação de conectividade, de estreitamento, que se dá entre a socialidade do povo camponês de Trombas e Formoso e a luta que veio ali se desenvolver em defesa de suas terras e que motivou a organização dos posseiros a fim possibilitá-los ficar e posseá-las. Para compreendê-la, é preciso adentrar esse universo mateiro. Percorrer as picadas abertas por aqueles e aquelas que por ali muito andaram até decidirem naquelas terras ficar. Foram caminhos abertos muito antes de se pensar em luta ou de se imaginar o mato enquanto uma poderosa “arma”. O mato sempre foi lugar de fazer morada, de fazer roça, de cultivar a vida. Convido-os, então, a embrenhar-se comigo, sob o norte dessa gente valente, por esses difíceis – mas elucidativos – caminhos do mato. Eles nos conduzirão a alguma resposta sobre essa relação mato-gente que se

transforma e se re-enreda em uma relação mato-luta e que fará desvelar essa composição gente-luta.

Brigando em casa

No relato dos jornalistas Jorge Ferreira e Eugenio Silva à revista O Cruzeiro, o desenho da paisagem local, o cerrado bruto, o “manso Ribeirão das Trombas”, e as “tranquilas encostas da Serra Dourada” dariam forma e contorno a um verdadeiro “campo de batalha”. “No dia 22 de março [de 1956] quando houve o primeiro combate entre a polícia e os posseiros, toda a população fugiu aterrorizada para o mato”. Enquanto os homens ocupavam-se das trincheiras – dos piquetes como ali diziam – “as mulheres e as crianças e os velhos, e muitos homens, procuraram o Cerrado como medida de segurança” (Ferreira, Jorge, O Cruzeiro, 14 de abril de 1956, p.7). Dona Carmina³⁰, que chegou na região de Trombas, às margens do corgo do Sapato, em 1951, lembra com certo sofrimento desse dia. Ela e as mulheres de sua família – sogra, sobrinhas, cunhadas – tiveram que correr para o mato para se esconder da polícia, que àquela altura não vinha mais para conversa. “Era para apanhar ou matar”, como bem ressaltou dona Joaninha, também chegada à região em 1951, sobre a já conhecida conduta policial pelas bandas dali. Com a polícia não havia – e nem se esperava mais – entendimento.

Quando sobre os ataques dos grileiros, homens e mulheres se refugiavam no mato porque ali pareciam reaver – mesmo que de forma

³⁰ Os depoimentos apresentados neste trabalho de seo Arão, dona Joaninha, dona Isabel, seo Chiquinho, seo Cosme, dona Domingas, dona Carmina, dona Zica, Zilda, posseiros e posseiras da região de Trombas e Formoso, assim como o de Dirce, integrante do Partido Comunista Brasileiro (PCB) enviada à localidade para apoiá-los, integram as memórias e narrativas da luta analisadas em minha tese de doutorado realizada, entre os anos de 2016 e 2022, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Estadual de Campinas (PPGAS/Unicamp). (Cf. Dourado, 2022). Esse trabalho foi apoiado e financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo 2016/12736-0.

precária e provisória – certa noção de proteção e segurança, antes encontrada apenas em suas casas. Havia alguma familiaridade e conhecimento ali que as permitiam experienciar tal sensação. A busca pelo mato em momentos em que o medo e a fuga se tornavam incontornáveis não era aleatória. Ele dava acesso, abria caminho por meio das passagens dos corgos e das trilhas de pedras da serra. Mas o mato não viria a oferecer-lhes apenas atalho, refúgio e abrigo. Já que no movimento impelido pela luta, na correria neste momento instaurada, ele viria a se transformar também no principal elemento de defesa das terras.

Ao mato Dirce, uma das integrantes da turma do Partido Comunista Brasileiro (PCB), enviada à região para apoiar os posseiros, se referia como um lugar estratégico, de fuga fácil e “difícil do inimigo ver e nos pegar”. Dele, se originaram os piquetes, em sua forma natural de mato e atribuição artificial de luta, já que as pedras dos piquetes já existiam na natureza. Não foi algo construído ou premeditado para fins de um conflito armado.

“A turma usava aquele ambiente, mas não foi posto lá pra fazer piquete não. Tinha lá. Ninguém inventou nada, se usava o que tinha ali”, explicava Dirce ao tentar dissuadir-me de duas ideias. A primeira sobre a razão de ser daquelas pedras, que não se transformaram em piquetes em função da luta. E uma segunda, sobre uma concepção de guerrilha comumente atribuída à luta dos posseiros e posseiras de Trombas e Formoso.

Era quase como se a guerrilha fosse a única forma da atuação do partido e, o comunismo, a ideologia universal de qualquer experiência de insurreição. Mas é que a “guerra de guerrilha” se mostrava, na época em que a luta emergia, o grande trunfo dos movimentos camponeses rebeldes que eclodiam mundo afora. Era um “novo método de ganhar guerras” que “supera a organização e o poder industrial das operações militares convencionais” (Hobsbawn, 1998, p.290).

O sucesso de muitas delas – Revolução Cubana, Revolução Chinesa, Guerra do Vietnã – parecia imprimir uma marca em toda e qualquer insurgência popular, sobretudo àquelas de base política camponesa que viessem a eclodir naquele mesmo contexto histórico (entre os anos de 1950 e 1960). Mas essa marca poderia vir a ocultar aspectos, tão ou mais importantes e característicos à luta do que a própria forma guerrilha. Era o que Dirce tentava me dizer quando me explicava que “guerrilha é uma coisa de movimento preparado para ser brigado. E lá não era. Era um grupo de defesa de suas terras [...] Os posseiros não atacavam. Eles se defendiam. Tem diferença”, explicava. A luta, nos dizeres de Dirce, pouco ou nada tinha a ver com guerrilha, por não haver em seu modo de ação um movimento orquestrado e arranjado para o confronto. Era um movimento de defesa. “A gente não atacava, mas se fosse atacado, a gente rechaçava”, disse em depoimento ao documentário *Trombas e Formoso: memórias de uma luta*³¹. Por isso, Dirce insistia tanto em me dizer que nada foi inventado ou criado para que a luta acontecesse. Ninguém inventou nada até mesmo quando se precisou de um ambiente para se defender e rechaçar os inimigos. Quando se pensou em piquetes, se pensou em um lugar para evitar as balas. “Esse terreno aqui está bom?”. “Está”. “Então vamos usar”, me dizia. As pedras eram matérias preexistentes na vida daquela gente, que apenas receberiam uma outra forma de uso naquele contexto da luta.

Essa ideia de guerrilha atribuída à luta, no entanto, não foi por mim inventada. Eu a via assim amplamente retratada em reportagens que a descrevia enquanto uma guerrilha supostamente arquitetada por “revolucionários” e “infiltrados comunistas” que buscavam uma “área boa para luta armada” (Silva; Jayme; Leitão, *Correio Braziliense*, edição 04/05/2005). Em uma delas – de jornal não identificado que hoje compõe o acervo documental do projeto de extensão e pesquisa “Trombas e

³¹ Ver em <https://vimeo.com/21406095>.

Formoso: a vitória dos camponeses³² da Universidade Federal de Goiás – o território da luta dos posseiros chega a ser referido como uma localidade escolhida para se empreender uma “guerrilha”. Sendo a “área de difícil acesso, com características topográficas favoráveis à guerra de guerrilhas”, um ambiente “selecionado” pela “cúpula comunista, para instalação de uma base de operações” (jornal não identificado, acervo Cidarq, edição 11/09/1971).

Como se a relação com o mato se desse em razão da luta e das decisões e escolhas feitas por outrem. Esse outrem, no caso, o PCB, que sob acusação de usurpar o movimento dos posseiros, se valeria daquele ambiente, da geografia favorável do lugar, e principalmente daquela gente – “inocentes úteis” e “presa fácil” de “agitadores comunistas” – para causar “desordem” e “terror” na região (jornal “O Estado de São Paulo”, edição 27/03/1956). Mas pouco – ou nada – se considerava sobre um conhecimento original e originário próprio dessa relação mato-gente. Ou do mato enquanto um componente imanente à natureza dessa gente mateira.

A luta não seria assim representada na imprensa – tanto na da época (1950-1960) como na do período pós-Anistia³³. Tampouco na literatura ou nos escritos sobre o movimento dos posseiros. A ideia de uma guerrilha se faria assim cravada na historiografia da luta, algo que pude observar também – e de maneira bastante sublinhada – na literatura produzida por membros do partido comunista. Como no livro de memórias de Sebastião Abreu (1985), jornalista, advogado e membro do PCB de Goiás, que guarda em seu título o peso de tal expressão – “Trombas: A guerrilha de Zé Porfírio”. A noção de guerrilha não apenas

³² O projeto cumpriu atividades entre os anos de 2008 e 2010. O acervo hoje se encontra salvaguardado pelo Centro de Informação, Documentação e Arquivo da mesma instituição (Cidarq-UFG). Boa parte dos documentos reunidos pelo projeto foram resultados de pesquisa em acervos de jornais (O Popular e Cinco de Março) e da doação do conjunto documental reunido e cedido pelo prof. Dr. Cláudio Maia - importante pesquisador da luta de Trombas e Formoso.

³³ Com a deflagração do golpe militar de 1964, a organização dos posseiros, por meio da Associação dos Trabalhadores Rurais de Trombas, foi desmantelada e suas lideranças torturadas, mortas ou perseguidas. Ver mais em Dourado, 2014.

dava nome ao livro, mas também conferia sentido à luta por ele descrita e testemunhada.

Apesar das escassas armas e munições e da ausente experiência militar dos posseiros – não havia “um sequer que fosse ao menos reservista de segunda categoria” – existia entre eles, segundo Abreu (1985), a circulação de uma “única publicação sobre guerrilhas de que dispunham” e que, de certa forma, animava e encorajava muitas de suas ações.

Era um velho exemplar da revista “Problemas”, editada no Rio de Janeiro pela Vitória, já todo sujo e rasgado pelo constante manuseio pelas grossas e calejadas mãos dos camponeses. Era um artigo de Mao Tse Tung sobre a revolução chinesa, no qual o líder revolucionário dedicava algumas páginas analisando a contribuição dos camponeses para a vitória da revolução. O artigo era longo e profundo, mas expunha didaticamente os princípios básicos da guerrilha rural: “Se o inimigo avança, nós recuamos; se o inimigo para nós o fustigamos, se o inimigo recua, nós o atacamos” (Abreu, 1985, p.75/76).

O artigo teria sido, segundo Abreu (1985), uma inspiração para os posseiros, sobretudo para os mais jovens, que teriam, inclusive, decorado todos os princípios de guerrilha do artigo maoista. Dentre eles, o mais apreciado era aquele que dizia respeito às roças. “Ao passar por uma lavoura, respeite a casa do camponês e não pise nas plantações”, rezava um deles (Abreu, 1985, p.76). De modo que a “guerrilha” parecia instituir certo respeito ao camponês, à terra e ao seu trabalho. Algo bastante estimado pelos posseiros que viam valor no trabalho conferido à terra. No entanto, a circulação desses artigos e manuais guerrilheiros não viriam a determinar ou a definir o modo de ação da luta nos termos de uma experiência de guerrilha.

Mas ao mesmo tempo havia um contexto revolucionário em vigência na época, que influiria, de alguma forma, sobre a emergência desses signos – como o da guerrilha e do comunismo – como marcas oportunamente rotuláveis da luta. Na primeira metade do século XX, eclodia uma série de rebeliões e insurgências no mundo profundamente marcadas e determinadas pelo envolvimento camponês. Eram as “guerras revolucionárias camponesas”, como assim

as definiriam Eric Wolf (1969). As Revoluções Russa, Mexicana, Cubana, Chinesa, Argelina e do Vietnã seriam apenas algumas delas, em sua maioria firmadas por alianças com grupos que mediavam a relação dos camponeses com a sociedade e com o Estado.

Essas guerras seriam o que Almeida (2004) – em comentário analítico feito à obra “As guerras camponesas do século XX” de Wolf – precisou como “coalizões³⁴” de grupos camponeses com “grupos urbanos, com classe operária sob a direção de um partido político revolucionário³⁵ ou de um exército revolucionário, ou de ambos” (Almeida, 2004, p.119). Foram experiências de luta que despontavam como reações defensivas às mudanças sociais impostas pelo capitalismo a um modo de vida camponês³⁶. Mas que viriam a se converter “em movimentos de massa que visavam transformar a estrutura social como um todo”. Faziam-se, então, “revoluções” (Wolf, 1969, p.230).

Elas eram tão temerárias e ameaçadoras ao Estado e às oligarquias latifundiárias no Brasil que não me parecia nem um pouco fortuita a propagação de uma campanha anticomunista e antirrevolucionária nos jornais de todo o país. Havia uma tentativa de desmobilização e estigmatização de movimentos camponeses e de luta pela terra que começavam na época a despontar Brasil adentro.

³⁴ Apesar de enfatizar, aqui, experiências de guerras e rebeliões camponesas do século XX, devo frisar que essas “coalizões” entre grupos camponeses e instituições de poder, elites intelectuais e políticas não se restringem a esse século. Tendo sua origem histórica em países da América Latina ainda no período colonial, como bem demonstra Mark Harris em seu livro sobre rebeliões na Amazônia, com destaque a Cabanagem. Nele, Harris desvela os meandros de uma complexa aliança entre uma população de base popular – camponeses, indígenas e negros escravizados – e uma elite política na Amazônia. No entanto, ainda que evidencie essa aliança, Harris argumenta sobre a importância de se compreender essa participação popular em seus próprios termos e não derivada da perspectiva de tal grupo dominante (Harris, 2010). Trata-se de um propósito analítico que me inspira a buscar as razões de ser da luta de Trombas e Formoso para além da relação com o PCB como tanto é destacada na historiografia.

³⁵ Esses partidos eram quase que majoritariamente de orientação comunista, de modo que a eclosão dessas “guerras” viria a coincidir com um período de forte efervescência dos partidos comunistas mundo afora.

³⁶ Ou em defesa a “uma ordem de vida ‘feita em casa’”, como assim definiu Wolf sobre uma ordenação social camponesa. Essa podendo funcionar sem o Estado, “pois os camponeses rebeldes são anarquistas inatos” (Wolf, 1969, p. 225). É levando-se em conta essa instintividade, que se pode dizer que o capitalismo não era a única motivação para a rebeldia camponesa, mas uma de suas várias razões de ser e existir. Mark Harris, por exemplo, fala de uma “cultura de resistência” de origem camponesa na Amazônia desde o início do século 19, com razões e raízes anticoloniais e imperialistas (Harris, 2010).

Não à toa, a região de Trombas e Formoso passaria a ser titulada em jornais – de âmbito regional e nacional – por famigeradas alcunhas como a de “Coreia goiana” (Jornal Cinco de Março, edição 07/10/1962), “República Russa em Goiás” (Jornal da Tarde, edição 11/09/1971). Ou, ainda, referida como localidade sob a forte ameaça de deflagração de guerrilhas a exemplo de Cuba e China (jornal “O Estado de São Paulo”, edição 10/10/1961).

A expressão guerrilheira – e de outros signos afins – atribuída à luta dos posseiros e posseiras de Trombas e Formoso parecia emergir enquanto um efeito ressonante dos brados de insurgências e revoluções camponesas a ela contemporâneas. A ideia de uma guerrilha viria a rubricar, substancialmente, as memórias da luta e a compor a retórica de detração e distorção que buscava retirar a legitimidade e a autonomia dos posseiros em defesa de suas terras. Passava-se, então, a sublinhar a luta enquanto uma ação reduzida a uma aliança externa e subjugada ao domínio comunista. Mas também enquanto reação sintomática de uma guerrilha que, com pretensões revolucionárias, deveria ser duramente combatida. E com ela, todos os símbolos e sentidos imbuídos de qualquer utopia transformadora.

Não ao acaso, o termo “camponês”, no início dos anos de 1950, seria inculcado de certo conteúdo ideológico. Esse era um contexto no qual Almeida lembra que “falar em ‘camponeses’ era sinal de ser de esquerda na literatura brasileira da época”. E que o faria levar a sério a anedota contada por Francisco Julião sobre um latifundiário, no Nordeste, que dizia que “em minha terra não tem camponês! Só caboclo!” (Almeida, 2004, p.115). A dissimulada graça da história não deixaria passar o sentido da questão. A suposta ausência de camponeses nas terras do latifundiário nada teria a ver com a sua não existência, mas sim com a rejeição de sua presença, de natureza e ímpeto revolucionário tão naturalmente endereçada àqueles que se diziam camponeses.

A situação conjuntural na qual a ideia de guerrilha se fazia emergir, imergir e envolver as narrativas da luta de Trombas e Formoso acabou por ocultar, de diferentes formas, o modo próprio de ação e organização de posseiros e posseiras da região. A luta do povo de Trombas e Formoso não era coisa inventada, vinda de fora, como muito se afirmou nos jornais da época. O mato se integrou à luta não por uma convocação militar, mas porque era coisa já entranhada na vida daquela gente.

“A gente foi tudo criado na saíoba, conhece tudo quanto é galho de pau”, me dizia assim dona Zica. Eles brigavam em casa. Resta saber de que forma o mato se fazia casa, esse lugar de criação, de produção da vida para essa gente. Mas também como se engajavam, conheciam e experienciavam o mato. Para isso, convido-os adentrar um pouco mais esse mundo mateiro.

O mato é invencível

Dona Carmina era conhecida entre os membros de sua família por suas receitas de remédios do mato. Ela tinha em sua casa, guardado em um armário de sua cozinha, uma espécie de farmácia, onde armazenava em pequenos frascos frutos e ervas secas, raízes em pó, óleos extraídos de plantas e mais uma infinidade de extratos utilizados para preparos de garrafadas e remédios conhecidos como do mato.

Não a toa, seus filhos e filhas brincavam ao chamá-la de raizeira, uma denominação que traduzia sua relação com o mato. Algo tão profundo e íntimo que dela se obtinha santos remédios, desses que faziam curar, salvar, sarar na hora, de forma tão extraordinária, que ao mato se creditava poderes milagrosos. “A medicina natural é terrível, minha filha”, me dizia dona Zica, explicando-me sobre a força e o poder dos remédios do mato, e das práticas de cura que dele advinham. “A gente tem tudo no mato”, me explicava ao se lembrar do tempo de quando caía no Cerrado para apanhar folha de carne, hortelã gordo,

folha de romã para o preparo dos xaropes e chás tão importantes à manutenção da vida naquele tempo.

“O mato ali era uma questão de vida ou morte”, me ensinava seo Arão. Não tinha remédio, vacina, médico ou hospital. Era tudo no mato mesmo. O óleo de buriti que salvava da picada de cobra, o chá da casca do coco que curava do tétano sofrido após um aborto; o chá de semente de algodão que era bom para gripe, ou ainda o óleo de mamona que tratava do sarampo que recolhia³⁷ após um banho de corgo. Tudo era no e do mato.

Ainda assim a morte era algo inevitável. “Direto morria gente”, contava-me dona Zica, principalmente mulheres e crianças. “Não é como hoje que quase não se ouve falar de criança que morre em parto. Muitas [mulheres e crianças] morriam, criavam no mato. Daí quando dava salvava. Era bicho do mato purinho”, me dizia. Mas ser bicho do mato para dona Zica não parecia carregar o mesmo sentido pejorativo que comumente se atribuía a quem dele advinha. O mato para essas pessoas era lugar de criação, de pertencimento. Não havia nada de insultante nisso. Nasciam com os bichos, plantas, pés de pau, a viver juntos, tudo misturado. Foi assim que certa vez dona Domingas respondeu a uma de minhas perguntas sobre o lugar onde nasceu: “Nasci na roça com as onças, com as cobras, com os animais”. Foram todos criados na saioba. Ali nasciam, se criavam e também morriam. Não se destacavam do mato, se entrelaçavam a ele. Digo isso porque quando dona Zica se refere à criação no mato, feito bicho, ela não estava a dizê-lo apenas em razão – e em contraste – a uma ideia de civilização.

A vida se faz ainda que distante dos centros urbanos e dos recursos e tecnologias desse tipo de sociedade. Antes mesmo de qualquer dever ou pressuposto civilizatório. Aliás, ser civilização, na medida em que este conceito denota diversos fatores que levam a

³⁷ Segundo relatos, quando o sarampo recolhe, a pessoa doente sofre muita febre, normalmente ocorrendo quando a pessoa entra em contato com a água.

mercantilização da terra, durante muito tempo sequer foi uma questão para o povo de Trombas e Formoso. Na verdade, esse ideal de sociedade seria o que faria, de certa forma, pessoas dali, como seo Chiquinho, reclamar o fim de seu ofício de lavrador.

Esse modo de vida em obrigação e movimento com a terra e em relação e acordo com o mato parecia ser incompatível ao modo de vida pressuposto pelo mundo civilizado. Ser lavrador era ser do mato. Exigia uma relação muito bem combinada com ele e com a terra para que se fizesse, por exemplo, as roças. A roça de toco era um sistema de cultivo no qual bastava roçar o mato, limpar bem o terreno, derrubar as árvores, queimar e plantar, me descrevia seo Arão.

A terra era boa. Era terra de mato, de mata, dessas que quando cansada³⁸, fazia mover para deixar a mata voltar a subir e virar capoeira. “Daí já era mata de novo”, diziam. Não precisava de adubo ou aragem de solo. A terra era tratada com as próprias cinzas que caíam da queima. Quando a terra se cansava, se abria a capoeira e queimava o mato. Se plantava nas cinzas mesmo. “Onde queimava, qualquer chuva que desse, brotava”, contava-me dona Zica.

“Mas hoje não dá mais [para plantar]”, explicava seo Chiquinho, “o pequeno produtor saiu do ramo. Civilizou, veio a aração, daí a terra fraquiou, daí tem que comprar adubo, comprar semente, tem que ter máquina, trator”, me dizia. Não há possibilidade de o pequeno produtor existir em meio aos imperativos de compra e mercantilização tão inerentes ao mundo da civilização. Isso porque no modelo produtivo por ele imposto, a terra virou mercadoria.

Se antes era ela que coordenava o ciclo da vida, que empurrava e dava o tempo e o ritmo do movimento de quem nela trabalhava bem como o impulso e a força para o mato crescer e voltar a subir, quando

³⁸ Trata-se de uma expressão localmente utilizada pelos posseiros para referir ao tempo de descanso, de pousio, exigido pela terra em práticas tradicionais de roça. Era o tempo de espera, determinado pela terra, para se voltar a cultivar em uma área, o que implicava, muitas vezes, na mudança de lugar para novo cultivo, e por sua vez, no deslocamento de muitas famílias camponesas para novas terras.

civilizada, a terra fraqueia e morre enquanto entidade propulsora de vida. É feita mercadoria. Daí ela deixa de fazer a despesa – como antigamente – e passa a dar despesa. Isso porque, “naquele tempo, não se comprava nada. Tudo era produzido”, relata seo Chiquinho. A civilização pode ser assim tomada como um “modelo assentado na ontologia econômica mercantil em que tudo precisa tornar-se mercadoria para ter o direito de existir” (Almeida, 2013, p.21).

O dinheiro passa a ser o valor a mediar e a interligar as relações com a terra. Não mais o trabalho, o movimento, a ajuda. Já que [isso] “não dá lucro, o pequeno não dá conta. Tem que arar, tem que por adubo, tem que comprar semente, tudo [...] Os grande que cresceu no ramo. O pequeno produtor saiu do ramo, não dá mais”, conta seo Chiquinho. O lucro, a compra, a mercadoria e o dinheiro são pressupostos de uma ontologia da civilização que invade e destrói o pequeno produtor em seu ramo e ofício de lavrador. Bem como – e junto a ele – a terra e o mato, enquanto entidades vivas, interdependentes, que compõem o mesmo tecido social terra-mato-gente, sendo o mato o elemento conector desse encontro. A conectividade entre esses seres se faz apoiada no que Almeida chama de “encontros pragmáticos”, tendo em vista as negociações e pactos de coexistência por eles acordados (Almeida, 2013).

No entanto, nem sempre há concertação sobre as “verdades parciais³⁹” – ou “verdades pragmáticas” – em um “ambiente de ontologias múltiplas e contraditórias entre si” (Almeida, 2013). Ou, pelo menos, não me parecia haver entre o mundo da civilização e o qual se conformava na combinação terra-mato-gente no contexto de Trombas e Formoso. Nesse caso, “não há diferença ontológica, mas a destruição de uma ontologia por outra”. Trata-se do que Almeida chamou de uma “guerra

³⁹ A noção de “verdades parciais” abordada por Almeida está apoiada na ideia de “justiça das massas populares” tratada por Foucault. “Isso sugere que é possível rejeitar a ideia de ‘justiça universal’ em favor de uma ‘justiça local’. E seria então possível estender essa ideia, por analogia, a uma noção de ‘verdade parcial’”, baseada em éticas populares e coletivas a fim de contrapor a verdade universal produzida no domínio de uma racionalidade canônica, que se entende – e pretende – neutra ao privilegiar o bem-estar individual em detrimento do bem-estar coletivo (Almeida, 2015, p.274).

ontológica". Aqui, entre os mundos: civilizado, imbuído de pressupostos econômicos; e o do mato, em ancestral acordo com a terra e com o pequeno produtor. Nessa "guerra", "o que está em jogo é a existência de entes no sentido pragmático" (Almeida, 2013, p.22). Era questão de vida ou morte para a terra, para o mato e para o pequeno produtor. Mais de morte do que vida, tendo em vista que não seria possível existir o lavrador sem o mato e sem a terra, sem que ambos estivessem em suas condições incivilizadas. Isso uma vez que suas existências ali estão implicadas.

Deste modo, o mato não se mostra uma questão de vida ou morte para o povo de Trombas apenas porque sua existência teria sido posta sob ameaça, em meio a um contexto de "guerra ontológica" contra civilização. Ser do mato era algo próprio dessa socialidade. Afinal, era tudo no mato mesmo. Seja a vida, seja a morte, como parte natural do seu ciclo. Talvez até mais a vida do que a morte, tendo em vista que para essas pessoas no mato se podia ter tudo desde os recursos que asseguravam a vida, a alimentação, os medicamentos, até aqueles que os protegiam, sendo um refúgio, da morte.

Quando dona Zica e dona Carmina me diziam que o remédio feito do mato é bom para tudo, não é só porque ele não faz mal ou não têm contraindicação. Ou ainda, porque é diferente dos remédios de farmácia que curam de uma coisa pra ficar ruim de outra, como diziam. Eles são bons para tudo porque não são preparos feitos apenas para tratar de doenças específicas. Podem ser tomados, inclusive, antes mesmo delas aparecerem, a fim de evitá-las. Além do mais, servem para ajudar na saúde, para emagrecer, para produzir imunidade e fazer a defesa do corpo. Para tudo e não só para algo.

Não há um fim específico para o mato, mas um devir a ser permanente. Tudo é o lugar-limite dado à variável de possibilidades imaginada a essa totalidade mateira. É o que Almeida considera ser o "peso ontológico" incidido sobre o pragmatismo da existência (Almeida, 2013). Logo, dizer que o mato é bom para tudo, ou que tem tudo, não é o

mesmo que dizer que o mato é tudo. Até porque onde se tem tudo, também pode se ter nada. Foi assim que Zilda me explicou, em uma de nossas andanças pelo mato⁴⁰, ao me dizer que aqui [no mato] não tem nada, mas tem tudo. O mato se apresentava, assim, como o caminho para se pensar a complexa ontologia posseira, como signo que instrui sua composição.

O fato é que só entendi a implicação do mato, enquanto conceito, ao seguir o gesto de Zilda. Ela se agachou para arrancar uma muda de planta quando me disse que o mato envolve o tudo e o nada. A planta que supostamente parecia ser nada – às vistas embaçadas e míopes da civilização – se tornava tudo naquele encontro, naquela conjunção de corpos mato-gente. Conjunção essa que se revela uma das várias texturas dessa socialidade mateira (terra-mato-gente). Mas do nada tudo poderia vir a se tornar algo, no trabalho-movimento a ela aplicado. Um chá, um xarope, uma garrafada. Eram muitas as formas, fórmulas e receitas que advinham desse saber mateiro. Tudo se fazia possível nesse mundo mato-gente. Nele, plantas, frutas, pés de pau, animais, gente, rios, corgos, serra e outros seres e elementos do mato se mostravam texturas do mesmo tecido, compunham a mesma rede de relações. Seria assim, guiada pela proposição de uma totalidade mateira, da qual o mato viria a se tornar roça, remédio, casa, piquete, arma, luta. Esses seriam alguns dos nós que produzem diferentes texturas no mundo tecido mato-gente. Afinal, tudo era no mato e no mato tinha tudo. Tudo se podia ali. Ao abarcar componentes e relações que vão desde a alimentação, da medicina até da luta política contra os fazendeiros, o mato articula, através da agência do povo de Trombas e Formoso, o âmbito mais amplo da luta pela vida.

Mas ao mesmo tempo em que os posseiros e posseiras contavam com o poder do mundo mateiro, onde tudo se fazia possível, eles também nada tinham para enfrentar uma polícia que, como bem alertou Porfírio, era “liquidante”. Foi preciso o gesto, o encontro, o

⁴⁰ Falarei dessas andanças ainda nesse capítulo, mais a frente.

movimento, a correria por entre o mato para que se fizesse a defesa da vida. Ela não se daria do nada. Foi preciso buscar um jeito de continuar a vida e se evitar a morte naquele contexto no qual “a polícia queria matar” e “a gente não queria morrer”. Ou, ao menos, uma forma de “morrer como homem”, como assim acreditava o homem de confiança dos posseiros (O Cruzeiro, 1956, p.10).

É preciso, aqui, lembrar que esse era um tempo em que o agenciamento do mato implicava as possibilidades de vida ou de morte para essas pessoas. Era o mato que salvava, que curava, que era bom para tudo, o que fazia dele, por sua vez, essa “arma invencível” (O Cruzeiro, 1956, p.10). O mesmo princípio de vida ou morte que ligava essas pessoas ao mato para dele se obter o remédio, a roça, a caça era o que as uniam novamente à defesa, na luta. Era o mesmo fio que fazia a textura mato-casa se re-entrelaçar e criar uma outra, agora com novo “ponto”⁴¹, o de luta.

O passeio

Foi em um passeio por mim inventado que compreendi essa relação do mato com a luta dos posseiros e posseiras de Trombas e Formoso. Um passeio que eu inventei, aliás, como assim seria dito por Zilda e dona Carmina, minhas companheiras de andanças pelas ruas e matos da região. Até porque não era nada usual – digamos assim – a elas saírem de suas casas para se meterem mato adentro a fim de visitar antigos piquetes, que era meu intuito inicial. O passeio – forma como Dona Carmina e Zilda passaram a chamar meu convite – era para conhecer os antigos piquetes e ver quais reações, memórias ou sentimentos dali emergiam ao se retornar a locais, que considerava ser, lugares de memória da luta. Fomos de carro até a porteira que dava acesso ao local dos piquetes, conduzidas por Elias, um vizinho de Dona

⁴¹ “Ponto” é o termo usado pelas artesãs de crochê para se referir a combinação de pontos que dá forma e desenho específicos a uma trama.

Carmina, a quem pedi para que nos levasse até lá. Dali seguiríamos a pé. No roteiro que elaboramos previamente, passaríamos pelos piquetes, depois retornaríamos para a estrada que ligava Trombas a Formoso. E, depois, seguiríamos até a posse de Dona Joaninha, pouco antes da ponte do corgo do Sapato.

O percurso dava uma caminhada de cerca de uma hora, dos piquetes até lá, ao passo lento e cuidadoso daquelas duas senhoras, que já não mais contavam com a mesma força física de anos atrás. Mas elas pareciam dispostas a me levar de encontro a algumas de suas memórias, que ao contrário do que imaginava, pouco tinha a ver com as trincheiras ou com a luta, tal como eu então havia aprendido a partir de um imaginário de conflito ou embate armado. Os piquetes ficavam na beira da estrada, ladeando a entrada de Trombas que fazia limite com o município de Formoso. Eram três piquetes e distavam poucos metros de distância um do outro. Um deles permanecia intacto, os outros dois estavam um pouco desgastados, por ação do tempo e do mato alto que crescia, escondendo boa parte deles.



Piquete (Crédito: Maiara Dourado)

A primeira das trincheiras – no sentido de Formoso em direção à Trombas – ficava às margens do corgo da Tataíra. Foi lá que ocorreu o tiroteio entre posseiros e policiais no período da luta, em meados de 1950. Hoje o corgo é quase um fio d'água, mas já teve muita água por ali. Anos atrás, assim lembravam dona Carmina e Zilda. Mas não foi só o corgo que tinha mudado, a paisagem como um todo já não era mais como antes. “Antes tinha muita mata”, diziam. Algo que imagino ter sido um elemento a mais para ajudar na camuflagem dos homens nos piquetes. Hoje o caminho por entre aquelas barreiras de pedra é mais aberto, por conta do pasto, predominante na região. No chão, dava para ver as marcas do gado que por ali passavam, suas pegadas e seus dejetos.

No entorno, havia muitas cercas, provavelmente colocadas pelos atuais donos das terras. Não era mais como antigamente, um tempo em que não havia cercas e o rebanho de gado era muito menor. Enquanto caminhava com elas, me perguntava se os atuais donos daquelas terras imaginavam que décadas atrás ali havia ocorrido uma luta. Provavelmente não. Tais caminhos não se faziam visíveis àqueles que não tiveram acesso às histórias de vida e de luta daqueles que já passaram nessas terras. Para os desavisados, talvez fosse só um amontoado de pedras. Para mim, elas só se tornavam perceptíveis por ter meus passos guiados pelas histórias já narradas por Dona Carmina e Zilda. Andar por aquele lugar era como percorrer as pegadas deixadas pelos posseiros e posseiras que, um dia, se entocaiaram neste mato.

Essa percepção era possível apenas para aquelas pessoas que já caminharam não só por aquele lugar, mas também por aquelas histórias. Allice Legat, em seu trabalho junto ao povo Tcho no norte do Canadá, chamaria isso de *walking stories*, uma experiência que ligava a narrativa à aquisição de um conhecimento – muitas vezes de um legado de saberes desse povo – conduzidos pela ação narrativa do caminhar de seus líderes e anciões (Legat, 2008). Era como pareciam caminhar

Zilda e dona Carmina, que estavam menos preocupadas em me contar histórias da luta, dos piquetes, da briga do que a me dissertar sobre os pés de pau que existiam e resistiam.

A cada passada, elas me apontavam uma árvore, uma planta, e antes mesmo que eu pudesse pensar em perguntar algo, elas me diziam seus nomes e discorriam sobre suas propriedades e possibilidades de uso. Não fiquei forçando perguntas enquanto caminhávamos, porque entendi que aquele era um momento de ser guiada. Então, me deixei ir por aquele andar lento e ritmado pelo tempo de quem está a andar observando, pegando, sentindo as coisas. Vez ou outra elas arrancavam folhas, as cheiravam, as tocavam, conversavam entre si, me mostravam e lamentavam não terem trazido o facão para a retirada de uma muda. Pequi, guatambu, tingui, mirim diba, sambaiba, vinharco, marfim, quina e cagaita.

Elas me apontavam toda aquela diversidade botânica e me diziam sobre seus predicados e qualidades quase que como a me demonstrar e resolver uma equação. Elas se esforçavam em tentar simplificar e explicar um mundo que me parecia ser complexo. É que Dona Carmina e Zilda possuíam uma intimidade e um envolvimento com aquele lugar que me seria impossível apreender em um dia, quiçá em anos. Afinal, o mato é esse lugar que não tem nada, mas tem tudo e que para se tornar algo ou ser experienciado precisa ser praticado. Nesse lugar, essas pessoas viveram sim momentos decisivos e marcantes da luta por terras, como é muito destacado na bibliografia sobre Trombas e Formoso⁴². Contudo, mesmo antes e até depois do conflito, essas pessoas já experienciavam esse lugar de outra forma, enquanto mato, ao qual tinham suas ciências e histórias de vida integrados.

⁴² Na historiografia da luta, há uma diversidade de imagens construída sobre o movimento dos posseiros e posseiras de Trombas e Formoso. Trabalhos acadêmicos como os de Maria Esperança Fernandes Carneiro (1988), Janaína Amado (s.d., 2003), Paulo Ribeiro da Cunha (1997, 2007), Carlos Leandro da Silva Esteves (2007), Cláudio Lopes Maia (2008) e Renato Dias de Souza (2010), por exemplo, discutem algumas delas e têm enorme importância no registro da memória e na elaboração de uma reflexão sobre aspectos históricos e sociais da luta de Trombas e Formoso. Um diálogo mais detido com a literatura acadêmica e com a historiografia existente sobre a luta de Trombas e Formoso pode ser conferido em minha dissertação de mestrado e em minha tese de doutorado (Cf. Dourado 2014, 2022, respectivamente).

Aliás, foi nesse passeio que Zilda viria me dizer sobre essa propriedade matizante do mato – que do nada se faz tudo – e que, como já mencionei por aqui algumas vezes, só veio a ser compreendida seguida do gesto, de seu contato com a planta, que apanharia para fazer uma muda. No passeio, eu tentei por tudo apreender o máximo que podia do que tentavam me ensinar, mas confesso que me senti bastante perdida e, por instantes, até pensei em sacar da mochila um caderninho para ir anotando tudo. Mas logo abandonei a ideia. O caderno não fazia sentido e anotar e registrar não era o jeito que assimilaria o conhecimento por elas ensinado.

Daí me lembrei de uma história que dona Carmina havia certa vez me contado. Ela tinha feito uma viagem para Goiânia a fim de realizar um tratamento médico. Nesse tempo, ainda jovem – tinha apenas seu primeiro filho – ia pouco à cidade e ficava mais em sua posse na Serra, onde na época morava. Em Goiânia, ficou hospedada na casa de uma mulher ligada ao pessoal do partido de quem seu marido era próximo desde os tempos da luta. Dona Carmina não sabia andar na cidade, tampouco se orientar por aquelas letras e placas.

Ela, assim como eu, se sentiu perdida. Com a diferença de que eu contava com a segurança de ter comigo duas grandes guias do mato. Ao contrário de dona Carmina, que não pôde contar com a ajuda da tal mulher, que a obrigou a andar sozinha em uma cidade que não conhecia e a assustava. Dona Carmina tanto se ressentiu que desejou soltá-la na serra onde morava, da mesma forma que foi solta na cidade. “Eu não sei as letras das placas, mas eu sei o nome de cada pau que tem na serra onde eu moro”, me disse já enunciando o nome de cada um deles.

Um conhecimento que dona Carmina adquiriu andando e não anotando os nomes dos pés de paus que existiam como assim ousei pensar em fazer. Não era exatamente uma catalogação que elas faziam, mas uma taxonomia muito específica, entremeada ao mato, ao lugar do qual se sentiam pertencer. Andar e experimentar não eram “uma etapa

em direção à ordem racional" ou "uma estreia, um começo, um esboço, a parte de um todo ainda não realizado" como assim pareciam relegar o "pensamento selvagem" e que Lévi-Strauss (1989) muito precisou contestar.

Andar e experimentar, em consonância à "ciência do concreto" defendida pelo autor, consistem em operações cognitivas próprias de "um sistema articulado independente, nesse ponto, desse outro sistema que constitui a ciência [moderna, domesticada]" (Lévi-Strauss, 1989, p. 28). Era o que Ingold considerava ser o próprio modo de conhecimento, caminhar como maneira de pensar e conhecer. Sem tradução, "the movement of walking is itself a way of knowing" (Ingold, 2008, p. 5).

O fato é que para se conhecer andando e experimentando é preciso ter prática, ritmo e certa assiduidade, o que fazia de mim um tanto quanto inapta para apreensão de tal conhecimento. Afinal, aquele era um passeio feito para mim sob um andar mais livre e descompromissado. Mas nem sempre teria sido assim para Zilda e dona Carmina, que por muito tempo teriam investido em um andar empenhado de rotina e prática constante. Em nosso passeio, Zilda me contou que durante muitos anos fez esse caminho todos os dias. Isso no tempo em que ainda morava em sua posse ali perto e trabalhava como merendeira no colégio da cidade, na rua. Ia e voltava a pé.

Por isso, Zilda conhecia tão bem aquele lugar, cada pedra, buraco, planta, bicho, se embrenhando com a destreza de quem se revela mateira, como assim me definiu dona Carmina a postura de sua amiga e sobrinha. Foi dessa lembrança, a meio caminho da posse de dona Joaninha, que resolvemos fazer um pequeno desvio e parar na antiga tapera de Zilda, para ela me mostrar onde morou boa parte de sua vida com os filhos e marido, hoje já falecido. Ela me mostrou com nostalgia o lugar onde ficava sua casa, feita de piaçaba e parede de pau a pique.

A casa já não existe mais, mas ficou feliz de ver que, o velho fogão a lenha, ainda estava ali, um pouco deteriorado e quase totalmente encoberto pelo mato, mas, ainda assim, de pé. Mostrou-me também os pés de fruta e flores que plantou no terreno – limão, tamarindo, suspiro – e o poço, onde o corgo da Tataíra encontrava o corgo do Sapato e que ficava a alguns passos de sua casa. Ali banhavam, lavavam roupa e buscavam água para cozinhar. No chão, onde ficava sua antiga morada, Zilda tentava desenhar a casa. Descrevia-me seu contorno, apontava-me a localização dos velhos cômodos e mostrava-me os vestígios do que ainda remetia a sua existência.



Fogão da antiga tapera de Zilda (Crédito: Maiara Dourado).

Foi só aí que me dei conta que o caminho que havíamos feito para antiga tapera de Zilda, com um pequeno desvio, era o mesmo dos piquetes. O deslocamento entre as trincheiras da luta e a tapera de Zilda se fazia pelo mato, pela trilha aberta em meio a ele, bem como as memórias que também suscitavam. Basta lembrarmos que os piquetes e o velho fogão à lenha de Zilda se mostravam encobertos pelo mato alto, mas que se descobriam conforme o “andar das histórias” (Legat, 2008). Tudo era no mato, desde o caminho que acreditava ser o da luta, o dos

piquetes, até o que Zilda e Dona Carmina tentavam me encaminhar, o de sua casa.

Essa inflexão no caminho foi então reveladora porque, no passeio que inventei, a visita à antiga tapera de Zilda não estava prevista. Foi preciso deixar o roteiro, abandonar o plano para ali chegarmos. Sendo aquele desvio o jeito mais sensível – como tudo no mato – que Zilda e dona Carmina encontrariam para me fazer compreender a contiguidade entre os caminhos do mato que levavam à luta (os piquetes), à picada que nele se abria para conduzir-nos ao seu sentido de casa. Luta, casa, o caminho era o mesmo, porque a natureza delas era uma só, era no mato.

E pode até ser que a condução para esse desvio não tenha sido intencionada por Zilda e dona Carmina, até porque o caminho sensorial, da percepção é um caminho que se faz fazendo, no curso da ação. Mas não seria possível ser realizado senão pela maestria do andar dessas mulheres, porque essa era uma intuição dotada de densidade material. Findado nosso passeio, na posse de dona Joaninha, madrinha de Zilda e comadre de dona Carmina, o que se dizia ser passeio no início já não parecia mais ser passeio no final. Foi uma surpresa a ela saber de nossa chegada ali, maior ainda ao saber que o caminho quase todo teria sido feito a pé. É que dada a idade das minhas companheiras de passeio – dona Carmina na época com quase 80 anos e Zilda quase 70 –, caminhar dos piquetes até sua posse já não era mais o ritmo por elas esperado, apesar de ser por elas reclamado.

O percurso exigia certo esforço e dedicação física, aos quais já não mais tão afeitas como antigamente, o que exigia um tanto de coragem para sua realização. Uma coragem tão grande, que dona Joaninha resolveu rebatizar o passeio de aventura. A reclassificação, no entanto, não se deu só por conta dos riscos e dos perigos que tal percurso requeria, até porque ele foi modulado a um novo ritmo, a passos mais lentos e atentos daquelas mulheres, condizentes às mudanças e transformações em seus corpos, mas também em seu

mundo. O mato é esse mundo em contínua redefinição, a todo momento a se compor e se recompor, havendo um bocado de aventura no imprevisto e na casualidade que dele está sempre por vir. Andá-lo sob essa variação aventureira era uma forma de continuar apreendendo-o, um ensinamento sobre um mundo que não para e continua a mover-se. Afinal, assim como seu mundo, essa gente mateira também não para.

Considerações finais

Sem dúvida, Porfírio estava certo. Nesse mato ninguém pegava essa gente porque antes do mato ser arma, ele era casa para essas pessoas. Eles o conheciam sensivelmente. Por isso, “eles levavam vantagem de brigar em casa”. Não sendo mera coincidência “briga” e “casa” ocuparem a mesma frase para significar semanticamente o mato e a efetividade da luta. O mato é essa “rede de caminhos sensoriais” (Ingold, 2000, p.3) que possibilita essa diversidade de experiências semânticas e científicas produzidas na prática, como vimos no passeio com Zilda e dona Carmina. Isto é, andando, vendo, pegando, experimentando o mato. Dele é possível o nada se tornar tudo, a casa se fazer luta e a vida se sobrepor à morte.

Se naquele tempo a terra era o norte para essas pessoas, era porque ela se mostrava a razão estabelecida em combinação com o mato para se fazer a vida e caçar melhora, expressão recorrentemente utilizada por meus interlocutores para explicar o constante movimento em direção a terra. Ainda que a civilização lhes indicasse o contrário, era no mato onde essas pessoas encontravam tudo para se fazer o suficiente para viver: terra, mata, água, pés de pau, frutos, frutas. O mato, dada sua capacidade de reordenamento se mostrava um mundo de possibilidades para essas pessoas.

Dele se fazia roça, casa, remédio, lugar de vida ao revés da morte. Não sendo nenhuma invenção fazer do mato também um lugar de defesa, posto que é nele que se tece as mais variadas texturas que

conectam essa gente à terra, e por sua vez à luta, a qual fez essas pessoas na terra, por meio do mato, chegar. Chegar à luta por meio desse universo mateiro é o que nos possibilita conhecer a relação de mistura dessas pessoas com a terra, razão de ser da luta. O fato é que dessa textura mato-gente, as conexões se refizeram e se recombinaaram a compor essa outra, mato-luta, a revelá-lo não apenas casa, mas também, como vimos, arma, defesa e luta. São conexões que se dão por meio de acordos que se estabelecem pragmaticamente apesar de interpostos por razões ontologicamente diferentes. A luta em sua razão pragmática se fez combinada com o mato conformando assim essa política tão própria, pois mateira, da ação posseira.

Referências

ABREU, Sebastião de Barros. *Trombas: a guerrilha de Zé Porfírio*. Brasília: Ed. Goethe, 1985.

ALMEIDA, Mauro W. B. Eric Wolf, o marxismo, as revoluções camponesas e os intelectuais. *Revista Crítica Marxista*, São Paulo, Ed. Revan, v.1, n.19, p.114-123, 2004.

_____. *Caipora e outros conflitos ontológicos*. *Revista de Antropologia da UFSCar (R@u)*, v.5, n.1, 2013, p.7-28.

_____. *As Ciências Sociais e seu compromisso com a verdade e com a justiça*. *Mediações, Revista de Ciências Sociais*. v.20, n.1, p.260-284, 2015.

AMADO, Janaína. *Eu quero ser uma pessoa: Revolta Camponesa e Política no Brasil* (Mimeo), s/d.

CARNEIRO, Maria Esperança Fernandes. *A revolta camponesa de Formoso e Trombas*. Goiânia: Ed. UFG, 1988.

CUNHA, Paulo Ribeiro Rodrigues. *Aconteceu Longe Demais: a luta pela terra dos posseiros de Formoso e Trombas e a Revolução Brasileira (1950-1964)*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

_____. *Redescobrimdo a história: A República de Formoso e Trombas*. São Paulo: Cadernos AEL, n. 7, 1997.

DOURADO, Maiara. *Memórias da luta de Trombas e Formoso: a construção da significância interpretativa e memorialística de um*

evento político. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Goiás, 2014.

_____. **Misturados na terra: Uma etnografia da luta do povo de Trombas e Formoso (GO)**". Tese de doutorado, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2022.

ESTEVES, Carlos Leandro da Silva. **Nas trincheiras: luta pela terra dos posseiros de Formoso e Trombas (1948-1964) uma resistência ampliada.** Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

FERREIRA, Jorge. **Tributo de Sangue.**O Cruzeiro. Rio de Janeiro, 14 abr. 1956. Disponível em Acervo Cidarq-UFG.

FILHO, José Décio. **A trincheira revolucionária da honra.** Jornal Cinco de Março. 7 de outubro de 1962.

HARRIS, M. **Rebellion on the Amazon.** The Cabanagem, Race, and Popular Culture in the North of Brazil, 1840. Cambridge University Press, 2010.

HOBSBAWN. Eric. **O Vietnã e a dinâmica da guerra de guerrilhas.** In: HOBSBAWN. Eric. **Pessoas extraordinárias: resistência, rebelião e jazz.** São Paulo: Paz e Terra, 1998.

INGOLD, T. J.; VERGUNST, L. **Introduction.** In: INGOLD, T. J.; VERGUNST, L. (Ed.). **Ways of walking: ethnography and practice on foot.** Aldershot: Ashgate, 2008.

INGOLD. Tim. **The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill.** London: Routledge, 2000.

Jornal não identificado. **Goiás abrigou durante 11 anos um Estado comunista.** edição 11/09/1971. Disponível em Acervo Cidarq-UFG.

Jornal da Tarde. **A incrível história de um país russo no Brasil.** Edição 11 de setembro de 1971. Disponível em Acervo Cidarq-UFG.

LEGAT, Allice. **Walking Stories; Leaving Footprints.** INGOLD, T. J.; VERGUNST, L. (Ed.). **Ways of walking: ethnography and practice on foot.** Aldershot: Ashgate, 2008.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem.** Campinas, SP: Papirus, 1989.

MAIA, Cláudio. **Os Donos da Terra: A disputa pela propriedade e pelo destino da fronteira – A Luta dos Posseiros em Trombas e Formoso 1950/1960.** Goiânia: UFG, 2008, 275 p. Tese (doutorado), Programa de Pós-Graduação em História, da Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal de Goiás, 2008.

O ESTADO DE SÃO PAULO. **Elementos comunistas estariam implantando a desordem em Goiás.** 27 de março de 1956. Disponível em Acervo Cidarq-UFG.

O ESTADO DE SÃO PAULO. **Infiltração comunista no meio rural: os bispos tomam posição.** 10 de outubro de 1961, Disponível em Acervo Cidarq-UFG.

SILVA, Eumano; JAYME, Thiago Vitale; LEITÃO, Matheus. **Operação Mesopotâmia.** Correio Braziliense. Matéria reproduzida no site do IX Conferência Nacional dos Direitos Humanos. Edição 04/05/2005. Disponível em Acervo Cidarq-UFG.

SOUZA, Renato Dias. **Fazia Tudo de Novo: Camponeses e Partido Comunista Brasileiro em Trombas e Formoso (1950-1964).** Goiânia: UFG, 2010, 250 p. Dissertação(mestrado), Programa de Pós-Graduação em História, da Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal de Goiás, 2010.

VELHO, Otávio Guilherme. **Capitalismo Autoritário e Campesinato: um estudo comparativo a partir da fronteira em movimento.** Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 1979-2009.

_____. **Frentes de Expansão e estrutura agrária: estudo do processo de penetração numa área da Transamazônica.** Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 1981-2009.

WOLF, Eric. **Guerras Camponesas do século XX.** Documento digital, sem numeração, 1969.

Capítulo 9

O QUE A IMAGEM NOS DÁ A VER?

Hertha Tatiely Silva

Considerações Iniciais

As imagens atravessam nossas vidas cotidianas, carregando sentidos que orientam modos de ver, narrar e habitar o mundo. Longe de constituírem registros neutros, elas participam ativamente das disputas de representação e de poder, interferindo nas formas como pessoas, territórios e experiências se tornam visíveis em determinados enquadramentos. No campo da educação, especialmente em contextos marcados por desigualdades históricas como a Educação do Campo, interrogar as imagens implica reconhecer sua dimensão formativa: elas produzem memória, mobilizam afetos e se constituem como práticas sociais que revelam tanto a vitalidade quanto as tensões dos territórios.

Este trabalho parte dessa compreensão para discutir o que a imagem nos dá a ver, assumindo que essa pergunta não se esgota na identificação do visível, mas se coloca como problema formativo, estético e político. Nesse sentido, apresento, em um primeiro momento, uma abordagem experiencial e inventiva que orienta o modo como a imagem é interrogada ao longo do texto. Tal abordagem compreende os processos de ensino-aprendizagem como produção de sentidos e invenção situada, articulando experiência estética e criação como dimensões inseparáveis do processo formativo. Interessa-me menos o que a imagem representa e mais os modos como ela convoca olhares, ativa memórias, produz afetos e instaura relações com os territórios e com aqueles que os habitam.

Ao longo do texto, refiro-me à abordagem experiencial e inventiva como uma abordagem, e não a abordagem, por entendê-la como uma proposição aberta, em permanente elaboração. Mais do que um método ou um conjunto de procedimentos fixos, trata-se de um modo de pensar e fazer que se reinventa nas práticas pedagógicas, nas experiências formativas e nas relações que se tecem entre sujeitos, territórios e imagens.

Em seguida, aprofundo a reflexão sobre o ato de ver, destacando sua natureza cultural, histórica e situada, atravessada por disputas de poder e regimes de visualidade. Por fim, analiso uma experiência pedagógica desenvolvida na disciplina Estudos Visuais, em que estudantes do curso de Educação do Campo: Artes Visuais e Música produziram ensaios fotográficos a partir de seus territórios, afirmando contra-visualidades (Mirzoeff, 2016) que tensionam estereótipos e instauram modos situados de narrar e de olhar as comunidades quilombolas e rurais. Assim, o texto busca articular reflexões da cultura visual e da teoria da imagem às práticas pedagógicas, tomando as imagens como campo de experiência, invenção e disputa de sentidos. Perguntar "o que a imagem nos dá a ver?" é também perguntar sobre as possibilidades formativas que emergem quando deslocamos os olhares instituídos e reconhecemos os sentidos que se produzem nas brechas, nas memórias e nas visualidades situadas.

Experiência e invenção de sentidos no trabalho com imagens

O trabalho com imagens na Educação do Campo demanda reconhecê-las como práticas vivas de memória, pertencimento e agência cultural. Longe de constituírem objetos neutros, as imagens são entendidas como práticas sociais culturalmente instituídas (Martins, 2010, p. 2405), atravessadas por relações de poder, modos de existência e processos de produção de sentidos (Mirzoeff, 2003, p. 24).

Nesse horizonte, uma abordagem experiencial e inventiva (Silva, 2023) constitui uma proposta que articula experiência e invenção como dimensões indissociáveis do processo formativo. Com base na concepção de cognição como potência inventiva (Kastrup, 2005, p. 1277), os processos de ensino-aprendizagem são compreendidos como produção de subjetividades e criação de sentidos que emergem dos encontros entre sujeitos e seus mundos. Nesse campo, a experiência estética assume um papel central, constituindo um campo sensível de relação com objetos, lugares, condições de existência e os próprios processos formativos (Martins; Picosque, 2012, p. 35).

O trabalho com imagens, a partir de uma abordagem experiencial e inventiva, desloca o olhar de análises centradas em cânones e modelos preestabelecidos para um campo formativo de experimentação, em que a criação de sentidos ocorre de forma situada e encarnada (Haraway, 1995, p. 24). Formar-se é um processo de deixar-se afetar pelos contextos e pelos saberes-fazeres de seus territórios existenciais, fazendo ressoar as experiências e inventando maneiras próprias de fazer sentidos (Silva, 2023, p. 39). Nesse movimento, as imagens produzidas em seus próprios contextos socioculturais convertem-se em dispositivos formativos que expressam modos de vida, memórias e resistências, tecendo saberes e narrativas ancoradas nas histórias e experiências que as sustentam.

Essa abordagem desafia as normatividades do campo artístico e formativo ao deslocar os modos consagrados de ver e de ensinar, permitindo reconhecer múltiplas formas de saber-fazer visual que raramente ocupam lugar central nas tradições institucionais da arte e da educação. Nos contextos escolares, tal abordagem favorece práticas pedagógicas que se constroem a partir do encontro com as visualidades cotidianas, como os festejos, os artefatos e os registros fotográficos familiares, ativando experiências de criação e reflexão tecidas na relação sensível com o vivido. Assim, ao valorizar a experiência situada e a invenção de sentidos, uma abordagem

experiential e inventiva afirma o trabalho pedagógico com imagens como um campo de criação compartilhada, em que os processos de ensino-aprendizagem se configuram como práticas abertas, sensíveis e implicadas nos modos diversos de habitar, narrar e vivenciar o/no mundo.

Ver não é neutro: cultura visual e comunidades quilombolas

As imagens fazem parte do cotidiano e influenciam profundamente nossa relação com o mundo, com as pessoas e com as narrativas que nos atravessam. Elas não apenas representam algo: participam ativamente da produção de sentidos, orientam modos de ver e modulam a forma como nos relacionamos com o que representam. Produzidas com intencionalidades, carregam escolhas, enquadramentos e sentidos que refletem interesses, contextos e disputas. Toda interpretação visual é atravessada por nossas vivências, valores, saberes e pelas posições sociais que ocupamos. Mesmo que nem sempre estejamos plenamente conscientes disso.

Ver uma imagem não se limita a identificar formas, cores ou significados imediatos. O olhar é um processo atravessado por códigos compartilhados, convenções visuais e contextos históricos que orientam aquilo que pode ser visto, reconhecido e interpretado em determinados tempos e lugares. O ato de ver, nesse sentido, é também um ato cultural, continuamente atualizado na relação entre as pessoas e aquilo que as envolve. Como destaca Stuart Hall (2016, p. 13), participar de uma cultura implica estar envolvido em processos interpretativos; cada olhar constitui, assim, um gesto de atribuição de sentidos, articulando práticas cotidianas, experiências e conjuntos de normas, expectativas e valores que regulam o visível. É nesse horizonte que se pode compreender a noção de regimes de visualidade: não como algo fixo, mas como modos historicamente construídos de organizar o ver e o fazer ver. Nessa mesma direção, Jonathan Crary (2012, p. 13) lembra

que ver é inseparável da dimensão cultural, pois implica interpretar o mundo a partir de significados que circulam, se transformam e disputam sentidos.

Ver envolve diferentes camadas: os códigos culturais, que orientam modos de olhar compartilhados socialmente; os repertórios pessoais, formados por memórias e referências tecidas ao longo da vida; e as experiências, compreendidas, como propõe Larrosa (2002, p. 10), não como simples acúmulo de vivências, mas como aquilo que nos acontece, que nos toca e nos transforma. É nesse entrelaçamento entre cultura, memória e experiência que o ato de ver se constitui, e é aí que emergem os sentidos produzidos em nossa relação com as imagens.

O olhar, assim, não é neutro nem puramente individual. É moldado por nossas formações, histórias e lugares sociais, bem como pelas desigualdades que estruturam a vida coletiva, como as de classe, de gênero e os processos de racialização que organizam o visível e produzem hierarquias entre as pessoas. Esses processos, muitas vezes sutis, operam por meio de imagens e discursos que naturalizam exclusões, cristalizam estereótipos e impõem modos limitados de ver e compreender o mundo.

Como nos lembra Nicholas Mirzoeff (2003, p. 91), olhar nunca é um ato inocente. Ver não é apenas captar o que se apresenta aos olhos, é também lembrar, sentir e interpretar. Cada olhar carrega consigo uma bagagem: de histórias vividas, memórias coletivas, afetos e formas de estar no mundo. Trata-se sempre de um olhar situado, que parte do chão que pisamos, das experiências que nos atravessam e das narrativas que nos constituem. Nesse sentido, como propõe Donna Haraway (1995), não existe olhar neutro ou universal. Todo ato de ver é encarnado, parcial e atravessado por relações de poder. Olhar, portanto, é também se posicionar: afirmar perspectivas, tensionar sentidos e participar das disputas que envolvem as imagens e os modos como elas representam o mundo.

Como discutem os estudos da cultura visual⁴³, as imagens não são apenas objetos a serem observados; elas participam ativamente das mediações culturais e produção de sentidos. Nesse movimento, atravessam relações sociais, moldam imaginários e influenciam como culturas, territórios e experiências são representados, reconhecidos ou desconsiderados. Podem afirmar saberes, dar visibilidade a trajetórias, fortalecer identidades, abrir novas formas de narrar o mundo, criar sentidos próprios e ampliar as possibilidades de expressão e reconhecimento das experiências vividas. Ao mesmo tempo, carregam também a possibilidade de reforçar leituras limitadas e estereotipadas, sustentando representações que reduzem a complexidade das realidades que pretendem mostrar.

As imagens podem ecoar determinadas leituras da realidade, provocar reflexões e, em certos contextos, também reforçar visões limitadoras, tudo depende dos olhares, das relações e dos sentidos que se constroem ao seu redor. Compreender como esses sentidos são construídos, e como influenciam o que vemos, valorizamos ou desconsideramos, é essencial para refletir sobre o papel das imagens na educação, especialmente quando se trata de formar olhares atentos aos modos como imagens circulam, são interpretadas e ganham sentidos nas práticas cotidianas.

Esta reflexão ganha contornos ainda mais significativos nas modalidades de educação que se desenvolvem em contextos rurais e tradicionais, onde as imagens, em suas diversas formas de circulação e presença, são indissociáveis das disputas por visibilidade, das memórias coletivas, das construções de identidade e das afirmações de modos de vida. Nesses contextos, o trabalho com as imagens não pode

⁴³ Os estudos da cultura visual (*visual culture studies*) constituem um campo interdisciplinar que emerge com mais consistência nos anos 1990, situado na interseção entre história da arte, estudos culturais, semiótica, teoria crítica e comunicação. Não se trata de uma disciplina com método único, mas de um conjunto de abordagens que compartilham um deslocamento fundamental: em vez de perguntar *o que as imagens significam*, perguntam *o que as imagens fazem*, como circulam, produzem efeitos, constroem sujeitos, organizam o visível e o invisível. Para as análises a partir da cultura visual neste artigo, tenho como referência Mirzoeff (2003; 2016), e, no contexto brasileiro da interface com a educação, Martins e Tourinho, especialmente nos volumes *Educação da cultura visual: conceitos e contextos* (2011) e *Processos e práticas de pesquisa em cultura visual e educação* (2013).

ser apartado das dinâmicas culturais e territoriais em constante transformação. Dinâmicas permeadas por negociações, tensões, continuidades e reinvenções. Torna-se essencial, portanto, cultivar um olhar crítico e sensível às imagens e aos sentidos que elas mobilizam, reconhecendo as multiplicidades de realidades vividas pelos sujeitos.

Essa dimensão se torna ainda mais evidente quando se consideram as imagens que, historicamente, foram (e muitas vezes ainda são) produzidas sobre as comunidades quilombolas. Muitas vezes representadas de forma fragmentada, essas comunidades são reduzidas a estereótipos que reforçam visões de inferiorização, exotização ou romantização, como quando as imagens as associam exclusivamente à ideia de passado, de isolamento ou de carência, ignorando suas dinâmicas atuais, suas lutas, saberes e potências. Nesses casos, não se trata de um apagamento total, mas de uma presença controlada, em que certos aspectos são destacados enquanto outros são omitidos.

É o que analisa Cardoso (2010), ao mostrar como, muitas vezes, imagens construídas por olhares externos reforçam estereótipos que associam as comunidades quilombolas a grupos isolados, empobrecidos e distantes da vida contemporânea. O autor chama a atenção, por exemplo, para fotografias divulgadas por órgãos públicos que mostram apenas casas de barro, ruas de chão batido, pessoas com expressões de tristeza, quase sempre enquadradas em cenários que acentuam a precariedade material, como se essa fosse a única realidade possível. São imagens que desconsideram a diversidade das formas de vida quilombola e ignoram as potências, as alegrias, as redes de solidariedade e os saberes presentes nesses territórios.



Figura 1: Imagem do Boletim da Secretária Especial de Política de Promoção da Igualdade Racial para o Fórum Mundial – 2005.

Essa discussão é aprofundada por Cardoso (2010, p. 12), ao denunciar que as imagens das comunidades quilombolas, quando produzidas por olhares de fora, quase sempre carregam estereótipos. É como se essas comunidades fossem sempre retratadas como lugares isolados, pobres e parados no tempo. Ele mostra fotografias divulgadas por instituições públicas (como a da Figura 1), em que se repetem cenas de casas de barro, ruas de terra e pessoas com semblantes de tristeza. Os enquadramentos insistem em destacar a precariedade material, como se essa fosse a única marca da vida quilombola. Ao fazer isso, essas representações deixam de lado o que dá vitalidade a esses territórios, como sua diversidade, suas práticas culturais, os vínculos afetivos e os saberes que sustentam a vida em comunidade.

Esses enquadramentos não são fortuitos. Como analisa Kilomba (2020, p. 50), os regimes de olhar estabelecem quais narrativas podem ocupar o centro e quais permanecem secundárias, distorcidas ou invisibilizadas. Esses regimes frequentemente se apresentam como neutros ou universais, ocultando o fato de que determinadas representações se afirmam como legítimas à custa do silenciamento de

experiências e visualidades que não cabem em seus marcos. Desvendar esse funcionamento é fundamental para tensionar tais enquadramentos e fortalecer modos de ver radicados nas experiências concretas de sujeitos cujas histórias, por muito tempo, foram silenciadas ou subestimadas.

Esse processo está ligado aos regimes de visualidade, ou seja, aos sistemas que organizam o olhar e determinam o que pode ser visto, como deve ser visto e o que deve permanecer invisível. A visualidade vai além da percepção: pode ser entendida como o efeito de táticas que estruturam o visível, conectam autoridade e poder e naturalizam essa conexão (Mirzoeff, 2016, p. 745). Assim, compreendemos que as imagens não são retratos neutros da realidade, mas construções simbólicas que produzem sentidos sobre o mundo e sobre os modos de vida. Ao adotar essa perspectiva, somos convidados a olhar não apenas para o que a imagem mostra, mas também para como ela constrói essa representação, a quem se dirige e com quais interesses.

Sabemos, a partir do diálogo e da escuta atenta às comunidades, que os territórios quilombolas e do campo são espaços de vida, de saberes, de luta, de memória e de futuro. Por isso, é preciso aprender a olhar criticamente para essas imagens. Buscando questionar, desconstruir e compreender o que mostram e, sobretudo, o que escolhem não mostrar. E, nesse mesmo movimento, fortalecer processos pedagógicos que valorizem as imagens produzidas pelas próprias comunidades, que expressem suas histórias, suas potências e seus modos de existir e resistir no mundo.

Reconhecer que ver é um ato cultural e situado, atravessado por disputas e memórias, implica compreender o olhar também como experiência. Toda imagem carrega escolhas, enquadramentos e intenções, de modo que cada encontro com o visível nos toca singularmente, mobilizando afetos, lembranças e sentidos que não se esgotam no visível imediato. Nesse entrelaçamento, o ato de ver se abre como campo de invenção. Um movimento em que o olhar elabora

sentidos a partir do vivido e do experienciado, transformando o ver em criação de significados próprios. É nesse movimento, do ver como identificação para o ver como experiência e invenção, que se situa a reflexão desenvolvida no próximo tópico.

Quando o olhar vem de dentro



Figura 2: Casinha de barro dos meus pais na comunidade Kalunga do Mimoso, TO, ago/2025. Foto: Renaldina Pereira da Silva

Se por um lado, todo ato de ver está atravessado pelo recorte social e cultural, por outro, constitui-se também como experiência singular e afetiva. Ver implica um modo de ver (Berger, 2022, p. 18). Todo modo de ver, além de histórico, é também situado. Um processo que nos envolve e se desdobra em diferentes camadas de experiência, fazendo parte da elaboração de sentidos sobre o que somos e sobre o que nos rodeia.

Didi-Huberman entende que “ver só se pensa e só se experimenta em última instância numa experiência do tocar” (2010, p. 31). Vemos a partir de nossos repertórios, memórias e afetos, atravessados por experiências que nos formam e nos transformam. Isso significa que há sempre algo que nos olha de volta, que escapa ao nosso controle e nos mobiliza: é o que o autor chama de inelutável cisão do ver (Didi-Huberman, 2010, p. 29). Essa cisão mostra que o olhar se divide entre aquilo que conseguimos apreender e o que insiste em escapar. O visível nos dá acesso a formas e significados, mas, ao mesmo tempo, abre o campo do desconhecido, do excesso, do não-saber. Ver, portanto, é também um confronto com o que excede nossa compreensão, aquilo que nos atravessa e nos devolve a pergunta sobre nós mesmos.

É nesse intervalo aberto pela cisão do ver que podemos falar em um entre-lugar. Não se trata de um espaço de síntese, mas da constituição de um lugar outro, formado na tensão entre o que se mostra e o que escapa, entre o que sabemos e o que nos interpela. Esse entre não é um vazio neutro, mas um espaço de lacunas, onde se tornam possíveis outros modos de relação com as imagens. Para Didi-Huberman (2010, p. 77), ver não é apenas registrar o que está diante dos olhos: é um acontecimento, uma operação do sujeito que exige abertura para ser afetado pelo que se vê, e para responder a esse visível. Nesse movimento, criamos brechas para aquilo que não sabemos de antemão, abrindo espaço para sentidos instáveis, inesperados e para os saberes que se constroem na relação com as imagens. Somos olhados pelo que vemos, provocados pelas formas visuais.

A inelutável cisão do ver nos lembra que toda imagem contém algo que ultrapassa a simples descrição. É nesse intervalo, entre o visto e o não visto, que a fotografia que abre este tópico (Figura 2) se inscreve. À primeira vista, vemos uma casa de adobe, o chão de terra vermelha, o horizonte de serras ao fundo. Percebemos materialidades: as paredes de barro, a cerca de madeira, o contraste entre a paisagem

e o espaço aberto marcado pelo tempo e pelo uso. É uma cena que pode ser descrita, nomeada, situada geograficamente. No entanto, a imagem não se encerra nessa dimensão: há também aquilo que nos olha, o que não pertence ao conhecimento comum, mas ao campo do pessoal, da experiência, do vivido e experimentado – nossa história, nossas marcas, nossos afetos, nossas feridas, nosso tempo.

Ver nunca é pleno nem total: não é pleno, porque a experiência do olhar não se fecha em si mesma, estando sempre atravessada por memórias, repertórios e afetos; e não é total, porque jamais conseguimos abarcar o visível em sua completude — sempre há restos, excessos e elementos que escapam ao nosso controle. Essa é a inelutável cisão do ver: o olhar se divide entre aquilo que conseguimos reconhecer e o que permanece instável, provocando-nos a elaborar sentidos. Ver é um processo interpretativo em constante tensão, um entre-lugar onde se cruzam saberes já constituídos e novas possibilidades de significação.

Ver, assim, é deixar que as imagens nos alcancem fazendo-nos olhar a nós mesmos. Uma tangibilidade que perturba, incomoda e abala, a ponto de formar uma fissura entre dois mundos que não se encontram, mas que, justamente por isso, constituem um outro – um entre lacunar (Silva, 2023, p. 108). Um espaço vazio que se preenche no tremor do encontro entre sujeito e imagem, onde a experiência de ver se dá e se faz sentidos. Nesse entremeio, a imagem (Figura 2) vai além da simples representação de um espaço rural: instaura uma correlação entre ver e ser, tecida pela presença, pela experiência, pelos afetos, pelas memórias e pelos desejos. A imagem transborda para além do que se vê, interpelando-nos a preenchê-la de sentidos próprios.

Mas como essa complexidade pode ser incorporada nos processos de ensino e aprendizagem, especialmente em contextos formais de educação? Um ponto de partida é reconhecer que todos os sujeitos participam ativamente da produção de sentidos e significados. Isso exige problematizar olhares hierarquizados, que reduzem ou

estereotipam, e compreender o trabalho pedagógico como uma prática de abertura, capaz de acolher experiências, memórias e modos de ver que emergem dos contextos vividos pelas/os estudantes.

O ensaio fotográfico como prática situada

Reconhecer o ato de ver como experiência singular e afetiva implica consequências pedagógicas concretas. É a partir dessa premissa que se situa a proposta desenvolvida na disciplina Estudos Visuais, no curso de Licenciatura em Educação do Campo: Artes Visuais e Música da Universidade Federal do Tocantins, Câmpus de Arraias: ensaios fotográficos como exercício de experimentação estética e reflexão crítica.

Cada estudante produziu imagens a partir de seu território, com o objetivo de valorizar memórias, cotidianos e afetos que raramente encontram espaço de representação na escola ou nos meios hegemônicos de circulação imagética. Como a maioria das/os participantes é oriunda de comunidades quilombolas, a atividade ganhou contornos ainda mais significativos, pois, nesse contexto, as imagens se vinculam diretamente às disputas por visibilidade, às memórias coletivas e à afirmação de modos de vida.

Mais do que uma atividade pontual, o ensaio fotográfico se articulou à concepção da disciplina, que entende as formas visuais, dos objetos cotidianos às obras de arte, como modos de pensar o mundo, as histórias e os territórios que habitamos. Partimos do pressuposto de que todo ato de ver é atravessado por códigos culturais, disputas de significados e relações de poder. Nesse sentido, as atividades propostas incentivaram a autoria e a valorização das experiências das/os estudantes, buscando ampliar o repertório estético e crítico, aproximar arte e vida cotidiana e fortalecer a formação docente em Educação do Campo a partir de uma perspectiva situada e sensível às imagens.

Nesse processo formativo, articulamos a produção fotográfica a leituras coletivas de textos que problematizam a circulação de imagens sobre comunidades quilombolas. Ao longo desse percurso, dialogamos com autores/as como Cardoso (2010) e Kilomba (2020), que demonstram como imagens nunca são neutras — elas carregam intenções, enquadramentos e sentidos que moldam narrativas sobre pessoas, territórios e modos de vida, reforçando, muitas vezes, representações de inferiorização ou de romantização que reduzem a complexidade das realidades vividas pelas comunidades.

Nesse sentido, o ensaio fotográfico das/os estudantes foi pensado como uma resposta a essa lógica de controle do olhar, que define lugares sociais e limita formas de representação. Ao produzir imagens de seus próprios territórios, as/os estudantes puderam afirmar contra-visualidades elaboradas a partir da experiência situada, das memórias familiares, das práticas culturais e dos vínculos de pertencimento. Como define Mirzoeff (2016, p. 750), contra-visualidade refere-se a práticas que desafiam e resistem aos regimes de visualidade dominantes, abrindo espaço para que outros modos de ver e narrar o mundo se tornem possíveis. Trata-se, portanto, de inverter a lógica que organiza o visível, questionando quem tem o direito de olhar, de ser visto e de construir narrativas.

Ao aproximar essa discussão da prática pedagógica, buscamos não apenas questionar os estereótipos presentes nas imagens que circulam amplamente sobre os territórios quilombolas, seja em mídias, publicações institucionais, materiais escolares ou redes sociais, mas também integrar as produções das/dos estudantes ao processo pedagógico, tomando-as como experiências formativas conectadas às suas realidades. Nessas imagens, o que aparece não é apenas um espaço físico, mas um território de memória, invenção e afirmação, capaz de disputar sentidos e de produzir novas formas de presença.

A fotografia que abre este tópico (Figura 2) foi realizada pela estudante Renaldina Pereira da Silva, que também escreveu sobre sua própria imagem:

Onde nasci e fui criada. Essa casa de barro é símbolo da resistência e sabedoria dos nossos antepassados. Aqui é onde a gente vive em harmonia com a natureza e com o que a terra nos dá. Cada parede carrega histórias de luta, união e fé. O chão batido é firme como nosso povo. É onde nascem nossos sonhos e se mantém viva nossa cultura.

O relato da estudante tensiona os estereótipos que costumam marcar as imagens produzidas sobre os territórios quilombolas. Ao apresentar a casa de barro como símbolo de resistência e sabedoria, desloca o olhar da carência material para a densidade histórica, afetiva e cultural do espaço. O que em outros registros poderia ser reduzido a sinal de atraso, aqui ganha sentido de continuidade, pertencimento e futuro.

Retomando Didi-Huberman (2010), podemos pensar que ver não se limita a identificar formas, mas é sempre experiência que se abre entre o visto e o não visto. A fotografia não se reduz à representação de uma casa: convoca memórias, mobiliza afetos e produz sentidos que ultrapassam a materialidade da imagem. O “chão batido”, descrito pela estudante como firme “como nosso povo”, transforma-se em metáfora que sustenta identidades e desejos.

A fotografia e o texto da estudante afirmam uma visualidade situada, que inscreve no visível dimensões de memória e invenção. A imagem e o ato de dar a ver, nesse caso, constituem um gesto de resistência. Ao desmontar estereótipos e afirmar outras leituras, a imagem produzida “de dentro” amplia os modos de olhar para os territórios quilombolas, revelando-os como territórios vivos. No diálogo entre experiência e imagem, abre-se o entre-imagem de que fala Didi-Huberman: fissura em que o visível encontra o sensível e em que a fotografia se converte em ato de afirmação e disputa de sentidos.

Trazer essa compreensão para o campo da educação implica reconhecer que as imagens não são neutras e que todos os sujeitos

participam ativamente da produção de significados. No contexto da Educação do Campo, isso ganha contornos ainda mais significativos, pois as imagens se inscrevem em disputas de visibilidade e em processos de afirmação de modos de vida. O ensaio fotográfico desenvolvido na disciplina Estudos Visuais configurou-se como prática situada: ao propor às/os estudantes a produção de imagens a partir de seus territórios, possibilitou questionar estereótipos e afirmar visualidades produzidas na experiência vivida.

A experiência com a turma de Educação do Campo, Artes Visuais e Música materializou os pressupostos de uma abordagem experiencial e inventiva. O ensaio fotográfico não foi apenas uma atividade de registro, mas um processo de experimentação estética e de elaboração de sentidos, em que as/os estudantes puderam criar a partir de seus próprios contextos, memórias e afetos. O gesto de fotografar e de narrar as imagens produziu um saber situado, tecido na vida pessoal e cotidiana, e nas histórias coletivas das comunidades quilombolas.

Nesse movimento, a experiência formativa se confirma como campo de criação compartilhada, em que ver é também deixar-se afetar e responder ao que se vê. Ao produzir contra-visualidades e deslocar estereótipos, as/os estudantes se inscreveram como sujeitos de narrativas e invenção. A experiência pedagógica, nesse sentido, traduziu em prática o que a abordagem experiencial e inventiva propõe: que experiência e invenção são dimensões inseparáveis do processo formativo. A fotografia de Renaldina (figura 2) sintetiza essa potência. Ao inscrever no visível memórias, afetos e histórias que afirmam modos de vida, ela desloca os sentidos atribuídos de fora e afirma um olhar produzido de dentro. Um gesto que converte a imagem em prática situada, espaço de invenção e criação de sentidos próprios.

Considerações Finais

Retomar a pergunta que conduz este trabalho, *o que a imagem nos dá a ver*, permite reconhecer que o ato de ver não é um gesto neutro, mas

uma experiência cultural, histórica e situada. Ao articular uma abordagem experiencial e inventiva com reflexões sobre regimes de visualidade e com a prática pedagógica realizada na disciplina Estudos Visuais, evidenciamos que as imagens se constituem como campos de memória, invenção e disputa de sentidos.

A experiência analisada mostrou que, ao produzir imagens a partir de seus próprios territórios, as/os estudantes instauraram visualidades que desestabilizam estereótipos e deslocam representações controladas, inscrevendo afetos, pertencimentos e modos de vida que afirmam as comunidades quilombolas e rurais como territórios vivos. Nesse processo, as imagens se converteram em práticas pedagógicas de experiência e invenção, ampliando as possibilidades formativas na Educação do Campo.

Assim, compreender *o que a imagem nos dá a ver* é também compreender o que ela nos faz fazer: elaborar sentidos, disputar narrativas, criar brechas para outras leituras do mundo. Ao assumir as imagens como experiências inventivas, reafirmamos a potência da educação como prática de abertura, em que ver é sempre também criar, resistir e afirmar modos singulares e coletivos de existência.

Referências

BERGER, John. *Modos de ver*. São Paulo: Fósforo, 2022.

CARDOSO, Luís Fernando. Sobre imagens e quilombos: notas a respeito da construção da percepção acerca das comunidades quilombolas. *Instrumento: Revista de Estudos e Pesquisas em Educação*, Juiz de Fora, v. 12, n. 1, p. 11-20, jan./jun. 2010.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, n. 5, p. 7-41, 1995.

KASTRUP, Virgínia. Políticas cognitivas na formação do professor e o problema do devir-mestre. *Educação & Sociedade*, v. 26, n. 93, p. 1273-1288, 2005.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: Episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

LARROSA, Jorge. *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*. Revista Brasileira de Educação, n. 19, p. 20-28, jan./abr. 2002.

MARTINS, Raimundo. Aconchegos entre arte e imagem, cultura e ensino. In: Encontro Nacional Da Associação Nacional De Pesquisadores Em Artes Plásticas (ANPAP), 19., 2010, Bahia. *Anais [...]*. Bahia: ANPAP, 2010. p. 2405-2416.

MARTINS, Mirian Celeste; PICOSQUE, Gisa. *Mediação Cultural para professores andarilhos na cultura*. 2º ed. São Paulo: Intermeios, 2012.

MIRZOEFF, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2003.

MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. *ETD-Educação Temática Digital*, v. 18, n. 4, p. 745-768, 2016.

SILVA, Hertha. *Inventar sentidos: formação docente em artes visuais na LEdoC-UFT*. 2023. 196 f. *Tese* (Doutorado em Arte e Cultura Visual) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2023.

Sobre os organizadores, autores e autoras

Aia Oro Iara

Professora Doutora da Licenciatura em Educação do Campo – Artes da Universidade Federal do Norte do Tocantins (UFNT).

Ana Roseli Paes dos Santos

Pesquisadora de Produtividade do CNPq. Bacharel em Música pela UNICAMP, mestre em Educação pela FE/UNICAMP e doutora em Educação Musical pela Universidade do Minho (Portugal). É professora adjunta da Licenciatura em Educação do Campo da Universidade Federal do Tocantins (UFT), coordenadora da Pós-Graduação Lato Sensu em Música, Cultura e Sociedade e do Gabinete de Investigação em Educação Musical da UFT, além de colaboradora da Pós-Graduação em Música da UFSJ. ORCID: 0000-0003-4684-5351. E-mail: anaroseli@uft.edu.br.

Benedito Ferreira dos Santos Neto

Artista visual, realizador audiovisual e pesquisador. Doutor em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). E-mail: benedito@beneditoferreira.com.

Emilliano Alves de Freitas Nogueira

Artista visual, arquiteto e urbanista. Professor da Universidade Federal de Goiás (UFG), Câmpus Goiás. Doutor em Arte e Cultura Visual pela UFG. E-mail: emillianofreitas@ufg.br.

Erinaldo da Mata Laranja

Professor Doutor da Licenciatura em Educação do Campo – Artes da Universidade Federal do Norte do Tocantins (UFNT).

Gilson Pereira de Almeida Apinajé

Professor Doutor da Licenciatura em Educação do Campo – Artes da Universidade Federal do Norte do Tocantins (UFNT).

Glauco Roberto Gonçalves

Artista visual e professor da Universidade Federal de Goiás (UFG). Doutor em Geografia pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: glauco.goncalves@ufg.br.

Hertha Tatiely Silva

Doutora em Arte e Cultura Visual pelo Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás (PPGACV/UFG). Professora da Licenciatura em Educação do Campo da Universidade Federal do Tocantins (UFT). -Email: hertha@uft.edu.br.

Kelci Anne Pereira

Professora Doutora da Licenciatura em Educação do Campo (LEdoC) da Universidade de Brasília (UnB).

Lucinete Aparecida de Moraes

Doutoranda em Antropologia Social pela Universidade Federal de Goiás (UFG).

ARTEFATOS, HISTÓRIAS E VISUALIDADES NOS TERRITÓRIOS DO CAMPO: EXPERIÊNCIAS, SABERES E PRÁTICAS

Luiz Felipe Cezar Mundim

Professor adjunto do curso de Educação do Campo na Universidade Federal do Tocantins - Campus Arraias. Doutor em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e pela Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne (2016). E-mail: luizmundim@uft.edu.br

Maiara Dourado

Doutora em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Maria de Fátima dos Santos Rodrigo

Graduada em Licenciatura em Educação do Campo – Artes Visuais e Música pela Universidade Federal do Tocantins (UFT).

Maristela Benites

Professora do curso de Agroecologia Intercultural Povos do Pantanal da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). Doutora em Ensino de Ciências, mestre em Ecologia e Conservação e licenciada e bacharela em Ciências Biológicas. É pesquisadora e educadora ambiental do Instituto Mamede de Pesquisa Ambiental e Ecoturismo, desenvolvendo pesquisas nas áreas de Ensino de Ciências, Ecologia, Cerrado, Pantanal, Chaco, biodiversidade, educação ambiental, ecoturismo, observação de aves, etnociências e etnopassarinhar.

Ozaías Antônio Batista

Professor Doutor da Licenciatura em Educação do Campo da Universidade Federal do Piauí (UFPI/CPCE).

Paulo Henrique Duarte-Feitoza

Pesquisador, curador e professor da Universidade Federal de Goiás (UFG). Doutor em História da Arte pela Universidade de Girona (Espanha). E-mail: duarte.feitoza@ufg.br.

Simone Batista Mamede

Professora da Licenciatura em Educação do Campo da Universidade Federal do Tocantins (UFT), Câmpus Arraias. Doutora em Meio Ambiente e Desenvolvimento Regional.

Wilson Rogério dos Santos

Bacharel em Música pela UNICAMP, mestre em Música pela UNESP e doutor em Educação Musical pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor adjunto da Licenciatura em Educação do Campo da Universidade Federal do Tocantins (UFT), vice-coordenador do Gabinete de Investigação em Educação Musical da UFT e pesquisador de produtividade da Fundação de Amparo à Pesquisa do Tocantins (FAPT). ORCID: 0000-0001-9912-7164. E-mail: rg_santos@uft.edu.br.

