

**COLÉGIO PEDRO II**

Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura  
Especialização em  
Saberes e Fazeres no Ensino de Artes Visuais

Cynthia Caroline Espírito Santo Cavalcante

**DO GUAPURUVU À CANOA CAIÇARA:**  
Vozes entrelaçadas no território dos saberes e  
fazeres no Ensino de Artes Visuais

Rio de Janeiro  
2022



Cynthia Caroline Espírito Santo Cavalcante

**DO GUAPURUVU À CANOA CAIÇARA:**

Vozes entrelaçadas no território dos saberes e fazeres no Ensino de Artes Visuais

Monografia apresentada ao Programa de Especialização em Saberes e Fazeres no Ensino de Artes Visuais, vinculado à Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura do Colégio Pedro II, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Ensino de Artes Visuais.

Orientador: Professor Doutor Alexandre Henrique Monteiro Guimarães

Rio de Janeiro  
2022

**COLÉGIO PEDRO II**

**PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO, PESQUISA, EXTENSÃO E CULTURA**

**BIBLIOTECA PROFESSORA SILVIA BECHER**

**CATALOGAÇÃO NA FONTE**

C377 Cavalcante, Cynthia Caroline Espírito Santo

Do Guapuruvu à canoa caiçara: vozes entrelaçadas no território dos saberes e fazeres no Ensino de Artes Visuais / Cynthia Caroline Espírito Santo Cavalcante. - Rio de Janeiro, 2022.

137 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Sabres e Fazes no Ensino de Artes Visuais)- Colégio Pedro II, Pró-Reitoria de Pós- Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura.

Orientador: Alexandre Henrique Monteiro Guimarães.

1. Artes visuais- Estudo e ensino. 2. Ilha Grande (RJ). 3. Cultura - Estudo e ensino. 4. Comunidades. I. Guimarães, Alexandre Henrique Monteiro. II. Colégio Pedro II. III. Título.

CDD 700

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Simone Alves - CRB7 5692.

Cynthia Caroline Espírito Santo Cavalcante

**DO GUAPURUVU À CANOA CAIÇARA:**

Vozes entrelaçadas no território dos saberes e fazeres no Ensino de Artes Visuais

Monografia apresentada ao Programa de Especialização em Saberes e Fazeres no Ensino de Artes Visuais, vinculado à Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura do Colégio Pedro II, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Ensino de Artes Visuais.

Aprovado em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_.

Banca Examinadora:

---

Professor Doutor Alexandre Henrique Monteiro Guimarães (Orientador)  
Colégio Pedro II

---

Professor Doutor Marcelino Euzébio Rodrigues  
Professora Mestre Raquel Teixeira de Souza (Suplente)  
Colégio Pedro II

---

Professor Doutor Ricardo Gomes Lima  
Professora Doutora Valéria Leite de Aquino (Suplente)  
UERJ

Rio de Janeiro  
2022

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Programa de Especialização em Saberes e Fazeres no Ensino de Artes Visuais, vinculado à Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura do Colégio Pedro II.

Ao meu orientador, Professor Doutor Alexandre Guimarães por seu apoio, além de sua dedicação, competência e especial atenção em me mostrar novos desafios, fatores fundamentais para a conclusão deste trabalho.

Ao Professor Doutor Ricardo Lima por sua dedicação como pesquisador e por sempre procurar compartilhar seu conhecimento, o qual muito nos ensinou sobre as atividades de pesquisa exercidas no Ecomuseu Ilha Grande.

A todos os professores do curso de especialização, pois, de forma muito particular, contribuíram para a minha formação.

Às professoras Miriam Espósito e Tatiana Mariano, pelas generosas contribuições. Sempre disponíveis para compartilharem suas admiráveis vivências docentes naquele território caiçara da baía da Ilha Grande.

Aos familiares, em especial ao Toni Henriques e Letícia Porto, que me incentivaram e apoiaram ao longo dessa jornada.

*O educador deve ser um inventor e um reinventor constante desses meios e desses caminhos com os quais facilite mais e mais a problematização do objeto a ser desvelado e finalmente apreendido pelos educandos.*

*(Paulo Freire)*

## RESUMO

CAVALCANTE, Cynthia. **Do Guapuruvu à Canoa Caiçara: Vozes entrelaçadas no território dos saberes e fazeres no Ensino de Artes Visuais.** 2022. Monografia (Especialização) – Colégio Pedro II, Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura, Programa de Especialização em Saberes e Fazeres no Ensino de Artes Visuais, Rio de Janeiro, 2022.

O presente estudo propõe cobrir uma lacuna existente entre o Ensino de Artes Visuais e as culturas tradicionais das populações caiçara da baía da Ilha Grande- situada na Costa Verde do Estado do Rio de Janeiro. Justifica-se o interesse proposto por este TCC em razão da urgência na valorização destas discursividades de natureza contra hegemônica no âmbito escolar. O trabalho busca um diálogo entre os saberes e fazeres relacionados a esse grupo cultural de modo a aproximar temáticas curriculares e possíveis ações pedagógicas à luz das manifestações que compõem estes cotidianos. Visa ampliar a reflexão e o debate entre os conteúdos/acervos dispostos na exposição “Certos Modos de Ser Caiçara” e o Ensino de Arte em contextos escolares, a fim de provocar maior visibilidade dessas expressões/representações no ambiente educacional. Neste sentido, engajando-se em uma agenda decolonial, deseja-se estimular novas formas de abordagens que ressignifiquem e potencializem a (re)leitura de imagens em articulação com o contexto sociocultural contemplado. Esta investigação é um convite a uma (re)interpretação imagética de iconografias revisitadas que estabeleçam novos olhares no Ensino de Artes Visuais, aliando-se ao (re)conhecimento das tradições que compõem a realidade local destas comunidades associadas ao repertório/vocabulário, do universo tratado. Oportuniza-se experiências e vivências da equipe do Ecomuseu Ilha Grande, de modo a articular diversos conhecimentos, narrativas e memórias representativas dessas populações, com vistas a enriquecer o campo da formação em Artes Visuais, ao mesmo tempo que se anuncia como um caminho de resistência e luta contra os poderes hegemônicos que insistem em invisibilizar/silenciar as culturas de comunidades tradicionais.

**Palavras-chave:** Artes visuais. Cultura caiçara. Ilha Grande. Território. Comunidade tradicional.

## ABSTRACT


CAVALCANTE, Cynthia. **From Guapuruvu to Canoa Caiçara: voices intertwined in the territory of knowledges and practices in Visual Arts Teaching.** 2022. Colégio Pedro II, Pro-Rectorio of Post-Graduation, Research, Extension and Culture, Specialization in Knowledge and Practices in Visual Arts Teaching, Rio de Janeiro, 2022.

This study proposes to present an existing gap between Visual Arts Teaching and traditional cultures of caiçara people from Ilha Grande Bay - located in Rio de Janeiro's Green Coast. The justification for why Term Paper is being proposed is due to the urgency in the appreciation of counter-hegemonic discourses in the school environment. This work seeks a dialogue between the knowledge and practices related to this cultural group in order to bring together curricular themes and possible pedagogical actions in the light of manifestations that are part of these daily lives. The aim is to expand the reflection and debates about the contents/collection that are part of "Certain Ways to be Caiçara" exhibition and Arts Teaching in school contexts, in order to get bigger visibility of these expressions/representations in educational environment. In this sense, committed to a decolonial agenda, aims to stimulate new approaches that are capable of give a new interpretation and leverage the (re)reading of images that dialogue with sociocultural context that is being presented. This study is an invitation to a (re)interpretation of images and iconographies revisited in the Visual Arts Teaching, together with the (re)discover of the traditions that are part of the reality of this local communities that are closely associated to the repertoire/vocabulary of Caiçara's universe. Experiences of the Ilha Grande Ecomuseum team are provided, in order to articulate different knowledge, narratives and representative memories of these populations, enriching the field of Visual Arts education, while it announces itself as a way of resistance and fight against the hegemonic powers that insist on making invisible and silent the traditional cultures communities.

**Keywords:** Visual Arts. Caiçara Culture. Ilha Grande. Territory. Traditional Community.

## SUMÁRIO

<b>1. Introdução – olhar em construção: navegando entre o Ensino de Artes Visuais e os saberes condutores do universo caiçara</b> .....	10
<b>2. Um mar de memórias</b> .....	15
<b>3. Aspectos da cultura caiçara na Ilha Grande</b> .....	21
<b>3.1. O espaço arquitetônico como vestígios da memória</b> .....	23
<b>4. A exposição Certos Modos de Ser Caiçara</b> .....	27
<b>4.1. O setor das plantas medicinais</b> .....	28
<b>4.2. O setor da pesca</b> .....	34
<b>4.3. O setor lúdico</b> .....	38
<b>4.4. O linguajar caiçara</b> .....	40
<b>5. A canoa caiçara: um saber condutor nos territórios da memória</b> .....	45
<b>5.1. A imagem do barco emborcado: o encontro</b> .....	50
<b>6. Cruzamento de vozes: a experiência das educadoras no território das comunidades tradicionais</b> .....	55
<b>6.1. Ilha Grande: a natureza moldando vidas e memórias</b> .....	56
<b>6.2. Paraty: uma construção dialógica com os saberes locais</b> .....	61
<b>6.3. Questionário sobre a atuação das escolas pesquisadas</b> .....	63
<b>7. O sul da quarentena: se reinventando na tradição</b> .....	66
<b>8. A riqueza iconográfica do barco nas artes visuais</b> .....	74
<b>8.1. A canoa: aspectos históricos, geográficos e culturais</b> .....	74
<b>8.2. A canoa representada nas artes visuais</b> .....	76
<b>8.3. Giovanni Battista Castagneto: um artista acadêmico com traços modernista</b> .....	80
<b>9. Caderno de artista: fio condutor do processo criativo</b> .....	85
<b>9.1. Jogo da memória caiçara: conectando arte e cultura</b> .....	86
<b>9.2. A dinâmica do jogo</b> .....	89
<b>Referências</b> .....	91
<b>Glossário do linguajar caiçara</b> .....	98
<b>Apêndice A – Jogo da Memória Caiçara</b> .....	109
<b>Anexo A – Obras de Artistas</b> .....	126



*Para quem quer me seguir  
Eu quero mais  
Tenho o caminho do que sempre quis  
E um Saveiro pronto pra partir  
Invento o cais  
E sei a vez de me lançar  
(Milton Nascimento)*

# 1. INTRODUÇÃO – OLHAR EM CONSTRUÇÃO: NAVEGANDO ENTRE O ENSINO DE ARTES VISUAIS E OS SABERES CONDUTORES DO UNIVERSO CAIÇARA

*Os objetos são também escritas culturais  
(Ricardo Gomes Lima)*

A presente pesquisa visa uma reinterpretação do Ensino de Artes Visuais à luz dos modos de ser caiçara, uma oportunidade de redefinir rumos e ressignificar as leituras das imagens, na tentativa de cobrir lacunas existentes entre o terreno educacional em artes e as culturas tradicionais da baía de Ilha Grande. Ao longo dessa nossa trajetória fomos elaborando alguns questionamentos sobre o lugar dessas tradições no campo pedagógico em artes, assim resumidos: Onde residem os saberes e fazeres caiçaras no Ensino de Artes Visuais? Em qual medida o Ensino de Artes Visuais de fato possibilita o desenvolvimento da visão de mundos, que contemple as diversas realidades brasileiras? Os artefatos caiçaras aparecem no Ensino de Artes Visuais como simbologias do cotidiano dos estudantes? Qual a importância da figura do barco na nossa arte-educação? A imagem do barco dialoga com as Artes Visuais?

Fazer parte da equipe do Ecomuseu Ilha Grande permitiu experienciar, nos lançar ao mar e navegar a bordo do Barco Escola conduzido pelos saberes e fazeres das comunidades que habitam o universo caiçara apreciado. Conforme direciona simbólica e poeticamente a imagem que inaugura esse trabalho. E foi nesse barco que ocupamos o lugar do “Espia”, expressão local usada durante a pesca, referindo-se ao responsável em observar o mar e indicar aos demais a localização exata do cardume. Porém, por se tratar de um Barco Escola, fomos pescar novos olhares incrustados nesses saberes. Encontramos diferentes cardumes, e estamos ávidos para indicar aos demais o nosso achado. Um convite à reinterpretação das imagens que dialogam com as exposições realizadas pelo Ecomuseu, as realidades vividas pela comunidade local e o Ensino de Artes Visuais.

Conforme avançamos, percebemos a importância de inserir a cultura caiçara no universo escolar, especialmente nas práticas e currículos voltados para o Ensino de Artes Visuais, ampliando as formas de leitura dos modos de ser da cultura local. Nesse diálogo, visamos preencher os espaços existentes entre esses dois universos que, apesar de próximos e evidenciados em diversas obras, são maciçamente separados por estigmas e preconceitos eurocentrados.

O Ensino de Arte possibilita o desenvolvimento e amplia a visão de mundo, principalmente quando observadas as manifestações do cotidiano e a educação da cultura visual, seja no contexto formal ou informal. Porém, por vezes, simbologias e códigos com

vieses elitizados já estão tão enraizados pelas estruturas escolares que corrompem a escolha pedagógica propositiva de artistas e estilos, gerando maior potencial de estagnação aos moldes de uma visão de mundo padronizada do que o estímulo à ampliação dessa experiência social, pois, nesse conforme, as proposições se findam como orientações e embasamentos teóricos postos, como assertivas inquestionáveis e hierarquicamente determináveis (vindas de cima para baixo), distanciando os conteúdos curriculares obrigatórios de ensino da arte daquelas expressões culturais cotidianas que lhes seriam mais próximas (ROSA, 2010, p. 430).

Pensamento que nos remete ao Boaventura de Sousa Santos (2007, p. 72), quando esse afirma existir uma falsa dicotomia entre o visível e o invisível, “deste lado da linha [...] e [...] do outro lado da linha”, que supõe um constante embate entre a regulação e a emancipação. São visibilidades que privilegiam determinados saberes em detrimento de outros, nominados como “conhecimentos populares, leigos, plebeus, camponeses ou indígenas”. Ele é categórico ao afirmar que a emancipação dos grupos culturais populares não figura como uma afronta aos saberes provindos da “racionalidade estético-expressiva das artes e da literatura”.

Desse modo, reinventar a escola e desconstruir o processo dominante são soluções adotáveis para a ressignificação da visão daquele ambiente escolar que se estagnou, em prol da produtividade e da operacionalidade. Nesse sentido, ao colocarmos o professor “como mediador dos processos de aprendizagem, [onde] a visão multidimensional do cotidiano escolar, assim como formas diversificadas de conceber o currículo e organizar espaços e tempo na escola” (CANDAUI, 2020, p. 45) seria uma forma eficaz de desconstruir, didaticamente, qualquer modelo pedagógico esgotado, em especial o neotecnicista.

Ampliar novas esferas para o Ensino de Arte, a partir de códigos e sujeitos diferentes dos modelos impostos por grupos hegemônicos, seria o caminho mais indicado para o reconhecimento e valorização das culturas negadas, pois, é fundamental pensar a educação a partir do cruzamento cultural, conforme afirma a educadora Isabela Frade:

Precisamos abrir o ensino de arte para seus diferentes sujeitos e códigos, compondo-os com muito mais que o modelo acadêmico. Quando se ampliar essa necessária abertura para a alteridade no trabalho educacional – o que vem já sendo feito por inúmeros arte-educadores brasileiros e estrangeiros –, a formação artística, assim desobstruída, apresentará um conteúdo muitas vezes mais rico e significativo (FRADE, 2006, p. 48).

Desse modo, é fundamental que dispositivos artísticos pedagógicos sejam vinculados aos processos que envolvam os sentidos e significados da cultura, favorecendo a socialização entre os diversos saberes, além de criar uma grande rede que prestigie o Ensino de Artes Visuais e viabilize um novo modo de enxergar o mundo por meio das imagens. É pensar a educação e

a cultura a partir do multiculturalismo, de forma a cessar as mentalidades conservadoras e eurocêntricas que habitam os espaços escolares.

Assim, propomos trabalhar os aspectos da cultura caiçara a partir dos principais elementos que permeiam os saberes e fazeres desse tradicional grupo cultural nativo do território da baía da Ilha Grande, também conhecidos como badjecos<sup>1</sup>, amparando-nos pelos benefícios pedagógicos que suas práticas e tradições poderiam proporcionar no campo do Ensino de Artes Visuais. Para tanto, apontamos como ponto de partida a exposição “Certos Modos de Ser Caiçara”<sup>2</sup>, produzida pelo Ecomuseu Ilha Grande, onde se concentra importante acervo sobre aquelas comunidades ilhoas.

Tomamos a tradição encorpada na semente do Guapuruvu como metáfora para traçar o modelo de recorte histórico que reflete, alegoricamente, o ciclo de constituição e permanência dessas comunidades. Essas árvores costumam estar prontas para a confecção de uma canoa após, em média, 18 anos de seu plantio, período esse que marca a passagem do rebento ao pescador. No percurso, o jovem aprende a ser um cidadão caiçara. Conhece suas mais singelas tradições desde sua primeira infância, com jogos, brincadeiras e lendas típicas da região. Na adolescência, já aprendendo sobre o mar e sobre o clima, passa a conhecer também todo o ambiente que o cerca, incluindo-se ervas e técnicas de plantio ou de como explorar, de modo não degradante, o meio em que vive. Já na idade adulta, presenteado com o barco esculpido daquele Guapuruvu que o acompanhou durante o seu desenvolvimento, passa a retroalimentar o círculo cultural identitário de sua formação, reproduzindo em seu território os saberes e fazeres que moldaram a existência daquelas comunidades.

Entretanto, o reconhecimento e valorização da identidade cultural só passou a vigorar a partir do século XX, quando um amplo movimento de descolonização e libertação estimulou que as populações dominadas reconhecessem seus valores culturais. Nesse aspecto, as artes têm um papel fundamental na formação imagética dessa identidade em vista da complexa amplitude cultural. A arte como potência dos sentidos, transmite significados incapazes de serem disseminados por outro tipo de linguagem. Nela, estão presentes as representações simbólicas que retratam a sociedade ou um grupo social (BARBOSA, 1998, p. 16).

Esses movimentos identitários influenciaram inúmeros artistas a valorizarem e retratarem a cultura local, exaltando o cotidiano do povo brasileiro, em detrimento das

---

<sup>1</sup> Termo que designa o que é próprio da Ilha Grande, o nativo do lugar.

<sup>2</sup> Sob a curadoria do professor e antropólogo Doutor Ricardo Gomes Lima, a exposição foi inaugurada em novembro de 2015, nas dependências do Museu do Meio Ambiente, núcleo integrante do Ecomuseu Ilha Grande, localizado na Vila Dois Rios, Ilha Grande. Disponível em: <http://www.ecomuseuilhagrande.uerj.br/>.

exigências plásticas impostas pelos movimentos de arte internacionais. Esses modos de viver estão estampados nas diversas produções de artistas como, por exemplo, Tarsila do Amaral, Djanira da Motta e Silva, Alfredo Volpi e Cândido Portinari, dentre tantos outros. Realidade que se reproduziu em outras formas de arte, influenciando poetas, escritores, arquitetos e paisagistas que afirmavam a atualidade das suas produções em consonância com a brasilidade encontrada no singelo modo de vida cotidiano daquela secular sociedade brasileira.

Dentro dessa perspectiva, nos perguntamos: De que forma a diversidade cultural presente nas tradições caiçaras poderia ser aplicada como benefício pedagógico no campo de Artes Visuais?

Seu primeiro e inegável benefício seria a preservação daquela cultura alicerçada na oralidade, pois é eminente e elevado o risco de que ela sucumba apenas como uma memória difusa e muito longínqua – posta à deriva, como todo barco sem rumo que se perde no meio de uma perigosa tempestade e que nunca mais se ouve falar –, encerrada na memória dos mais velhos entre os cidadãos daquelas comunidades. Todavia, com o fortalecimento do universo simbólico de resistência cultural, seria possível ultrapassar a breve temporalidade das existências daqueles indivíduos que carregam consigo a cultura oral, ampliando os laços entre suas comunidades e os aparelhos educacionais do Estado.

Em aditivo, as práticas cotidianas relacionadas com os seus saberes e fazeres, através de um olhar antropológico, possibilitaria às artes visuais atuarem como fio condutor, como uma forma de integrar a cultura popular no processo educativo, pois, para compreender os aspectos culturais de um determinado grupo social, o conhecimento das artes é fundamental.

Desse modo, a presente pesquisa atingiria sua pretensão de servir como atalho para que o educador, ponderando sobre os principais aspectos que envolvem e conduzem as experiências dos saberes e fazeres cotidianos e o papel do Ensino de Artes Visuais, pudesse consolidar o seu processo de aprendizagem integrados à realidade daquelas comunidades tradicionais.

O elo entre uma cultura de tradição essencialmente oral e as artes visuais, requer constantes exercícios da memória para que os seus integrantes possam preservá-las ou as transmitir para terceiros, manifestando saberes periféricos antes invisibilizados, além de possibilitar a reflexão e despertar o sentimento de autoestima e pertencimento.



Trecho do livro  
bordado Histórias da  
Ilha Grande.  
Exposição Certos  
Modos de Ser Caiçara.  
Acervo Ecomuseu Ilha  
Grande. 2015



## 2. UM MAR DE MEMÓRIAS

*Quando a memória e a identidade estão suficientemente constituídas, suficientemente instituídas, suficientemente amarradas, os questionamentos vindos de grupos externos à organização, os problemas colocados pelos outros, não chegam a provocar a necessidade de se proceder a rearrumações, nem no nível da identidade coletiva, nem no nível da identidade individual (Michael Pollock)*

O museu é um lugar onde estão presentes a memória coletiva e a cultura de uma nação ou grupo social, propondo um diálogo entre a atualidade e a constatação de um tempo que já passou, assumindo um papel fundamental na formação dos sujeitos de sua época. Em parceria com o universo escolar, proporciona ao aluno o acesso à sua herança cultural, derrubando preconceitos de ser um lugar reservado exclusivamente à parcela elitizada da sociedade. Nesse ambiente o educando é estimulado a se tornar um cidadão crítico capaz de ler imagens com um olhar mais apurado, reconhecendo e valorizando sua identidade (GUEDES, 2009, p. 208).

Por esse caminho, o Ecomuseu Ilha Grande vem buscando cumprir seu papel na formação do cidadão crítico a partir da valorização da cultura local, firmando parcerias com as escolas regionais e com as comunidades tradicionais ilhoas. Sucesso que se constata pelo vasto acervo de fotos e imagens, além de desenhos produzidos por crianças e adultos em suas oficinas.

**Imagem 1 - Gosto de Brincar de...**



**Fonte:** A Autora, Vila do Aventureiro, Oficina de desenho, dez. 2019.

Através daquele acervo percebemos que, por força e influência do mar, tanto a pesca quanto a canoa são elementos que fazem parte do cotidiano e imaginário das comunidades caiçaras da Ilha Grande – com especial destaque às suas crianças. Segundo observamos, durante muitos anos a pesca foi o principal meio de subsistência caiçara, fazendo a simbologia da canoa, artesanalmente esculpida, se manter como um forte ícone no seu imaginário cultural, se manifestando, inclusive, no referencial social do indivíduo-pai como o indivíduo-pescador.

Esse reflexo é muito evidente nas representações feitas pelas crianças caiçaras em seus desenhos, onde espriam o barco como expressão comum entre as suas brincadeiras preferidas.

### Imagem 2 - Compilação de Barcos



Fonte: Acervo do Ecomuseu Ilha Grande, 2022. [releitura]<sup>3</sup>.

Brincar com barcos se tornou um patrimônio transmitido de pai para filho e, através das artes visuais, podemos identificar e apreciar esse, e todo o sistema de valores daquele grupo social, seus significados e símbolos. A potência da arte pode ser expressa, por exemplo, nas obras do artista Ivan Cruz, que retrata em suas pinturas o universo lúdico das crianças, onde o educando pode se identificar tanto no contexto social, quanto individual. Essa aproximação da experiência cotidiana sobre as obras de arte, pode proporcionar uma série de reflexões centradas em suas realidades, além de desfazer a barreira em torno das manifestações artísticas, normalmente acessíveis apenas para alguns grupos sociais mais elitistas (ROSA, 2010, p. 433).

Essas manifestações e os expressos sentimentos que delas emanam definem o lugar cotidianamente vivido, fonte das experiências motivadas pelos saberes e fazeres da comunidade local, como construção das personalidades e identidades que, ao longo dos anos, se desvelam como próprios do território. E é nesse contexto que observamos, com maior atenção, os conceitos que remontam às mais consolidadas teses da Geografia Cultural, aquelas que adotam os aspectos materiais e imateriais das comunidades como substanciais à integração identitária,

<sup>3</sup> (1) Cicero Dias. Barqueiro. 1980. Óleo sobre tela. 64 x 65 cm; (2) Ernesto De Fiori. Represa. [s.d.]. Óleo sobre tela. 75 x 100 cm; (3) Emiliano Di Cavalcanti, Marinha com barcos. [s.d.]. Óleo sobre tela. 38 x 55 cm; (4) Tarsila do Amaral. Vendedor de Frutas. 1925. Óleo sobre tela. 84,50 x 108,50 cm; (5) Giovanni Castagneto. Chalupa de duas velas na praia. 1898. Óleo sobre madeira. 22,80 x 12,80 cm; (6) Ivan Cruz. Barquinho de papel. [s.d.]; e (7) Vicente do Rego Monteiro. A pesca milagrosa. [s.d.]. Óleo sobre tela. 84 x 63 cm.

pois são eles que dão sentido aos ambientes de convivência social, valorizando as experiências, os simbolismos e sentimentos daqueles que habitam nesses espaços (HOLZER, 2003, p. 114).

Também pudemos constatar o ímpeto daquela simbologia sobre suas canoas artesanais nos depoimentos dos pescadores, nas oficinas criativas realizadas pelo Ecomuseu, nas fotografias captadas por suas inúmeras equipes museológicas, nos conteúdos trabalhados nas escolas locais e na permanência dessas canoas em algumas vilas, seja em seu uso típico, seja em situações estranhas ao contexto do mar. De fato, a sua presença pode ser notada em vários momentos do cotidiano dessas comunidades insulares. Essas constatações, de tão recorrentes, nos obrigaram a adotar um olhar mais atento e cujo foco se expandisse para além do lugar comum que converge à identificação do objeto segundo as corriqueiras funções daquele artefato marítimo e de seus elementos complementares, como os acessórios que envolvem a pesca.

### Imagem 3 - Pesca Caiçara



**Fonte:** Trecho do Livro Bordado, Exposição Certos Modos de Ser Caiçara, Ecomuseu Ilha Grande, 2015.

*Era inverno. Durante o mês de Agosto, o mar ficou agitadíssimo. Ninguém entrava, ninguém saía da praia. Os pescadores ficavam dias sentados na espia, estudando os mares, quando de repente olharam para o lado esquerdo da praia e viram sete homens numa enorme canoa, jogando rede, pegando peixes, retornando à praia, colocando os peixes em sete balaies grandes e sumindo na mata cada um com um balaio na cabeça. (LIMA, 2018, p.44 e 45)*

Nesse viés, muitos autores, com especial destaque para Paul Charles Christophe Claval (2011, p. 11-12), tratam da abordagem cultural como elemento fundamental que deve ser observado a partir da experiência do espaço vivido, da experiência com a natureza e da ampla experiência dos espaços oriundos da imaginação do homem, ou seja, o território que configura pertencimentos sociais e a construção das identidades, sejam elas individuais ou coletivas.

Essas experiências se constituem em práticas, atitudes e crenças que, de tão incorporadas ao cotidiano, são transmitidas de geração em geração por simples reprodução dos fazeres ou manutenção das suas tradições orais, pois “a natureza e o conteúdo da cultura de cada indivíduo refletem os meios através dos quais ele adquire as suas práticas e os seus conhecimentos” (CLAVAL, 2011, p. 16). Esses aspectos são plenamente observáveis no

território da Ilha Grande e servem como amplos condutores à formação das identidades locais, levando em consideração que lugares e paisagens são parte do alicerce responsável pela transmissão dos saberes e fazeres tradicionais (CLAVAL, 2011, p. 11-12).

**Imagem 4 - Menino Brincando de Barco**



**Fonte:** Acervo Ecomuseu Ilha Grande, 2013.

E vamos nós, no Barco Benedito  
 Nas águas da Bahia passear  
 Levando a bordo, toda a alegria  
 Bendito seja, Benedito vamos lá (Refrão)

Eu perguntei prá um menino  
 barrigudinho  
 Bem magrinho e moreninho Filho de um pescador  
 Qual a cor do mar? Qual do mar, a  
 cor?  
 Ele me disse que o mar tem muitas  
 cores  
 depende dos arredores que ele corre  
 norte a sul.  
 Cruzando os rios fica todo amarronzado  
 Lá adiante esverdeado, prá depois ficar azul.<sup>4</sup>

Como medida de estímulo a essas práticas identitárias, no justo alinhamento com a geografia cultural, algumas escolas da região costumam abordar temas que envolvem a pesca, o mar, a observação de suas cores e a presença do pescador, como na canção de Bia Bedran. Essas práticas pedagógicas diferenciadas são executadas tanto dentro quanto fora da sala de aula. Ações que se confundem com a realização de um trabalho de campo, aproximam os estudantes dos pescadores locais para que esses possam explicar aos primeiros sobre os diversos tipos de peixes e outras peculiaridades do mar ou daquela que já foi a mais comum profissão da região, constituindo-se como uma possibilidade de fazer com que as crianças se sintam

<sup>4</sup> Bia Bedran. Barco Benedito. Álbum A Caixa de Música de Bia. 1995

pertencentes àquele lugar a partir da construção dos necessários conhecimentos culturais e sobre o seu território.

Segundo Geertz, esses símbolos culturais são essenciais para a existência e aprendizado humanos, estabelecendo-se como um fator primordial para o indivíduo, ainda que, em sua representação coletiva, se encontre e se firme no mundo:

O homem precisa tanto de tais fontes simbólicas de iluminação para encontrar seus apoios no mundo porque a qualidade não-simbólica constitucionalmente gravada em seu corpo lança uma luz muito difusa. [...] Não dirigido por padrões culturais – sistemas organizados de símbolos significantes – o comportamento do homem seria virtualmente ingovernável, um simples caos de atos sem sentido e de explosões emocionais, e sua experiência não teria praticamente qualquer forma. A cultura, a totalidade acumulada de tais padrões, não é apenas um ornamento da existência humana, mas uma condição essencial para ela – a principal base de sua especificidade (GEERTZ, 1989, p. 233).

Nada obstante, por mais que as canoas estejam presentes no universo infantil daquelas comunidades na atualidade, são inegáveis as bruscas mudanças que estão ocorrendo e afetam o cotidiano ilhéu, fazendo com que a pesca que outrora lhes servia de amparo jaza como nostalgia.

Hoje, no campo prático, as canoas não conseguem competir com a presença dos barcos à motor. Desse modo, quando os jovens das gerações recentes se aproximam da fase adulta, por mais que ainda possam sonhar com o mar, tendem a ancorar esse sonho à velocidade e performance das motorizadas embarcações que vislumbram usar para recepcionar seus futuros clientes – os promissores turistas –, não em saudosas e tradicionais canoas.

Atentos a essas transformações abruptas ocorridas em desfavor da preservação das tradições culturais identitárias dos povos daquele território, nos sentimos compelidos a consolidar o papel das artes visuais no cotidiano escolar manejando a tradição com a atualidade visando a adequação desse processo ao reverso da amnésia cultural. A diferença entre as duas realidades culturais que se impõem às comunidades tradicionais é uma temática que vem sendo amplamente observada e criticada pelas escolas, porém, sob o ponto de vista da arte ela pode e deve ser encarada como positiva, pois é capaz de provocar diálogos e integrações geracionais que estimulam a compreensão de suas diversidades entre os mais difusos ou incongruentes grupos de educandos (CANDAUI, 2020, p. 43).

Todavia, esse exercício deve ser integrado à realidade e de prática constante, primando por ir além da experiência do gosto estético, cadência inicial e que perpassa pelas experiências de apropriação do mundo sob o viés do Ensino de Artes Visuais, e adotando como fim a tomada de consciência cultural e identitária a partir das novas maneiras de enxergar o outro e a si mesmo.



Carregadores de Samburá, Jean-Baptiste Debret (*supra*) e Setor da Pesca, Exposição Certos Modos de Ser Caiçara (*infra*).  
Fonte: Compilação da Autora

### 3. ASPECTOS DA CULTURA CAIÇARA NA ILHA GRANDE

*A partir das relações do homem com a realidade resultantes de estar com ela e de estar nela, pelos atos de criação, recriação e decisão, vai ele dinamizando o seu mundo. Vai dominando a realidade. Vai humanizando. Vai acrescentando a ela algo de que ele mesmo é o fazedor. Vai temporalizando os espaços geográficos. Faz cultura.*  
(Paulo Freire).

Os povos caiçaras são uma entre as mais antigas formações culturais do Brasil. Esses grupos sociais, originalmente espalhados por quase toda a costa atlântica nacional, prezam pela sintonia com a natureza, a respeitando e protegendo através do uso adequado de suas fontes para a sua subsistência. Essas características, cujas origens remetem aos indígenas que habitavam a região muito antes da chegada dos europeus, foram mescladas com aquelas trazidas pelos colonizadores portugueses e espanhóis que, aos poucos, se estabeleceram nas terras brasileiras, e, em menor medida, pela influência cultural dos negros (BRANCO, 2005, p. 17).

**Imagem 5 - Carregadores de Samburá**



**Fonte:** Trecho do Livro Bordado, Exposição Certos Modos de Ser Caiçara, Ecomuseu Ilha Grande, 2015.<sup>5</sup>

Diferente de muitas outras formas de organização social, especialmente quando pensamos na sociedade urbano-industrial, a cultura caiçara preza por um modo de vida particular manifesto, segundo sua cultura oral secular, na solidificação de estreitas relações com a natureza que o cerca, estabelecendo um forte elo entre o homem e seus recursos naturais, constituindo em um raro exemplo de comunidade harmônica com o seu ambiente. Nessa relação associam a pesca, a pequena agricultura, a medicina popular, o artesanato e o extrativismo vegetal como pontos fundamentais de sua formação cultural. Esses agrupamentos sociais, tendo desenvolvido tecnologias patrimoniais e um conhecimento aprofundado a respeito dos ambientes em que vivem, criaram saberes e fazeres que refletem o conhecimento sobre o que o seu meio pode oferecer ao homem (BRANCO, 2005, p. 22).

<sup>5</sup> Histórias da Ilha Grande. A Lenda da Pedra do Demo. Pescadores carregando o samburá. Termo de origem Tupi que representa os cestos produzidos com tiras de cipó ou bambu taquara usados para transporte de peixes ou de iscas como camarão, lula, sardinha e Tatuí. Considerado um dos artefatos mais antigos da cultura caiçara é repleto de simbologias que representam a resistência, expressa também na pintura de Debret, dos saberes e fazeres passados de geração em geração.

Por outro lado, esse costumaz isolamento dos povos caiçaras em muito contribuiu para a drástica redução de sua presença em nosso vasto litoral. Suas vilas, microambientes geográficos de pequenos agrupamentos familiares, em nada puderam protegê-los da massificação cultural global ocorrida nas últimas décadas. Diversas delas desapareceram ou foram consumidas pelo “empreendedorismo” imobiliário. Porém, por outro lado, os grupamentos caiçaras da Ilha Grande, objeto de nosso estudo, histórica e geograficamente isolados do continente, fundiu e manteve durante gerações o seu modo de viver, pensar, fazer, trabalhar, se relacionar, se alimentar, em suma: todo o objeto de nossa pesquisa, com o ambiente geográfico ímpar daquela ilha, resistindo e se adaptando às mudanças impostas pelo convívio com outras formas e expressões de cultura.

As transformações sofridas pela Ilha Grande atingiram em demasia o sistema cultural caiçara ali presente. Suas vilas, baseadas originalmente em uma economia voltada para a subsistência através da roça, da pesca e do extrativismo, passaram a sofrer limitações com a implantação normativa das unidades de conservação (década de 1970). Tal instrumento legal impôs restrições à ocupação e uso do território inclusive aos povos tradicionais, alterando a vida das comunidades caiçaras. De população tradicional, os habitantes nativos passaram a ser reconhecidos como ameaça em potencial visto que, ao utilizarem a natureza como fonte de suas necessidades subsistentes, estavam indo de encontro às leis ambientais vigentes.

Aliado a esse fator, já na década de 1990, o intenso fluxo turístico provocou mudanças significativas no modo de ser caiçara, ameaçando essa cultura local que é parte da história da Ilha Grande. Tal intensidade do processo de mudança da economia ilhoa em direção ao turismo pode ser avaliada, segundo sugere Rosane Manhães Prado (2003, p. 11), pela Vila do Abraão, a “porta de entrada”<sup>6</sup> da região. Ao mesmo tempo em que visivelmente essa Vila figura como a localidade em que esse processo se condensa, tendo o número de pousadas e estabelecimentos comerciais aumentado em enormes proporções, fez com que a vida de quase todos os seus habitantes girasse em torno do atendimento a turistas e veranistas. Saliente-se que nas últimas décadas todas as vilas e os locais mais isolados e paradisíacos da região, apesar das intensas fiscalizações e restrições, recebem turistas que se aventuram por suas trilhas.

Conjuntamente, o advento do turismo e as severas leis de proteção ambiental, fizeram com que os costumes e modos de vida caiçara se transformassem de forma acelerada. Combinado a esses fatores temos a irrefreável globalização tecnológica que, por falta de opção,

---

<sup>6</sup> PRADO, Rosane Manhães. “Para nos mostrarem quem são”. In: MACIEL, Alba Costa; CARDOSO, Neuseli (orgs). *Cura, sabor e magia nos quintais da Ilha Grande*. Coleção Ilha Grande, n.1, Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003, p. 11.

provoca entre os mais jovens habitantes da população ilhoa um imensurável distanciamento de sua cultura em nome da massificação cultural global que lhe é imposta, fomentando ainda mais o convívio efervescente e subjugação ao mundo “exterior”, ao diferente, ao “estrangeiro”. Esse novo e atraente mundo, outrora semeado pelo turismo intenso, hoje é colhido pela globalização cultural massificada através da tecnologia, tornando cada vez mais vasto e crescente entre os mais jovens o desinteresse por aquela cultura secular tradicional de seu território.

A perda dos referenciais caiçaras na Ilha Grande causa enorme prejuízo cultural para todos nós, devido ao considerável e complexo conhecimento agregado por essa cultura. Por essa razão, há alguns anos, pesquisadores da UERJ perceberam a necessidade de coletar as narrativas caiçaras, os seus saberes e fazeres, evitando que aquela cultura oral se perdesse na fraca memória dos seus habitantes mais velhos, seus contadores das histórias locais.

Nesse contexto, o Ecomuseu Ilha Grande atuou proativamente e formou um importante acervo desse patrimônio material e imaterial, possibilitando a divulgação de suas histórias, memórias e cosmologia, contribuindo para a preservação do sentimento de pertencimento e identidade dos antigos caiçaras que permanecem na ilha e fortificando os laços culturais com os seus descendentes. O tempo e as aceleradas transformações ocorridas naquele território, motivou o registro do jeito de ser caiçara, de suas memórias familiares, de seus sistemas de valores, de suas formas e instrumentos de trabalho, das relações de suas comunidades com a natureza e dos conhecimentos que dispunham sobre ela. Por fim, todos esses aspectos e suas peculiaridades foram revertidos à comunidade, local ou turística, ao serem reunidos na exposição permanente “Certos Modos de Ser Caiçara”.

### **3.1. O espaço arquitetônico como vestígios da memória**

Conforme elucidada Rosane Manhães Prado (2003, p. 207), a Ilha Grande é uma região que vivenciou todos os ciclos econômicos identificáveis na história do Brasil, porém as suas comunidades caiçaras, sejam como envolvidas ou como meras espectadoras de todas essas transformações, jamais abandonaram sua cultura, apesar da convivência com uma das mais antigas construções existentes na ilha que representou, imponente e simbolicamente, a repressão e o cerceamento das liberdades (seja enquanto fazenda escravagista, seja enquanto presídio federal), orientando os relacionamentos comerciais regionais em desfavor da cultura tradicional que se avizinhava.

Datada do século XIX, a antiga Fazenda Dois Rios é o marco de um momento econômico singular do país, firmando, à época, a Vila Dois Rios como um importante

entreposto de contrabando e “engorda” de escravos (RIBAS, 2015, p. 56-57), além de ser conhecida como uma grande produtora de café e açúcar.

Por suas dimensões físicas ou sociais, frente à realidade ilhoa, podemos chamar este espaço de monumento (ou monumental), pois, segundo a definição do termo, vislumbramos nele um ato de recordação, de remissão ao passado, advertindo sobre o fato de essa edificação estar diretamente relacionada à memória comunitária. Essa memória, ao ser estimulada, pode contribuir para manter e preservar a identidade de uma comunidade, fazendo-se garantia de manutenção das suas origens e dos seus princípios, através da mediação afetiva provocada pelo monumento e por sua expansiva capacidade de “excitar pela emoção uma memória viva” (CHOAY, 2014, p. 17), dando vida ao seu passado.

Em suas paredes estão evidentes os processos da construção oitocentista. Os vestígios de conchas, entrelaçadas em meio a pedras de tamanhos variados e com acabamentos irregulares, se caracterizam como elementos comuns nas edificações da época e que somente vieram a cair em desuso na virada do século XIX para o XX, com o advento do concreto armado (MARCOLIN, 2011, p. 8). Outra característica relevante daquele espaço são as amplas varandas, dispostas em toda sua extensão frontal. Carlos Lemos (1979, p. 122), apontou que o clima quente e úmido, presente principalmente no litoral do país, estimulou a arquitetura brasileira a aprimorar e adequar o uso da varanda, possibilitando que as paredes internas das residências ficassem protegidas do sol. Esse autor também nos reaviva à lembrança as pinturas de Rugendas e Debret que, em seus registros do cotidiano e dos hábitos populares, captaram a importância das varandas como elementos arquitetônicos fronteiros entre o espaço exterior e interior das residências, eternizando em suas pinceladas alguns momentos, seja para a sesta ou para o lazer, que os conviventes desfrutavam naqueles espaços limítrofes.

Em sentido similar, o pinho de Riga (madeira muito indicada por ser extremamente resistente ao cupim e que foi utilizada nas estruturas daquele espaço escravagista), também nos revela traços da história de sua construção. De origem eurasiática, era comum os navios vindos do Velho Mundo, em expedições que primavam por adquirir o café brasileiro, abarrotarem seus porões (ou lastros) com toras dessa madeira, deixando aqui aquele contrapeso que tanto encantava aos construtores locais. Ainda, conforme Carlos Lemos (1979, p. 130), o pinho de riga foi introduzido no Brasil por imigrantes no mesmo momento em que o ecletismo arquitetônico passou a vigorar no país.

Essa monumental construção resistiu ao tempo e, segundo se especula, após a decadência da fazenda Dois Rios – com a sua consequente aquisição pelo Império, no final do século XIX –, o prédio passou a servir a uma nova função: inicialmente, como unidade

correcional e, em seguida, como unidade prisional. Com especial destaque ao período em que serviu como a primeira Colônia Correcional do Brasil com ala exclusivamente feminina (SANTOS, 2006, p. 447) e, posteriormente, quando é apontada como o local em que o famoso escritor Graciliano Ramos ficou preso.

Esse ciclo de aversão à liberdade imposto à Ilha Grande se encerra em 1994, com a implosão das edificações que faziam parte do sistema prisional Cândido Mendes, fundindo a transição da Fazenda Dois Rios e os mais de 100 anos de história servindo como colônia correcional ou como presídio, em montanhas de entulhos. Em 1995, quando a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) passou a ser detentora de um termo de cessão de uso por 50 anos, deu-se início ao renascimento da região. Naquele local finalmente desconstruído foi inserido um centro de pesquisa e um Museu, respectivamente, o Centro de Estudos Ambientais e Desenvolvimento Sustentável (CEADS) e o Ecomuseu Ilha Grande.

Muitas obras, reformas e restaurações foram necessárias para que, em meio aos escombros do passado nefasto, germinassem as estruturas que hoje abrigam o Ecomuseu Ilha Grande, melhor dizendo, abrigam os seus quatro núcleos de especialização museal: o Museu do Cárcere, o Parque Botânico, o Museu do Meio Ambiente e o Centro Multimídia.

Em 2015 foi finalizada a restauração do Museu do Meio Ambiente. A sua inauguração ocorreu no mês de novembro daquele ano, com a abertura da exposição permanente “Certos Modos de Ser Caiçara”. Esse núcleo, por ter uma localização privilegiada – na parte central da Vila Dois Rios – foi idealizado para ser um ambiente educativo de entrosamento com a sociedade, cujo tema central é, por óbvio, a preservação do meio ambiente. Todavia, a interação com a comunidade não acontece apenas no espaço museal – nas áreas reservadas às exposições temporárias ou permanentes –, mas em espaços destinados às oficinas interativas, à reserva técnica, à carpoteca (coleção de sementes e frutos) e às estufas (UERJ, 2001, p. 48).

Compreendemos que a história deste monumento se entrelaça com a história dos habitantes locais representada pela exposição “Certos Modos de Ser Caiçara”. O recente uso dessa edificação como espaço museal foi idealizado para se tornar um elo na construção de conhecimento da educação não formal representado pela participação da comunidade detentora e produtora dos seus saberes e fazeres. A transformação desse espaço em um museu também garante o estímulo das memórias afetivas, que agora estão abertas para serem visitadas por todos, formando um conjunto que traduz o conceito de Patrimônio Cultural Brasileiro, representado pela identidade dos diferentes grupos sociais ali referenciados, assim como pela própria edificação, vinculada à memória da História do Brasil.



Casa de Farinha, Djanira da Motta e Silva (*supra*) e Casa de Farinha, Vila do Aventureiro (*infra*)  
Fonte: Compilação da Autora

#### 4. A EXPOSIÇÃO CERTOS MODOS DE SER CAIÇARA

*As diferenças [...] São constitutivas dos indivíduos e dos grupos sociais. Devem ser reconhecidas e valorizadas positivamente no que têm de marcas sempre dinâmicas de identidade, ao mesmo tempo em que combatidas as tendências a transformá-las em desigualdades, assim como a tornar os sujeitos a elas referidos objeto de preconceito e discriminação.*  
(Vera Maria Fernão Candau)

Cabe destacar que as nítidas diferenças e especificidades dos modos de vida dos povos caiçaras os identificam como uma típica cultura das minorias a ser preservada, justificando a necessidade de pesquisas que patrocinem o resgate histórico dessa secular tradição. Nesse sentido, diversos levantamentos de seus costumes e tradições foram promovidos por meio de pesquisas de campo realizadas em várias vilas da Ilha Grande. Em posse desse conteúdo bruto, retrato de um patrimônio imaterial fadado ao perecimento, o Ecomuseu Ilha Grande se viu compelido a configurar soluções que impedissem a consumação dessa fatalidade.

As pesquisas de campo colecionaram diversos itens de importância histórica ímpar daquela cultura ilhoa, além de amplo acervo fonográfico com os relatos de suas tradições. Desse modo, dentre as soluções encontradas pelo Ecomuseu para a preservação daquele patrimônio, optou-se pelo planejamento e montagem em suas dependências da exposição permanente “Certos Modos de Ser Caiçara”, cujo principal objetivo é trazer ao nosso tempo, através de uma comunicação simples e objetiva, os saberes e fazeres tradicionais que fundamentam aquela peculiar cultura secular. Recheada de simbologias, essa exposição foi instalada no Museu do Meio Ambiente, núcleo do Ecomuseu Ilha Grande, na Vila Dois Rios, no ano de 2015.

A exposição se divide em diversos setores da prática corrente e comum daquelas comunidades caiçaras, abordando temas como: a casa de farinha, a arquitetura, a religiosidade, a cozinha, as ervas medicinais, o lúdico e, pôr fim, a pesca. Cada setor tem suas histórias narradas pela própria comunidade, principalmente pelos mais velhos habitantes entrevistados em cada uma das vilas da Ilha Grande. Designados como “Tesouro Humano”, pois, devido a todo o conhecimento acumulado ao longo de suas vidas, transportavam em suas memórias a mais importante riqueza regional: os saberes e fazeres que possibilitaram a sobrevivência em consonância com a natureza por seus antepassados.

Grande parte do acervo em exposição foi fruto do projeto Museólogas de Família, que intermediaram as doações realizadas pelas comunidades das vilas da Ilha Grande ao Ecomuseu. O nome e a operação desse projeto foram inspirados no programa do governo federal denominado como: “Médicos de Família”. Através daquele projeto, as museólogas visitavam as residências regionais e convidavam os moradores para uma roda de conversa, onde

compartilhavam com o museu suas memórias e vivências, experiências que se entrelaçavam e se complementavam formando identidades regionais que possibilitavam a percepção de seus valores a partir dos referenciais manifestos na própria cultura. A última edição ocorreu no ano de 2014, na enseada de Palmas, um ano antes da inauguração dessa exposição.

Entendemos que as ervas medicinais, o lúdico e a pesca se destacam entre os saberes e fazeres mais centrais na vida dessas comunidades insulares, pois, apesar do turismo ter se tornado economicamente importante, algumas famílias ainda fazem uso de suas canoas caiçaras para obtenção de seu sustento, além de exprimirem e praticarem, com regularidade, características muito típicas de sua tradição, como a menção às suas lendas ou o habitual consumo das plantas medicinais locais (cultivadas em seus próprios quintais).

#### 4.1. O setor das plantas medicinais

O uso das plantas medicinais proporcionou ao povo caiçara um amplo conhecimento sobre a flora da Ilha Grande, um saber herdado dos indígenas e que foi fundamental para a sobrevivência e cura dos males dos primeiros portugueses que habitaram a região. A íntima relação com a natureza proporcionou aos nativos saberes e fazeres amplamente utilizados tanto para fins medicinais e culinários quanto para a confecção de artefatos. Essas experiências possibilitaram que, a um só golpe, essas comunidades cultivassem os medicamentos que lhes possibilitavam a cura de inúmeros males e os temperos que lhes permitiam obter os sabores de sua culinária nos quintais das casas ou nas matas vizinhas (BRANCO, 2005, p. 15).

É comum encontrarmos naqueles quintais, segundo Neuseli Cardoso e Alba Costa Maciel (2003, p. 37, 61 e 86), diversas plantas cujo uso típico se vê abaixo:

**Quadro 1 - Plantas Típicas Utilizadas na Cultura Caiçara**

Planta	Indicação
<b>Boldo</b>	usado para o desconforto do fígado e do estômago
<b>Mamão</b>	com o seu chá é possível aliviar a tosse
<b>Mandioca</b>	o chá das folhas do pé de aipim auxilia no combate à anemia
<b>Milho</b>	o chá do cabelo do milho auxilia no alívio de problemas renais

Fonte: A Autora, 2022.

A mandioca merece um destaque especial entre as plantas cultivadas pelas comunidades caiçaras. O seu cultivo foi amplamente difundido na Ilha Grande. Várias famílias possuíam em seus quintais as suas próprias casas de farinha. Nessas estruturas artesanais, produziam o biju, a farinha da roça, a tapioca, a curera e o polvilho, consolidados como importantes complementos para a alimentação caiçara.

Conforme podemos observar através da pintura de Djanira da Motta e Silva, disposta na abertura desse capítulo, a casa de farinha era o local onde os familiares se reuniam para a fabricação dos alimentos mencionados anteriormente. Ali ficavam armazenadas as rodas, o forno, a prensa, a gamela, o cocho, os tipitis, a cuia, a peneira, o rodo para mexer a massa e todos os demais acessórios necessários para a sua produção.

**Imagem 6 – Casa de Farinha**



**Fonte:** Acervo Ecomuseu Ilha Grande, Setor da casa de farinha. Exposição Certos Modos de Ser Caiçara, 2015.

Diversos depoimentos foram coletados pela equipe do Ecomuseu, durante as visitas nas Vilas da Ilha Grande, os saberes sobre o cultivo das plantas medicinais nos quintais caiçaras foram bastante mencionados nessas falas. Como por exemplo a fala da saudosa Matildes Oliveira, que com todo o seu conhecimento sobre o assunto citou pelo menos dez diferentes ervas que cultivava no seu quintal, representando a cura ancestral herdada de seus entes.

Eu tenho um mato ali de fazer chá, capim limão e erva cidreira (...), casca de aroeira e casca de caju, terramicina, neovagina (*sic passim*), anador, tudo em folha (...) cânfora em folha, muito bom também. Uma se chama boneca, dá uma bonequina, umas folha, muito boa também (...) faço chá também, esfrego nas perna, muito remédio que esfrego nas perna, tem pata de vaca, (...) que eu cozinho e lavo. (...) pra dor de cabeça tem neovagina, cozinha e faz chá, né!. Erva cidreira e capim limão. Dor de barriga a folha da goiaba e o broto da aroeira, você faz o chá, bebe e acabo.

Tem gente que não, vai pra praia, doeu a barriga telefona pra Defesa Civil. Já vem a Defesa Civil buscar. Ah, não gosto de aborrecer os outros, só quando não posso mesmo.

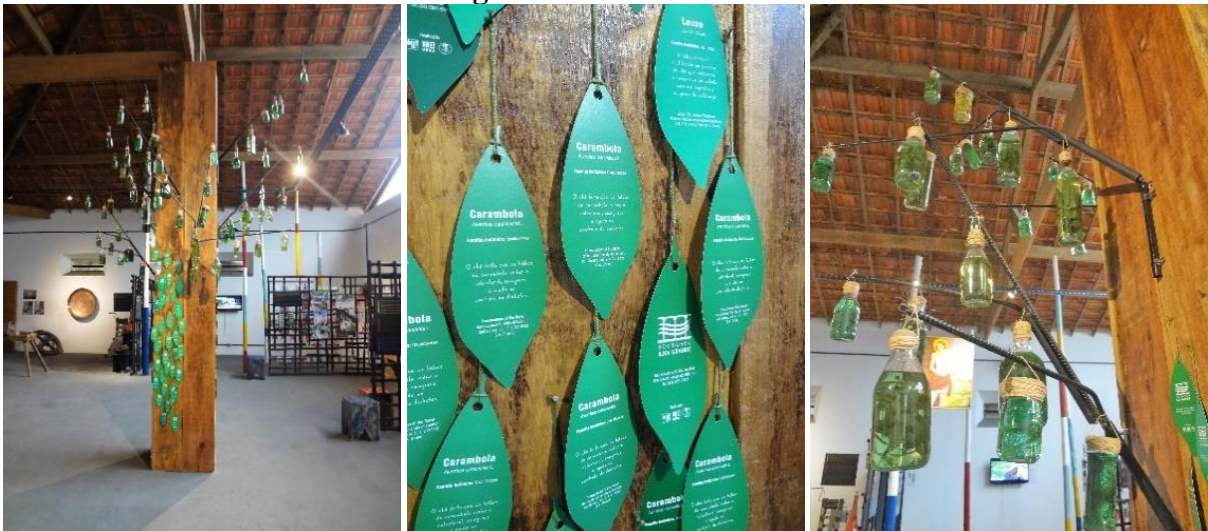
Que eu digo, não, não to boa vou chamar a Defesa Civil, aí meu neto vem, trabaia na Defesa Civil e vem o rapaz. Eu tenho mais fé nesses mato que nesses comé... (...) Esse médico que tem aí, eu não vou(...) porque o remédio que ele dá pra um dá pra todo. Será que a doença de um é de todo?

Esses saberes fortalecem a identidade e expressam os valores da vida local. Um conhecimento tradicional que está vivo no cotidiano popular, envolvendo os sabores e as curas.

Ao que se nota, inclusive pela curiosidade demonstrada durante as visitas à exposição, é crescente e multifacetado o interesse pelos saberes sobre essas ervas, abrangendo pessoas dos mais variados perfis sociais, culturais e profissionais.

Priorizando esse interesse, foi cenograficamente plantada a “árvore da vida”, no setor das plantas medicinais, localizado no centro da exposição. Trata-se de representação da cura e perseverança, simbolizados por esse saber popular. No lugar das folhas e frutos, estão presentes as ervas medicinais, simulando o preparo dos chás e bebidas amenizadoras das mazelas. Além disso, o visitante pode levar um marcador de livro no formato de folha, contendo as indicações de uso de cada uma das plantas.

**Imagem 7 - Árvore da Vida**



**Fonte:** Compilação da Autora, Exposição Certos Modos de Ser Caiçara, 2015.

Além da “árvore da vida”, o visitante pode consultar o catálogo das “Plantas Mediciniais da Ilha Grande”, donde foram selecionadas sessenta espécies de plantas com indicação de uso e princípio curativo. Um detalhe a ser observado são os nomes populares das ervas, que proporcionam ao leitor o conhecimento desse vasto e pouco difundido vocabulário, como: a Maravilha, Colônia, Caruru e a Carrapateira.

**Imagem 8 - Livro das Ervas Mediciniais**



**Fonte:** Fotografia da Autora, Exposição Certos Modos de Ser Caiçara, dez. 2021

Como se sabe, a palavra cultura é oriunda do cultivo de plantas, do cuidado com a terra e o sagrado. Com o tempo o termo passou a abarcar uma dimensão muito mais ampla, tal qual conhecemos hoje, porém, originalmente “a cultura era concebida como uma ação que conduz à plena realização das potencialidades de alguma coisa ou de alguém; era fazer brotar, frutificar, florescer e cobrir de benefícios” (CHAUI, 2008, p. 55).

Na amplitude cultural que conhecemos hoje, a valorização da flora nativa e de tantos outros símbolos da brasilidade passaram a ser adotados como objetos de estudo e desejo por diversos adeptos do movimento moderno, especialmente na primeira metade do século XX. Eram intelectuais, artistas e arquitetos que pretendiam fazer florescer um novo país emancipado de sua origem colonial, romper com a tradição e instituir uma nova estética com traços que valorizassem a cultura nacional, pois por desconhecimento ou desprezo os saberes locais eram ignorados (LUZ; OLIVEIRA; PEREIRA, 2010, p. 105).

Nas artes visuais a presença da vegetação tipicamente nacional encontrou abrigo nos saberes populares. O café por exemplo, simbolizava a prosperidade econômica e a modernização do país. Já a banana, devido sua produção sob o modelo de monocultura, símbolo da preguiça produtiva, serviu para estereotipar o Brasil, que representava um entre os maiores produtores e exportadores da fruta no mundo, como uma *Banana Republic*.

Ainda que, nas primeiras décadas do século XX, com o advento dos movimentos de descolonização, essa fruta serviu como elemento de representação do exotismo, como uma figura de exaltação da tropicalidade. Desse modo, a fruta virou ícone do embate entre as tradições europeias e a cultura local, na luta por uma nova identidade nacional. Diversos artistas como Anita Malfatti, em o Tropical (1917) e Tarsila do Amaral em A Negra (1923) representaram a fruta em suas obras. Porém, foi o artista Lasar Segall, quem explorou e enfatizou a simbologia da banana em suas pinturas. Desde sua chegada ao Brasil, em 1923, fez diversas incursões pelo país, representando cafezais e bananais.

**Imagem 9 - Bananal**



**Fonte:** Lasar Segall. Óleo sobre tela. 127 x 87 cm. 1927.

**Imagem 10 - Quinatal Caiçara**



**Fonte:** Acervo Ecomuseu, Vila do Aventureiro, 2013.

A pintura *Bananal* ficou marcada na história do movimento moderno, pois foi a primeira obra modernista a ser adquirida por um museu brasileiro, iniciativa tomada em 1928 pela Pinacoteca de São Paulo (HANNUD, 2018, p. 12). O artista também representou a banana em outras obras, utilizando diferentes técnicas, como nanquim na obra *Favela* de 1930 e *Bananeira* de 1929, onde trabalhou com a xilogravura.

**Imagem 11 - Bananeira**



**Fonte:** Lasar Segall. Museu Lasar Segall, 1929.

**Imagem 12 - Favela**



**Fonte:** Lasar Segall. Favela, Museu Lasar Segall, 1930.

Mario de Andrade foi um dos intelectuais que citou diversas frutas em cartas para amigos ou mesmo em poemas. Como mostra o trecho abaixo da poesia *Anhangabaú*, integrante do livro *Paulicéia Desvairada* publicado em 1922:

Estes meus parques do Anhangabaú ou de Paris,  
 onde as tuas águas, onde as mágoas dos teus sapos?  
 "Meu pai foi rei!  
 — Foi. — Não foi. — Foi. — Não foi."  
 Onde as tuas bananeiras?  
 Onde o teu rio frio encanecido pelos nevoeiros,  
 contando histórias aos sacis?...

A banana está muito presente na culinária caiçara, consolidando o tradicional peixe com banana entre os pratos preferidos pela comunidade local. A fruta está presente em diversos pratos da alimentação cotidiana das comunidades caiçaras, seja no pirão de peixe com banana, na banana cozida com farinha, e até mesmo no aproveitamento da folha de bananeira para fazer o biju. Todavia, não é esse o único motivo pelo qual encontramos bananeiras com regularidade nos quintais das famílias caiçaras. Segundo sua medicina popular, essa fruta possui notórios efeitos curativos, de modo que, do umbigo da bananeira é feito um xarope que auxilia no tratamento de gripes e demais tipos de inflamações relacionadas às vias respiratórias (CARDOSO; MACIEL, 2003, p. 61).

**Imagem 13 - Peixe com Banana**



**Fonte:** Acervo Ecomuseu Ilha Grande, Preparando o Peixe com Banana, Vila do Aventureiro, 2013.

#### **PEIXE COM BANANA (D. Tereza)**

Peixes apropriados: garoupas, sargo, cavala, badejo, mira, caranha e anchova graúda. Além dos peixes, providenciar banana d'água (*nanicão*) ainda meio verde e farinha da roça. Usar como temperos: tomatinho do miúdo, cebolinha, coentro, salsa, alfavaca e urucum.

Limpa-se o peixe e corta-se em postas (2kg), passa-se um pouco de sal. Descasca-se de 6 a 8 bananas, se estiverem um pouco verdes demais, deixar de molho na água. Faz-se um refogado com todos os temperos e coloca-se a banana para cozinhar; quando estiverem bem cozidas, acrescente o peixe e deixe cozinhar por 15 minutos (a cavala demora menos tempo).

Pica-se coentro bem miúdo por cima. Tira-se o peixe, coloca-se em uma vasilha- a mesma em que vai ser servido. No molho, acrescentado de um pouco d'água, faz-se o pirão, acrescentando um copo de farinha da roça dissolvida em água fria. Deixar cozinhar bem e servir em separado.

Outras plantas que fazem parte do universo caiçara como a embaúba, o mamoeiro e o milho também foram destaques nas obras de diversos outros artistas e intelectuais como Tarsila do Amaral, Monteiro Lobato, Flavio de Carvalho e Paulo Prado, além de compor todo o cenário do imortal “herói da nossa gente”, Macunaíma, de Mario de Andrade.

Presente no cotidiano da cultura popular, os saberes ancestrais das plantas medicinais, simbolizam resistência dos grupos minoritários que estão à margem da cultura dominante eurocêntrica, mas que segue obstinada também nos quintais de algumas instituições de ensino na Ilha Grande, uma forma de partilhar, gerar conhecimento coletivamente. Durante o processo de ensino aprendizagem, o educador poderia instigar seus alunos com questionamentos que permeiam o sentido estético das imagens, como por exemplo: Qual o valor simbólico que as plantas medicinais representam para a cultura popular? Que outros artistas as representaram e em quais obras?

O papel do Ensino de Artes Visuais é questionar as narrativas hierarquizantes, portanto, reconhecer a importância das plantas medicinais como parte integrante da experiência cultural dos povos é um modo de promover o resgate de suas tradições. É a história da formação do Brasil, dos indígenas, dos negros, de toda aquela brasilidade almejada pelos modernos.

#### 4.2. O setor da Pesca

Apesar da exposição abordar todos os aspectos que permeiam o modo de ser caiçara, o setor da pesca figura como seu cerne. É dele que surgem as memórias, as brincadeiras em torno do mar, o alimento que complementa o sustento das famílias, a imaginação aguçada da história oral, a figura do pescador e sua íntima relação com a natureza – conhecimento extremamente necessário, pois ela é quem dita quando o tempo está bom para enfrentar o mar e que fornece a madeira ideal para esculpir o principal meio de transporte dos povos caiçaras, a canoa.

Neste setor estão presentes artefatos como o samburá, muito utilizado pelos pescadores na armazenagem de peixes, lulas e camarões, também ilustrado na aquarela do artista Jean-Baptiste Debret, intitulada “Os Vendedores de Samburá”, ratificando a resistência cultural caiçara que permaneceu firme por conta de seu parcial isolamento. A obra de Debret também nos alerta ao fato das narrativas não serem postuladas apenas por textos escritos, mas também por meio das imagens, que falam por si. E é essa construção de sentidos que a arte nos proporciona, a cada época as imagens são vistas e (re)interpretadas de forma diferente, de acordo com a prioridade que damos aos símbolos e significados que elas nos fornecem (SAMAIN, 2012, p. 23). A presença do negro na influência cultural das comunidades caiçaras não foi significativa, quando se estabeleceram nos litorais, a influência indígena e europeia já estava bastante calcificada, a proximidade se fez na vizinhança e na troca dos saberes sobre a medicina popular, por exemplo (BRANCO, 2005, p. 23).

Também estão presentes os artefatos como a rede de pesca, o remo, a canoa caiçara, a representação da árvore do Guapuruvu (*Schizolobium parahyba*) e os barcos artesanais produzidos pela comunidade local.

**Imagem 14 - Barcos Artesanais**



**Fonte:** Acervo Ecomuseu Ilha Grande, Setor da pesca, Exposição Certos Modos de Ser Caiçara, 2015.

**Imagem 15 - Grande Veleiro**



**Fonte:** Acervo Arthur Bispo do Rosario, 118 x 158 x 65 cm, [s.d.].

Segundo seus próprios depoimentos, diversos pescadores tinham nos barcos suas principais atividades lúdicas, cuja fascinação lhes incumbia a confecção de miniaturas desses artefatos para os incluir em seus cotidianos como brinquedos – seus prediletos – ainda em suas infâncias. Ademais, as histórias de seus primeiros tempos também giravam em torno de elementos que fluíam no universo do mar, seu cenário principal. Obviamente, esse cenário que se expande para além do horizonte permanece como elo entre o passado e a presente continuidade, donde os atuais infantes são estimulados a confeccionarem seus próprios barcos de brinquedo, utilizando galhos, folhas ou outros materiais disponíveis. A simbologia do barco representa a afirmação identitária, que vê nesse pequeno artefato os afetos, a infância, o pescador, e que remete a simbologia do pai e toda experiência por ele vivida, tanto quando criança – na produção de seus próprios barquinhos –, quanto na vida adulta – na produção de artesanais réplicas decorativas.

Do mesmo modo, Bispo do Rosário, em sua série sobre os barcos, rememorava o tempo em que foi marinheiro e com suas obras imprimia a importância que essa fase teve em sua vida. Inspirado pela religiosidade, expôs ao mundo aquilo que mais o inquietava, retratando toda sua angústia através da arte. Dentre os materiais mais utilizados nessa série estão os cabos de vassoura, as ripas de madeira, a linha, o tecido e outras miudezas que serviam para enaltecer suas embarcações (SÁ, 2020, não paginado).

Ao comparar as imagens ilustradas acima, onde de um lado temos o barco artesanal e de outro o veleiro produzido pelo Bispo do Rosário, diferentes perspectivas se cruzam sob um mesmo tema, aflorando os significados identitários de cada um dos autores, exprimindo o confronto entre as realidades por eles vividas, respectivamente, a liberdade do artista caçara e o isolamento regular do Bispo do Rosário (por vezes voluntário, por outras como resultado de suas condições psíquicas), cujo ponto em comum jaz no balanço do mar. Todavia, ainda que isolado e distante do mar, ainda que o balanço do mar lhe fosse apenas ilusório, o Bispo do Rosário encontrava em suas peças tridimensionais o norte de sua salvação, pois, segundo suas reflexões, “Homem algum pode viver sem um barco... O homem que não tiver um barco está perdido” (CARVALHO, 2008, p. 235).

Ademais, conforme nos ensina Etienne Samain (2018, p. 22), quando postas lado a lado, toda imagem cria em si a habilidade de provocar pensamentos e ideias. Por esse caminho, amparados pelas reflexões do Bispo do Rosário, somos conduzidos a refletir sobre algumas questões como: O que uso dos diversos materiais podem nos dizer sobre cada obra? Em qual contexto foram produzidas? De que forma essas experiências poderiam nos orientar sobre o

Ensino de Artes Visuais? Como elas poderiam contribuir para a construção de nossa identidade individual e da identidade coletiva ou social?

Os pequenos artefatos artesanais esculpidos pelas comunidades caiçaras se inspiravam em canoas produzidas com as mais diversas espécies de árvores encontradas da Ilha, incluindo-se o Guacá, o que se verifica no relato do Sr. Clarindo Cardoso, que na simplicidade de seu depoimento apresenta toda destreza e dimensão do conhecimento que possuía do mar, tanto no manejo do remo quanto no improvisado da vela, feitas com sacos de “padaria”.

Esse daqui é o motor do nosso barco-canoa. Motor de mão esse é o remo de mão. [...]Três pessoas numa canoa, cada um com um remo, um pano, três, cinco sacos de padaria abertos feito um lençol colocados numa canoa e a gente saía remando, chegava lá no meio do mar: chegou o vento. Guardava os remos e puxava a vela e ia embora deslizando pelo mar afora. Aonde o vento cabava, continuava no remo, todo mundo a remar. Feitinho esse que tá aqui, madeira muito boa é Guacá, só que hoje a gente não pode mais fazer, não pode mais cortar essa madeira na Ilha, tá acabando isso aí. Agora que eu não sei como a gente vai continuar fazendo se não pode mais tirar a madeira, não é qualquer madeira que faz (CARDOSO, 2011 , não paginado).

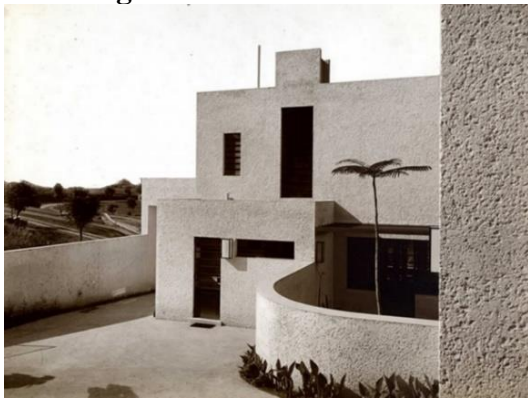
Todavia, o Guapuruvu era a árvore preferida pelos povos caiçaras para a produção de suas canoas. Uma de suas características é a leveza e porosidade da madeira que requer maiores cuidados, porém, se bem conservada pode navegar por até 70 anos tranquilamente. Justamente devido a essas características é que recorriam a essa madeira para a confecção das “canoas de um tronco só”, pois favorecia maior destreza no entalhe. Suas sementes eram utilizadas para a confecção de cordões usados em simpatias cujo objetivo era o de reduzir o desconforto sentido pelas crianças em sua primeira dentição (CARDOSO; MACIEL; SOUZA, 2011, p. 44).

Apesar da importância cultural dessa árvore, não foram encontrados registros na pintura dos artistas modernos, porém o apelo ancestral e popular conferido à espécie foi exaltado pela arquitetura e paisagismo, considerada por eles como símbolo do início da vida no planeta. Na verdade, trata-se apenas de uma construção cultural, pois outras espécies são muito mais antigas. Seu nome científico, *Schizolobium Parahyba*, é uma referência à região em que já foi abundante, o Vale do Paraíba, justamente entre o circuito cultural Rio de Janeiro e São Paulo. A opulência de seu tamanho foi apontada por um guia botânico de 1919, onde as retrataram como as árvores mais altas do Jardim da Luz, uma imponência que chamou atenção dos arquitetos e paisagistas modernos (RIBEIRO, 2020, p. 34).

É notório que a arquitetura moderna andou lado a lado com o movimento liderado pelos artistas e intelectuais da época. Eles tentavam provar, juntamente com as artes visuais, que eram os mais capacitados para dar ao país o rumo renovatório que tanto almejavam (CAVALCANTE, 2001, p. 12).

Um dos poucos registros de utilização do Guapuruvu pode ser visto na Casa Moderna projetada por Gregori Warchavchik, datada do final da década de 1920, cujo projeto paisagístico foi encarregado à sua esposa, a paisagista Mina Klabin. Nesse período os arquitetos e paisagistas também buscavam dar aos seus projetos um caráter inovador, reforçando a procura das raízes nacionais. Além do Guapuruvu, outras plantas compunham aquele jardim tropical de autoria da paisagista, como a babosa, o mandacaru e a dracena. Apesar das formas geométricas serem características fortes da casa modernista, Warchavchik afirmou ter se inspirado nas paisagens brasileiras para a concepção de sua obra, adaptando-a “à região, ao clima e às antigas tradições da terra” (RIBEIRO, 2020, p. 34).

**Imagem 16 - Casa Modernista**



**Fonte:** Gregory Warchavchik, projeto paisagístico Mina Klabin, Guapuruvu, 1930. Disponível em: <http://www.institutojohngraz.org.br/>

**Imagem 17 - Setor da Pesca**



**Fonte:** Acervo Ecomuseu Ilha Grande, Exposição Certos Modos de Ser Caiçara, Representação da árvore do Guapuruvu e da “canoa de um tronco só”, 2015.

A casa ficou em exposição de março de 1930 até abril do mesmo ano, no seu interior estavam obras de diversos artistas como Tarsila do Amaral – com a pintura o Mamoeiro –, além de Di Cavalcanti, John Graz e esculturas de Vitor Brecheret. A casa também é considerada uma das primeiras manifestações da arquitetura moderna brasileira.

Nada obstante toda a importância e simbologia que foram conferidos ao Guapuruvu disposto no jardim de entrada da Casa Modernista, e apesar do vasto estudo paisagístico sobre essa espécie de árvore, sua exuberância durou pouco, pois, devido à grande altura que poderia alcançar, aliada à sua fragilidade e a força do vento, percebeu-se não se tratar de uma árvore indicada para ser plantada muito próximo de construções, fazendo com que a paisagista a removesse tempos depois (RIBEIRO, 2020, p. 34). Malgrado, esse conhecimento popular era manifesto entre as comunidades caiçaras, espraiando a importância do conhecimento empírico inclusive para ampliar o diálogo com os espaços de ensino formal.

### 4.3. O setor lúdico

O setor lúdico representa as brincadeiras infantis, como o Jogo da Coroanha – cujas peças são sementes de olho de boi –, os desenhos das crianças que refletem as suas vivências, gostos e experiências, o linguajar caiçara típico da Ilha Grande e, por fim, o livro bordado que conta as diversas histórias narradas durante a infância caiçara, por seus familiares, antes guardados apenas na memória até serem transmitidas de geração em geração.

Antigos moradores ainda carregam sua herança através de lembranças, expressões, vocabulários, músicas, danças, práticas religiosas, e fundamentalmente, relatos e narrativas populares que circulam pelo território. Essas manifestações e os expressos sentimentos que delas emanam definem o lugar cotidianamente vivido, fonte das experiências motivadas pelos saberes e fazeres da comunidade local, como construção das personalidades e identidades que, ao longo dos anos, se desvelam como próprios do território.

As histórias do livro bordado, “Histórias da Ilha Grande” foram previamente selecionadas do livro “Lendas da Ilha Grande”, publicado por Neuseli Cardoso. Essa publicação foi uma homenagem ao seu pai (o autor), Joaquim Cardoso dos Santos – o “Meu Santo” –, em que são narradas lendas muito conhecidas por todos os moradores da Ilha Grande. Nascido e criado na Vila do Aventureiro, contava essas histórias, para seus filhos e para a comunidade. Na sua nova versão, o livro adquiriu características singulares. Montado em suporte de tecido de elevadas dimensões, tornou-se peça interativa na Exposição, permitindo ao expectador/leitor, apreciar não apenas a história, mas também toda a beleza artística do bordado que ilustra e dá cores para cada uma das histórias narradas. Essas peculiaridades potencializam a memória dos visitantes, despertando todo um processo cognitivo que o vincula ao “contexto e a toda a cultura herdada latente ou ativa” (BARBOSA, 1998, p. 42).

**Imagem 18 - Livro Bordado**



**Fonte:** Compilação da Autora, Acervo Ecomuseu Ilha Grande, Exposição Certos Modos de Ser Caiçara, 2015.

A inclusão dos bordados nas histórias, fortalece a assimilação e o processo educativo, uma vez que as narrativas são mais fixadas quando acrescidas de imagens que também narram. Favorecem a comunicação entre elas e outros aspectos de comunicação, como a fala e a escrita, são diálogos que percorrem entre o imaginário e suas infinitas histórias despertando o campo da memória (SAMAIN, 2018, p. 100).

Segundo Canclini (1983, p. 50), a oralidade, e outros fenômenos econômicos e sociais, “não produzem cultura, nem designam condições suficientes para a sua produção, mas se transformam em canais e meios de produção cultural em momentos e lugares dados e em determinadas situações sociais”.

Nesse sentido, o livro bordado se tornou um objeto que reforça os referenciais simbólicos, provoca reflexão, estranhamento, valoriza a tradição local e as práticas educativas, ocasionando um imensurável reforço do sentimento de pertencimento e na valorização da arte, da cultura e dos modos de vida tradicionais vividos pelas comunidades da Ilha Grande. Representando a resistência das tradições locais.

**Imagem 19 - Trecho do Livro Bordado**



**Fonte:** Acervo Ecomuseu Ilha Grande, Exposição Certos Modos de Ser Caiçara, “Histórias da Ilha Grande”, 2015.

**Imagem 20 - Corte de Água**



**Fonte:** Coleção Roberta Bacic, Anônima, Chile, 1980. Foto: Colin Peck.

A representação dessa resistência, também se faz presente na escolha pelo bordado, cuja técnica é similar à utilizada pelas bordadeiras do Chile, as *arpilleras*. A técnica, traduzida pelo uso do bordado como contação de história, foi criada por um grupo de mulheres bordadeiras que após a ditadura de Pinochet, usaram sua arte para protestar e denunciar abusos cometidos pelo governo ditatorial. A venda dos bordados proporcionava geração de renda para que as artesãs seguissem com sua produção artística de protesto, muitas das quais eram vendidas para o exterior, chegando a países como Suíça, Alemanha e Estados Unidos. À medida que denunciavam ao mundo os abusos sofridos, davam legitimidade e reconhecimento ao seu trabalho, atingindo um patamar antes impensável, uma vez que o bordado, por longo período, foi considerado um trabalho manual restrito ao lar, ou seja, subalterno (BACIC, 2012, p. 6-7).

Nesse sentido, segundo Canclini (1983, p. 43-44), para compreender as “culturas populares” é necessário observar as conexões entre os conflitos e as condições de exploração do ambiente que costumam consumir e produzir, esse contexto desencadearia a apropriação desproporcional do capital cultural, onde “realizam uma elaboração específica das suas condições de vida através de uma interação conflitiva com os setores hegemônicos”.

Esta dicotomia está presente nos discursos elitistas, que defendem os fazeres, as manualidades como pertencentes aos grupos subalternos, isentos daqueles saberes que pertenceriam exclusivamente aos artistas e intelectuais ocupantes de um patamar superior na sociedade (LIMA, 2010, p. 21). Ou seja, o fazer manual produzido pelas bordadeiras chilenas, aos olhos daqueles “outros”, limitavam suas composições artísticas a ofícios simplórios, denegando suas obras às visões pejorativas que preconceituam contra o artesanato, de modo que, para aquele arrogante posicionamento, jamais lhes seria permitido alcançar os espaços expositivos reservados para a estirpe de laureados que enquadram como verdadeiros artistas.

Tanto as “Histórias da Ilha Grande”, quanto a produção das *Arpilleras*, nos deixam um amplo legado de resistência em razão da produção cultural desses grupos marginalizados, pautado na afirmação de suas identidades coletivas e individuais, que, vem aos poucos alcançando seus lugares e defendendo o potencial de seus saberes e fazeres em detrimento da cultura hegemônica vigente.

#### **4.4. O linguajar caiçara**

O linguajar tipicamente caiçara é uma característica bastante marcante do seu modo de vida, sendo uma das maiores expressões, mesmo de forma singela, ainda viva da cultura. Expressões como espia, coroanha, rala, jacuba, tombado dentre tantas outras, foram concebidas nas relações e vivências entre as comunidades.

Os mais velhos são os principais, quiçá sejam os únicos, detentores desses saberes e, ao tempo, fazem-se conhecimentos condenados ao esquecimento. Em aditivo, é flagrante o desinteresse dos mais jovens pela preservação desse vocabulário, o que contribui para o desaparecimento desses verbetes.

Porém, em Paraty, região localizada na baía da Ilha Grande, alguns pesquisadores e docentes vem realizando diversas frentes a fim de conceber um currículo diferenciado para as comunidades caiçaras que residem na região. Por meio do diálogo com os educandos, os professores estimulam uma leitura do mundo alicerçado nas pesquisas de campo realizadas nos arredores da escola e nas relações com o ambiente familiar. A partir dessas relações e do debate mediado pelo docente, os alunos produzem o “texto alfabeto” do território, uma forma de contar



**Imagem 23 - Alfabeto Caiçara**



*Meu avô teceu a Rede  
E jogou em alto mar  
Amanhã vai puxar peixe  
Pra família alimentar*

**Fonte:** Professora Miriam Espósito, Paraty, 2019.

Outros docentes da região vêm explorando diferentes modos de articularem a cultura local com as artes. Segundo a professora Iaci Sagnori de Mattos, a linguagem do cordel e da gravura têm sido trabalhados como atributo à valorização das tradições locais.

Construir uma prática pedagógica nesse viés é uma singularidade muito grande. O norte para esse trabalho é entender que existe um saber ancestral preservado não em livros, mas sim na fala, nas práticas cotidianas dessas comunidades, e pensar canais de diálogo entre essas duas formas de conhecimento...

**Imagem 24 – O Pouso Caiçara e a Luta**



**Fonte:** Capa do livro produzido pelos estudantes, 2019.

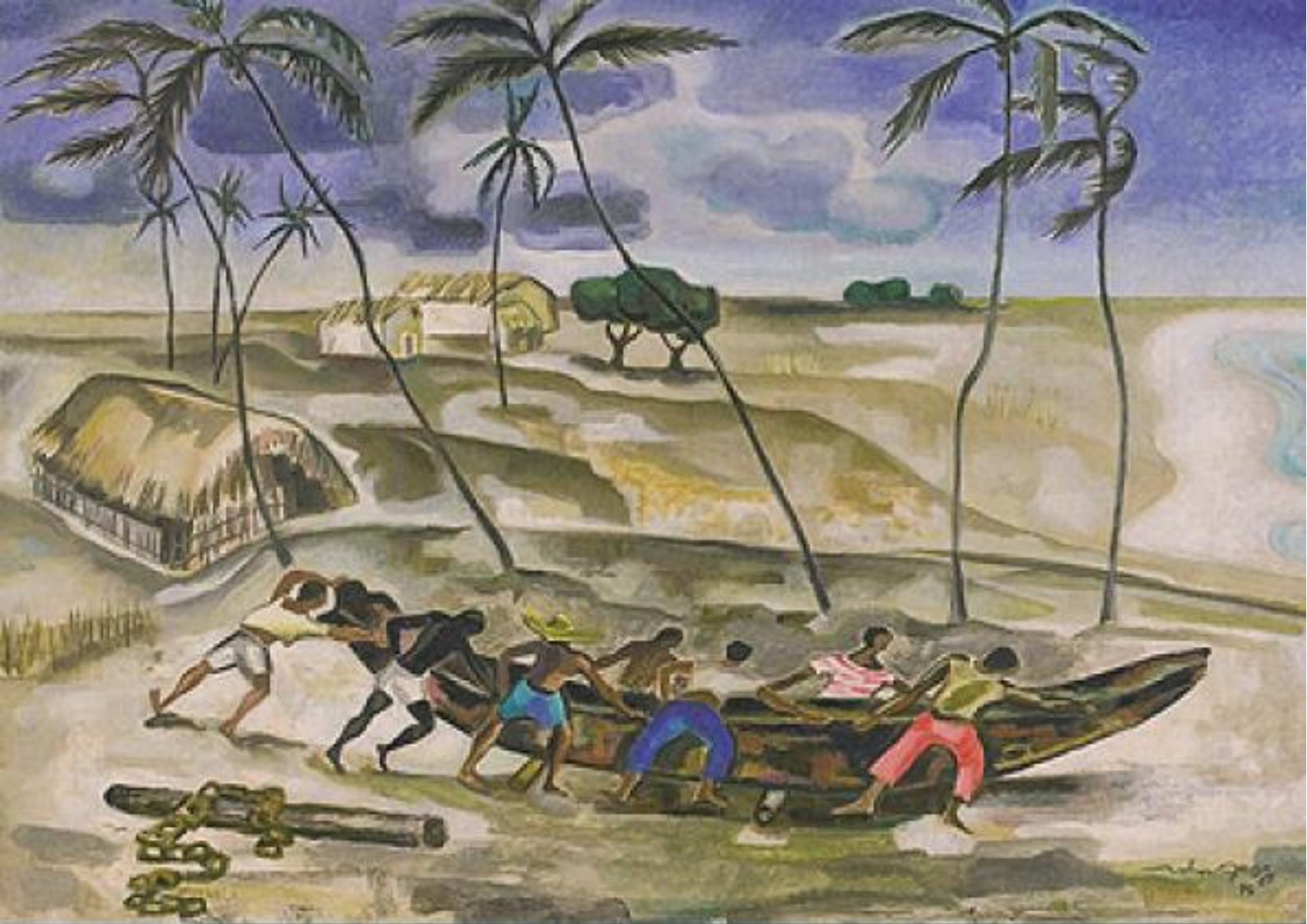
Essa alfabetização visual atua diretamente na preservação e difusão da arte de contar histórias pelas imagens e pela replicação das narrativas orais oriundas das comunidades caiçaras da região, fazendo com que sejam também estimuladores no aumento da presença de elementos da tradição local nas práticas educativas, ocasionando um imensurável reforço do sentimento de pertencimento e na valorização da arte, da cultura e dos modos de vida tradicionais vividos pelas comunidades da baía da Ilha Grande.

**Cordel Caçara**

Na beira do cais  
é onde eu conto  
a minha história  
no meu livro de  
memória  
Que é pro meu povo  
Se lembrar...  
Da beira do mar  
Onde olhos azuis

e verdes  
brilhantes brincam nas redes  
castanhas do meu olhar...  
Olhos cor de mel e pretos  
Falo com todo o respeito  
pego só pra admirar...  
depois de guardar no peito  
escrevo um lindo soneto

*Valter Rubens dos Santos*



Canoeiros, John Graz (*supra*) e Pescadores, Vila Dois Rios (*infra*)  
Fonte: Compilação da Autora

## 5. A CANOA CAIÇARA: UM SABER CONDUTOR NOS TERRITÓRIOS DA MEMÓRIA

*Os objetos são também escritas culturais. Substituem as palavras, mas, semelhantes a elas, constroem uma narrativa sobre a realidade. São como uma linguagem que vai contando daqueles que os produzem, comercializam, colecionam, expõem e consomem.*  
(Ricardo Gomes Lima)

A imagem deste objeto, barco, traz uma série de memórias que vão se desdobrando em larga experiência cultural; por isso, antes de nos referirmos ao momento de sua captura pela lente da câmera, nos deteremos às etapas que antecederam esse instante, pois, conforme afirma Etienne Samain (2012, p. 24), “uma imagem forte é uma forma que pensa e nos ajuda a pensar”.

**Imagem 25 - Canoa Caiçara**



**Fonte:** Fotografia da Autora, Vila do Aventureiro, Ilha Grande, dezembro de 2019.

Todas as imagens, retratadas ou não, remetem a algum acontecimento. Elas guardam em si a narrativa de uma série de episódios que ocorreram antes, durante e depois de suas capturas. São memórias entrelaçadas que muito têm a nos dizer, a nos conduzir na arte de pensar, atuando como instrumentos – veículos de nossos pensamentos – enquanto levam consigo algumas informações do objeto representado; sejam as ideias do fotógrafo, as concepções daqueles que em algum momento as contemplaram ou um misto de delírios e reflexões. É inevitável pensarmos que todas as imagens nos direcionam a outros territórios da memória, afinal, elas são as memórias de nossas memórias. Todas as imagens, ao combinarem uma série de signos que estão impregnados nelas, se tornam imagens que pensam por si só e que, muitas vezes, não precisam de um intermediário para exporem seus pensamentos. Com suas vidas próprias, elas instigam o pensamento do outro (SAMAIN, 2012, p. 23).

De fato, a imagem é um acontecimento que é precedido por uma série de processos variados. No curso de sua constituição são necessários: o dispositivo de captura; a presença do observador, ora fotógrafo, de sua maneira de olhar, se expressar e enquadrar a sua manifestação em um tempo e lugar, a cor; a luz; o alinhamento; e, por fim, o espectador – que irá legitimar a sua existência ao contemplá-la em sua potencialização como mediadora daquilo que foi vivenciado ou que se recorda como vívido. Esse despertar que as imagens nos causam só é possível por elas fazerem parte desse sistema de pensamentos e contemplações que as precedem. Impregnadas de memórias, elas são capazes de desabrocharem séries de distintos significados. Uma imagem nunca nos mostra um pensamento único ou uma memória pronta, imóvel, pois faz parte destas espécies de manifestações de nossas subjetividades se manterem em constante movimento (SAMAIN, 2012, p. 24-31), em constante reescrita criativa.

A memória entrelaça lembranças de episódios afetivos, sejam eles grandiosos ou pequenos, em um movimento que descarta as atitudes concretas e permanentes, lhes mantendo suas essências. Cada uma dessas lembranças é gerada por uma experiência que nos conduz aos mais inesgotáveis e constantes sentidos. Porém, quando essa experiência é pautada em atitudes concretas, com explicações formuladas por uma persistente técnica científica de isolamento da subjetividade, extrai dessas atitudes toda a possibilidade de cognição e nos conduz para um olhar objetivo, restrito aos limites impostos, nos recolhendo e impedindo de participar da história que se consolida com essas experiências (GONÇALVES FILHO, 1988, p. 98-99).

Apesar das imagens fazerem parte de nossa história rotineira ou cotidiana, elas não devem ser confundidas com o nosso tempo histórico, pois podem ser diluídas em fragmentos temporais subjetivos que, noutros momentos, lhes facultariam a possibilidade de reaparecerem diferenciadas, readaptadas, como produtos de um processo de metamorfose, com novas “aspirações sensoriais, cognitivas e afetivas” (SAMAIN, 2012, p. 59). Elas causam nos indivíduos um certo receio por carregarem consigo saberes que não mais bravejamos, possivelmente por nos faltar habilidades ou interesses na manutenção daquelas memórias. Todavia, os indivíduos se tornam capazes de melhor experimentar a vida quando conseguem vislumbrar com clareza essas imagens, em virtude das sensações externadas por elas. Infelizmente, esse mundo “de lógica maniqueísta [e] racionalidade cartesiana” (SAMAIN, 2012, p. 59) muitas vezes nos cega, impedindo-nos dos prazeres da profunda contemplação de uma imagem ou daquilo que ela representa. Fazemo-nos ofuscados pelos saltitantes apelos visuais que nos cercam, abandonando a única saída para recuperar esse olhar perdido, ou seja: a arte. Na arte jaz a possibilidade de retorno ao sensível, retorno da humanidade à possibilidade de conquista de uma vida melhor, impedindo que a vida seja fragmentada e estilhaçada.

Discorrendo sobre a humanidade, por um outro viés, Latour (1994, *passim*) afirma que no início da era moderna a relação entre o objeto e a humanidade sofreu uma fragmentação – ação que teria sido forjada pela ciência em busca de uma purificação metodológica. Essa suposta quebra classificou esses dois elementos como humanos e não-humanos. Na verdade, a constituição da humanidade teria transcorrido com base na relação direta entre os dois e não de forma isolada como sempre foi afirmado pelos modernos. Segundo Latour (1994, p. 46-47), “o que há na verdade é a socialização acelerada dos não-humanos, sem, no entanto, permitir a estes que apareçam em um momento qualquer, como elementos da ‘sociedade real’”, rompendo, desse modo, com o conceito de moderno, pois ao mesmo tempo em que ele busca a purificação, também desperta a hibridização das coisas e sujeitos. Inobstante, ele propõe uma nova forma de enxergarmos essa integração dos objetos às práticas humanas e sociais a partir do que chama de “trama sociotécnica”, onde demonstra que os objetos moldam o nosso campo de ação, pois estariam tecendo um papel fundamental na aceleração de nossas práticas em um nível de desempenho que não seria possível caso não existissem. Logo, os objetos seriam encarados como fundamentais para a nossa existência, colocando-os ao nosso lado, sem hierarquias. Portanto, devemos olhar com maior cuidado para os objetos, pois eles complementam essa “trama sociotécnica”, além de também poderem envolver elementos materiais e imateriais que estimulam desafios para as práticas sociais. A partir desse ponto de vista, poderíamos compreender o porquê de agirmos de determinada forma ou de outra, visto serem esses elementos de socialização os compósitos fundamentais da ação humana. Essa relação entre os objetos e a ação humana se tornaram uma construção social, onde os objetos aprimoram as ações e estas aprimoram os objetos. É um caminhar de mão dupla nessa associação, que surge de forma natural e de acordo com as necessidades, em um conjunto de práticas descritas por Latour (1994, p. 16) como as “misturas entre gêneros, de seres completamente novos, híbridos de natureza e cultura”, denominando essa fusão de elementos como uma rede, assim descrita:

Por falta de opções, nos autodenominamos sociólogos, historiadores, economistas, cientistas políticos, antropólogos. Mas, a estas disciplinas veneráveis, acrescentamos sempre o genitivo: das ciências e das técnicas. [...] a questão é a de reatar o nó górdio atravessando, tantas vezes quantas forem necessárias, o corte que separa os conhecimentos exatos e o exercício do poder, digamos a natureza e a cultura. Nós mesmos somos híbridos, instalados precariamente no interior das instituições científicas, meio engenheiros, meio filósofos, um terço instruídos sem o que desejássemos; optamos por descrever as tramas onde quer estas nos levem. Nosso meio de transporte é a noção de tradução ou rede. Mais flexível que a noção de sistema, mais histórica que a estrutura, mais empírica que a de complexidade, a rede é o fio de Ariadne destas histórias confusas (LATOUR, 1994, p. 9).

Esse conceito de rede é um mecanismo de condução dos saberes e dos fazeres intrínseco à cultura humana e que, em muito, se associa com a ideia de rizoma elaborado por Deleuze, onde as conexões em redes são praticadas sem hierarquias e de modo expansivo – para além das relações territoriais de cada grupo social –, pois são processos que podem tomar distintas configurações, onde as partes vão se conectando umas às outras e inovando em possibilidades.

Outrossim, esses rizomas se elucidam através do método cartográfico fomentado por Deleuze e Guattari, onde a pesquisa não pode ser fundamentada na relação dicotômica entre sujeito e objeto, criando uma vinculação hierárquica. Deve sim ser encarada em um elo entre iguais, num processo de “acompanhamento de percursos, implicação em processos de produção, conexão de redes ou rizomas” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009, p. 10). Deleuze, explica a relação da cartografia com o rizoma, ao fazer uma analogia com um mapa:

O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para sua abertura máxima sobre um plano de consistência. Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável a todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. [...] Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 22).

A cartografia deleuziana é um fazer-se disponível para a experiência afetiva aos eventos do entorno, onde haverá um encontro com o inesperado. A imprevisibilidade e a aventura são características deste modo de experienciar (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009, p. 133), porém, esse processo só funciona se o observador se desvincular de suas certezas previamente estabelecidas, conduta primordial para que componentes do território se manifestem. É um exercício constante onde o único caminho para habitar esse lugar é estar com a experiência ao seu lado; nunca sobre ela, em uma tentativa de controle e domínio (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009, p. 143).

O pesquisador, ao vivenciar o território de outras culturas, deve se pautar por esse olhar cartográfico, evitando assim conduzir o objeto de sua pesquisa a um fim distinto à sua natureza. Malgrado, ainda assim alguns percalços poderão lhe desvirtuar dessa cartografia, momento em que será essencial recuar e apontar tais desvios, pois a identificação das falhas também compõe o exercício de aprendizagem, conduzindo ao aprimoramento da experiência de pesquisa. Assim, “a perda momentânea de rumo não é necessariamente indício de inconsistência do problema ou de despreparo do pesquisador” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009, p. 204), mas uma atitude que nos leva a repensar um novo traço da dimensão investigada – desvios e

reconfigurações fazem parte desse processo – onde a atenção focada vai abrindo caminho a um desfoque à medida que se habita o território.

Nos estudos sobre as comunidades caiçaras da Ilha Grande, buscamos fortalecer essas conexões não hierárquicas por intermédio da instituição acadêmico-museal, que com elas mantém regular integração. Entre as atividades de campo executadas, é essencial ressaltarmos a experiência de visitação à Vila do Aventureiro, onde diversas certezas prévias foram quebrantadas pela dureza da vivência, *in loco*, da pesquisa científica.

Seria fácil supor que o desprendimento à vinculação hierárquica entre sujeito e objeto não seria superado com a simples chegada à Vila do Aventureiro, ainda que em nosso primeiro contato buscássemos nos adaptar ao ambiente antes de iniciada a pesquisa, sem o prévio conhecimento de todo o contexto de imersão forçada à cartografia deleuziana, ou seja: da breve experiência desde o embarque até cumprido todo o percurso para a chegada naquela praia.

No trajeto até a Vila do Aventureiro, o mar estava batendo, um pouco agitado, causando angústia aos inexperientes... e, neste percurso, o pensamento se voltava à terra firme. É notável como a concepção de agitado do estrangeiro se distancia daquela externada pelos nativos, pois, encorpada de seu conhecimento sobre o mar, aquela situação que era desventurosa ao primeiro, se identificava como cotidiana, quiçá exemplo de calma, para o último. Isso se verifica por ter como companheira de viagem naquela travessia de barco a senhora Neuseli Cardoso, caiçara nascida e criada no Aventureiro. Aparentemente ela se encontrava calma e plena, pois estava a caminho de sua casa, pronta para encontrar com os seus, confortável naquele balanço do mar, radiante como quem está deitada em uma rede com o vento batendo levemente em seu rosto. A beleza do trajeto, rota obrigatória para quem acessa aquela vila pelo mar, ameniza o desconforto experimentado. A ponta do Drago, uma pequena formação rochosa que, ao que o próprio nome indica, remete à figura de um dragão, se impunha como materialização do personagem alado eternizado por Neuseli em seu belo livro infantil, *Histórias da Ilha Grande*, onde imortalizou as histórias contadas por seu pai durante toda a sua infância. Cientes desse fato, sabíamos que não poderíamos perder a oportunidade de ver aquele elemento da natureza, que dentro do imaginário da cultura caiçara local sofreu uma verdadeira metamorfose: dragão, história, afeto e memória.

Na sequência, o primeiro aspecto constatado ao chegarmos à praia, e que nos atraiu fortemente a atenção, foi a reduzida quantidade de pessoas na faixa de areia, tanto de moradores quanto de turistas, considerando o magnífico e ensolarado dia. As casas, na sua simplicidade, eram um misto de residencial e comercial, onde havia modestos restaurantes. Ao olhar passageiro, uma pequena igreja branca se destaca daquele singelo conjunto arquitetônico. Outros elementos como uma série de redes de pesca e cordas organizadas em alguns pontos da

areia, além de pequenos barcos de madeira enfileirados – bem coloridos como se observassem o mar juntos, aguardando a próxima jornada –, seduzem por atenção. Estes artefatos promoveram um alerta que de imediato nos acometeu, a comunidade local que ainda praticava atividade de pesca, enfrentava aquele mar agitado diariamente. Suas redes eram como vestimentas para o trabalho, dobradas e desdobradas constantemente para acompanharem os pescadores na sua jornada para o mar, como em uma dança perigosa e necessária.

### **5.1. A imagem do barco emborcado: o encontro**

Após estas duas rápidas experiências vividas nos trajetos até a chegada ao Aventureiro e, posteriormente, ao alojamento, retomamos ao instante em que saímos para caminhar e conhecer o ambiente com maior serenidade. Sem saber exatamente o que encontraríamos naquela pequena vila.

De imediato nos deparamos com um artefato fora de sua função original, um barco emborcado que nos conduziu a navegar em pensamentos sobre suas jornadas no mar. A euforia da viagem não nos fez percebê-lo ao chegamos à praia. Ele já estava lá! Ele estava à vista de todos exatamente no trajeto realizado entre a praia e o alojamento. Quiçá, enquanto contemplávamos o conjunto de barcos coloridos acompanhados dos equipamentos de pesca – aqueles barcos que descansavam para enfrentar a próxima jornada e que viviam o auge das suas missões como barcos –, estivéssemos com o olhar focado em avistar estes elementos em vias de sua função típica (barcos prontos a navegar), afinal, acabávamos de passar pela experiência de enfrentar um mar que julgávamos bravio, ofuscando-nos da apreciação daquele encontro.

Este ponto de vista vai de encontro à cartografia defendida por Deleuze, que afirma não ser a funcionalidade do objeto quem legitima a formação do território, mas a sua expressividade (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009, p. 133). Além disso, os autores distinguem dois tipos de percepção, a háptica e a ótica, classificando esta última por elementos que naturalmente pertencem a um determinado local. Esta percepção cria a relação entre “figura e fundo” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009, p. 41) fazendo surgir uma hierarquia de domínio a partir da valorização da figura, moldada por uma dualidade sujeito-objeto, em uma visão distanciada e típica da representação imagética.

E naquele segundo momento, no reencontro que se fazia primeiro por força da dualidade entre função e expressividade, a certeza de que barcos eram unifuncionais começava a ser desconstruída. Ao observar mais atentamente o barco emborcado, foi possível perceber, naquele instante, algo para além do significado de ter experienciado a travessia marítima que

se fazia alento para aquela comunidade caiçara – estar no mar, usufruir daquela liberdade e da felicidade do retorno eram muito mais do que simples reflexos da face vigorosa de Neuseli.

O autor da imagem etnográfica se torna um participante, ele se encontra na imagem etnográfica, faz parte da cena, “o que interessa para a imagem etnográfica é o que encontramos de «nós» no Outro, ou o que rejeitamos do Outro” (ROCHA; ECKERT, 2014, p. 87). Contudo, a imagem de um barco emborcado em uma Ilha chama a atenção, pois deixou de cumprir sua função maior, que é navegar. Vários questionamentos surgem: Quem deve ser o dono daquele barco? Será que se ele for colocado no mar afundará? Quem de fato parou: o barco ou o seu dono? Quantas vezes fez o trajeto da ponta do Drago?

Talvez sejam infinitas as questões que um observador faça sobre o barco emborcado, certamente ele tem muita história para contar. Em se tratando de uma vila de pescadores, possivelmente foi um importante instrumento de trabalho e sustento para algum grupo familiar caiçara local. Refletir sobre sua trajetória, idas e vindas, é um tanto angustiante, já que ao que parece não poderá mais cumprir o seu ofício.

Afirma-se que quando o cartógrafo chega em campo, ele deve estar desprovido de regras metodológicas, deixando de lado expectativas e dando espaço para uma atenção sensível, abrindo a possibilidade de encontrar o desconhecido. Embora sempre estivesse ali presente, porém de modo virtual, este é o momento do qual o cartógrafo é guiado por atributos inesperadas do objeto (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009, p. 48-49).

Por outro lado, talvez este artefato tenha adquirido uma nova função, se tornando um elemento de contemplação e reflexão, uma tela invisível pousa sobre ele, na qual se torna possível percorrer seu caminho entrelaçado ao pescador, seu fundamental parceiro, até chegar àquele momento em que adquiriu imensurável valor simbólico no poente de sua jornada pesqueira. Essa nova incumbência estava abrigada em sua essência. Segundo

As suas cores, desbotadas, deixam pistas sobre o cuidado que seu dono tinha para com ele, quando em sua plenitude. Segundo Ponty (1997, p. 55), “a cor cria identidades, uma textura, uma materialidade, algo... o retorno à cor tem o mérito de nos aproximar um pouco mais do coração das coisas”. Certamente os tons de verde e azul vibravam contrastando com o branco da areia e o azul do mar e do céu. As pequenas perfurações em sua madeira mostram o desgaste e o quanto navegou. Este pequeno barco tombado nos fez sentir uma certa simpatia, uma relação de respeito e apreço por sua jornada já cumprida, assim como um ser que muito já contribuiu e que agora merece um descanso.

Analisando bem, é possível observar que a pequena embarcação foi feita de um único tronco, num processo artesanal, cuidadoso e meticuloso. Cremos que qualquer erro poderia ser

fatal, pois o impediria de navegar. Somente mãos hábeis saberiam esculpir tal peça. Lixar, alisar, lixar novamente, pintar para lhe dar uma identidade, quiçá um nome. É um processo que não se aprende na escola, afinal: não existe uma escola oficial de pescadores que ensine a fazer rede, barco e a enfrentar o mar agitado. A grande escola que essa comunidade caiçara tem é o olhar, um olhar que atravessa gerações, e que ensina sobre como escolher a melhor árvore para a produção de um belo e eficiente barco, que navegue plenamente e sirva de apoio para o pescador sobreviver e que, além de cumprir estas funções, gere um grande valor afetivo.

Para se tornar um pescador é preciso ter tido um longo trajeto de aprendizado, um olhar atento desde criança, envolto dos laços familiares onde você aprende o processo, e, quando adulto adquire o nome de pescador. Para olhares desatentos, um barco e uma rede seriam elementos suficientes para definirem a figura de um pescador. O que não sabem é que, além desses instrumentos, é necessário muito conhecimento. A imagem pode enganar os olhos, caso não consiga perceber de forma mais profunda, tornando fundamental deixar de lado as certezas adquiridas. Mas um barco sem um pescador, também perde a sua função, assim como um pescador o deixa de ser, na ausência do seu barco, é como se ambos perdessem a sua identidade.

Apesar dessas perdas esse objeto barco se reinventou. Na destreza de sua longa jornada também adquiriu marcas, assim como a pele do pescador castigada pelo sol ao longo da vida. Talvez ele saiba que não poderá mais navegar e já tenha se acostumado com esta nova função de objeto barco. Estas marcas são as provas vivas de seu desempenho ao cumprir sua função, como um fiel escudeiro ao seu companheiro pescador.

Não poderíamos deixar de lembrar-nos do depoimento de Neuseli. Segundo ela, quando um filho caiçara nascia, a primeira providência do pai era plantar uma semente de Guapuruvu, uma bela árvore com uma madeira bastante resistente, e então, quando o jovem completasse 18 anos, o Guapuruvu seria cortado. Ambos estariam adultos e aptos a cumprirem juntos uma nova jornada. A madeira seria esculpida com muita afeição pelo pai e este tronco que virou barco simbolizaria o jovem que virou pescador. Também envelheceriam unidos, num elo silencioso, sem a necessidade de maiores explicações, mas que todos compreenderiam.

Ao observarmos o local que fora escolhido para pousar o barco em terra firme, percebemos que se trata de um espaço cuidado com muito zelo, onde seu pano de fundo é uma belíssima parede de cobogós, colocado ali para dar maior destaque à sua nova função de objeto a ser contemplado. Uma mudança de uso e costume, mas que o põe em destaque recostando-o a um fundo confortável e sob a sombra de uma árvore, como se estivesse em um espaço expositivo a céu aberto em um lugar só seu. Recostado à árvore, faz-se um retorno à sua origem,

pois antes de ser barco era natureza. Uma imagem de alento tão merecida e justa para aquele elemento que prontamente cumpriu com sua função após passar pelo processo metamórfico.

Diante de suas marcas e de seu emborcamento, a conclusão que chegamos é que não mais entrará no mar, mas, apesar disso, não lhe foi tirada a possibilidade de contemplar o azul do céu que sempre o acompanhou em suas jornadas e o frescor do vento que bate suavemente nos veios de sua madeira. O apreço da comunidade por este barco, talvez de modo inconsciente ou não, é esplêndido. Refletimos que realmente o barco se tornou um companheiro fiel e considerado, onde lhe foi reservado um local confortante para ser admirado enquanto vive. Observamos que somente esta comunidade tão envolvida e habilidosa nessas transformações da natureza em objetos para a sobrevivência, saberia lhe dar um lugar digno. O respeito mútuo desse grupo pela natureza é conhecido há tempos, mas perceber nas suas entrelinhas esse cuidado é realmente um privilégio.

Pensamos que se fossem seguidos os protocolos de uma instituição museal, este pequeno barco estaria fechado em quatro paredes, com uma placa diminuta mostrando ao espectador a sua trajetória. Talvez ele se obrigasse a suportar e ficar ali parado, satisfeito com o resumo proferido pela placa, apático e obediente. Temos que admitir que antes de encontrarmos esse barco objeto éramos irredutíveis ao encarceramento museológico, pensando em sua conservação e preservação naquele ambiente ideal da funcionalidade.

Todavia esse pequeno barco emborcado nos mostrou o seu lado humano, se é que podemos chamá-lo assim. Agora percebemos a grandeza de sua existência, o símbolo de sua jornada que agrega toda uma comunidade. E é ali, junto a seus pares, que o criaram e lhe deram uma nova função, é onde ele se torna mais vivo do que nunca, envolto da brisa do mar, das estrelas, do sol e da chuva e do seu lugar de origem.

Ao desvelar toda experiência ocorrida naquele território a partir dos pensamentos instigados por uma imagem podemos ratificar que, de fato, assim como afirmou Etienne Samain (2012, p. 59), quando convivem com a fala, escritas, mitos e rituais essas imagens manifestam a única necessidade do homem; a de compreender e dar sentido à sua vida e a sua história. Além disso, corroboramos a tese de Latour, onde os objetos direcionam as ações do homem, não devendo serem vistos de forma hierárquica, mas é imprescindível entendermos que estão, e sempre estiveram, ao nosso lado durante toda nossa trajetória, auxiliando em nossas ações. Essas conclusões não seriam possíveis caso na chegada ao campo tivéssemos permanecido contaminados pelos métodos e certezas trazidos de outros momentos, o encontro com o barco emborcado foi um momento de desarmamento dessas ideias pré-concebidas, em um exercício de “aprendiz de cartógrafo” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009, p. 48).



## 6. CRUZAMENTO DE VOZES: A EXPERIÊNCIA DAS EDUCADORAS NO TERRITÓRIO DAS COMUNIDADES TRADICIONAIS

*Quando passamos a conviver no cotidiano local, percebemos o valor do conhecimento preservado e transmitido oralmente. Não há um momento específico para esses ensinamentos, ele acontece a todo momento, no convívio com os mestres, os mais velhos dessas comunidades.*  
(Iaci Sagnori de Mattos)

Dar vozes às escolas é fundamental para o cruzamento de ideias entre diferentes atores. Ouvir o educador que atua diariamente envolto dos saberes locais é de suma importância para a compreensão e desenvolvimento de um bom trabalho docente. É comum que no ambiente acadêmico aquelas vozes sejam traduzidas em experiências práticas, replicadas como fontes para os mais variados estudos e servindo como métodos complementares à formação de novos educadores ou para o aprofundamento das técnicas daqueles profissionais que já atuam em sala de aula. Essa espécie de integração entre ambos os conhecimentos é essencial, pois, conforme afirmam Francione Oliveira Carvalho e Olga Maria Botelho Egas (2021, p. 23), “*as vozes dos professores se encontram com as vozes de tantos estudiosos e nos movem para refletir sobre as culturas e a diversidade das narrativas tornadas visíveis pelas vozes e pelos documentos*”, ampliando a tecnicidade do saber para áreas multidisciplinares que extrapolam os limites das grades curriculares de quaisquer disciplinas acadêmicas.

Apesar de existirem inúmeras experiências em que as universidades visam suplantar os seus muros para vivenciarem a realidade daquele cotidiano de educação integrada às vicissitudes territoriais e segundo os costumes locais, no presente estudo daremos destaque àquelas realizadas pelo Ecomuseu Ilha Grande junto às comunidades daquela região, mesclando a multidisciplinariedade da atuação e dos registros do Ecomuseu com o foco de nossa pesquisa, ou seja: o ensino das artes visuais integrada à realidade cultural do corpo discente com atenção em suas narrativas e demais costumes regionais.

Sobre essas culturas e as diversidades de narrativas, Freinet (2004, p. 66) nos agracia com suas teses, ao defender uma pedagogia valorativa à simplicidade e às experiências vividas, aspectos seguidos pelo verdadeiro investigador, desarmando-se de suas considerações intelectuais e vocabulário complexo, caminhando em direção a uma educação que é apreendida todos os dias, nas vivências, nas trocas do cotidiano, indo para além dos muros da escola.

Esse é o preciso sentido que John Dewey (1979, p. 8), buscava espriar ao insistir por trabalharmos em sala de aula conteúdos que envolvam elementos do cotidiano do educando, impulsionando suas experiências para além daqueles muros, auxiliando-os em sua absorção do

conhecimento quando tais práticas são usadas no processo educativo, além de valorizar a sua cultura local, culminando com o resgate de saberes muitas vezes perdidos ao longo do tempo.

Nesse sentido, ao darmos vozes aos educadores que atuam diretamente com aquelas comunidades tradicionais, sejam da Ilha Grande ou de Paraty, identificamos entre suas práticas pedagógicas uma vasta valoração dos saberes locais, conciliando suas experiências do cotidiano, seus hábitos, suas crenças e demais costumes adquiridos e transmitidos a partir das relações entre os sujeitos que estão envolvidos no território em questão, como parte essencial de sua estratégia educacional para consolidar a apreensão de conhecimento pelo corpo discente.

Por essas razões, decidimos abraçar o trabalho de duas educadoras daquelas localidades, pela significativa atuação observada a partir do estreitamento de vínculos criado com a comunidade e da maneira singular de ambas ocuparem os espaços, tanto dentro, quanto fora, de suas escolas, principalmente ao incluírem no processo de aprendizagem aspectos do território e da cultura caiçara. Ademais, em momentos distintos, suas práticas educativas foram reconhecidas e devidamente contempladas com premiações por diferentes setores da educação e cultura. Importantes homenagens que valorizam a atuação dessas educadoras e reafirmam que estão no caminho certo, tornando-se influentes referências nesse trilhar da educação cujo ênfase se ancora na valorização da cultura territorial e que envolva os seus saberes locais.

Outrossim, viabilizar uma ecologia dos saberes, conceito utilizado por Boaventura de Souza Santos, é um modo de ressignificar saberes plurais produzidos por diversos grupos socioculturais, onde essas relações se tornam elementais, já que *“nos capacita a uma visão mais abrangente tanto daquilo que conhecemos como daquilo que desconhecemos, e também nos previne de que aquilo que não sabemos é ignorância nossa e não ignorância em geral”* (SANTOS, B. S., 2007, p. 94). Destarte, é fundamental o constante questionamento como método para encarar e selecionar os elementos que devem ou não ser objetos de atenção no ambiente educacional, pois, mesmo que esses elementos não alcancem ou promovam respostas definitivas, aquele método possibilitará a reflexão como forma e caminho para produção de novas soluções engajadas com as relações socioculturais presentes no cenário escolar.

### **6.1. Ilha Grande: a natureza moldando vidas e memórias**

Nosso primeiro contato com a educadora da Ilha Grande, Tatiana Mariano, se deu na “Semana Nacional de Ciência e Tecnologia”, organizada pelo Ecomuseu nas escolas da região. Realizamos diversas oficinas, sempre procurando integrar os temas aos saberes e as particularidades locais. Todavia, os singulares murais da sala de aula daquela educadora foram aspectos que atraíram a nossa atenção, pois neles prevaleciam o conhecimento sobre alguns

elementos do mar – como a pesca e barcos –, desvelando-se como um pequeno fragmento do universo vivido pelos educandos diariamente, afinal, muitas crianças daquelas comunidades são filhos de pescadores, o que estreita mais os laços com os saberes da pesca ou do mar.

Nesse primeiro contato, pudemos ver de perto o entrosamento entre a educação e a experiência vivida por aquele alunado, uma postura defendida por Dewey em muitos de seus estudos sobre o tema. Malgrado, esse pesquisador também aponta que dependendo da forma como essas experiências forem geridas, poderão ocasionar um efeito contrário. Não é incomum que algumas instituições de ensino atuem como meras divulgadoras de conteúdos educacionais, restringindo sua metodologia pedagógica a uma padronização em moldes quase empresariais, deixando de questionar quantos de seus alunos “*acharam o que aprenderam tão alheio às situações de vida fora da escola, que nenhuma capacidade de controle puderam desenvolver para o comando da vida?*” (DEWEY, 1979, p. 15). Essas situações de desconexão entre o que se pretende ensinar e a realidade dos estudantes tendem a consumir hábitos dispersivos no corpo discente, estimulando seu desinteresse pelos temas discutidos e fazendo com que a instituição deixe de cumprir o papel educacional esperado.

Por outro lado, o caminho transversal seguido pela educadora na Ilha Grande, ecoa em sala de aula a realidade que a cerca, fazendo com que o estudante tenha expressivo interesse em participar da experiência educacional, pois dialogará com sua própria existência e cultura.

Igual entendimento está disposto nos muros internos da escola Brigadeiro Nóbrega, na Vila do Abraão, nos fazendo refletir sobre a importância daquela indagação de Dewey, pois ali foi realizada uma pintura mural que representa os saberes da cultura caiçara, onde estão eternizadas diversas figuras reconhecidas pela própria comunidade como referência desses saberes tradicionais, concretizando uma narrativa cultural a partir das memórias identitárias do grupo ao qual pertencem. Vemos estampada a presença do mar, do barco, da pesca e das pessoas, como por exemplo, Neuseli Cardoso. São simbologias que a escola buscou como modo de agregar esses conhecimentos do território ao cotidiano escolar; uma forma de promover a articulação entre os saberes locais e uma visão de mundo mais ampliada, estimulando os alunos a se reconhecerem e expressarem seus sentimentos de pertencimento.

Por um momento, nos pautemos na figura do barco, seja por ele estar estampado no muro do pátio da escola, seja por ele estar presente na sala de aula, nas experiências propostas pela educadora e no cotidiano das crianças. Não apenas devido ao vínculo familiar, onde normalmente o pai costuma pescar ou trabalhar com embarcações turísticas, mas sim devido as próprias crianças da região se deslocarem diariamente pelas Vilas da Ilha Grande com o Barco

Escola, o seu único meio de transporte disponível, pois apenas pelo mar é possível que as crianças possam acessar às demais vilas onde se localizam as escolas para as suas faixas etárias.

Oportunamente, utilizamos o Barco Escola para nos deslocarmos entre as vilas durante algumas atividades de campo e acompanhamos de perto o trajeto dos estudantes. Alguns desembarcavam em píeres cuja residência era completamente isolada de qualquer outra vila, outros sequer possuíam escolas para quaisquer faixas etárias em suas vilas. Os trajetos são longos, mas necessários, e é nesse contexto que certos saberes se tornam fundamentais. A relação com a natureza se estreita como forma de respeito e sobrevivência, pois a qualquer instante as intempéries naturais podem se manifestar, tornando impossível que as crianças retornem com segurança para as suas casas pelo mar, situação em que aulas ou outras atividades são prontamente canceladas, evitando colocar os estudantes em situação de risco desnecessário.

Em nossas experiências de campo nos deparamos com essas situações alarmantes, e, em nome da segurança das crianças, fomos surpreendidos com o esvaziamento emergencial de uma escola e com o cancelamento das atividades programadas, pois era urgente o embarque e o retorno às residências, evitando assim que fossem atingidos pela tempestade que se aproximava.

Através desse e de outros pequenos traquejos, entendemos algumas particularidades daquelas comunidades insulares. Nas trocas de experiências realizadas com Tatiana Mariano, docente da Ilha Grande, ficou claro que todo o conhecimento exposto nas atividades educacionais vai além das pinturas identitárias dispostas nos muros da escola, pois exploram a paisagem, o território, o lugar e suas simbologias, incluindo o reconhecimento físico do terreno de sua região, tanto da ilha quanto do mar, afinal, suas realidades educacionais são indissociáveis da natureza que os cercam. Todo o processo dessas atividades é registrado com imagens e textos, como um diário. Em uma das atividades proposta, o Barco Escola foi diversas vezes revisitado durante o horário das aulas, como forma de refletir sobre a importância de todos os membros da comunidade conhecerem os singelos alertas da natureza que vem do céu, como as nuvens, a chuva e o vento<sup>7</sup>.

A gente mora numa Ilha e usamos muito o barco como meio de transporte. É super importante acompanharmos o tempo para ter uma viagem segura. Por isso fomos no barco da escola conversar com os marinheiros sobre salvação e foi muito legal. Aprendemos muitas coisas! (MARIANO, 2021, não paginado).

---

<sup>7</sup> Todos esses elementos da natureza estão reunidos no livro “Histórias da Ilha Grande”, da pedagoga Neuseli Cardoso, uma forma lúdica de valorizar e reconhecer as particularidades desse território insular.

A relação íntima com a natureza também pôde ser constatada a partir da proposta de observação do Pico do Papagaio, ponto mais alto da ilha, que, segundo afirmam, serve de orientação sobre as mudanças climáticas regionais. Essa constatação é estimulada pelas páginas do livro “Histórias da Ilha Grande”, produzido pelo Ecomuseu, onde estão estampadas séries de contos narrados por “Meu Santo”, caiçara da Vila do Aventureiro e pai de Neuseli Cardoso, que eternizou suas memórias naquela publicação. Uma versão desse livro está na exposição “Certos Modos de Ser Caiçara”, produzido em uma escala fora dos padrões, além das partes figurativas totalmente bordadas à mão. Ao menos um estudante daquela turma era morador de Vila Dois Rios e sobrinho neto de Neuseli Cardoso, o que auxiliou no enriquecimento da aula.

O avô de um dos colegas da turma disse que o "Meu Santo" (apelido de um caiçara já falecido) contava para as crianças que quando o tempo estava mudando o Pico do Papagaio (pedra muito famosa no Abraão que possui o formato de uma cabeça de um papagaio) virava para o outro lado. Decidimos então, ir à rua conferir, mas uma nuvem estava bem em cima do pico e não conseguimos conferir tal informação (MARIANO, 2021 , não paginado).

A partir desse depoimento, enfatizamos a importância da história oral que, além de preencher momentos de lazer de grupos familiares e comunidades, também remete ao campo de significados que as ações sociais comportam. Quando a história passa pelo processo de registro, leitura e contação, ela adquire a capacidade de expandir a visão de mundo, desperta sentimentos e o imaginário (SANTOS, M. R. E., 2014, p. 18), dando significado e preenchendo os espaços inabitados de nossas memórias, conforme afirma Maria Claurência Silveira, *infra*:

Uma bela história é aquela que faz amizade ou até briga com a gente, que parece nos dizer alguma coisa além do enredo que é apresentado. Uma bela história aproxima-se de nós e vai nos preenchendo os espaços ainda vazios de significados. Quando ouvimos uma história e esta cala mais fundo dentro de nós, passa a fazer parte do nosso acervo de intertextos possíveis. Essa história passa a nos habitar. Para contá-la ficamos mais à vontade, encontramos as palavras mais apropriadas, os gestos mais adequados, o ritmo perfeito de contar. Podemos contar apresentando melhor desempenho as histórias com as quais nos identificamos, aquelas histórias que nos habitam. Quando uma história de medo nos atrai ao invés de nos afastar, essa história vai construindo moradas imaginárias no nosso ser, refúgios para onde podemos nos transportar sempre que a criança que existe em nós sente-se cansada de enfrentar a vida de adulto (SILVEIRA, 2020 , não paginado).

A partir dessas histórias que nos habitam e nas quais nós nos encontramos é que a educadora procura criar diferentes formatos de aplicação do conhecimento em sala de aula. O seu envolvimento com a escola não poderia ser mais impetuoso, nascida na Ilha Grande suas origens familiares se entrelaçam aos povos caiçaras. Não é por acaso que a memória de sua avó,

pessoa de referência para a comunidade local – devido ao seu amplo conhecimento das tradições identitárias –, está estampada no muro da escola que leciona, na Vila do Abraão.

Moradora da Vila Saco do Céu, Tatiana Mariano atuava como professora no Centro de Educação em Tempo Integral Monsenhor Pinto de Carvalho, localizada na mesma vila. Em razão dessa proximidade com a unidade educacional, e por fazer parte da comunidade, era comum ver os alunos atravessarem a trilha próximo a sua residência a caminho da escola. Desse contato informal, os próprios pais, muito participativos na rotina educacional de seus rebentos, pediam atividades que pudessem ser realizadas com eles em casa. Com o início da pandemia em 2020, os laços criados com os familiares de seus alunos foram fundamentais para o desenvolvimento dessas atividades. A proximidade física proporcionou a produção de uma série de materiais com tarefas que deveriam ser enviadas em vídeo e em até 3 (três) dias. Essa dinâmica gerou grande expectativa nos alunos, que naquele momento tinham a escola como principal referência social diante das limitações impostas pela pandemia. Os alunos, sabendo que seus colegas veriam o resultado de seus trabalhos, passaram a caprichar mais no processo de produção de vídeos, além de se empenharem em estar bem apresentáveis nas filmagens, como se fosse um encontro físico na sala de aula (FUNDAÇÃO MARIA CECILIA SOUTO VIDIGAL, 2021, p. 107).

Nessas atividades foram produzidos objetos com materiais recicláveis, como jogos de tabuleiro, jogo da memória, criação de personagens com os diversos formatos de folhas das árvores e autorretratos. A cada envio dos vídeos pelos pais, eles captavam os momentos de produção das crianças, que comentavam as atividades realizadas, sempre demonstrando seus sentimentos e expectativas. Os pais reconheceram a importância dessas atividades no desenvolvimento das crianças, pois além deles, tios e primos se envolviam nas tarefas, integrando ainda mais as famílias, nesse momento tão delicado.

Essas práticas renderam à educadora o “Prêmio Educação Infantil Análise de práticas pedagógicas alinhadas à Base Nacional Comum Curricular”. Segundo Tatiana, essas atividades foram motivadas pelo direito a conviver e a brincar, fundamentos extraídos das orientações da BNCC, onde se descreve que cada prática deve dialogar com diferentes direitos de aprendizagem e campos de experiência<sup>8</sup>, devidamente interpretado pela educadora como estratégias correlatas ao nosso tempo histórico, conforme narra:

---

<sup>8</sup> Conforme se extrai da página 197 do BNCC: “as Artes visuais possibilitam aos alunos explorar múltiplas culturas visuais, dialogar com as diferenças e conhecer outros espaços e possibilidades inventivas e expressivas, de modo a ampliar os limites escolares e criar novas formas de interação artística e de produção cultural, sejam elas concretas, sejam elas simbólicas”.

Acredito que, quando os pais me procuraram, eles esperavam receber folhas de papel para as crianças preencherem, com exercícios mecânicos. Aos poucos, construí estratégias para demonstrar que as brincadeiras ensinam. Têm mais significado. (FUNDAÇÃO MARIA CECILIA SOUTO VIDIGAL, 2021, p. 107).

Sendo assim, é importante salientarmos que, de acordo com Lucíola Licínio Santos (2020, p. 254), a inclusão social dos alunos das camadas populares promovida pelas escolas é um princípio básico da democratização da educação, definida como um processo de formação humana, onde estão agregadas novas práticas pedagógicas que estimulam e provocam a contínua reflexão por parte dos docentes com “*compromisso ético relacionado à superação dos mecanismos intraescolares responsáveis pela exclusão dos estudantes das camadas populares*” (SANTOS, L. L., 2020, p. 255), portanto, fez-se patente como inovadora forma de inclusão democrática a atuação da educadora ao incentivar o uso dessas ferramentas típicas das tecnologias de comunicação como mecanismo de ensino, pois estimulou, em última análise, a entrada de seus educandos no universo das redes de conteúdos audiovisuais.

## 6.2. Paraty: uma construção dialógica com os saberes locais

*Dizem os pedagogos que é preciso uma comunidade inteira para educar uma criança, em Ponta Grossa, são as crianças que podem educar uma comunidade inteira.*  
(Mirian Fátima Espósito Macedo Pinheiro)

Paraty, assim como a Ilha Grande, possui em seu território parcela representativa de membros oriundos das comunidades tradicionais locais. Dentre elas se destacam os povos caiçaras, grupo cultural com traços bastante difundidos na região.

O estreitamento dos laços entre a comunidade local e a escola, teve início a partir de um projeto político-pedagógico que buscou trabalhar a Mata Atlântica, agroecologia e a preservação do Ecossistema da baía da Ilha Grande. Esse projeto foi desenvolvido pela professora Mirian Pinheiro, docente da Escola Municipal Apolônio dos Santos Pádua, localizada na comunidade de Ponta Grossa. Segundo afirma, sua inspiração para o projeto foi a ação de proteção ambiental realizada na década de 1970 por Dona Dorcília, educadora que havia realizado, em parceria com seus alunos, o replantio de diversas mudas na encosta localizada no entorno da escola, visando reparar o intenso processo de degradação da mata local devido às constantes queimadas que foram promovidas por longos anos. A escola é considerada a menor de Paraty, e por ter poucos alunos e apenas uma professora, adota o sistema multisseriado, onde os educandos de séries diferentes frequentam a mesma classe.

Aquele seu projeto foi desenvolvido com a participação dos discentes e de seus familiares, levando em consideração que o território onde a escola está inserida, dialoga

diretamente com a residência dessa comunidade. Conforme a própria professora afirmou, a arte foi um importante instrumento de ambientação, especialmente dos textos trabalhados com fervor e nos mais diversos gêneros, “*prosa, poesia épica, haikai, ciranda; maquete, diorama, gravação em estúdio de uma ciranda caiçara a partir dos textos; estandarte representativo, aquarelas, pintura a giz pastel e giz de lousa, mini esculturas*” (PINHEIRO, 2022 , não paginado), entre outros.

Os murais da sua sala de aula são repletos de textos e desenhos que dialogam com o entorno da escola. Neles, o mar e o barco são temas recorrentes, pois estão presente no cotidiano dos alunos. As atividades de conscientização sobre a preservação dos recursos naturais se estendem para além dos muros da escola, incluindo a criação de cartazes e estandartes com dizeres alinhados à conservação do meio ambiente, dando especial ênfase ao “*pensamento crítico, criatividade, pensamento sistêmico, adaptabilidade, capacidade de solução de problemas, pensamento empreendedor, autogestão intergeracionalidade na transmissão dos saberes e fazeres*” (PINHEIRO, 2022 , não paginado), perfilando o conteúdo escolar e as necessidades locais, fruto da identidade cultural do corpo discente, sob uma temática de valor universal.

Essas ações foram tema do minidocumentário “Um Pé de Nada, Um Pé de Tudo”, que participou do evento “Território e Educação Patrimonial – inventário participativo”, proposto pelo IPHAN e executado pelo Setor Educativo da Flip em 2018. Além da apresentação desse minidocumentário, as crianças produziram o “Alfabeto Literário Caiçara”, a partir das ações cotidianas que iam vivenciando, mediadas pelos saberes institucionais e típicos de suas tradições culturais (respectivamente, de dentro e de fora dos muros da escola), sob a orientação da educadora. Essa iniciativa ficou entre os 50 (cinquenta) finalistas no maior prêmio da Educação Básica, “Educador Nota 10”. Em dezembro de 2019, o alfabeto ficou exposto no escritório técnico do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), na Costa Verde, em Paraty, se destacando pelas ilustrações produzidas nos mais diversos tamanhos, acentuando e valorizando as singularidades dos saberes e fazeres da cultura caiçara.

Além da exposição, Miriam Pinheiro, recepcionou uma turma de estudantes de arquitetura que pesquisava transculturalidade, e propôs debaterem sobre aquele patrimônio imaterial, em aditivo a uma oficina experimental utilizando os mesmos materiais trabalhados com os alunos em sala de aula. Essas interações serviram para “*identificar práticas e ações pedagógicas geradas pelas escolas que podem ajudar a compreender como elas percebem a educação, a arte e a cultura; refletir sobre o que a universidade pode aprender das*

*experiências gestadas por elas*” (CARVALHO; EGAS, 2021, p. 23) se consolidando como uma troca importante para todos os envolvidos.

Essas trocas, reflexos da valorização da relação entre os diferentes conhecimentos, sejam eles sociais ou científicos, conforme nos ensina Candau (2020, p. 39), é uma maneira de dar voz aos diversos grupos socioculturais, e um modo de identificar práticas que poderiam ser trabalhadas no ambiente escolar, possibilitando que os alunos se tornem cidadãos críticos, conscientes de sua identidade, capazes de interpretar o mundo natural e social que os cerca. Essas práticas estão presentes naquele cotidiano escolar, atravessado por suas intensas relações sociais e culturais, cujas intercessões entre diferentes conhecimentos e experiências individuais oriundas de “*universos culturais plurais*”, fundem-se em saberes díspares, quiçá inovadores, como frutos de um processo de diálogos e confrontos constantes que resultam em verdadeiras experiências de identificação e pertencimento territorial e sociocultural.

E foi pensando em ampliar a nossa visão de mundo diante dessas experiências, que elaboramos um pequeno questionário como ponto de apoio e orientação às informações sobre a atuação da escola e dos educadores no território da Ilha Grande e de Paraty, onde estão presentes essas comunidades tradicionais, tendo como destaque a cultura caiçara. Nosso principal objetivo era descobrir como são os processos de atuação em sala de aula que auxiliam no fortalecimento e reconhecimento das identidades daqueles agrupamentos socioculturais. Essas questões tiveram como viés o estudo produzido pelo grupo de pesquisa Mirada<sup>9</sup>, cujo principal objetivo era identificar como a universidade poderia aprender com as experiências geradas a partir de práticas e ações realizadas pelas escolas, no que tange à arte, educação e cultura. (CARVALHO; EGAS, 2021, p. 23).

### **6.3. Questionário sobre a atuação das escolas pesquisadas**

O questionário elaborado contou com as seguintes questões:

- 1) Você poderia se apresentar? (nome, idade, cidade que nasceu, área que atua)
- 2) Qual o nome da escola em que atua e como você chegou até ela?
- 3) Quais espaços você ocupa na escola?
- 4) O que os/as alunos/as ensinam para você?
- 5) O que a sua escola faz para potencializar encontros com a cultura caiçara?
- 6) Qual a importância em valorizar o território e os saberes locais?

---

<sup>9</sup> Grupo de estudo e pesquisa em visualidades, interculturalidade e formação docente da Universidade de Juiz de Fora. Suas investigações mais recentes objetivaram identificar as relações que as escolas públicas de ensino básico da cidade Juiz de Fora têm com o ensino de arte e suas práticas pedagógicas.

- 7) A figura do barco aparece como simbologia no cotidiano dos estudantes?
- 8) O que inspira sua atuação na escola?

Cujos resultados apresentamos na sequência:

- 1) Professora Miriam Fátima Espósito Macedo Pinheiro; 67 anos; nascida em Nova Friburgo – RJ; e atuo nas áreas de educação e cultura.
- 2) Desde 2016, atuo na unidade costeira João Apolônio dos Santos Pádua.
- 3) Desde 2020, o prédio escolar está em reformas.
- 4) Os estudantes me ensinam diariamente sobre suas linguagens, seu repertório, a convivência com o mar, as influências da lua e do sol sobre as marés e o cosmo, todos sob a visão caiçara;
- 5) A escola integra o Programa Escolas do Território da UFF/IEAR e Núcleo de Pesquisa em Educação Diferenciada do Colégio Pedro II. De 2018 a 2021, a escola não contou com coordenação pedagógica efetiva e eficaz. Tive que ocupar esse espaço para potencializar a educação caiçara.
- 6) A construção da identidade e do protagonismo do estudante, o ensino e a aprendizagem com sentido; o letramento; o ensino contextualizado dos conteúdos.
- 7) Com certeza, o barco é o meio de travessia do mar. Símbolo de liberdade, de força e adaptação nas águas. As crianças amaram construir a cartilha do tempo com o marinheiro que as transporta até a escola.
- 8) Compreender e reconhecer o território, para que os sujeitos entendam as suas próprias histórias e, portanto, construam sua identidade. Para a educação integral, não há aprendizagem com sentido quando esta não considera o território em que está inserida a escola. É a partir do estreitamento desse vínculo que a cultura local ganha as aulas e a própria escola influencia em sua comunidade.

Por fim, esperamos que as ações dessas duas educadoras possam servir de exemplo para outras instituições de ensino tomadas como periféricas, estimulando que elas continuem a produzir conteúdos significativos para a formação de seus estudantes como cidadãos críticos, forjados a partir da valorização e preservação dos saberes e fazeres presentes em seus territórios e segundo suas identidades socioculturais.



Marinha, Di Cavalcanti (*supra*) e Alfabeto Caiçara, Paraty (*infra*)  
Fonte: Compilação da Autora

## 7. O SUL DA QUARENTENA: SE REINVENTANDO NA TRADIÇÃO

*Qualquer quarentena é sempre discriminatória, mais difícil para uns grupos sociais do que para outros e impossível para um vasto grupo de cuidadores, cuja missão é tornar possível a quarentena ao conjunto da população.*  
(Boaventura de Souza Santos)

As instituições museológicas foram diretamente atingidas, assim como diversos outros setores, pelo impacto negativo da pandemia. O Ecomuseu Ilha Grande não ficou fora dessa conta. Fechado para o público desde abril de 2020, se viu obrigado a adiar diversos projetos que beneficiariam às comunidades da região. Antes da pandemia, o cenário era promissor para uma série de parcerias, especialmente com a Secretaria de Educação de Angra dos Reis, que articulava os trajetos do Barco Escola para que os estudantes tivessem pleno acesso ao museu. Como se sabe, o principal meio de transporte da região é através do mar, pelas barcas, canoas, flexboat e tantos outros tipos de embarcações que por ali circulam. Isso se deve à ausência de ruas que façam ligação entre uma vila e outra. Veículos são proibidos em toda ilha, exceto no trajeto que liga Vila do Abraão (considerada a principal vila da Ilha, onde atracam as embarcações vindas do continente) até a Vila Dois Rios (onde se encontra o Ecomuseu Ilha Grande). Esses veículos são vinculados às instituições públicas, como: o Instituto Estadual de Ambiente (INEA), a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e a Secretaria de Educação de Angra dos Reis (SEC Angra). O ponto de encontro com os estudantes seria na Vila do Abraão, de onde seguiriam até o Ecomuseu com auxílio do ônibus escolar, atravessando o trajeto de 12 km pela estrada de chão (Estrada Dois Rios).

O deslocamento pelas trilhas é extremamente complicado, especialmente para que as comunidades as utilizem de forma regular, ficando como opção apenas para alguns, mas principalmente para os aventureiros e amantes da natureza usufruírem em seus momentos de lazer. Pelo mar, o combustível é o fator que mais encarece o trajeto; se tornando um obstáculo econômico. É muito comum moradores se deslocarem com alguma regularidade, normalmente por necessidade, para Angra dos Reis, seja para fazer compras, seja para irem a uma consulta médica, porém não conhecem outras vilas da região, justamente pelos entraves existentes entre um caminho e outro.

Falar do deslocamento é fundamental para nos situarmos sobre a vivência dos moradores da região nesse momento de pandemia. Parte dessas comunidades basicamente dependem do turismo para sua subsistência. Porém, na tentativa de barrar a proliferação do vírus, a prefeitura local impediu a entrada e saída de pessoas da Ilha Grande, permitindo a passagem somente dos moradores.

Todavia, em alguns momentos de afrouxamento das medidas sanitárias, foi autorizado o desbloqueio parcial e permitida a entrada de turistas em número reduzido.

Insatisfeitos, pescadores se organizaram em protesto e, com seus barcos bloqueando o cais do Abraão, impediram a entrada dos turistas (ALLIS; CARNEIRO, 2021, p. 10). Curiosamente, apesar da maioria dos moradores depender do turismo como fonte de renda, tiveram pleno discernimento do perigo e ameaça que representava o vírus e optaram por defender, à sua maneira, o território. Essas providências foram tomadas nos momentos de maior tensão, as quais foram relaxadas à medida que a vacinação avançou.

Não podemos deixar de citar que esse parcial isolamento foi o que favoreceu, durante muitos anos, a manutenção das tradições desses grupamentos sociais. Algumas vilas, por exemplo, ficavam afastadas do resto do mundo com a costumeira chegada de uma tempestade mais intensa. Todos sabiam que os fenômenos naturais ditavam, e ainda ditam, o ir e vir ilhéu. Porém, hoje em dia isso se dá de forma muito menos frequente, por conta da sofisticação e aprimoramento das embarcações.

Perante as incertezas vividas pelo mundo com a proliferação da pandemia do novo Corona Vírus, Boaventura de Souza Santos faz uma importante reflexão sobre a situação dos grupos geopoliticamente excluídos pela sociedade. Esses grupos, a quem o autor apelida de Sul, inclui as mulheres, os trabalhadores informais, os moradores da periferia, os pobres da cidade, dentre outros. Em dado momento, Boaventura explica que a epistemologia do Sul só existe à medida que perdura a epistemologia do Norte, ou seja: é uma luta entre dominante e dominado, onde a existência do senhor é condicionada à do escravo. Indaga sobre como estão as condições de vida dessas minorias atoladas em minúsculas residências às grandes famílias, especialmente durante os momentos no qual a quarentena foi imposta. Lembra que se isolar é um privilégio para alguns poucos, perto da vastidão desigual da sociedade, deixando clara a discriminação e vulnerabilidade desses grupos sociais. Empregos foram perdidos, famílias desestruturadas e a fome arrebatadora (SANTOS, 2020, p. 15). Esse seu olhar nos permite refletir sobre o mundo que estamos inseridos e, mais ainda, sobre como gostaríamos que o futuro fosse mais equilibrado quando da volta à normalidade, ou na sua reedição como novo normal.

Partindo dessas reflexões, voltamos nossos olhares para os moradores da Ilha Grande e nos perguntamos: como a população está encarando esse momento? Nos recordamos de outros episódios epidêmicos recentes: longe da proporção atual, a epidemia da febre amarela acometeu gravemente a região, em 2018. Esse episódio atingiu aos moradores e à fauna local. Os macacos bugios foram praticamente dizimados. Esse símbolo local, com seus inconfundíveis gritos

estridentes, deixou um silêncio esmagador na fauna regional. Felizmente, aos poucos, estão reaparecendo membros dessa espécie.

De fato, a pandemia atual em muito os afetou. O turismo, seu grande gerador de renda, parou por um curto período. A ausência do turista, especialmente dos estrangeiros, causou certo desespero e desamparo econômico. Porém, as associações de moradores e lideranças locais não esperaram a iniciativa do poder público e se organizaram em campanhas de conscientização sobre o uso do álcool e máscaras, além da distribuição de cestas básicas. A solidariedade e iniciativa da população e de diversas instituições foram fundamentais no equilíbrio e sobrevivência de muitas famílias (ALMEIDA, 2021 , não paginado).

A adaptação a essa nova realidade fez com que o Ecomuseu estreitasse os laços, de forma remota, com a comunidade. No caso de Vila Dois Rios, apesar da visitação às instalações do Museu não estarem liberadas para o público externo, a sua manutenção tem sido realizada com auxílio da equipe de apoio que reside no local, pois grande parte dos moradores daquela vila trabalham para a Universidade. Também atuaram na conservação preventiva dos espaços expositivos, que além de objetos, documentos e fotografias, incluem um extenso acervo de plantas vivas que necessitam de atenção. Esse foi o primeiro desafio da instituição na orientação constante e no cuidado com esses ambientes, sempre prezando pelos protocolos de segurança e evitando aglomeração entre as equipes.

Em relação ao diálogo entre as outras vilas, o modo virtual tem sido o principal canal de comunicação durante esse período da quarentena, através de atualizações no website, na realização de *lives* e pelas constantes publicações nas páginas do Ecomuseu nas redes sociais, como o *Facebook* e o *Instagram*.

Com esse rico material foi desenvolvido um projeto de comunicação nas redes sociais, especialmente para esse período de isolamento social, com o propósito de manter a interação com o público. Mensuramos que a maior interação se dava quando eram publicados temas relacionados à cultura local, atraindo a autoidentificação pelo público.

Essas informações foram pautadas na pesquisa realizada sobre a cultura tradicional das comunidades caiçara da região, onde são abordados aspectos como pesca, culinária, festas, costumes, brincadeiras, arquitetura, e tantos outros elementos que compõem os conhecimentos peculiares dessas comunidades, publicados em pequenos trechos em uma série denominada “Você Sabia?”, recheada com esses saberes locais.

Além disso, outras ações que poderiam ser desenvolvidas remotamente não foram paralisadas; desde a catalogação do acervo fotográfico, até o desenvolvimento de ações educativas a partir da produção de vídeos sobre os mais diversos temas, como: a história

prisional, a flora local e sobre sustentabilidade a partir de novos usos de resíduos sólidos (como a garrafa PET). Outro importante produto cultural tem sido a produção de diferentes jogos educativos (caça palavras, palavra cruzada etc.), que contém informações sobre as praias locais, a flora, a fauna e o tradicional uso das plantas medicinais, um saber que ainda persiste em vários quintais da região.

## Imagem 26 - Jogos interativos elaborados pelo Centro Multimídia do Ecomuseu Ilha Grande



Fonte: Produção da Autora, 2021

Outros importantes eventos de âmbito nacional, que passaram a ter sua programação de modo virtual, também têm integrado a agenda do Ecomuseu nesse período, como: a Semana Nacional dos Museus, Semana Nacional do Meio Ambiente e a Primavera dos Museus. Ademais, como primeira atividade realizada presencialmente desde o início da pandemia, em novembro de 2021, promovemos na Ilha Grande a Semana Nacional de Ciência e Tecnologia, onde visitamos a Escola Municipal Brigadeiro Nóbrega (localizada na vila do Abraão), a Escola Municipal Pedro Soares (localizada no Provetá), a Escola Municipal Brasil dos Reis (localizada em Matariz), a Escola Municipal Monsenhor Pinto de Carvalho (localizada no Saco do Céu), além da Vila do Aventureiro, que, apesar de possuir uma escola (com seus exclusivos nove alunos), optamos por realizar as atividades na base do INEA, local onde a comunidade costuma frequentar e está instalada a Biblioteca de Praia do Aventureiro (projeto do Ecomuseu Ilha Grande para estimular o hábito da leitura pela comunidade local).

Algumas dessas vilas possuem acesso limitado à energia elétrica ou mesmo à internet, fatores que nos direcionaram na busca por oficinas que se adaptassem a essas particularidades, possibilitando o acesso à tecnologia, através da Realidade Aumentada –tema apresentado no XXX Congresso Nacional da Federação de Arte/Educadores do Brasil- ou mesmo à valorização

dos saberes relacionados aos conhecimentos das plantas medicinais, através das oficinas de cianotipia. Outras atividades aconteceram em conjunto, integrando diversos conhecimentos- exposição sobre a biodiversidade terrestre e marinha da Ilha Grande; e que envolvem o conhecimento das plantas nativas e exóticas da região. Atividades que contribuíram para o conhecimento da flora e fauna e seu manejo adequado.

**Imagem 27 - Oficina de Cianotipia**



Fonte: Fotografia da Autora, 2021.<sup>10</sup>

**Imagem 28 - Exposição em Realidade Aumentada**



Fonte: Fotografia da Michael Marques, 2021.<sup>11</sup>

Após a finalização das atividades no Colégio Estadual Brigadeiro Nóbrega, a diretora Nadja Mara Silva nos presenteou com um belo agradecimento:

Á equipe do Ecomuseu,  
Meus agradecimentos e minha gratidão. Vocês trouxeram o conhecer e o experimentar no fazer pedagógico. O olhar curioso de cada criança descobrindo mundos que estão perto deles e que passaram a ver num prisma amplo e prazeroso. Que lindo dia, que lindo trabalho, que dignidade de cada um com cada criança ao apresentar os estandes tão cheios de material de pesquisa. Espero todos vocês mais vezes... Escola viva, escola que precisa

<sup>10</sup> Semana Nacional de Ciência e Tecnologia, 2021. Vila do Aventureiro. Mediação: Cynthia Cavalcante.

<sup>11</sup> Semana Nacional de Ciência e Tecnologia, 2021. Exposição: As Grandes Civilizações da América. Curadoria: Cynthia Cavalcante e Michael Marques. Escola Municipal Pedro Soares, Provetá. nov. 2021.

dessa união para continuar fazendo o que faz! Educação para a vida; Educação Pública de qualidade!  
Educar é um ato de amor!

Na região as aulas já voltaram ao formato presencial e muitas escolas adotaram o sistema de rodízio, onde em cada semana uma metade da turma frequenta as aulas – estratégia encontrada para reduzir as aglomerações entre os estudantes e garantir o retorno seguro para todos. Durante esse evento presencial também buscaremos estreitar os laços com os professores das escolas locais. Saliente-se que, alguns professores, como os da disciplina de artes, incluíram o Ecomuseu dentro do conteúdo programático de suas aulas virtuais, oficialmente gravadas pela Secretaria de Educação de Angra dos Reis.

Além das publicações periódicas nas redes sociais, a realização de *lives* foi uma experiência inovadora que fez parte das estratégias de ampliação da visibilidade do Ecomuseu durante todo o período de isolamento social. Destacamos algumas como “*A reutilização de Resíduos Sólidos como Material Alternativo na Arte e no Artesanato*”, com a professora Elaine Torres, onde apresentamos algumas atividades realizadas pelo Ecomuseu na Ilha Grande e no campus da UERJ no Maracanã. Aditivamente, nessa *live* foi realizada uma oficina de reaproveitamento de embalagens de Tetra Pak, buscando conscientizar sobre a quantidade de lixo que produzimos diariamente, inclusive no período de quarentena. É importante lembrarmos que a grande produção de lixo é um problema que ainda não foi solucionado na Ilha Grande. Embora, por ora, a redução dos turistas tenha minimizado esse problema, precisamos refletir sobre como será o futuro normal da região ilhoa.

Outra importante *live* envolveu os saberes locais, intitulada “*Conhecendo as tradições das comunidades caiçaras da Ilha Grande*”, onde tratamos da importância do Museu do Meio Ambiente, lugar que está abrigada a exposição permanente “*Certos Modos de Ser Caiçara*” (que trata dos saberes tradicionais da comunidade local), que possui inestimável valor como patrimônio histórico, por se tratar do único prédio remanescente da antiga fazenda existente na Vila Dois Rios. Essa *live* foi apresentada pelo professor Ricardo Gomes Lima, curador da exposição permanente, e contou com a participação da antropóloga Rosane Manhães Prado, que ao longo dos anos vem realizando diversos estudos sobre a comunidade caiçara da Ilha Grande e sobre os impactos que essas comunidades vêm sofrendo com as múltiplas transformações locais recentes.

Dentre tantas outras *lives*, também destacamos a que reunimos algumas professoras das escolas locais, que contaram sobre os desafios enfrentados durante o período de quarentena. Denominada como “*Educação Caiçara na Ilha Grande*”, buscamos enfatizar a importância da

preservação do patrimônio local, dos saberes tradicionais, e a necessidade de a educação estar inserida em todo esse repertório, visando frisar a importância da valorização das identidades culturais de seus alunos e moradores.

Nesse momento de incertezas de idas e vindas causados pela quarentena, buscamos cumprir com a função primordial dos Ecomuseus: de empoderamento e inclusão dos pequenos grupos locais, usando os recursos e métodos disponíveis para que toda a comunidade pudesse se reconhecer através dos saberes que elas salvaguardam, estimulando suas memórias afetivas e lhes dando força para seguir em frente.

Diante das atuais circunstâncias, de maneira tímida, podemos concluir que as comunidades de cada vila da Ilha Grande, com suas dificuldades e particularidades, vivem ou sempre viveram em um quadro de parcial isolamento, similar à quarentena atual. Conforme exposto, a dificuldade de locomoção provocada pelos obstáculos naturais, fizeram com que os moradores se adaptassem a um modo muito próprio de vida. Os moradores da Vila do Aventureiro, por exemplo, costumeiramente vivem períodos de isolamentos que lhes são impostos pelo mar revolto. Sem condições de travessia, aprofundaram seus conhecimentos sobre os recursos naturais e meios de subsistência, além de suas práticas culturais, de modo a construir técnicas próprias para se adaptarem às adversidades, um aprendizado passado de geração em geração, que apesar de estar se estagnando por eventuais mudanças também demonstra um grande senso de solidariedade entre os moradores (CARDOSO, 2011, p. 17). Outrossim, a extensão de seus quintais até as praias são remédios que amenizam os efeitos dessa quarentena, principalmente para as crianças. Decerto, na ausência das escolas foram muito afetadas nos estudos, contudo, em grau menor, preservaram sua cultura em brincadeiras e todos os demais lados lúdicos que o local pudesse lhes oferecer.

Enfim, podemos afirmar que as comunidades da Ilha Grande fazem parte da epistemologia do Sul, do qual tratou Boaventura, mas a organização entre eles, antecipando na medida do possível às iniciativas das autoridades responsáveis, ou a falta delas, é uma forma de mostrar que estão sempre se reinventando e se readaptando às intempéries, onde a defesa do território e dos seus sempre esteve em primeiro lugar.

#### **Marcha do Remador**

Se a canoa não virar,  
Olê olê olê olá  
Eu chego lá

Se a canoa não virar,  
Olê olê olê olá  
Eu chego lá

Rema, rema, rema, remador  
Quero ver depressa o meu amor  
Se eu chegar depois do sol raiar  
Ela bota outro em meu lugar

*Emilinha Borba*



Exposição de Barcos, INEA (*supra*) e Porto, Tarsila do Amaral (*infra*)  
Fonte: Compilação da Autora

## 8. A RIQUEZA ICONOGRÁFICA DO BARCO NAS ARTES VISUAIS

*Era inverno. Durante o mês de agosto, o mar ficou agitadíssimo. Ninguém entrava, ninguém saía da praia. Os pescadores ficavam dias sentados na espia, estudando os mares, quando de repente olharam para o lado esquerdo da praia e viram sete homens numa enorme canoa, jogando rede, pegando peixes, retornando à praia, colocando os peixes em sete balaies grandes e sumindo na mata cada um com um balaio na cabeça.*  
(Meu Santo)

### 8.1. A canoa: aspectos históricos, geográficos e culturais

A ampla representação dos mais diversos tipos de embarcações nas artes visuais é reflexo de sua excelência, uma vez que guardam significativas memórias da expansão humana pelo mundo em todos os momentos da história. São responsáveis por fundamentais trocas sociais que nos permitiram conhecer novas realidades, culturas e povos; aspectos que refletem diretamente nos nossos modos de vida atuais. Além de serem consideradas por muitos estudiosos como uma entre as mais admiráveis e úteis criações do homem, as embarcações fluviomarinhas, grandes ou pequenas, se consolidaram como instrumentos imprescindíveis de deslocamentos e conquistas. Seja na água doce ou salgada, canoas, jangadas, barcos, navios, balsas, barcaças, entre outras estruturas, contribuíram no desenvolvimento de diversas regiões do mundo. No Brasil, a primeira representação da canoa é datada de 1551, também considerado o primeiro registro iconográfico do país (PERRONE-MOISÉS, 2008, p. 53), essa multiplicidade de embarcações resultou das inúmeras trocas de conhecimento entre os diferentes povos que aqui conviveram, sendo o país com a maior variedade de canoas a nível mundial (NÉMETH, 2011, p. 9). Muito apreciadas por sua agilidade, são oriundas dos saberes dos povos originários ameríndios (MELLO; BRAZIL, 2009, p. 6), contudo, esses artefatos foram apropriados e largamente utilizados pelos europeus na exploração das regiões litorâneas e, posteriormente, no desbravamento do interior do país. Quando os portugueses chegaram ao Brasil, relataram ter encontrado apenas dois tipos de embarcações, as canoas e a jangadas. Ao longo dos anos os diferentes tipos de canoa pelo Brasil foram se adequando e refletindo as características de cada região de acordo com as particularidades de navegabilidade, climática e cultural.

Muitas das relações sociais formadas entre as diversas regiões de nosso país continental foram construídas tendo a canoa como seu fio condutor; relações essas que foram forjadas nas estradas fluviais e suscitaram fortes vínculos de pertencimento entre os envolvidos (VERSCHLEISSER, 1990, p. 73).

Essencialmente, os atores compõem no interior de seus espaços internos e externos, valores e traços de uma unidade, de vínculos de pertencimento. O pertencimento cultural é algo que, em sua própria especificidade, todos partilham. É uma particularidade universal ou uma universalidade concreta (HALL, 2003, p. 84).

**Imagem 29 - Canoa Caiçara**



Fonte: Compilação da Autora, 2022.<sup>12</sup>

Em várias regiões do país, a relação fluviomarinha propiciou importantes trocas que influenciaram diretamente aos modos de fazer, incitando à cultura material e às técnicas de navegação. Muitos ribeirinhos, habitantes do Médio São Francisco, se especializaram no ofício da navegação. Denominados como remeiros, eles eram grandes conhecedores dos rios locais, lhes possibilitando ser responsáveis pelo transporte de cargas e passageiros. Conhecer as particularidades da região era fundamental para atravessar com êxito os mais diversos rios, pois esses se revelavam diferentes em seus percursos, formatos, profundidades e graus de dificuldades. Com o trabalho diário nessas travessias, os remeiros desenvolveram uma grande resistência física, adaptando seu corpo ao processo de trabalho nas barcas (NEVES, 2003, p. 157). Seus limites e resistências se diferenciavam de acordo com os graus de dificuldades que essas travessias lhes exigiam, portanto, segundo Lévi-Strauss (1974, p. 4-5), esses indivíduos souberam “fazer de seu corpo um produto de suas técnicas e de suas representações”.

As canoas autóctones foram importantes meios de interligação no processo de desenvolvimento e expansão dos subúrbios de Recife/PE. Com áreas de produção localizadas em regiões isoladas e sem caminho terrestre adequado para escoamento de seus insumos, essas pequenas embarcações se tornaram os principais recursos de conectividade entre a região central da cidade e aquelas comunidades ribeirinhas que, por meio de seus remeiros – responsáveis regionais em transportar o açúcar produzido nas áreas agrícolas até os portos no início do século XIX – cumpriram um papel fundamental na expansão econômica da região (AROUCHA, 2017, p. 17).

<sup>12</sup> Na compilação foi utilizada, à esquerda, a obra “Negros fabricando vassouras com restos de cordas feitas de fibras de palmeiras”, de Jean-Baptiste Debret, de 1826. Ao centro, trata-se de ampliação de área marcada na imagem à esquerda. Por fim, na imagem à direita, trata-se de fotografia de uma Canoa Caiçara localizada na Vila do Aventureiro, Ilha Grande, realizada por Neuseli Cardoso, em 2011.

Já na região sudeste, as canoas eram favoritas tanto por sua agilidade na navegação quanto pela técnica de construção (a partir de um único tronco). Com o aperfeiçoamento desses modos de fazer, muitos colonos criaram frotas para escoltarem suas mercadorias, garantindo segurança com a presteza desses artefatos (MELLO; BRAZIL, 2009, p. 7).

Em um dos raros estudos sobre os diferentes tipos de canoas pelo país, o autor destaca o modo de fazer da canoa de um tronco só no Rio de Janeiro.

Na província do Rio de Janeiro o processo da construção apresenta algumas pequenas diferenças. Derrubado o pau, o falquejam com machado, dando-lhe a forma de um paralelepípedo, e depois a de casco bruto. Viram-no, desbastam por dentro com machado, e em seguida com enxó e goiva, furam em diversos lugares para marcarem a espessura da embarcação, e a esses furos, que servem de bitola, dão o nome de balisas (CÂMARA, 1937, p. 76).

Pouco estudada, a canoa de um tronco só reúne uma série de saberes centenários que estão se perdendo com o tempo. Em uma tentativa de preservar esse conhecimento, o IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, estuda a possibilidade de efetivar o seu tombamento como bem cultural de natureza imaterial do Brasil (NÉMETH, 2011, p. 4). O diferencial da canoa caiçara, para as múltiplas canoas de um tronco presentes em todo o território brasileiro é a forma única de fazer, onde cada detalhe é milimetricamente calculado, seguindo um único parâmetro, um saber passado de geração em geração (NÉMETH, 2011, p. 23).

## **8.2. A canoa representada nas artes visuais**

Símbolo de liberdade, mas também de cerceamento, as embarcações foram amplamente estampadas em toda a história das artes. Esse artefato é tema explorado desde a antiguidade mesopotâmica, tanto pela literatura quanto pela pintura. Esse desejo de retratar as embarcações se apresenta por meio de imagens que narram, muito bem, a formação cultural brasileira, com maior destaque para o tempo em que as embarcações eram tomadas como únicos fios condutores do litoral ao interior.

Envoltos de narrativas que contemplam mares e rios, essas pinturas formam uma harmonia entre a tradição e a modernidade, em uma alusão ao entroncamento dos rios do interior com o mar litorâneo. Alguns artistas se empenharam em descrever o barco em segundo plano, priorizando o panorama das cidades inseridas no contexto histórico-artístico, captando as transformações urbanas e culturais. Outros, captaram a natureza em sua essência, na criação de uma paisagem que descrevesse o país, criando um disforme reflexo da complexidade cultural brasileira (OLIVEIRA, 2007, p. 28). Dois aspectos intensamente retratados por artistas viajantes, enredos que requerem um olhar atual, principalmente no que cinge às visões

deturpadas que formulavam sobre os sujeitos ligados à identidade cultural do país, tomados como indivíduos pejorativamente exóticos (MORAES, 2011, p. 6).

A obra de arte nos conduz a uma narrativa que, de tempos em tempos, ao contemplá-las com maior cuidado, podemos descortinar em novas histórias, associar com outras imagens que – independentemente dessas percepções temporais – existem naquele espaço ocupado. Essas constantes formas de olhar que proporcionam novas descobertas só se tornam possíveis a partir de nossas experiências sobre elementos que já foram vivenciados anteriormente, ainda que nossa observação sobre os fatos tenha sido mais intensa ou contemplativa, não obstante também fosse fruto de uma simplória visão casual.

Esse repertório de imagens, que guardamos em nossas memórias e que constantemente recuperamos para fazemos conexões com as novidades apreciadas, é chamado, por Malraux, de “museu imaginário” (MANGUEL, 2009, p. 25). As terminologias que usamos para construir nossas narrativas frente a uma imagem não são frutos somente de um repertório iconográfico, mas também de circunstâncias particulares e sociais – sejam elas frutos da casualidade ou não. Exatamente por essas características que uma narrativa, resultante de uma obra, jamais será definitiva; podendo gerar novos modos de contemplação até mesmo para um espectador cujos olhos estejam habituados com aquela produção em particular (MANGUEL, 2009, p. 28).

Durante a criação de uma obra de arte, o artista é estimulado a trilhar os gatilhos que o espectador pode desenvolver ao contemplá-la. Momento em que todos os sentidos são ativados: olhar, ouvir, sentir gostos e cheiros, proporcionando uma completa experiência. Segundo Geertz, esse aspecto mostraria que a arte é uma ciência social, como a história e a antropologia. E, para a elaboração de uma semiótica da arte, seria necessário realizar um estudo dos costumes, de símbolos e outros indicadores que transmitem significados para um determinado grupo social, elementos que seriam fundamentais para garantir a sua sobrevivência (GEERTZ, 2018, p. 98).

Em cada época os modos de olhar se modificam, obras e objetos são estudados e percebidos de formas diferentes. Essa nova maneira de desvelar àqueles elementos dá vez a novos desdobramentos e interpretações sobre o que vemos e como vemos; onde os objetos adquirem diferentes e fundamentais significados para compreendermos a realidade e cultura de um determinado local (KNAUSS; MALTA, 2016, p. 6).

Observar a ressignificação dos diferentes modos de olhar a cada época, pode ser uma pista a ser explorada pelos professores no Ensino de Artes Visuais, de forma a frear a negação das memórias e símbolos oriundos das tradições populares, em detrimento da imagem social dominante, que promovem a depreciação e rejeição dos saberes populares que em contrapartida,

selecionam e legitimam grupos seletos como detentores dos saberes.

O artista francês, Jean-Baptiste Debret, assim como outros viajantes estrangeiros, durante suas atividades nas diversas expedições científicas realizadas em todo território nacional, buscou valorizar a natureza como aspecto definidor de nossa identidade cultural. Esteve a serviço da Corte, imbuído em retratar o cotidiano da Colônia onde estavam cravadas as barbáries do sistema escravagista brasileiro: temática expressamente recorrente em seus desenhos (LOPES NETO; OURIQUE, 2019, p. 45-58).

Tal observação nos remete à compreensão de que algumas narrativas do passado se mantêm eternizadas não apenas por meio da tradição oral ou dos textos escritos, mas também por imagens. A aquarela intitulada “*Negros Fabricando Vassouras com Restos de Cordas Feitas com Fibra de Palmeira*” (fig. 1), detalha a rotina do vassoureiro e exhibe as habilidades manuais que marcaram a cultura local da época. Todavia, mesmo que sejam distintas as razões atuais das de outrora, algo concernente ao exercício desse antigo ofício ainda se encontra enraizado na prática profissional de alguns cidadãos pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro (quem nunca ouviu a frase “Olha o vassoureiro!”?). Ademais, nos permite refletir sobre o lugar dessas mulheres e homens na sociedade contemporânea, visto que, tal como explícito na cena, esses indivíduos são, em sua maioria, descendentes dos reflexos daquela típica sociedade eternizada nas aquarelas de Debret.

Ainda observando a fig. 1, é possível notarmos, em terceiro plano, algumas embarcações à vela em meio a penumbra, para demonstrar o quão longínquas estavam. Essas embarcações nos rememoram a desumanidade dos Navios Negreiros, símbolo do homem branco, europeu e escravagista. Algo tão forte e influente em nossa formação cultural que, mesmo nas leituras de nossa sociedade da contemporaneidade, vemos artistas como Rosana Paulino e Tiago Santana estamparem em suas obras – com nítida revolta expressa em suas composições que mesclam fotografias, colagens e tons inenarráveis de críticas sociais – a infeliz realidade dos afrodescendentes que trazem marcados em sua existência uma contundente atuação social que a eles se contrapõem, prezando pelo cerceamento de suas liberdades e eternização da manutenção adaptada à atualidade das conformações à ferro e fogo praticadas nos antigos navios negreiros. Não podemos nos furtar a fazer um paralelo distópico próprio da contemporaneidade, pois aquele mesmo porto retratado em Debret, localizado na cidade do Rio de Janeiro, que está manchado na história pelo sangue de homens e mulheres escravizados, atualmente recebe grandes e luxuosos navios repletos de novos europeus, que atravessam o oceano atlântico no período das festividades carnavalescas para assistirem ao espetáculo produzido pela cultura afro-brasileira que outrora subjugarão.

Já no segundo plano, conforme o destaque da fig. 2, temos uma das primeiras representações iconográficas da canoa caiçara, caracterizada pelo talhe a partir de um único tronco. A fig. 3, por sua vez, nos revela que, apesar dos quase duzentos anos entre a representação de Debret e a fotografia digital recente, ainda é nítido que o processo de feitura da canoa de um tronco só acompanhou os saberes desse grupo cultural, um processo passado de geração em geração, especificamente de pai para filho, mostrando a força desses laços familiares e o importante vínculo dessas comunidades com seus saberes e fazeres<sup>13</sup>, cuja cultura se tornou a voz de sua resistência por tão longo tempo.

Sob um outro olhar, poderíamos afirmar que a aquarela de Debret narra significativos aspectos da formação cultural do país, a partir das simbologias presentes nas embarcações. Representam trocas culturais oriundas da miscigenação entre afrodescendentes, colonizadores europeus e povos originários, onde as mãos foram as principais ferramentas de trabalho e a natureza um importante instrumento mediador desses saberes. Esse legado de trocas culturais permitiu que as comunidades caiçaras se estabelecessem na região litorânea do país – entre o Paraná e o Rio de Janeiro. Posição geográfica que permitiu a essas comunidades adotarem a pesca como o mais importante entre os meios de subsistência que as conduziram à atualidade.

Segundo Costa (2005, p. 148), as imagens são repletas de significados, as múltiplas informações que elas proporcionam, seja uma fotografia ou mesmo uma pintura, tem servido como fonte documental para diversos pesquisadores, conforme descreve:

Imagens, fragmentos do todo, não podem ser percebidos desarticulados do universo social em que estiveram inseridos quando produzidos. Ao mesmo tempo, elas falam por si, elas revelam aspectos isolados em seu contexto. Nesse sentido, ao tratar da análise e dos modos de ver as pinturas, convém observar e indagar o que elas nos dizem a respeito das culturas em que foram produzidas e qual a sua finalidade ao ser criada (COSTA, 2005, p. 148).

Nessa perspectiva, podemos atribuir a memória como constituinte de identidades formadas através da autoidentificação e do sentimento de pertencimento que o indivíduo tem em relação ao grupo e que se manifesta no decurso das imagens e de sua contextualização, uma construção “de si, para si e para os outros” (COSTA, 2005, p. 147). As imagens produzidas pelos viajantes no século XIX e reproduzidas nos materiais educativos da contemporaneidade, são capazes de, a partir de uma autoidentificação, exceder as barreiras ditadas pela história oficial que prioriza os interesses hegemônicos. Quando as memórias escondidas se apossam do

---

<sup>13</sup> Atualmente, esses saberes e modos de fazer da canoa caiçara integram o patrimônio cultural imaterial brasileiro, caracterizado pelas “referências simbólicas dos processos e dinâmicas socioculturais de invenção, transmissão e prática contínua de tradições fundamentais para as identidades de grupos, segmentos sociais, comunidades, povos e nações” (VIANNA, 2016, p. 6).

espaço público, surgem as reivindicações múltiplas na disputa dessa memória, segundo Warley da Costa (COSTA, 2005, p. 147), a sala de aula é um espaço onde essas memórias escondidas ultrapassam as barreiras impositivas e se mantêm em constante construção.

Ao longo dos séculos, outros artistas representaram a canoa através de fotografias, pinturas e litografias, porém, esse veículo-artefato resistiu e permaneceu, por ser um importante instrumento cultural das comunidades tradicionais, passados de geração a geração, esculpido com a mesma destreza de uma obra de arte, que do mesmo modo tem o potencial de despertar no indivíduo o sentimento de pertencimento sociocultural.

Seja na música, poesia ou nas demais formas de expressões culturais, a canoa se apresenta como um ícone de nossa cultura que, de forma sutil, instiga o sentimento de autoestima e pertencimento territorial. Essas expressões culturais são excelentes artifícios para desvelar saberes ocultados, invisibilizados em nossas íntimas lembranças, cujo contexto escolar, por meio do Ensino de Artes Visuais, lhe potencializa uma nova ressignificação.

#### A canoa virou

A canoa virou Pois deixaram ela virar Foi por causa da menina Que não soube remar  Se eu fosse um peixinho E soubesse nadar	Eu tirava a menina Do fundo do mar  Siri pra cá Siri pra lá  A menina é bela E quer casar
---	--

*(autor desconhecido / domínio público)*

### **8.3. Giovanni Battista Castagneto: um artista acadêmico com traços modernista**

Em uma imperceptível tangente, o artista Giovanni Battista Castagneto (CERÓN, 1990, p. 23), um europeu que foi considerado como precursor do modernismo brasileiro ainda na segunda metade do século XIX, produziu grande parte de sua obra a bordo de uma canoa (FUNDAÇÃO INTERARTIVE, [s.d.] , não paginado). Pincelou ao longo de sua jornada, nos mais diversos suportes, uma infinidade de embarcações em seu dicotômico conflito entre o moderno e a típica pintura acadêmica. Talvez essa fosse sua principal característica: um percorrer constante nas fronteiras de um olhar arrebatador e dividido entre a percepção singela e livre e a percepção limitada pelas regras academicistas as quais foi exposto e conformado a absorver em toda a sua jornada.

Considerado como o maior “pintor de marinhas”, seu ateliê era dividido entre as grandes telas tradicionais e as pequenas bases de madeira, que por sinal eram bastante inusitadas para a época por se tratar de pequenas caixas de charuto que fugiam completamente das técnicas e

suportes tradicionais<sup>14</sup>. Os críticos da época, acreditavam que suas produções em suportes diminutos eram míseros estudos, rele “manchas” figuradas como etapas antecedentes à finalização das grandes telas que ansiavam por expor nos magníficos salões da elite. Não concebiam que as obras de um artista não tivessem uma função comercial, presumiam que o seu fim era se amoldar aos desejos dos detentores do gosto estético universal (CERÓN, 1990, p. 24).

Esse pequeno detalhe, que passou despercebido pelos críticos da época, se tornou o maior trunfo de Castagneto, a sutileza de suas pinturas, sem um propósito específico, era o que as definia como próprias da pintura moderna. O artista autorizava ao seu olhar poético perceber o entorno e alimentar sua alma com a produção de trabalhos dialógicos com o seu próprio silêncio, frutos de compreensão ou necessidades privativas de sua psiquê. Essas pinturas compactas aproximavam fisicamente os espectadores da obra, onde poderiam vislumbrar a sua essência, principalmente através do vigor e textura de suas pinceladas, diferente das grandes produções de cavalete que distanciavam o público com sua redoma “erudita”.

Cerón também afirma que a sua escolha por temas marítimos, havia sido uma opção pautada na sua expressa negação de representar a cena urbana da época. Os poucos momentos em que retrata a cidade se resumem às casas modestas e às canoas de pescadores, temas que partilhavam de um sentimento de não pertencimento, ou exclusão, por parte daquela sociedade que se acreditava em pleno processo de desenvolvimento. O próprio artista se sentia deslocado de toda aquela prosperidade urbana, por mais que fosse aceite por ela. Em suas pinturas se encontravam os “outros” tão suprimidos quanto ele daquele progresso universal, onde a própria academia de Belas Artes fazia parte. Sua obra era uma afirmação de sua atualidade, uma forma de se encontrar no mundo, apesar dessa leitura não ser plenamente compreendida pelos outros.

Sua pintura exprime uma natureza sem hierarquias entre os elementos que a compõem, a representação de uma canoa forma um conjunto harmônico entre o céu, a areia e o mar, num processo construtivo, que capta apenas um trecho de toda a imensidão do espaço, uma fração da realidade. Diferente de outros pintores que adotavam o mesmo tema, o artista observava a paisagem como uma realidade enxuta, que não inspira ou envolve, carregada por uma luminosidade atroz, numa vastidão de solidão sem fim, que Castagneto tanto se identificava (CERÓN, 1990, p. 26).

---

<sup>14</sup> O artista utilizou diversos tipos de suportes como “cartão, fundo de caixas de charuto, pratos, palhetas e até mesmo, num caso, uma pele de bacalhau seco” (MIGLIACCIO, 2000 *apud* OLIVEIRA, 2007, p. 32).

É nesse olhar desvelado que o artista vê o excesso de luz como ofuscante das cores, entendia que o excesso de luminosidade as impedia de se manifestar, por isso passou a adotar tons pastéis, pois dessa forma, poderia representar sem hierarquias toda a materialidade da obra, atingindo o ápice de seu experiente olhar, seu maior trunfo. Foram nas pinturas feitas sobre as caixas de madeira que Castagneto exprimiu seu mais íntimo olhar, onde seu corpo e sua pintura se confundiam num só, numa lucidez e proximidade arrebatadora com a obra, de quem está familiarizado com o seu entorno, todos os planos da extensão da pintura, se tornavam um só ao alcance da superfície, marcando toda a expressividade na obra (CERÓN, 1990, p. 27).

A vastidão de suas pinturas munidas de uma singularidade e harmonia, foram elementos até então inéditos na produção artística brasileira da época. Sua obra é concebida a partir dos sentimentos e percepção do artista, não mais por regras ditadas como universais. Apesar de toda a unidade encontrada na obra do artista que o contempla como precursor no seu tempo, Cerón afirma que após uma viagem para a Europa, cujo objetivo seria aprimorar sua técnica, “aprendendo” com artistas estrangeiros uma nova forma de representar, Castagneto teve as suas obras invadidas pela luz, transparecendo um ambiente calmo e acolhedor. As formas passaram a ter seus contornos marcados, as pinceladas perderam sua expressividade e a sensação de proximidade foi cessada. Essas eram suas principais características, e representavam “a marca de vivência do ato de pintar, deixando sua impressão sensível no quadro mediante o embate direto com os suportes e os materiais” (CERÓN, 1990, p. 26).

O artista se perdeu diante do olhar estrangeiro. Passou a representar o que seria o correto segundo os mais ilustres detentores dos gostos universais, se deixando amoldar produção, inovando no uso das pequenas caixas de madeira como suporte, além de suas pinceladas fortes e marcantes: um vanguardismo que segundo a autora se aproximava da delicadeza do trabalho de um artesão, com seu modo próprio de fazer.

Apesar do “tom arcaico e familiar” de sua obra, típico do academicismo, a astúcia em representar de imediato os estímulos sensíveis em suas obras foi um dos aspectos que o tornou um dos artistas mais importantes do modernismo, na medida em que procurou “assumir a falta de solução, ao reconhecer o mundo como tensão”.

É notável que as artes visuais, por si só, têm o potencial de conduzir nosso olhar sobre as histórias e diálogos emanados dos infinitos percursos traçados pelas embarcações em distintos locais e períodos. Dos mais simples aos mais sofisticados, dos reais e essenciais à subsistência das comunidades aos fundamentais e onipresentes veículos à manutenção das mitologias de todas as religiões, eles foram registrados sob o fito de inúmeros artistas, captados nas mais singelas pinceladas e envoltos em detalhes que só uma vista atenta e treinada

alcançaria, embora muito nos tenha a dizer, pois nos serve de gatilho, ao menos, à compreensão da produção artística essencialmente brasileira.

Para além disso, nada obstante o Brasil ser o país com a maior variedade de canoas do mundo. A partir do registro iconográfico desses artefatos nas artes visuais é possível vislumbrar, além dos elementos formativos da pintura, aspectos como a configuração, o desenvolvimento de cada região e suas características construtivas próprias, nos elucidando que essa variedade de embarcações, nas suas formas, tamanho e funções são resultantes dos modos de ser e fazer da múltipla riqueza cultural do Brasil.

A grandeza e importância dessas embarcações para o patrimônio cultural imaterial do país nos revela a urgência em percebê-las como parte da constituição de nossa identidade, que não pode se perder com o tempo, uma vez que dentre tantos motivos, a moderna tecnologia ocidental tanto auxilia, quanto se torna um instrumento avassalador que naturalmente nivela os costumes e olhares nos lugares aonde chega. Sendo assim, constatamos que a rica iconografia das embarcações nas artes visuais é uma forma de documentar e “exercer o princípio democrático de acesso à informação e formação estética de todas as classes sociais propiciando-se na multiculturalidade brasileira uma aproximação de códigos culturais de diferentes grupos” (BARBOSA, 2014, p. 34).

Assim como a arte, a história também nos proporciona a consciência de uma identidade nacional abrangendo toda a sua multiplicidade, tornando-se essencial o conhecimento visual e formal que transitam nas artes popular e erudita (BARBOSA, 2014, p. 34), sem se deixar levar por seus códigos por vezes considerados universais, uma cilada que Castagneto, no seu “jogo do ambíguo” sabiamente transitou, mas, que se deixou levar.

**Pescaria (Canoeiro)**

Ô canoeiro  
Bota rede  
Bota rede no mar  
Ô canoeiro  
Bota rede no mar  
Cerca o peixe  
Bate o remo  
Puxa corda  
Colhe a rede  
Ô canoeiro  
Puxa rede do mar

Vai ter presente pra Chiquinha  
Ter presente pra Iaiá  
Ô canoeiro puxa do mar  
Cerca o peixe  
Bate o remo  
Puxa corda  
Colhe a rede  
Ô canoeiro  
Puxa rede do mar  
Louvado seja Deus  
Ó meu pai

*Dorival Caymmi*



Menino com Barco, Acervo Ecomuseu Ilha Grande (*supra*) e Barco, Bispo do Rosário (*infra*)  
Fonte: Compilação da Autora

## 9. CADERNO DE ARTISTA: FIO CONDUTOR DO PROCESSO CRIATIVO

*Aqueles que moram nas fronteiras estão re-pensando, re-vivendo e re-fazendo, os termos das suas identidades ao se confrontarem com a diferença e semelhança em um mundo aparentemente contraditório.*  
(Rita L. Irwin)

Ao longo do curso de pós-graduação Saberes e Fazeres no Ensino de Artes Visuais, do Colégio Pedro II, nós, alunos, fomos instigados a produzir um caderno de artista, instrumento pelo qual deveríamos elaborar, a partir das inspirações e experiências desencadeadas no decorrer das aulas, um modo de estimular o processo criativo do grupo.

Alguns dos assuntos tratados no curso tinham como ênfase as relações sociais, os conflitos, os desafios do universo escolar, a cultura e a arte. Diversas vezes esses temas desencadearam ricos debates e trocas a partir de depoimentos dos professores, alunos da pós-graduação, sobre as adversidades e obstáculos do Ensino de Arte no cotidiano escolar. Esses conceitos despertaram a produção de um protótipo que fugiu do padrão utilizado nos cadernos de artista, confeccionados a partir de materiais que normalmente são descartados no lixo<sup>15</sup>.

Ao invés do habitual caderno, utilizamos uma caixa para armazenar as demais produções. Trabalhamos com pequenas placas de papelão, nas medidas de 36x23cm. Tanto na frente quanto no verso colamos diversas tampas nos mais variados tamanhos e formatos, nas cores azul, amarelo, branco, vermelho, preto e verde.

**Imagem 30 - Jogo de Encaixe**



**Fonte:** Fotografia da Autora, de seu Caderno de Artista, 2021.

O objetivo principal do protótipo foi estimular o processo reflexivo sobre o sentido de cooperação, percepção e respeito às diferenças, características naturalmente presentes na complexidade das relações sociais. Assuntos que os professores poderiam trabalhar com seus alunos em sala de aula de forma lúdica e com materiais de fácil acesso. Nesse caso, todos

<sup>15</sup> Essas aulas ocorreram durante o período de isolamento social em razão do COVID. As tampas dos mais diversos recipientes, com variados tamanhos, cores e formatos, serviram como material experimental. Outrossim, essa experiência possibilita a conscientização sobre a quantidade de “lixo” que produzimos.

poderiam manipular e criar conexões e formas diferentes segundo suas escolhas, montando seus padrões a partir dos cortes verticais de cada uma das placas – espécies de encaixes que permitem o manuseio dessas possibilidades.

Conforme se nota, a variação das cores e das formas compõem os elementos visuais observáveis para alcançar a harmonia requerida pelo participante. Ao manipular as placas, o aluno perceberá que suas bases são similares e que possuem vãos que lhes facilitam o encaixe de umas com as outras. A partir dessa troca, dessa cooperação mútua entre as placas, dá-se forma à montagem pretendida e asas à criatividade.

Contudo, enquanto desenvolvíamos a ideia, percebemos que poderíamos expandir o conceito colaborativo, já que a proposta inicial permitia que apenas uma pessoa por vez pudesse manipular e montar a sua própria combinação. Por outro lado, um jogo de encaixe multiforme permitiria que outros jogadores pudessem participar daquela experiência.

Por se tratar apenas de uma proposta para o caderno de artista e pela limitação do material disponível durante o processo de elaboração, nosso protótipo não se expandiu de modo a se tornar multiforme. Todavia, acreditamos que ele possuía o potencial ampliativo necessário para possibilitar a colaboração entre diversos jogadores. Essa colaboração se iniciaria com o processo de coleta e separação de materiais variados que se adequassem ao propósito, podendo, por exemplo, diversificar sua textura e cores criando um grande complexo de encaixes e formando uma verdadeira cidade colaborativa, que, apesar do caos aparente, fosse passível de fomentar a harmonia entre os diferentes.

Assim, nos limites do escopo apresentado, almejamos que o processo educativo proposto durante o jogo estimule o desenvolvimento humano, traçado na relação com o meio social e com o outro. Também é possível explorar elementos da linguagem visual como linha, forma e cor, além de questões como equilíbrio, contraste, conexão e desconexão entre as partes.

### **9.1. Jogo da Memória Caiçara: conectando arte e cultura**

Com o intuito de montar um produto que fosse utilizado no processo de ensino e aprendizagem, entendemos que um caminho que flerte com o lúdico seria o mais eficaz. Desse modo, elaboramos as seguintes questões norteadoras: De que modo a produção de um produto lúdico auxiliaria no processo de ensino e aprendizagem? Haveria algum jogo capaz de ser enquadrado como um produto lúdico viável para contribuir com o Ensino de Artes Visuais em paralelo com as experiências cotidianas?

Esses questionamentos foram se aprimorando à medida que novas possibilidades imagéticas, sejam representações do cotidiano, sejam aquelas que compunham o acervo da exposição “Certos modos de ser Caiçara”, eram identificadas ao longo da pesquisa.

No percurso, o jogo de encaixe produzido para o caderno de artista, albergava a ideia de conexão entre um produto lúdico e o aprendizado, restando-lhe ter sua aplicação reformulada em uma nova versão, fazendo uso de elementos capacitados a desencadear largas emoções e sensações de estímulo à memória do seu observador<sup>16</sup>, ou seja: imagens.

O seu contexto, pautado nas conectividades de cores, formas e equilíbrio, nos conduziu a uma combinação entre as artes visuais e os saberes e fazeres desse grupo cultural. Assim, produzimos o “Jogo da Memória Caiçara: conectando arte e cultura”. Nesse jogo de imagens estão presentes alguns elementos que envolvem a vida simples das comunidades caiçaras, como a casa de farinha, o samburá, a banana verde e a taipa, em consonância com as pinturas de artistas como Alfredo Volpi, Djanira, Cândido Portinari, Caribé e outros.

Conforme afirma Ana Mae Barbosa (1998, p. 18), o processo de apreciar as imagens produzidas pelos artistas é um artifício fundamental para a livre-expressão dos alunos, um modo de aprendizagem contínuo, no qual aspectos básicos da criatividade são intensificados, como: a fluência, a flexibilidade, a elaboração e a originalidade. Em contrapartida, ao trabalhar pedagogicamente esse processo de apreciação, é possível formar cidadãos críticos habituados a discernir uma produção artística de alta qualidade das demais, elemento fundamental para o desenvolvimento cultural de um país.

Desse modo, ao utilizarmos as reproduções imagéticas no contexto do jogo, estaríamos de forma lúdica contribuindo com o processo de aprendizagem, aplicando as capturas de imagens do cotidiano caiçara em contraponto com artistas das artes visuais que expressaram sua visão sobre a cultura popular. Um misto que somente o olhar do jogador poderá, a partir de sua subjetividade, fazer as conexões, onde a lógica flui de acordo com suas próprias vivências, desencadeando uma sintonia e cumplicidade visual a partir das imagens que se cruzam e se completam.

A riqueza visual dessas imagens está na simplicidade, desvinculadas das propagandas pela mídia, sem um propósito de seguir os padrões pré-estabelecidos pela poderosa indústria do consumo que assola o mundo. Elas nos evidenciam a força cultural do país. As pinturas dos artistas, por exemplo, estão repletas de símbolos que representam diversos grupos culturais. A

---

<sup>16</sup> A busca pelo aprimoramento da ideia nos remeteu ao “Jogo da Cidade” produzido pela Escola do Olhar, vinculado ao Museu de Arte do Rio (MAR).

potência não está exatamente nas imagens, mas no processo transformador que elas proporcionam ao olhar curioso do observador. A consciência dessa transformação se faz necessária no percurso formativo do educador, que permite aos seus alunos desenvolverem a percepção do olhar. Essa forma de enxergar pode ser estimulada à medida que o educador propõe, por exemplo, encontrar na paisagem o inesperado.

**Imagem 31 - Pés Caiçara**



**Fonte:** Acervo Ecomuseu Ilha Grande, 2014

**Imagem 32 - Pés**



**Fonte:** Cândido Portinari, 1938.

Segundo Herbert Read (1982, p. 52), o cérebro, ao longo da vida de um sujeito, capta uma série de imagens que ele chama de “reflexão do objeto no cérebro”. Contudo, essas imagens permanecem adormecidas, juntamente com os vestígios de outras experiências imagéticas, e podem, a qualquer momento, ser lembradas, reproduzidas no presente ou no futuro.

Do mesmo modo, Etienne Samain (2018, p. 23-24), busca por respostas que envolvam a autonomia das imagens, que nos conduzam à formação de novos olhares e parâmetros críticos no seio da sociedade. O autor sugere que as imagens teriam autonomia, vida própria, pois, entre si, elas se comunicam e dialogam. Por isso seriam capazes de promover e instigar ideias ao seu observador, pois “uma imagem forte é uma forma que pensa e nos ajuda a pensar”.

Ana Mae Barbosa (1998, p. 16), reflete que a imagem, base fundamental das artes visuais, torna possível a compreensão de quem somos, de onde estamos e de como nos sentimos, potencializando a avaliação crítica de qualquer imagem que venha a nos confrontar ao longo de nossas vivências.

Esses apontamentos também estão descritos nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs), onde jaz enfatizada a importância da contextualização do Ensino de Arte às vivências do aluno, auxiliando no processo de ensino aprendizagem que envolve a relação com o grupo, a criação, a imaginação e a investigação:

Ensinar arte em consonância com os modos de aprendizagem do aluno significa não isolar a escola da informação social e, ao mesmo tempo, garantir ao aluno a liberdade

de imaginar e edificar propostas artísticas pessoais ou grupais. Nesse contexto, o aluno aprende com prazer a investigar e compartilhar sua aprendizagem com colegas e outras pessoas, ao relacionar o que aprende na escola com o que se passa na vida social de sua comunidade e de outras (BRASIL, 1998, p. 44).

Nesse contexto, as imagens enquanto modo de aprendizagem, exercem sua função ao constituir elos a partir de elementos que o aluno possa se identificar, ao mesmo tempo em que traça uma conexão com a pintura dos artistas, possibilitando que o professor conduza um valioso diálogo para o processo de apreciação dessas imagens; instigando novos olhares sobre as obras de artes e estimulando o diálogo com as coisas do mundo, de modo que possa surpreender a todos com essas descobertas sensoriais.

## **9.2. A Dinâmica do Jogo**

O jogo é composto por fotografias coloridas de artefatos, elementos e ações do cotidiano que moldam os aspectos da cultura caiçara da Ilha Grande. Os seus saberes e fazeres captados na casa de farinha, no uso do pilão, na pesca, nas brincadeiras das crianças e das celebrações, além de pinturas de artistas que retrataram os hábitos, comportamentos e elementos da simplicidade do povo brasileiro, principalmente dos povos que viviam ao longo de todo o litoral do país.

Essas imagens estão distribuídas em 30 cartas, impressas frente e verso, totalizando 60 imagens diferentes. Cada peça terá pontos de encaixe (dois cortes) onde poderão ser conectadas umas às outras, de acordo com o intuito e percepção de cada jogador. O jogo pode ser colaborativo, com até 5 pessoas participando, ou em dupla, de modo a manter a dinâmica.

O importante é que todos os participantes possam colaborar, formando um grande complexo, fazendo conexões das pinturas dos artistas com elementos do cotidiano. Esses, poderão ser observados nas relações entre a paisagem, os costumes, os habitantes e os modos de ser caiçara. As possibilidades são amplas, onde a proposta do professor ou sugestões dos alunos podem mudar a dinâmica de forma positiva:

- Distribua as cartas igualmente entre os participantes do jogo;
- O número de cartas representa o número de vezes que cada um poderá jogar;
- Indague aos jogadores como eles sugerem que as conexões sejam feitas (p.ex.: Será que algum jogador já produziu algum barquinho para brincar? Qual era a cor? Será que são as mesmas cores presentes na pintura da artista Tarsila do Amaral? Em que aspectos as imagens se assemelham e se diferenciam? Você se identifica de alguma forma com a figura dos pés pintado pelo artista Cândido

Portinari? Quais cores predominam na pintura? E na foto dos pés do cidadão caiçara? Quem conhece essa flor amarela?); e

- Quando todos os alunos já tiverem jogado, proponha diálogos entre eles, estimulando-os a trocarem as cartas de lugar, refletindo suas reações sensoriais às novas indagações.

O nosso desafio é fazer com que a conexão da cultura com as artes visuais, dentre tantos outros aspectos, estimule o diálogo entre professor e aluno, tangenciando o olhar para os símbolos presentes no território da baía da Ilha Grande, construído a partir do elo harmônico entre o homem e a natureza.

Além disso, pretendemos que todos possam, não somente olhar, mas enxergar o lugar em que vivem e a si próprios, conduzidos pelos diversos ângulos e possibilidades que o jogo propõe.

A arte é um importante instrumento que, por si só, não pode mudar o mundo, mas tem o potencial de revolucionar a forma de olharmos a realidade mundana, nos possibilitando meios de, realmente, a enxergar. Desse modo, se desvela como um caminho para contribuir na formação do indivíduo, dignificando suas tradições e incentivando o seu reconhecimento e identificação como cidadão crítico pertencente ao meio social em que está inserido.

### **Imagem 33 - Jogo da Memória Caiçara**



Fonte: Fotografia da Autora, 2022.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Exemplo de montagem do Jogo da Memória Caiçara.

## REFERÊNCIAS

ALLIS, Thiago; CARNEIRO, Juliana. Como se move o turismo durante a pandemia de Covid-19? **Revista Brasileira de Pesquisa em Turismo** (RBTUR). São Paulo. V.15, p. 1-23, jan./abr.2021.

ALMEIDA, Matheus. Paraíso em crise: Ilha Grande vê na reabertura uma possível retomada do turismo e da economia local: desde o dia 14 de agosto, a circulação de turistas está liberada. No entanto, a ausência de visitantes estrangeiros preocupa moradores, empresários e trabalhadores. In: **G1**. [online]. Disponível em: <<https://g1.globo.com/turismo-e-viagem/noticia/2020/12/02/paraíso-em-crise-ilha-grande-ve-na-reabertura-uma-possivel-retomada-do-turismo-e-da-economia-local.ghtml>>. Acesso em: 12 set. 2021.

AROUCHA, Davi Costa. **A Vara, a vela e o remo: trabalho e trabalhadores nos rios e portos do Recife oitocentista**. 2017. 273p. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/28373>>. Acesso em: 15 ago. 2021.

BACIC, Roberta. (org.). **Arpilleras da resistência chilena: catálogo**. Brasília/DF: Biblioteca Nacional, 2012.

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte: anos 1980 e novos tempos**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

\_\_\_\_\_. **Tópicos Utópicos**. Belo Horizonte: Ed. C/ Arte, 1998.

BEDRAN, Bia. Barco Benedito. A Caixa de Música. In: BEDRAN, Bia. **A Caixa de Música de Bia**. [S.I]: INDEPENDENTE, 1995. disco sonoro. CD.

BENCHETRIT, Sarah Fassa. BEZERRA, Rafael Zamorano. MAGALHÃES, Aline Montenegro (Orgs.). Museus e Comunicação: exposições como objeto de estudo. In: GUEDES, Angela Cardoso. **Museus, documentação e transmissão cultural**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2010, p. 207-212.

BRANCO, Alice. **Cultura Caiçara: resgate de um povo**. Peruíbe, São Paulo: Oficina do Livro e Cultura, 2005.

CAIMMY, Dorival. Pescaria. In: CAIMMY, Dorival. **Canoeiro**. [S.I]: ODEON, 1954. disco sonoro. Disponível em: <<https://www.ouvirmusica.com.br/dorival-caymmi/356569/>>. Acesso em: 20 abr. 2022.

CALLADO, C. H.; MOREIRA, N. dos S.; CASTILHORI, M. F.; REIS, R. C. da C.; MANÃO, C. Y. G. Parque Botânico do Ecomuseu Ilha Grande no patrimônio cultural e de biodiversidade da Unesco. **Paubrasilia**, Porto Seguro, v. 3, n. 1, p. 46–55, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufsb.edu.br/index.php/paubrasilia/article/view/32>>. Acesso em: 14 jan. 2021.

CAMARA, Antonio Alves. **Ensaio sobre as construções navaes Indígenas do Brasil**. s. 5, v. 92, 2. ed. São Paulo, Rio de Janeiro, Recife: Companhia Editora Nacional, 1937. (Bibliotheca Pedagógica Brasileira).

CANCLINI, Néstor Garcia. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 3. ed. São Paulo: UNESP, 2000.

CANDAU, Vera Maria Ferrão; CRUZ, Giseli Barreto da; FERNANDES, Claudia. (Orgs.). **Didática e Fazeres-Saberes Pedagógicos: diálogos, insurgências e políticas**. Rio de Janeiro: Vozes, 2020.

CANDAU, Vera Maria Ferrão. Diferenças culturais, cotidiano escolar e práticas pedagógicas. **Currículo sem Fronteiras**. Pontifca Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 240-255, jul./dez. 2011.

CARDOSO, Neuseli; MACIEL, Alba Costa; SOUZA, Hilda Maria de. **Onde deixei o meu coração: a história dos últimos caiçaras da Ilha Grande**. Angra dos Reis: Eco Editora da Ilha Grande, 2011.

CARDOSO, Neuseli; MACIEL, Alba Costa. **Cura, sabor e magia nos quintais da Ilha Grande**. Rio de Janeiro: UERJ, 2003. (Coleção Ilha Grande).

CARVALHO, Francione Oliveira; EGAS, Olga Maria Botelho. (Orgs.). Experiências de dentro e de fora: o que a universidade pode aprender com a escola? In: CARVALHO, Francione Oliveira; EGAS, Olga Maria Botelho. (Orgs.). **Experiências de dentro e de fora: o que a universidade pode aprender com a escola?** Rio de Janeiro: Batuque, 2021, p. 22-35.

CERÓN, Ileana Pradilla. Castagneto: o jogo do ambíguo. **Gávea: revista de história arte e arquitetura**. Pontifca Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, v.8, p. 23-33 set. 2021. Disponível em: <[https://issuu.com/rlprod/docs/gavea\\_8](https://issuu.com/rlprod/docs/gavea_8)>. Acesso em: 7 set. 2021.

CHOAY, Françoise. **Alegoria do Patrimônio**. 3. ed. Lisboa: Edições 70, 2014.

CLAVAL, Paul Charles Christophe. Geografia Cultural: um balanço. **Geografia**, Londrina, v. 20, n. 3, p. 5-24, set./dez. 2011.

COSTA, Warley da. Olhares sobre as Imagens da Escravidão Africana: dos pintores viajantes aos livros didáticos de história de ensino fundamental. **Acervo**, v. 18, n. 1/2, p. 147-160, 6 dez. 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Capitalismo e Esquizofrenia. v. 2. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. **O cérebro é a tela** – entrevista com Gilles Deleuze em 1986. [Online]. 1986. Disponível em: <<https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2016/09/03/o-cerebro-e-a-tela-entrevista-com-gilles-deleuze-em-1986/>>. Acesso em 25/05/2021.

DEWEY, John. **Experiência e educação**. 3. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

DONDIS, D. **A sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FRADE, Isabela. A pedagogia do artesanato. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 41-49, 2006.

FREINET, Célestin. **Pedagogia do bom senso**. 7. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FREIRE, Paulo. Cartas à Guiné-Bissau: registros de uma experiência em processo. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

\_\_\_\_\_. Educação como prática da liberdade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

FUNDAÇÃO INTERARTIVE, **Castagneto**. [s.d.]. [website]. Disponível em: <<https://fundacaointerartive.org/biografia/castagneto/>>. Acesso em: 9 set. 2021.

GEERTZ, Clifford. A Interpretação da Cultura. Rio de Janeiro: Zaar, 1989.

\_\_\_\_\_. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. 14. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2018.

GONÇALVES FILHO, José Moura. Olhar e Memória. In: NOVAES, Adauto (org.). **O Olhar**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 95-124.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidade e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HOLZER, Werther. O Conceito de Lugar Na Geografia Cultural-Humanista: uma contribuição para a geografia contemporânea. **Revista GEOgraphia**. ano V, n. 10, Rio de Janeiro, p.113-123, jul./dez. 2003.

KNAUSS, Paulo; MALTA, Marize (Orgs.). **Outros objetos do olhar**: história e arte. Niterói: LABHOI/UFF, 2016.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**: ensaio de antropologia simétrica. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LEMOS, Carlos A.C. **Arquitetura Brasileira**. São Paulo: USP. 1979.

LÉVI-STRAUSS, Claude. A obra de Marcel Mauss. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. v. I. São Paulo: E.P.U./UNESP, 1974, p. 1-36.

LIMA, Ricardo Gomes; ROSSO, Thereza Cristina de Almeida. **Histórias da Ilha Grande**. Rio de Janeiro: UERJ/DECULT, 2018.

LIMA, Ricardo Gomes. **Objetos**: percursos e escritas culturais. v. 20. São José dos Campos, São Paulo: JAC Gráfica e Editora, 2010.

LUZ, Angela Ancora da; OLIVEIRA, Myriam Andrade de; PEREIRA, Angela Gomes. **História da Arte no Brasil**: textos de síntese. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MARCOLIN, Neldson. Um saber quase morto: estudo recupera técnica milenar de construção de pedra. **Revista Pesquisa Fapesp**. São Paulo, p. 8-9, ed. 183, mai. 2011. Disponível em: <<https://revistapesquisa.fapesp.br/um-saber-quase-morto/>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

MARIANO, Tatiana. **Trabalho em PDF**. [nov. 2021]. Ilha Grande: Escola Municipal Brigadeiro Nóbrega, 2021. Trabalho realizado em função do Projeto de Preservação da Memória Regional, criado pela autora – O Tempo e o Clima Caiçara: quando a nuvem deita na montanha é que vem vento.

MATTOS, Iaci Sagnori de. **Educação caiçara**: diálogo sensível com saberes ancestrais. [website]. Disponível em: <<https://www.cenpec.org.br/tematicas/educacao-caicara-dialogo-sensivel-com-saberes-ancestrais>>. Acesso em: 21 abr. 2022.

MELLO, Saulo Álvaro de; BRAZIL, Maria do Carmo. Trabalhadores escravizados: remeiros-carregadores e remeiros-defensores nos Relatos Monçoeiros. In: **4º Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional**. Curitiba. 13-15 mai. 2009. Disponível em: <<http://www.escravidaoeliberdade.com.br/site/images/Textos4/saulomellomcarmobrazil.pdf>>. Acesso em: 13 ago. 2021.

PERRONE-MOISÉS, Beatriz. L'alliance normando-tupi au XVIe siècle: la célébration de Rouen. **Journal de la société des américanistes**, [online] Nanterre, 94-1 ed., p. 45-64, 2008.

MORAES, Naymme Tatyane A. A reconstrução de um projeto de identidade cultural no Brasil no início do século XX: o exótico nas pinturas de Tarsila do Amaral. In: VIII Fórum de Pesquisa Científica em Arte, 2011, Curitiba. **Anais eletrônicos...** Curitiba: ArtEmbap, 2011. Disponível em: <[http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/Forum/Anais\\_VIII/001\\_Naymme.pdf](http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/Forum/Anais_VIII/001_Naymme.pdf)>. Acesso em: 12 ago. 2021.

NASCIMENTO, Milton; BASTOS, Ronaldo. Cais. In: NASCIMENTO, Milton. **Clube da Esquina**. [S.I.]: EMI, 1972. disco sonoro. Lado A, faixa 2.

NÉMETH, Peter Santos; BARGMANN NETTO, Luiz. O feitio da canoa caiçara de um só tronco: a cultura imaterial de uma nação, em 25 linhas. **Dossiê para instrução de processo de registro de bem cultural de natureza imaterial junto ao IPHAN**. São Paulo. nov. 2011. Disponível em: <<https://nupaub.fflch.usp.br/sites/nupaub.fflch.usp.br/files/DOSSI%C3%8A%20IPHAN%20V14.pdf>>. Acesso em: 27 jul. 2021.

LOPES NETO, Gilson Ramos; OURIQUE, João Luis Pereira. Debret e Machado: vozes e imagens da escravidão no Brasil. **Revista Literatura e Autoritarismo**, Santa Maria, n. 34: Imagens da Opressão. Rio Grande do Sul. Jan./dez. 2019, p. 45-58.

NEVES, Zanoni. Os remeiros do São Francisco na literatura. **Revista de Antropologia** [online]. v. 46, n. 1. 2003. p. 155-210. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0034-77012003000100004>>. Acesso em: 25 ago. 2021.

OLIVEIRA, Helder. **Olhar o mar**: um estudo sobre as obras *Marinha com Barco* (1895) e *Paisagem com rio e barco ao seco em São Paulo Ponte Grande* (1895) de Giovanni Castagneto. 2007. 165p. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/281530>>. Acesso em: 12 ago. 2021.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP Virgínia; ESCÓSSIA Liliana da. (Orgs). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

PONTY, Merleau. **O olho e o espírito**. 2. ed. Lisboa: Passagens, 1997.

PRADO, Rosane. As espécies exóticas somos nós: reflexão a propósito do ecoturismo na Ilha Grande. **Horizontes Antropológicos – Turismo**, n. 20, ano 9, Porto Alegre: UFRGS, p. 205-224, 2003.

\_\_\_\_\_. Tensão no Paraíso: Aspectos da Intensificação do Turismo na Ilha Grande. **Caderno Virtual de Turismo – LTDS/COPPE/UFRJ**, Rio de Janeiro, 7. ed. , v. 3, mar. 2003, p. 1-9, 2003a.

RIBAS, Leonor de Andrade. **Comunidades de trepadeiras em gradientes sucessionais de Floresta Atlântica em Ilha Grande, Angra dos Reis, RJ**. 2015. 114 f. Tese (doutorado) – Instituto de Pesquisas Jardim Botânico do Rio de Janeiro / Escola Nacional de Botânica Tropical, 2015. Disponível em: <[https://w2files.solucaoatrio.net.br/atrio/jbrj-ppgenbt\\_upl/THESIS/171/thesis\\_final\\_correo\\_5a\\_20170530161035503.pdf](https://w2files.solucaoatrio.net.br/atrio/jbrj-ppgenbt_upl/THESIS/171/thesis_final_correo_5a_20170530161035503.pdf)>. Acesso em: 24 jun. 2021.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. ECKERT, Cornelia. Experiências de ensino em antropologia visual e da imagem e seus espaços de problemas. In: FERRAZ, Ana Lúcia Marques Camargo. MENDONÇA, João Martinho de. (orgs.). **Antropologia visual**: perspectivas de ensino e pesquisa. Brasília/DF. 2014, p.51-111.

ROSA, Luisa Günther. Arte/educação da visualidade e cotidiano: parâmetros e possibilidades docentes. In: I Encontro Regional do Rio de Janeiro Sobre Formação de Professores Para o Ensino da Arte: o estado da arte da formação do professor de arte. 2010, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: UFRJ, 2010. p. 430-452.

SÁ, Roberta Mendes de. Et al. A estética da obra de Arthur Bispo do Rosário. **Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento**. ano 5, ed. 11, v. 17, p. 27-44, nov. 2020. Disponível em: <<https://www.nucleodoconhecimento.com.br/arte/estetica-da-obra>>. Acesso em 9 abr. 2022, p.27-44.

SAMAIN, Etienne (Org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Unicamp, 2012.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A cruel pedagogia do vírus**. Coimbra: Almedina, 2020.

\_\_\_\_\_. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Novos estudos CEBRAP** [online]. 2007, n. 79, p. 71-94. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0101-33002007000300004>>. Acesso em: 16 fev. 2022.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Entre memória e esquecimento: um depoimento. **Interseções: Revista de Estudos Interdisciplinares** [Online], 21/01/2019. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/intersecoes/347>>. Acesso em: 13 jun. 2021.

\_\_\_\_\_. Os Porões da República: A colônia Correccional de Dois Rios entre 1908 e 1930. **Topoi** (Rio de Janeiro) [online]. 2006, v. 7, n. 13, p. 445-476. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2237-101X006013006>>. Acesso em: 24 jun. 2021.

SANTOS, Valter Rubens. **Cordel Caiçara**. Rio de Janeiro: [s.n.], 2018. [vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KKLGiRA3Rd0>. Acesso em 21 abr. 2022.

SCHNOOR, Eduardo Cavalcanti. Escravos e cidadãos na Ilha Grande: a alvorada republicana demorou a chegar. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos** [online]. 2012, v. 19, p. 233-258. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-59702012000500013>>. Acesso em: 23 jun. 2021.

SILVA, Nadja Mara. **Nadja Mara Silva**: depoimento [nov. 2019]. Entrevistador: Gelson Rozentino de Almeida. Angra dos Reis, 2019, vídeo digital. Entrevista concedida sobre a 18ª Semana Nacional de Ciência e Tecnologia pela diretora da Escola Brigadeiro Nóbrega, localizada na Vila do Abrão, Ilha Grande.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (UERJ). **Projeto Campus Ilha Grande**. Rio de Janeiro: UERJ, 2001.

VERSCHLEISSER, Roberto. **Com quantos paus se faz uma canoa**: um estudo da canoa caiçara. 1990. 215p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1990. Disponível em: <<https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/10129/1/415889.pdf>>. Acesso em: 12 ago. 2021.

VIANNA, Letícia C. R. Patrimônio Imaterial. In: GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). **Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural**. [online]. 2. ed. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2016. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/85>>. Acesso em: 12 set. 2021.

VICENTE, Gil. **Auto da barca do purgatório**. São Paulo: Iba Mendes, 2018. Disponível em: <<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=131705>>. Acesso em: 24 jun. 2021.

## GLOSSÁRIO DO LINGUAJAR CAIÇARA

### A

**Açoite** – Chicote. Instrumento de tiras de couro, para fustigar; látigo.

**Adjutório** – Adjuvante, ajuda, auxílio, ajudante, auxiliar, mutirão.

**Adobe** – Pequeno bloco semelhante ao tijolo, preparado com argila crua, secada ao sol, e que também é feito misturado com palha, para se tornar mais resistente; tijolo cru, ladrilho.

**Ao largo** – Se diz do “mar aberto ou mar largo”.

**Ardentia** - fosforescência provocada na água do mar por micro-organismos e que pode ser vista em noite muito escura;

**Arrastão** (pesca de arrastão) – Embarcação própria para a pesca com a rede de arrasto. Ato de recolher domar a rede de pesca.

### B

**Badjeco** – termo que designa o que é próprio da Ilha Grande, o nativo do lugar.

**Barra** (de rio) – Acúmulo de material aluviônico, paralelo à costa, no ponto onde há o equilíbrio entre a corrente marítima e a fluvial. Banco ou coroa de areia ou de outros sedimentos trazidos pelos rios e depositados nas suas bocas e nas dos estuários. Foz de rio ou de riacho. Embocadura.

**Bateia** – Gamela de madeira ou cobre que se usa na lavagem das areias auríferas ou do cascalho diamantífero.

**Borrvalho** – Cinzas quentes da fogueira. Brasido coberto de cinzas. Brasido quase apagado. Cinzas quentes, rescaldo.

**Bugre** – Originário dos bugres, povo indígena do Sul do Brasil, que habita entre os rios Iguazu e Piquiri e a região da cabeceira do rio Uruguai. Designação genérica dada ao índio, especialmente o bravio ou aguerrido.

### C

**Caceio** – (rede de, pesca de) – Pescaria feita com redes amarradas, abrangendo comprimento significativo, jogadas ao mar por barco.

**Calão** – Pedaco de pau roliço que sustenta as extremidades das redes de pesca dando-lhes forma.

**Capuíra** – Nome local (Juréia) dado ao cipó rasteiro de flores azuis (campainhas) do jundu, possivelmente uma *Ipomea pés carpa*.

**Carmonia** – doce, espécie de cocada feita com gengibre;

**Casa de farinha** – diz-se do local onde se faz a farinha de mandioca (telheiro onde se localizam o forno, o cocho, a prensa). Constitui parte do processo conhecido como tráfego, tráfico ou trasfego de farinha.

**Casqueira** – Casqueiro, concheira, caieira ou sambaqui. Designação dada a antiquíssimos depósitos, situados ora na costa, ora nas margens de lagoas ou rios litorâneos, formados por acúmulo de conchas, restos de cozinha e de ossos. Também pode se tratar de local com grande quantidade de conchas de origem natural, constituído em épocas geologicamente recentes.

**Cavocar** – o mesmo que cavar, escavar;

**Caxeta** – Árvore nativa da Mata Atlântica, da família das bignoniáceas (*Tabebuia cassinoides*), que fornece madeira branca, levemente rosada, uniforme, leve, macia e durável, própria para marcenaria fina; caixeta, pau-caixeta, tabebuia, pau-paraíba, tabebuia-do-brejo, tamancão, tamanqueira, pau-de-viola, pau-de-tamanco.

**Cerco** – uma das modalidades de pesca coletiva praticada na Ilha Grande;

**Coco** – Designação comum ao fruto de numerosas espécies de palmeiras (coqueiros).

**Coivara** – Técnica agrícola de origem indígena que usa a queimada como forma de limpeza do terreno com o fim de adubá-lo com as cinzas, deixando os tocos e galhadas na superfície para preservar a umidade do solo.

**Compadrio** – Relação social que estreita o vínculo de grupo na comunidade. No Brasil Colônia ocorriam muitos casamentos entre povos distintos, entre diferentes nações indígenas ou entre branco e indígena; a união facilitava para ambos os relacionamentos econômicos e espaciais, tornando aliados aqueles que, de outra forma, seriam inimigos ferozes.

**Consertar** - limpar o peixe, retirando escamas e vísceras;

**Contraforte** – Cadeia de montanhas que se destaca, mais ou menos perpendicularmente, de um maciço principal, entestando com ele.

**Coroanha** – semente da *Mucunã Pruniens*, também conhecida como olho-de-boi. Usada pelas crianças no jogo da coroanha;

**Costão, costão rochoso** – Costa de pedra, desabrigada e sem enseadas.

**Cunhadismo** – Cunhado, irmão de um dos cônjuges em relação ao outro. Entre os caboclos este tratamento equivale ao de companheiro, amigo, senhor etc.

**Curera** – resíduo da mandioca ralada que não passou pela peneira no processo de feitura da farinha. Usada como alimento para galinhas;

---

**E**

**Embira** ou **imbira** (embiruçu, imbiruçu) – designação comum a várias árvores e arbustos, de gêneros diversos, que ocorrem no Brasil de cuja casca se pode extrair boa fibra para a confecção de cordas e estopa.

**Empuxo** – força que empurra, que atua como elemento de impulsão.

**Entalhar** – (a madeira); escavar a madeira para produzir o objeto pretendido.

**Entralhar** – Tecer as malhas da rede, arrematar a rede. Tecer as tralhas. Prender na tralha, enredar.

**Enxó** – Instrumento de cabo curto e com chapa de metal cortante, usado por carpinteiros e tanoeiros para desbastar madeira.

**Escarificação** – Ato de escarificar: raspar com objeto pontudo. Desagregar e revolver (a terra) a fim de arejar as raízes das plantas ou intensificar a ascensão da umidade pelos capilares do solo, ou, ainda, facilitar a escavação.

**Espeque** – Peça de madeira que serve de escora; rolete de madeira usado para “rolar” os barcos na areia da praia.

**Espia** – na pescaria, nome dado ao indivíduo responsável por observar o mar e indicar aos demais a localização exata do cardume;

**Espingarda pica-pau** – Espingarda de calibre reduzido, usada no meio rural para a caça de animais e aves de pequeno porte.

**Estendal** – varal para estender roupa ao relento suspenso por uma vara comprida.

---

**F**

**Facão jacaré** – Facão da marca Jacaré, de uso comum no meio rural.

**Fandango** – Chama-se fandango à dança espanhola, cantada e sapateada, em compasso ternário (3/4) ou binário composto (6/8), em andamento vivo, ao som da guitarra e das castanholas. Com a mesma denominação existe uma dança rural portuguesa, sem canto. No Brasil conhecem-se como fandango algumas formas de dança folclórica: cateretê; chula; baile popular, especialmente rural, ao som da viola ou da sanfona, e no qual se executam várias danças de roda e sapateadas, alternadas com estrofes cantadas, durante as quais a dança pára; caranguejo, pagaré, pega-fogo, tatu. Algumas representações folclóricas (teatrais) são conhecidas como fandango: auto ou representação popular em torno da chegada de uma embarcação a vela a porto seguro; barca, marujada, marujos e chegada.

**Fura bolo** – termo pelo qual é conhecido o dedo indicador;

**Furado** – Canal natural que reúne dois rios ou corta uma grande curva. Trecho retilíneo de um rio; estirão.

---

**G**

**Gancho** – denominação dada a uma das etapas do jogo da coroanha;

**Grotão** – Grota grande. Depressão funda entre montanhas de lombadas muito íngremes.

**Guanxuma** – Pequeno arbusto de minúsculas flores amarelas, espontâneo em todo quintal de areia, cujas ramas, unidas e amarradas em um pau roliço são usadas como vassoura. O Dicionário Aurélio registra como “guaxima”: planta da família das malváceas (*Urena lobata*), de fibras têxteis, dotada de propriedades medicinais: guaxiúma, guaxuma, guanxuma, uaicima. Designação comum a diversas espécies do gênero *Sida*, da mesma família, particularmente da *Sida rhombifolia*.

**Guaricanga** – Palmeira da Mata Atlântica, do gênero *Geonoma*, ocorrente nas florestas costeiras bem preservadas. [Do tupi.] (*Geonoma spixiana*). Palhoça feita com folhas dessa palmeira.

---

**I**

**Igarapé** – [Do tupi.] Rio pequeno de planície que entra na mata nas cheias.

**Imbé** – [Do tupi.] Designação comum às plantas trepadeiras da família das aráceas pertencentes ao gênero *Philodendron*, de folhas enormes, flores mínimas agrupadas em espigas bracteadas, e cujo caule tem raízes aéreas que fornecem fibras para um tipo de barbante ou corda; imbezeiro.

**Ingaço** – Diz-se das partes duras dos caules de plantas arbustivas (nós, raminhos).

---

**J**

**Jacatirão** – [Do tupi.] Árvore da família das melastomatáceas, pertencente a diversas espécies do gênero *Miconia*, de folhas oblongas, acuminadas e com nervuras curvas, flores insignificantes, cobertas de lanugem, com nervuras, fruto capsular, casca tanífera, e cuja madeira se usa para postes e vigas.

**Jacuba** – café adoçado com o caldo da cana de açúcar;

**Jambolão** – Árvore da família das mirtáceas, do gênero *Eugenia sp.* cujo fruto, comestível, é uma baga aromática violácea.

**Jerivá** ou **Jerivazeiro** – Palmeira comum na orla litorânea do gênero *Syagrus sp.*, de estipe alto e elegante, folhas com numerosos segmentos, e cujos cocos são ricos em mucilagem adocicada; baba-de-boi, coquinho, jeribá ou jerivá.

**Juçara** – Palmeira delgada, alta e elegante (*Euterpe edulis*), própria da floresta atlântica, utilizada como alimento na culinária indígena e caiçara (palmito).

**Jundu** – Vegetação ocorrente sobre dunas arenosas e praias, caracterizada pelas folhas rijas, agrestes e resistentes ao armarinho. Tem especial importância na contenção de dunas e resguardo ao vento de áreas litorâneas.

---

## L

**Langanho** – limo que se cria em águas paradas;

**Leira** – A leira de terra é o “sulco aberto na terra para receber a semente”, o canteiro de semeadura, tabuleiro. Pequeno campo cultivado.

**Lenheiro** – Lugar onde se empilha a lenha cortada.

**Lixiviação** – Ato ou efeito de lixiviar, separar por meio de lavagem, os sais contidos no solo.

---

## M

**Macela** – Planta arbustiva da restinga litorânea, folhas de odor suave, comumente usada para encher travesseiros. Designação comum a diversas ervas da família das compostas, como, p. ex., a *Achyrocline satureoides* ou macela-do-campo, e a *Achyrocline alata*, perene, ereta de até 1,20m de altura, também usada na medicina caseira.

**Mar aberto** – Porção ampla de mar sem acidentes geográficos que lhe dificultem a navegação.

**Mar largo** – alto-mar; também se diz apenas “largo”.

**Maria-farinha, grauçá, espia-marés** – Espécie de crustáceo decápode, braquiúro, ocipodídeo (*Ocypode albicans*), ocorrente em praias arenosas no oceano Atlântico. Tem carapaça quadrada, coloração branco-amarelada, e vive na zona da maré enchente onde cava buracos, nos quais se oculta.

**Martim-pescador** – Designação comum às espécies de aves coraciiformes, alcedinídeas, gêneros *Megaceryle* e *Chloroceryle*, frequentadores dos rios e lagos do Brasil, de coloração quase sempre azul ou verde-metálica, com várias outras cores intercaladas. Nidificam nas barrancas dos rios, em galerias construídas por eles mesmos, e alimentam-se exclusivamente de peixes, donde o seu nome popular.

**Mexilhão** – moluscos bivalves de conchas ovaladas e escuras, marrons, que habita em colônias sobre as rochas marinhas, fortemente agarrados ao substrato rochoso.

**Mundéu** – Armadilha de caça preparada com tronco de juçara.

**Mutirão** – Auxílio gratuito que prestam uns aos outros os lavradores, reunindo-se todos os da redondeza e realizando o trabalho em proveito de um só, que é o beneficiado, mas que nesse dia faz as despesas de uma festa ou função. Esse trabalho pode ser a colheita, ou queima ou roçado, ou plantio, ou taipamento ou construção de uma casa. Na região de cultura caiçara ainda se ouvem os seguintes sinônimos: muxirão, ajudatório, demão, adjutório.

---

**P**

**Peguava, apeguava, beguava** – Molusco bivalve, donacídeo (*Donax halleyanus*), distribuído do Rio de Janeiro ao Paraná, cuja concha, chanfrada em um dos bordos, lhe dá um contorno triangular característico. É procurado como alimento.

**Pesca de cerco** – Ato ou efeito de cercar. Aparelho de pesca em que as redes formam círculo para apanhar o peixe. Tapagem feita num rio com entulho qualquer, para que as águas escorram apenas por um lugar apertado. Cata aberta no leito de rio corrente. Armadilha para peixes: cerca de estacas bem juntas, fincadas no leito de rios e riachos, apoiadas em varões que atravessam a corrente de um barranco a outro.

**Pesca de largo** – Pescaria em mar aberto, mar alto, alto-mar, ou apenas, ao largo.

**Picaré** – Rede de pesca pequena, empregada no litoral santista, puxada a pé por dois pescadores, junto à praia.

**Pilotis** – O conjunto das colunas que sustentam uma edificação, deixando área livre para circulação abaixo da construção.

**Piri** – [Do tupi = ‘junco’.] Espécie de junco da família das ciperáceas (*Rynchospora cephalotes*), que cresce nos terrenos pantanosos e do qual se fazem esteiras; piripiri.

**Pixé** - fubá bem fino, torrado e peneirado, consumido com café;

**Poita** – pedra utilizada como âncora ou chumbada, usada para estabilizar a rede de pesca;

**Pousio** – Interrupção do cultivo da terra por um ou mais anos, com o objetivo de renovar a fertilidade do solo.

**Puxar a varejão** – Puxar o barco com o impulso de um varejão ou vara grande, pau roliço que atinge o fundo do rio e no qual o barqueiro se apoia para empurrar a embarcação com o peso do seu corpo.

---

## R

**Rabo de burro** – Tipo de capim nativo, comum, de folhas curtas e firmes. Com ele se faz uma vassourinha curta própria para varrer as cinzas do fogão à lenha.

**Rala** – denominação dada a uma das etapas do jogo da coroanha;

**Rama** – Conhece-se com este termo a planta da mandioca brava, cultivada para fazer a farinha de mandioca.

**Rede de arrasto** – Rede de arrastar pelo fundo, que apanha todas as espécies de peixe que encontra.

**Rede de lanço** – Ato ou efeito de lançar; arremesso, tiro, jacto, lance, lançamento.

**Restolho** – A parte inferior das gramíneas que fica enraizada após a ceifa. restolhal. Resíduos, restos, sobras.

**Roça de coivara** – [Do tupi.] Restos ou pilha de ramagens não atingidas pela queimada, na roça à qual se deitou fogo, e que se juntam para serem incineradas a fim de limpar o terreno e adubá-lo com as cinzas, para uma lavoura. Galhadas e troncos de árvores derrubados pelas cheias e que descem rio abaixo.

**Roça de toco** – Terreno onde se roça mato, roçado. Sementeira plantada em terreno roçado ou no próprio mato. Terreno de pequena lavoura (em especial de mandioca, milho, feijão etc.).

**Roqueira** – Antigo canhão de ferro para lançar pedras.

---

**S**

**Salvados** (madeira de) – Restos que escaparam de uma catástrofe, especialmente incêndio ou naufrágio.

**Samburá** – Cesto bojudo e de boca estreita, feito de cipó ou taquara, muito usado para carregar iscas e petrechos de pesca, e para recolher o pescado.

**Saquarítá** ou **saguarítá** – Marisco bivalve comum no litoral paulista da família dos muricídeos (*Thais haemastoma*) de concha lisa ou nodulosa, com até 8,5 cm de comprimento e coloração castanha.

**Sarnambi** ou **almeja** – molusco marinho conhecido também como amêijoia (*Phacoides pectinatus*) ou berbigão (*Anomalocardia brasiliana*).

**Serralha** – Erva da família das compostas (*Sochus oleraceus*). Tem folhas muito recortadas e serrilhadas, e os capítulos são solitários e amarelos. É cultivada como hortaliça.

**Surubaiado** – Peixe assado inteiro (com a barrigada, as tripas e, sem escamar) na brasa (receita do Cipriano, Itanhaém).

---

**T**

**Taba** – aldeia dos índios.

**Tabacudo** – ignorante, bronco, obtuso (termo típico de Itanhaém).

**Taboa** ou **tabúia** – Erva alta (até 3m) da família das tifáceas (*Typha domingensis*), que vive em águas paradas e rasas, pois radica-se no fundo lamacento por meio de um rizoma, que é comestível. As folhas servem para tecer esteiras e cestos, e podem fornecer celulose para papel.

**Taipa** – Parede feita de barro ou de cal e areia sobre entrançado de madeira; tabique, estuque, taipal, pau-a-pique. Taipa de mão: taipa de barro lançado com a mão. Taipa de pilão: taipa de cascalho e saibro socados.

**Tapera** – [Do tupi = ‘aldeia extinta’.] Habitação ou aldeia abandonada. Cobertura para barcos.

**Tara** – peixe que, por devoção, em pescarias coletivas no Aventureiro, é reservado à venda, para ajudar nas despesas da festa da Santa Cruz;

**Tarrafa** – Pequena rede de pesca, circular, com chumbo nas bordas e uma corda ao centro, pela qual o pescador a retira, fechada, da água, depois de havê-la arremessado aberta.

**Timbopeva** – Trepadeira comum na mata litorânea, da família das aráceas, gênero *Philodendron* sp (jiboias), cujas raízes adventícias são utilizadas para a manufatura de cestos e amarrações. Em outras regiões brasileiras, com esta denominação (Timbó) são conhecidas algumas plantas, basicamente leguminosas e sapindáceas, que induzem efeitos narcóticos em peixes e, por isso, são usadas para pescar. Fragmentadas e esmagadas, são lançadas na água; logo os peixes começam a boiar sob o efeito anestésico da planta e podem ser facilmente apanhados à mão. Deixados em água, os peixes recuperam-se rapidamente podendo ser ingeridos sem inconveniente.

**Tipiti** – [Do tupi.] Utensílio que consiste numa espécie de cesto cilíndrico extensível, feito de palha, com uma abertura na parte superior e duas alças; usado pelos povos indígenas brasileiros para extrair, por pressão, o leite da mandioca brava.

**Toco** – Parte do tronco vegetal que permanece ligada à terra depois de cortada a árvore.

**Tombado** – diz-se do peixe pescado.

**Trafegar** – Lidar, afadigar-se. Negociar, mercadejar, traficar.

**Tráfego** – ato ou efeito de trafegar. Também significa trabalho intenso; afã, lida e trato social, convivência, conversação.

**Tráfico** – trato mercantil, negócio, comércio, tráfego.

**Tráfico de farinha** (tráfego ou trasfego) – No litoral sul do Estado de São Paulo assim é denominado o processo de produção da farinha de mandioca, desde seu roçado (cultivo), passando pela ralação, moenda, lavagem e torrefação, até o ensacamento da mesma para a venda.

**Tralha** – Rede pequena, que pode ser lançada ou armada por um só homem. Malha de rede. Fio de arremate das redes de pesca.

**Trasfegar** – É palavra de origem controversa. Tem significado de: lutar com afã, trabalhar, lidar. E também de: passar (líquido) de uma vasilha para outra, limpando – o do sedimento; transvasar, trasvasar. Ter negócios; lidar.

**Tucum** – [Do tupi.] Palmeira do gênero *Bactris* de cujas grandes folhas se extrai uma fibra forte e útil, e cujas nozes têm sementes que fornecem 30 a 50% de um óleo alimentício. Atinge uns 10 a 12m de altura

**Tupé** – Palavra de origem tupi cujo significado é ‘entrançado’. Esteira grande feita, geralmente, de talos de embaúba-puruma, na qual se espalham os produtos da lavoura, para secarem; empregada também como tolda de canoa, além de ter uso doméstico.

---

**U**

**Uçá** – [Do tupi.] Espécie de crustáceo (*Ucides cordatus*), semelhante ao guaiamu, porém menor, encontrado de Pernambuco a São Paulo, de coloração verde – azulada no dorso, e pernas avermelhadas, muito peludas. Vive nos mangues.

---

**V**

**Viração** (domar) – Vento brando e fresco que, à tarde, costuma soprar domar para a terra; aragem, brisa marítima.

---

**Dicionários consultados:**

1. Dicionário HOUAISS da Língua Portuguesa, 2001, 1ª ed., Editora Objetiva.
2. Dicionário Aurélio – Século XXI, versão 3.0, 1999, Ed. Nova Fronteira.

## **APÊNDICE A – JOGO DA MEMÓRIA CAIÇARA**

O Jogo da Memória Caiçara é composto por um total de 60 imagens, divididas em 12 página com 3 imagens, cada, e 4 páginas com 6 imagens, cada. O jogo deverá ser impresso no formato A4, frente e verso, resultando em 18 cartas grandes e em 12 cartas pequenas. Cada uma dessas cartas possui 2 marcas que devem ser cortadas para servir como pontos de encaixe, permitindo que as cartas sejam conectadas umas às outras. A proposta é que o jogo seja colaborativo, com até 5 participantes, ou em dupla, de modo a manter sua dinâmica.

À medida que as cartas vão se conectando, simultaneamente, os jogadores também se conectarão uns aos outros, demonstrando os seus modos de enxergar as conexões entre as pinturas dos artistas e os elementos do cotidiano como um novo mundo para o outro, explicitas em suas observações sobre as relações entre a paisagem, os costumes, os hábitos e os modos de ser caiçara, possibilitando que todos percebam as múltiplas identidades incorporadas ao grupo.

As possibilidades de como integrar esses temas são amplas, onde a proposta do professor, ou as sugestões dos alunos, podem mudar toda essa dinâmica de forma positiva.

---

### **REGRAS DO JOGO**

- Distribua as cartas igualmente entre os participantes do jogo, independentemente do tamanho de cada uma das cartas;
- O número de cartas representa o número de vezes que cada um poderá jogar;
- Indague aos jogadores como eles sugerem que as conexões sejam feitas (p.ex.: Será que algum jogador já produziu algum barquinho para brincar? Qual era a cor? Será que são as mesmas cores presentes na pintura da artista Tarsila do Amaral? Em que aspectos as imagens se assemelham e se diferenciam? Você se identifica de alguma forma com a figura dos pés pintado pelo artista Cândido Portinari? Quais cores predominam na pintura? E na foto dos pés do cidadão caiçara? Quem conhece essa flor amarela?); e
- Quando todos os alunos já tiverem jogado, proponha diálogos entre eles, estimulando-os a trocarem as cartas de lugar, refletindo suas reações sensoriais às novas indagações.



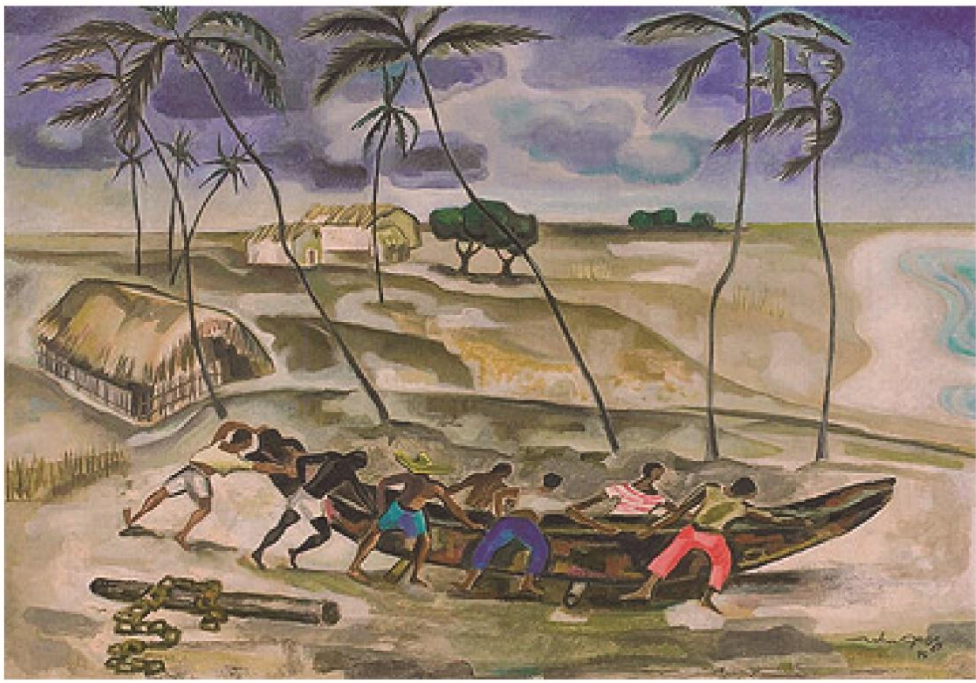
01



03



05



02



04



06



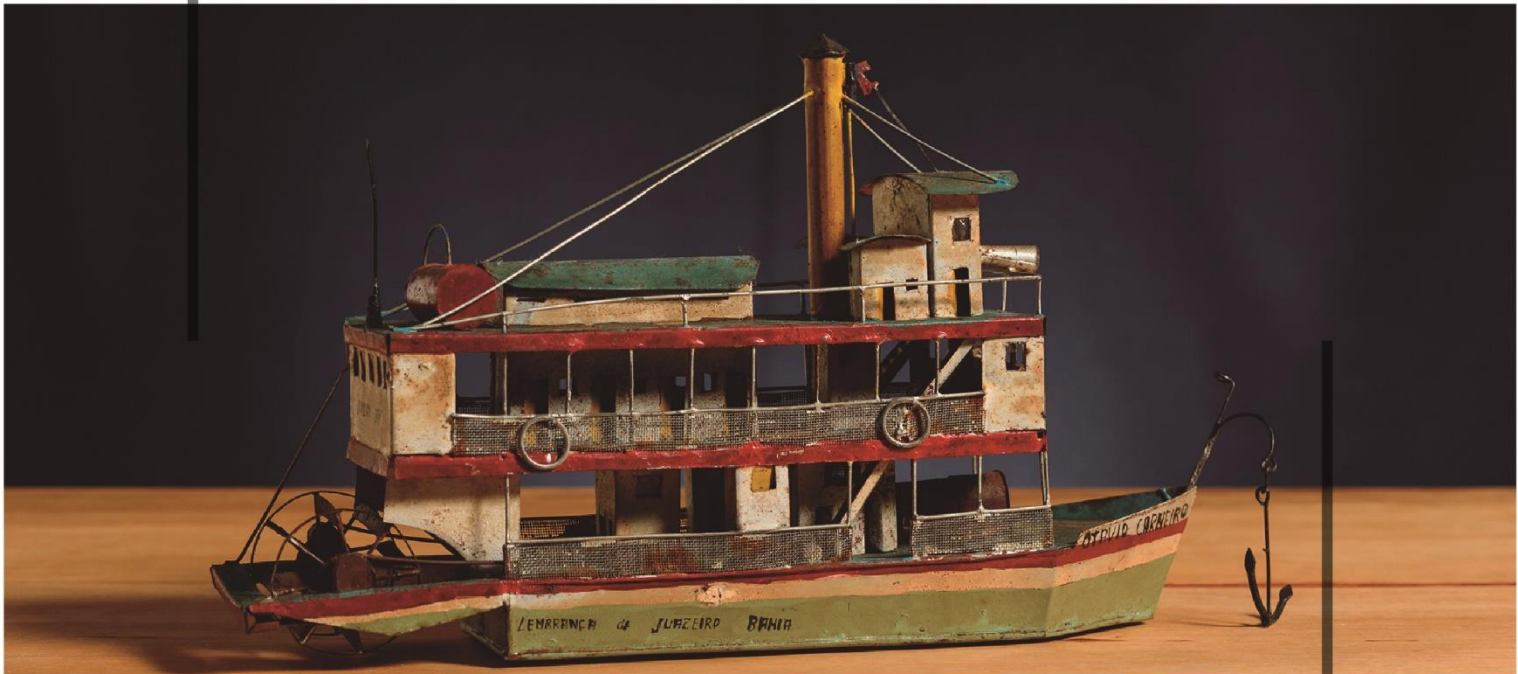
07



09



11



08



10



12



13



15



17



14



16



18



19



21



23



20



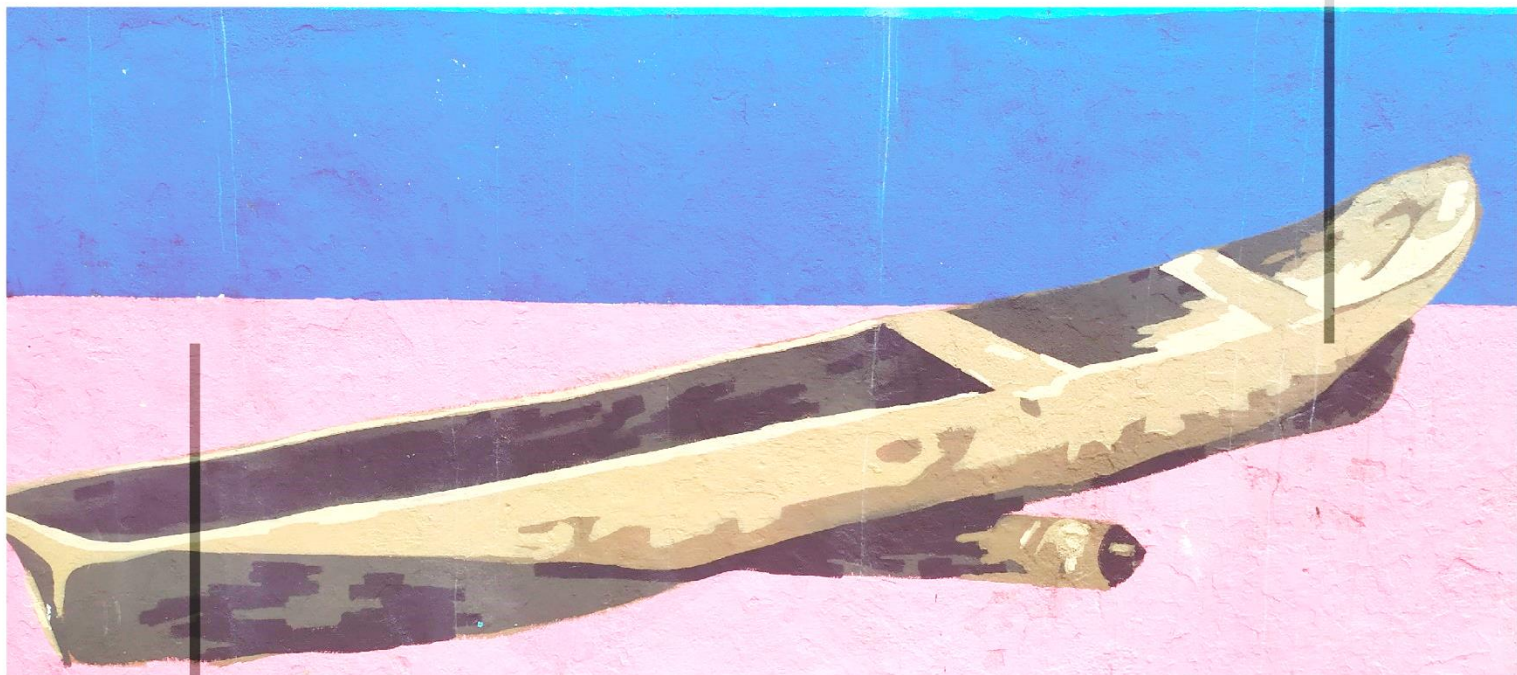
22



24



25



27



29



26



28



30



31



33



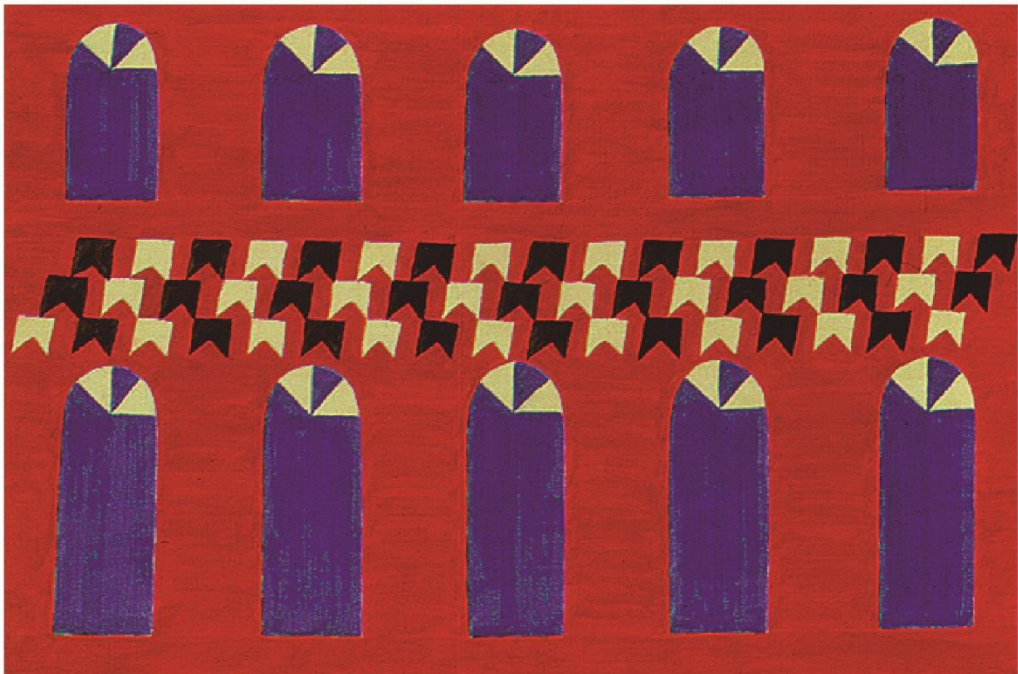
35



32



34



36



37



39



41



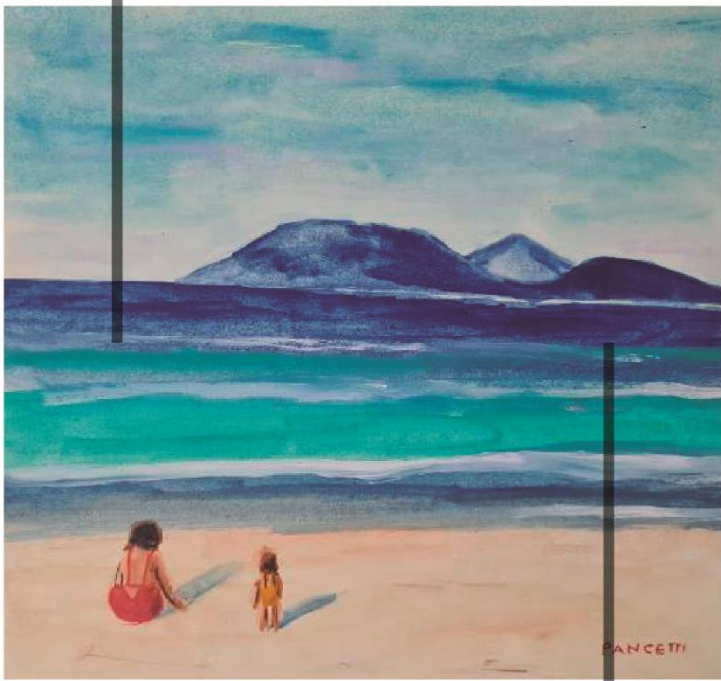
43



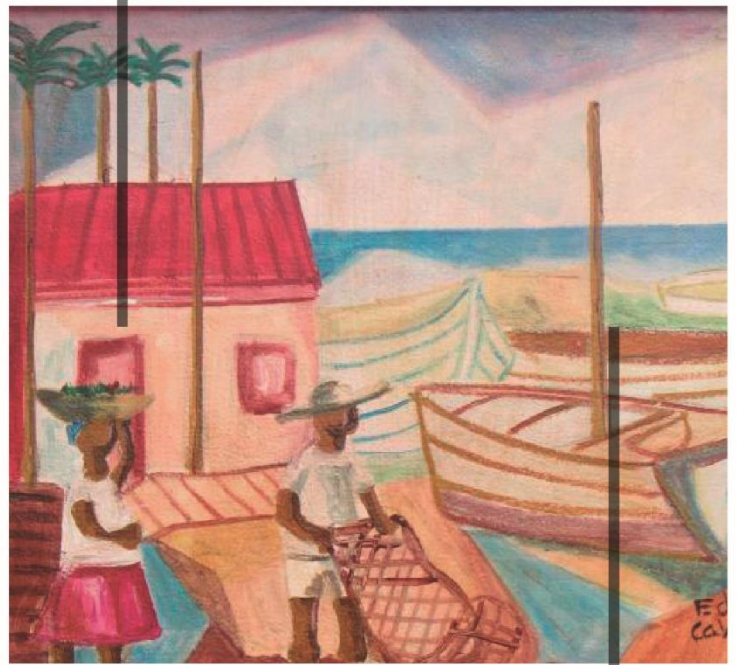
45



47



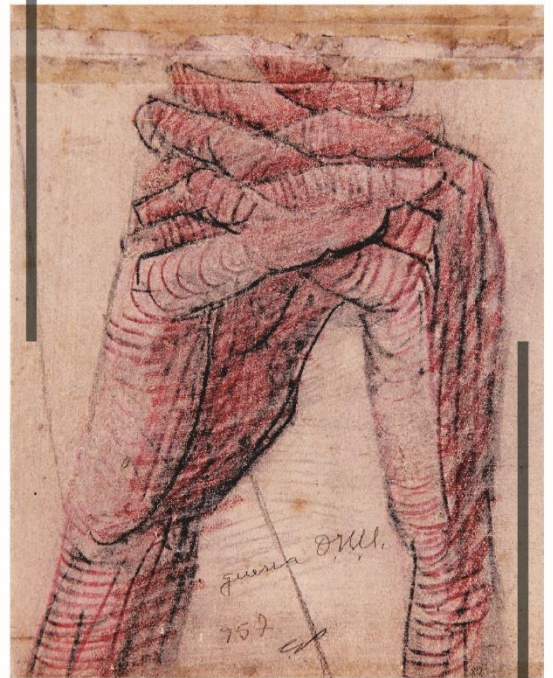
38



40



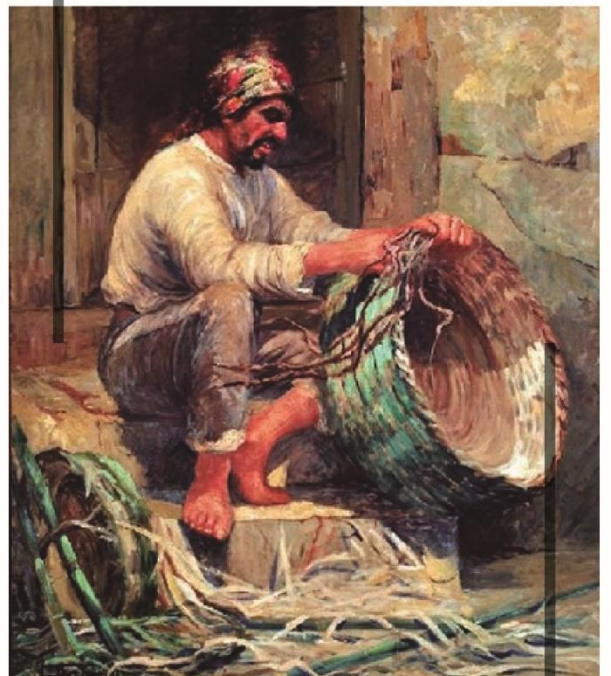
42



44



46



48



49



51



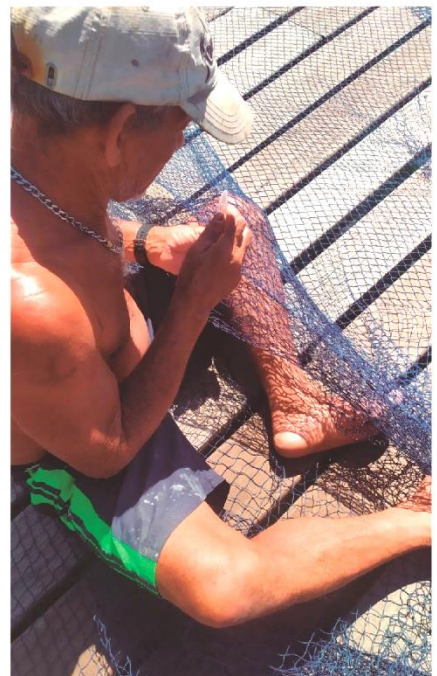
53



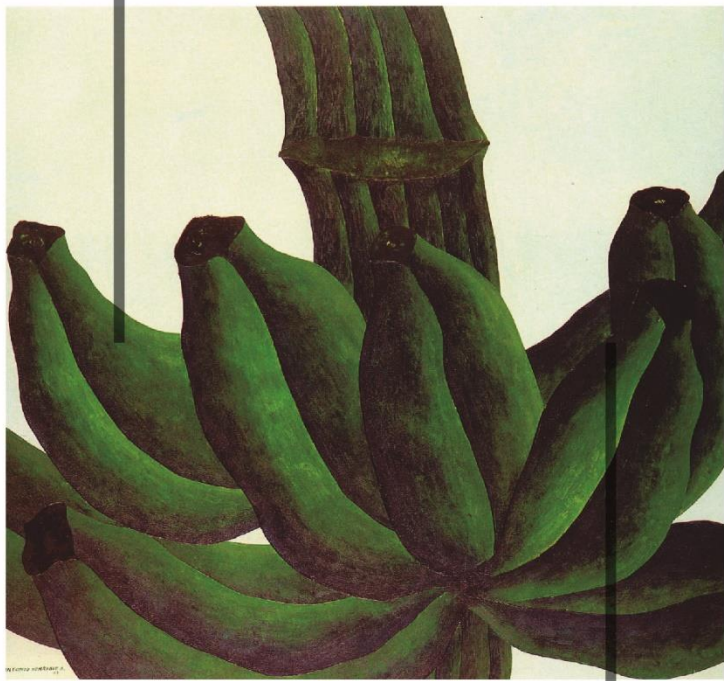
55



57



59



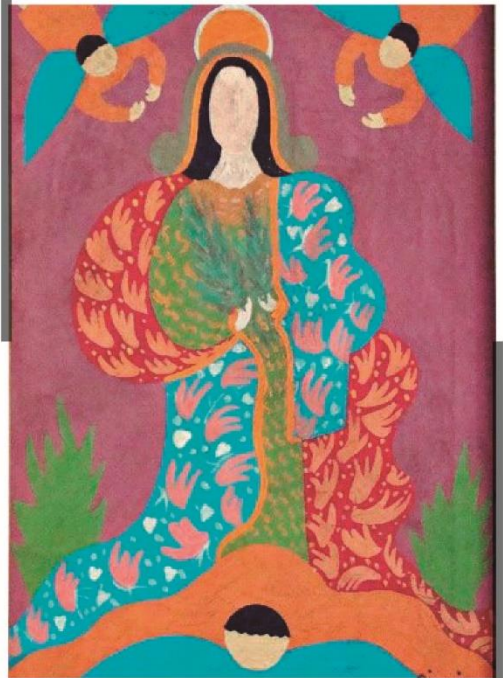
50



52



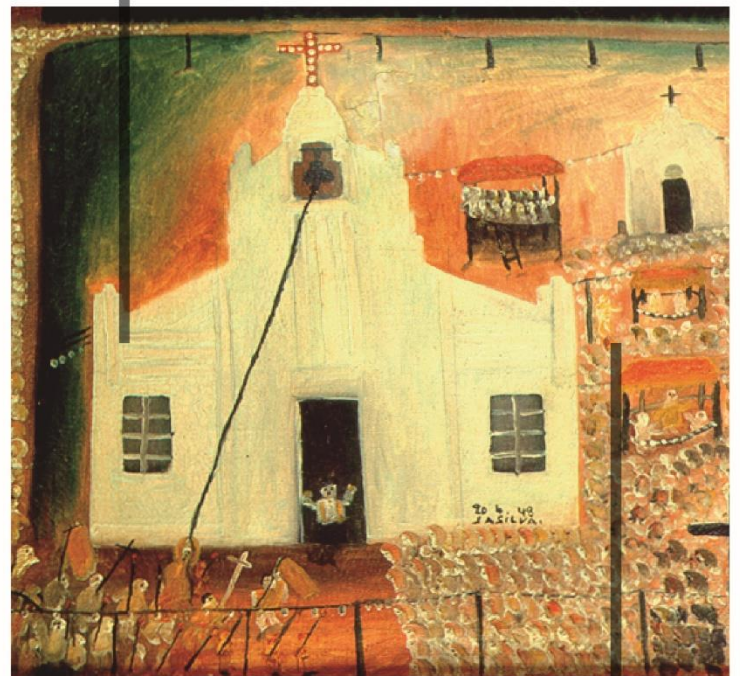
54



56



58



60

## ANEXO A – OBRAS DE ARTISTAS

### ALFREDO VOLPI



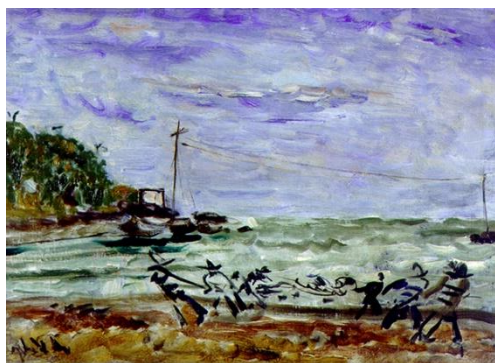
VOLPI, Alfredo. Barco com Bandeirinhas e Pássaros, 1950. Têmpera sobre tela. 73,00 cm x 54,20 cm.



VOLPI, Alfredo. Barco da Morte. Têmpera sobre tela. 72,20 cm x 40,00 cm.



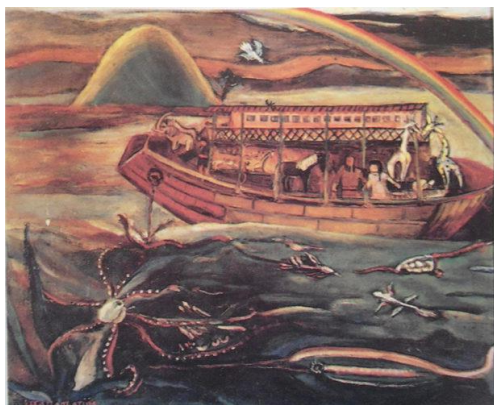
VOLPI, Alfredo. Marinha, 1930. Óleo sobre tela. 73,00 cm x 50,00 cm.



VOLPI, Alfredo. Marinha com Pescadores, 1930. Óleo sobre cartão. 45,00 cm x 32,00 cm.



VOLPI, Alfredo. Vela, 1970. Têmpera sobre tela. 68,00 cm x 157,00 cm.

**ANITA MALFATTI**

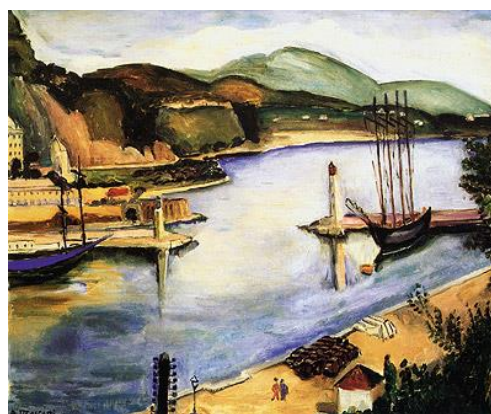
MALFATTI, Anita. Arca de Noé II, anos 50 c.  
Nanquim e óleo s/tela, 44,3 x 53,2 cm.



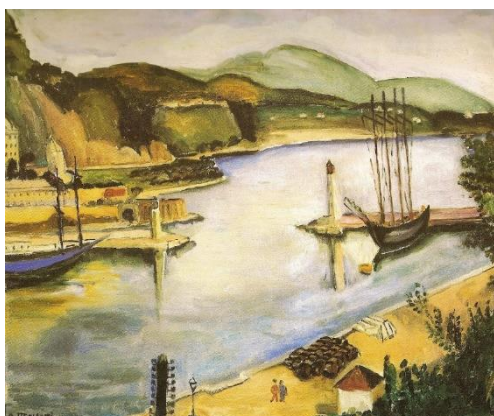
MALFATTI, Anita. Lago Maggiore. 1924/26. óleo  
s/tela, 46,2 x 54,8 cm.



MALFATTI, Anita. O Barco. 1915, óleo sobre tela,  
41 x 46cm.



MALFATTI, Anita. Porto de Mônaco. 1925, óleo  
sobre tela, 64,50 cm x 54,00 cm.



MALFATTI, Anita. Porto de Mônaco. 1925-26. óleo  
sobre tela, 80x64,5 cm.



MALFATTI, Anita. Retrato de A.M.G., 1933. óleo s/  
tela, 95,5 x 90,3 cm.

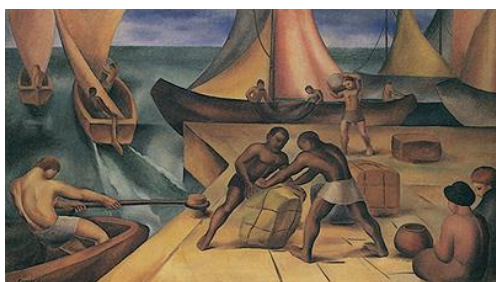


MALFATTI, Anita. Saudades da Bahia (tiragem póstuma). 1917. água-tinta, 25 x 20 cm



MALFATTI, Anita. Veneza, Canaletto, 1924. Óleo sobre tela. 63,00 cm x 52,00 cm.

## ANTÔNIO GOMIDE



GOMIDE, Antônio. Cais do Porto, 1939. Óleo sobre tela, 185,00 cm x 105,00 cm.



GOMIDE, Antônio. Le Journal, 1932. Aquarela sobre papel. 23,00 cm x 15,00 cm.



GOMIDE, Antônio. O Porto, 1923. Óleo sobre tela, 33,00 cm x 41,00 cm.



GOMIDE, Antônio. Paisagem com Barcos, 1923.  
Óleo sobre tela. 37,80 cm x 45,70 cm.



GOMIDE, Antônio. Paisagem com Barcos, 1942.  
Óleo sobre tela, 31,20 cm x 41,40 cm.

## CÂNDIDO PORTINARI



PORTINARI, Cândido. Descoberta do Ouro (mural da Biblioteca do Congresso em Washington), 1941.  
Afresco, 463,00 cm x 494,00 cm.



PORTINARI, Cândido. Descobrimto (mural da Biblioteca do Congresso em Washington), 1941.  
Têmpera sobre. 316,00 cm x 316,00 cm.



PORTINARI, Candido. Marinha, 1942. Óleo sobre tela, 55,00 cm x 46,00 cm.

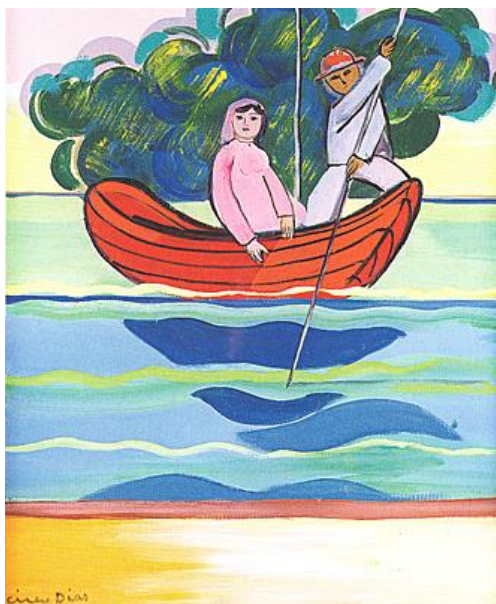


PORTINARI, Candido. Rio Tietê, 1935. Óleo sobre tela, 65,00 cm x 54,50 cm.



PORTINARI, Candido. Navio Negreiro, 1950. Óleo sobre tela. 60,00 cm x 73,00 cm.

## CÍCERO DIAS



DIAS, Cícero. Barqueiro, 1980. Óleo sobre tela. 64,00 cm x 65,00 cm.



DIAS, Cícero. Passeio de Barco, 1950. Óleo sobre tela, 73,00 cm x 60,00 cm.



DIAS, Cícero. Moça no Barco, 1980. Óleo sobre tela, 60,00 cm x 73,00 cm.

## EMILIANO DI CAVALCANTI



DI CAVALCANTI, Emiliano. Baía de R.S.A e Flor de Cactus. 1932 óleo sobre tela - 46 x 55 cm.



DI CAVALCANTI, Emiliano. Cais, 1952. Óleo sobre tela, 159,00 cm x 130,00 cm.



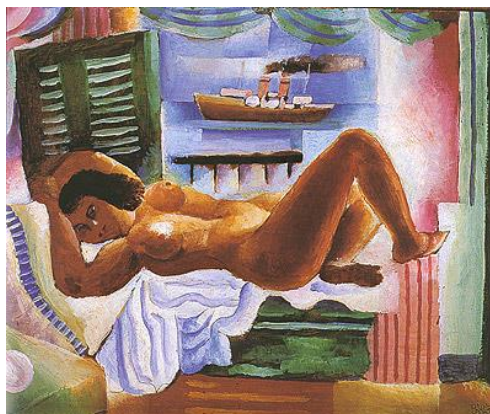
DICAVALCANTI, Emiliano. Marinha. Óleo sobre cartão.



DI CAVALCANTI, Emiliano. Marinha. Óleo sobre madeira. 32,5 x 41 cm.



DI CAVALCANTI, Emiliano. Marinha com barcos, óleo sobre tela, 38 x 55 cm.



DI CAVALCANTI, Emiliano. Mulher e Paisagem, 1931. Óleo sobre cartão. 50,00 cm x 40,00 cm.



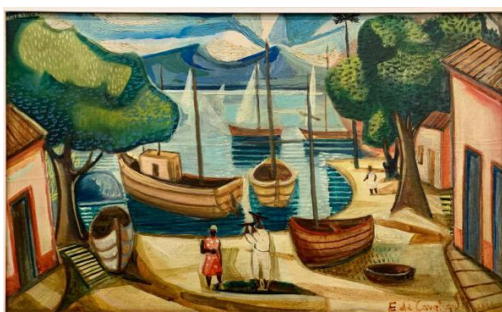
DI CAVALCANTI, Emiliano. Paisagem Marítima, década de 1930. óleo sobre tela - 55,2 x 144,2 cm.



DI CAVALCANTI, Emiliano. Pescadores. 194. Óleo sobre tela. 33 x 46 cm.



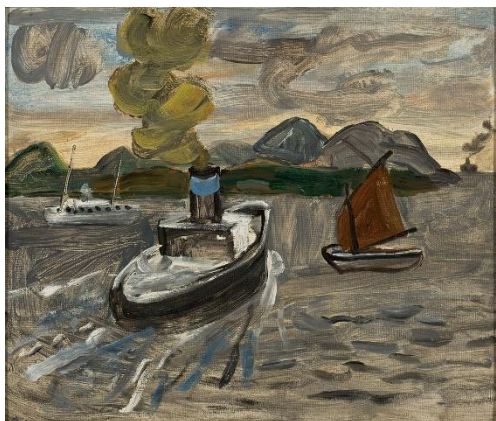
DI CAVALCANTI, Emiliano. Sem título (Pescador e barcos), 1929. aquarela e crayon s/ papel. 39,3 x 30,1 cm.



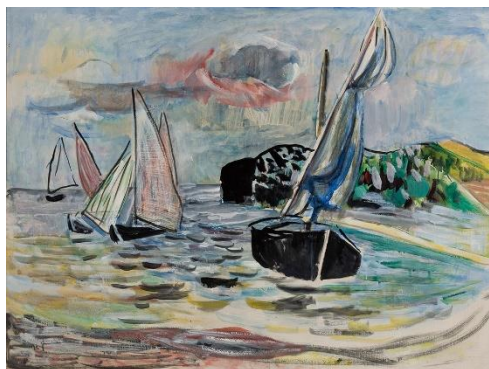
DI CAVALCANTI, Emiliano. Vila de pescadores, óleo sobre tela, medindo 36 x 61 cm.



DI CAVALCANTI, Emiliano, Vila de Pescadores - Óleo sobre tela medindo 40 x 50 cm.

**ERNESTO DE FIORI**

DE FIORI, Ernesto. Marinha com rebocador, 1943.  
Óleo sobre tela. 46,3 x 54,2 x 0,4 cm.



DE FIORI, Ernesto. Represa, sem data, Óleo sobre tela, 75 x 100 x 2,6 cm.

**JOÃO BAPTISTA CASTAGNETO**

CASTAGNETO, João Baptista. Bote a Seco na Praia, 1887. Óleo sobre cartão, 32,00 cm x 24,00 cm.



CASTAGNETO, João Baptista. Praia com casa, bote e coqueiros em Paquetá, 1896, Óleo sobre tela, 53,00 cm x 32,00 cm.



CASTAGNETO, João Baptista. Brigue, encouraçado e chalupas na baía do Rio de Janeiro, 1899. Óleo sobre madeira, 31,00 cm x 20,00 cm.

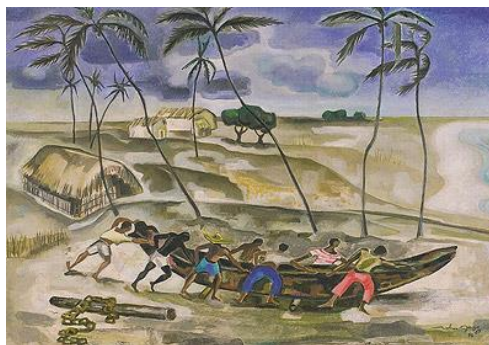


CASTAGNETO, João Baptista. Canoa a seco na praia, 1898. Óleo sobre madeira, 22,50 cm x 14,00 cm.

## JOHN GRAZ



GRAZ, John, Índios, 1975. Óleo sobre tela, 40,00 x 60,00 cm



GRAZ, John. Canoeiros, 1975. Óleo sobre tela, 99,00 cm x 69,60 cm.



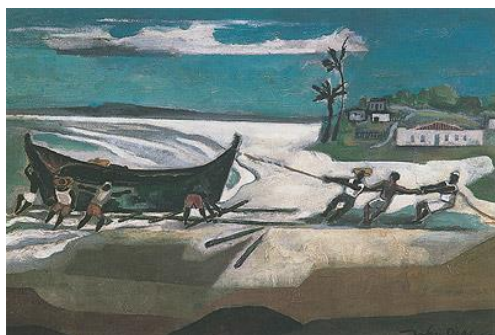
GRAZ, John. Guache sem título, sem data 33x50 cm.



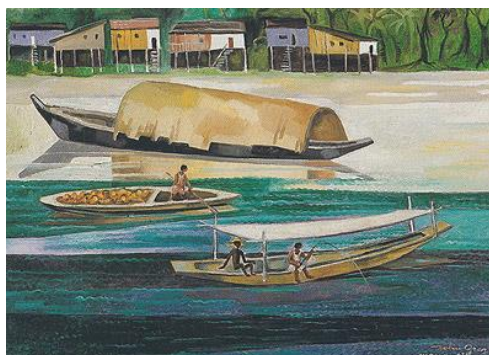
GRAZ, John. Guache. Sem título, sem data. 13x 18,5 cm.



GRAZ, John. Sem Título 1969.

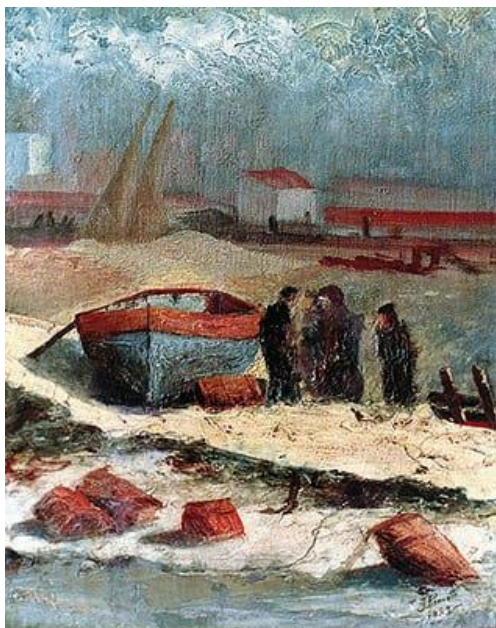


GRAZ, John. Pescadores, 1966, Óleo sobre tela.

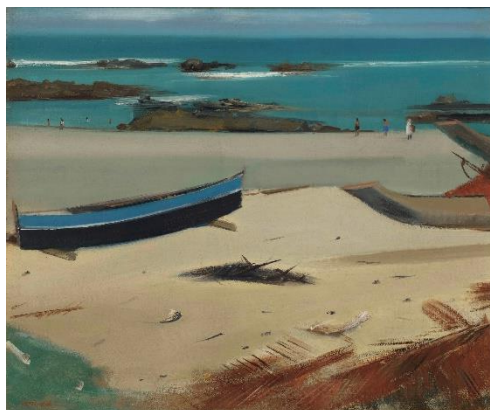


GRAZ, John. Rio Negro, 1976. Óleo sobre tela.

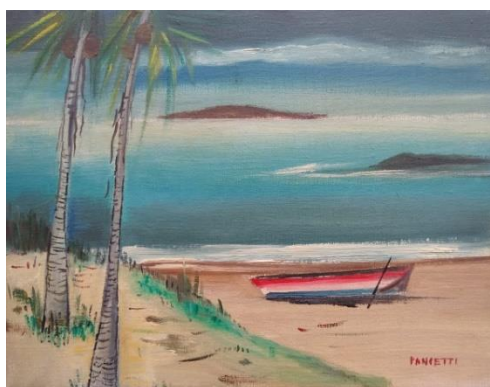
## JOSÉ PANCETTI



PANCETTI, José. Barco e Pescadores, 1933, Óleo sobre tela, 29,50 cm x 35,70 cm.



PANCETTI, José. Itapuã, Salvador, BA, 1953, Óleo sobre tela. 46 x 55,5 cm.



PANCETTI, José. Marinha com Barcos e Coqueiros, 1945, Óleo sobre tela, 27 x 35 cm.

## ROSANA PAULINO

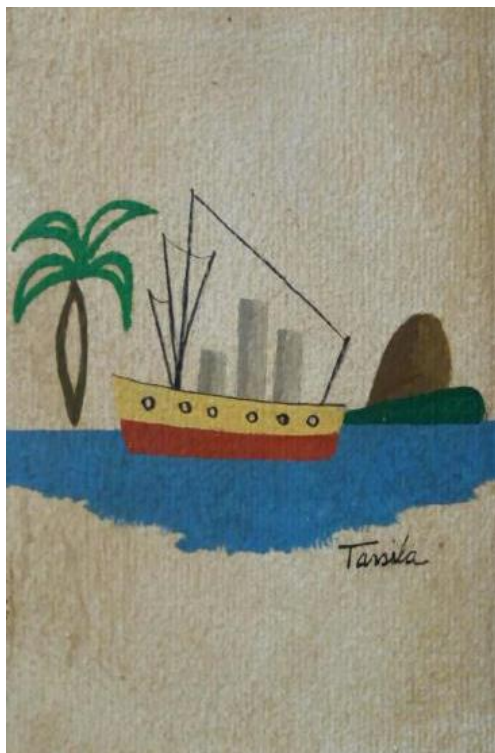


PAULINO, Rosana. Impressão digital sobre tecido, recorte e costura. 2017. 127X110 cm.



PAULINO, Rosana. Impressão sobre tecido, ponta seca e costura. 2016. 55,8X 89,5 cm.

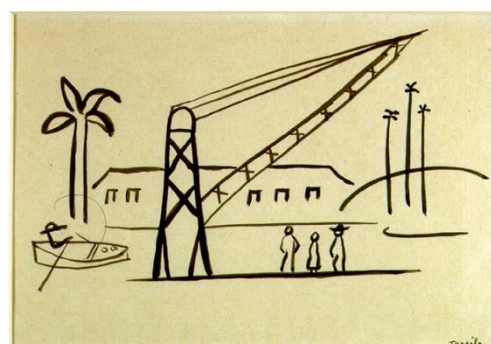
## TARSILA DO AMARAL



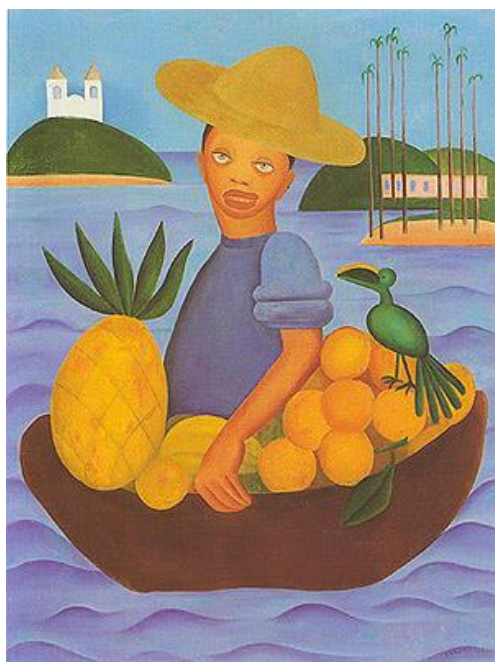
AMARAL, Tarsila do. Marinha com barco - Óleo sobre cartão, 18,5 x 11,5 cm.



AMARAL, Tarsila do. O Porto, 1953, óleo sobre tela, 70cm x 100cm.



AMARAL, Tarsila do. Porto, 1925. Nanquim sobre papel, 21,20 cm x 13,50 cm.



AMARAL, Tarsila do. Vendedor de Frutas, 1925. Óleo sobre tela, 84,50 cm x 108,50 cm.



AMARAL, Tarsila do. Recife, 1925. Lápis sobre papel, 25,00 cm x 19,00 cm.



AMARAL, Tarsila do. Veneza, 1923. Lápis sobre papel, 12,00 cm x 14,20 cm.

**TIAGO SANT'ANA**

---



SANT'ANA. Tiago. Fluxo e refluxo (Barco de açúcar), 2021



SANT'ANA. Tiago. Porto Seguro (âncora de açúcar), 2021, Pigmento mineral sobre papel de algodão, 70 x 105 cm.