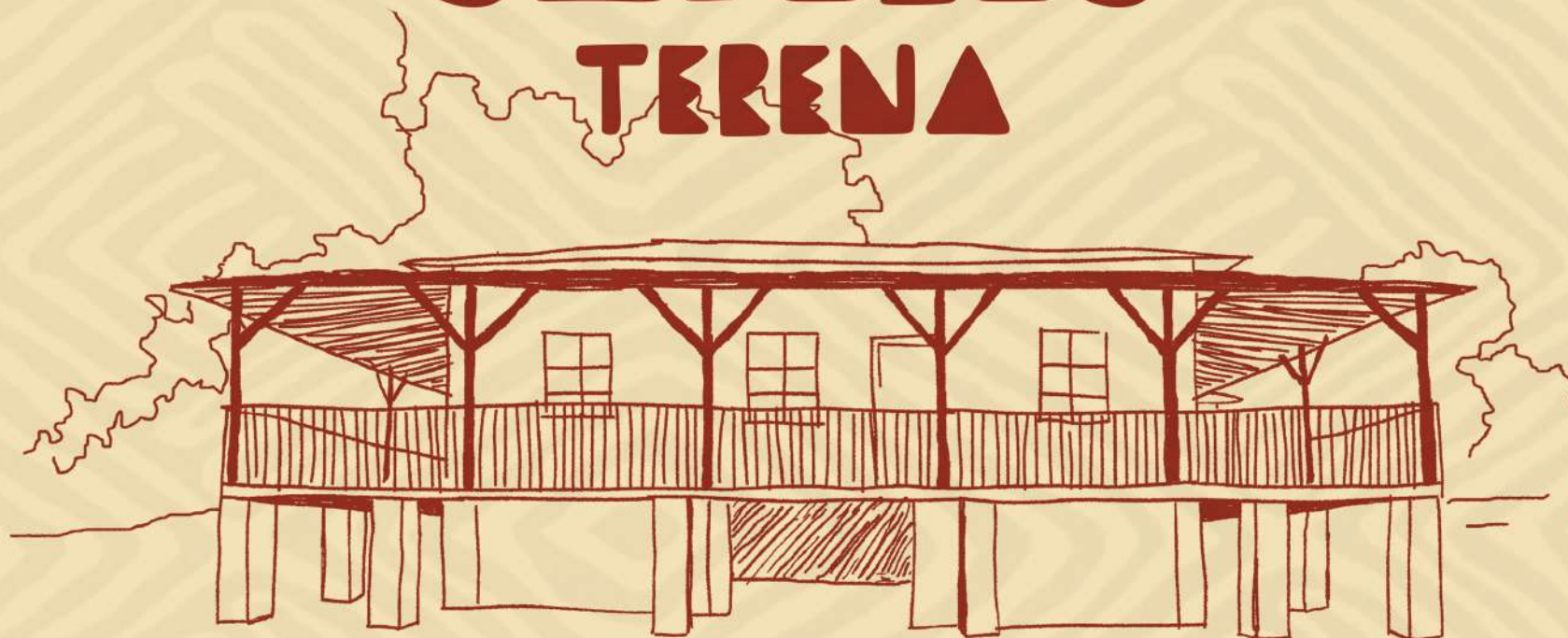


A CASA DOS
SABERES
TERENA



ALDEIA KOPENOTI
T.I. ARARIBÁ

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP
Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design - FAAC
Departamento de Arquitetura, Urbanismo e Paisagismo - DAUP

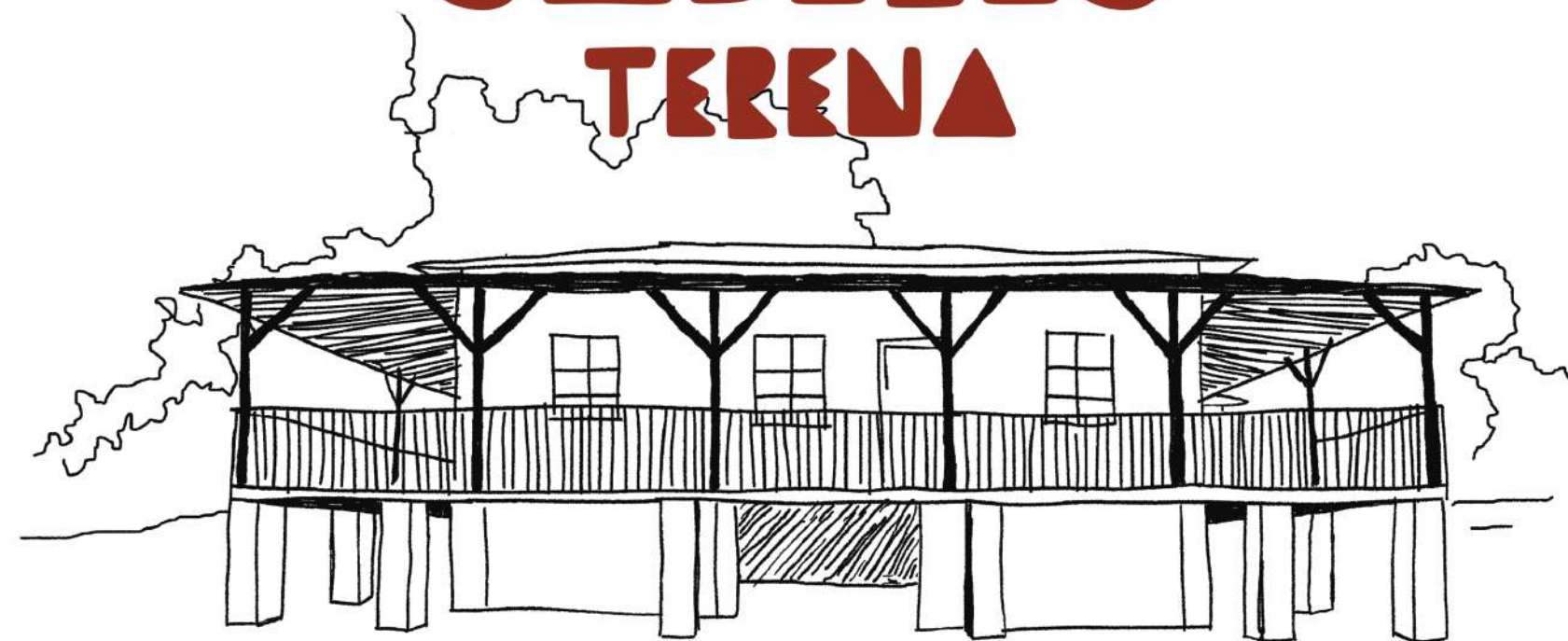
YASMIN BARLATI DA SILVA

A CASA DOS SABERES
ELEMENTOS DA CULTURA INDÍGENA TERENA E O PROJETO DO MEMORIAL

Trabalho Final de Graduação apresentado como cumprimento parcial das exigências do curso de Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - Unesp, campus de Bauru, para obtenção do grau de Bacharel em Arquitetura e Urbanismo.

Orientadora: Profa. Dra. Kelly Cristina Magalhães

A CASA DOS
SABERES
TERENA



ALDEIA KOPENOTI
T.I. ARARIBÁ

RESUMO

O presente trabalho consiste no anteprojeto arquitetônico requalificação do **Museu Ponto de Memória Balbino Sebastião**, localizado na Aldeia Kopenoti, na Terra Indígena Araribá, município de Avaí (SP). A pesquisa parte da compreensão da cultura, do território e das dinâmicas sociais do povo Terena, recorrendo a métodos participativos, como *Walkthrough*, entrevistas e análises ambientais para identificar os valores, práticas e memórias que orientam a vida comunitária. O objetivo é propor um espaço que fortaleça a identidade cultural da aldeia, abrigando atividades educativas, de convivência, exposição e transmissão de saberes tradicionais. O projeto arquitetônico busca requalificar a estrutura pré-existente e integrar-se à paisagem local, valorizando técnicas construtivas presentes na comunidade, estratégias de conforto ambiental adequadas ao clima e soluções espaciais que reforcem a coletividade e o vínculo com o museu. Assim, o Centro de Memória Cultural se configura como um equipamento que articula ancestralidade e contemporaneidade, contribuindo para a preservação e difusão da cultura Terena.

Palavras-chave: Terena; cultura indígena; território; arquitetura e ancestralidade; memória.

ABSTRACT

This work presents the architectural preliminary design for the requalification of the **Balbino Sebastião Memory Point Museum**, located in Aldeia Kopenoti, within the Araribá Indigenous Land, in the municipality of Avaí, São Paulo. The research is grounded in an understanding of the culture, territory, and social dynamics of the Terena people, employing participatory methods—such as walkthroughs, interviews, and environmental analyses—to identify the values, practices, and memories that shape community life. The aim is to propose a space that strengthens the cultural identity of the village, accommodating educational, social, exhibition, and traditional knowledge–transmission activities. The architectural proposal seeks to requalify the pre-existing structure and integrate it into the local landscape, emphasizing constructive techniques present in the community, climate-responsive environmental comfort strategies, and spatial solutions that reinforce collectivity and the museum’s role as a cultural anchor. In this way, the Cultural Memory Center emerges as an equipment that articulates ancestry and contemporaneity, contributing to the preservation and dissemination of Terena culture.

Keywords: Terena; Indigenous culture; territory; architecture and ancestry; memory.

SUMÁRIO



INTRODUÇÃO11

OBJETIVOS13

- 1. Objetivo geral13
- 2. Objetivos específicos13

METODOLOGIA14

PARTE 119

1. CULTURA20

2. PAISAGEM CULTURAL24

- 2.1 O que é paisagem cultural?24
- 2.2 A paisagem na cosmovisão indígena26
- 2.3 O Espírito do Lugar28
- 2.4 Corpo-Território30

PARTE 232

1. MUSEOLOGIA SOCIAL33

- 1.1 A etnomuseologia indígena no Brasil37

2. CENTROS CULTURAIS43

PARTE 351

1. NOMEM LENTO52

2. ARQUITETURA LENTA56

3. ARQUITETURA INDÍGENA BRASILEIRA59

4. OBSERVATÓRIO DE PROJETOS64

- 4.1 Casa Convento / Henrique Mora Alvarado65
- 4.2 Refeitório em Guadumal / Al Borde + Taller
General68
- 4.3 Moradias Infantis / Rosenbaum + Aleph Zero71

PARTE 477

1. OS POVOS ORIGINÁRIOS78

2. TERRAS INDÍGENAS81

3. OS INDÍGENAS TERENA84

4. TERRA INDÍGENA ARARIBÁ89

PARTE 595

1. ALDEIA KOPENOTI96

2. O MUSEU PONTO DE MEMÓRIA BALBINO SEBASTIÃO....106

- 2.1 Caracterização arquitetônica110
- 2.2 Levantamento de patologias112
 - 2.2.1 Cobertura112
 - 2.2.2 Vedações114
 - 2.2.3 Pavimentações e acessos verticais116
 - 2.2.4 Forros118
 - 2.2.5 Elementos estruturais120

3. O PROJETO DO MEMORIAL122

- 3.1 Diretrizes gerais e programa de necessidades122
- 3.2 Desenvolvimento projetual125
 - 3.2.1 Técnicas e matérias de construção126
 - 3.2.2 Evolução volumétrica130
- 3.3 O projeto arquitetônico131
 - 3.3.1 O edifício135
 - 3.3.2 Banheiros ecológicos154
 - 3.3.3 Áreas externas156

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS166

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS168

INTRODUÇÃO

A arquitetura, quando compreendida para além da construção de edifícios, revela-se como uma ferramenta poderosa de mediação entre o homem, o tempo e o território. No contexto dos povos originários, essa relação transcende a funcionalidade física para adentrar a esfera da espiritualidade, da memória e da resistência. O presente Trabalho Final de Graduação propõe, sob essa ótica, o anteprojeto arquitetônico de requalificação do **Museu Ponto de Memória Balbino Sebastião**, situado na Aldeia Kopenoti, Terra Indígena Araribá, no município de Avaí (SP).

Vivemos em um cenário global marcado pela aceleração do tempo e pelo desenraizamento, onde

a “sobremodernidade” muitas vezes busca apagar as particularidades locais em favor de uma homogeneização cultural. Em contraposição, a cultura indígena resiste, preservando sua língua, seus ritos e sua cosmovisão. Dessa forma, o museu não se configura apenas como um depósito de objetos antigos, mas como um organismo vivo de salvaguarda da identidade e de transmissão de saberes ancestrais para as novas gerações.

Esta pesquisa nasce da escuta e do diálogo com a comunidade, fundamentando-se na premissa de que o projeto arquitetônico deve refletir a “Arquitetura no Tempo do Barro”, um conceito que emergiu durante a pesquisa de campo e que busca respeitar os ciclos da natureza, a paciência do fazer manual e a conexão com a terra. O objetivo central é transformar a edificação existente, que carrega as marcas de um passado institucional e burocrático, em uma “Casa dos Saberes Terena”, um espaço de acolhimento, educação e celebração da cultura viva.

Para estruturar esta proposta, a monografia divide-se em cinco partes fundamentais. A Parte 1 dedica-se à compreensão teórica dos conceitos de Cultura e Paisagem Cultural, explorando as relações de “corpo-território” e o “espírito do lugar” sob a perspectiva indígena.

A Parte 2 adentra o campo da Museologia Social,

discutindo a evolução dos museus de espaços de coleção para agentes de transformação social e reparação histórica.

Na Parte 3, discute-se a filosofia do “Homem Lento” e da “Arquitetura Lenta”, analisando referências projetuais que abordam técnicas vernáculas e processos participativos.

A Parte 4 contextualiza historicamente os Povos Originários, com foco na trajetória do povo Terena e na formação da Terra Indígena Araribá.

Por fim, a Parte 5 apresenta o desenvolvimento do um anteprojeto arquitetônico para o Museu Ponto de Memória Balbino Sebastião, desde o diagnóstico técnico da edificação atual até o resultado final do Memorial. Nesta etapa, materializam-se as diretrizes de bioconstrução, acessibilidade e sustentabilidade, propondo uma intervenção que honra a memória do ancião Balbino Sebastião e projeta um futuro onde a arquitetura atua como guardiã da identidade Terena.

Com isso, esta monografia busca contribuir para a valorização da arquitetura indígena brasileira, demonstrando que é possível projetar espaços que não apenas abrigam, mas que curam, ensinam e perpetuam a essência de um povo.



Figura 01_Roda de Conversas proposta no anteprojeto para o Museu Ponto de Memória Balbino Sebastião.
Fonte: Autora, 2025.

OBJETIVOS

2.1 Objetivo geral

O principal objetivo desta monografia é a formulação de uma base teórica e prática visando a concepção do projeto arquitetônico de um Centro de Memória Cultural Terena, cuja função é abrigar espaços para realização de oficinas, exposições, eventos e venda de artigos, garantindo a salvaguarda da produção cultural da Aldeia Kopenoti. Para isso, pretende-se identificar as potencialidades dessa cultura e contribuir para sua aplicação em projetos nas áreas de Arquitetura, Urbanismo e Paisagismo.

2.2 Objetivos específicos

1. Investigar os aspectos simbólicos, sociais e espaciais da cultura Terena;
2. Analisar referências de arquitetura indígena tradicional e contemporânea, com ênfase na produção de espaços de memória e cultura, a fim de embasar teoricamente o processo projetual;
3. Desenvolver diretrizes projetuais sensíveis à cosmovisão Terena, respeitando os modos de habitar, os materiais locais, as técnicas construtivas tradicionais e as relações espaciais significativas.

METODOLOGIA

Nesta monografia pretende-se analisar e compreender os diversos aspectos sociais e históricos que constituem a cultura Terena. Em função da natureza do objeto, a pesquisa se caracteriza como exploratória e descritiva, apresentando os resultados com uma abordagem qualitativa a fim de identificar as particularidades da comunidade e de cada um dos indivíduos.

O presente trabalho foi realizado na Aldeia Indígena Kopenoti, pertencente à Terra Indígena Araribá, a qual é ocupada e protegida pelos povos Terena, Kaingang e Guarani. Localizada no município de Avaí, região centro-oeste do estado de São Paulo, a aldeia abriga cerca de 250

habitantes, em sua maioria, da etnia Terena, sob a liderança do cacique Edenilson Sebastião

O desenvolvimento desta pesquisa aconteceu mediante as seguintes abordagens metodológicas:

Primeiramente, através da elaboração de um referencial teórico, apoiado em bibliografias e materiais técnicos que pudesse contribuir para a análise e compreensão da temática, abrangendo desde livros, monografias, artigos, teses dissertações, legislações, documentos e sites.

Ademais, foram realizadas pesquisas e leituras de projetos arquitetônicos que serviram de embasamento e referência para o projeto final, com foco em projetos de caráter social e/ou educativo, concebidos por meio de processos participativos e que atendessem aos parâmetros sustentáveis.

Em seguida, para alcançar os objetivos propostos, optou-se pelo Método Participativo de Projeto, conhecido no campo da arquitetura por possibilitar a integração entre técnicos e os futuros usuários do espaço. Conforme Blundell-Jones, Petrescu e Till (apud PAULICHEN, PINA, 2019, p. 158), a ciência arquitetônica deve ser apresentada de modo didático, fazendo com que haja troca de conhecimentos através da comunicação entre as partes. Dessa forma,

é possível extrair ideias com base nas experiências, o que torna o processo mais criativo e, conseqüentemente, permite a criação de espaços autênticos que expressam a verdadeira identidade da cultura local. Ao envolver os povos indígenas, o método é capaz de dar voz à uma população que foi historicamente negligenciada.

Dado o exposto, a pesquisa de campo foi iniciada no mês de Julho de 2025, a partir do método Walkthrough, instrumento que consiste em percorrer a área de estudo sob orientação de um residente local, com o intuito de reconhecer a estrutura física do espaço, além de identificar as relações da população com os elementos que o compõem. De acordo com Rheingantz et al (2009, p. 23), é recomendável a captação de registros iconográficos como croquis, fotografias e gravações de áudio e/ou vídeo. Para esta pesquisa, o Walkthrough contribui para compreender a interferência dos aspectos culturais do povo Terena sobre a organização espacial da Aldeia Kopenoti, e da relação dos moradores com a Casa.

Dando continuidade à pesquisa de campo, entre os Métodos Participativos de Projeto, a entrevista é um dos principais instrumentos aplicados para a coleta de dados, visto que permite um diálogo direto entre o pesquisador e o usuário. Para o presente trabalho, pretende-se aplicar entrevistas semi-estruturadas, ou seja, conversas que



Figura 01_Realização do Walkthrough.
Fonte: Autora, 2025.

seguem um roteiro pré-estabelecido, contudo, possibilitam novos questionamentos conforme houver necessidade (RHEINGANTZ et al, 2009, p. 72). Deve-se destacar que o referido método será voltado para os grupos de adultos e idosos, com idade entre 18 e 60 anos, ou acima de 61 anos, respectivamente.

Por fim, foram realizadas vistas *in loco* a Aldeia Kopenoti e ao Museu Ponto de Memória Balbino Sebastião, a fim de validar hipóteses previamente definidas, confirmação de dados, levantamento métrico e iconográfico, e avaliação das problemáticas encontradas. A partir disso, foram elaboradas cartografias de análise da paisagem e um levantamento de patologias existentes na Casa, que serviram de fundamentação técnica para o desenvolvimento das diretrizes projetuais.

Com base nos resultados da pesquisa, foi concebido um anteprojeto para a Casa dos Saberes Terena, considerando condicionantes como a estrutura e vegetação pré-existent, fluxos, topografia, ventilação e insolação, manejo das águas pluviais, buscando alcançar a sustentabilidade social, econômica e ambiental, acessibilidade arquitetônica e a valorização dos espaços livres.

Ao longo de todo o trabalho, foram empregadas medidas que respeitassem a integridade dos participantes,

garantindo o seu bem-estar e o cumprimento dos princípios éticos perante à comunidade indígena. Ademais, vale ressaltar que os respondentes foram previamente informados a respeito dos objetivos e procedimentos da pesquisa, a fim de obter o consentimento informado. Por fim, destaca-se o compromisso com a responsabilidade social e técnica, respeitando os princípios da pesquisa com comunidades indígenas.

Portanto, a metodologia buscou compreender e analisar os diferentes elementos que constituem a cultura do povo Terena, a partir da relação da comunidade com objetos, símbolos, espaços da Aldeia Kopenoti e, principalmente, o papel da Casa dos Saberes dentro da comunidade. A variedade dos processos envolvidos permitiu revelar perspectivas distintas, evitando a generalização e valorizando as experiências individuais.





PART 1

CULTURA E TERRITÓRIO

A grande qualidade da espécie humana foi a de romper com suas próprias limitações: um animal frágil, provido de insignificante força física, dominou toda a natureza e se transformou no mais temível dos predadores. Sem asas, dominou os ares; sem gulas ou membranas próprias, conquistou os mares. Tudo isso porque difere dos outros animais por ser o único que possui cultura.

(Laraia, 2001, p.14)

CULTURA

Em meio ao crescente avanço científico e tecnológico vivido nas últimas décadas, o mundo contemporâneo passou por grandes transformações em inúmeros campos, sobretudo na economia, política, educação, organização social e, conseqüentemente, na cultura. Todo esse desenvolvimento se deu, em grande parte, em função de um fenômeno conhecido como **Globalização**, o qual viabilizou a transposição de barreiras físicas e intelectuais mediante ao progresso dos meios de comunicação e de transporte. Uma vez expandida as fronteiras da interatividade, o distanciamento territorial entre os indivíduos deixa de ser o fator determinante nas relações sociais. Com isso, o acesso à informação e o contato entre pessoas de diferentes

regiões se tornou cada vez mais facilitado, promovendo uma ampla rede de interação de valores culturais, chamada de Globalização Cultural.

Diante do cenário atual, o constante contato com diversas realidades nos leva a questionar quais motivos provocam tamanha variedade de culturas, contudo, primeiramente, é de suma importância compreender o que define esse conceito. De acordo com Santos (1987, p. 8), “cada realidade cultural tem sua lógica interna, a qual devemos procurar conhecer para que façam sentido as suas práticas, costumes, concepções e as transformações pelas quais estas passam”.

Desde os primórdios, a espécie humana atravessa um longo e infinito processo evolutivo, adquirindo ao longo da história novas habilidades físicas e psíquicas. O seu desenvolvimento não se deu de forma linear, fazendo com que inúmeras espécies fossem extintas durante a evolução. O homem moderno, denominado cientificamente como Homo sapiens, apresenta algumas características determinantes que o diferenciam de outras espécies do gênero Homo, com destaque para o **cérebro** bastante desenvolvido, possibilitando a criação da cultura, formas de expressão como a fala e, por conseguinte, a vida em sociedade.

Com o passar do tempo, o contato entre diferentes

povos foi aumentando gradativamente, favorecendo trocas de conhecimentos, costumes e técnicas. No entanto, vale ressaltar que as diferenças culturais também foram responsáveis por numerosos conflitos não apenas entre nações, mas também entre grupos sociais pertencentes à mesma nacionalidade.

Para o antropólogo e pesquisador cultural Edward T. Hall:

À medida que o homem desenvolvia a cultura, domesticava a si próprio e, no processo, criava toda uma nova série de mundos, todos diferentes um do outro. Cada mundo tem sua própria série de insumos sensoriais, de modo que os fatores de aglomeração para uma cultura não são, necessariamente, os de outra. (HALL, 1997, p. 17).

Na etimologia, a palavra “**cultura**” tem origem no verbo em latim **colere**, cujo significado remete, em um primeiro momento, aos cuidados com a terra, resultando no termo agricultura. **O ato de cultivar, proteger e adorar** derivou outras expressões como puericultura e culto, sendo o cuidado com as crianças e adoração às divindades, respectivamente. Do mesmo modo, na língua inglesa a palavra “coulter”, cuja tradução para o português é “relha de arado”, possui origem no verbo em latim culter e pode ser considerada um cognato de cultura, uma vez que possui grande semelhança em sua

escrita e pronúncia, além de também se referir ao trabalho no campo (CHAUÍ, 2008; EAGLETON, 2005).

De acordo com Chauí (2008, p. 55), após um longo período de estagnação esse sentido foi aos poucos caindo em desuso até que, com a **Filosofia do Iluminismo** no século XVIII, a palavra “**cultura**” **assume outra definição, tornando-se sinônimo de civilização e progresso**. Dessa forma, a ideia de cultura é convertida em um padrão voltado para medir o grau de desenvolvimento de um povo, englobando práticas como as artes, ciência, técnicas, filosofia e ofícios. Segundo a autora, “avalia-se o progresso de uma civilização pela sua cultura e avalia-se a cultura pelo progresso que traz a uma civilização.” (2008, p. 55).

Anos mais tarde, já no século XIX, surge um novo ramo das ciências humanas, a **antropologia**, cujo foco é estudar o comportamento humano a partir de aspectos biológicos, psicológicos e evolutivos, além de parâmetros sociais e linguísticos de cada cultura. O antropólogo e professor britânico Edward Burnett Tylor, em sua obra Primitive Culture, de 1871, foi o primeiro a definir cultura como um “[...] complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade” (apud LARAIA, 2001, p. 25). Conforme Chauí (2008, p. 56), a priori, o conceito de cultura segundo os princípios iluministas foi resgatado pelos

antropólogos, no entanto, era necessário estabelecer um padrão a ser seguido. Logo, a **Europa capitalista** foi o modelo escolhido e **seu mercado, escrita e governo foram tidos como critérios básicos para avaliar outras civilizações**, ou seja, aquelas que não seguirem o padrão europeu seriam classificadas como primitivas:

Isso implica não apenas um juízo de valor, porém mais do que isso, significa que aqueles critérios se tornaram definidores da essência da cultura, de tal modo que se considerou que aquelas sociedades que “ainda” estavam sem mercado, sem escrita e sem Estado chegariam necessariamente a esse estágio, um dia. A cultura européia capitalista não apenas se coloca como tólos, como o fim necessário do desenvolvimento de toda cultura ou de toda civilização, isto é adota uma posição etnocêntrica, mas sobretudo ao se oferecer como modelo necessário do desenvolvimento histórico legitimou e justificou,

primeiro, a colonização e, depois, o imperialismo. (CHAUÍ, 2008, p. 56).

Conforme Santos (1987, p. 12-13), são diversas as problemáticas decorrentes desse processo, podendo citar as inúmeras **nações subjugadas e exploradas pelos povos europeus**, além do enfraquecimento de variadas culturas mediante padrões e costumes impostos pelos colonizadores aos colonizados. Ademais, vale ressaltar que esse sistema de classificação reforçou **ideais racistas** que perduram até os dias atuais, disseminando preconceitos e discriminações entre povos de diferentes culturas e etnias.

Diante desse cenário, ainda no século XIX, a filosofia alemã promove uma nova alteração no sentido de cultura, passando a abranger **toda a intervenção humana sobre a natureza**. “A cultura é a ruptura da adesão imediata à natureza, adesão própria aos animais, e inaugura o mundo humano propriamente dito” (CHAUÍ, 2008, p. 56). De acordo com

Chauí, **a cultura se refere à capacidade humana de se relacionar com o que está ausente, tornando-o presente, através de símbolos combinados à linguagem e ao trabalho**. Além disso, a racionalidade humana permite a criação de uma ordem temporal, fazendo com que o homem seja um agente histórico.

Finalmente, no século XX, a antropologia aderiu a esse conceito de cultura e buscou revogar a ideologia vigente até então. O antropólogo alemão Franz Boas, em sua crítica ao evolucionismo cultural, defende a investigação e a reconstrução das histórias dos povos (apud LARAIA, 2001, p. 35). Com isso, pretende-se **compreender e analisar as particularidades da trajetória de cada cultura, desde os aspectos ambientais até os psicológicos**, sendo essa a ideia mais aceita atualmente entre os estudiosos das ciências sociais.

Muito já foi discutido acerca dos motivos que geram tamanha variação cultural. Por um longo período, acreditou-se que o determinismo biológico era responsável por transmitir a cultura aos indivíduos, ou seja, fatores genéticos e sexuais seriam decisivos para o seu comportamento. Entretanto, segundo Laraia (2001, p. 16), esse argumento foi refutado por pesquisadores nos anos de 1950, concluindo que as condições biológicas não possuem qualquer interferência no desenvolvimento da cultura.

Outrossim, a crença de que ambiente físico é um fator condicionante para a diversidade cultural obteve grande repercussão. Contudo, o determinismo geográfico apresenta algumas limitações, uma vez que espaços semelhantes foram apropriados de diferentes formas por diferentes culturas e, por isso, foi questionado e contestado (LARAIA, 2001, p. 24).

Em suma, conforme o antropólogo brasileiro Roque de Barros Laraia:

O homem é o resultado do meio cultural em que foi socializado. Ele é um herdeiro de um longo processo acumulativo, que reflete o conhecimento e a experiência adquiridos pelas numerosas gerações que o antecederam. (2001, p. 44).

Ao considerar que o termo cultura abrange tamanhos aspectos sobre o comportamento humano, essa torna-se uma das palavras mais complexas do nosso vocabulário, acompanhada pelo termo natureza. De acordo com Eagleton (2005), esses conceitos, que anteriormente foram vistos como antagônicos, passaram a ser entendidos como complementares e, com isso, o autor conclui que “a natureza produz cultura que transforma a natureza [...]” (2005, p. 12).

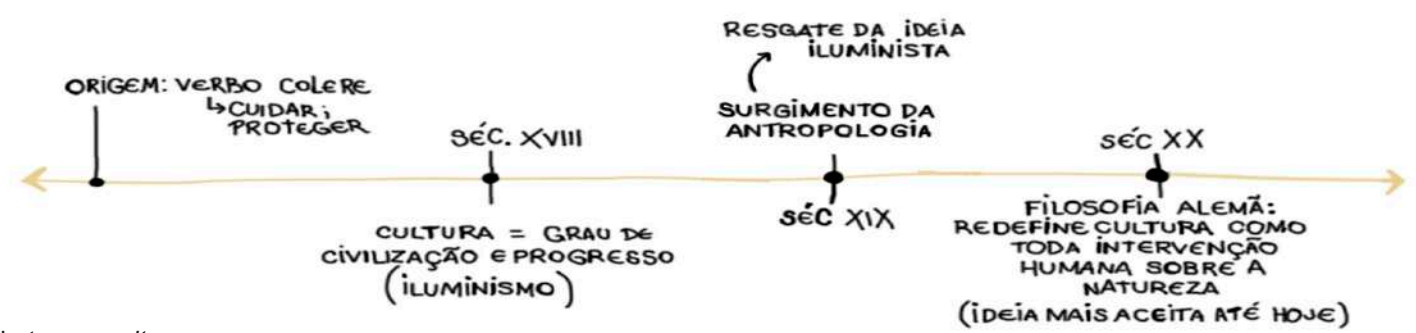


Figura 01_Evolução do termo cultura
Fonte: Autora, 2025.

PAISAGEM CULTURAL

2.1 O que é paisagem cultural?

Assim como o termo cultura, a paisagem é um conceito bastante amplo e comumente abordado em diferentes disciplinas, como a geografia, ecologia, arquitetura e arqueologia, as quais possuem reflexões e interpretações próprias. Conforme o geógrafo e professor Rafael Winter Ribeiro (2007, p. 15), o referido conceito possui origem na **geografia** e foi desenvolvido principalmente por estudiosos ingleses e alemães, no entanto, a variação linguística e o entendimento estabelecido pelo senso comum foram grandes empecilhos para a definição científica do termo.

No final do século XVIII e nos primeiros anos do século XIX, o explorador alemão Alexander von Humboldt embarca em uma viagem pelas colônias espanholas na América do Sul a fim de conhecer, analisar e registrar aspectos físicos e sociais que configuraram suas paisagens. Ao retornar, Humboldt publicou o trabalho em sua obra Kosmos, inaugurando o estudo da **morfologia da paisagem** dentro da geografia. “Assim, em Humboldt, segundo o espírito da *Naturphilosophie* alemã, a paisagem é entendida como a **imagem da natureza em seu caráter totalizante.**” (TISSIER apud RIBEIRO, 2007, p. 17).

Anos mais tarde, na Alemanha, os pesquisadores Otto Schlüter e Siegfried Passarge instituíram a paisagem como um conceito formal, seguindo os princípios de Humboldt e originando, no início do século XX, a chamada **Geografia**



Figura 02_Geografia Cultural Tradicional.
Fonte: Autora, 2025.

Cultural. De acordo com Schick (apud RIBEIRO, 2007, p. 18), nesse momento surge o termo **Kulturlandschaft** (paisagem cultural), para designar **territórios que sofreram intervenção humana**, enquanto o termo **Naturlandschaft** (paisagem natural) serviu para intitular **aqueles que se encontravam em seu estado natural**, ou seja, não apresentam transformações devido à ação do homem. Esses estudiosos se dedicaram a descrever os elementos que compõem a paisagem e, a partir disso, analisar e compreender as atividades humanas e os mecanismos que a originaram.

No tocante a literatura inglesa, a qual foi fortemente influenciada pela geografia alemã, o conceito de paisagem alcança uma nova definição pelo geógrafo estadunidense Carl Sauer. Sua obra *The morphology of Landscape*, publicada em 1925, buscava estabelecer leis gerais para o estudo da paisagem e, por isso, excluiu todas as manifestações culturais imateriais, uma vez que essas não são parâmetros mensuráveis. Desse modo, sua metodologia foca na avaliação dos atributos físicos que constituem a paisagem. Entre outros aspectos, a grande contribuição de Sauer foi a inserção da variável **tempo** na análise da paisagem, visto que sua estrutura está submetida a uma constante evolução (RIBEIRO, 2007. COSTA e GASTAL, 2010).

Na segunda metade do século XX, surge uma corrente no campo da geografia, conhecida como **Geografia**

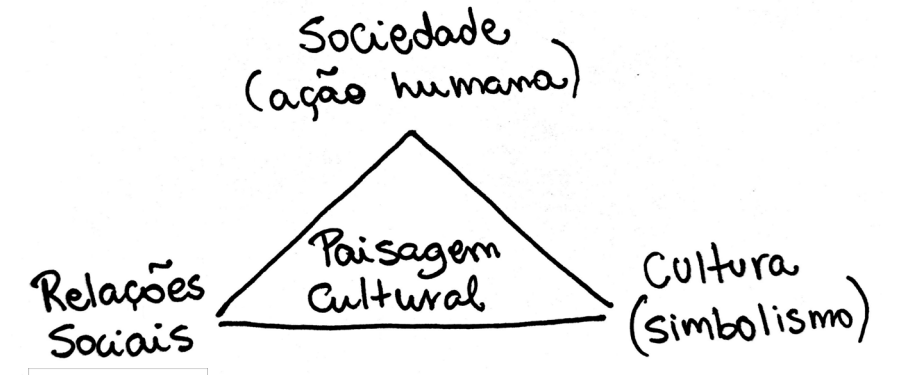


Figura 03_Nova Geografia Cultural.
Fonte: Autora, 2025.

Humanista, a qual rompe com a ideologia positivista vigente e passa a compreender a paisagem como um **fenômeno individual**, livre das generalizações impostas pela Geografia Cultural. Os princípios humanistas influenciaram uma nova geração de geógrafos, os quais buscaram revisar e desenvolver o que chamaram de **Nova Geografia Cultural**, incorporando a **simbologia da paisagem e a valorização da subjetividade** como estratégias metodológicas (RIBEIRO, 2007, p. 25).

Ao longo da história, as diversas acepções a respeito do conceito de paisagem levou, muitas vezes, a uma ambiguidade do tema. Diante desse cenário, as duas vertentes se mostram imprescindíveis não apenas na geografia moderna, como também nas áreas da ecologia, arqueologia, arquitetura e patrimônio histórico, passando por um processo de desenvolvimento contínuo em ambas as disciplinas. Em síntese, vale destacar a ideia de paisagem

segundo o geógrafo Milton Santos como sendo **tudo aquilo que um lance de vista é capaz de alcançar** (ZANIRATO, 2020, p.11).

Retomando os termos *Kulturlandschaft* (paisagem cultural) e *Naturlandschaft* (paisagem natural), criados por Schlüter, o geógrafo Ribeiro define a paisagem cultural como “[...] testemunho do trabalho do homem, de sua relação com a natureza, como um retrato da ação humana sobre o espaço ou ainda como panorama e cenário.” (2007, p. 14). Desse modo, entende-se que **“A cultura é o agente, a área natural o meio e a paisagem é o resultado”** (SAUER apud RIBEIRO, 2007, p. 19).

Conforme Costa e Gastal:

Atualmente, tanto a dimensão objetiva/física quanto a dimensão subjetiva/simbólica subsidiam a análise ou leitura da paisagem, que pode incluir desde um inventário eco-geográfico até a utilização de lendas, mitos, representações que as populações elaboram sobre seus espaços a fim de compreender sua dinâmica de constituição (2010, p. 4).

2.2 A paisagem na cosmovisão indígena

No decorrer do tempo, o conceito de paisagem foi

intensamente explorado pelas ciências humanas ocidentais, passando, até os dias atuais, por novas discussões e reformulações. Contudo, dentro da perspectiva indígena, a paisagem cultural vai muito além de somente aspectos geográficos, abrangendo questões históricas, sociais, espirituais e afetivas.

A transformação da natureza em paisagem cultural acontece, principalmente, mediante a **reinterpretação simbólica do meio natural, seguido de sua materialização, tornando-a visível e concreta**. Esse fenômeno está diretamente ligado às condições sociais, políticas, econômicas e, logo, culturais de determinado povo em determinada época. Dado o exposto, Leite (1996, p. 2) afirma que a paisagem cultural é capaz de revelar o trabalho coletivo de uma sociedade, passando por todo o processo de construção e desenvolvimento até encontrar sua configuração atual. A autora prossegue: “A paisagem assim entendida revela uma dimensão de projeto implícita no ato de ordenar objetos sobre o território segundo certos princípios”.

Para os povos indígenas, a integração do homem com a paisagem deve transcender os limites funcionais de ocupação do território, unindo a história, a natureza e a vida humana de maneira inseparável. Desse modo, **a paisagem deixa de ser apenas um cenário e se converte em um**

reflexo de toda a identidade de um povo (KAMBEBA, 2020, p. 62). Ao longo da obra *Ideias para adiar o fim do mundo* (2020), o líder, filósofo e ambientalista indígena Ailton Krenak discorre a respeito da atividade humana desenfreada sobre o planeta e ressalta:

Os únicos núcleos que ainda consideram que precisam ficar agarrados nessa terra são aqueles que ficam meio esquecidos pelas bordas do planeta, nas margens dos rios, nas beiras dos oceanos, na África, na Ásia ou na América Latina. São caiçaras, índios, quilombolas, aborígenes - a sub-humanidade. (KRENAK, 2020, p. 21).

Conforme o autor, os contos ancestrais referentes a criação do mundo ilustram o nosso planeta como uma figura materna, carinhosa e acolhedora. A Mãe Terra seria a responsável por fornecer os recursos necessários para a sobrevivência de seus filhos, homens e animais (KRENAK, 2020, p.60-61). Assim como em muitas outras narrativas presentes no repertório indígena, a ideia de **comunhão entre o ser humano e o território** é constantemente reforçada, assumindo-os como uma unidade indissociável.

Existe ainda, dentro da cultura indígena, a humanização e personificação dos elementos naturais que compõem a paisagem, como montanhas, pedras, vegetação,

rios e mares. Tais elementos adquirem qualidades que, na visão ocidental, são restritas aos seres humanos, por exemplo humor, personalidade e genealogia, demonstrando a capacidade dos povos originários em ler a natureza e comunicar-se diretamente com ela. Segundo Krenak (2020, p. 49), a despersonalização dos recursos naturais os libera para serem explorados pela atividade industrial e, por fim, tornarem-se resíduos.

O distanciamento entre a humanidade e a natureza, principal fundamento do capitalismo contemporâneo, coloca



Figura 04_Kiriri: Manuel Santana Pataxó, 1990. Fonte: Associação Nacional de Ação Indigenista, 2013.

tais elementos como distintos e independentes entre si. Essa visão tem sido utilizada como justificativa para o assalto feito aos nossos recursos naturais, promovido pelas corporações de maneira irresponsável e inconsequente. A poluição dos rios e mares, o extrativismo não-sustentável, a expansão urbana desenfreada, a geração de resíduos e seu descarte inconsciente são frutos do consumismo e da alienação social que moldam a sociedade e, conseqüentemente, as nossas paisagens. Diante desse cenário alarmante, Krenak afirma que:

Enquanto a humanidade está se distanciando do seu lugar, um monte de corporações espertalhonas vai tomando conta da Terra. Nós, a humanidade, vamos viver em ambientes artificiais produzidos pelas mesmas corporações que devoram florestas, montanhas e rios. Eles inventam kits super interessantes para nos manter nesse local, alienados de tudo, e se possível tomando muito remédio. Porque, afinal, é preciso fazer alguma coisa com todo o lixo que produzem, e eles vão fazer remédios e um monte de parafernália para nos entreter. (2020, p. 20).

Nesse contexto, a demarcação de Terras Indígenas assume um papel imprescindível para a salvaguarda não apenas do território, como também das diversas formas de organização dos povos originários. No entanto, a luta incansável pela garantia aos seus locais de origem tem

gerado forte tensão política entre o Estado brasileiro e as sociedades indígenas, as quais vem sendo intensamente prejudicadas devido à negligência do poder público quanto aos seus deveres constitucionais.

2.3 Espírito do lugar

Segundo o antropólogo francês Lévi-Strauss, a relação espaço-tempo é fundamental para a compreensão das dinâmicas sociais que ocorrem naquele local. (apud LEITE, 1996, p. 4). A partir dessa relação, é possível resgatar memórias individuais e coletivas, recordando o contexto como um todo, ou seja, associando o visível e o invisível.

A combinação de **elementos materiais e imateriais** é capaz de gerar uma identidade única para o espaço, proporcionando sensações aos usuários que podem ser experimentadas somente naquele ambiente. Esse conjunto de emoções é chamado de ***Espírito do Lugar*** e, conforme o arquiteto Carlos Fernando Delphim:

É constituído por elementos tangíveis como edificações, sítios, paisagens, rotas, objetos e por elementos intangíveis como as memórias, narrativas, documentos escritos e tradição oral, rituais, festivais, sentimento de sagrado e de adoração, conhecimento tradicional, valores, texturas, cores, odores e outros, ou seja, os elementos físicos e espirituais que dão significado, emoção, sentimento e mistério ao lugar (2010, p.

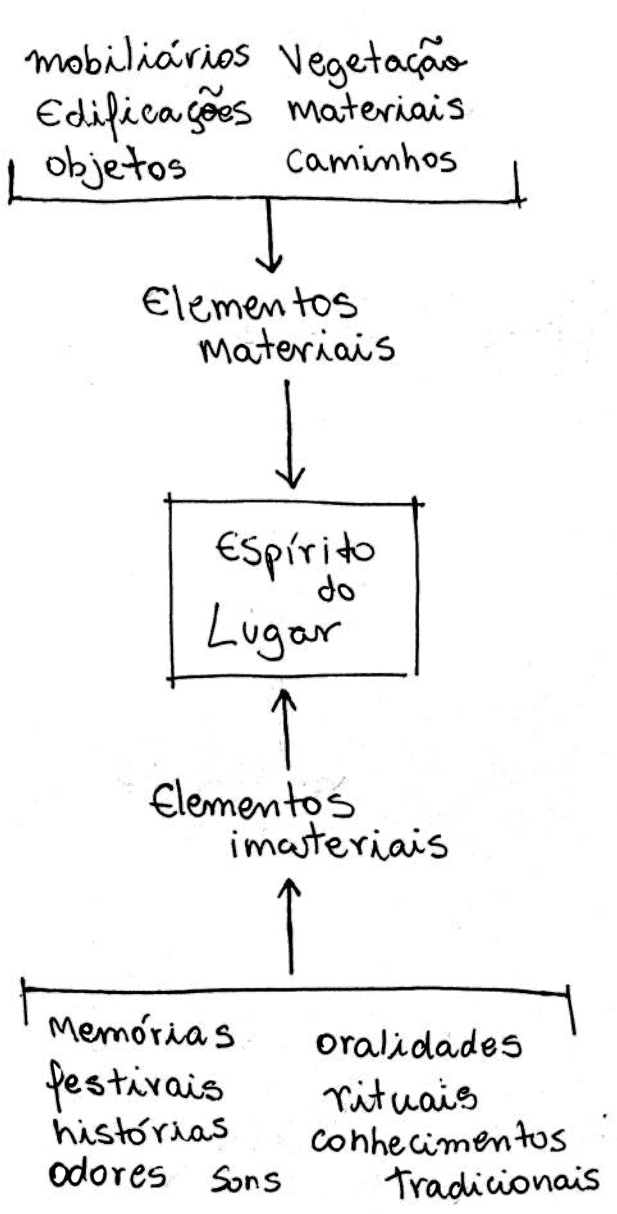


Figura 05_Espírito do lugar.
Fonte: Autora, 2025.

Historicamente, a religião foi uma das principais áreas onde o espírito do lugar pode se expressar. Os indígenas, assim como diversos povos ocidentais da antiguidade, associavam elementos e fenômenos da natureza às suas respectivas divindades. Formações naturais como cavernas, montanhas, mares e rios foram capazes de evocar estados de espírito que elevavam o indivíduo, conectando-o à uma dimensão superior e manifestando a profunda **relação dos povos com a paisagem**.

Atualmente, são registradas 305 etnias indígenas distribuídas ao longo do território nacional (IBGE, 2010), cada uma com seus próprios valores culturais, buscando manter seus costumes vivos ao propagar histórias, músicas, danças, rituais e, principalmente, seus preciosos saberes ancestrais (KRENAK, 2020, p. 30). Somando-se a tamanha diversidade de expressões culturais imateriais, vale ressaltar ainda a importância da estrutura física das aldeias, uma vez que as técnicas construtivas, formas arquitetônicas e a organização espacial são fundamentais para constituir um espírito capaz de refletir a identidade local.

Dessa forma, a professora Sílvia Helena Zanirato (2020, p.12) ressalta a importância dos **agentes sociais** na construção da paisagem cultural, uma vez que são responsáveis por atribuir a essência e significação ao local através da cultura. Entende-se que a **convivência de povos**

de diferentes culturas em um mesmo território permite a coexistência de múltiplos espíritos, promovendo um espaço dinâmico, diversificado e enriquecido.

Ao comparar as estratégias de apropriação da paisagem, nota-se uma grande divergência entre os métodos adotados por comunidades nativas e aqueles empregados pelo poder público nas cidades. De acordo com Krenak (2022), o Estado fundamenta suas ações em planejamentos urbanos padronizados, cujo método consiste em estender uma malha reticulada infinita sobre o território, sem qualquer preocupação em criar espaços qualificados, expressivos e que respeitem a natureza. Além disso, o autor chama atenção para a universalidade da arquitetura contemporânea nas grandes urbes, configurando uma paisagem monótona, estagnada e impessoal.

2.4 Corpo-território

Para os povos tradicionais, a integração com o território vai além da mera ocupação do espaço, ultrapassando a visão produtivista. O território assim entendido torna-se um **espaço onde a vida se desenvolve**, construindo e aprimorando as heranças ancestrais e as conexões espirituais. Dessa forma, a relação entre os corpos e a natureza acontece de modo harmônico e equilibrado, sem que haja uma hierarquização, despertando, assim, um

respeito mútuo entre a humanidade e o meio em que habita (BANIWA et al, 2023; CHAVES, 2021). Com isso, as mulheres indígenas guatemaltecas desenvolveram o novo conceito político *“território-corpo-terra”*, conhecido no Brasil como *“corpo-território”*, o qual expressa a interligação entre todos esses elementos (SABINO; SANTOS, 2023, p. 8).

Segundo Chaves (2021, p. 55), a ideia de corpo-território remete a uma **ligação intrínseca entre os povos originários e seus territórios**. A partir dessa perspectiva, o território se coloca como base para a reprodução social do povo, garantindo a existência da vida em todas as dimensões.

A autora prossegue:

Nesse sentido o corpo-território aparece aqui como uma categoria política, como meio através do qual se faz possível a existência do povo. O território é corpo porque é inseparável, porque não se pode ser povo sem que o território exista, porque, assim como o corpo, é no território que estão as memórias, a identidade, as condições básicas para a existência plena.” (2021, p. 66).

Embora as **mulheres** tenham sido ocultadas em grande parte dos documentos históricos e etnografias ao longo da história do país, elas sempre estiveram presentes nas lutas pelas causas indígenas, como guerreiras, como lideranças,

ou ainda desempenhando papéis na gestão cotidiana das comunidades. Nas últimas décadas, em função do aumento de projetos extrativistas em terras ocupadas pelos povos tradicionais e, conseqüentemente, da fragilização dos seus direitos, as organizações de mulheres indígenas vêm ganhando maior notoriedade no cenário político nacional.

Ao adotar como bandeira a luta pelo território, as mulheres discutem a conexão entre o povo, a natureza e o próprio gênero, abordando as preocupações com diversos tipos de violência cometida contra seus corpos-território. De acordo com Gago (apud CHAVES, 2021, p. 54), **a ideia de corpo-território coloca o corpo de cada indivíduo**



Figura 06_Corpo-Território.
Fonte: Autora, 2025.



Figura 07_Homem na canoa: Manuel Santana Pataxó, 1979.
Fonte: Associação Nacional de Ação Indigenista, 2013.

como parte integrante de um corpo coletivo, tornando-se impossível o isolamento de um único corpo ou a separação do corpo humano do seu território e da paisagem. Nesse sentido, Baniwa et al (2023, p.21) ressalta a necessidade de curar os corpos-território individual e coletivamente, abrangendo não apenas a humanidade, como também as florestas, montanhas, lagos, rios e mares.

Perante esse cenário, as mulheres indígenas questionam as noções de posse moldadas pelo capitalismo contemporâneo, baseadas na financeirização e expropriação das terras. A ideia de corpo-território, como forma de resistência, aponta o território como base para a reprodução social, **convidando a sociedade não indígena a superar a dicotomia entre a natureza e a humanidade** e propondo novas formas de nos relacionar com o território.



PARTE 2

MUSEOLOGIA SOCIAL

Em outra ocasião, levaram-me para visitar uma grande casa que os brancos chamam de museu. É um lugar onde guardam trancados os rastros de ancestrais dos habitantes da floresta que se foram há muito tempo. Vi lá uma grande quantidade de cerâmicas, de cabaças e de cestos; muitos arcos, flechas, zarabatanas, bordunas e lanças; e também machados de pedra, agulhas de osso, colares de sementes, flautas de taquara e uma profusão de adornos de penas e de miçangas. Esses bens, que imitam os dos xapiri, são mesmo muito antigos e os fantasmas dos que os possuíram estão presos neles. Pertenceram um dia a grandes xamãs que morreram há muito tempo. As imagens desses antepassados foram capturadas ao mesmo tempo que esses objetos foram roubados pelos brancos, em suas guerras. Por isso digo que são posses dos espíritos. No entanto, as imagens desses ancestrais, retidas há tanto tempo nessas casas distantes, não podem mais vir até nós para dançar.

(Kopenawa, Davi. Albert, Bruce 2015, p.426)

MUSEOLOGIA SOCIAL

Ao longo da história, a humanidade vem adquirindo novas habilidades físicas e psíquicas, fazendo com que sejamos a única espécie capaz de produzir cultura, ou seja, transformar os recursos naturais a fim de tornar presente o que estava ausente, através de símbolos combinados à linguagem e ao trabalho (CHAUÍ, 2008, p. 56). A origem dos museus, dessa forma, está diretamente relacionada ao **desejo e apreciação pelos objetos para além de sua funcionalidade**, apresentando-se como um espaço voltado para salvaguardar os bens culturais que uma comunidade gera, cuida e oferece às futuras gerações (FIGUEIRA; RAMOS, 2019, p. 6).

Conforme Tolentino (2016, p. 22-23), os museus tradicionais surgiram na Europa ainda no final do século XVII, período atrelado à formação dos Estados-nação, com o intuito de preservar as expressões culturais representativas da nação. Naquele momento, o Estado passava a assumir a custódia de bens que simbolizavam seu povo e, portanto, seria responsável pela conservação daqueles monumentos considerados testemunhos da história ou obras de arte. Logo, os museus se dedicaram não apenas às exposições, mas também ao estudo da trajetória humana, animal e vegetal sobre o planeta, ao desenvolvimento de pesquisas e de novas tecnologias. No entanto, segundo o autor, foram necessárias diversas ameaças de perda do patrimônio, como a devastação causada durante a Revolução Francesa, para que esse assunto se tornasse um tema de interesse público. O modelo de museu tradicional europeu foi então disseminado para suas colônias ao redor do mundo, consolidando o **coleccionismo** como principal técnica museológica.

No Brasil, assim como na Europa, as políticas voltadas para a preservação do patrimônio estão relacionadas com a formação e afirmação do Estado-nação. Ainda no período colonial, no ano de 1818, foi construído o primeiro museu brasileiro na cidade do Rio de Janeiro, intitulado Museu Real, atualmente conhecido como Museu Nacional, cujo foco seria a exposição e realização de estudos das ciências naturais (TOLENTINO, 2016, p. 23).

Contudo, com o surgimento do Movimento Moderno e a busca por uma identidade essencialmente brasileira, criou-se, em 1922, o Museu de História Nacional, onde 10 anos mais tarde foi implementado o primeiro Curso de Museologia do país e a Inspetoria dos Monumentos Nacionais. Posteriormente, mediante ao Decreto-Lei nº 25/1937, é criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), conhecido na atualidade como Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), cujo objetivo é coordenar e preservar os patrimônios culturais brasileiros. O anteprojeto do instituto foi concebido por Mário de Andrade, pesquisador e poeta engajado na propagação da cultura nacional, apresentando-se como um documento inovador para a época, no entanto, a proposta foi recusada pela instituição responsável (TOLENTINO, 2016, p. 24).

As discussões sobre políticas públicas voltadas para a museologia do país foram retomadas somente a partir da década de 70. Nesse período, a coordenação dos museus brasileiros estava restrita ao Estado e às classes dominantes, seguindo por caminhos puramente colonialistas. Segundo Chagas e Gouveia (2014, p. 9), o modelo de museu tradicional havia recebido críticas vindas de diversos movimentos sociais nos anos 60, como dos movimentos estudantis, do movimento negro, do movimento feminista e do movimento hippie, além da Mesa Redonda de Santiago do Chile, realizada em 1972, e da Revolução dos Cravos,

em 1974. Ademais, o autor ressalta as ditaduras vigentes na América Latina naquela época, a repressão e as torturas vividas pela população, e o fortalecimento dos movimentos de resistência. Com isso, os jovens clamavam por uma nova era, baseada em novos modos de vida repletos de paz e harmonia entre as nações e entre a própria sociedade.

O cenário mundial encontrava-se bastante conturbado, sendo nesse momento em que o livro **“Os Museus do Mundo”** foi publicado, no ano de 1979, contendo uma entrevista marcante com o museólogo Hugues de Varine, a qual se tornou um documento de referência para uma nova geração de museólogos. Ao longo da entrevista, Varine convidava os jovens da época, interessados nos museus, a contestá-los, repensá-los e reformulá-los, à medida que criticava a estrutura colonial dos museus tradicionais e a mercantilização da cultura. As ideias propostas no livro se disseminaram rapidamente, sobretudo por seu caráter popular e progressista (CHAGAS; GOUVEIA, 2014, p. 10-11).

Em suma, de acordo com Chagas e Gouveia (2014, p. 12), as discussões realizadas durante a Mesa Redonda de Santiago do Chile somadas à publicação da obra “Os Museus do Mundo” e da Declaração de Quebec (1984) foram os propulsores para a criação do **Movimento Internacional para uma Nova Museologia (Minom)**, contribuindo para

uma grande revolução no campo museal. Rapidamente, as problemáticas apontadas pela chamada Nova Museologia alcançaram proporções mundiais e dividiram os estudiosos entre seus apoiadores e aqueles que seguiam defendendo a museologia tradicional.

Diante desse contexto, Tolentino (2016, p. 26) afirma que:

Se durante o Brasil Império até meados do século XX, o conceito de nação e o conhecimento científico é que agenciam o surgimento dos museus no país, a partir da segunda metade do XX a figura da instituição museológica terá quebrada a sua posição cômoda, e seu papel e função perante a sociedade passam a ser questionados. [...] Em meio aos novos pensamentos que permeavam os anseios sociais no segundo pós-guerra e intensificados pelas ideias revolucionárias inerentes à década de 1960, afloram os debates sobre uma museologia social.

Dado o exposto, a museologia social surge com o objetivo de colocar o museu como um **agente ativo na sociedade**, se opondo inteiramente a museologia tradicional, conservadora, burguesa e capitalista, tipicamente europeia. Conforme a perspectiva apresentada por Chagas e Gouveia, **a museologia social deve atuar em prol das transformações políticas, econômicas e ambientais**,



Figura 08_Reunião da comunidade no museu Muquifu, Belo Horizonte. **Fonte:** Educação e Território, 2019.

estando sempre “[...] comprometida com a redução das injustiças e desigualdades sociais; com o combate aos preconceitos; com a melhoria da qualidade de vida coletiva; com o fortalecimento da dignidade e da coesão social [...]” (2014, p.17).

Compartilhando do mesmo posicionamento, Brulon (2014, p. 33) ressalta a capacidade da museologia social em tornar a **população** o seu próprio **objeto de pesquisa**, transformando-se em uma ferramenta de autoconhecimento através da inclusão da comunidade local em funções e ações promovidas pelo museu. Segundo Tolentino (2016, p. 31-32), **a Nova Museologia transfere o foco dos objetos para o homem**, para o contexto e para a sua técnica de produção. Assim, a professora e museóloga brasileira Waldisa Rússio salienta que “mais do que existirem para os objetos, os museus devem existir para as pessoas” (GUARNIERI apud

TOLENTINO, 2016, p. 32).

A museologia social, portanto, conduz a experiência museal para a celebração da vida, em objeção ao enaltecimento da morte, da escravidão, dos assaltos e da violência expostos em museus tradicionais (CHAGAS; GOUVEIA, 2014, p. 16). Ademais, evidencia-se o incentivo a reparação histórica a partir da inclusão e valorização de grupos historicamente minorizados, como indígenas, negros, mulheres e homossexuais, entre outros, auxiliando no desenvolvimento sociocultural dessas comunidades.

1.1 A etnomuseologia indígena no Brasil

Conforme Guia de Museus Brasileiros, desenvolvido pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), são considerados museus de antropologia e etnografia aqueles dos quais o acervo possui “[...] coleções relacionadas às diversas etnias, voltadas para o estudo antropológico e social das diferentes culturas. Ex: acervos folclóricos, artes e tradições populares, indígenas, afro-brasileiras, do homem americano, do homem do sertão etc” (2011, p. 19).

Especialmente ao longo da segunda metade do século XIX, os chamados “museus enciclopedistas”, cujo

foco recai sobre a história natural, dispunham de espaços destinados para coleções etnográficas e antropológicas. Segundo Peirano (apud CHAGAS, 2009, p. 165), na Europa, os museus etnográficos dedicaram-se aos estudos de povos geograficamente distantes e culturalmente diferentes, colocando-os como “outros”, adotando um discurso colonialista e imperialista.

No Brasil, o aparecimento de museus voltados especificamente para estudos de etnologia e antropologia indígena ocorreu apenas no século XX. Naquele momento, os museus também discutiam a respeito de um “outro” povo, entretanto, nesse contexto, eles estavam contidos no mesmo território nacional. Assim, os museus etnográficos passam a atuar como um **espaço de negociação da participação indígena na vida social brasileira**. (CHAGAS, 2009, p. 164-165).

Para Russi (2018, p. 77-78), cada um dos museus possui seus próprios princípios metodológicos que conduzem a coleta e a exposição dos objetos, que são apresentados de diferentes maneiras conforme os fundamentos norteadores da respectiva instituição. Além disso, a autora ressalta a importância da conservação dessas coleções, uma vez que são considerados testemunhos materiais de da história de diversos povos nativos. Contudo, Russi alerta para a problematização do processo de construção dos acervos, analisando-o histórica, política e culturalmente e reforça:

“A ciência não é neutra e não foram neutras as formas de escolha, coleta e organização de objetos em coleções”.

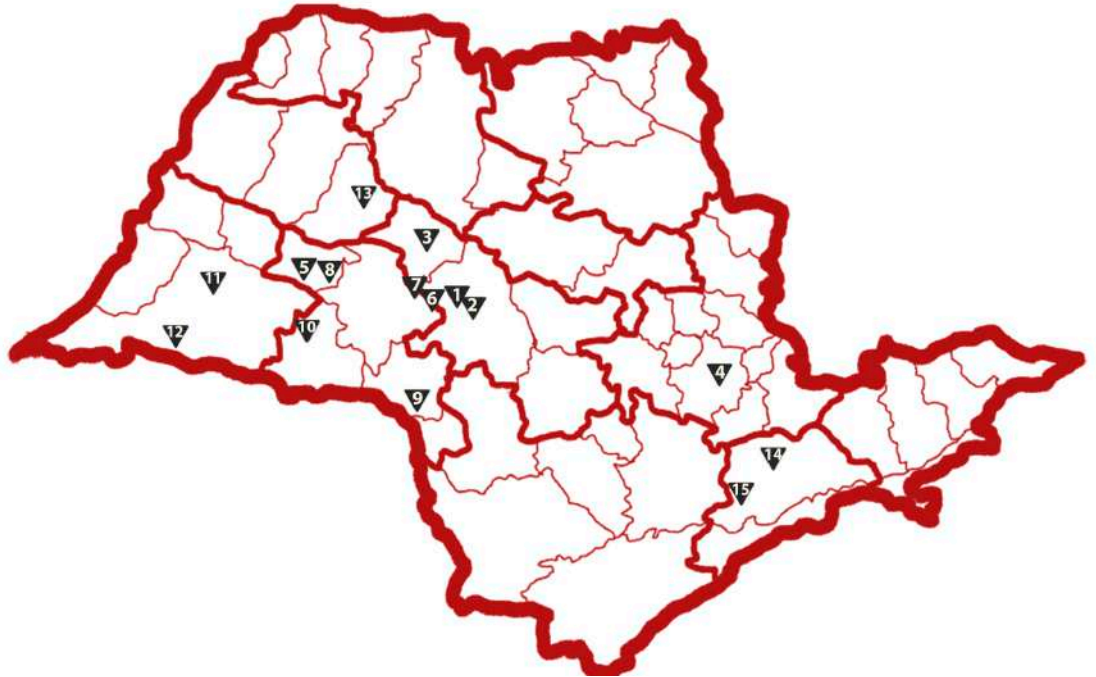
Em suma, de acordo com Chagas (2009, p. 166), a trajetória da etnomuseologia indígena no país pode ser dividida em dois períodos:

[...] em um primeiro momento, são lugares de construção de alteridade, onde profissionais treinados (especialmente antropólogos, educadores e museólogos), representam o ‘outro’ por meio de objetos supostamente capazes de sintetizar ‘totalidades culturais’; em um segundo momento, são lugares de apropriação cultural e de construção de identidades e subjetividades. Grupos sociais, representados como ‘outros’ nas narrativas anteriores, passam a falar na primeira pessoa e a apresentar seus próprios pontos de vista sobre suas culturas.

Durante a década de 1980, à medida que as metodologias tradicionais foram sendo questionadas e reformuladas, os museus buscaram superar determinados obstáculos em seus espaços políticos, implementando diferentes técnicas de expografia, linguagens e modelos de organização que permitissem alcançar novos públicos. Dessa forma, os museus etnográficos passam a assumir o compromisso de promover a popularização e a propagação

da cultura indígena, baseando-se em **experiências museais colaborativas** e na **integração das comunidades tradicionais, tornando os museus em lugares para divulgar suas culturas** (LIMA FILHO e ATHIAS, 2016). Expressões como “ressignificação”, “repatriação”, “aprendizado”, “parceria”, “colaboração” e “rede” passaram a integrar discursos de museólogos, pesquisadores e da própria comunidade, conforme explica Russi et al (2022, p. 381).

A fim de reunir informações sobre as coleções etnográficas brasileiras e facilitar ações colaborativas entre os museus e os povos indígenas, o Comitê de Patrimônios e Museus da Associação Brasileira de Antropologia (ABA) desenvolveu um projeto intitulado “*Mapeamento das coleções etnográficas no Brasil*”. A pesquisa abrangeu não apenas os acervos de museus, como também coleções sob a guarda de instituições históricas, universidades e outras modalidades de museus, a partir de contato telefônico e eletrônico, visitas online, redes sociais e revisões bibliográficas acerca do tema, uma vez que a visita presencial era inviável devido a pandemia de Covid-19 (RUSSI et al, 2022). O mapa representado na Figura 09 foi elaborado segundo os resultados da pesquisa para o estado de São Paulo, apontando as cidades onde foram encontradas museus com objetos etnográficos indígenas.



- | | |
|--|--|
| 1 AVAÍ - MUSEU PONTO DE MEMÓRIA BALBINO SEBASTIÃO | 10 PARAGUAÇU PAULISTA - MUSEU E ARQUIVO HISTÓRICO JORNALISTA JOSÉ JORGE JÚNIOR |
| 2 BAURU - MUSEU FERROVIÁRIO REGIONAL | 11 PRESIDENTE PRUDENTE - CENTRO DE MUSEOLOGIA ANTROPOLOGIA E ARQUEOLOGIA (UNESP) |
| 2 BAURU - MUSEU HISTÓRICO MUNICIPAL | 11 PRESIDENTE PRUDENTE - LABORATÓRIO DE ESTUDOS ANTROPOLÓGICOS (UNESP) |
| 3 LINS - MUSEU HISTÓRICO E ARQUEOLÓGICO | 12 PIRAPOZINHO - MUSEU HISTÓRICO E PEDAGÓGICO ÍNDIO TIBIRIÇA |
| 4 CAMPINAS - CENTRO DE CULTURA E ARTE - MUSEU UNIVERSITÁRIO (PUC - CAMPINAS) | 13 PENÁPOLIS - MUSEU HISTÓRICO |
| 5 BASTOS - MUSEU HISTÓRICO REGIONAL SABURO YAMANAKA | 14 SÃO PAULO - CENTRO CULTURAL SÃO PAULO |
| 6 GÁLIA - MUSEU MUNICIPAL | 14 SÃO PAULO - MUSEU DA CULTURA (PUC - SÃO PAULO) |
| 7 GARÇA - MUSEU HISTÓRICO E PEDAGÓGICO | 14 SÃO PAULO - MUSEU DA ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA (USP) |
| 8 TUPÃ - MUSEU HISTÓRICO E PEDAGÓGICO ÍNDIA VANUÍRE | 14 SÃO PAULO - MUSEU DA OBRA SALESIANA NO BRASIL |
| 8 TUPÃ - MUSEU HISTÓRICO DE VARPA JANÍS ERDBERGES | 14 SÃO PAULO - MUSEU PROFESSOR ROBERTO BARUZZI (UNIFESP) |
| 9 OURINHOS - MUSEU MUNICIPAL HISTÓRICO E PEDAGÓGICO | 15 EMBU DAS ARTES - MUSEU DO ÍNDIO |

Figura 09_Mapa de coleções etnográficas no estado de São Paulo.

Fonte: Autora, 2025.



Figuras 10 e 11_Acervo Museu Ponto de Memória Balbino Sebastião, Irineu Nje’a.
Fonte: Museusbr.

Com base no referido estudo e na análise do mapa, é possível constatar que grande parte do acervo etnográfico paulista está sendo salvaguardado por museus reconhecidos como históricos, ou seja, aqueles que “[...] se caracterizam pela multiplicidade tipológica do acervo e pela coerência temática”, tecendo narrativas que contam histórias através de objetos (QUEIROZ, 2019).

Ademais, nota-se uma maior concentração das coleções indígenas na região oeste do estado, entre as Regiões Administrativas de Araçatuba, Bauru, Marília e Presidente Prudente. Nessas regiões encontram-se as Terras Indígenas Icatu, Araribá e Vanuíre, todas ocupadas tradicionalmente desde o início do século XX e homologadas somente no final do século. As Regiões Administrativas de Campinas e São Paulo, que atuam como pólos econômicos, políticos, culturais e educacionais, comportam o restante dos acervos etnográficos indígenas identificados na pesquisa. Essas regiões se aproximam das Terras Indígenas localizadas na região metropolitana de São Paulo e daquelas espalhadas pelo litoral, embora os museus não se restrinjam à elas.

De acordo com Russi et al, “ainda hoje, várias [coleções etnográficas] são compreendidas como ‘coisas fora da vida’, pois pouco se articulam contemporaneamente com os ‘descendentes’ dos povos e populações que as produziram”

(2022, p. 377). Na obra A Queda do Céu (2015), o xamã yanomami Davi Kopenawa comenta sobre sua viagem para a cidade de Paris, e as visitas que fez aos “museus dos brancos”, sem especificá-los. Ao longo da visitação, Davi Kopenawa pode conhecer parte do acervo indígena que hoje se encontra sob a guarda de instituições internacionais, os quais contém não apenas objetos pertencentes aos seus antepassados, como também seus corpos mumificados. Horrorizado com a forma que eram expostos, o xamã exclama:

Antigamente, toda a terra do Brasil era ocupada por povos como o nosso. Hoje, está quase vazia de nossa gente e o mesmo acontece no mundo inteiro. Quase todos os povos da floresta desapareceram. Os que ainda existem, aqui e ali, são apenas o resto dos muitos que os brancos mataram antigamente para roubar suas terras. Depois, com a testa ainda cheia da gordura desses mortos, esses mesmos brancos se apaixonaram pelos objetos cujos donos tinham matado como se fossem inimigos! E desde então, guardam-nos fechados no vidro de seus museus, para mostrar a seus filhos o que resta daqueles que seus antigos fizeram morrer! (2015, p. 428).

Muitos são os casos de itens etnográficos indevidamente apropriados, nacional e internacionalmente. No ano de 2024, o retorno do acervo com mais de 500 peças

indígenas retidas no Museu de História Natural de Lille, na França, e do raro Manto Tupinambá mantido no Museu Nacional da Dinamarca desde o século XVII, representam grandes conquistas para os povos indígenas brasileiros que tiveram seus bens desapropriados no passado. Do mesmo modo, a abertura dos museus nacionais e a construção de um trabalho colaborativo com as comunidades tradicionais contribuem significativamente para o processo de **reparação histórica**, auxiliando na luta contra o racismo e divulgando a riqueza das culturas indígenas.

CENTROS CULTURAIS

O conceito de cultura, segundo as colocações de Marilena Chaui (2008), passou por uma série de transformações, entre elas, a separação da chamada *cultura formal* (letrada), ligada à classe social dominante, e a *cultura popular*, associada aos grupos dominados. A cultura letrada, dessa forma, tornou-se sinônimo de civilidade, convicção errônea que persiste até os dias atuais. De acordo com Milanese (1997), foi a partir desse entendimento que os Centros Culturais se proliferaram por todo o país, desde os grandes centros urbanos até os menores aglomerados brasileiros.

Embora existam numerosos edifícios intitulados

como Centros Culturais, não há um modelo ou programa arquitetônico a ser seguido, visto que a grande extensão territorial do Brasil impede qualquer tentativa de padronização em função das variações geográficas, econômicas, políticas e culturais. Contudo, algumas semelhanças permitem reconhecê-los, como por exemplo “a reunião de produtos culturais, a possibilidade de discuti-los e a prática de criar novos produtos” (MILANESI, 1997, p. 28). A imprecisão da definição desses espaços levou, muitas vezes, ao questionamento de sua necessidade para a vida pública quando comparado a outros setores, como a educação, saúde e transporte.

Os centros de cultura exerceram um papel crucial para a propagação do conhecimento ao longo da história da humanidade. Sua origem está relacionada com a combinação de três instituições de forte tradição européia: **a biblioteca, o teatro e o museu** (MILANESI, 1997, p. 23). O primeiro Centro Cultural surgiu ainda no período da Antiguidade Clássica, conhecido como Biblioteca de Alexandria. Conforme Milanese (1997), além de armazenar os documentos que continham todo o conhecimento da época, a referida biblioteca servia também como espaço de discussões, unindo a elaboração das ideias e o seu registro imediato. Somando-se ao acervo literário, era possível encontrar objetos artísticos, instrumentos medicinais e científicos, pedras, animais e etc. Ademais, o edifício contava com “[...] um anfiteatro, um

observatório, salas de trabalho, um refeitório, jardim botânico e zoológico” (RAMOS apud SÁ, 2019, p. 236).

Séculos mais tarde, já no início do período colonial, a biblioteca chegou ao Brasil através da invasão portuguesa ao território. Os jesuítas, padres pertencentes à Companhia de Jesus de Portugal, iniciaram imediatamente a catequização dos nativos visando adequá-los aos padrões religiosos e culturais europeus, sob a justificativa de estarem salvando suas almas. Para isso, utilizaram **livros** como principal veículo de comunicação: “os livros, cuidadosamente selecionados, eram poderosos instrumentos de propaganda da fé” (MILANESI, 1997, p. 81). Desse modo, as bibliotecas dos mosteiros se tornaram os únicos locais de leitura e discussão na colônia, considerados centros culturais primitivos que ligavam os indígenas aos ideais europeus, conforme explica Milanesi (1997).

A vinda da Corte Portuguesa para o Brasil no ano de 1808 foi um evento determinante para a disseminação das bibliotecas. A Família Real, acompanhada por nobres e servos, trouxe consigo o inestimável acervo da Biblioteca Imperial, o que motivou a construção da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. Perante esse cenário, surgiram iniciativas privadas voltadas para a criação de bibliotecas públicas no país, sendo a primeira delas organizada na cidade de Salvador, em 1811. Contudo, a falta de incentivo por parte

do Governo e da própria sociedade fez com que a biblioteca fosse desativada alguns anos mais tarde (MILANESI, 1997, p. 84).

Até então, o governo não havia elaborado projetos capazes de viabilizar o acesso à informação para suprir as necessidades da população. Mesmo após a Proclamação da Independência (1822), a negligência com o setor educacional permaneceu. Segundo Milanesi (1997, p. 86), a Constituição Política do Império do Brasil, outorgada em 1824 e revogada em 1891, previa a “[...] instrução primária gratuita à todos os cidadãos”, excluindo, portanto, pobres, mulheres, escravos, negros e indígenas. O autor prossegue:

A elite intelectual do país continuava essencialmente eclesiástica, agora com o acréscimo dos bacharéis, os que se formavam na Europa e os novos a partir dos cursos jurídicos de São Paulo e Pernambuco. A responsabilidade pela educação básica foi dada às províncias, cada uma assumindo a função constitucional de garantir as primeiras letras a todos os cidadãos e fazendo-o de acordo com as suas conveniências e possibilidades. Esse ensino girava em torno da leitura, da escrita e do cálculo rudimentar (1997, p. 86).

Ainda durante o Brasil Imperial, foram criados colégios particulares que contrapunham a educação religiosa

predominante nas escolas públicas, a qual priorizava a retórica e rejeitava a discussão como propulsora do desenvolvimento intelectual. Em seus últimos anos de governo, Dom Pedro II propôs a criação de escolas técnicas, duas universidades e faculdades de ciências e letras, porém, a proposta não foi executada (MILANESI, 1997, p. 86-87).

Com a instauração da República e o rompimento com a Igreja Católica, o ensino público passou a seguir os ideais positivistas, afastando-se das doutrinas do cristianismo. Milanesi destaca que a grade curricular continuava determinada pelo Estado, agora redirecionada para a matemática, astronomia, física e química, além das atividades artísticas extracurriculares (1997, p. 88). Para recuperar o poder perdido, a Igreja desenvolveu em suas paróquias diversas associações que apoiavam o ensino da dança, da música e do teatro, visando a conversão de novos fiéis. Assim como os jesuítas no período colonial, os clérigos incentivaram a leitura e promoveram a construção de bibliotecas para sustentar o ensino.

Em síntese, Milanesi (1997, p. 92-93), afirma que coexistiam dois segmentos na educação e, consequentemente, nas ações culturais: o *ensino laico*, proveniente do Estado positivista, e o *ensino religioso*, que buscava reconquistar seu espaço na hierarquia política e social. Entretanto, segundo o autor, as atividades culturais

foram pouco a pouco se afastando da instrução escolar, transformando a escola em uma produtora de conhecimento em série onde não há espaço para a criatividade e para a expressão cultural. Com isso, os artistas passaram a se reunir em espaços públicos para discutirem o futuro das artes, trocar ideias e planejar eventos e estratégias.

Na década de 30, incorporou-se a cultura nas preocupações políticas, levando à criação do Departamento de Cultura na cidade de São Paulo, cujo escritor e intelectual Mário de Andrade foi responsável por estruturá-lo. A obra mais notável empreendida pela prefeitura paulistana foi a **Biblioteca Municipal** (Figura 12), localizada no centro da cidade, com o objetivo de facilitar o acesso ao conhecimento. “O prédio, um arranha-céu para guardar livros e revistas, passou a ser o centro de cultura da cidade.” (MILANESI, 1997, p. 100). Contudo, com a ascensão do Estado Novo, as políticas públicas voltadas para ações culturais cessaram. Conforme explica Milanesi (1997, p. 118), foram construídas diversas bibliotecas públicas no país, onde o acervo era selecionado e doado pelo Estado, buscando obter maior controle quanto às informações que chegavam à sociedade.

Até aquele momento, a imprensa havia se expandido por todo o país, os **jornais** se tornaram uma das principais fontes de conhecimento e um forte instrumento para disseminação de ideias, através de romances, crônicas,



Figura 12_Biblioteca Municipal Mário de Andrade, São Paulo.
Fonte: ArchDaily, 2012.

poesias, entre outros textos informativos ou literários.

A partir dos anos 30, o **rádio** gradualmente substituiu os jornais, permitindo a inclusão dos analfabetos ao público receptor, além de acelerar a velocidade de comunicação. Os **cinemas**, sucessores dos antigos teatros, eram apontados como espaços de convívio imprescindíveis para as cidades brasileiras, no entanto, perderam o protagonismo à medida que a **televisão** expandiu seu domínio, na década de 60. Ao combinar imagem e som em um único aparelho eletrônico, a

televisão potencializou o papel que o rádio desempenhava, trazendo entretenimento para o conforto das casas. **Com isso, as atividades culturais que antes aconteciam em espaços públicos de convívio se tornaram cada vez mais escassas, e a produção local enfraqueceu-se** (MILANESI, 1997).

Por conseguinte, as bibliotecas passaram a ser vistas apenas como um acervo disponível para aqueles que não possuem livros na escola. Segundo Milanese (1997, p. 43-44), em um mundo acelerado como vivemos hoje, a biblioteca e a leitura são consideradas perda de tempo e, portanto, de dinheiro, fazendo-se uma prática improdutiva. Em função do surgimento de novas tecnologias, Milanese ressalta que “[...] o texto literário não é mais a única forma predominante de informar, tornando o conhecimento acessível aos letrados. Surgem novos estímulos ao pensamento”. Desse modo, as bibliotecas, teatros e museus que seguiam os moldes antigos deixaram de ser explorados.

Considerando isso, em 1977, os arquitetos Renzo Piano e Richard Rogers inauguraram o famoso Centro Cultural George Pompidou, também conhecido como Beaubourg, em Paris, França. O projeto buscou romper com as instituições culturais tradicionais, inovando não apenas na estrutura e no design, como também no programa oferecido. O edifício abriga a Biblioteca Pública, o Museu Nacional de

Arte Moderna, o Centro de Criação Industrial e o IRCAM (Instituto de Pesquisa e Coordenação de Música e Acústica), além de uma praça externa para realização de encontros populares.

O modelo de organização dos produtos em Beaubourg foi planejado para estimular a criatividade e o envolvimento dos usuários: “tudo é informação e toda informação é mutante: livros, discos, vídeos, telas, esculturas, objetos, a paisagem externa, formam um todo complexo que se inter-relacionam” (MILANESI, 1997, p. 54). Através da concepção arquitetônica, Piano e Rogers instigam a imaginação e o desejo por conhecimento, tornando o processo de aprendizagem mais fluido e interessante. Nas palavras de Milanese (1997, p. 56), “vai-se ao Centro Cultural porque, inclusive, dá prazer e não unicamente pela necessidade de consultar uma enciclopédia ou de ver um documentário”.

Historicamente, a França moldou seus padrões culturais buscando ser reconhecida como expressão máxima da civilização ocidental. A partir dos anos 70, com a abertura do Centro Cultural George Pompidou ao público, diversas fotografias, reportagens, críticas e relatos dos visitantes circularam pelo mundo. Desde então, os centros culturais proliferaram rapidamente, inspirados pela grandiosidade da referida obra. No Brasil, os primeiros centros culturais financiados pelo poder público estão localizados na cidade

de São Paulo, sendo o Centro Cultural do Jabaquara, de 1980, e o Centro Cultural São Paulo, de 1982 (SÁ, 2019, p. 240).

Em síntese, **os centros culturais podem apresentar uma ampla variação de escalas e programas**, a depender das necessidades locais e da viabilidade do projeto, conforme explica Neves:

Esses espaços têm múltiplas funções, objetivos e características. Podem ser grandes construções, com arquitetura de destaque e serviços modernos, envolvem altos investimentos e estão ligados a decisões políticas. São comuns os casos de ocupação de antigas construções, geralmente de caráter histórico, que são restauradas para abrigá-los. Às vezes, instalam-se em qualquer espaço que esteja disponível, o qual é adaptado por meio de reformas. Outras vezes, ainda, pela falta de recursos e ausência de espaços, são agregados a edifícios que costumam desenvolver outras atividades (apud SÁ, 2019, p. 236).

Milanese (1997) afirma que, devido a imprecisão do conceito de Centro de Cultura, muitos governantes constroem instituições culturais visando apenas aumentar o prestígio de suas cidades, sem estabelecer um planejamento adequado para o uso desses espaços. Em concordância,

Sá (2019) discorre sobre três aspectos fundamentais para a estruturação dos centros culturais: **a ação cultural, o consumo cultural e a relação com a comunidade**. Vale ressaltar que “o mais provável é que essas instâncias se complementem, tencionem-se, interajam das mais diversas formas na estruturação de distintas realidades de centros culturais” (SÁ, 2019, p. 245).

Primeiramente, a autora refere-se à ação cultural como algo dinâmico, mutável e criativo, capaz de despertar o desejo pelo conhecimento. Para isso, destaca-se a relação entre os próprios indivíduos com as artes e com a cultura. “Quando estruturado a partir desse aspecto, o centro é pensado como um espaço dinâmico de produção de cultura, um lugar em que se vivencia a transformação de si por meio de práticas artísticas e culturais, em constante processo de reelaboração” (SÁ, 2019, p. 239). De acordo com Sá, os investimentos para esse modelo de centro cultural são, em sua maioria, provenientes de instituições públicas, não visando fins lucrativos.

Em contrapartida, existem centros culturais que conduzem a ação cultural baseada na capitalização desses produtos, transformando-a em consumo cultural. Diferentemente do modelo anterior, esses centros culturais geralmente possuem uma arquitetura monumental e atuam como um marco paisagístico nos centros urbanos, sendo

frequentemente aplicados em obras de requalificação. Para a autora, esse direcionamento sobrepõe as transformações sociais que a ação cultural promove à medida que prioriza a lucratividade financeira. Assim, o lazer e a cultura se tornam produtos a serem vendidos.

Perante as duas vertentes, ou até mesmo a combinação delas, os centros culturais organizam suas propostas de interação entre a arte e a cultura, responsáveis por estabelecer o seu posicionamento. Do mesmo modo, conforme Sá, a relação com a comunidade é fundamental para a estruturação dos centros. Nesse caso, é importante que os espaços sejam convidativos e acolhedores, estimulando os frequentadores a envolverem-se nas práticas culturais. Logo, a pesquisadora explica que a infraestrutura não deve ser o fator determinante, ou seja, o foco deve recair sobre a promoção de encontros e na execução de atividades.

Os centros culturais, dessa forma, são identificados como espaços contemporâneos, sendo construídos ao longo da história pela evolução e, mais recentemente, pela fusão das bibliotecas, teatros e museus, como descreve Luís Milanesi em sua obra *A Casa da Invenção* (1997). Atualmente, os centros de cultura dispõe de usos diversos, abrangendo as artes, a música, a dança, o esporte, o lazer e, principalmente, a educação, desempenhando, portanto, um papel crucial para a democratização da cultura. Ao

possibilitar oportunidades de aprendizagem, os centros culturais asseguram que diferentes grupos sociais possam interagir culturalmente, enriquecendo as trocas comunitárias.



PARTE 3

▲ARQUITETURA INDÍGENA▲

Não se trata de substituir, mas de somar, respeitar, e criar algo novo a partir das experiências de cada participante. É ali, no encontro entre diferentes formas de ver, viver e experienciar o mundo que emerge um território de reconexão com a terra, com a cultura e com o futuro.

(Rosembaum, 2025).

O HOMEM LENTO

Em meio ao grande desenvolvimento tecnológico e científico vivenciado nos últimos séculos, o mundo contemporâneo experimentou intensas transformações em diversos setores, especialmente de caráter econômico, político e social. Tamanha progressividade tem sua base diretamente relacionada com um fenômeno chamado Globalização, responsável pela transposição de barreiras físicas em função dos avanços das redes de comunicação e de transporte. Portanto, o distanciamento territorial deixa de ser decisivo nas dinâmicas sociais, culminando no encurtamento das distâncias e, por conseguinte, na **noção de tempo**.

Conforme explica Sevalho (2012, p. 8), desde os primórdios o tempo era considerado pertencente exclusivamente a Deus, sendo regido, a priori, pelo trajeto do sol ao longo do dia e, mais adiante, pelos sinos da igreja, convicção que permaneceu até o fim da Idade Média. No entanto, com o surgimento do capitalismo e a prosperidade dos comércios, a marcação do tempo se tornou imprescindível para os mercadores, os quais necessitavam cronometrar suas atividades visando maior lucro no final do dia. A partir de então, abandonou-se a percepção de abundância do tempo à medida que a precisão dos relógios passou a predominar sobre a sociedade, iniciando a **aceleração do tempo** assimilada na famosa expressão popular: “tempo é dinheiro!” (WHITROW apud SEVALHO, 2012, p. 9).

Como resultado, a sociedade contemporânea é marcada por uma forte situação de **sobremodernidade**, descrita por Augé (apud RAMOS, 2019, p. 86) como excesso de individualismo, advindo da superabundância de tempo, espaço, acontecimentos e, logo, de ego:

O excesso de tempo manifesta-se logo na citada superabundância de acontecimentos. Como sabemos, vivemos num tempo de culto e elogio à velocidade, dos deslocamentos e de trocas rápidas, em alguns casos, instantâneas, graças à tecnologia. É nessa velocidade que somos sobrecarregados de acontecimentos diariamente, o que nos leva, em

contrapartida, a questionar se tudo é acontecimento ou nada mais é acontecimento.

Excesso de espaço no que cabe à mobilidade de pessoas e, sobretudo, de informações e imagens. O mundo se estreitou com os meios de transporte rápidos que aproximam distâncias e os satélites e a internet que transmitem imagens instantaneamente de uma extremidade à outra do globo. Com essa revolução, vivemos uma mudança de escalas, uma intimidade fictícia com o que vemos nas telas [...] Na figura do excesso de ego, a individualização do homem pode ser vista também como consequência da combinação dos excessos anteriores (RAMOS, 2019, p. 86-87).

Perante este cenário, o epidemiologista Naomar de Almeida-Filho desenvolveu a ideia de “**Homem dos riscos**”, baseando-se nos campos de conhecimento técnico-científico em saúde, de acordo com Sevalho (2012). Para o autor, o conceito de risco epidemiológico contempla apenas os aspectos quantitativos dos eventos, logo, desconsidera-se as particularidades dos casos estudados, com o objetivo de estabelecer um padrão linear de ocorrências. “**No discurso epidemiológico, desconhecem-se contextos históricos e geográficos, forçando-se uma generalização**” (SEVALHO, 2012, p. 9). Dessa forma, os dados analisados são utilizados na concepção de uma **população-modelo**, capaz de se adaptar a inúmeras condições, independentemente das especificidades locais. Para isso, Almeida-Filho idealiza

um mundo paralelo, composto por cenários universais artificialmente construídos, que seria habitado por cyborgs, ou seja, o “Homem dos riscos”, agente da velocidade, da modernidade e, portanto, da individualidade e da competição.

Em contraposição, o geógrafo Milton Santos criou a personagem “**Homem Lento**”, representando o homem comum, pertencente a lugares não modernizados, e que resiste à pressão da globalização. Contrariamente ao conceito de Almeida-Filho, Santos descreve o território como o produto da evolução histórica, de relações humanas culturais, de identidade e de coletividade, instigando uma maior proximidade entre os indivíduos (RAMOS, 2019; SEVALHO, 2012).

Nas palavras de Sevalho:

[...] o homem lento é carregado de subjetividade, gerador de espontaneidade no cotidiano do lugar [...] irremediavelmente contaminado pelos fatos e pela história, vivendo, na instabilidade, a abertura da complexidade [...] O homem lento é aquele contraposto à fragmentação da identidade social imposta pela globalização [...] (2012, p. 12).

Diante do antagonismo das personagens mencionadas, o autor prossegue constatando a predominância de duas forças que reverberam entre a nossa sociedade:



Figura 13_Homem dos riscos.
Fonte: Autora, 2025.



Figura 14_Homem lento: Fotografia de Renato Soares.
Fonte: Renato Soares, 2020.

as **forças verticalizadas** e as **forças horizontalizadas**. Segundo Sevalho (2012, p. 10-11), as forças verticalizadas se concentram nas grandes corporações transnacionais que regem a economia mundial, com o intuito de padronizar as culturas à medida que transfiguram o território e as tradições locais, associando-se ao contexto do “homem dos riscos”. Contudo, as forças horizontais são exercidas pelos “homens lentos”, que produzem seus próprios costumes e valores visando preservar sua história, resistindo, assim, às verticalidades.

Ao explorarmos as ideias de “homem dos riscos”, de Naomar de Almeida-Filho, e o “homem lento”, de Milton Santos, somos levados a refletir sobre os diferentes modos de habitar o mundo. **Em meio a intensa agitação vivenciada pela sociedade contemporânea, as comunidades indígenas se mantêm em um ritmo que desafia a urgência do mundo moderno, aderindo à filosofia de uma vida lenta repleta de intencionalidade e equilíbrio com o território.** Ao enfrentarem as forças verticalizadas, os indígenas se apresentam como legítimos representantes do Homem Lento, propagando a beleza de uma existência profundamente enraizada na ancestralidade. Retomando a inspiradora afirmação de Ailton Krenak:

A gente resistiu expandindo a nossa subjetividade, não aceitando essa ideia de que nós somos todos iguais. Ainda existem aproximadamente 250 etnias

que querem ser diferentes umas das outras no Brasil, que falam mais de 150 línguas e dialetos (2020, p. 31).

▲ARQUITETURA LENTA▲

Considerando a sobremodernidade como um fenômeno dominante na sociedade pós-industrial, Ramos (2019. p. 87) expõe alguns questionamentos a respeito da influência que a aceleração do tempo é capaz de exercer sobre as relações humanas com o espaço. Tomando como referência o conceito de habitar, do filósofo alemão Martin Heidegger, e a definição de território defendida por Milton Santos, o autor ressalta que **o culto à velocidade pode comprometer a experiência de vida**, fazendo com que os momentos significativos se percam em meio pressa, e assim, nossa trajetória se torne passiva, irrelevante.

Por conseguinte, tais padrões que regem a dinâmica social são refletidos na paisagem urbana,

composta predominantemente por edificações monótonas e inexpressivas que contribuem para a alienação dos indivíduos, transformando-se gradualmente em uma “[...] cidade sem cidadãos” (SANTOS apud SEVALHO, 2012, p. 11). À medida que a economia se desenvolve, o uso de materiais pré-fabricados se torna cada vez mais frequente na construção civil, visando atender a demanda do mercado imobiliário e acelerar a busca pelo sonhado “progresso”. Com isso, replica-se uma arquitetura desumanizada, desprovida de qualquer preocupação com a qualidade de vida e com a funcionalidade dos espaços.

Diante desse cenário, **a Arquitetura Lenta surge com o intuito de reconectar o indivíduo com o ambiente**, desde o processo projetual até a sua pós-ocupação, promovendo um modo de vida mais lento e harmonioso. A origem dessa filosofia está relacionada com a ascensão do Movimento Slow Food (Comida Lenta), criado no ano de 1985 pelo jornalista italiano Carlo Petrini, como contraposição ideológica às redes de Fast-Food no continente europeu. Para o jornalista, a padronização e a industrialização dos alimentos implica no enfraquecimento da cultura local, além de oferecer altos riscos à saúde humana e ao meio ambiente. Em suas palavras: **“é inútil forçar os ritmos da vida. A arte de viver consiste em aprender a dar o devido tempo às coisas”** (MOVIMENTO SLOW FOOD, 2023). Anos mais tarde, essa teoria se estendeu para outras áreas do conhecimento, como moda, cinema, medicina, planejamento urbano e arquitetura,

formando o chamado Movimento Lento (ARCHDAILY, 2023; ARCHTRENDS PORTOBELLO, 2023).

Em concordância com os ideais do Movimento, a arquitetura lenta propõe a concepção de **espaços projetados intencionalmente com o tempo**, ou seja, a construção de estruturas duradouras ligadas às tradições culturais locais. Para isso, é necessário que a arquitetura se atenha a uma série de estratégias que partem da sustentabilidade social, cultural, econômica e ambiental.

Historicamente, os povos nativos desenvolveram metodologias construtivas que coincidem com os fundamentos da arquitetura lenta. Os indígenas, ao expressarem uma relação complementar entre o homem e a natureza em suas produções artísticas e arquitetônicas, promovem elementos cruciais para a concepção de um design lento. Além disso, vale ressaltar a valorização dos aspectos característicos da respectiva cultura, visando a criação de estruturas interligadas com o entorno.

Em função de tamanha diversidade cultural, a arquitetura indígena brasileira oferece um extenso conjunto de soluções projetuais associadas à natureza e às condições climáticas, trabalhando com recursos que minimizem os impactos da construção ao meio ambiente e à vida humana. Dessa forma, a arquitetura lenta busca inspirações nesses

valores tradicionais ancestrais trazidos pelos nativos, desejando recuperar uma arquitetura mais responsável e sensível ao contexto no qual está inserida.

Portanto, conforme explica Gattupalli (ARCHDAILY, 2023), o emprego de **materiais sustentáveis** é entendido como o principal pilar da arquitetura lenta, priorizando aqueles provenientes da região onde a obra será implantada e a aplicação de técnicas artesanais. Ademais, propõe-se a reutilização de materiais e até mesmo estruturas inteiras de edifícios desocupados, adequando-os para novos usos que atendam às necessidades dos futuros ocupantes, visando a reinserção desses elementos na vida cotidiana e atribuindo-lhes novamente uma função social ativa. Essa abordagem tem como finalidade reduzir a emissão de gases poluentes durante a fabricação e ao longo do transporte dos produtos industrializados, estimulando ainda a economia local.

Nesse sentido, a realização de trabalhos em parceria com a comunidade permite a troca de saberes e de novas experiências não apenas entre os técnicos e os demais participantes, como também entre os próprios usuários do espaço a ser discutido. De acordo com Gattupalli (ARCHDAILY, 2023), ao integrar a população por meio de processos participativos, a arquitetura lenta instiga uma série de mudanças na percepção popular em relação ao projeto, contribuindo para um maior engajamento da comunidade e

gerando um sentimento de pertencimento com o ambiente.

Em suma, **“a arquitetura lenta incita o arquiteto e seus usuários a pensar a longo prazo, envolvendo-se organicamente no processo de construção para produzir com responsabilidade e com designs significativos”** (ARCHDAILY, 2023). Segundo a autora, o uso de recursos locais é capaz de desenvolver um senso de regionalidade autêntica e, conseqüentemente, envolver o projeto na paisagem circundante.



À medida que o movimento atual resgata os ensinamentos da cultura indígena, a arquitetura lenta reforça não apenas a propagação de técnicas tradicionais, como também os benefícios de uma relação contínua entre a humanidade e a natureza. Assim, o equilíbrio entre o ambiente construído e o natural, inerentes às práticas indígenas, surge como uma solução para a sociedade imersa na sobremodernidade, possibilitando uma reconexão com o território e, portanto, com o momento presente.

▲ARQUITETURA INDÍGENA ▲BRASILEIRA▲

A história do Brasil, bem como a dos outros países da América, é marcada por um longo período de colonização e exploração não apenas dos recursos naturais, como também do próprio homem que habitava essas terras. Diante de um “novo mundo”, os europeus, em um primeiro momento, contaram com a ajuda dos nativos para conhecer o território e aprender técnicas de sobrevivência. Contudo, logo que tais estratégias foram dominadas, os indígenas tornaram-se alvo de infindáveis ataques que perduram até os dias atuais (WEIMER, 2014, p. 2).

Após centenas de anos, foi somente no início do século XX que a ciência ocidental passou a se interessar pela cultura dos povos autóctones, embora ainda sob um

juízo regressista. Segundo Weimer (2014, p. 2-3), a partir da II Guerra Mundial a etnografia brasileira alcançou maior seriedade, estabelecendo-se finalmente como uma disciplina.

Desde então, a arquitetura tem buscado referenciais teóricos em outras áreas do conhecimento, especialmente entre a etnografia, antropologia, arqueologia, sociologia e ecologia, principais responsáveis pela produção bibliográfica sobre as comunidades nativas. Conforme Branco, a carência de pesquisas acerca da arquitetura indígena reflete o caráter conservador predominante no meio acadêmico:

Parece-me, no entanto, que os valores de nossas casas, habitações, moradas ou guaridas indígenas e suas circulares praças sempre foram mal aproveitadas, não suficientes sentidas, interpretadas, valorizadas, devido à ocidentalização imposta às culturas nativas e à sua destruição (1993, p. 70).

Os primeiros registros que retratam as construções indígenas no território brasileiro datam do início do século XVI, ainda no princípio da colonização, em relatórios enviados à Coroa Portuguesa (BRANCO, 1993, p. 71). Entre elas, destacam-se a carta de Pero Vaz de Caminha, de 1500, e o texto redigido pelo padre jesuíta Fernão Cardim, em sua visita no ano de 1583, transcrito a seguir:

Figura 15_Oca xinguana: Fotografia de Renato Soares.
Fonte: Renato Soares, 2020.

Moravam os índios antes de sua conversão em aldeias em ocas ou casas mui compridas de duzentos, trezentos ou quatrocentos palmos, e cinquenta em largo, pouco mais ou menos, fundadas sobre grandes esteios de madeiras, com as paredes de palha ou de taipa de mão, cobertas de pindoba, que é certo gênero de palma que veda bem a água e dura três ou quatro anos. Cada casa destas tem dois ou três buracos sem portas nem fechos: dentro nelas vivem logo cento ou duzentas pessoas, cada casal tem seu rancho, sem repartimento nenhum, e moram duma parte e outra, ficando grande largura pelo meio, e todos ficam como em comunidade, e entretanto na casa se vê quanto nela está... E como a gente é muita, costumam ter fogo dia e noite, verão e inverno, porque o fogo é sua roupa, e eles são mui coitados sem fogo [...] (apud BRANCO, 1993, p. 71-72).

À medida que os colonizadores avançavam sobre o território, as tribos litorâneas foram adentrando o interior e adaptando seus modos de vida a novos contextos geográficos, desenvolvendo povoamentos que, segundo Branco (1993, p.74), atingiram fases pré-urbanas. **Em função da pluralidade étnica existente em nosso país, é possível identificar uma grande variedade tipológica de estruturas que configuram a arquitetura indígena.**

De acordo com a pesquisa realizada pelo arquiteto,

professor e escritor brasileiro, Günter Weimer, em conjunto com uma equipe de profissionais da arqueologia e da historiografia, as habitações indígenas possuem características herdadas das primeiras civilizações asiáticas. O autor explica por meio de análises comparativas como se deu essa evolução, partindo das tendas de varas cobertas com peles de animais, passando pelos iglus até chegar às ocas sul-americanas (WEIMER, 2014).

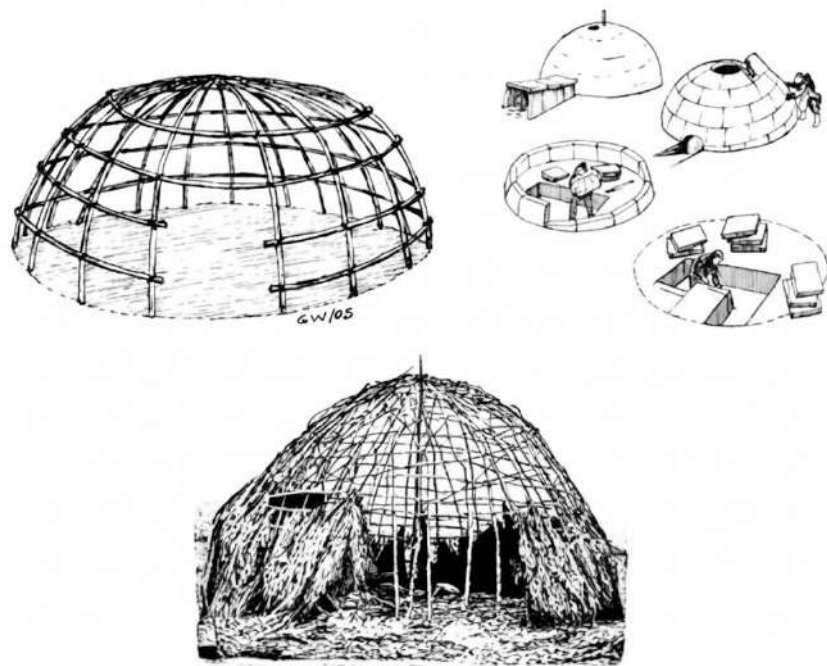


Figura 16_Estrutura de cúpulas.
Fonte: WEIMER, 2014.

Ao se aproximarem dos climas mais tropicais, alguns grupos indígenas seguiram utilizando o sistema de tendas, enquanto outros optaram por empregar as cúpulas. Essa técnica, representada na Figura 16, foi criada pelos povos asiáticos em substituição aos iglus durante os períodos quentes do ano, baseando-se em uma estrutura de galhos vergados vedados com gramas e palhas (WEIMER, 2014, p. 7).

Com o passar do tempo, e o consequente aumento populacional das tribos, as habitações sofreram alterações formais a fim de comportar a população. Para isso, era necessário “[...] ampliar as dimensões numa e sempre que possível, em duas direções dessa construção na forma de uma tenda expandida” (WEIMER, 2014, p. 10), demonstrada na Figura 17. Do mesmo modo, as estruturas em cúpula foram estendidas e adaptadas às condições equatoriais, transformando-se em semi-elipsóides cujas extremidades variam entre semi-cúpulas ou paredes verticais, a depender da cultura. Segundo Weimer (2014, p. 10), o resultado dessa evolução pode ser encontrado em aldeias xinguanas (Figura 18) e Carajás (Figura 19), entre outras espalhadas pelo nosso país.

Derivada da mesma linhagem evolutiva, as **casas-aldeia** consistem em grandes edificações projetadas para abrigar toda a tribo, compostas, em sua maioria, por telhados de duas águas sustentados por paredes de até 1 metro de

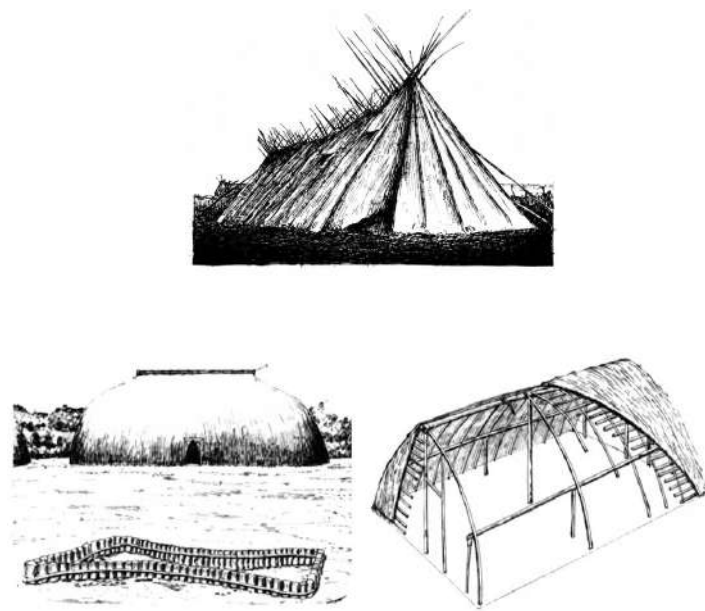


Figura 17, 18 e 19_Tenda expandida; oca xinguna; oca Carajá.
Fonte: WEIMER, 2014.

altura (WEIMER, 2014, p. 11). O autor ressalta que a referida tipologia se relaciona com a habitação subterrânea primitiva, da qual a cobertura foi gradativamente elevada até, por fim, ser construída sobre o terreno. Bem como o sistema descrito anteriormente, as casas-aldeias possuem diferenças quanto às extremidades, podendo apresentar, por exemplo, formato semi-cônico como os povos Tukano e Aruaque (Figura 20), ou formato decagonal difundido entre os Marubos.

Mais recentemente, foi encontrada uma outra variante das casas-aldeia, tradicionalmente construída pelo povo Yanomami (WEIMER, 2014, p. 12). Nesse caso, a habitação configura-se em torno de um grande pátio central descoberto,

onde acontecem rituais e outras atividades cotidianas. Em função do formato circular, a cobertura pode apresentar uma ou duas águas, estendendo-se até a base da estrutura (Figura 21).

Paralelamente à evolução das casas-aldeia, houve ainda o desenvolvimento de **aldeamentos formados por múltiplas edificações**. Conforme Weimer (2014, p. 13-14), tais aldeias são organizadas a partir de um eixo que atravessa a praça central, a qual é delimitada espacialmente por habitações em disposição quadrangular (Figura 22) ou circular. Para o autor, a ordenação espacial pode ou não refletir a hierarquia social das comunidades, a depender da cultura local.

Com a chegada dos invasores europeus, os agrupamentos com arranjos quadrangulares foram apropriados como ponto de origem para as primeiras vilas coloniais. De acordo com Weimer, “a valoração desta tipologia certamente decorreu da superposição da mesma à tradição moura e ibérica onde as mesquitas, depois transformadas em templos cristãos, apresentavam uma praça deste formato [...]” (2014, p. 14).

Em síntese, as tipologias arquitetônicas e aldeais aqui apresentadas foram retiradas do artigo Evolução da Arquitetura Indígena, redigido pelo arquiteto Günter Weimer

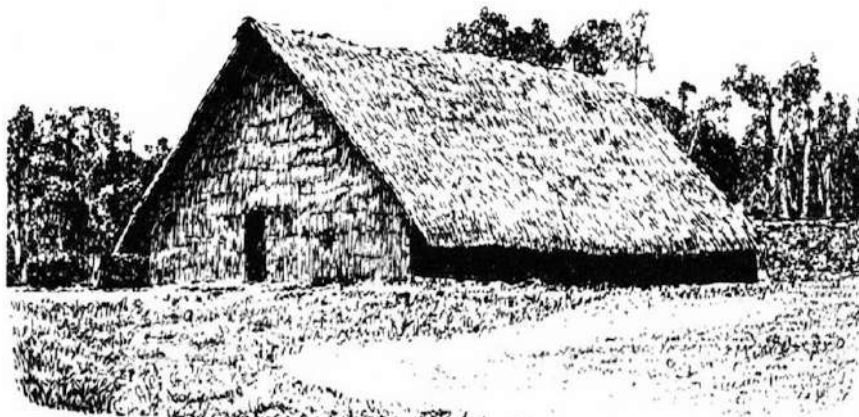


Figura 20_ Casa-aldeia Tukano.

Fonte: WEIMER, 2014.



Figura 21_ Casa-aldeia Yanomami.

Fonte: WEIMER, 2014.

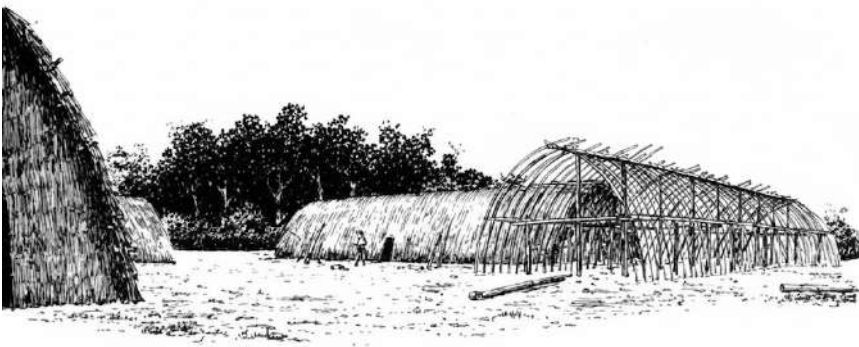


Figura 22_ Aldeia em arranjo quadrangular.

Fonte: WEIMER, 2014.

(2014), onde o autor descreve soluções construtivas milenares desenvolvidas pelos povos originários, abrangendo um pequeno recorte dentro da imensidão de etnias já identificadas no Brasil. Contudo, **entende-se que a diversidade cultural, somada aos aspectos geomorfológicos de cada região, implicam em novas tipologias que derivam dos mesmos princípios arquitetônicos**.

De maneira geral, embora exista uma multiplicidade de modelos, os valores ambientais e o respeito pelo território transpassam diferentes culturas, mantendo-se como fatores determinantes nas edificações indígenas. Desse modo, as técnicas construtivas e os materiais empregados exibem qualidades estéticas e sustentáveis que oferecem não apenas proteção, como também homenageiam a natureza e a coletividade. Entre eles, destacam-se a **madeira** e o **bambu** como elemento estrutural, o **pau-a-pique** (taipa de mão) como sistema de vedação, as **folhas de palmeira** ou gramíneas para cobertura, além de **terra apiloada** para o piso da habitação (ARCHDAILY, 2022). No entanto, a utilização de materiais pré-fabricados combinados às técnicas ancestrais tem se tornado cada vez mais frequente, especialmente em aldeias próximas a centros urbanos.

Historicamente, as culturas indígenas proporcionaram significativas contribuições para a arquitetura popular brasileira, desde métodos construtivos e aspectos formais, até vocabulários como biboca (casa pequena), maloca (em

tupi significa casa grande), oca (cabana) e tapiri (choupana), entre tantos outros. Devido à distribuição territorial dos povos nativos, suas influências podem ser reconhecidas de forma mais expressiva nas construções do Norte e Nordeste do país, conforme explica Weimer (2012). Segundo o autor, as tradicionais casas dos seringueiros amazonenses e as casas de buriti no estado da Bahia, são exemplos de edificações baseadas nos ensinamentos indígenas, tanto na disposição espacial, quanto na aplicação de técnicas e materiais.

OBSERVATÓRIO DE PROJETOS

Dada a importância das comunidades autóctones na formação cultural do Brasil, torna-se essencial valorizar os seus saberes como referência para a arquitetura contemporânea. De acordo com Ghisleni (ARCHDAILY, 2024), a partir da apropriação consciente do território, os indígenas criam estratégias verdadeiramente sustentáveis, imprescindíveis para o enfrentamento dos problemas sociais e ambientais vividos atualmente, com baixo custo e impacto ambiental quase nulo. A autora prossegue:

Dentro da ampla gama de materiais que podem ser escolhidos em um processo de projeto ou das inúmeras decisões formais e compositivas que

devem ser feitas, a grande lição que a cultura indígena parece deixar para o futuro da arquitetura pode ser resumida em um mandamento: compreender o lugar. Estar atento ao território onde a edificação será inserida é o primeiro passo para um futuro sustentável. Mapear os materiais existentes e disponíveis na região, entender o clima, procurar técnicas passivas de baixo impacto, respeitar e interagir com a comunidade do entorno significam o respeito ambiental e social que hoje em dia é mais necessário do que nunca (ARCHDAILY, 2024).

Entretanto, resgatando as reflexões apresentadas por Branco (1993, p. 70), a arquitetura ainda hoje carece de profissionais que dominem os conceitos e técnicas desenvolvidas pelos povos originários. Nesse sentido, vale destacar os arquitetos **Severiano Porto, Günter Weimer e José Afonso Botura Portocarrero** como os principais estudiosos e divulgadores da arquitetura indígena. Ademais, o escritório **Rosenbaum Arquitetura e Design**, fundador do instituto **A Gente Transforma**, atua em conjunto com comunidades nativas na elaboração de projetos que retratam a cultura local e atendam suas necessidades. Do mesmo modo, o escritório **Brasil Arquitetura** e o **Atelier Marko Brajovic** fazem uso dos fundamentos da arquitetura indígena como ferramenta criativa, resultando em estruturas perfeitamente integradas à paisagem.

Posteriormente, a fim de obter uma análise mais aprofundada de projetos já realizados, serão descritas as seguintes obras: Casa Convento, do arquiteto equatoriano Henrique Mora Alvarado; Refeitório de Guadurnal, de escritório Al Borde; e, por fim, as Moradias Infantis, de Rosenbaum e Aleph Zero. Com isso, pretende-se avaliar os *aspectos construtivos, estéticos e funcionais* da edificação que dialogam com a arquitetura ancestral, buscando um equilíbrio entre a inovação e a ancestralidade.

4.1 Casa Convento / Enrique Mora Alvarado

Situada na cidade de Chone, costa oeste do Equador, a cerca de 300 km da capital, Quito, a Casa Convento é hoje uma das obras mais emblemáticas do arquiteto equatoriano Enrique Mora Alvarado. Concluída em 2014, se destaca pela abordagem inovadora no aproveitamento dos recursos locais, materiais e técnicas construtivas, integrando-se com o território através de processos criativos e sustentáveis.

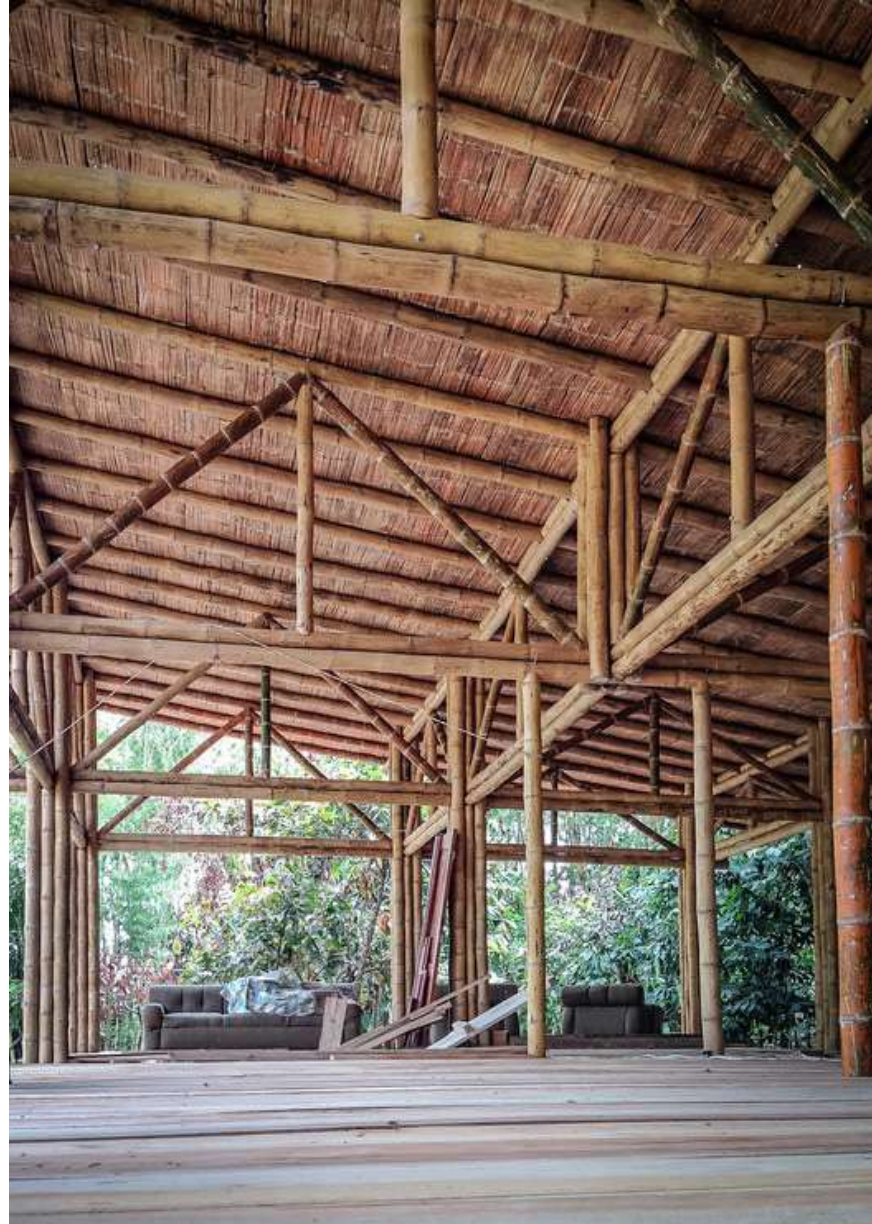
Inspirado pelas habitações populares equatorianas, Alvarado buscou conciliar a tradição à sua própria linguagem arquitetônica, caracterizada por designs biofílicos. Nesse sentido, a Casa Convento foi concebida a partir de elementos vernáculos, como a materialidade, o telhado inclinado,



Figura 23_Casa Convento, Equador.
Fonte: ArchDaily, 2016.

varandas amplas com espaços para redes e o piso elevado. Ademais, a presença de grandes aberturas e brises nas fachadas reforçam essa referência, otimizando a ventilação cruzada e favorecendo a adequação do projeto ao clima quente e úmido da região.

Para integrar a casa ao ambiente de maneira sutil, o arquiteto priorizou uma implantação que respeitasse a topografia e a vegetação ao redor, evitando intervenções agressivas no terreno. Do mesmo modo, o projeto usufrui da topografia para enquadrar vistas privilegiadas, contemplando os morros e vales que moldam a paisagem



Figuras 24 e 25_Processo construtivo; Estrutura de bambu.
Fonte: ArchDaily, 2016.

ao redor. Por conseguinte, o programa da Casa Convento foi cuidadosamente distribuído com o intuito de valorizar a experiência dos moradores, contando com espaços de lazer, dormitórios, salas e cozinhas, de modo que atendesse às necessidades de uso enquanto dialoga com o contexto.

O afastamento da área urbana impôs desafios significativos ao projeto, exigindo soluções adaptativas para lidar com o difícil acesso, a escassez de mão de obra especializada e a necessidade de um gerenciamento remoto eficiente. Perante esse cenário, o arquiteto optou pelo bambu como principal matéria-prima, valorizando sua abundância no local, suas qualidades estruturais e o baixo impacto ambiental. A escolha exigiu a capacitação da mão de obra para a execução do projeto, proporcionando aos moradores a oportunidade de participar ativamente do processo e aplicar seus conhecimentos empíricos.

A construção foi conduzida pelos proprietários sob a orientação de Enrique Mora Alvarado, desde a extração e cura dos bambus até os acabamentos finais. De acordo com Wagner (2016), após o corte, os bambus foram deixados para secar por um período de quatro semanas. Em seguida, foram submetidos ao Tratamento por Imersão em uma solução de água, bórax e ácido bórico, preparada no local. Por fim, o material foi submetido a uma nova secagem, sendo mantido em posição vertical por um período de dois a seis meses para garantir a durabilidade e resistência das peças.

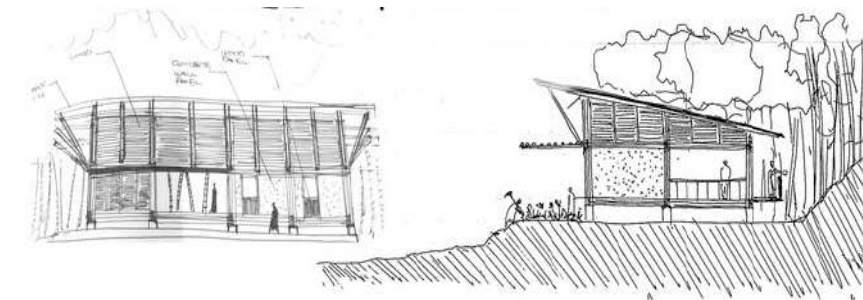


Figura 26_Croquis Casa Convento.
Fonte: ArchDaily, 2016.

Como resultado, a obra reflete os saberes tradicionais e fortalece o vínculo dos moradores com o território. Além disso, ao capacitar os trabalhadores e viabilizar a replicação do método construtivo em diferentes contextos, o projeto alcança não apenas a sustentabilidade ambiental, como também promove a economia local e impulsiona o desenvolvimento social. A disposição espacial, a escolha do bambu como matriz de projeto e as soluções de conforto térmico, combinadas, resultam em uma arquitetura repleta de sensibilidade e expressividade.

Através das decisões projetuais para a Casa Convento, Enrique Mora Alvarado concebeu espaços que promovem uma conexão profunda com os povos nativos e propagam os ideais da arquitetura regionalista. Suas obras se tornam, portanto, referências fundamentais para novas práticas que desejam alcançar uma relação harmônica com o meio ambiente e com a comunidade.

4.2 Refeitório em Guadurnal / Al Borde + Taller General

Localizado na província Esmeraldas, região costeira do Equador, o Refeitório de Guadurnal representa um importante marco na arquitetura social latino-americana. Concebido pelos escritórios equatorianos Al Borde e Taller General, o projeto surge do reaproveitamento de um pavilhão criado originalmente para a Conferência Mundial da ONU Habitat III, realizada em 2016. Após a finalização do evento, a estrutura, desenvolvida para ser desmontável e reutilizável, chamou a atenção da Infonavit, instituição mexicana dedicada à habitação popular, que articulou uma parceria para dar um novo uso à estrutura. Diante desse cenário, o Refeitório de Guadurnal foi cedido à uma das tantas comunidades afetadas pelo terremoto ocorrido em abril do mesmo ano.

Inicialmente, o projeto desenvolvido para a exposição apresentava-se como dois volumes interseccionados, cuja forma remete às tipologias construtivas tradicionais da região (Figura 13). Contudo, ao ser reinterpretado para atender às demandas da comunidade, que incluíam espaços para refeições coletivas, aulas e oficinas, tornou-se necessária a fragmentação da composição original, de modo a favorecer maior espaço e flexibilidade de uso, conforme a disposição representada na Figura 14.



Figura 27_Refeitório em Guadurnal, Equador.
Fonte: ArchDaily, 2018.

Para minimizar os impactos das cheias, que podem alcançar até dois metros acima do nível do solo, os arquitetos optaram por elevar o edifício sobre palafitas, a fim de garantir a permanência segura das atividades comunitárias e da própria estrutura. Do mesmo modo, considerando os danos provocados pelo terremoto de 2016, a equipe trabalhou no reforço estrutural do projeto, adotando pilares de concreto assentados sobre pneus reciclados visando amortecer vibrações sísmicas.

A convivência com a comunidade permitiu identificar quais usos seriam mais significativos para o novo espaço. A proposta inicial previa a adaptação do pavilhão para abrigar salas de aula, contudo, enquanto o projeto era desenvolvido, o governo implantou no local uma edificação destinada a fins educativos. Portanto, com essa necessidade atendida, os arquitetos voltaram-se para outra demanda urgente, a criação de um refeitório que pudesse receber as crianças em um ambiente adequado, seguro e integrado à rotina da comunidade. Além disso, decidiram transformar o térreo em um espaço dinâmico, aproveitando a sombra para gerar um espaço de encontro e permanência. A instalação de redes reforça o caráter lúdico e descontraído do local, promovendo um ambiente de descanso e socialização.

A materialidade do refeitório desempenha um papel central na estratégia do projeto. Ao optar pela madeira, amplamente utilizada nas construções da região, os arquitetos reforçam a relação com o conhecimento construtivo presente na comunidade. Trata-se de um material leve, acessível e de fácil manuseio, que possibilitou a participação dos moradores na obra, promovendo práticas de autoconstrução.

Ademais, destaca-se a criação de uma trama de madeira que envolve todo o edifício, responsável por filtrar a intensidade dos raios solares e dos ventos, além de permitir a circulação de ar, favorecendo a ventilação constante, condição essencial em um clima quente e úmido. Do mesmo modo, a trama mantém a permeabilidade visual e lumínica,

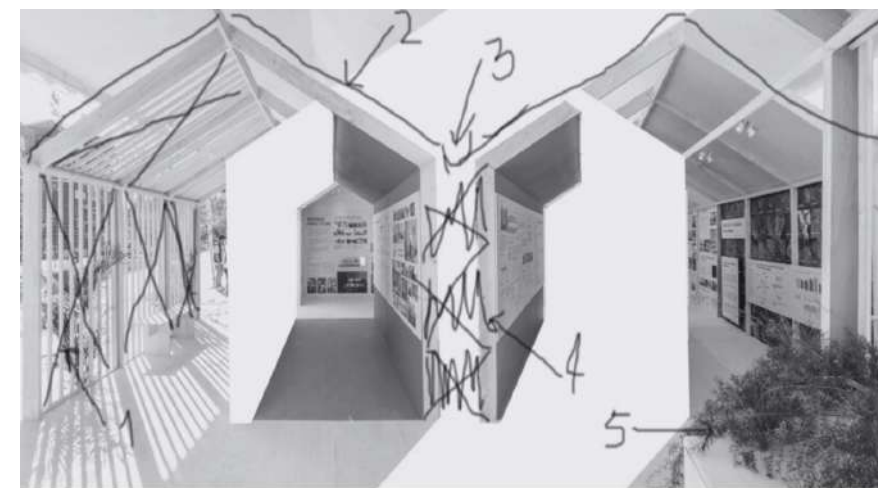


Figura 28 e 29_Refeitório em Guadurnal, Equador: composição formal.
Fonte: ArchDaily, 2018.

garantindo que o espaço interno receba iluminação natural sem comprometer o conforto ambiental. Ao integrar técnicas locais ao sistema reaproveitado do pavilhão da Habitat III, o projeto estabelece um diálogo entre tradição e inovação, garantindo um processo construtivo mais sustentável, adaptado às condições climáticas e socioeconômicas do contexto.

Após a entrega, o Refeitório rapidamente assumiu um papel central na vida da comunidade, que passou a se apropriar do espaço e a promover melhorias por iniciativa



própria. Em um gesto que evidencia esse vínculo, os moradores decidiram finalizar o acabamento das paredes e, para isso, consultaram os arquitetos sobre a cor mais adequada. Diante dessa atitude, o artista urbano David Sur, o qual integrava a equipe técnica, se disponibilizou a criar um mural que narrasse a história da comunidade de Guadurnal, desde o terremoto, passando pela reconstrução das habitações, até a construção do refeitório.

A partir de uma releitura das habitações tradicionais equatorianas, os escritórios Al Borde e Taller General reforçam a relação entre arquitetura, resiliência e a coletividade. Da mesma forma, a criação do espaço promove convivência, descanso e encontro, fortalecendo vínculos sociais e consolidando o refeitório como um símbolo de reconstrução e pertencimento. Em síntese, o Refeitório de Guadurnal busca atender além de uma demanda física, se transformando também em um marco cultural e afetivo e, portanto, reafirmando o potencial da arquitetura de contribuir para a regeneração dos territórios e para a valorização das identidades locais.

Figura 30_Participação da comunidade na construção.
Fonte: ArchDaily, 2018.

4.3 Moradias Infantís / Rosenbaum + Aleph Zero

A convite da Fundação Bradesco, os escritórios Rosenbaum e Aleph Zero desenvolveram o projeto de reforma para as Moradas Infantís, uma escola localizada na zona rural da Fazenda Canuanã, em Formoso do Araguaia/TO, entre 2016 e 2017. Com uma trajetória de mais de 40 anos, a instituição funciona com um regime de internato, atendendo aproximadamente 540 adolescentes, de 7 a 18 anos de idade, filhos de assentados, caboclos e indígenas que moram na região.

Com o objetivo de transformar a escola em um verdadeiro lar, os arquitetos buscaram criar um ambiente acolhedor e familiar, capaz de despertar um senso de pertencimento com o local. Para isso, os escritórios propuseram metodologias participativas, conhecidas como A Gente Transforma, com o intuito de incluir a população no processo de projeto, compreendendo suas percepções acerca do ambiente escolar. Dessa forma, pretende-se resgatar memórias individuais e coletivas, valorizar os saberes tradicionais e impulsionar a autoestima das comunidades.

A priori, foram realizadas uma série de atividades



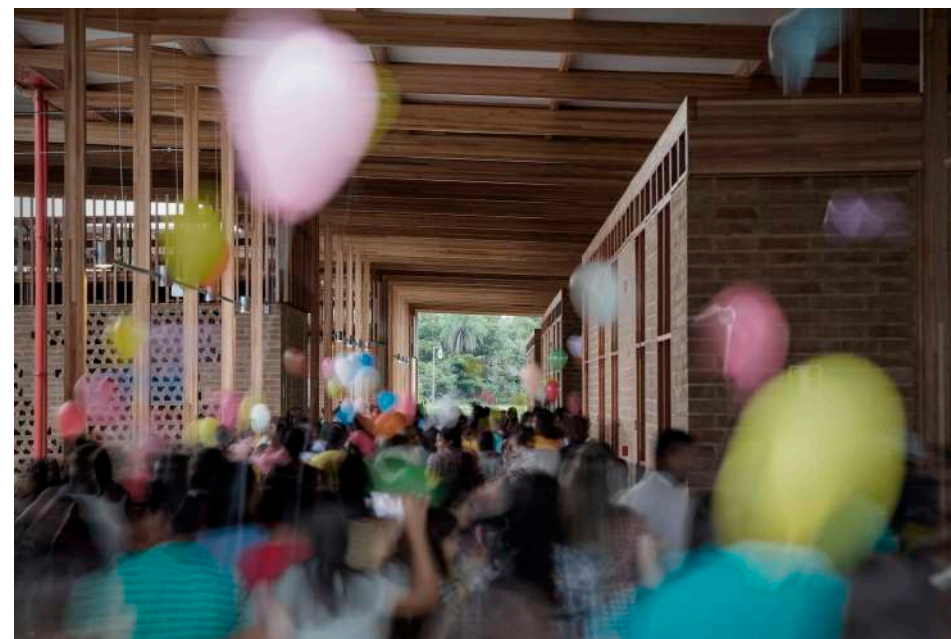
Figura 31_Moradias Infantís, Brasil.
Fonte: ArchDaily, 2020.

de aproximação para conhecer o contexto social, histórico e cultural da região, antes de estabelecer a estratégia de projeto. Logo no início, os arquitetos identificaram um distanciamento afetivo dos estudantes para com a escola, o que encaminhou todas as etapas seguintes.

Desse modo, o Festival Cultural Canuanã é Minha Casa serviu como ponto de partida para a integração das crianças e dos familiares, contando com apresentações enriquecedoras. Posteriormente, utilizando desenhos coletivos para fomentar a criatividade, os arquitetos e educadores provocaram



Figura 32 e 33_Moradias Infantis, Brasil.
Fonte: ArchDaily, 2020.



discussões sobre as dimensões públicas e privadas dentro de uma moradia compartilhada. Aspectos como o número de alunos por quarto, dimensões e distanciamento dos mobiliários foram determinadas em conjunto com as crianças, colocando-as como protagonistas do processo de projeto. Por conseguinte, obtém-se um design focado nas necessidades dos estudantes, refletindo seus valores em cada detalhe.

Como resultado, as novas moradas se dividem em duas vilas, masculina e feminina, conforme a separação já existente, agora contando com 45 unidades com 6 alunos cada. Segundo os arquitetos (GALERIADAARQUITETURA, 2018), os quartos foram nomeados com animais ou plantas nativas, ilustradas por indígenas Javaés sobre a palha, decorando as portas de entrada. A distribuição dos ambientes internos e externos foi planejada de forma a garantir a privacidade dos usuários, mas também incentivar a convivência. Logo acima dos dormitórios, encontram-se áreas de jogos, sala de estudos, TVs, redários e varandas, interligadas por largas passarelas a fim de criar um espaço dinâmico que reforce o vínculo entre as crianças e a escola, favorecendo o seu desempenho acadêmico. Do mesmo modo, os pátios centrais são compostos por amplos espaços de permanência, vegetação nativa e um espelho d'água, promovendo, com isso, a socialização e o contato direto com a natureza.

Durante a estadia dos arquitetos em Canuanã, foram realizadas visitas às cidades, às casas dos estudantes e

a outras fazendas nas proximidades, com o objetivo de conhecer o contexto histórico, econômico e cultural da região. A partir das viagens e das atividades na escola, foram identificados aspectos marcantes da arquitetura vernacular, como o uso predominante da madeira, tijolos de adobe e varandas. Nesse sentido, os arquitetos incorporaram esses elementos no projeto das moradas, combinando-os à técnicas contemporâneas a fim de estabelecer um diálogo profundo com o território, demonstrando uma preocupação em aprender com os ensinamentos populares.

Figura 34_Moradias Infantis, Brasil.
Fonte: ArchDaily, 2020.



Apesar das construções tradicionais priorizarem processos artesanais e materiais locais, Rosenbaum e Aleph Zero optaram por uma obra industrializada construída com madeira laminada colada (MLC), fabricada em São Paulo e transportada até Formoso do Araguaia. Essa solução, motivada principalmente por prazos e questões econômicas, permitiu uma execução rápida e limpa de toda a obra. Reconhecendo a terra como parte da identidade local, os arquitetos implementaram uma pequena olaria para a produção de tijolos de solo-cimento, em uma estratégia que alia a ancestralidade e modernidade, empregando o material na vedação da estrutura. Com isso, a edificação apresenta um excelente desempenho térmico, minimizando a necessidade de equipamentos de refrigeração e proporcionando espaços mais confortáveis e saudáveis para as crianças.

Portanto, a beleza das Moradas Infantis reside não apenas no conjunto arquitetônico, como também em todo o processo que o conduziu à sua composição final. Ao adotar uma abordagem colaborativa, Rosenbaum e Aleph Zero deram voz às crianças, aos educadores e à comunidade, colocando-os como agentes ativos na produção do espaço. A escolha por materiais tradicionais, aliados às tecnologias industriais, resulta em um projeto inovador baseado na sustentabilidade ambiental, social e econômica. Desse modo, cria-se um vínculo entre os estudantes, a escola e o território, valorizando e divulgando suas narrativas.



PARTE 4

O POVO TERENA

O meu pai fala que nós somos cor de argila. [...] Quando falo da narrativa ancestral Terena da criação de mundo [...] imagino que aquelas pessoas eram o barro. A argila é vida. Quando se fala em Terena, não posso deixar de falar que é a argila, é a cerâmica. Isso está no meu sangue, está no meu DNA.

(Irineu Nje'a Terena, 2025)

OS POVOS ORIGINÁRIOS

Ao longo processo de colonização do Brasil, os invasores europeus instauraram um padrão de violência contra os indígenas que se prolonga até os dias atuais. Submetidos a genocídio e etnocídio, foram brutalmente atacados e privados de seus bens e suas terras. Felizmente, apesar das circunstâncias desfavoráveis, os povos autóctones resistiram e lutaram para preservar a riqueza de sua cultura e identidade.

De acordo com Filho e Mendes (2014, p. 12), os povos tradicionais são comunidades que apresentam suas próprias dinâmicas sociais, culturais e econômicas. Com base nos

princípios da sustentabilidade, inerentes ao seu modo de vida, buscam sobreviver em harmonia com a natureza, valorizando os recursos ambientais e preservando saberes ancestrais. Conforme o art. 3º do Decreto nº 6.040, de 7 de Fevereiro de 2007, que regulamenta a Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais, entende-se que:

Povos e Comunidades Tradicionais: grupos culturalmente diferenciados e que se reconhecem como tais, que possuem formas próprias de organização social, que ocupam e usam territórios e recursos naturais como condição para sua reprodução cultural, social, religiosa, ancestral e econômica, utilizando conhecimentos, inovações e práticas gerados e transmitidos pela tradição (BRASIL, 2007).

Atualmente, são reconhecidos 28 segmentos de comunidades tradicionais, como benzedeiros, caboclos, caiçaras, catingueiros, quilombolas, extrativistas e indígenas, entre tantos outros. Para Freire e Freire (2024, p. 24), o termo “povos indígenas” é aceito pela referida população e pela ciência, bem como a expressão “povos originários”, cujo uso reforça a presença dos nativos em território nacional antes mesmo da chegada dos portugueses.

Segundo Bonissoni et al (2021, p. 6), o número de

indígenas que habitavam a América do Sul anteriormente à invasão européia, em 1500, ainda é incerto. No entanto, estudiosos como Curt Nimuendaju, Julian Steward e William Denevan estipulam a existência de **1 milhão a 5 milhões** de indivíduos, fundamentados em pesquisas arqueológicas e em relatos dos viajantes. Desde então, a história desses povos se caracteriza pelo despovoamento, pela perseguição e pelo massacre.

Embora os primeiros contatos tenham sido pacíficos, os portugueses não tardaram a iniciar a dominação do território e a escravização dos povos. Sob a justificativa de estarem conduzindo os nativos à uma civilização desenvolvida, os colonizadores puderam legitimar tamanha crueldade. Além disso, destaca-se a proliferação de doenças contagiosas e letais para os indígenas, como a varíola, o sarampo, a tuberculose e a gripe, que contribuíram para o extermínio de inúmeras comunidades originárias.

A partir do século XX, surgiram iniciativas associadas ao indigenismo no Brasil, que buscavam conhecer suas culturas e estabelecer parcerias efetivas, sendo a primeira delas a comissão liderada por Cândido Rondon. Dessa forma, debates acerca do tema foram ganhando maiores proporções, promovendo a criação do **Serviço de Proteção ao Índio (SPI)**, em 1910, reconhecido como o primeiro órgão federal voltado para as causas indígenas. Após anos de

atividade, foi extinto, dando lugar à Fundação Nacional do Índio (FUNAI), em 1967 (BONISSONI et al, 2021, p. 14).

Devido aos avanços conquistados nas últimas décadas, o número de indígenas que vinha reduzindo, finalmente, voltou a aumentar. De acordo com a Funai (apud BONISSONI et al, 2021, p. 15), no ano de 1991, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, IBGE, incorporou os povos autóctones no censo demográfico, identificando um aumento de 150% da população na década de 90. Mais

Figura 35_Marechal Rondon e indígenas Parecis, em Mato Grosso.
Fonte: O Globo, 2019.



recentemente, com base nos dados fornecidos pelo censo demográfico realizado em 2022, cerca de **1.693.535 pessoas indígenas habitam o território brasileiro, correspondendo a 0,83% da população total**. Além disso, o instituto registrou 305 etnias e 274 línguas nativas, expressando a riqueza cultural dos povos (IBGE, 2022).

Reconhecendo a diversidade dos modos de ser, fazer e viver das comunidades tradicionais, esses grupos adquiriram identidades e direitos próprios (FILHO; MENDES, 2014, p. 12). Para a Lei nº 6.001, de 19 de dezembro de 1973, que dispõe sobre o Estatuto do Índio, determina-se:

I - Índio ou Silvícola - É todo indivíduo de origem e ascendência pré-colombiana que se identifica ou é identificado como pertencente a um grupo étnico cujas características culturais o distinguem da sociedade nacional;

II - Comunidade Indígena ou Grupo Tribal - É um conjunto de famílias ou comunidades índias, quer vivendo em estado de completo isolamento em relação aos outros setores da comunhão nacional, quer em contatos intermitentes ou permanentes, sem contudo estarem neles integrados (BRASIL, 1973).

Do mesmo modo, a Constituição da República

Federativa do Brasil, outorgada em 1988, dispõe de um conjunto de direitos que visam salvaguardar a cultura e a vida dos povos originários. Entre eles, vale ressaltar o **direito às terras tradicionalmente ocupadas**, garantindo-lhes a posse permanente e o aproveitamento das riquezas naturais. A Constituição confere ainda o **direito de manterem sua organização social, costumes, crenças e tradições**, sendo responsabilidade do Estado demarcá-los e protegê-los. Além disso, reconhece e garante o **acesso à saúde** adequada às suas especificidades e necessidades. Quanto à **educação**, fica assegurado a **utilização das línguas indígenas, combinadas a língua portuguesa**, respeitando seus conhecimentos ancestrais e processos de aprendizagem (BRASIL, 1988).

Apesar da existência de instrumentos legais, a efetivação desses direitos tem sido um grande desafio, marcado por invasões das terras demarcadas, discriminações e violências físicas. A negligência por parte do Estado se torna cada vez mais evidente, revelando o racismo institucional que marca a ineficácia das políticas públicas voltadas para os povos indígenas. Diante desse cenário, torna-se essencial a divulgação, a valorização e a proteção dos direitos dos povos indígenas, reforçando os compromissos das instituições governamentais, do setor privado e da sociedade civil com a justiça social.

TERRAS INDÍGENAS

Conforme explica Dambrós (2019, p. 176), durante o Período Colonial e o Imperial, foram promulgadas leis e alvarás que determinavam a delimitação de terras indígenas, limitados, em um primeiro momento, as províncias do Pará e do Maranhão, sendo posteriormente estendido para todo o território nacional. Para muitos autores, tais documentos indicam o início das políticas indigenistas no Brasil, no entanto, Dambrós refuta o argumento apontando para o desinteresse das autoridades na execução da legislação.

Somente em 1934, após a criação do Serviço de Proteção ao Índio, a Constituição Federal de 1891 foi

corrigida, conferindo aos povos originários o direito à posse de terras. Naquela época, antropólogos e etnólogos como os irmãos Orlando, Leonardo, Cláudio Villas-Boas e, anos mais tarde, Berta e Darcy Ribeiro, divulgavam a causa indígena e denunciavam a perseguição sofrida pelas comunidades autóctones. Dessa forma, em conjunto com as lideranças indígenas, contribuíram para a homologação da primeira Terra Indígena brasileira, o **Parque Indígena do Xingu**, no Mato Grosso, em 14 de abril de 1961 (DAMBRÓS, 2019, p. 177).

Posteriormente, foi aprovada a Lei nº 6.001, de 19 de dezembro de 1973, que dispõe acerca do **Estatuto do Índio**, representando grande avanço na defesa de seus direitos. Nesse sentido, a legislação reconhece o direito à terra tradicionalmente ocupada como fator essencial para a reprodução física e cultural das comunidades, cabendo à União a delimitação e homologação das áreas. Fica determinado, portanto, que essas terras são bens intransferíveis, sendo vedado o arrendamento ou negócio jurídico que impeça a posse direta dos povos originários. Ademais, são determinadas restrições quanto a intervenções nas terras indígenas, garantindo a segurança da população residente.

Por conseguinte, esses direitos foram reforçados e aperfeiçoados pela **Constituição de 1988**, concedendo aos povos nativos o usufruto exclusivo dos recursos

naturais disponíveis nas terras indígenas. Vale ressaltar a inclusão das comunidades nas decisões governamentais relacionadas à causa indígena, reconhecendo a importância da sua participação na gestão do território.

Posteriormente, o **Decreto nº 1.775**, de 8 de janeiro de 1996, determina sobre os procedimentos administrativos para demarcação de terras indígenas. A legislação designa à FUNAI a responsabilidade de desenvolver diagnósticos etno-históricos, sociológicos, cartográficos, jurídicos, fundiários e ambientais, além de delimitar fisicamente a área e registrar oficialmente a terra indígena. Logo em seguida, foi aprovada a **Portaria nº 14**, de 9 de janeiro de 1996, descrevendo regras para elaboração de um Relatório Circunstanciado de identificação e delimitação de Terras Indígenas.

Perante este cenário, o número de terras indígenas vem crescendo gradativamente, embora em ritmo lento, em processos que se entendem por vários anos. **Atualmente, o Brasil dispõe de 799 terras indígenas, ocupando cerca de 13,9% do território nacional.** Do total, apenas 535 foram homologadas e reservadas, 36 identificadas e 71 declaradas, enquanto 157 se encontram em processo de identificação (INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL, 2024).

Em função da expansão da colonização, iniciado pelo litoral, as tribos foram forçadamente deslocadas para

o interior do país, onde as terras eram menos valorizadas economicamente. Portanto, os territórios menos explorados serviam como área de refúgio para os povos indígenas, destacando-se a região Norte, que abriga comunidades isoladas até os dias de hoje, muitas em situação de vulnerabilidade devido às atividades extrativistas. Conforme representado na Figura 36, a maior parte das reservas estão localizadas na Amazônia Legal, somando 457 áreas, ou seja, 57% da extensão de todas as terras indígenas. As demais se distribuem ao longo das regiões Centro-Oeste, Nordeste, Sul e Sudeste (INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL, 2024).

A partir do censo demográfico realizado pelo IBGE em 2022, foi identificado que aproximadamente 51,2% (867,9 mil) dos indígenas brasileiros vivem na Amazônia Legal. Ademais, a pesquisa revela que 63,3% dos nativos vivem fora das terras indígenas, sendo Manaus a cidade com o maior número de habitantes indígenas (71,1 mil), seguida por São Gabriel da Cachoeira (48,3 mil) e Tabatinga (34,5 mil), ambas no estado do Amazonas. Do mesmo modo, as terras indígenas mais populosas também estão localizadas na região Norte, sendo a primeira delas a Terra Indígena Yanomami - AM/RR, com 27.152 indígenas, acompanhada pela Raposa da Serra do Sol/RR, com 26.176 habitantes e a Évare I/AM, com 20.177.



Figura 36_Mapa de Terras Indígenas demarcadas oficialmente no Brasil. **Fonte:** IBGE, 2020.

OS INDÍGENAS TERENA

A história do povo Terena é rica e complexa, construída a partir de interações com diversos grupos, como outros povos nativos, africanos e europeus, enquanto moldavam sua trajetória e cultura. A fim de compreender o passado, serão utilizadas, em um primeiro momento, as obras A História do Povo Terena, cuja autoria pertence à Circe Maria Bittencourt e Maria Elisa Ladeira (2000), e Conhecendo os Povos Indígenas no Brasil Contemporâneo, escrito por Antonio H. Aguilera Urquiza et al (2010).

Reconhecendo a importância da oralidade nas tradições indígenas, as investigações se baseiam,

principalmente, em relatos transmitidos através das gerações, combinados aos acervos materiais e documentos de exploradores. A língua do povo Terena, pertencente à família linguística Aruak, é, nas palavras de Bittencourt e Ladeira (2000, p. 11): “[...] a mais importante fonte que se tem para se conhecer parte da história mais recente e também do passado mais distante”. Segundo as autoras, com base no idioma, é possível identificar elementos que revelam a trajetória dos grupos indígenas.

Espalhados pelo interior do continente sul-americano, os falantes da língua Aruak podem ser encontrados no Brasil, Bolívia, Colômbia, Guiana, Paraguai, Peru e Venezuela. Apesar da grande pluralidade étnica e cultural, esses povos apresentam semelhanças que sugerem uma origem comum, como técnicas de agricultura e artesanato, tecelagem e cerâmica, organização social e espacial, além do idioma (BITTENCOURT; LADEIRA, 2000).

Tradicionalmente, os indígenas cultivam mitos de criação que buscam explicar a origem do mundo e dos seres humanos, conforme a cultura de cada grupo. Essas narrativas carregam traços da filosofia indígena, transmitindo valores ancestrais e refletindo a relação entre a humanidade, a natureza e a espiritualidade. Do mesmo modo, os Terena preservam suas lendas como parte da sua identidade, contendo algumas variações a depender da região. Durante visitas em aldeias terena no estado de São

Paulo, o antropólogo Herbert Baldus registrou, em 1947, a seguinte versão:

Diz que antigamente não havia gente. Bem-te-vi, vituka, descobriu onde havia gente debaixo do brejo. Bem-te-vi marcou o lugar aos Orekajuvakái que eram dois homens e estes tiraram a gente do buraco.

Antigamente, Orekajuvakái era um só e quando moço a sua mãe ficou brava, pois Orekajuvakái não queria ir junto com ela à roça, foi à roça, tirou foice e cortou com ela Orekajuvakái em dois pedaços. O pedaço da cintura para cima ficou gente, e a outra metade também.

Antes de tirar a gente do buraco, Orekajuvakái mandaram tirar fogo, iukú. Pensaram quem vai tirar fogo. Foi o tico-tico, xavokóg. Ele foi e não achou fogo. Depois foi o coelho, kanóu, e tomou o fogo dos seus donos, os Tokeóre.

O konóu chegou onde estava os Orekajuvakái e foram fazendo grande fogueira. Gente levantou os braços e Orekajuvakái tirou do buraco. Toda gente era nu e tinha frio e Orekajuvakái chamaram para ficar perto do fogo. Era gente de toda raça.

Orekajuvakái sempre pensaram como fazer falar esta gente. Mandaram-na entrar em fileira um atrás do outro. Orekajuvakái chamaram lobinho, okué, pra fazer rir a gente. Lobinho fez macacada, mordeu o próprio rabo, mas não conseguiu fazer rir. Orekajuvakái chamaram sapinho, aquele vermelho, kalaláke. Este andou como sempre anda e a gente começou a dar risada. Sapinho passou ida e volta ao longo



Figura 37_Personagens do Mito de Criação.
Fonte: Araci Cultura Indígena, 2025.

da fila três vezes. Aí a gente começou a falar e dar risada. Orekajuvakái ouviram que cada um da gente falou diferente do outro. Aí separaram cada um a um lado. Eram gente de toda raça. Como o mundo era pequeno, Orekajuvakái aumentou o mundo para o pessoal caber.

Orekajuvakái deu uns carocinhos de feijão e milho e deu mandioca também e ensinou como se planta. Deu também semente de algodão e ensinou como tecer faixa. Ensinou como fazer arco e flecha, ranchinho, roçar e plantar (RELATO ORAL DE ANTÔNIO LULU KALIKETÉ apud BITTENCOURT; LADEIRA, 2000, p. 23-24).

Ao longo da história, os Terena passaram por 4 grandes momentos, denominados **Tempos Antigos, Tempos de Servidão, Situação de Reservas e Tempos de Despertar**. Nos registros bibliográficos, os indígenas terena são, muitas vezes, referenciados como Guaná, uma vez que esse grupo é composto pelos povos Terena (Etelenoé), Layana, Echoaladi e Kinikinaua (BITTENCOURT; LADEIRA, 2000. URQUIZA et al, 2010).

Até meados do século XVIII, os Guanás ocupavam um vasto território, nomeado pelos europeus como Chaco Paraguai, construindo grandes aldeias próximas à mata para a formação de roças de milho, raízes e outros frutos. De acordo com Bittencourt e Ladeira (2000, p. 36), compartilhavam essa terra com outros povos, os Guaicuru, hábeis caçadores e pescadores, com os quais estabeleceram relações amistosas. Essa integração garantiu não apenas a troca de alimento entre as tribos, como também possibilitou uma forte aliança nas lutas contra inimigos.

Logo chegariam as primeiras expedições espanholas e portuguesas, atraídas pelas riquezas das minas de ouro e prata na região dos Andes. Devido às disputas pelo território, muitas aldeias foram destruídas, forçando o deslocamento do povo Guaná em direção ao Brasil. Ao atravessar o Rio Paraguai, os Terena, Layana e Kinikinau se instalaram na região do pantanal sul-matogrossense, onde reergueram

suas aldeias. Com isso, conclui-se o primeiro momento da história Terena, chamado Tempos Antigos.

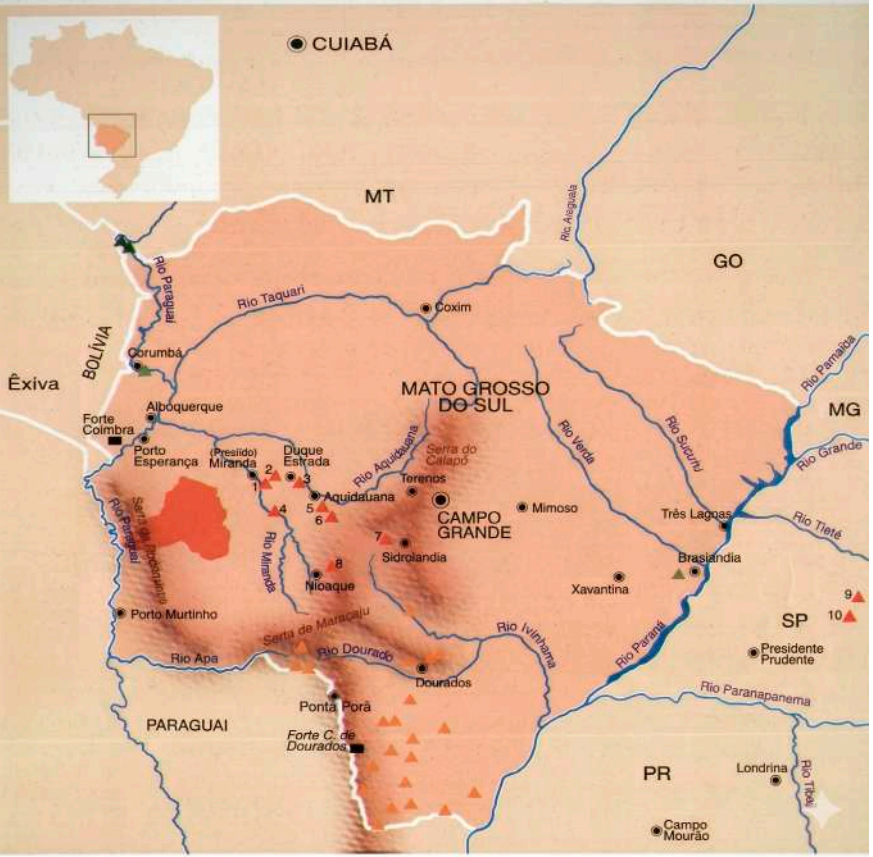
A construção de vilas coloniais para a proteção das fronteiras trouxeram novos costumes, instrumentos, plantas e animais para a região. Diante desse cenário, o contato com portugueses e com outros povos nativos se tornou cada vez mais frequente, ocasionando transformações culturais e econômicas nas comunidades Terena (BITTENCOURT; LADEIRA, 2000, p. 41).

Anos mais tarde, com a eclosão da Guerra do Paraguai, em 1864, os grupos indígenas do Mato Grosso foram convocados pela Coroa para integrar o exército brasileiro e fornecer suprimentos, dando início ao segundo período, os Tempos de Servidão. No entanto, os conflitos afetaram diretamente a população Terena, destruindo um grande número de aldeias e parte do seu território, conforme explica Urquiza et al (2010, p. 18). Além de muitos nativos faleceram durante os combates, muitos outros adoeceram.

Ao final da guerra, as terras do pantanal passaram a ser cobiçadas por ex-guerrilheiros, comerciantes e latifundiários, incentivados pelo governo. Desse modo, novamente, os Terena foram obrigados a se dispersarem pelas novas fazendas da região, trabalhando em plantações e criações de gados. Segundo Bittencourt e Ladeira (2000,

p. 78), as revoltas eram constantes, levando muitas famílias a se refugiarem em lugares distantes.

Figura 38_Ocupação do estado do Mato Grosso do Sul.
Fonte: Bittencourt e Ladeira, 2000.



- Legenda**
- | | | |
|---------------------|-------------------|-----------------|
| ▲ TERENA | 6. Al Limão Verde | ▲ KADIWÊU |
| 1. Al Pilade Rebuá | 7. Al Buriti | ▲ GUARANI |
| 2. Al Cachoeirinha | 8. Al Nioaque | ▲ GUATÔ |
| 3. Al Taunay/Ipegue | 9. Al Icatu | ▲ OFAIÉ-XAVANTE |
| 4. Al Lalima | 10. Al Araribá | ▲ KAMBA |
| 5. Al Aldeinha | | |

No início do século XX, a política de expansão das redes de comunicação promovida pela República Brasileira levou a implantação de estradas de ferro e linhas telegráficas no Mato Grosso do Sul. A Comissão responsável pelas linhas telegráficas, liderada por Cândido Rondon, conduziu as obras trabalhando em conjunto com os indígenas da região. Posteriormente, os Terena contribuíram significativamente para a construção da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil, que liga Corumbá/MS à cidade de Bauru/SP, antigo território do povo Kaingang.

Naquele momento, a causa indígena ganhava maior visibilidade, culminando na criação do Serviço de Proteção ao Índio (SPI). Contudo, suas diretrizes se baseavam na educação dos indígenas sob os moldes europeus, alterando seus modos de vida, a fim de os transformarem em trabalhadores nacionais. Nos anos de 1904 e 1905, o Estado demarcou as primeiras reservas indígenas, conhecidas como Cachoeirinha, Bananal, Ipegue e Lalima (VIEIRA apud URQUIZA et al, 2010, p. 18). Com isso, as demais terras foram liberadas para as atividades agropecuárias que dominam o território até os dias atuais.

A partir de então, registra-se o terceiro momento, a Situação de Reservas. Bittencourt e Ladeira (2000, p. 97) relatam que, com o crescimento da instituição, as autoridades do SPI passaram a intervir em decisões

internas das comunidades, limitando sua autonomia política e organizacional. Ademais, as autoras destacam que as reduzidas dimensões das reservas dificultavam a subsistência dos Terena, forçando-os a continuarem trabalhando nas lavouras externas ou migrando para as cidades próximas, em busca de melhores condições de vida.

Mais recentemente, o povo Terena vivencia o esperado Tempo de Despertar, criado pelo indígena Claudionor Miranda. O quarto e último momento se caracteriza por mudanças significativas no contexto social, político e ambiental, refletindo os frutos da longa trajetória de resistência indígena. Nesse momento, os Terena conquistam espaço em cargos políticos e administrativos, acompanhados por um crescente número de indígenas com formação superior, alcançando maior representatividade e fortalecendo a luta pelos seus direitos (URQUIZA et al, 2010, p. 19).

Conforme o censo demográfico realizado pelo IBGE em 2010, a população Terena está estimada em aproximadamente 28 845 pessoas, distribuídas, principalmente, pelos estados do Mato Grosso do Sul e São Paulo (IBGE, 2010). Segundo a pesquisa, cerca de 66,62% dos Terena habitam terras indígenas, evidenciando que a maior parte mantém uma conexão com seus territórios tradicionais. Entretanto, é considerável o número de indivíduos que se encontram fora das áreas demarcadas, provavelmente motivados pela busca por trabalho e educação.

TERRA INDÍGENA ARARIBÁ

Localizada na área rural do município de Avaí, no centro-oeste do estado de São Paulo, a Terra indígena Araribá foi uma das primeiras reservas decretadas pelo governo estadual, juntamente com as Terras Indígenas Icatu e Vanuíre, na década de 1910. A demarcação fez parte de um plano de “pacificação” dos povos originários promovido pelo Serviço de Proteção ao Índio (SPI), que visava a liberação de terras para a expansão das ferrovias e fazendas. A área se encontra a 16,9 km de distância do centro urbano de Avaí, e a 44,6 km do município de Bauru.

Desde o período colonial, o território paulista era



Figura 39_Terra Indígena Araribá, São Paulo.
Fonte: Autora, 2025.

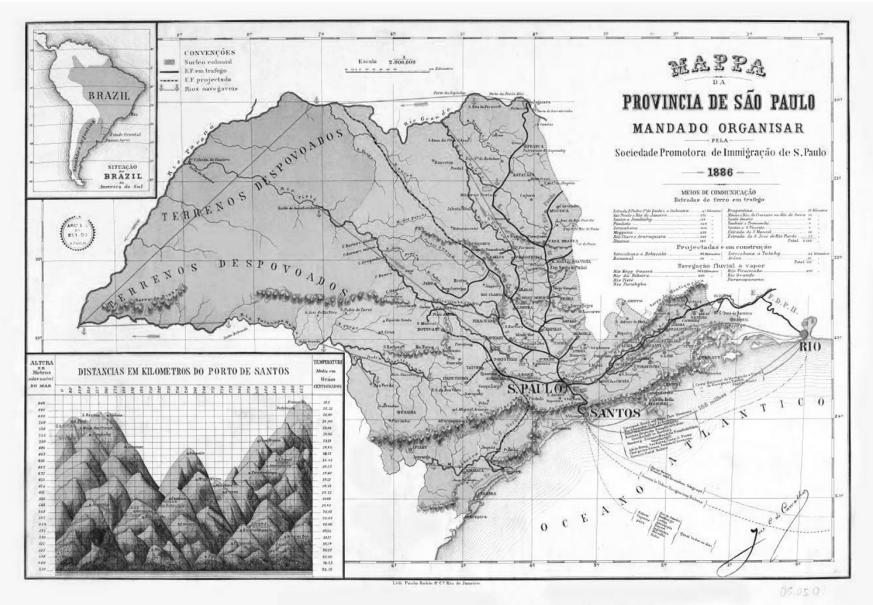
habitado por uma grande diversidade de povos, como os Guaranis, Guaianás, Kaingang, Oti, Tupiniquins e Tupinambás, entre tantos outros. No entanto, a colonização do oeste do estado se iniciou somente na segunda metade do século XIX. Conforme Borelli (1984, p. 45), “até então, a área cortada pelos rios São José dos Dourados, Tietê, Feio, Aguapeí, do Peixe e Santo Anastácio era considerada ‘sertão desconhecido’, habitada por índios considerados perigosos e hostis”.

A partir de então, foram enviadas expedições para o reconhecimento do território, através de missões religiosas,

científicas e exploratórias. Com isso, surgem os primeiros agrupamentos, formados, em grande parte, por migrantes vindos de Minas Gerais em busca de melhores condições de vida. Em um primeiro momento, segundo Borelli (1984, p. 62), o processo de colonização não atingiu diretamente as terras ocupadas pelos Kaingang, entretanto, eventuais contatos entre indígenas e não indígenas deram origem a conflitos brutais.

Concomitantemente, as fazendas cafeeiras se expandiram, estimulando a construção de novas vilas de trabalhadores. Além disso, as estradas de ferro assumem o papel de unificar o país, acelerando o deslocamento de

Figura 40_Mapa da província de São Paulo, 1866.
Fonte: ALESP, 2024.



pessoas e o escoamento de produtos. Desse modo, as ferrovias avançavam sobre o território Kaingang, intensificando as disputas que tornavam, muitas vezes, inviável a implantação de fazendas. De acordo com Borelli:

Afirmações como estas justificaram durante longo tempo as “caçadas” e chacinas de grupos Kaingang efetivadas por bugreiros contratados pela Companhia Estrada de Ferro Noroeste do Brasil. De qualquer maneira, independentemente das razões apresentadas, com o intuito de justificar atos sistemáticos de violência, os conflitos passaram a ser cada vez mais intensos e, à medida que a estrada avançava, as tensões tornavam-se maiores. Os índios lutavam a cada quilômetro em defesa do seu território, provocando com isto o retardamento da construção da ferrovia” (1984, p. 70).

Após anos da política etnocida e genocida defendida pelo Estado brasileiro, alguns setores da sociedade, como igrejas, museus e associações, além de personagens renomados como Marechal Cândido Rondon, Raimundo Teixeira Mendes, Leolinda Daltro, entre outros, promoveram discussões sobre o destino das comunidades nativas. Aliados à resistência indígena, exigiam a criação de políticas protecionistas que integrassem os povos à sociedade (BORELLI, 1984).

Portanto, com a criação do Serviço de Proteção ao

Índio na década de 1910, foram concebidos acordos para a delimitação de áreas em um processo conhecido como Pacificação. Estavam presentes nas negociações agentes federais, funcionários do SPI e indígenas Kaingang, entre eles, a Índia Vanuíre. Apesar dos desafios, determinou-se, em um primeiro momento, a criação dos Postos Indígenas Icatu, Vanuíre e Araribá, nos municípios de Braúna, Tupã e Avaí, respectivamente.

Na década de 1930, a área indígena de Araribá encontrava-se quase despovoada, em decorrência do surto de gripe espanhola que assolou a comunidade residente, pertencente à etnia Guarani. Perante este cenário, por iniciativa do SPI, alguns Terenas foram transferidos para o Posto Indígena de Avaí para compartilhar o território e aumentar o contingente populacional (BORELLI; LUZ, 1984, p. 12). O Boletim do Museu do Índio, produzido por Edson Soares Diniz em 1976, apresenta o crescimento demográfico das etnias Guarani (Figura 41) e Terena (Figura 42), habitantes de Araribá, desde sua formação até o ano de 1974.

Com os avanços nas políticas indigenistas, a Terra Indígena Araribá foi finalmente homologada em 30 de outubro de 1991, mediante o Decreto nº 308. Atualmente, abriga 645 indígenas das etnias Guarani, Guarani Nandeva, Kaingang e Terena, sendo esta última a mais populosa conforme os dados do Distrito Sanitário Especial Indígena, SESAI (INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL, 2024). A reserva possui uma área total

POPULAÇÃO <i>GUARANI</i> (1906-1974)			
ANO	masc.	fem.	TOTAL
1906 (1)	?	?	67
1911 (2)	?	?	40
1912 (2)	?	?	125
1913 (3)	?	?	300
1914 (4)	?	?	300
1916 (5)	113	119	232
1919 (2)	?	?	200
1931 (6)	?	?	300
1932 (7)	35	34	69
1941 (7)	32	33	65
1945 (7)	42	37	79
1947 (8)	?	?	73
1949 (7)	36	30	66
1953 (7)	58	33	91
1957 (7)	24	21	45
1964 (7)	20	22	42
1972 (9)	24	26	50
1973 (9)	28	24	52
1974 (9)	31	25	56

POPULAÇÃO TERÊNA — 1932-1974			
ANO	masc.	fem.	TOTAL
1932 (1)	40	30	70
1941 (1)	38	29	67
1945 (1)	52	30	82
1949 (1)	45	41	86
1957 (2)	56	50	106
1964 (1)	106	120	226
1972 (3)	92	85	177
1973 (3)	91	77	168
1974 (3)	91	85	176

Figuras 41 e 42_ Censos demográficos no Posto Indígena de Araribá.
Fonte: DINIZ, 1976.

de 2 mil hectares, dividida em 4 aldeias: Kopenity, Ekeruá, Nimuendaju e Tereguá, como representado na Figura 36.

Com os avanços nas políticas indigenistas, a Terra Indígena Araribá foi finalmente homologada em 30 de outubro de 1991, mediante o Decreto nº 308. Atualmente, abriga 645

indígenas das etnias Guarani, Guarani Ñandeva, Kaingang e Terena, sendo esta última a mais populosa conforme os dados do Distrito Sanitário Especial Indígena, SESAI (INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL, 2024). A reserva possui uma área total de 2 mil hectares, dividida em 4 aldeias: **Kopenity, Ekeruá, Nimuendaju e Tereguá**, como representado na Figura 43.

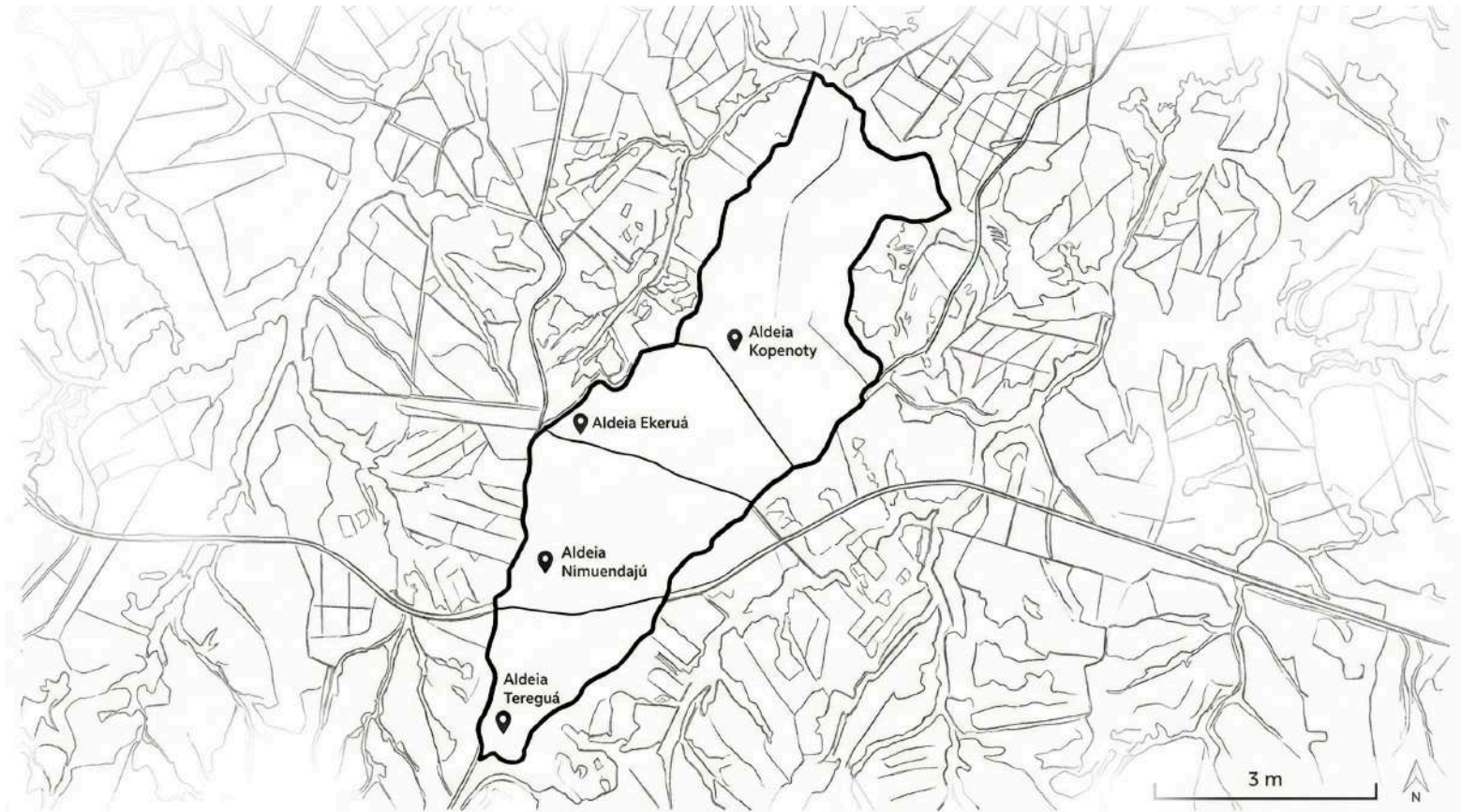


Figura 43_Aldeias da Terra Indígena Araribá.

Fonte: Autora, 2025.



PARTE 5

O PROJETO DO MEMORIAL

Este é o momento para registrar, documentar e eternizar a história de Araribá, para que as crianças possam entender a história dos nossos ancestrais no futuro.

(Irineu Nje'a Terena, 2024)

ALDEIA KOPENOTI

A Aldeia Kopenoti, situada na região norte da Terra Indígena Araribá, em Avaí/SP, é um espaço onde a ancestralidade e a vida contemporânea se unem, transmitindo seus valores culturais para as novas gerações. Conforme Borelli e Luz (1984, p. 12), em 1930, Araribá enfrentava um período crítico, marcado pelo despovoamento decorrente do surto de gripe espanhola que atingiu as comunidades locais. Perante esse cenário, o SPI promoveu a transferência de alguns Terenas para o Posto Indígena de Avaí, para compartilhar o território e aumentar o contingente populacional. Naquele momento, o SPI consolidava sua expansão e buscava por famílias que se adaptassem às

formas de trabalho impostas aos aldeamentos, como a derrubada de madeira, cultivo de café, mandioca, milho, arroz, etc. Nesse contexto, formou-se a Aldeia Kopenoti, a mais antiga de Araribá. Atualmente, abriga cerca de 250 pessoas, em sua maioria, da etnia Terena, sob a liderança do Cacique Edenilson Sebastião.

Ao abrir suas portas para visitantes, a aldeia nos convida para uma imersão cultural única e enriquecedora. Através de visitas guiadas e atividades interativas, grupos de estudantes, educadores, associações culturais e outras comunidades indígenas podem vivenciar a rotina da comunidade e conhecer a agricultura familiar, o artesanato indígena, as danças e vestimentas tradicionais. Ademais, durante as visitas, são apresentados ensinamentos sobre história e etnobotânica, promovendo uma experiência educativa intercultural.

Para isso, a aldeia dispõe de espaços de uso coletivo e grandes áreas livres, tanto para atender às necessidades dos moradores, como também receber os turistas (Figura 44).

Resgatando a ideia de **corpo-território**, podemos compreender o território não apenas como um espaço físico, mas também como uma extensão das interações humanas com o ambiente. A paisagem assim entendida se

MAPA ALDEIA KOPENOTI

- 1_Centro Comunitário
- 2_Campo de futebol
- 3_Casa do artesão
- 4_Escola
- 5_Quiosque
- 6_Casa de Memória
- 7_UBS indígena
- 8_Quadra poliesportiva
- 9_Trilha ecológica
- 10_Barbearia
- 11_Campo de futebol
- 12_Mercearia
- 13_Salão de beleza

Figura 44_Mapa da Aldeia Kopenoti.
Fonte: Autora, 2025.





Figura 45, 46 e 47_Aldeia Kopenoti.
Fonte: Autora, 2025.



torna a base para o desenvolvimento da vida, construindo e aprimorando as heranças culturais e conexões espirituais. Com isso, a relação entre os corpos e a natureza acontece de forma suave, despertando um respeito mútuo entre a humanidade e o meio em que habita (BANIWA et al, 2023; CHAVES, 2021). **Por conseguinte, o território se coloca como elemento fundamental para a reprodução social do povo, garantindo sua existência em todas as dimensões.**

A partir dessa perspectiva, os indígenas Terena configuram o território conforme seus valores e conhecimentos ancestrais. A Aldeia Kopenoti exibe uma paisagem composta por elementos naturais e culturais, responsáveis por criar um espírito único e expressivo. Portanto, fatores como o respeito pela topografia original, a valorização da vegetação nativa e a organização do espaço são determinantes para a concepção de uma identidade local.

Situada na Área de Proteção Ambiental Estadual do Rio Batalha, a Terra Indígena Araribá limita-se ao norte com o Rio Batalha, tendo algumas de suas nascentes ao leste, além do Ribeirão Anhumas a oeste da área. A Aldeia Kopenoti está localizada em uma região de interflúvio, caracterizada por um relevo suavemente ondulado, próximo ao curso d'água que molda a paisagem local. Ao analisar a Carta de Topografia (Figura 48), nota-se a presença de dois divisores

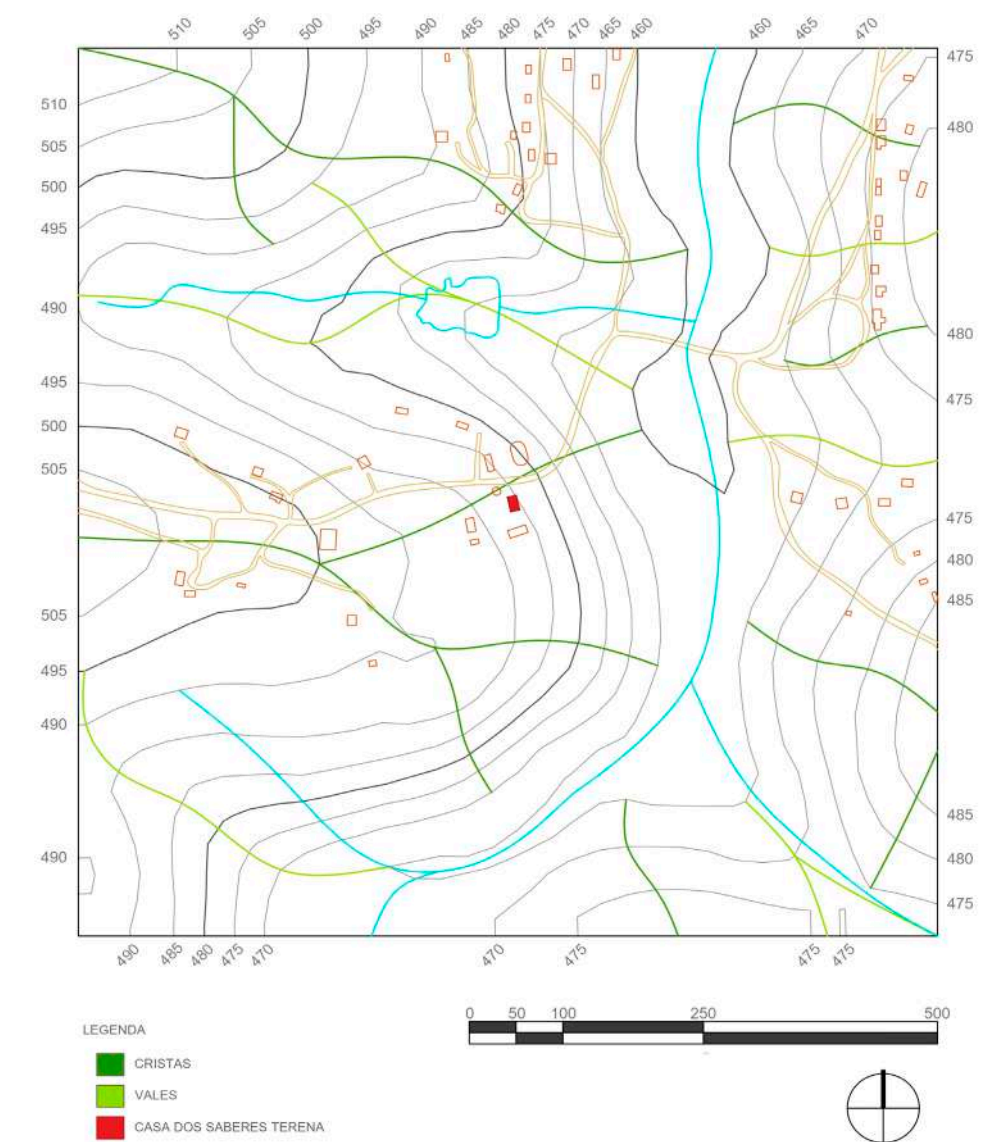


Figura 48_Carta de Topografia_Cristas e Vales
Fonte: Autora, 2025.

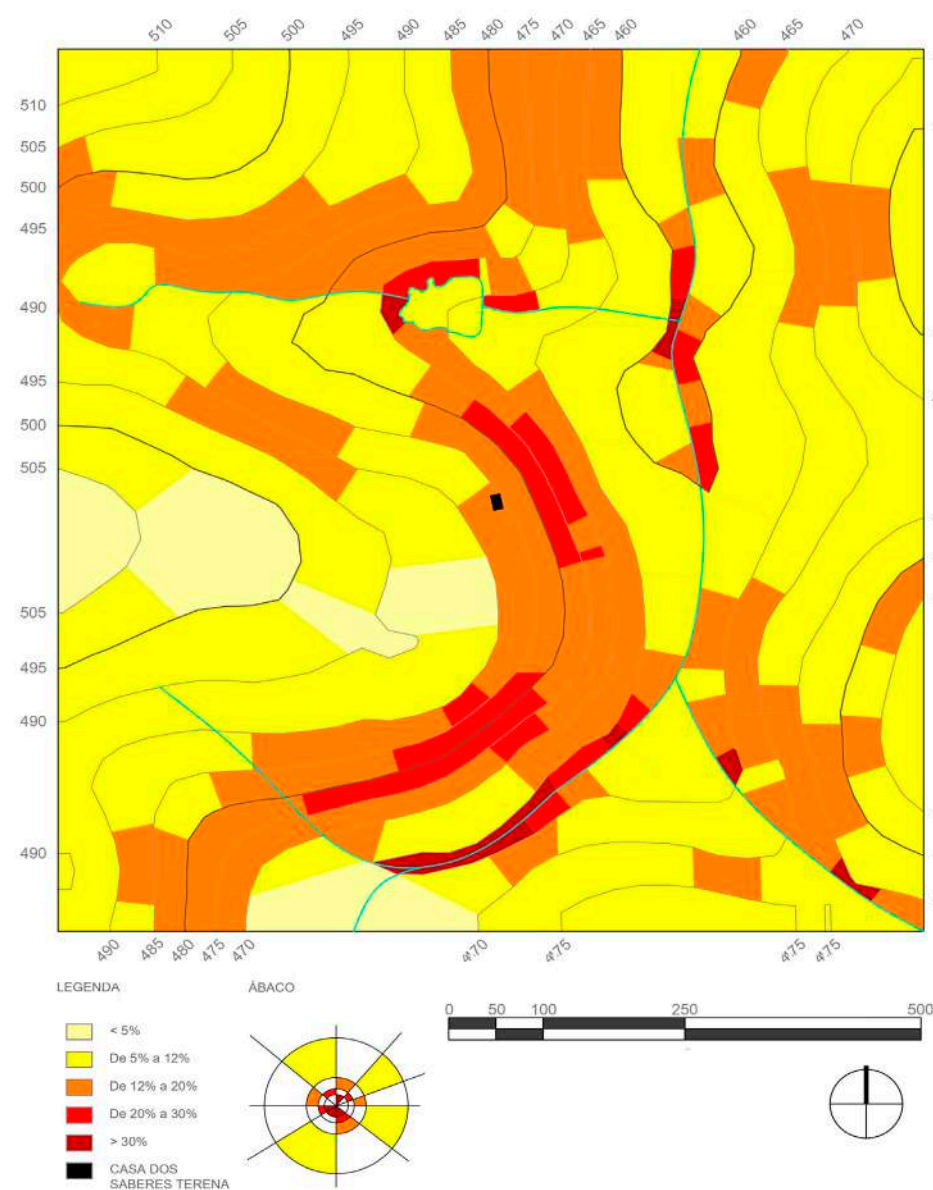


Figura 49_Carta de Topografia_Declividade.
Fonte: Autora, 2025.

d'água predominantes no interior da aldeia, que direcionam o fluxo de águas pluviais para um ponto de convergência na região central. O vale formado conduz as águas para uma nascente próxima e para o córrego, favorecendo a drenagem natural.

Tais aspectos topográficos conferem leves ondulações à região, com inclinações que variam, principalmente, entre <5% à 20%, como representado na Figura 46. Consequentemente, as maiores declividades ocorrem nas proximidades dos cursos d'água, enquanto os níveis superiores apresentam um perfil mais plano. Nesse sentido, a Aldeia Kopenoti apresenta uma localização estratégica, tendo em vista a viabilidade de implantação das edificações e o melhor aproveitamento do terreno. Ademais, seu posicionamento possibilita uma visão panorâmica da paisagem circundante, contemplando sua beleza natural.

De acordo com a pesquisa realizada por Marcio Rossi (2017, p. 25), o solo da Aldeia é essencialmente constituído por Argissolo Vermelho-Amarelo ou Vermelho, em fase de relevo suavemente ondulado ou ondulado. Em função de suas propriedades físicas e químicas, são predominantemente utilizados no cultivo de jacas, mangas, acerolas, banana, mandioca, maracujá e inhame, além de pastagens como capim braquiária e pangola (EMBRAPA, 2021). Assim, os Terena encontraram nas terras da região

um ambiente propício para a continuidade das suas práticas agrícolas. Atualmente, os indígenas cultivam tubérculos como mandioca e batata doce para comercialização, além de feijão, milho, abóbora, banana, entre outros, voltados para o consumo próprio.

No tocante a vegetação, a Terra Indígena Araribá possui 84,48% do seu território coberto pelo bioma Cerrado, enquanto o restante, 15,52%, é abrangido pelo bioma Mata Atlântica, configurando-se como uma zona de transição entre os ecossistemas. Logo, apresenta formações vegetais pertencentes aos dois biomas, sendo 60,98% da área classificada como Floresta Estacional Semidecidual. (INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL, 2024).

De acordo com o Novo Código Florestal, Lei nº 12.651, de 25 de maio de 2012, entende-se:

1.Formação nativa florestal: vegetação que se desenvolveu espontaneamente em determinada região, seguindo as características de solo, clima e ecossistema, apresentando adensamento de árvores lenhosas e pela presença de plantas de todos os estratos vegetais;

2.Formação nativa não florestal: vegetação que se desenvolveu espontaneamente em determinada região, seguindo as características de solo, clima e ecossistema,

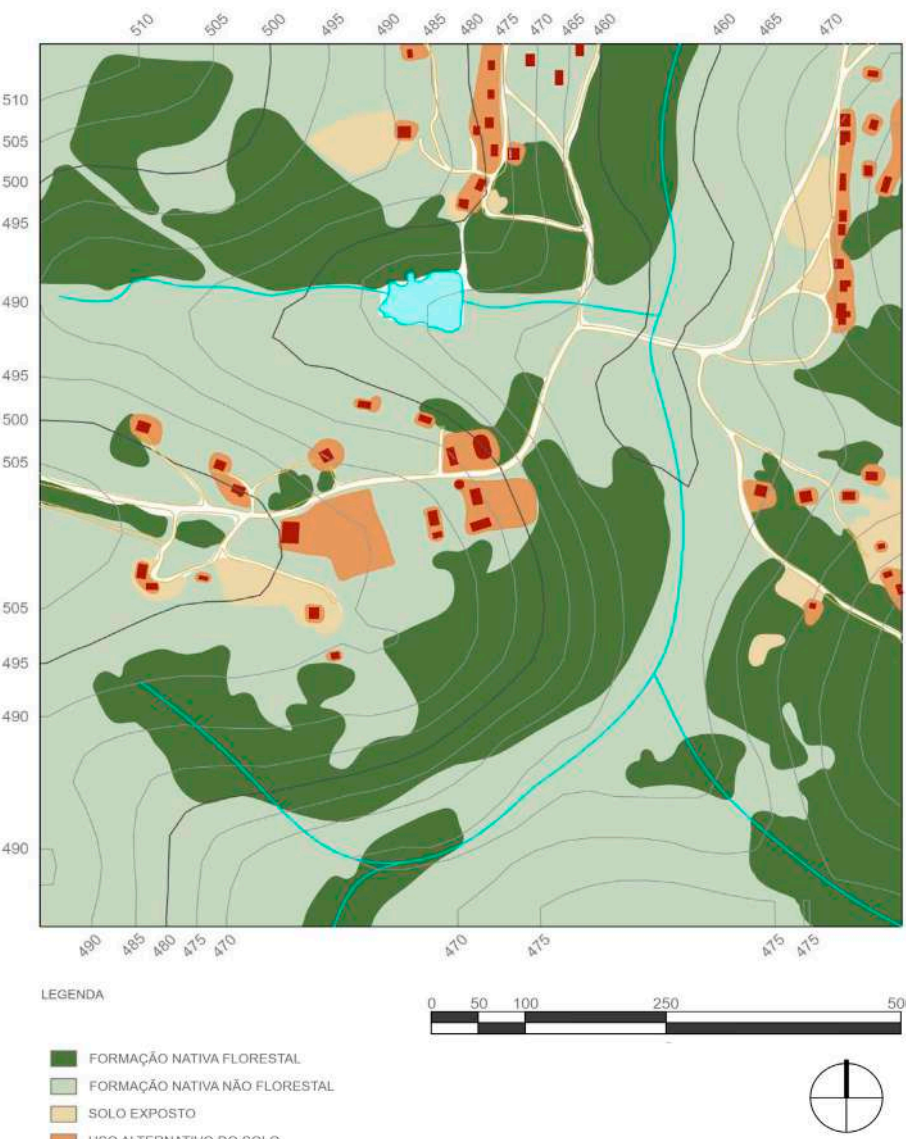


Figura 50_Carta de Vegetação.
Fonte: Autora, 2025.

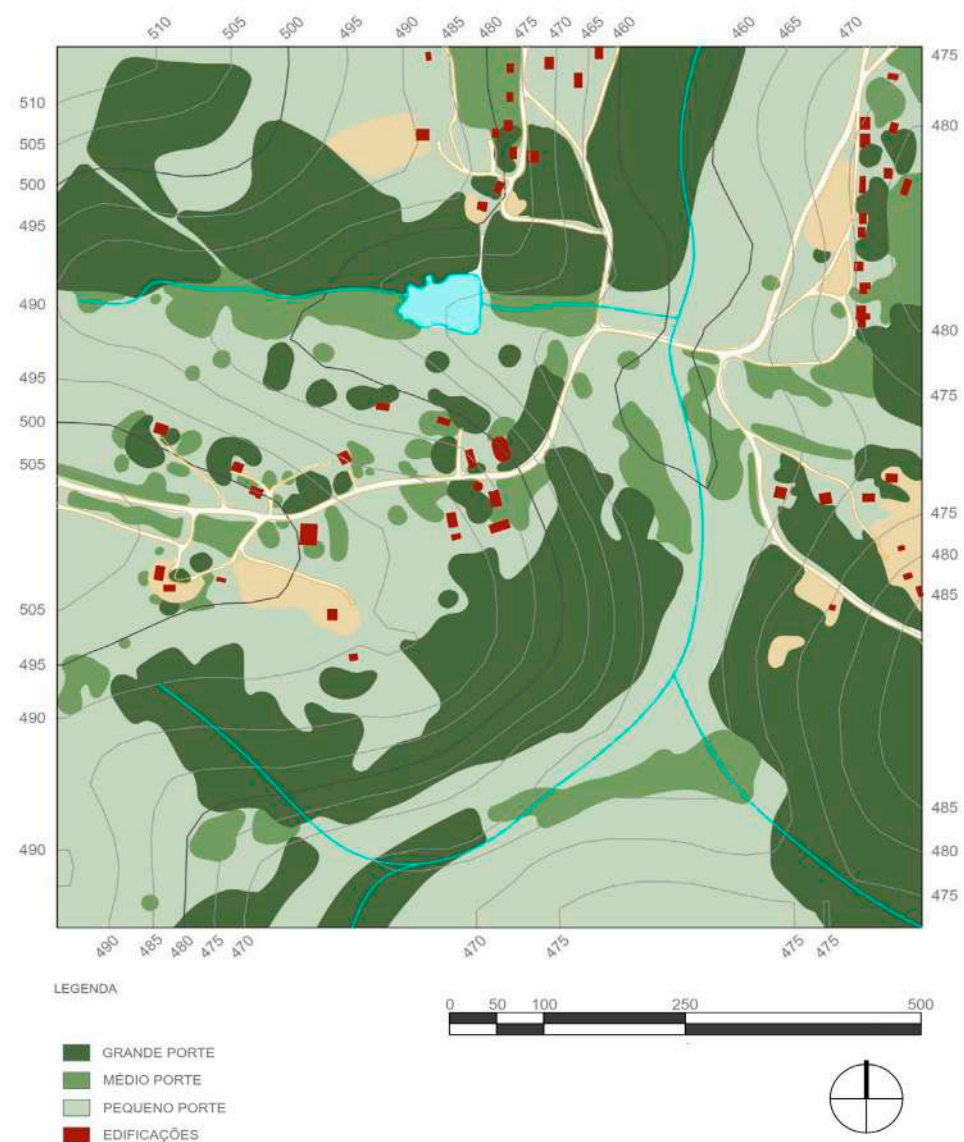


Figura 51_Carta de Vegetação_Portes.
Fonte: Autora, 2025.

composta por vegetações de pequeno porte e sem estrutura lenhosa, ou com tronco lenhoso fino;

3.Uso alternativo do solo: substituição de vegetação nativa e formações sucessoras por outras coberturas do solo, como atividades agropecuárias, industriais, de geração e transmissão de energia, de mineração e de transporte, assentamentos urbanos ou outras formas de ocupação humana.

Embora inserida em uma região significativamente antropizada, cercada por grandes áreas de expansão agropecuária, a Aldeia Kopenoti, juntamente com as demais aldeias de Aribá, promovem a recuperação e a manutenção da vegetação nativa. A presença de formações nativas nas proximidades das habitações expressam a conexão dos Terena com a natureza, demonstrando o esforço da comunidade em fortalecer sua relação com o território. Além do caráter simbólico, a vegetação atua na proteção dos recursos hídricos, na regulação do microclima e na preservação da biodiversidade.

Por conseguinte, a paisagem é construída por massas de vegetação de diferentes escalas e funções (Figura 51). A vegetação de médio e grande porte que envolve a aldeia atua como uma barreira natural, conferindo privacidade e proteção aos moradores, enquanto proporciona uma sensação de

acolhimento. Outrossim, as árvores e arbustos assumem um papel funcional, delimitando caminhos e contribuindo para a setorização do espaço. Combinada aos elementos naturais, as edificações se integram harmoniosamente à paisagem, sendo construídas, em sua maioria, com alvenaria cerâmica, madeira, telhas de barro, fibrocimento e sapé. As estruturas de uso comunitário, exibem grafismos desenhados por artistas locais, utilizados em pinturas corporais e artesanatos produzidos pelos Terena.

Além disso, a configuração espacial da Aldeia Kopenoti evidencia como o território orienta as formas de organização social. Conforme apresentado na Figura 52, a Aldeia Kopenoti adota uma estrutura mais linear, distribuída ao longo das margens do córrego que atravessa a área, estabelecendo uma divisão natural entre os dois setores que compõem o assentamento. Essa disposição resulta das condições topográficas do local, que orientaram a ocupação para caminhos mais acessíveis e seguros. A linearidade do assentamento reforça a conexão contínua entre as moradias e a paisagem, valorizando a circulação livre e o uso compartilhado do solo. Diante desse contexto, destaca-se a ausência de divisões físicas entre as edificações como expressão máxima da coletividade, onde o território é valorizado como um bem comum.

Conforme a Carta de Uso e Ocupação do solo, os equipamentos

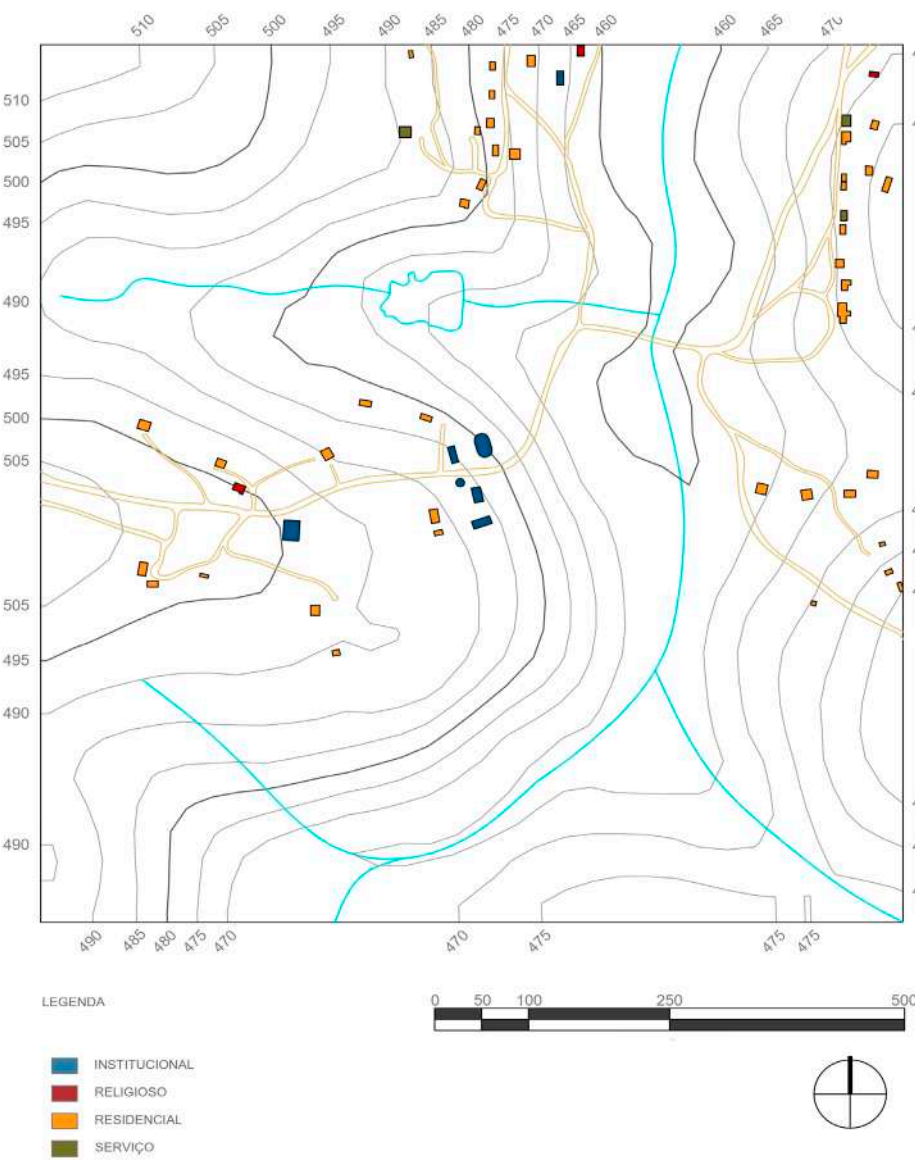


Figura 52_Carta de Uso e Ocupação do solo.
Fonte: Autora, 2025.

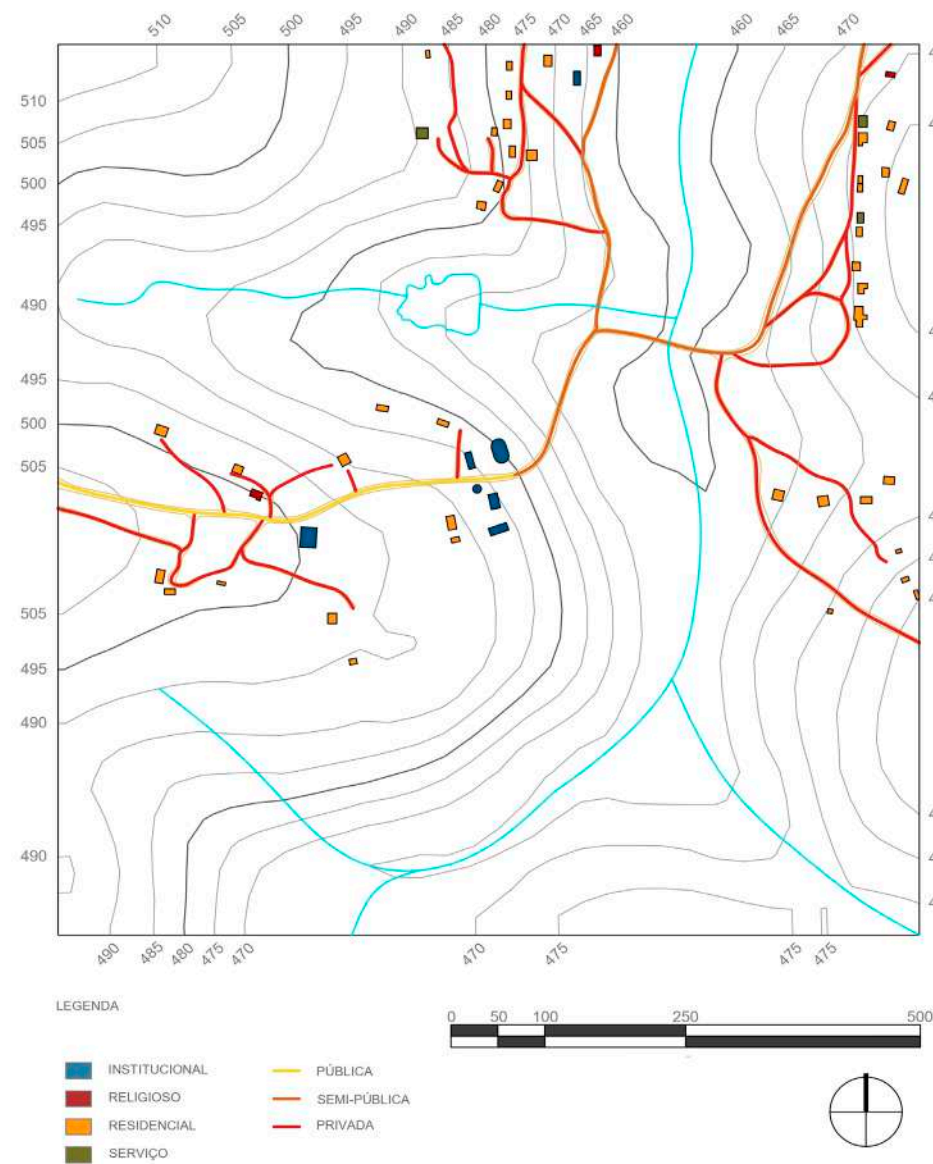


Figura 53_Hierarquia de vias.
Fonte: Autora, 2025.

de uso público estão localizados próximos à entrada da Aldeia, bem como aqueles voltados para a recepção dos turistas. Nesta área, encontra-se a Escola Estadual, a Unidade Básica de Saúde, o Ponto de Memória Balbino Sebastião, a Casa do Artesão, além de uma quadra poliesportiva. Existem ainda pontos religiosos e estabelecimentos comerciais no interior da aldeia, próximos às residências, demonstrando um caráter mais privativo. Desse modo, a configuração do espaço conduz à centralização das atividades comunitárias, incentivando a integração social não apenas entre os moradores, mas também entre os turistas.

Dado o exposto, a organização do território na Aldeia Kopenoti estabelece uma hierarquia de vias responsáveis por organizar o espaço (Figura 53). Na região da entrada, os caminhos são amplos e acessíveis, atuando como uma área de convívio destinada ao trânsito geral. À medida que se aproximam das áreas residenciais, tornam-se, gradualmente, caminhos semi-públicos, destinados para eventuais passagens de visitantes. Desse modo, em regiões mais isoladas, as vias adquirem um caráter restrito, voltadas apenas para a circulação dos moradores, garantindo maior privacidade às famílias. Portanto, a disposição do espaço promove uma transição natural e orgânica entre os diferentes graus de convivência, favorecendo um equilíbrio entre a dimensão pública e privada.



Figuras 54, 55 e 56_Estrata principal, Quadra Poliesportiva, Córrego Aldeia Kopenoti, respectivamente.
Fonte: Autora, 2025.

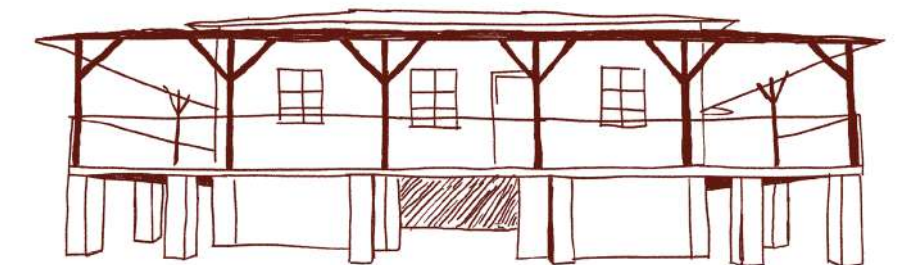
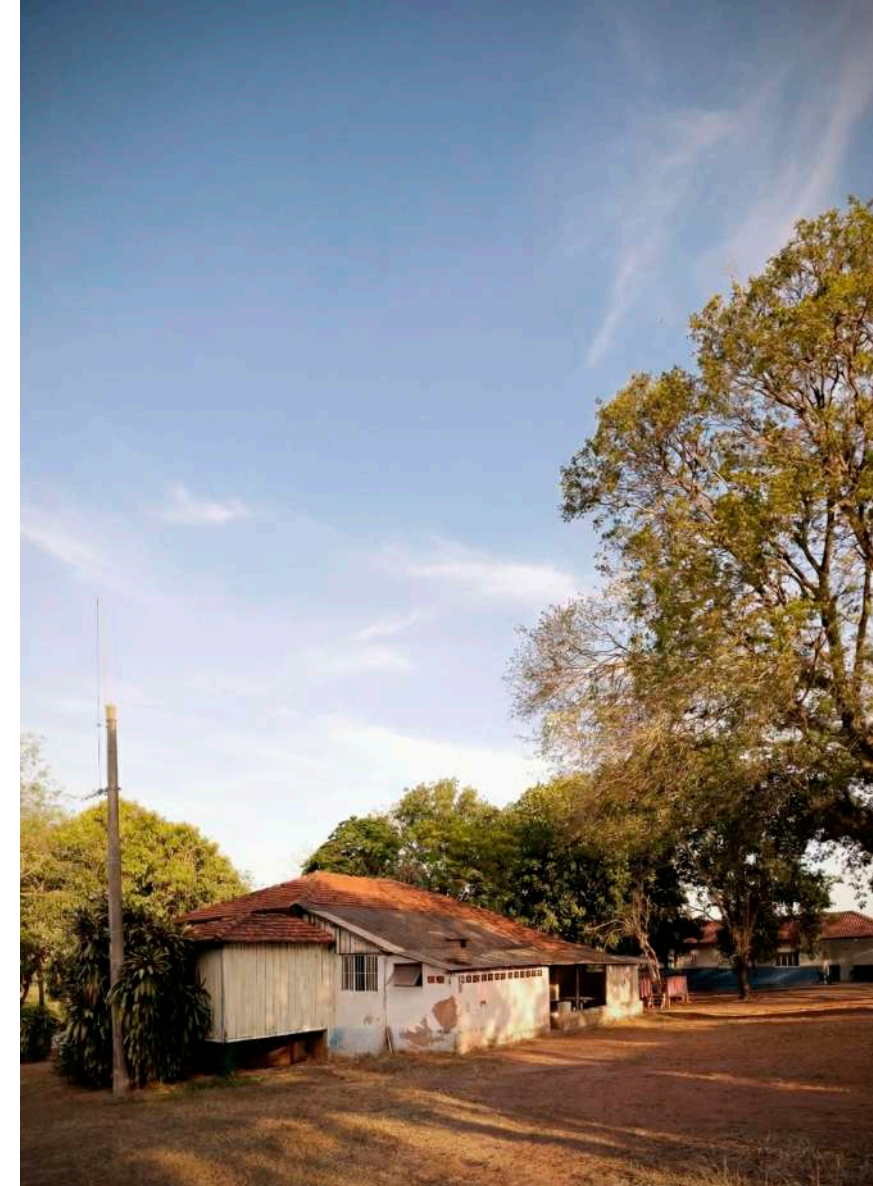
O MUSEU PONTO DE MEMÓRIA BALBINO SEBASTIÃO

Localizado próximo a região central da Aldeia Kopenoti, o Museu Ponto de Memória Balbino Sebastião integra o conjunto de equipamentos de uso coletivo da comunidade. Nesse setor, concentram-se a Escola Estadual Indígena, a Casa do Artesão, o Centro Comunitário, a Unidade Básica de Saúde Indígena (UBSI) e as estruturas esportivas, configurando um centro de atividades culturais e sociais. A inserção do museu nesse agrupamento evidencia sua relevância simbólica, situando-o em um fluxo contínuo de circulação e o promovendo como espaço de referência para moradores e visitantes.

Sua consolidação como museu relaciona-se ao Programa Pontos de Memória, iniciativa criada pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), voltada a grupos sociais e comunidades que historicamente não tiveram acesso aos meios formais de narrar e expor suas próprias histórias, memórias e patrimônios. Conforme o art. 1º da Portaria Ibram nº 579, de 29 de Julho de 2021, que regulamenta a instituição do Programa Pontos de Memória, entende-se que:

O Programa Pontos de Memória tem como objetivo promover ações de reconhecimento e valorização da memória social, de modo que os processos museais protagonizados e desenvolvidos por coletivos culturais e entidades culturais, em seus diversos formatos e tipologias, sejam reconhecidos e valorizados como parte integrante e indispensável da memória social brasileira (BRASIL, 2021).

Nesse sentido, a museologia social visa colocar o museu como um agente ativo na sociedade, tornando a população o seu próprio objeto de pesquisa e transformando-se em uma ferramenta de autoconhecimento através da inclusão da comunidade local em funções e ações promovidas pelo museu (BRULON, 2014, p. 33). Segundo Tolentino (2016, p. 31-32), a Nova Museologia transfere o foco dos objetos para o homem, para o contexto e para a sua técnica de produção.



Figuras 56 e 57_Museu Ponto de Memória Balbino Sebastião, Aldeia Kopenoti.
Fonte: Autora, 2025.

As informações que compõem o relato histórico apresentado a seguir foram compartilhadas pelo ancião Cassiano Sebastião, um dos moradores mais antigos da Aldeia Kopenoti. No dia 6 de agosto de 2025, Cassiano nos recebeu em sua residência, acompanhado de seu filho, Irineu Sebastião, e concedeu uma entrevista no quintal de sua casa, na qual rememorou acontecimentos, personagens e transformações que marcaram a trajetória da aldeia. Seu depoimento representa uma fonte indispensável para a reconstituição histórica do edifício, contribuindo com narrativas detalhadas sobre a memória da comunidade.

Construída na década de 1940, a Casa foi implantada para abrigar o centro administrativo do SPI e, posteriormente, da Funai, permanecendo sob sua gestão até os anos 1960. Até então, o uso do edifício era restrito aos funcionários, enquanto os nativos não podiam adentrar o espaço, evidenciando a hierarquização que guiava as políticas indigenistas da época. Utilizando madeira extraída da própria aldeia como material predominante, a edificação apresentava originalmente fachadas pintadas em azul claro, tonalidade que remetia à bandeira do município de Avaí. A estrutura contava com um porão destinado ao armazenamento de materiais, um escritório reservado aos chefes de posto e, no entorno, havia ainda uma pequena cadeia para detenção daqueles que descumprissem as regras impostas pelos gestores.

Após esse período, a antiga sede foi desocupada pelos órgãos responsáveis, permanecendo sem função institucional até que, a partir de 1980, passou a servir como moradia para lideranças locais. Segundo Cassiano (2025), a Casa continuou a desempenhar um papel relevante na vida comunitária, servindo como ponto de encontro para reuniões e festividades, reforçando, assim, o protagonismo simbólico do edifício como espaço de sociabilidade. Desse modo, a Casa foi gradualmente ressignificada pela comunidade, passando a receber objetos e fotografias reunidos pelos moradores, transformando-se em um local destinado à preservação da memória Terena e da história da Aldeia Kopenoti.

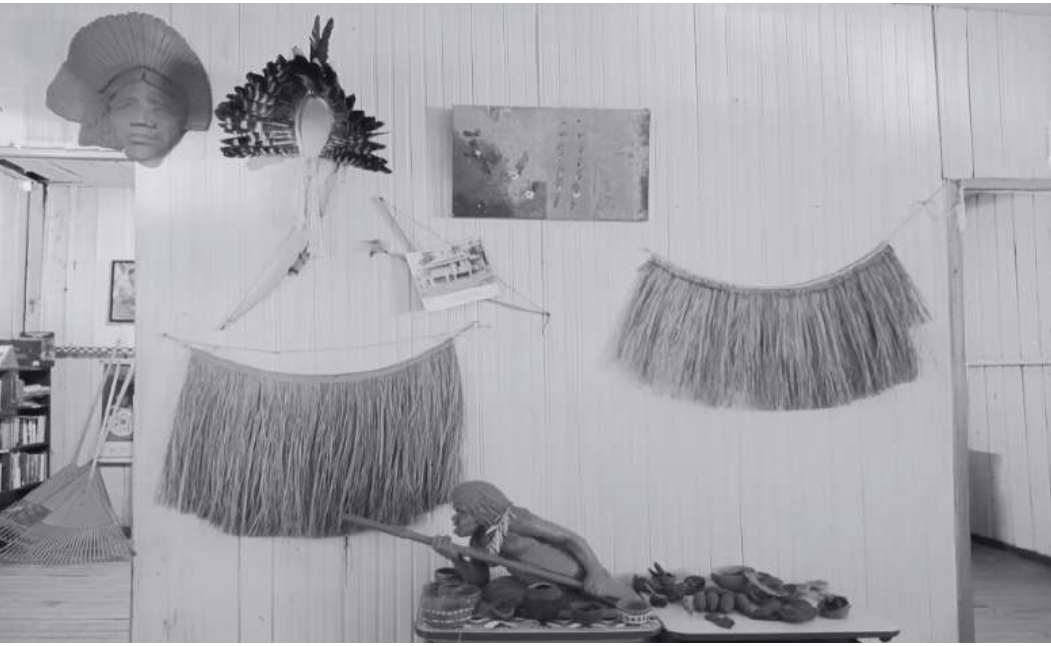


Figura 58_Atual exposição do museu.
Fonte: Autora, 2025.

O nome do Museu homenageia o ancião Balbino Sebastião (Figura 59), importante liderança do povo Terena e avô do atual cacique da aldeia, Edenilson Sebastião, também conhecido como Chicão Terena. Balbino chegou à Terra Indígena Araribá em 1928, vindo do Mato Grosso acompanhado de Marechal Rondon, que trouxe cinco indígenas Terena para auxiliar nos processos de implantação e organização de Araribá. Ao longo de sua vida, Balbino se dedicou à preservação do idioma, das danças tradicionais e dos ritos sagrados que fortaleceram a espiritualidade do grupo.

Conforme explicou Cassiano (2025), filho de Balbino, o ancião desempenhou papel fundamental na transmissão cultural dentro da aldeia, sendo reconhecido como o primeiro cacique responsável pela Dança do Kipaé, prática que reúne valores culturais de grande importância para o povo Terena. Com isso, o nome do museu busca valorizar a trajetória de Balbino Sebastião e fortalecer o compromisso dos aldeãos com seus antepassados, além de preservar a identidade e a continuidade dos saberes tradicionais.

Portanto, o levantamento histórico e os relatos reunidos demonstram que o Museu Ponto de Memória Balbino Sebastião ocupa um papel crucial na organização cultural da Aldeia Kopenoti, ao mesmo tempo que expõe as contradições deixadas por seu passado institucional. A trajetória do



Figura 59_Balbino Sebastião.
Fonte: Museu Ponto de Memória Balbino Sebastião, 2025.

edifício revela um espaço que adquiriu significado pela ação da comunidade, mas cuja estrutura, escala e configuração atual já não respondem adequadamente às funções que passou a desempenhar. Assim, torna-se evidente a urgência de sua requalificação, orientando a necessidade de um projeto capaz de acolher, preservar e fortalecer os processos culturais que continuam vivos no território.

2.1 Caracterização arquitetônica

Historicamente, a Casa assumiu distintas funções que demandaram adaptações espaciais, culminando em uma ampliação de sua estrutura original. Tal intervenção manifesta-se na própria materialidade da obra, onde o contraste entre as técnicas construtivas e os acabamentos demarca, de forma nítida, a justaposição entre o núcleo preexistente e o anexo posterior. Essa heterogeneidade atua como um registro das transformações vivenciadas, influenciando diretamente a organização atual e a setorização dos ambientes.

O Museu dispõe, atualmente, de um programa arquitetônico simples, composto por três salas de exposição, sanitários, cozinha e porão, este último construído como embasamento da estrutura, considerado inabitável. Dessa forma, nota-se a adaptação do uso institucional à tipologia doméstica, onde as funções museológicas foram inseridas nos compartimentos originais sem que houvesse, a princípio, uma reestruturação espacial para atender às demandas específicas exigidas. Como resultado, a estrutura se divide em dois blocos: o núcleo central, representado como Bloco 1 na Figura 60, que abriga as áreas expositivas; e o anexo de serviços, o Bloco 2, fruto de intervenções recentes.

No Bloco 1, a entrada principal do museu ocorre através de uma escadaria que vence o desnível natural do terreno,

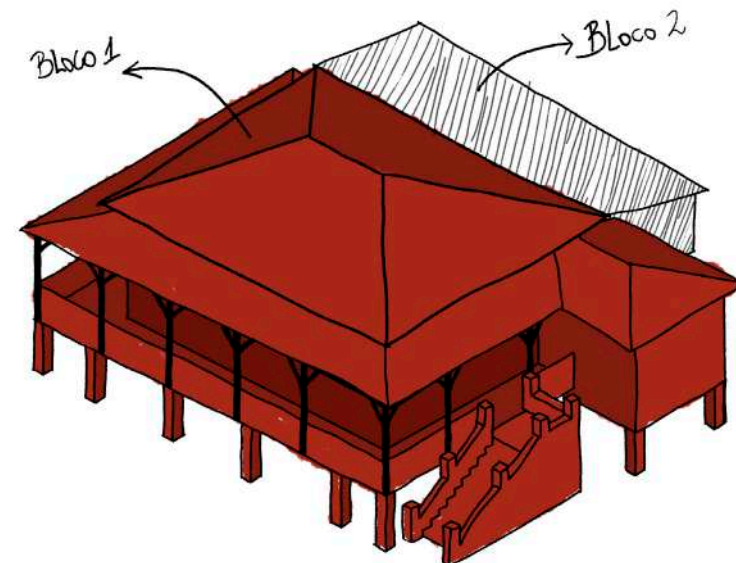


Figura 60_Volumetria.
Fonte: Autora, 2025.

conduzindo à uma extensa varanda frontal. Este ambiente configura-se como um importante elemento de circulação externa, dispondo de acessos secundários na face sul também vencidos por escadas. Assim, atua como um espaço de transição para o interior, conectando-se diretamente à primeira sala de exibição (Sala 1), a qual é responsável por distribuir o fluxo dos visitantes. Além da entrada principal, o espaço articula-se diretamente com a Biblioteca e com a Sala 4, ambiente que, no momento, não abriga acervo expográfico.

Do mesmo modo, o Bloco 2 concentra as áreas de apoio, compreendendo a cozinha, os sanitários e a varanda

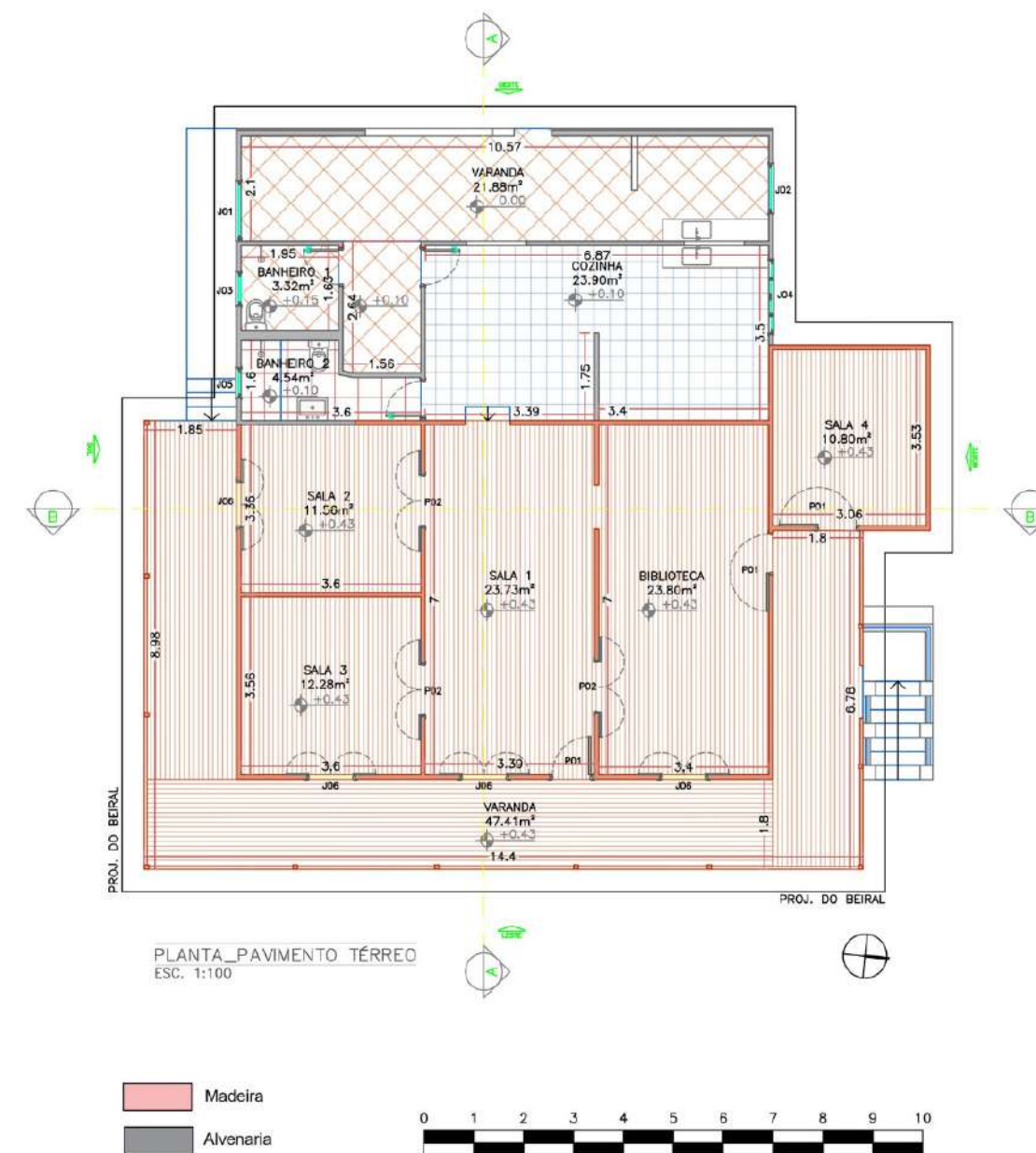


Figura 61_Levantamento métrico e fotográfico - térreo.
Fonte: Autora, 2025.



SALA DE EXPOSIÇÃO 2

SALA DE EXPOSIÇÃO 3



BIBLIOTECA



COZINHA

VARANDA

posterior, usada eventualmente para atividades com visitantes. A conexão entre este setor e o núcleo central ocorre através de uma passagem situada na Sala 1, marcada por um desnível de 33 cm transposto exclusivamente por degraus, evidenciando a inaptidão da Casa em acolher pessoas com mobilidade reduzida em sua configuração atual.

Somando-se à configuração espacial, a edificação apresenta um quadro de comprometimento estrutural e funcional que dificulta seu funcionamento como espaço museológico. Entre as fragilidades encontradas, destacam-se a carência de acessibilidade arquitetônica e a ausência de áreas técnicas, além da deterioração de elementos em madeira, desprendimento de revestimentos e a incidência de umidade em diversos pontos da construção. Perante esse cenário, torna-se necessária a realização de um diagnóstico técnico a fim de compreender a integridade do edifício, fundamentando as diretrizes projetuais para a requalificação e salvaguarda do patrimônio.

2.2 Levantamento de patologias

O levantamento das patologias do Museu Ponto de Memória Balbino Sebastião teve como finalidade identificar as condições de conservação do edifício, analisando como esse processo interfere nas dinâmicas cotidianas do espaço.

Para tanto, foram examinados os aspectos estruturais e os métodos construtivos durante as visitas in loco, registrando-se os danos predominantes e suas prováveis causas. O resultado completo do levantamento encontra-se ao final deste documento, intitulado Anexo 1.

Por conseguinte, com o intuito de sistematizar o diagnóstico e facilitar a identificação das prioridades de intervenção, a análise foi subdividida conforme os elementos da edificação, abordando a cobertura, vedações, pisos, acessos verticais, forros, pilares e vigas.

2.2.1 Cobertura

No tocante ao sistema de cobertura, observa-se uma heterogeneidade material que acompanha a setorização do museu. O bloco principal é coberto por *telhas cerâmicas do tipo francesa*, materialidade que se estende a uma pequena parte do setor de serviços. No entanto, o restante do Bloco 2 utiliza *telhas de fibrocimento* em sua composição. Embora a ampliação tenha buscado estabelecer uma continuidade volumétrica com o núcleo original, a diferença entre os materiais resultou em uma alteração na inclinação das águas.

Durante a inspeção visual, foi identificado o comprometimento da estanqueidade da cobertura, evidenciado pela presença de telhas quebradas e/ou deslocadas, com

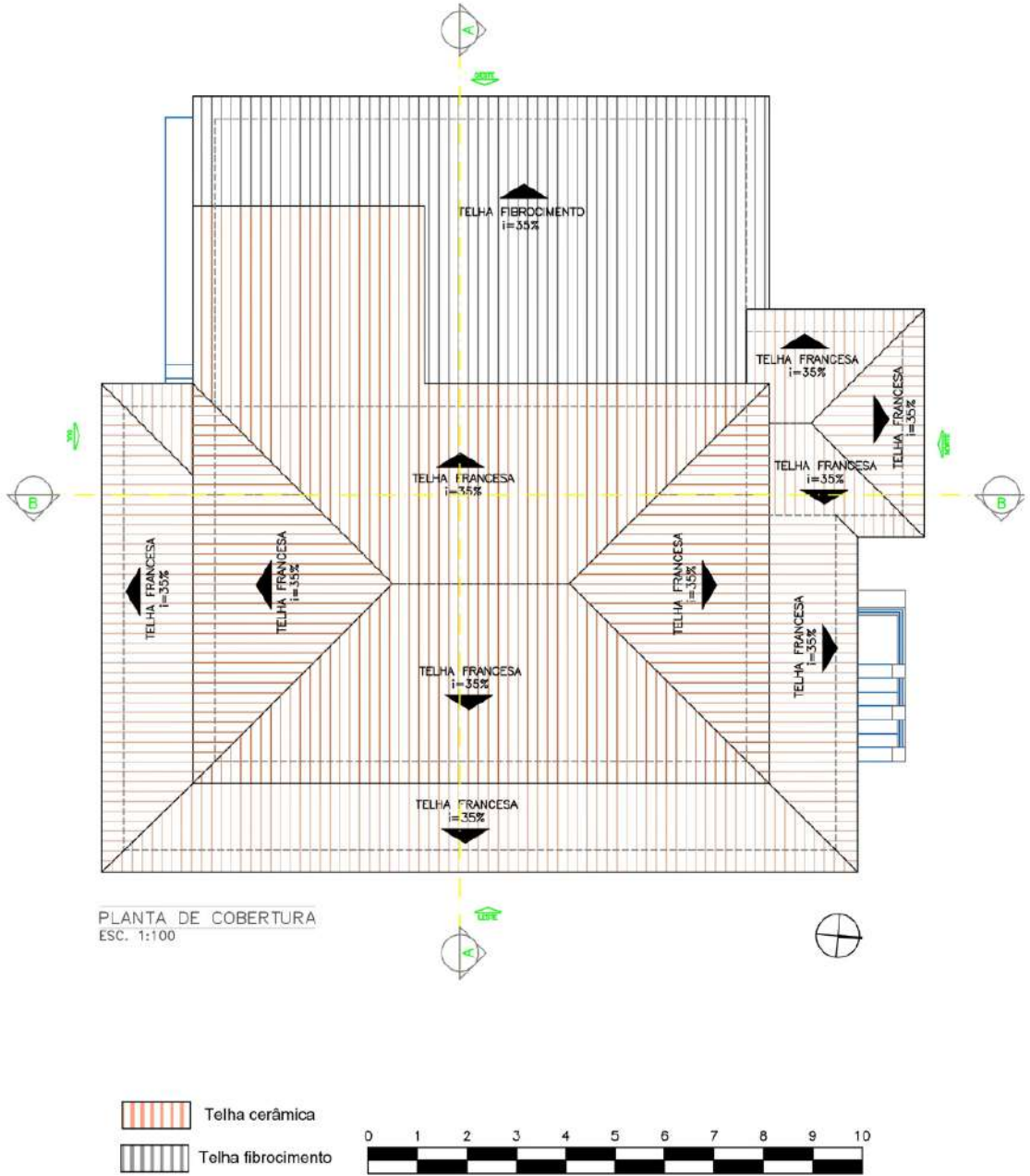


Figura 62_Levantamento métrico - cobertura
Fonte: Autora, 2025.

sinais de envelhecimento. Essas falhas geram pontos de infiltração que afetaram parte do madeiramento, com destaque para a varanda frontal, onde é possível constatar o apodrecimento de determinados caibros e ripas, devido à exposição à umidade.

Ademais, nota-se uma deformação excessiva nos componentes estruturais. Essa manifestação, caracterizada pela ondulação da superfície do telhado, sugere um subdimensionamento da estrutura.

O acúmulo de patologias, decorrente da ausência de revisão periódica e de adaptações executadas sem o acompanhamento técnico, acelerou o processo de deterioração dos sistemas. A partir da análise, recomenda-se a intervenção na cobertura da varanda frontal com reforço estrutural do madeiramento, visando sanar as causas das patologias identificadas. Posteriormente, deve-se proceder à recuperação das telhas, respeitando as especificidades materiais de cada bloco, além de estabelecer um programa de manutenções preventivas.

2.2.2 Vedações

No que concerne às vedações verticais, o edifício apresenta soluções construtivas distintas que acompanham sua setorização. O embasamento do bloco principal (porão)

é estruturado em alvenaria de tijolos maciços, servindo de suporte para o pavimento superior, cujas paredes são executadas em madeira com o sistema de tábuas verticais e mata-juntas. Em contrapartida, o anexo de serviços utiliza inteiramente alvenaria de blocos cerâmicos. Embora a volumetria busque uma continuidade visual, a disparidade de materiais denuncia, novamente, as diferentes temporalidades da construção.

A inspeção visual do embasamento revelou um quadro acentuado de degradação dos revestimentos. Observam-se extensas áreas com destacamento de reboco e pintura, frequentemente mascaradas por correções superficiais inadequadas, realizadas apenas com massa, sem o tratamento da patologia. Os pilares de sustentação em alvenaria apresentam manifestações análogas, exibindo fissuras no revestimento e descamação da película de tinta.

Quanto à superestrutura do bloco principal, executada em madeira, os danos concentram-se no desgaste natural dos acabamentos, evidenciado pelo descamamento de tintas e vernizes. Foram identificados pontos de acúmulo de umidade, originados tanto por infiltrações descendentes (cobertura) quanto ascendentes, por respingos na base das paredes. A situação apresenta maior gravidade na face norte da cozinha, onde as tábuas exibem marcas severas de colonização biológica (mofo/bolor), indicando uma exposição



prolongada à umidade e ao sol. Ressalta-se que, atentando-se a este ponto crítico, as demais vedações em madeira não apresentam comprometimento estrutural aparente.

Ademais, os guarda-corpos situados na varanda, executados com a mesma materialidade, apresentam um desgaste acentuado das camadas de acabamento, com intenso descamamento de tintas e vernizes. Consequentemente, a maior gravidade reside na perda de estabilidade mecânica de diversas peças, que se encontram soltas ou desconectadas. Essa condição compromete a função de segurança do componente, oferecendo risco de acidentes aos usuários.

Do mesmo modo, as paredes de alvenaria cerâmica do Bloco 2 sofrem com a ação da umidade, notadamente a infiltração ascendente por capilaridade em suas bases. As patologias identificadas incluem a presença de trincas e o desprendimento de reboco e pintura. Assim como no porão, observa-se intervenções anteriores tecnicamente incorretas, onde o simples preenchimento de lacunas com argamassa não restabeleceu a integridade estética ou funcional da vedação.

Em síntese, a inspeção das vedações verticais revela um cenário de degradação progressiva, favorecido pela presença de umidade e pela execução de reparos paliativos

que mascararam, sem solucionar, as causas das patologias. A integridade dos componentes, seja a madeira ou a alvenaria dos embasamentos e anexos, encontra-se ameaçada pela ação da água e de agentes biológicos, comprometendo a salubridade dos ambientes. Dessa forma, as diretrizes de intervenção devem priorizar a estanqueidade da edificação e o tratamento das infiltrações, tanto descendentes quanto ascendentes, como etapa obrigatória à requalificação do museu.

2.2.3 Pavimentações e acessos verticais

Seguindo a dualidade material que caracteriza a Casa, o bloco principal possui pavimentação executada integralmente em assoalho de madeira, enquanto o bloco de serviços adota peças cerâmicas, solução adequada à funcionalidade das áreas molhadas.

No interior do núcleo original, os assoalhos não apresentam grande comprometimento estrutural, exibindo principalmente um desgaste superficial natural decorrente do fluxo contínuo de visitantes, mais perceptível no ambiente da Biblioteca. Pontualmente, na Sala 1, foram identificadas algumas peças fraturadas que demandam substituição. Embora mantenha a materialidade em madeira, a varanda frontal apresenta um desgaste acentuado, com manchas de



Figura 64_ Levantamento de patologias - pisos internos. Fonte: Autora, 2025.

umidade e marcas de uso intenso nos percursos de circulação. O ponto crítico reside no perímetro do tablado, em função da exposição direta às intempéries.

Em contrapartida, no Bloco 2, o piso cerâmico exhibe sinais de envelhecimento, incluindo o desgaste da camada superficial e a presença recorrente de fissuras nas peças. Tais patologias indicam, provavelmente, movimentações da base ou impactos.

No tocante aos acessos verticais, destaca-se o estado crítico das escadarias externas, ambas executadas em alvenaria. A escada principal encontra-se em estágio avançado de degradação, apresentando fissuras expressivas, deslocamento de componentes e sinais severos de umidade e bolor, o que sugere um risco estrutural que ameaça a segurança dos usuários. Outrossim, a escada situada na fachada sul exhibe patologias semelhantes, agravadas pela presença de vegetação invasora e acúmulo de umidade, tornando a superfície escorregadia, instável e insalubre.

Perante a análise, nota-se uma diferença entre o estado de conservação das áreas internas e externas. Enquanto os ambientes protegidos demandam ações de restauro pontuais, focadas no tratamento da madeira e substituição de peças específicas, as áreas externas exigem maiores intervenções. A prioridade deve ser direcionada sobre a substituição das

escadas e a recuperação das bordas da varanda, visto que essas patologias representam riscos à segurança dos visitantes e à acessibilidade arquitetônica do museu.

2.2.4 Forros

Seguindo a lógica construtiva observada nos demais sistemas, os forros da Casa apresentam uma heterogeneidade material que acompanha a divisão dos blocos. O núcleo principal possui forro executado integralmente em madeira, conferindo unidade estética aos ambientes. Em contraposição, o Bloco exhibe soluções mista: o Banheiro 2 mantém o acabamento em madeira; enquanto o Banheiro 1 dispõe de laje em concreto, pintada; e a cozinha possui forro em lâminas de PVC. Ressalta-se que as varandas, tanto a frontal quanto a posterior, não possuem forro, deixando a estrutura do telhado exposta.

A inspeção dos forros de madeira no bloco principal revelou patologias associadas às falhas na cobertura. Foram identificadas manchas de umidade, ocasionadas pelo deslocamento de telhas e consequente infiltração de águas pluviais. Além disso, nota-se o desgaste natural dos acabamentos, com descamamento da pintura e do verniz. Em pontos críticos, onde houve acúmulo prolongado de água sobre a estrutura, observa-se a deformação das régua e o apodrecimento pontual da madeira.

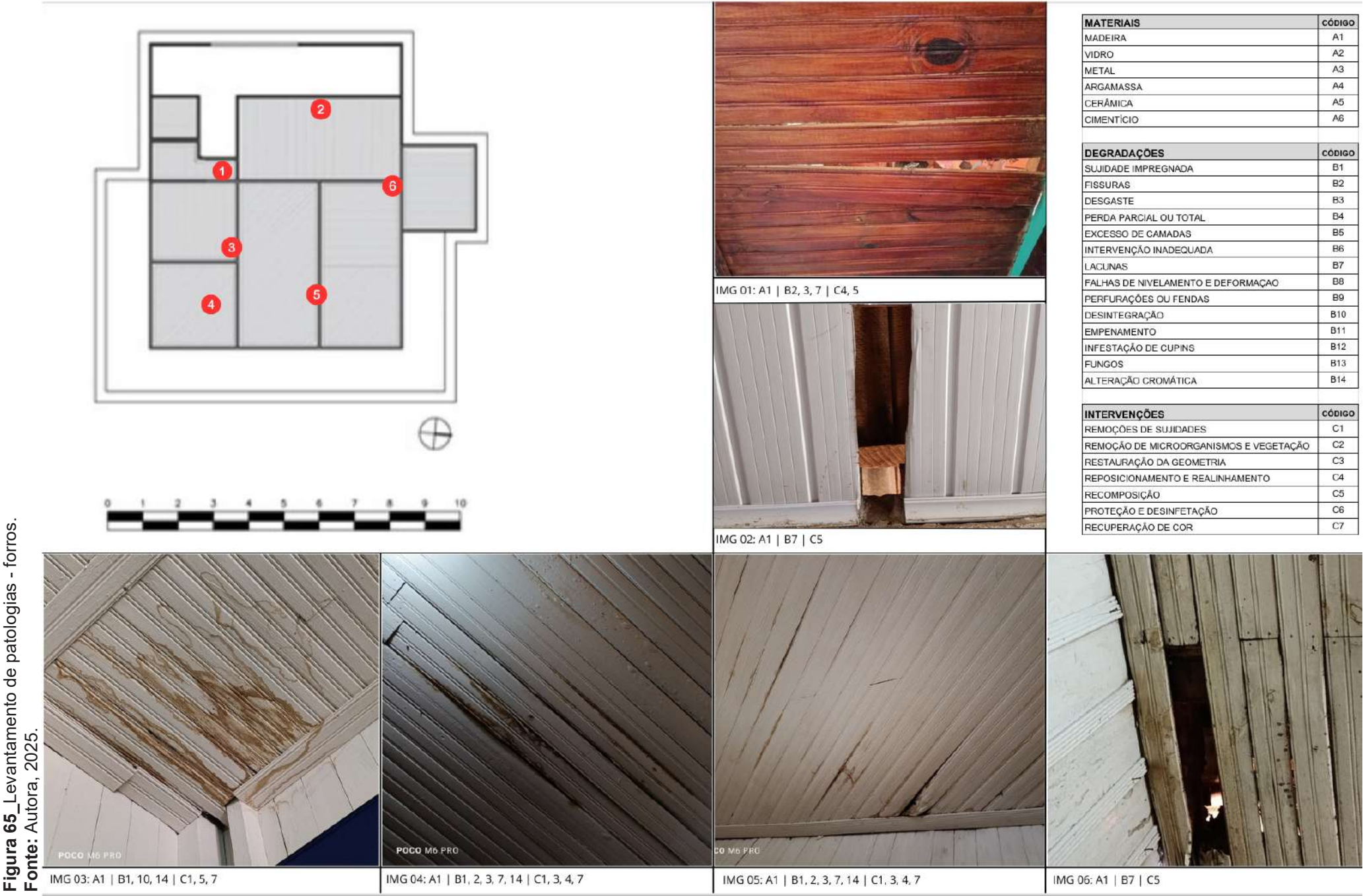


Figura 65_ Levantamento de patologias - forros.
Fonte: Autora, 2025.

No anexo de serviços, o forro de PVC da cozinha, embora de materialidade distinta, também manifesta patologias decorrentes da falta de estanqueidade do telhado, apresentando manchas características de goteiras. Ademais, constatou-se a ausência de uma lâmina do forro, expondo a estrutura interna, assim como na Biblioteca e Banheiro 2.

Em suma, o diagnóstico dos forros demonstra que sua integridade é condicionada ao estado da cobertura. As patologias identificadas, manchas, deformações e apodrecimento, são sintomas de um problema estrutural maior, ou seja, a falha na estanqueidade do telhado. Portanto, qualquer intervenção direta nos forros, como pintura ou substituição de peças, deve ser realizada juntamente com reparo da cobertura. Logo, a diretriz principal consiste no tratamento das infiltrações, seguido pela substituição das peças de madeira comprometidas e pela reposição dos componentes faltantes, visando restabelecer a salubridade e o conforto dos ambientes.

2.2.5 Elementos estruturais

O sistema estrutural da edificação segue a heterogeneidade material observada nos demais sistemas, apresentando soluções diferentes para cada bloco. O embasamento (porão) é sustentado por pilares robustos de alvenaria de tijolos maciços, preenchidos com concreto, que

servem de apoio para a superestrutura do bloco principal, composta por vigas e pilares em madeira. Em concordância com a setorização, o Bloco 2 adota uma estrutura convencional de concreto armado combinada à alvenaria cerâmica.

A análise dos pilares de alvenaria no subsolo revelou, de modo geral, danos superficiais nos revestimentos, como fissuras no reboco e descascamento da pintura. Contudo, identifica-se uma patologia grave em um dos pilares situados na extremidade da varanda, na fachada sul, o qual apresenta uma deformação visível em seu eixo, indicando um provável recalque diferencial na fundação.

Quanto à estrutura de madeira do pavimento superior, o estado de conservação é desigual. No interior da Biblioteca, constatou-se o comprometimento severo de um pilar, que possui sinais avançados de apodrecimento e deformação. Esta patologia está associada à falha na estanqueidade da cobertura identificada anteriormente, visto que o elemento se encontra sob um ponto de goteira responsável por acelerar a degradação biológica da madeira.

Referente ao vigamento do assoalho e das paredes, nota-se um desgaste generalizado das camadas de tinta e verniz, expondo o material às intempéries. A situação torna-se crítica na fachada leste, onde uma das vigas de borda da varanda apresenta deformação excessiva, sugerindo subdimensionamento da peça para as cargas atuais.

Em síntese, o diagnóstico estrutural aponta para a existência de pontos problemáticos que, mesmo localizados, ameaçam a integridade da edificação. A correlação entre as infiltrações da cobertura e o apodrecimento dos elementos de madeira reforça a necessidade de uma abordagem sistêmica na intervenção. Nesse caso, as diretrizes incluem o escoramento do pilar da fachada sul e da viga deformada na fachada leste, a fim de aliviar as cargas e prevenir colapsos parciais. Do mesmo modo, é imprescindível sanar as goteiras para estancar o processo de apodrecimento no pilar da Biblioteca, procedendo com o reforço ou substituição das peças estruturais comprometidas.

O PROJETO DO MEMORIAL

3.1 Diretrizes gerais e programa de necessidades

Diante do diagnóstico elaborado, que evidenciou tanto a degradação física da edificação quanto a sua inadequação funcional às demandas atuais, a proposta de intervenção fundamenta-se na premissa de uma requalificação sensível. O projeto busca, além de sanar as patologias construtivas, transformar o “Museu Ponto de Memória Balbino Sebastião” em um Centro de Memória Cultural Terena, um organismo vivo capaz de acolher, preservar e difundir a ancestralidade da Aldeia Kopenoti.

O processo projetual foi desenvolvido em diálogo

com a comunidade, consolidado através de conversas com Irineu Sebastião (Irineu Nje’a Terena), presidente da Associação Renascer em Apoio à Cultura Indígena (ARACI) e coordenador do Ponto de Memória e Cultura. Essa escuta ativa assegura que as tomadas de decisão arquitetônica não sejam apenas tecnicamente viáveis, mas que estejam alinhadas à cosmovisão Terena e às demandas cotidianas dos moradores. Foi durante essas trocas que surgiu o conceito norteador de toda a intervenção projetual, a “**Arquitetura no Tempo do Barro**”.

Segundo os ensinamentos de Irineu, o trabalho com a cerâmica exige uma profunda sintonia com a matéria, não é o barro que se adequa à pressa do homem, mas o artesão que deve respeitar o tempo de cura, secagem e queima da terra. Apropriando-se dessa sabedoria ancestral, o projeto propõe uma arquitetura que desacelera, convidando o usuário a desconectar-se da urgência do mundo contemporâneo e a aterrisar no momento presente.

Ao longo das conversas, foi identificada a carência de um ambiente versátil que pudesse acolher oficinas culturais e educativas, com a possibilidade de expandir as atividades para a área externa. Ademais, a liderança apontou a necessidade de prover alojamento temporário para visitantes e pesquisadores que pernoitam na aldeia. Para atender a essa demanda sem comprometer a segurança do acervo ou interferir na rotina do museu, optou-se pela reconfiguração

da cozinha, situada no bloco de serviços. Assim, o ambiente converteu-se em um espaço multiuso projetado para atuar com flexibilidade, servindo às atividades pedagógicas e podendo acomodar, eventualmente, visitantes de forma independente, resguardando as áreas de exposição no bloco principal.

Da mesma forma, optou-se pela conversão da Sala 4, atualmente sem uso expográfico, em um espaço de Guarda-Volumes, qualificando o acolhimento e liberando os visitantes de pertences durante o percurso.

Nesse sentido, o conceito arquitetônico baseia-se nos princípios da Arquitetura Lenta, priorizando soluções que respeitem o tempo dos materiais, a identidade local e a conexão com o território. Entende-se a edificação existente como um documento histórico que deve ser preservado, mas que necessita de novas intervenções para adequá-la às necessidades contemporâneas. Para orientar a concepção projetual, foram estabelecidas quatro diretrizes fundamentais:

1. Acessibilidade Universal e Inclusão: Superar as barreiras físicas identificadas no diagnóstico, garantindo que o acesso à cultura e à memória seja irrestrito. A eliminação de desníveis e a adaptação dos espaços de uso comum são premissas imprescindíveis para a validação social do museu;

2. Sustentabilidade: Em consonância com a cultura Terena e os ideais de baixo impacto ambiental, a intervenção priorizará o uso de materiais e técnicas construtivas locais. Com isso, reduzir o impacto ecológico da obra e reforçar o senso de pertencimento da comunidade através da materialidade;

3. Flexibilidade de usos: Reconhecendo a dinâmica das atividades culturais, os ambientes devem ser projetados para permitir múltiplos usos, desde exposições museológicas a oficinas educativas e reuniões comunitárias, adaptando-se às eventuais necessidades da aldeia;

4. Conexão com a paisagem: O projeto deve diluir os limites entre o interior e o exterior, integrando a edificação à paisagem circundante. A valorização das varandas e do percurso, aliadas às áreas de permanência externas visam fortalecer a relação do “corpo-território”.

Sendo assim, definiu-se o Programa de Necessidades, agrupado em algumas setorizações que irão basear os processos criativos. A tabela a seguir sintetiza a distribuição dos ambientes, indicando as áreas existentes e as intervenções propostas:

PROGRAMA DE NECESSIDADES			
SETOR	AMBIENTE	INTERVENÇÃO	FUNÇÕES / OBSERVAÇÕES
CULTURAL	BIBLIOTECA	MANUTENÇÃO	Pesquisas e armazenamento de documentos.
	OFICINAS	A CONSTRUIR	Aulas, palestras, oficinas e reuniões
	SALA - EXPOSIÇÃO 1	MANUTENÇÃO	Acervo permanente/temporário
	SALA - EXPOSIÇÃO 2	MANUTENÇÃO	Acervo permanente/temporário
	SALA - EXPOSIÇÃO 3	MANUTENÇÃO	Acervo permanente/temporário
APOIO / SERVIÇO INTERNO	ÁREA DE SERVIÇOS	A CONSTRUIR	Apoio e armazenamento de ferramentas
	BANHEIRO 1	REFORMAR	Ampliação para PNE
	BANHEIRO 2	REFORMAR	Requalificação do espaço interno
	GUARDA-VOLUMES	REFORMAR	Adaptação da Sala 4 - Guarda de pertences
	PÁTIO INTERNO	A CONSTRUIR	Espaço de transição e convívio social
EXTERNO	BANHEIRO ECOLÓGICO	A CONSTRUIR	Apoio para área externa
	BRINCADEIRAS TRADICIONAIS	REFORMAR	Área de recreação para alunos e visitantes
	ESTACIONAMENTO	A CONSTRUIR	Acesso veicular
	JARDIM DE ESCULTURAS	A CONSTRUIR	Exposição de arte ao ar livre
	PRAÇA 1	A CONSTRUIR	Espaço de estar e convívio
	PRAÇA 2	A CONSTRUIR	Espaço de estar e convívio
	QUADRA POLIESPORTIVA	REFORMAR	Práticas esportivas e eventos
	QUIOSQUE	REFORMAR	Ponto de apoio e convívio
	RODA DE CONVERSAS	A CONSTRUIR	Espaço de transmissão de saberes orais

Tabela 01_Programa de Necessidades.
Fonte: Autora, 2025.

3.2 Desenvolvimento projetual

Os primeiros esboços do projeto objetivaram a criação de um fluxo entre os espaços previamente definidos pelo programa. A reestruturação dos percursos e a organização espacial do complexo partem da premissa de integrar a edificação existente aos equipamentos de uso coletivo da Aldeia Kopenoti, estabelecendo uma malha de conexões intuitiva que adentra os limites físicos do museu. A proposta organiza-se a partir de dois grandes pontos articuladores externos, as Praças 1 e 2, que distribuem a circulação e interligam o entorno, como a UBS e a Escola/Casa do Artesão, ao programa cultural.

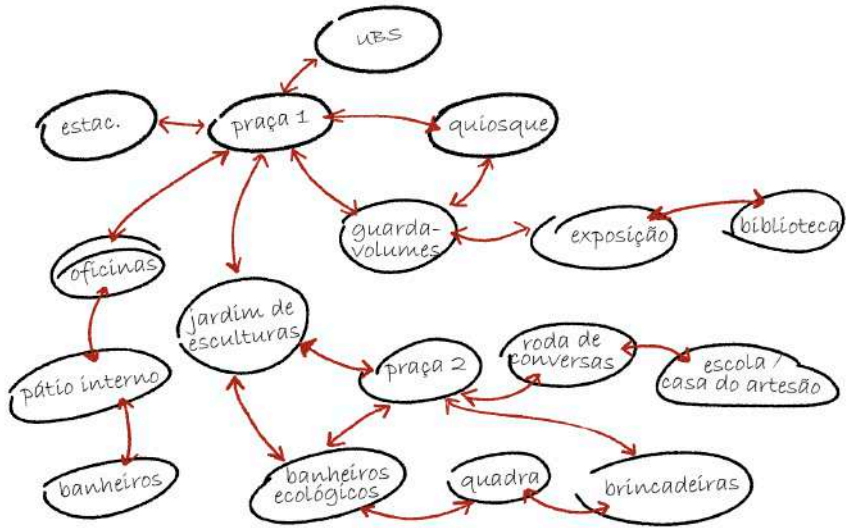


Figura 66_Fluxograma.
Fonte: Autora, 2025.

A acessibilidade plena também passou a ser observada, buscando garantir autonomia de circulação para todos os usuários. Portanto, a articulação entre os blocos e a circulação interna foram concebidas sob a premissa da continuidade. A preocupação em garantir a fluidez entre as salas expositivas e o setor de serviços guiou o desenho dos percursos, assegurando que a transição entre os ambientes ocorra de forma inclusiva.

Nesse cenário, a Praça 1 assume o papel de acolhimento, recepcionando os fluxos provenientes do estacionamento e da unidade de saúde, e direcionando-os ao núcleo do edifício. A transição para o interior é intermediada pelo espaço de Guarda-Volumes, anteriormente Sala 4, que organiza a entrada dos visitantes e garante a segurança das coleções expostas nas Salas de Exposição e na Biblioteca, sem criar barreiras que segreguem o espaço.

O bloco de serviços, agora requalificado como setor de Oficinas, estabelece uma dinâmica de circulação independente do interior do museu. Ligado diretamente à Praça 1 e voltado para um novo Pátio Interno, este ambiente permite a realização de atividades pedagógicas e a hospedagem eventual com autonomia de acesso, preservando a rotina e integridade das áreas expositivas.

Por fim, a Praça 2 conecta o Jardim de Esculturas, a

Roda de Conversas e as áreas esportivas, atendidas pelos novos banheiros ecológicos, em um percurso contínuo que convida a comunidade a vivenciar o território como uma extensão da própria memória.

Dessa forma, a proposição destes fluxos ultrapassa a lógica apenas funcional, desenhando um percurso que valoriza a experiência sensorial e a conexão com o território. As varandas e os caminhos sinuosos atuam como áreas de transição que não apenas conectam os ambientes, mas enquadram a paisagem da Aldeia Kopenoti, conduzindo o visitante a um estado de presença. Assim, a circulação deixa de ser um meio para se tornar parte integrante da narrativa museológica, entrelaçando a memória preservada no edifício com a vitalidade do território.

3.2.1 Técnicas e matérias construtivos

A seleção dos materiais e das técnicas construtivas parte de uma busca por elementos que pudessem **materializar a cosmovisão Terena**, estabelecendo um diálogo com a identidade cultural da comunidade e com a história da arquitetura indígena. Portanto, a definição da materialidade do projeto não se configura como uma escolha somente estética ou funcional, mas sim como a tradução física do conceito “**Arquitetura no Tempo do Barro**”.

Nesse sentido, os critérios que conduziram a especificação dos materiais basearam-se na alusão ao barro, matéria-prima intrínseca ao fazer artístico do povo Terena, tradicionalmente reconhecidos como ceramistas. Assim como a cerâmica exige paciência e respeito aos ciclos da argila, a arquitetura proposta apropria-se dessa mesma lógica, elegendo componentes que remetem à cor, à textura e à temperatura da terra crua.

Por conseguinte, a opção pelas técnicas de **bioconstrução** apresenta-se como o caminho natural para a concretização desse partido. Ao resgatar métodos ancestrais e aliá-los aos conhecimentos contemporâneos de sustentabilidade, a bioconstrução permite que a edificação “respire” e interaja organicamente à paisagem. A utilização de materiais naturais, portanto, deve cumprir uma dupla função: garantir o baixo impacto ambiental da intervenção e, transformar o espaço construído em um instrumento pedagógico que reafirma e valoriza os saberes construtivos originários.

Durante o levantamento de campo, os relatos do senhor Cassiano resgataram as tipologias habitacionais do povo Terena, detalhando processos realizados por seus ancestrais. Segundo seus ensinamentos, as antigas moradias eram erguidas através da técnica do **pau-a-pique**, também conhecida como *taipa de mão*, um sistema vernáculo que reflete a conexão com os recursos locais.

O método construtivo descrito consiste na execução de uma trama estrutural composta por bambus entrelaçados, amarrados com cipós ou cordas, criando um suporte resistente. Posteriormente, essa malha recebe o preenchimento manual com barro amassado, aglutinado a fibras naturais para evitar fissuras e garantir a coesão da vedação. Complementando o sistema, a estrutura utilizava madeira nativa, enquanto a cobertura era tradicionalmente

executada com sapé, proporcionando a proteção contra as intempéries.

A incorporação da taipa de mão ao projeto assume um caráter duplamente estratégico: pedagógico e museológico. A retomada dessa técnica propõe fazer do canteiro de obras um espaço de transmissão de saberes, onde as gerações mais jovens possam aprender a “construir com a terra” sob a

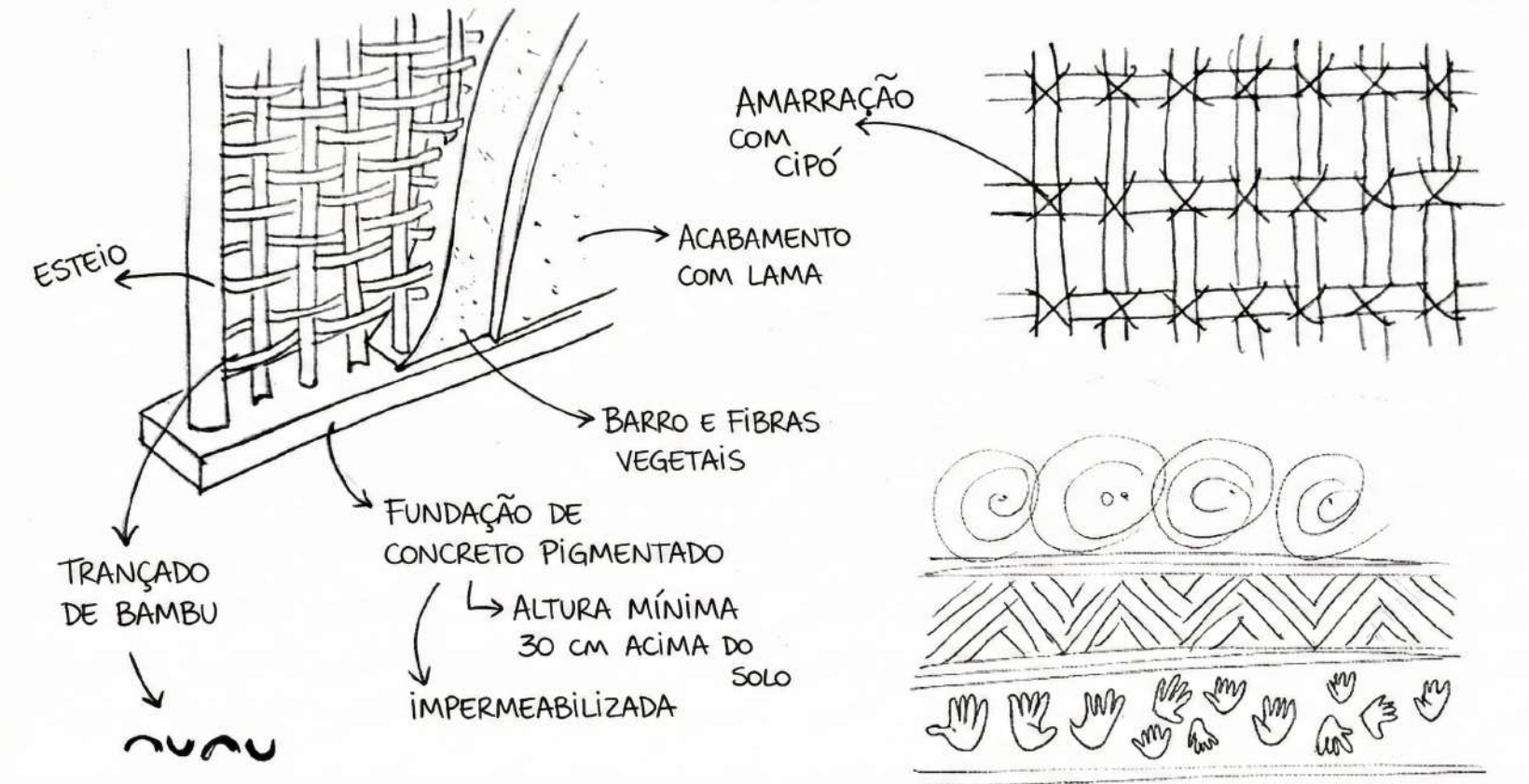


Figura 67_Pau a pique. Fonte: Autora, 2025.

orientação dos anciãos. Uma vez finalizada, a parede deixa de ser apenas um elemento de vedação para integrar a narrativa expográfica do Centro de Memória, atuando como um testemunho da engenhosidade e da cultura material Terena.

Em diálogo com as técnicas vernáculas, optou-se também pela utilização do **tijolo de solo-cimento**, também conhecido como tijolo ecológico. A escolha deste material justifica-se, primeiramente, por suas qualidades sensoriais, visto que sua textura, tonalidade e temperatura remetem a materialidade da terra crua, estabelecendo uma conexão visual e tátil com a tradição cerâmica.

Ademais, considerando aspectos de sustentabilidade e desempenho técnico, o componente destaca-se por dispensar a queima em fornos, curando-se através de secagem, o que reduz a emissão de gases poluentes e confere à parede a capacidade de realizar trocas de umidade com o ambiente. Em outras palavras, permite que a parede respire.

Embora possa ser produzido por prensas mecânicas, o tijolo de solo-cimento admite um processo análogo à técnica ancestral do adobe. Nesse caso, a modelagem dos blocos ocorre mediante o uso de formas e a compactação do solo com pilão, resgatando o gesto tradicional de construir.

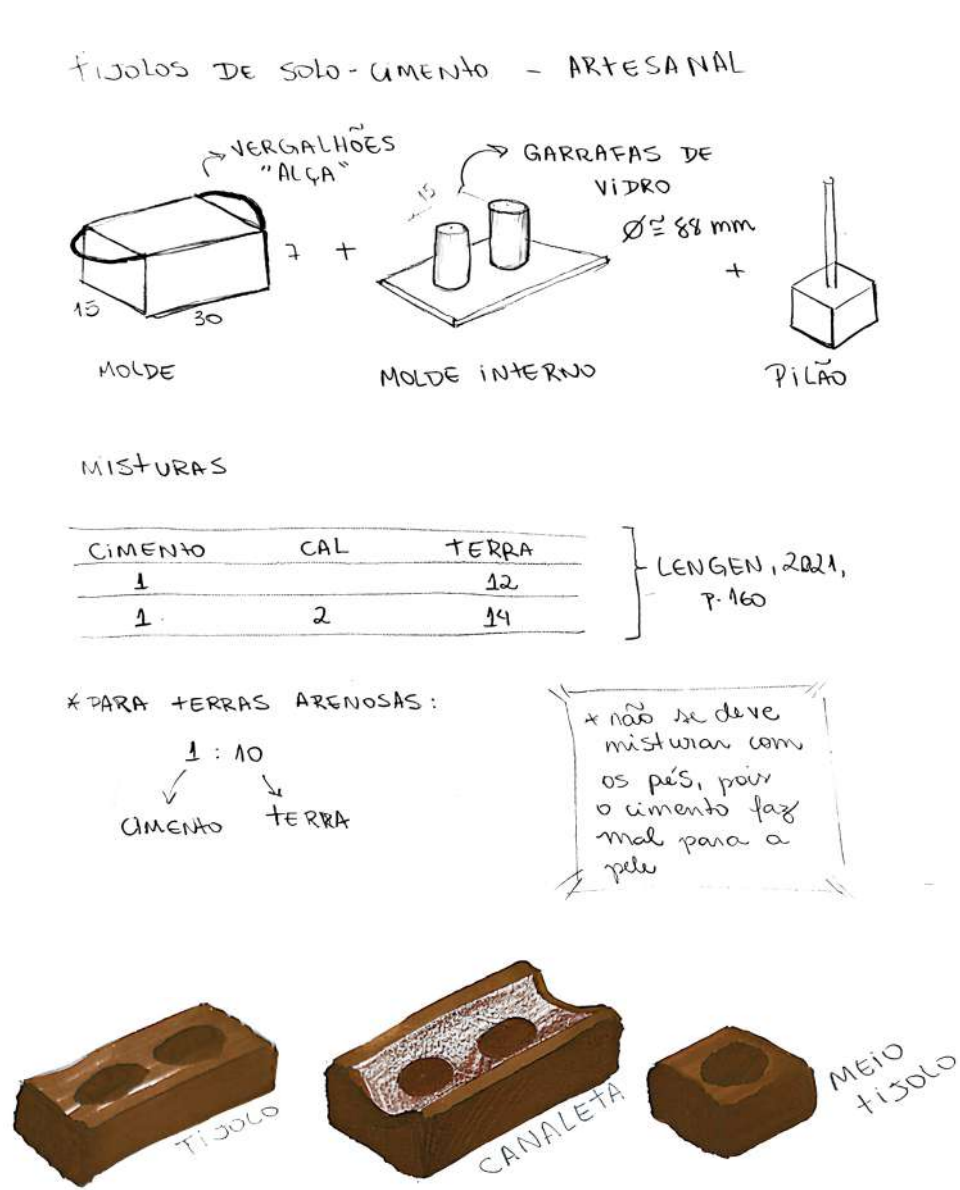


Figura 68_Tijolo de solo-cimento artesanal.
Fonte: Autora, 2025.

Essa possibilidade reforça o potencial educativo do canteiro, permitindo que a comunidade participe ativamente da fabricação dos elementos, transformando a obra em um ato coletivo de ação cultural.

No tocante à pavimentação das áreas externas, optou-se pela utilização de pisos drenantes (placas de concreto poroso ou intertravados permeáveis), cuja constituição permite a infiltração direta das águas pluviais no solo. Essa estratégia é fundamental para o controle do escoamento superficial, mitigando o impacto da impermeabilização, prevenindo processos erosivos.

Além do seu desempenho hidráulico, a modularidade destes componentes ofereceu oportunidades plásticas significativas para o desenho da paisagem. A definição das paginações foi estudada para criar ritmos que demarcam sutilmente as áreas de permanência.

Em suma, a paleta de materiais e técnicas selecionada ultrapassa a função construtiva para atuar como agente narrativo do projeto. A combinação entre o saber vernacular, expresso na taipa, e as soluções contemporâneas de baixo impacto consolida uma linguagem arquitetônica que respeita o “Tempo do Barro” e fortalece o senso de pertencimento da comunidade. Dessa forma, a própria tectônica da obra se torna um veículo de memória, reafirmando a identidade Terena em cada detalhe edificado.

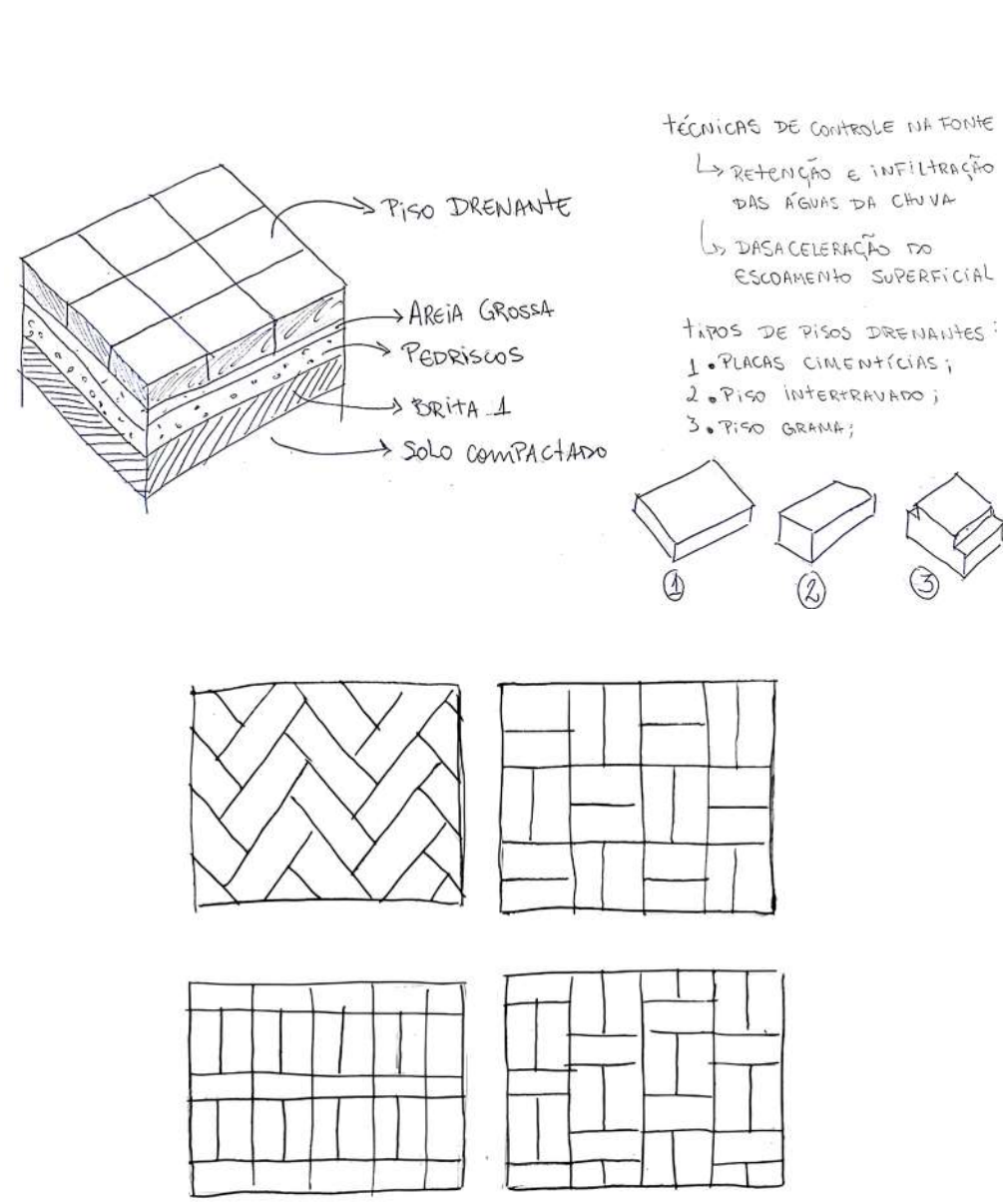


Figura 69_Pisos drenantes.
Fonte: Autora, 2025.

3.2.2 Evolução Volumétrica

A definição da volumetria do projeto resultou de um processo de análise crítica da estrutura existente, baseado pela busca de equilíbrio entre a preservação do patrimônio e a necessidade de qualificação ambiental e espacial.

Durante os estudos preliminares de massa e volume, cogitou-se a possibilidade de expandir a varanda frontal e reconfigurar o ritmo dos pilares de madeira, visando alterar sua proporção. Contudo, durante as conversas com Irineu Sebastião, compreendemos o profundo valor simbólico que a fachada original exerce sobre a memória coletiva da aldeia. Respeitando esse vínculo afetivo, a estratégia projetual foi reorientada, priorizando a preservação da configuração da fachada frontal.

Originalmente, a edificação apresentava-se como um corpo único, segmentado em dois setores distintos, sendo o núcleo principal e o anexo de serviços. Logo, o gesto primordial da intervenção consistiu em uma operação de **subtração**, optando-se pela demolição parcial da cobertura e das vedações que compunham o Bloco 1, preservando-se apenas o núcleo hidráulico dos sanitários. Essa abertura gerou um vão interno, elemento que atua como um “respiro” arquitetônico, ao passo que destaca o volume original da casa histórica, separando-o das novas intervenções.

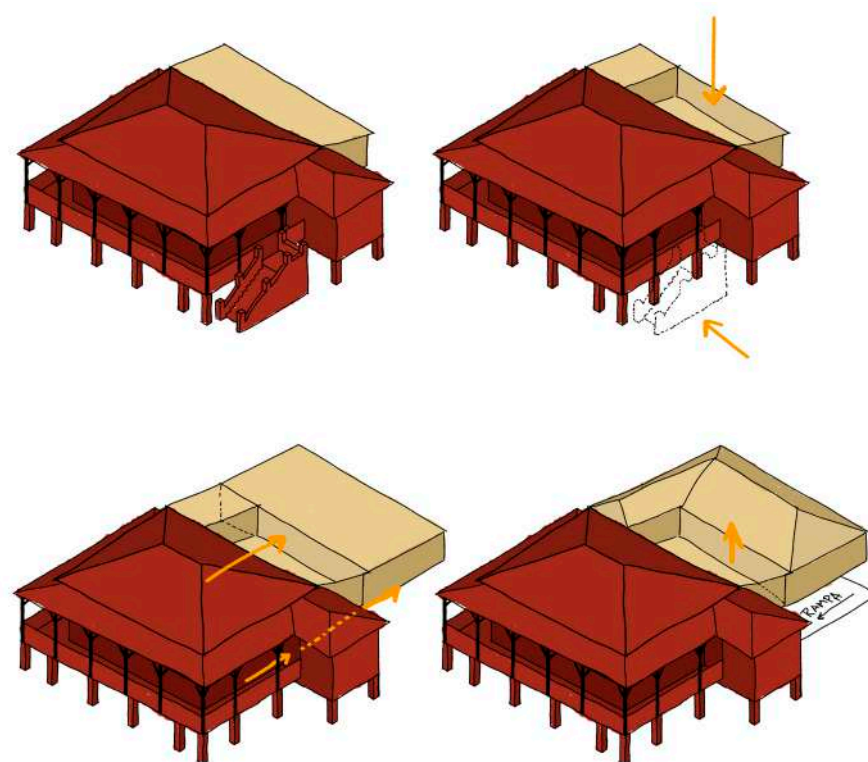


Figura 70_Evolução volumétrica.
Fonte: Autora, 2025.

Ademais, a inserção do pátio interno atua como um dispositivo bioclimático passivo, promovendo o chamado “efeito chaminé”, capaz de exaurir o ar quente e estimular a ventilação cruzada permanente nos ambientes de permanência.

Em resposta à demanda por um espaço multiuso, o

volume de serviços foi expandido longitudinalmente para abrigar a nova Sala de Oficinas e as áreas de apoio. Nessa etapa, a definição da materialidade foi determinante para a composição volumétrica: enquanto o bloco principal teve suas paredes de madeira preservadas e restauradas, as vedações da ampliação foram executadas com tijolos de solo-cimento e painéis de pau-a-pique. Assim, a escolha visa reafirmar o conceito da “Arquitetura no Tempo do Barro”, além de criar um diálogo visual entre o antigo e o novo, onde cada material marca seu tempo histórico. Para harmonizar essa dualidade, a cobertura do anexo foi redesenhada adotando de um telhado independente de quatro águas recoberto com telhas cerâmicas, mimetizando a geometria do bloco principal e promovendo a unidade estética do conjunto.

No bloco principal, realizou-se uma intervenção pontual na vedação da antiga Sala 4. A abertura de um novo vão de acesso nesta face do edifício justifica-se pela leitura da topografia, uma vez que este ponto apresenta o menor desnível em relação ao solo natural, viabilizando a implantação de uma rampa com inclinação suave e menor extensão. Desse modo, a remoção da escadaria frontal e o deslocamento do acesso para a lateral permitem o resgate da integridade visual da fachada principal.

3.3 O projeto arquitetônico

O projeto arquitetônico aqui apresentado constitui a síntese espacial das análises históricas, técnicas e simbólicas desenvolvidas ao longo desta pesquisa. Como resultado, a intervenção propõe não apenas a reforma de um edifício, mas a estruturação de um lugar de memória que reverencia o passado enquanto serve às dinâmicas do presente. A proposta materializa-se, portanto, como uma resposta física ao conceito de “**Arquitetura no Tempo do Barro**”, traduzindo em espaços construídos e livres os valores de identidade e pertencimento do povo Terena da Aldeia Kopenoti.

O partido paisagístico apropria-se da topografia natural do terreno, que se desenvolve em diferentes níveis, para criar uma malha de conexões que integra os equipamentos comunitários do entorno: a Unidade Básica de Saúde Indígena (UBSI) ao sul, a Casa do Artesão e a Escola Estadual Indígena ao norte, e a Quadra Poliesportiva a leste. Para isso, o desenho dos espaços livres adota traçados sinuosos que remetem à fluidez do território e à naturalidade dos caminhos de terra batida. Essa estratégia suaviza a transição entre os desníveis do terreno, permitindo que rampas e percursos acessíveis se apresentem como um passeio contínuo, e não apenas como elementos de circulação.

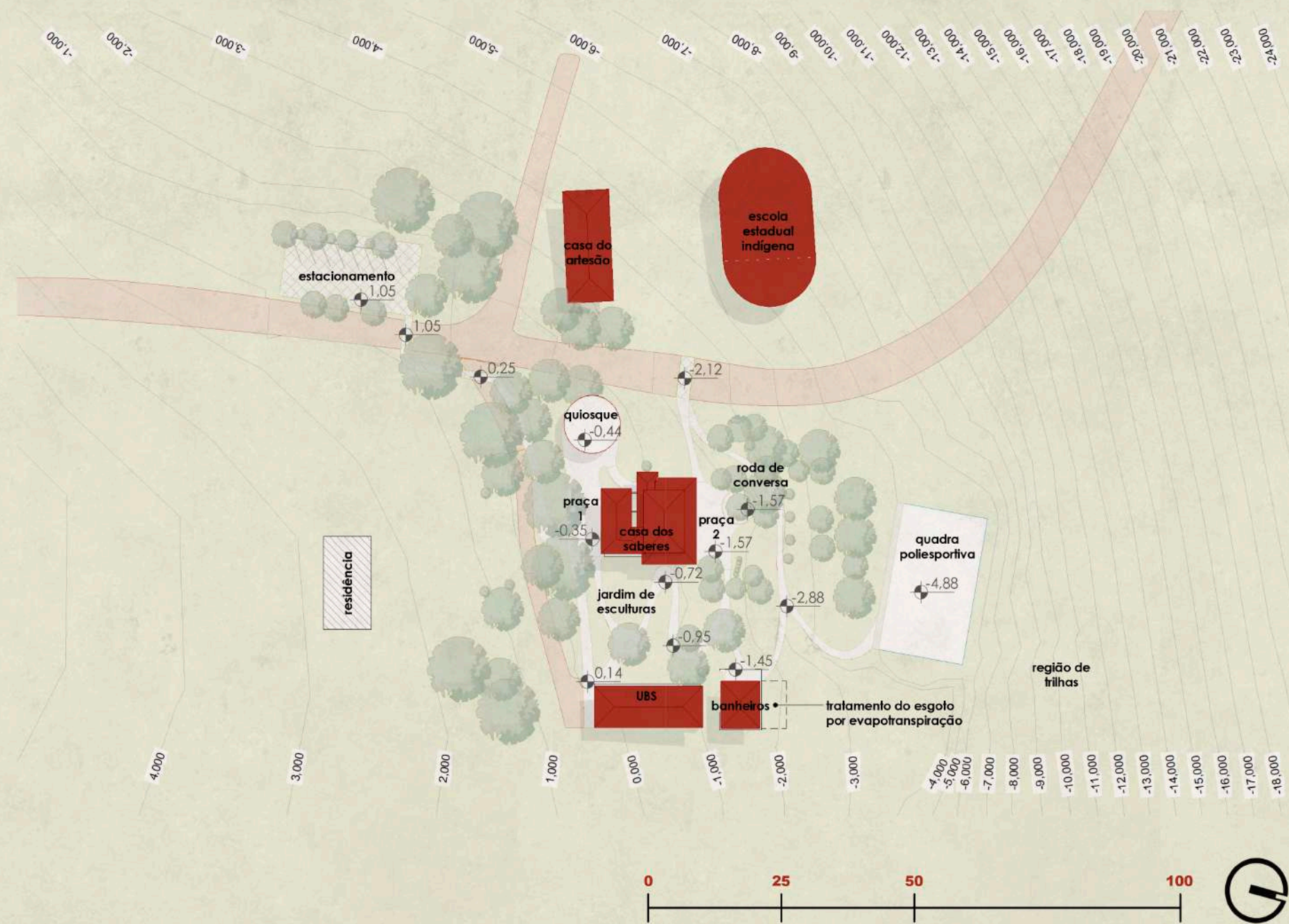


Figura 71_implantação geral.
Fonte: Autora, 2025.

O percurso se inicia na área de **estacionamento**, apropriando-se de um platô preexistente na topografia. A intervenção neste setor priorizou a regularização da superfície, garantindo a estabilidade necessária para o deslocamento seguro e acessível, enquanto preserva a permeabilidade do solo. A conexão com o complexo cultural é mediada por uma travessia elevada (lombofaixa), que atua como um redutor de velocidade de veículos, além de ser um elemento de controle do fluxo das águas pluviais, protegendo o caminho da erosão.

Na sequência, o trajeto se desenvolve através de um passeio acessível que margeia a via secundária. À medida que se avança, a vegetação e a topografia conduzem o olhar até a entrada da Praça 1, momento em que a perspectiva se abre e a Casa dos Saberes se revela, marcando a chegada ao espaço de memória.

Ao alcançar a **Praça 1**, o visitante encontra um ambiente que ultrapassa a função de recepção, configurando-se como um nó de articulação para os diversos setores do complexo. Este ambiente configura-se como o ponto de convergência e dispersão dos fluxos, onde a arquitetura organiza as diferentes dinâmicas do complexo. Neste cenário, o **Quiosque** assume o protagonismo como espaço de acolhimento inicial, onde ocorrem as apresentações introdutórias sobre a aldeia e a cultura local, contextualizando a experiência antes do ingresso nos espaços expositivos.

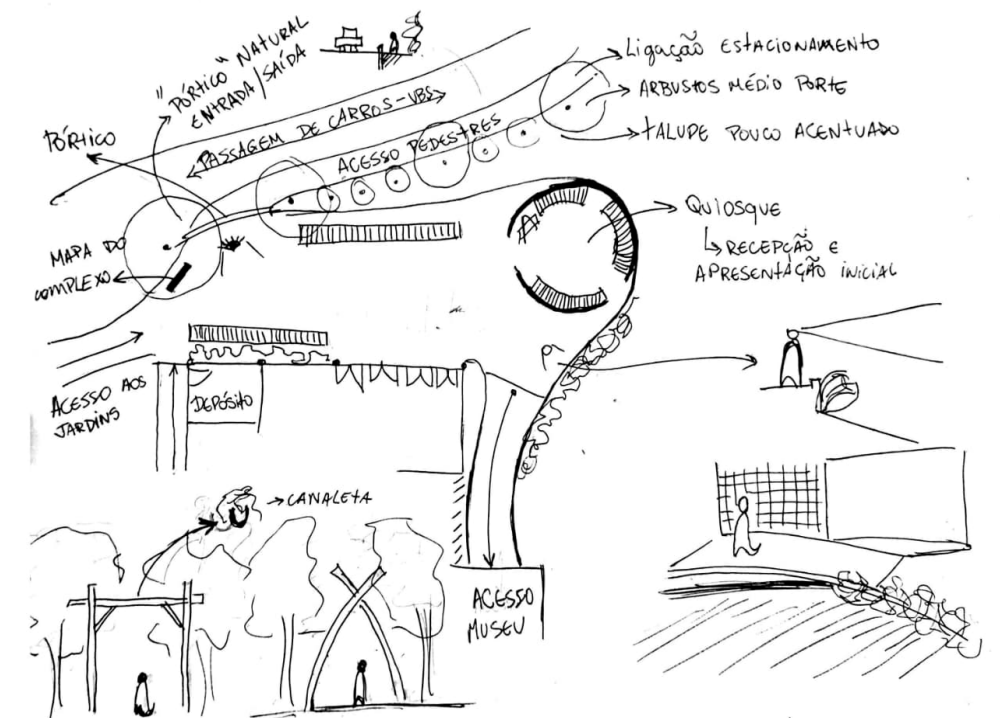
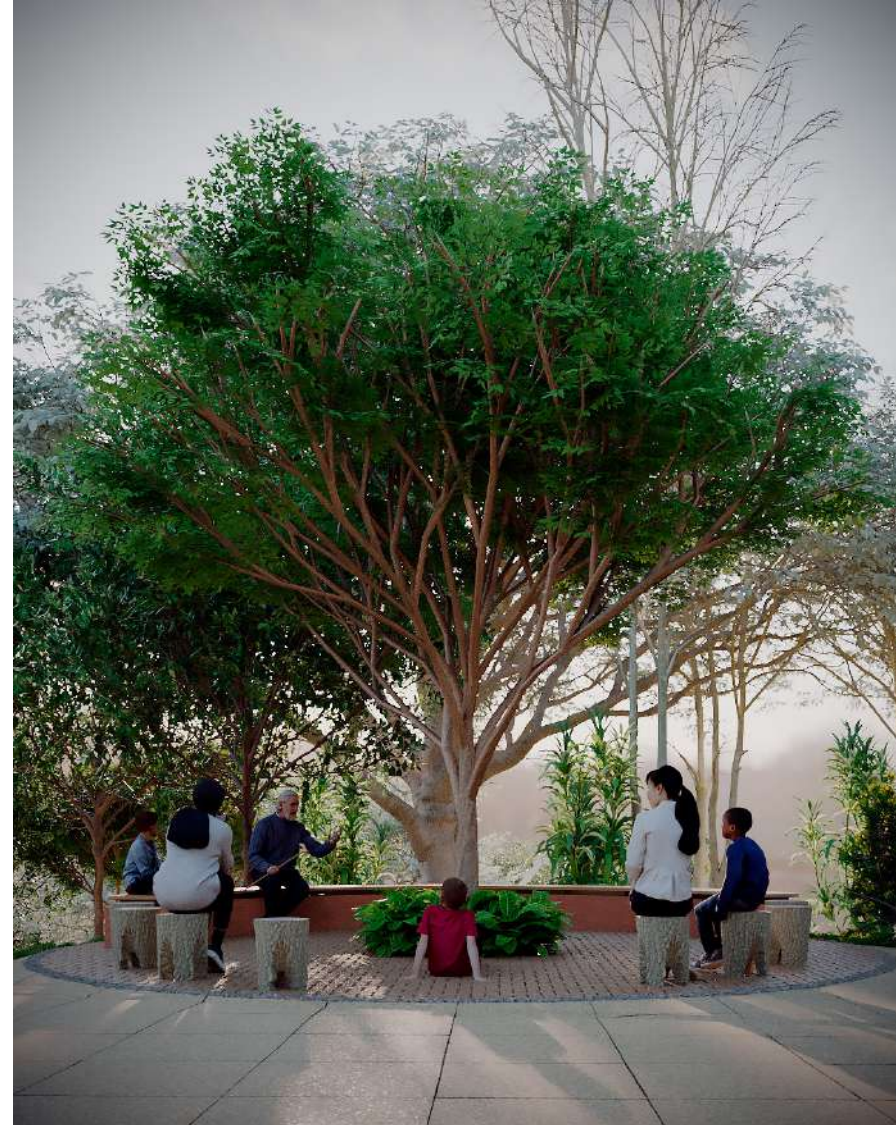
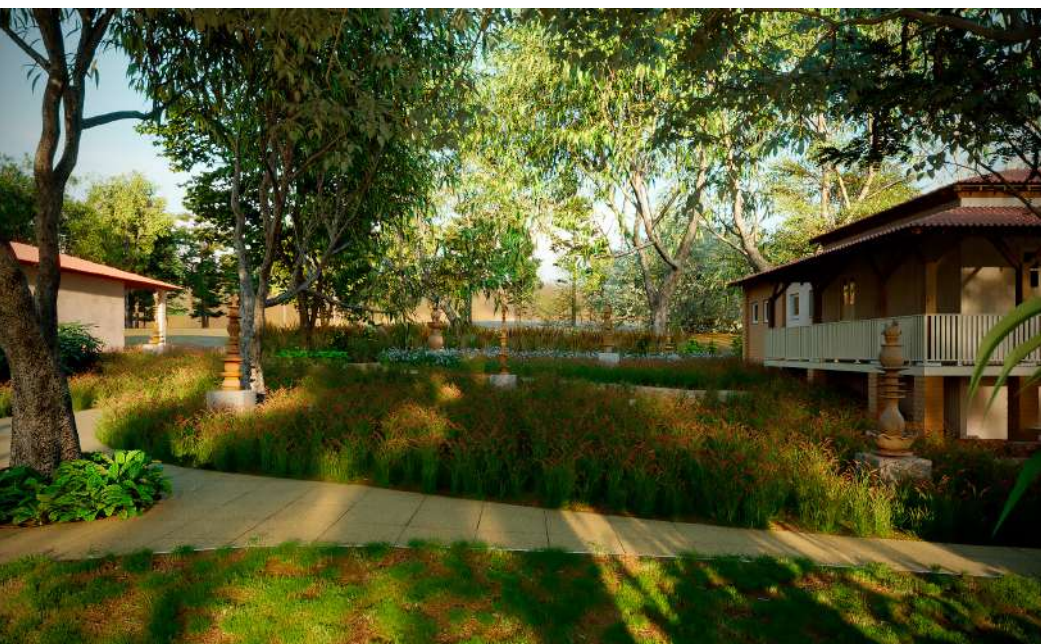


Figura 72_Croqui Praça 1.
Fonte: Autora, 2025.

A partir deste ponto de acolhimento, a circulação se desdobra em diferentes possibilidades, permitindo que o usuário direcione seu percurso conforme o interesse, seja rumo ao edifício do Museu para a visita histórica, ao setor de Oficinas para as vivências práticas, à Unidade Básica de Saúde, ou em direção ao Jardim de Esculturas, iniciando o trajeto contemplativo pela paisagem.

Ao optar pelo trajeto em direção ao sul, o visitante é conduzido ao **Jardim de Esculturas**. Configurado como uma galeria a céu aberto, o jardim permite que a arte se funda à



Figuras 76, 74 e 75_Praça 1, Jardim de Esculturas e Roda de Conversas.
Fonte: Autora, 2025.

paisagem, convidando o observador a vivenciar as obras em diálogo com a luz natural e a vegetação. O percurso sinuoso entre as esculturas convida a uma pausa contemplativa, desacelerando o passo do visitante e preparando-o para a chegada à Praça 2, o próximo nó de articulação do conjunto.

Dando continuidade ao percurso, o visitante alcança a **Praça 2**, ambiente destinado a permanência e convívio comunitário. Configurada como um espaço livre multiuso, esta praça abriga a **Roda de Conversas**, equipamento desenhado para celebrar a oralidade e incentivar a transmissão de saberes, reforçando o caráter pedagógico do conjunto.

Sua implantação promove a articulação direta com a Escola Estadual Indígena e a Casa do Artesão por meio de uma faixa elevada, para garantir a segurança dos estudantes e moradores entre esses equipamentos. Este dispositivo cria uma passagem segura e nivelada, interligando a escola ao espaço público do museu e priorizando o pedestre na travessia da via.

Outrossim, a circulação se ramifica em direção às infraestruturas de apoio e lazer, conduzindo aos **Banheiros Ecológicos** de uso coletivo e, seguindo a topografia, à região esportiva.

Por fim, próximo à **Quadra Poliesportiva**, reserva-se um espaço dedicado às **Brincadeiras Tradicionais**. Diferentemente das quadras convencionais, este ambiente prioriza o chão de terra batida, criando uma ambientação adequada para o resgate de práticas lúdicas ancestrais e competições típicas da cultura indígena.

No limite do terreno, onde a intervenção se dilui, inicia-se a **Região de Trilhas**. Este setor marca a transição final entre o espaço desenhado e a mata nativa, oferecendo percursos ecológicos que convidam o visitante a uma experiência de imersão total na natureza. As trilhas funcionam não somente opção de lazer, mas também como ferramenta de educação ambiental, permitindo o reconhecimento da flora do Cerrado e da Mata Atlântica que compõe o cenário da Aldeia Kopenoti.

3.3.1 O edifício

A intervenção no edifício consolida a transformação da antiga residência em um equipamento cultural moderno, sem apagar as marcas de sua história. Para tanto, a organização interna foi reestruturada para garantir a fluidez dos percursos e a acessibilidade universal, respeitando a compartimentação original das paredes de madeira no bloco principal e reconfigurando o anexo de serviços.

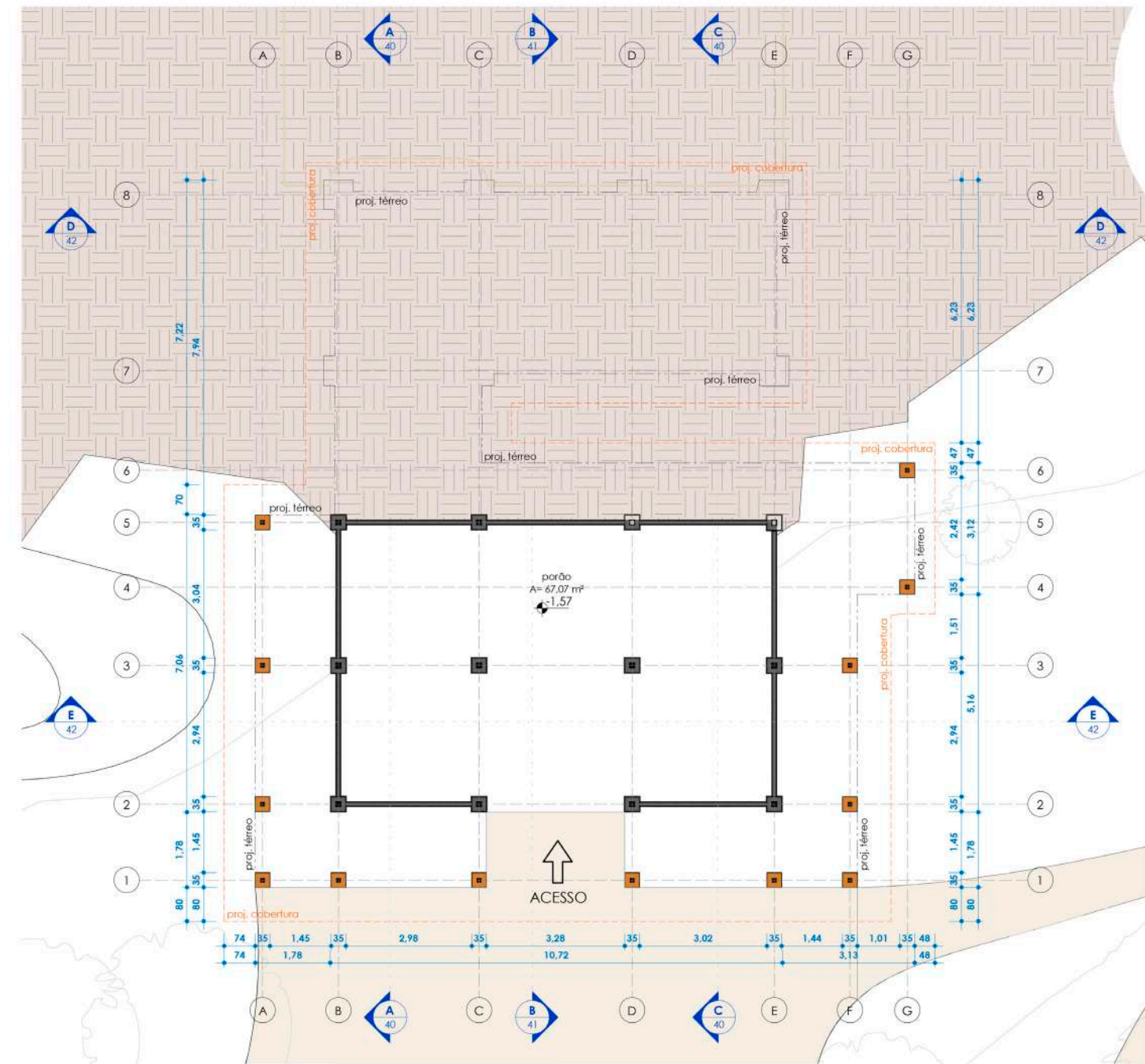


Figura 76_Planta - Pavimento Subsolo.
 136 **Fonte:** Autora, 2025.

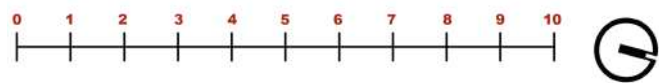


Figura 77_Planta - Pavimento Térreo.
Fonte: Autora, 2025.

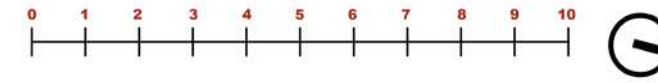


Tabela de Janelas - Área				
Cód.	Quant.	Dimensões		Descrição
		Largura	Altura	Área
J01	4	100 cm	130 cm	1,30 m²
J02	4	80 cm	80 cm	0,64 m²
J03	12	80 cm	40 cm	0,32 m²
20				

Tabela de Portas - Área				
Cód.	Quant.	Dimensões		Descrição
		Largura	Altura	Área
P01	5	90 cm	215 cm	1,94 m²
P02	2	80 cm	215 cm	1,72 m²
P03	4	100 cm	225 cm	2,25 m²
P04	6	90 cm	230 cm	2,07 m²
P05	1	90 cm	210 cm	1,89 m²
P06	4	60 cm	210 cm	1,26 m²
22				

LEGENDA	
	Alvenaria tijolo cerâmico
	Alvenaria tijolo de solo cimento
	Pau-a-pique
	Madeira

No que concerne ao pavimento inferior, a estratégia projetual opta pela preservação de sua função e pelo respeito às limitações físicas da estrutura. Conforme evidenciado pelos relatos do senhor Cassiano, este espaço desempenhou, ao longo da trajetória da edificação, a função de depósito para materiais e ferramentas de trabalho. A análise do ambiente corroborou essa destinação, revelando um pé-direito reduzido que inviabiliza sua adaptação para usos habitáveis ou de permanência prolongada. Dessa forma, o projeto optou pela manutenção do uso original do subsolo como área de depósito

O acesso principal ao museu foi reconfigurado para garantir a acessibilidade universal e a clareza do percurso. O trajeto se inicia na nova rampa, conectada à Praça 1, que conduz o visitante ao guarda-volumes, antiga Sala 4. Ali, o visitante é convidado a depositar seus pertences, libertando-se de cargas físicas para uma imersão mais leve no acervo.

Em seguida, o percurso desenvolve-se ao longo da varanda frontal. A medida que se caminha em direção à porta de entrada principal, situada na fachada leste, a arquitetura enquadra a paisagem circundante, revelando-a gradualmente e desacelerando o ritmo do visitante antes do ingresso no ambiente museológico.

Ao cruzar a entrada principal, acessa-se a Sala 1, que atua simultaneamente como recepção e primeira sala



Figura 78_Rampa de acesso ao museu.
Fonte: Autora, 2025.

de exposição. Este ambiente é responsável por distribuir os fluxos, que se desdobra em direção às Salas 2 e 3, situadas à esquerda. Juntas, estas três salas configuram um núcleo expositor destinado à mostras de longa duração. Em contrapartida, à direita, situa-se a Biblioteca, espaço resguardado voltado à pesquisa e à consulta do acervo documental.

Buscando estabelecer um fluxo contínuo e evitar o cruzamento de circulações (entrada e saída), o projeto apropriou-se da antiga conexão com o anexo de serviços para criar um eixo de saída. Essa abertura conduz o visitante a uma varanda interna, onde descortina-se a vista para o pátio interno criado para setorizar os volumes. Para demarcar a diferença entre o nível do museu e a cota mais baixa do pátio, bem como para garantir a segurança dos usuários, instalou-se um guarda-corpo nesta varanda, definindo sutilmente a separação entre o espaço do acervo e a área de estar externa.

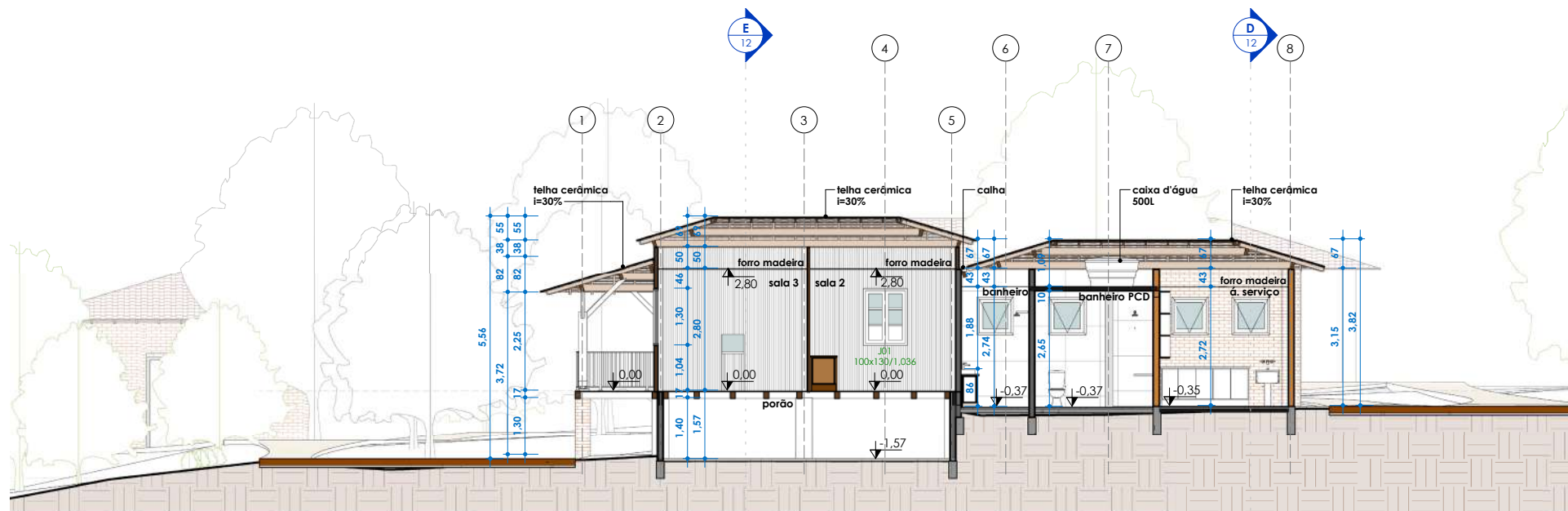
No tocante ao setor de oficinas, buscou-se estabelecer uma dinâmica de funcionamento autônoma mediante um acesso independente, articulado diretamente com a Praça 1. Essa conexão com o espaço externo permite que as atividades pedagógicas extravasem os limites físicos da sala, integrando-se ao espaço público da aldeia. Neste setor, encontra-se ainda a área de serviços, dimensionada para atuar como suporte multifuncional, centralizando o armazenamento de insumos das oficinas, equipamentos de manutenção do museu e ferramentas de jardinagem. Além da função de depósito, o espaço pretende auxiliar como reserva técnica, oferecendo a infraestrutura necessária para a realização de pequenos reparos de peças do acervo ou do mobiliário.

Complementando o programa do anexo, o núcleo sanitário tem seu acesso voltado para o pátio interno,

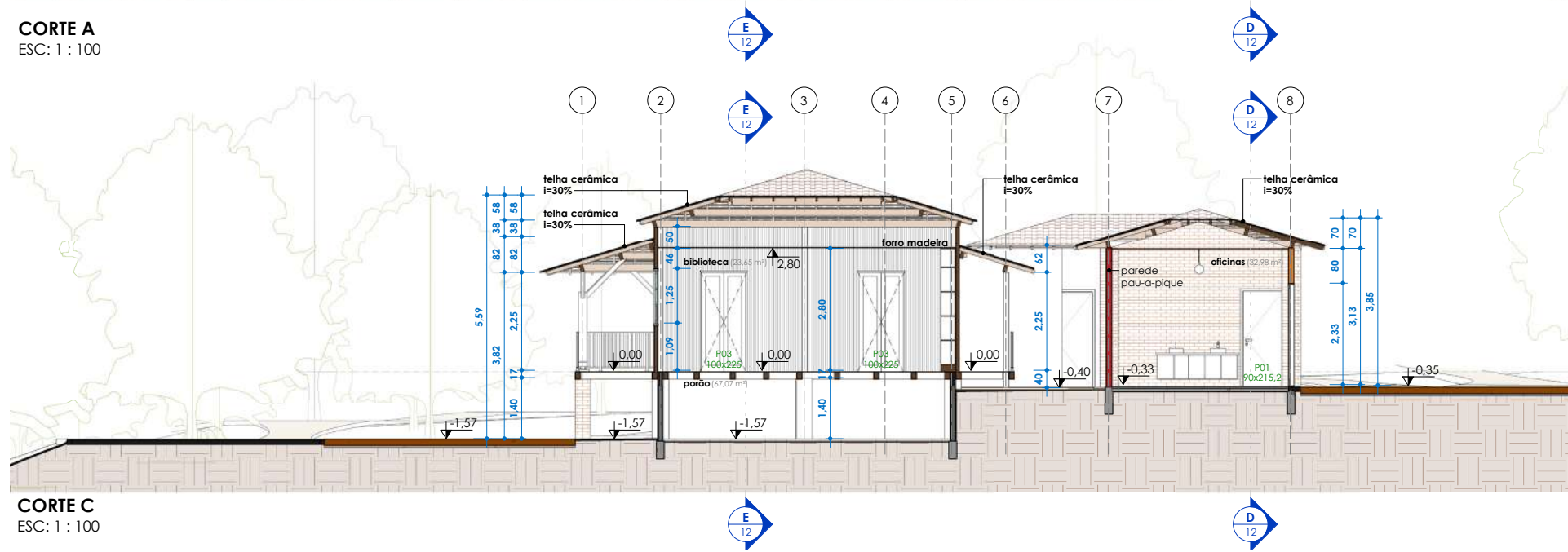
servindo tanto às atividades das oficinas. Ressalta-se que o dimensionamento destes banheiros transcende o uso cotidiano: a inclusão de chuveiros atende à demanda específica de hospedagem temporária de pesquisadores e turistas, conferindo ao espaço a infraestrutura necessária para garantir acolhimento e conforto durante pernoites na aldeia.



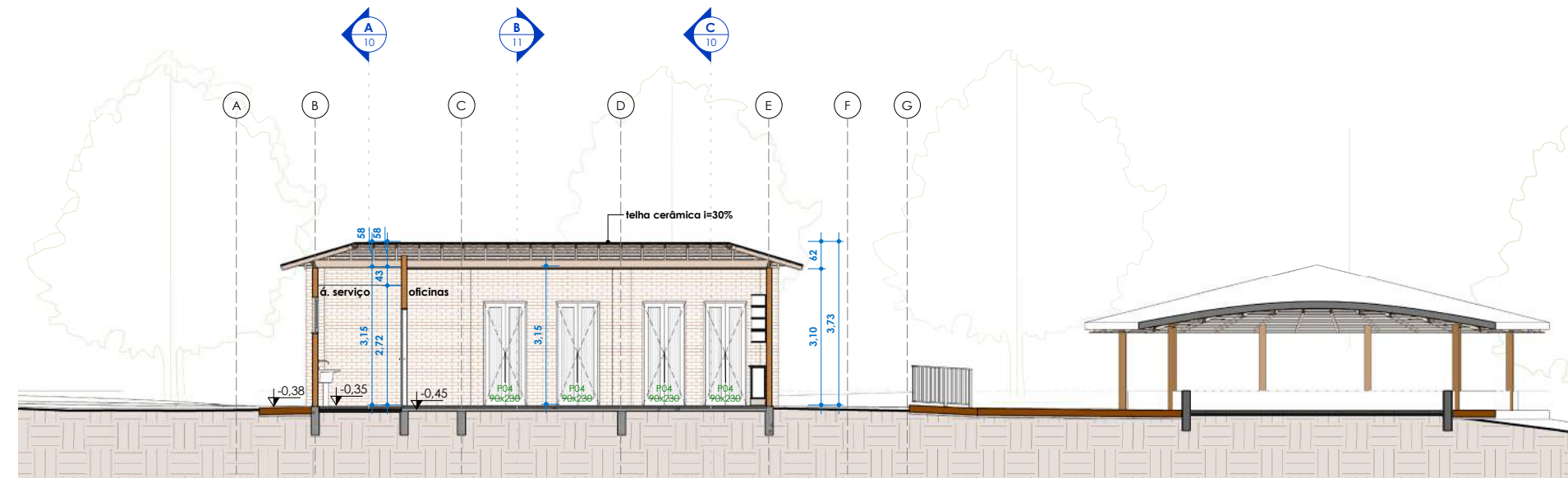
Figura 79_Fachada Leste.
Fonte: Autora, 2025.



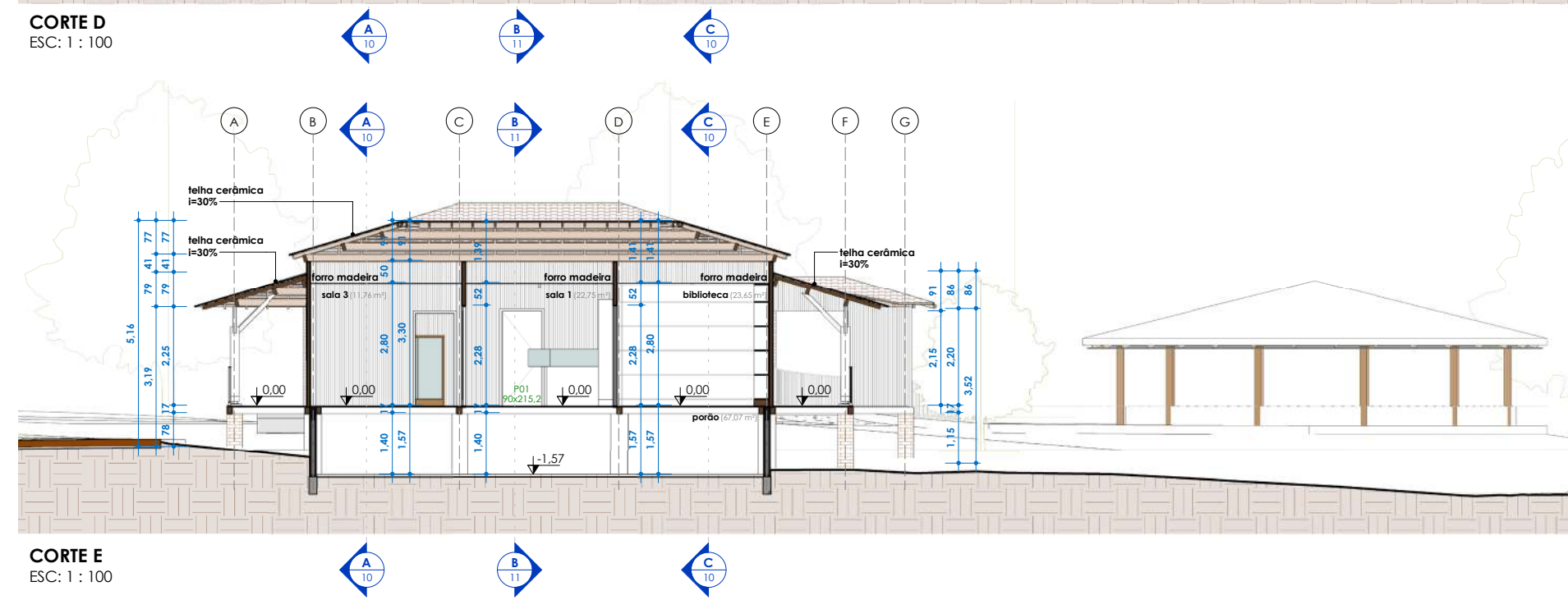
CORTE A
ESC: 1 : 100



CORTE C
ESC: 1 : 100



CORTE D
ESC: 1 : 100



CORTE E
ESC: 1 : 100

A leitura das temporalidades da edificação é reforçada pelo tratamento dado às esquadrias. No núcleo histórico, optou-se pela restauração das portas e janelas em madeira, preservando a composição original e a atmosfera da casa. Em contrapartida, no bloco das Oficinas, as novas aberturas são executadas em alumínio e vidro. Essa distinção material tem como objetivo demarcar o que é preexistência e o que é intervenção atual, além de garantir maior luminosidade e facilidade de manutenção para as áreas de produção.

Figura 80_Pátio interno.
Fonte: Autora, 2025.



As estratégias de **conforto ambiental** adotadas no projeto priorizam soluções passivas, buscando otimizar o desempenho térmico da edificação através do próprio desenho arquitetônico. Dado o exposto, a inserção do pátio interno pretende, através da ventilação cruzada, favorecer a exaustão do ar quente e assegurar a renovação contínua do ar nos ambientes de permanência, reduzindo a dependência de climatização artificial.

Para potencializar essa dinâmica, destaca-se a incorporação de um um painel de cobogós, construído com tijolo de solo-cimento. Posicionado na face posterior do pátio, a parede atua como um filtro permeável que permite a incidência de luz natural difusa e garante a ventilação cruzada permanente, essencial para a salubridade das áreas úmidas.

Além de seu desempenho bioclimático, o cobogó desempenha um papel crucial na mediação entre o interno e externo. Ao criar uma barreira, ele garante a intimidade do pátio interno e o acesso aos banheiros, protegendo-os de olhares diretos externos. Da mesma forma, o jogo de luzes, sombras e vislumbres do movimento interno instiga a curiosidade de quem passa por fora, convidando a comunidade a aproximar-se e descobrir o espaço, estabelecendo um diálogo entre o edifício e seu entorno.

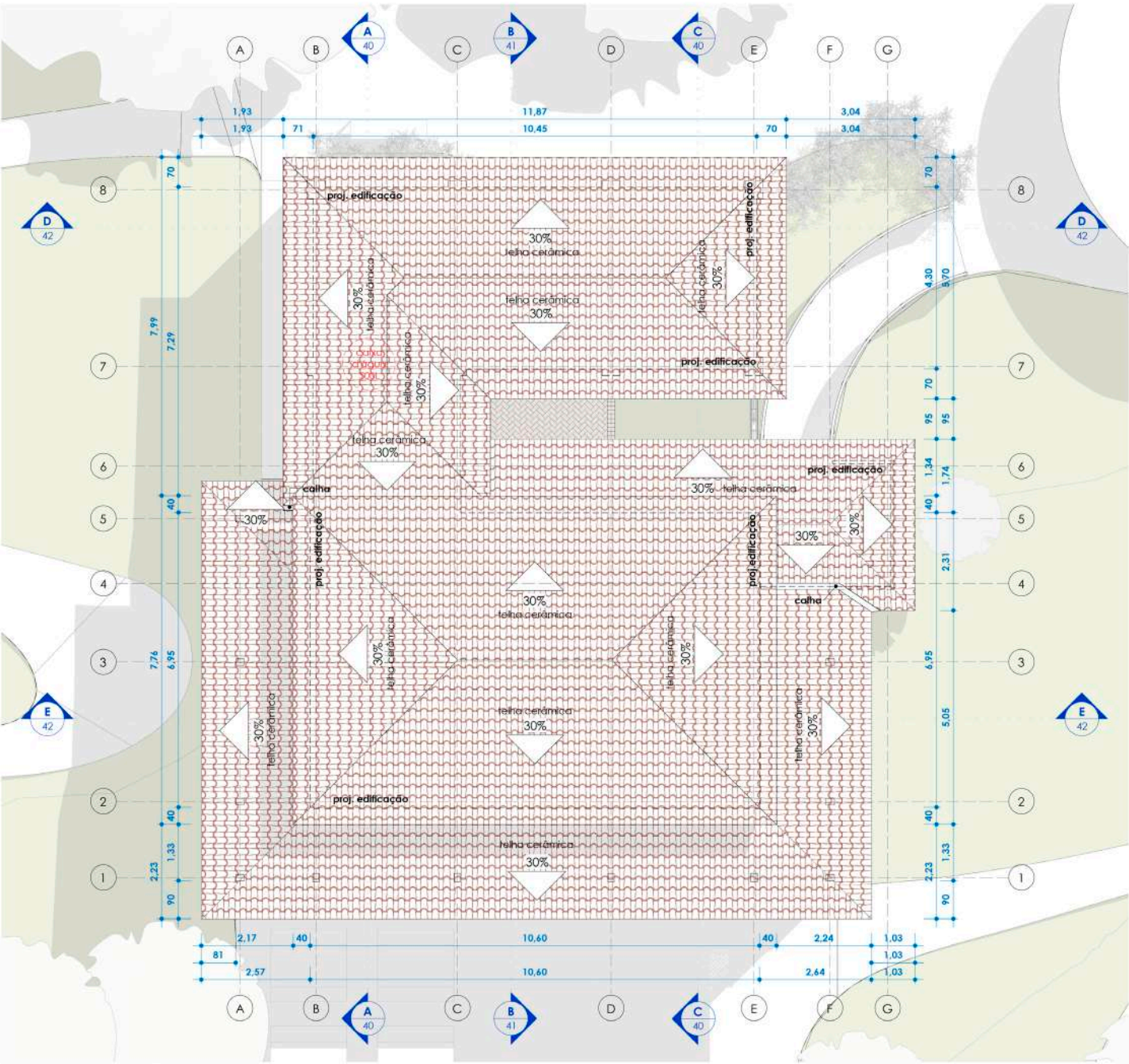


Figura 81_Planta - Pavimento Subsolo.
Fonte: Autora, 2025.



Figura 82_Fachada norte.
Fonte: Autora, 2025.

Por fim, a concepção da cobertura foi determinante para garantir a unidade do conjunto e o desempenho técnico da edificação. Em consonância com a materialidade predominante e o conceito de valorização da terra, optou-se pela utilização de telhas cerâmicas em toda a extensão do telhado, mantendo uma inclinação constante de 30%. Para tanto, o desenho do telhado adota uma tipologia de quatro águas que dialoga com a volumetria original, estendendo-se sobre o novo anexo de oficinas. Para solucionar o encontro entre os diferentes planos e garantir a estanqueidade do

edifício, foi projetado um sistema de captação de águas através de calhas metálicas, posicionadas nas junções dos blocos.

Ademais, destaca-se a generosidade dos beirais, que avançam sobre as varandas e a nova parede de pau-a-pique. Esse prolongamento da cobertura cumpre uma função de proteção das vedações contra a incidência direta da chuva e do sol, garantindo a durabilidade dos materiais naturais empregados na bioconstrução.

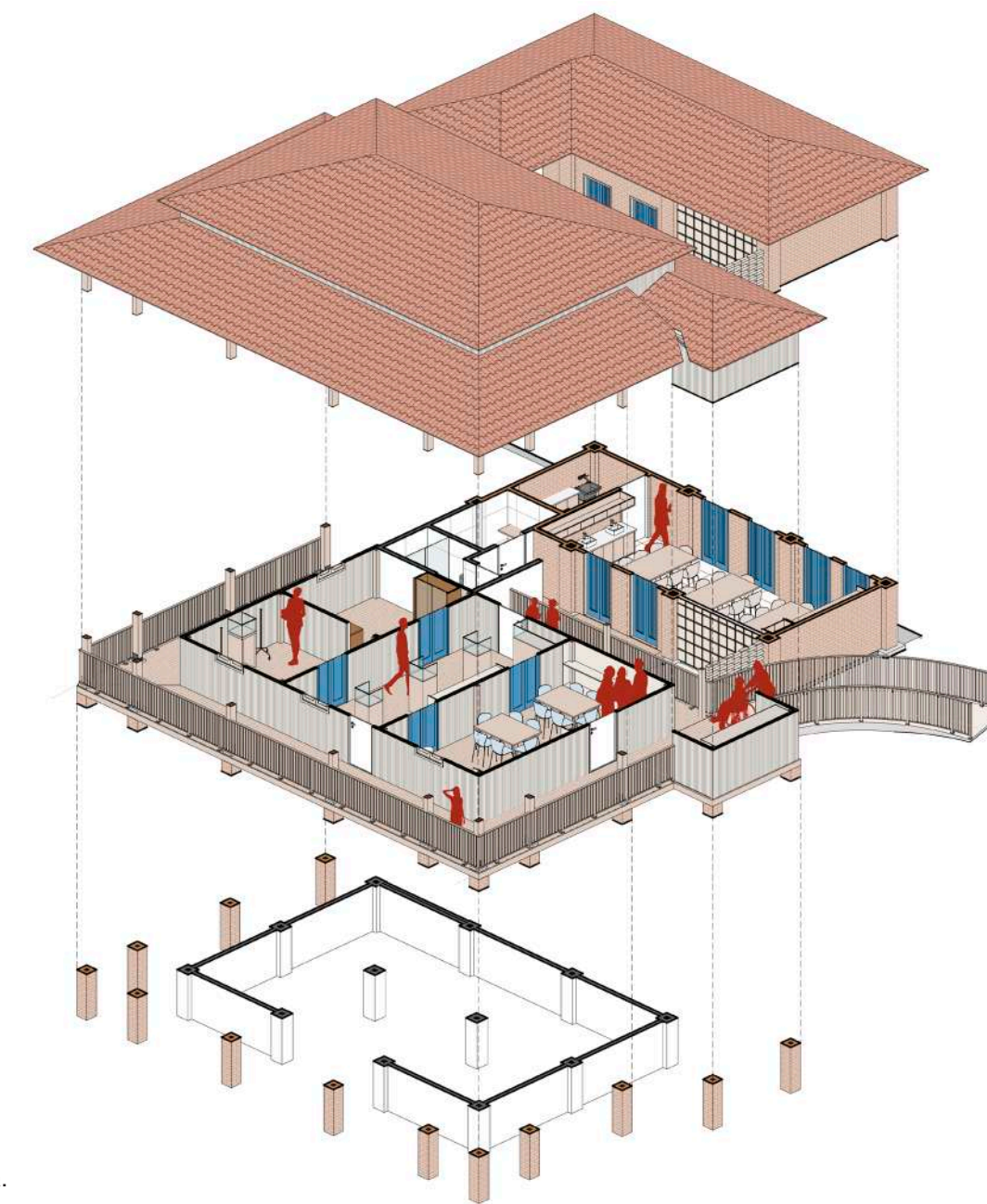
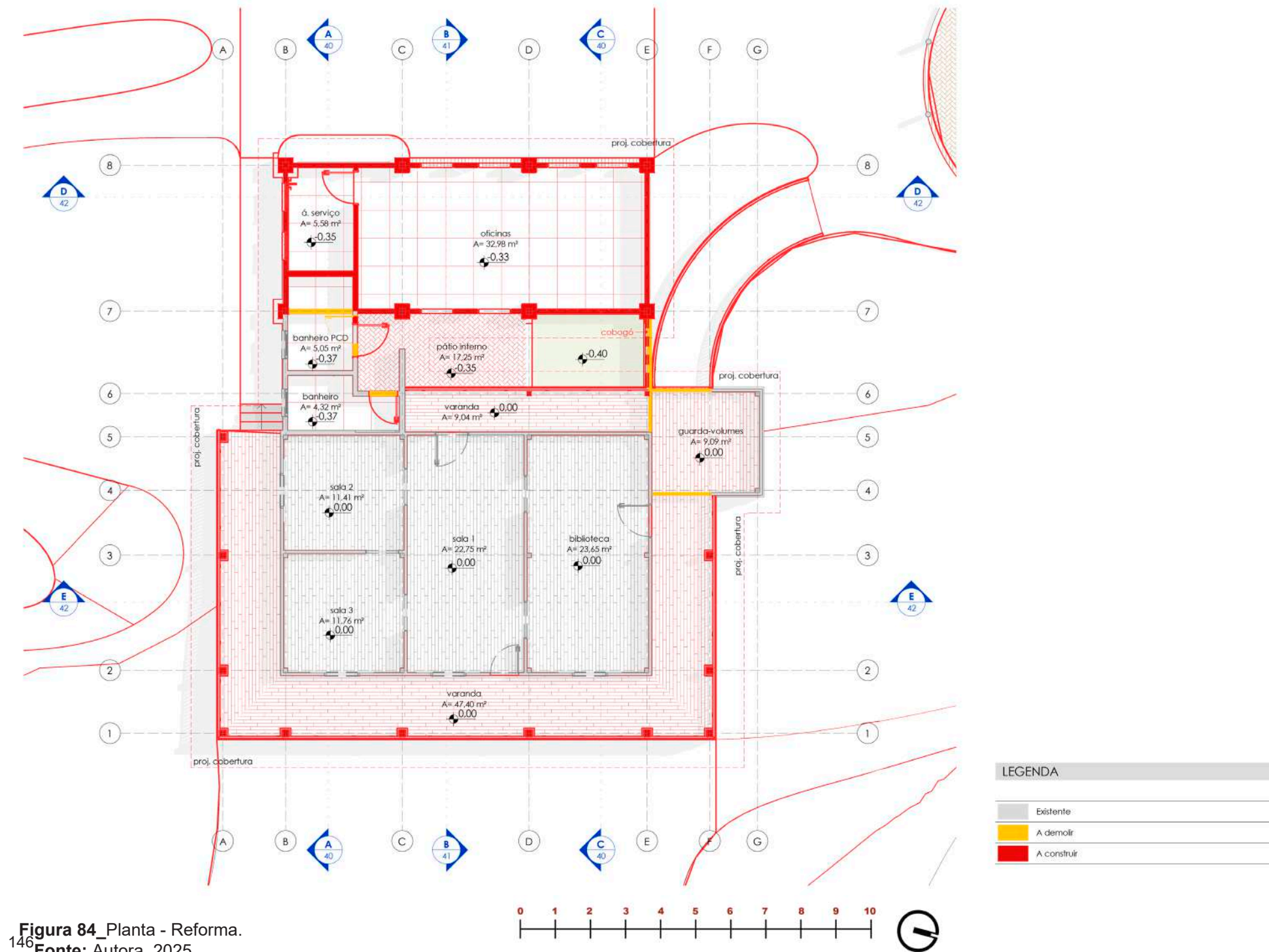


Figura 83_Isométrica.
Fonte: Autora, 2025.



Em síntese, a proposta arquitetônica materializa-se através de uma postura crítica e respeitosa diante da preexistência, onde cada operação responde a uma diretriz de valorização do patrimônio, estabelecendo uma distinção clara entre as camadas temporais do edifício.

O núcleo histórico do museu, correspondente ao bloco principal, foi mantido em sua quase totalidade. A estratégia de preservação respeita a integridade das vedações originais e da configuração espacial das salas de exposição e biblioteca, limitando as intervenções neste setor a ações de reparo e adequações pontuais de estrutura.

Dessa forma, as demolições concentraram-se na zona de transição entre os blocos. A remoção da cobertura e das paredes do antigo setor de serviços foi a operação chave para a criação do pátio interno, liberando o vão necessário para a ventilação e iluminação do conjunto. Observa-se também a abertura pontual na madeira da antiga Sala 4, necessária para viabilizar a conexão com a nova rampa de acesso.

As novas construções possibilitam a expansão do programa na porção posterior do museu. Em alvenaria de tijolo ecológico, combinada a um painel de pau-a-pique, ergue-se o novo volume das Oficinas. Destaca-se ainda a construção do elemento de vedação em cobogó, que fecha o pátio sem bloquear o vento, e a execução da rampa lateral, inserindo a camada de acessibilidade que o edifício original não possuía.

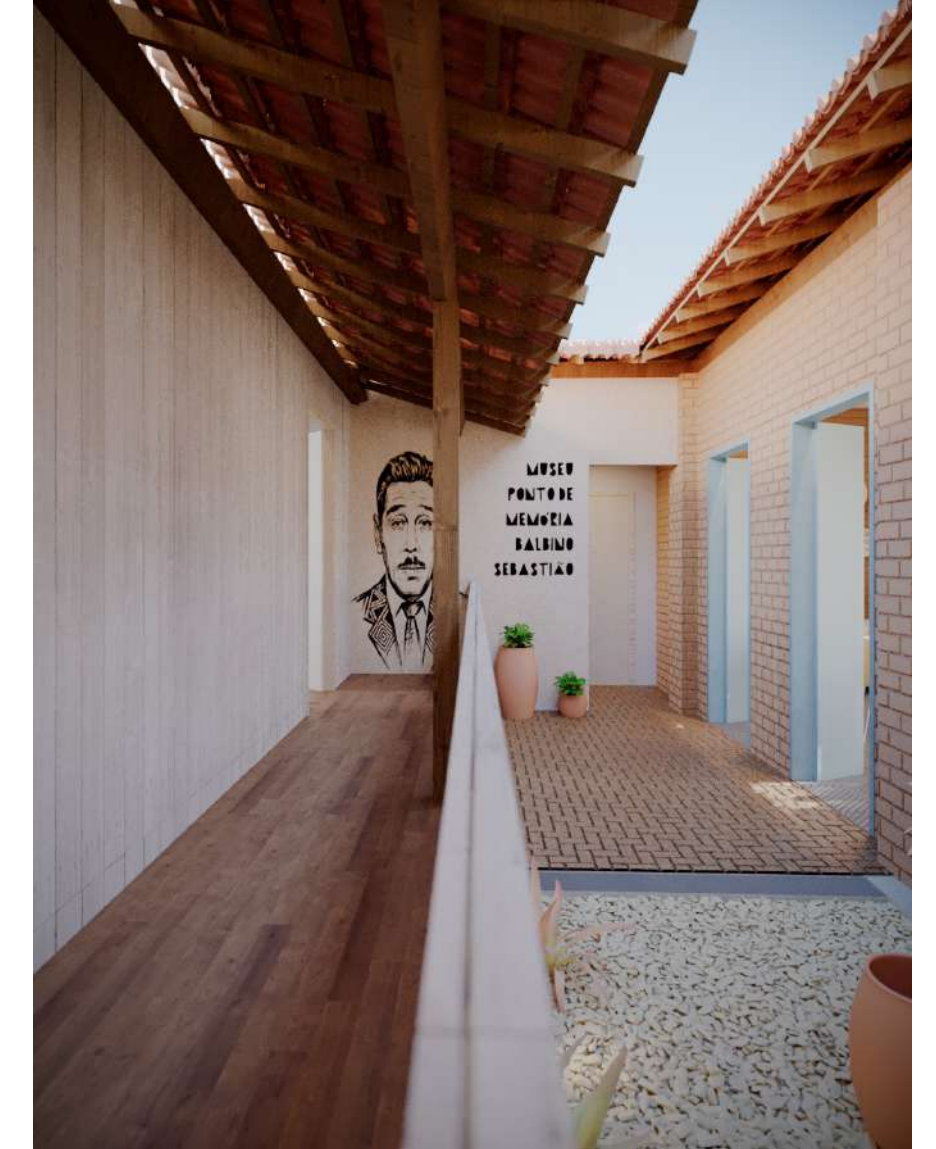


Figura 85_Pátio interno.

Fonte: Autora, 2025.

O Pilárvore: uma reinterpretação estrutural

Perante o comprometimento diagnosticado na estrutura da varanda, a intervenção exigiu a substituição dos apoios originais. Para solucionar essa demanda sem recorrer a um falso histórico, desenvolveu-se um elemento estrutural único, batizado de “**Pilárvore**”. Este componente nasce da reinterpretação dos pilares de madeira da casa original, preservando-se a lógica da estrutura vertical e do travamento superior, mas altera-se a geometria para estabelecer um novo diálogo com a edificação.

Formalmente, o Pilárvore caracteriza-se pela expansão de mãos-francesas, que aqui se alongam e se abrem como galhos, evocando a silhueta de uma árvore. Essa geometria ramificada cumpre, sobretudo, uma função estrutural ao ampliar a área de apoio da cobertura, reduzindo os vãos e aliviando a carga transferida para a antiga estrutura da casa.

Para materializar este elemento, optou-se pelo uso de madeira engenheirada, ou seja, Madeira Laminada Colada (MLC). Diferentemente da madeira maciça original, esta tecnologia oferece precisão dimensional, alta resistência mecânica e maior durabilidade frente às intempéries. Visando evitar as patologias de apodrecimento identificadas

no estudo inicial, o Pilárvore é ancorado sobre uma base elevada de concreto, conectado por meio de suportes metálicos que garantem o distanciamento da umidade ascendente, garantindo a longevidade da peça.

Da mesma forma como as árvores da Aldeia Kopenoti oferecem sombra e proteção, a nova estrutura sustenta o “chapéu” da casa, criando um espaço de transição acolhedor. Assim, o Pilárvore sintetiza a postura projetual da intervenção, utilizando a tecnologia do presente para reverenciar a memória do passado.

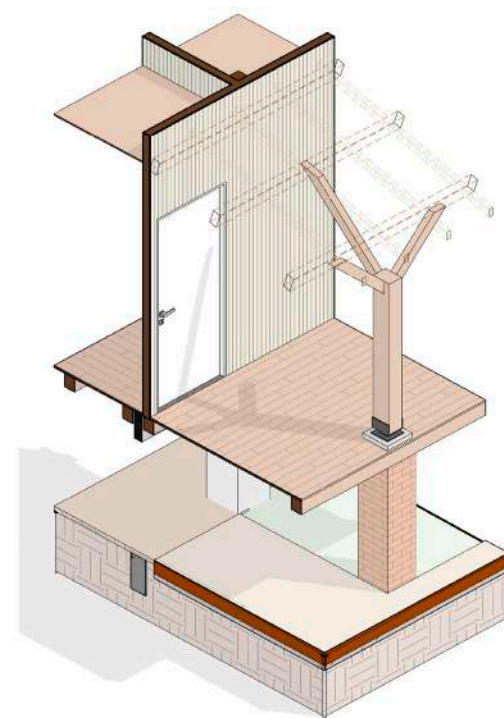
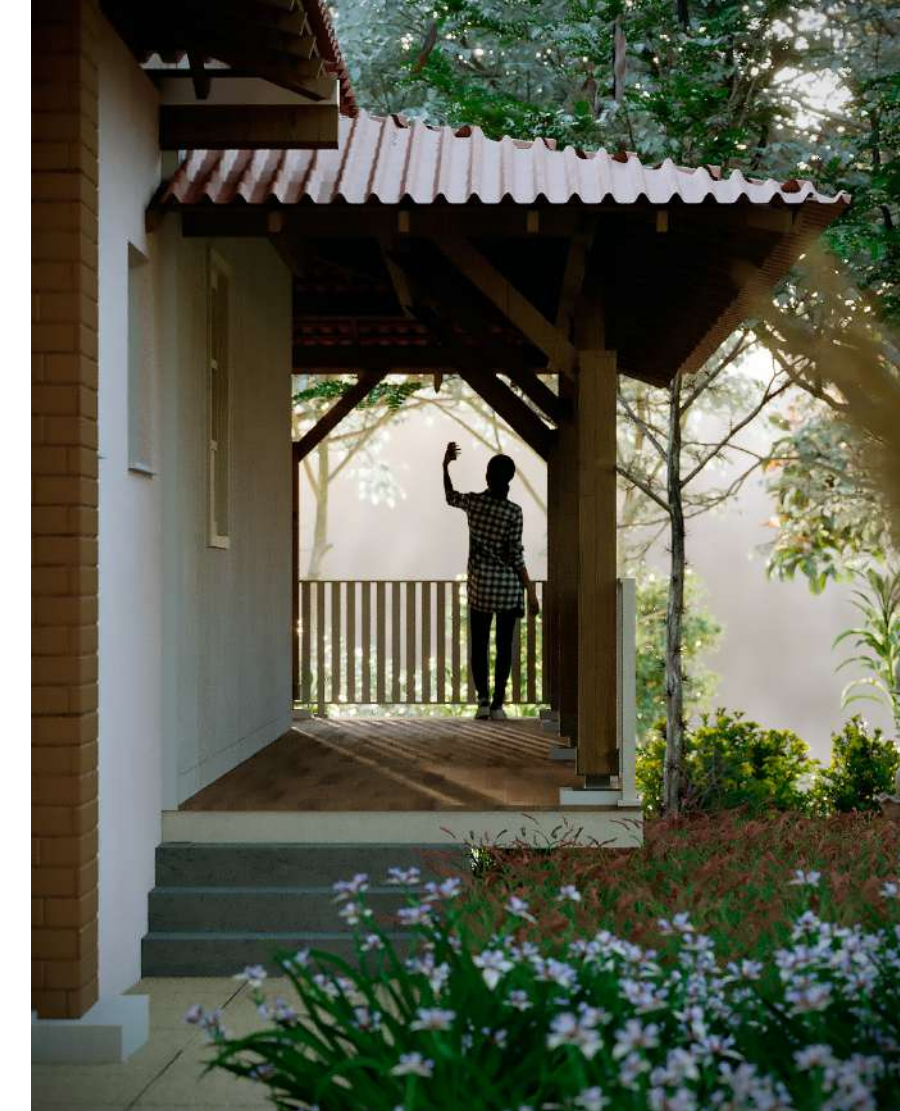


Figura 86_Diagrama Pilárvore.
Fonte: Autora, 2025.



Figuras 87 e 88_Pilares da varanda.
Fonte: Autora, 2025.

Expografía

O projeto de interiores e expografia foi concebido como uma extensão da arquitetura, buscando valorizar o acervo existente e acolher as novas produções da comunidade, em especial as obras do mestre Irineu Sebastião. O desenho do mobiliário inspira-se nas peças originais da casa, reinterpretando-as para oferecer melhores condições de conservação e visualização, sem descaracterizar a atmosfera que permeia o museu.

No núcleo principal, a organização do layout obedece a uma lógica curatorial temática. A Sala 1 dedica-se à materialidade da **terra e da natureza**, exibindo peças de cerâmica, sementes e folhas de espécies nativas utilizadas no artesanato, conectando o visitante à base da cultura material Terena. A Sala 2 assume o papel de guardião da memória institucional e política, narrando a **história da própria edificação**, desde a antiga sede da FUNAI até o momento presente, através de mobiliários de época e de uma galeria fotográfica dedicada aos caciques e lideranças da aldeia. Por fim, a Sala 3 celebra a **identidade visual e o corpo indígena**, expondo vestuários tradicionais e adereços em suportes que ressaltam a riqueza dos grafismos e texturas.

No ambiente da Biblioteca, o layout foi reestruturado para fomentar a pesquisa e a documentação. Por conseguinte, foram introduzidas novas estantes para o acervo bibliográfico,



Figura 89_Planta - Layout.
Fonte: Autora, 2025.



Figuras 90 e 91_Exposição Sala 1.
Fonte: Autora, 2025.





Figuras 92, 93 e 94_Exposição Sala 2, Sala 3 e Biblioteca.
Fonte: Autora, 2025.



mesas de estudo e um suporte audiovisual para a divulgação de pesquisas digitais.

Um aspecto técnico fundamental do mobiliário é a sua independência estrutural, uma vez que os armários são autoportantes e móveis, não sendo fixados nas paredes de madeira. A estratégia visa preservar a integridade física da vedação, evitando perfurações e sobrecargas.

Em contraposição ao caráter fixo do museu, o setor de Oficinas adota um layout flexível, composto por mesas e cadeiras leves e modulares, selecionadas para atender às dinâmicas das aulas de cerâmica, grafismo e artesanato. Todavia, sua mobilidade é essencial para viabilizar o uso híbrido do espaço. Para isso, a facilidade de locomoção permite a liberação da área para a acomodação de colchões e sacos de dormir, atendendo à demanda de hospedagem eventual.

O projeto luminotécnico emprega focos de luz direcionados, utilizando spots instalados em trilhos e pendentes, que incidem diretamente sobre os tótems centrais e peças fixadas nas paredes. Assim, pretende-se criar uma hierarquia visual que guia o olhar do observador para a experiência expositiva, respeitando a conservação dos materiais sensíveis.



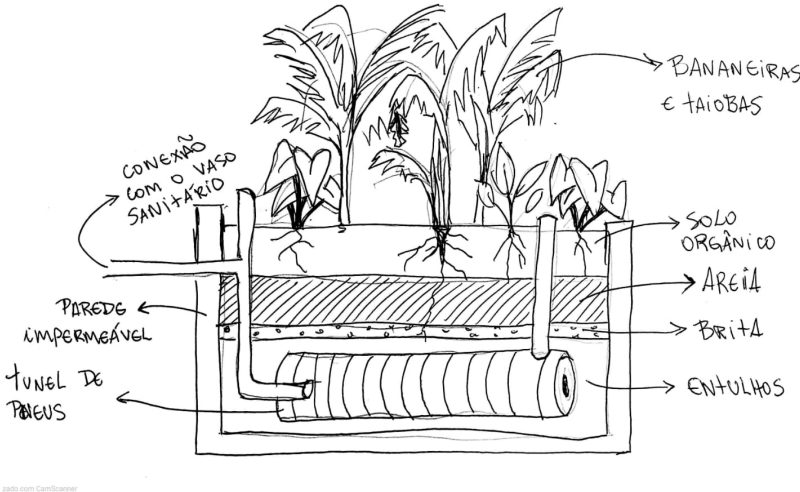
Figura 95_ Salão de Oficinas.
Fonte: Autora, 2025.

3.3.2 Banheiro ecológico

Assim como o espaço de oficinas, a concepção deste equipamento atende a uma solicitação direta da liderança comunitária, Irineu Sebastião, que enfatizou a necessidade de soluções sanitárias que não agredissem o ecossistema da aldeia. Para responder a essa demanda por sustentabilidade e autonomia, projetou-se um núcleo sanitário externo, fundamentado nos princípios da bioconstrução.

A estrutura utiliza materiais de baixo impacto ambiental, como madeira e o tijolo de solo-cimento, buscando estabelecer uma unidade junto ao museu. Contudo, o diferencial reside em seu sistema de saneamento. Diferentemente das fossas convencionais, adotou-se o tratamento de águas oriundas das bacias sanitárias por meio de um Tanque de Evapotranspiração (TEVAP), popularmente conhecido como “fossa de bananeiras”. Esse sistema consiste em uma estrutura impermeabilizada capaz de processar os resíduos orgânicos por digestão anaeróbia, posteriormente expelida pelas plantas por meio da transpiração natural. Da mesma forma, as águas cinzas provenientes das pias são direcionadas a um Círculo de Bananeiras, tecnologia que filtra o líquido no solo e aproveita os nutrientes para o cultivo.

Dessa forma, o banheiro ecológico materializa o desejo da comunidade de preservar seu território, evitando a contaminação do lençol freático e do solo , ao mesmo tempo em que transforma o saneamento em um elemento paisagístico integrado e educativo.



Figuras 96 e 97_Tanque de Evapotranspiração e Banheiros ecológicos.
Fonte: Autora, 2025.

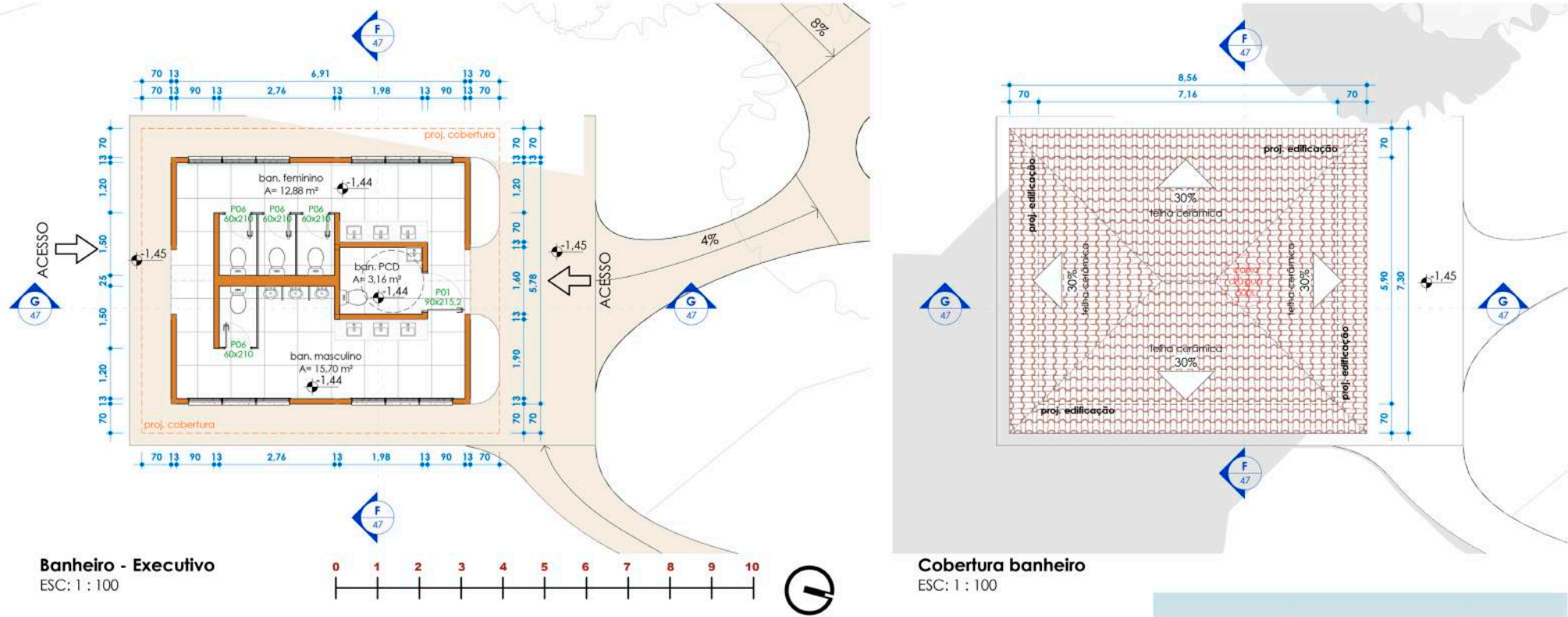
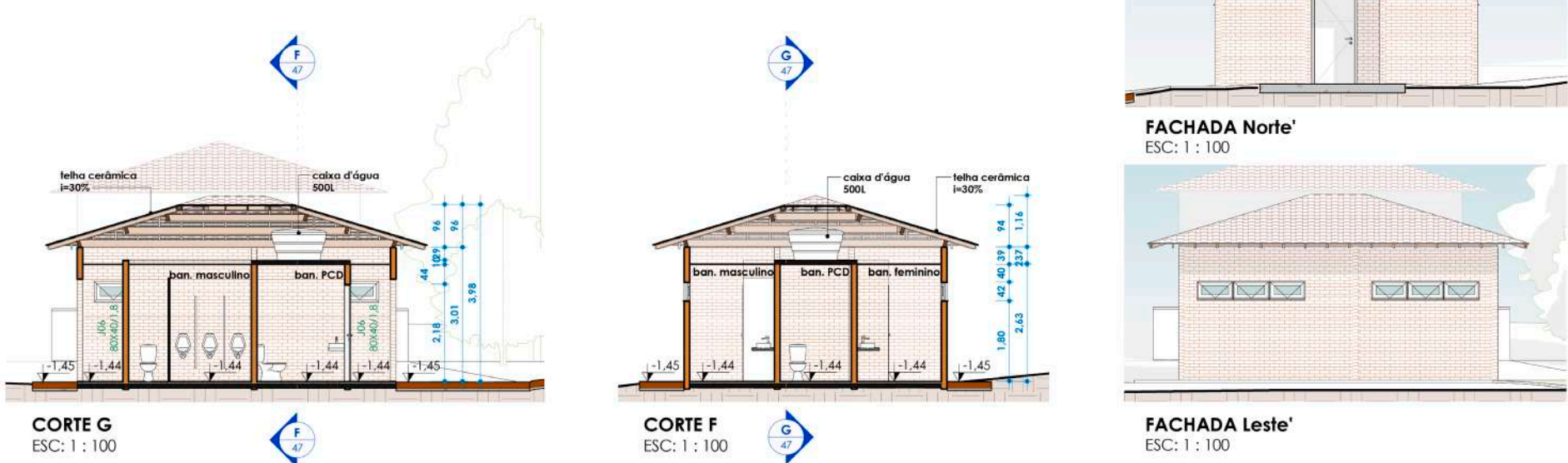


Figura 98_Banheiros ecológicos.
Fonte: Autora, 2025.



3.3.3 Áreas externas

O desenho dos percursos externos resgata a organicidade dos caminhos indígenas, trilhados na terra, criando uma sinuosidade que convida ao passeio. Para materializar esse traçado, optou-se por um sistema de pavimentação drenante, fundamental para o controle do escoamento superficial, responsável por facilitar a infiltração das águas pluviais no solo e prevenir processos erosivos.

Dada a relevância dos espaços livres como extensão do museu, o projeto paisagístico fundamentou-se em uma seleção de espécies adequadas aos biomas de transição que caracterizam a região: o Cerrado e a Mata Atlântica. Neste sentido, a introdução da vegetação nativa assume um papel pedagógico, servindo como ferramenta para despertar a consciência ambiental nas crianças e jovens, estimulando

o reconhecimento e a valorização da flora que compõe a paisagem.

A seleção foi definida com base no levantamento de espécies de ocorrência confirmada na região Noroeste do estado de São Paulo, especialmente no município de Bauru, tomando como referência bibliográfica o Projeto de Extensão “*Campina Experimental do Cerrado*”, da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design (FAAC - Unesp Bauru), em conjunto a “Lista de espécies indicadas para restauração ecológica para diversas regiões do Estado de São Paulo” (BARBOSA et al., 2015). Um recurso estratégico empregado nessa seleção foi a observação dos ciclos de floração e frutificação, considerando a alternância dos períodos para garantir que a paisagem do complexo se transforme e mantenha-se viva e colorida ao longo de todas as estações do ano.

Tabela 02_Seleção de espécies.
Fonte: Autora, 2025.

CARACTERIZAÇÃO DE ESPÉCIES					CHUVA			SECA						CHUVA		
Nome científico	Nome popular	Hábito	Alt. (cm)	Iluminação	JAN	FEV	MAR	ABR	MAI	JUN	JUL	AGO	SET	OUT	NOV	DEZ
<i>Andropogon leucostachyus</i> Kunth	Capim-membeca	Erva	100	Sol pleno	FL	FL	FL							FL	FL	FL
<i>Bromelia balansae</i> Mez.	Bromelia do cerrado	Erva	70 - 120	Meia-sombra	FL	FR	FR	FR	FR	FO	FO	FO	FO	FL	FL	FL
<i>Cissampelos ovalifolia</i> DC	Orelha-de-onça	Subarbusto	30 - 70	Sol pleno	FR	FR	FR	FO	FO	FO	FO	FO	FL	FL	FR	FR
<i>Digitaria ciliaris</i> (Retz.) Koeler	Capim-colchão	Erva	70	Sol pleno	FL	FL	FL	FL						FL	FL	FL
<i>Maranta leuconeura</i>	Maranta	Erva	15 - 40	Sombra	FO	FO	FO	FO	FO	FO	FO	FO	FO	FO	FO	FO
<i>Neomarica caerulea</i>	Falso Lírio	Erva	60 - 120	Sol pleno	FL	FL	FL	FO	FO	FO	FO	FO	FL	FL	FL	FL
<i>Rhynchanthera hispida</i> Naudin	Erva-das-ovelhas	Subarbusto	80	Sol pleno	FL	FL	FL	FL	FL	FL	FO	FO	FO	FO	FO	FL
<i>Senna rugosa</i>	casiruba	Arbusto	100	Sol pleno	FL	FL	FL	FL	FL	FO	FO	FO	FO	FO	FO	FL
<i>Sinningia elatior</i> (Kunth) Chautems	Siningia	Erva	30 - 100	Meia-sombra	FL	FL	FO	FO	FO	FO	FO	FO	FO	FO	FO	FL
<i>Thaumatococcus bipinnatifidum</i>	Guaimbê	Arbusto semi-lenhoso	200 - 400	Sol pleno	FR	FR	FR	FO	FO	FO	FO	FO	FL	FR	FR	FR



Figuras 99 e 100_Praça 1.

Fonte: Autora, 2025.

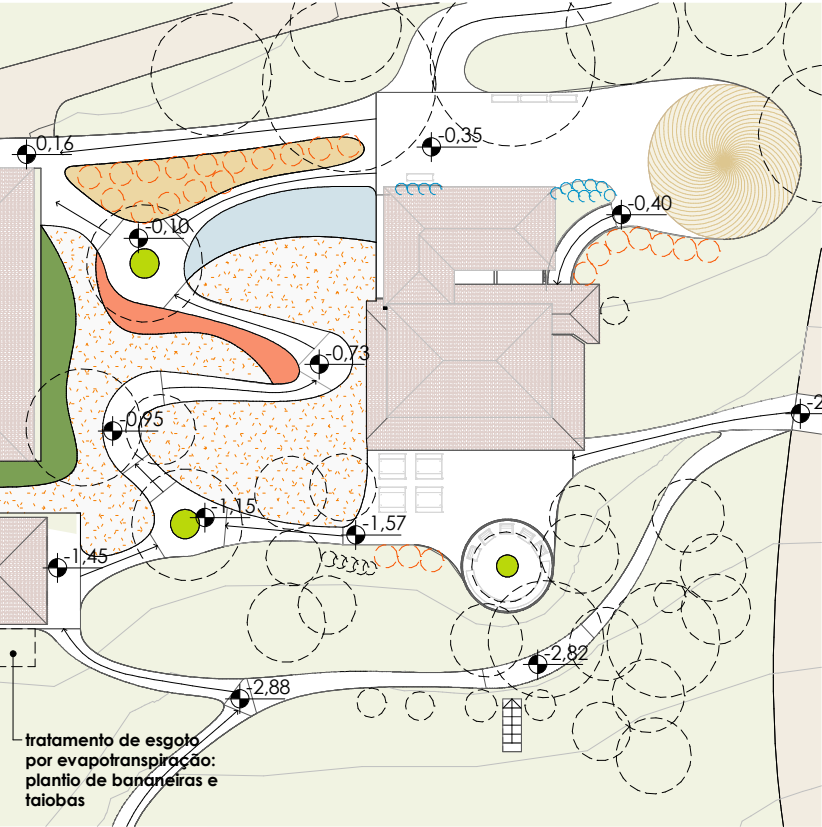


Figuras 101 e 102_Praça 2.
Fonte: Autora, 2025.



- 1- Falso-Íris; 2- Capim-membeca;
3- Siningia; 4- Bromélia do Cerrado;
5- Guaimbe; 6- Capim-colchão,
7- Casiruba; 8- Erva-das-ovelhas;
9- Orelha-de-onça.

A composição resultante promove um diálogo visual entre a exuberância tropical, típica da Mata Atlântica, e a resiliência característica do Cerrado. Vale destacar, contudo, que a intervenção propõe a manutenção integral dos elementos arbóreos preexistentes.



LEGENDA			
	Vegetação pré-existente		
	Senna rugosa (Casiruba)	Casiruba	22 unid
	Rhynchanthera hispida Naudin	Erva-de-ovelha	13 unid
	Andropogon leucostachyus Kunth	Capim-membeca	55 m²
	Neomarica caerulea	Falso Lírio	42 m²
	Bromelia balansae Mez.	Bromélia do Cerrado	25 m²
	Sinningia elatior (Kunth) Chautems	Siningia	285 m²
	Thaumtophyllum bipinnatifidum	Guaimbê	38 m²
	Maranta leuconeura	Maranta	9 m²

Figura 103_Planta - Paisagismo.
Fonte: Autora, 2025.



Figura 104_Jardim de esculturas.
Fonte: Autora, 2025.

No percurso contemplativo entre os edifícios, o Jardim de Esculturas expõe uma galeria a céu aberto, onde a arte se funde à paisagem para narrar a identidade do território. A curadoria deste espaço inspira-se na exposição “Emergentes”, do artista visual bauruense Ronaldo Gifalli, atualmente instalada no Jardim Botânico Municipal de Bauru.

Assim como na instalação original, as peças propostas são concebidas como totens cerâmicos verticais, criados em linguagem site-specific, ou seja, ligados ao ambiente em que se inserem. Inspiradas nas formas e texturas do Cerrado, essas esculturas dialogam com a ação do tempo e do clima, negando a estaticidade.

Um aspecto fundamental da referência artística reside em seu processo criativo, pautado pela autoria compartilhada. As obras resultam da união de peças modeladas por diversos artistas, que se fundem para constituir uma escultura única. Ao adotar essa dinâmica para o Jardim de Esculturas, o projeto celebra a força da coletividade, simbolizando que a preservação da memória e a resistência cultural são conquistas alcançadas através da união de muitas mãos.

A materialidade cerâmica das obras reforça, mais uma vez, o conceito da “Arquitetura no Tempo do Barro” e a tradição artesanal Terena. Ao dispor esses elementos ao longo dos caminhos sinuosos, o projeto convida o visitante a uma experiência sensorial onde a arte não é um objeto isolado, mas uma “emergência” da própria terra.



Figuras 105 e 106_Jardim de esculturas.
Fonte: Autora, 2025.

Como ferramenta complementar à representação gráfica, foi desenvolvido um tour virtual que percorre a todo o complexo arquitetônico e paisagístico. Este recurso visa auxiliar na visualização da proposta, permitindo melhor compreensão das escalas, da materialidade e da atmosfera projetada.

A experiência imersiva encontra-se disponível para acesso através do link ou QR Code ao lado:

<https://tour.meupasseiovirtual.com/view/iK6iWFE7XKg>





CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o desenvolvimento deste trabalho, evidenciou-se o papel da arquitetura como um instrumento de **resgate e fortalecimento da identidade cultural**. A proposição do Centro de Memória Cultural Terena, fundamentada em uma imersão no contexto da Aldeia Kopenoti, tem o potencial de gerar benefícios que transcendem a simples edificação, abrangendo a preservação de saberes ancestrais e a valorização da memória coletiva de uma comunidade historicamente marginalizada.

Em um cenário marcado pela carência de espaços adequados para a transmissão da cultura, o projeto propõe-se como um ponto de encontro que viabiliza a troca de conhecimentos entre as gerações. A pesquisa demonstrou que a arquitetura indígena não é estática, mas um organismo vivo que se adapta ao tempo e ao território. Portanto, destaca-se, a relevância da metodologia participativa adotada, que permitiu transformar a escuta das lideranças e dos moradores em diretrizes projetuais concretas, garantindo que o espaço reflita os valores, os ritmos e a cosmovisão do povo Terena.

A proposta arquitetônica se apresenta como uma síntese entre a técnica e a cultura, materializada no conceito de “Arquitetura no Tempo do Barro”. Ao requalificar uma estrutura pré-existente, o projeto ressignifica um símbolo de vigia estatal, convertendo-o em um território de autonomia. A organização espacial, aliada às soluções construtivas de baixo impacto, busca atender às demandas ambientais e sociais, promovendo ambientes acolhedores e funcionais.

Nesse sentido, o desenvolvimento da pesquisa evidenciou que projetar em territórios tradicionais exige, antes de tudo, uma postura de escuta ativa e sensível, confirmando a premissa de que o protagonismo do processo deve ser integralmente da comunidade. Soma-se a isso a necessidade de ampliar o repertório técnico sobre o tema, visto a escassez de produção bibliográfica específica. Apesar disso, iniciativas contemporâneas de escritórios como Rosenbaum Arquitetura

e Design, Atelier Marko Brajovic e de arquitetos como José Afonso Portocarrero e Günter Weimer têm aberto caminhos fundamentais nesse campo. Ao desenvolverem trabalhos que dialogam com os saberes originários, esses profissionais não apenas preenchem lacunas técnicas, mas atuam politicamente na divulgação e valorização da cultura indígena no Brasileira. Esse esforço coletivo evidencia a importância de uma prática que não imponha soluções externas, mas que aprenda com o local para propor inovações sustentáveis e culturalmente apropriadas.

Ao reforçar o papel da arquitetura na construção de uma sociedade mais diversa e respeitosa, este trabalho destaca a capacidade do projeto arquitetônico de contribuir para a salvaguarda do patrimônio imaterial. Desse modo, o novo Museu Ponto de Memória Balbino Sebastião consolida-se como um dispositivo de resistência, reafirmando a relevância de soluções arquitetônicas, paisagísticas e expográficas pensadas para, e com, a comunidade.

Conclui-se, portanto, que o novo Centro de Memória Cultural Terena não busca ser um monumento estático, mas um organismo vivo. A arquitetura aqui proposta apresenta-se como um suporte para a perpetuação dos saberes ancestrais, um espaço de acolhimento que, ao honrar o passado, projeta um futuro de valorização para a Aldeia Kopenoti, garantindo que a história de Araribá seja, de fato, eternizada.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal, 2016. 496 p. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm Acesso em: 12 nov. 2024.

BRASIL. Lei nº 6.001, de 19 de dezembro de 1973. Dispõe sobre o Estatuto do Índio. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, p. 13177, 21 dez 1973. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6001.htm#:~:text=LEI%20N%C2%BA%206.001%2C%20DE%2019,sobre%20o%20Estatuto%20do%20%C3%8Dndio.&text=Art.,e%20harmoniosamente%2C%20%C3%A0%20comunh%C3%A3o%20nacional . Acesso em: 10 nov. 2024.

BRASIL. Lei nº 1.775, de 8 de janeiro de 1996. Dispõe sobre o procedimento administrativo de demarcação das terras indígenas e dá outras providências. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, p. 265, 9 jan. 1996. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d1775.htm#:~:text=DECRETO%20No%201.775%2C%20DE,da%20Constitui%C3%A7%C3%A3o%2C%20e%20no%20art . Acesso em: 10 nov. 2024.

BRASIL. Lei nº 6.040, de 7 de Fevereiro de 2007. Institui a Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, n. 28, p. 316, 8 fev. 2007. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/legislacao/94949/decreto-6040-07#art-3>. Acesso em: 12 nov. 2024.

BANIWA, Braulina. KANGANG, Jozélia. MANDULÃO, Giovana. **MULHERES: corpos-território indígenas em resistência!** Porto Alegre: : Fundação Luterana de Diaconia : Conselho de Missão entre Povos Indígenas, 2023. 32 p.

BITTENCOURT, Circe Maria. LADEIRA Maria Elisa. **A história do povo Terena**. 1. ed. Brasília: MEC, 2000. 156 p.

BRULON, Bruno. OS MITOS DO ECOMUSEU: Entre a representação e a realidade dos museus comunitários. **MUSA: Revista Brasileira de Museus e Museologia**. Brasília, v. 7, n. 6, p. 10-23, 2014.

BONISSONI, Natammy Luana de Aguiar et al. **ACESSO AOS DIREITOS FUNDAMENTAIS: Uma abordagem da pauta indígena**. 1. ed. Brasília, ENAP, 2021. 18 p.

BORELLI, Silvia Helena Simões. LUZ, Mara L. Manzoni. INTRODUÇÃO. In: MONTEIRO, J. M. et al (org.). **ÍNDIOS NO ESTADO DE SÃO PAULO: Resistência e Transfiguração**. São Paulo: Editora Yankatu, 1984. cap. 1, p. 9-20.

BORELLI, Silvia Helena Simões. OS KANGANG NO ESTADO DE SÃO PAULO: Constantes Históricas e Violência Deliberada. In: MONTEIRO, J. M. et al (org.). **ÍNDIOS NO ESTADO DE SÃO PAULO: Resistência e Transfiguração**. São Paulo: Editora Yankatu, 1984. cap. 3, p. 45-82.

CANTALICE, Aristóteles. A armação tectônica na arquitetura amazônica de Severiano Porto. In: **A LÍNGUA QUE HABITAMOS**, IV. 2017, Belo Horizonte. Anal, Belo Horizonte: Academia de Escolas de Arquitetura e Urbanismo de Língua Portuguesa, 2017.

CASTELLO BRANCO, Bernardo. Arquitetura indígena brasileira: da descoberta aos dias atuais. **Revista de Arqueologia**, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 69–85, 1993.

CARVALHAL, André. ARQUITETURA SLOW: O valor do tempo nas construções. **Archdaily**. CARVALHAL, André, c2023. Disponível em: <https://blog.archtrends.com/arquitetura-slow/>. Acesso em: 25 set. 2024.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e democracia** / Marilena Chauí. 2. ed. Salvador: Secretaria da Cultura, 2009. 68 p.

CHAVES, Kena Azevedo. CORPO-TERRITÓRIO, REPRODUÇÃO SOCIAL E COSMOPOLÍTICA: Reflexões a partir das lutas das mulheres indígenas no Brasil. **Scripta Nova. Revista Eletrônica de Geografia e Ciências Sociais**, Barcelona: Universidade de Barcelona, v. 25, n. 4, p. 51-71, 2021.

CHAGAS, Mário. GOUVEIA, Inês. MUSEOLOGIA SOCIAL: Reflexões e práticas (à guisa de apresentação). **Cadernos do CEOM**, Chapecó, v. 27, n. 41, dez. 2014.

COSTA, Luciana de C. N. GASTAL, Susana de A. **PAISAGEM CULTURAL: Diálogos entre o Natural e o Cultural**. In: Saberes e fazeres no turismo: Interfaces, VI. 2010, Caxias do Sul. Anais [...]. Caxias do Sul: Universidades de Caxias do Sul, 2010. Disponível em: https://www.ucs.br/ucs/tplSeminTur2010/eventos/seminario_de_pesquisa_semintur/anais/gt03/arquivos/03/Paisagem%20Cultural.pdf. Acesso em: 12 mai. 2024.

DAMBRÓS, Cristiane. **CONTEXTO HISTÓRICO E INSTITUCIONAL NA DEMARCAÇÃO DE TERRAS INDÍGENAS NO BRASIL**. Universidade Estadual Paulista (UNESP). Ourinhos, v. 22, n. 48, p. 174-189, 2019.

DELPHIM, Carlos Fernando de Moura. **O espírito da paisagem**. In: Os sentidos: jardins e paisagem, Vol. 16, n. 1. 2010, on-line. Revista Brasileira de Horticultura Ornamental: Sociedade Brasileira de Floricultura e Plantas Ornamentais, 2010. p. 31-33. DOI: <https://doi.org/10.14295/rbho.v16i1>.

EAGLETON, Terry. Versões de cultura. In: EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Editora UNESP, 2005. cap. 1, p. 9-50.

ARGISSOLOS VEMELHO-AMARELOS. **Plataforma Embrapa**. Brasília, DF. ARGISSOLOS VEMELHO-AMARELOS, c2021. Disponível em: <https://www.embrapa.br/agencia-de-informacao-tecnologica/territorios/territorio-mata-sul-pernambucana/caracteristicas-do-territorio/recursos-naturais/solos/argissolos-vermelho-amarelos>. Acesso em: 21 nov. 2024.

FIGUEIRA, Luís Mota. RAMOS, Dina. **MUSEUS DE COMUNIDADE: Manual de apoio à gestão**. 1. Portugal, Universidade de Aveiro. UA Editora, 2019. 272 p.

FILHO, Aderval Costa. MENDES, Ana Beatriz Vianna. **DIREITOS DOS POVOS E COMUNIDADES TRADICIONAIS**. 1. ed. Belo Horizonte: Superintendência de Comunicação Integrada - MPMG, 2014. 52 p.

FREIRE, José Ribamar Bessa. A descoberta do museu pelos índios. In: ABREU, Regina. CHAGAS, Mário.(org.). **MEMÓRIA E PATRIMÔNIO ENSAIOS CONTEMPORÂNEOS**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p. 217-253.

FREIRE, José Ribamar Bessa. FREIRE, Maria José. **CADERNO POVOS INDÍGENAS POVOS ORIGINÁRIOS: Trilhos da Alfabetização**. 1. ed. Rio de Janeiro: FGV DGPE, 2024. 148 p.

FONSECA, Roger Pamponet et al. BRUTALISMO AMAZÔNICO: A obra de Severiano Mário Porto. **X SEMINÁRIO DO COMOMO BRASIL**. Curitiba, PR. c2013. Disponível em: https://docomomobrasil.com/wp-content/uploads/2016/08/CON_31.pdf. Acesso em: 26 out. 2024.

GATTUPALLI, Ankitha. **Archdaily**. ARQUITETURA LENTA: Design internacional para o século XXI. c2023. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/995246/arquitetura-lenta-design-intencional-para-o-seculo-xxi>. Acesso em: 18 out. 2024.

GHISLENI, Camilla. **Archdaily**. MATERIAIS E TÉCNICAS DE CONSTRUÇÃO DOS POVOS INDÍGENAS BRASILEIROS COMO FUTURO PARA O PLANETA. c2022. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/987464/materiais-e-tecnicas-de-construcao-dos-povos-indigenas-brasileiros-como-futuro-para-a-arquitetura>. Acessado em: 25 out. 2024.

GONÇALVES, Natália Ostjen. **DO COLONIALISMO À CONTEMPORANEIDADE: A GÊNESE DA EXCLUSÃO INDÍGENA E SEUS REFLEXOS NA (IN)EFICÁCIA DAS POLÍTICAS PÚBLICAS DE SAÚDE ESPECÍFICAS PARA POVOS INDÍGENAS NO BRASIL**. 2013. 155 p. Dissertação (Mestrado em Direito Público) - Unidade Acadêmica de Pesquisa e Pós-graduação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2013.

GUIMARÃES, Viviane Wermelinger et al. RESISTÊNCIA JÁ! Fortalecimento e união das culturas indígenas. **MAE - Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, v. 1, p. 52, 2018.

HALL, Edward T. **A dimensão oculta**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 262 p.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Censo Demográfico**. Brasília, DF: IBGE, 2010.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Censo Demográfico**. Brasília, DF: IBGE, 2022.

KOPENAWA, Davi. ALBERT, Bruce. **A QUEDA DO CÉU: Palavras de um xamã yanomami**. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés; Prefácio de Eduardo Viveiros de Castro. 1º ed. São Paulo. Companhia das Letras, 2015. 736 p.

KRENAK, Ailton. **IDEIAS PARA ADIAR O FIM DO MUNDO**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. 104 p.

KRENAK, Ailton. **FUTURO ANCESTRAL**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. 128 p.

LARAIA, Roque de Barros. Da natureza da cultura ou da natureza à cultura. In: LARAIA, Roque de Barros. **CULTURA um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. cap. 1, p. 9-64.

LEITE, Maria Angela F. P. **Projeto e uso dos espaços públicos, o código e a interpretação**. In: CONGRESSO DA BRAZILIAN STUDIES ASSOCIATION, 3., 1996, Cambridge.

LIMA FILHO, Manuel. ATHIAS, Renato. **DOS MUSEUS ETNOGRÁFICOS ÀS ETNOGRAFIAS DOS MUSEUS: O lugar da antropologia na contemporaneidade**. In Rial, C. & Schwade, E. Diálogos Antropológicos Contemporâneos. Rio de Janeiro. ABA Publicações. 2016. 185 p.

MENEZES, Higor da Silva. **MEMORIAL DOS POVOS INDÍGENAS EM BRASÍLIA: Uma análise da arquitetura moderna em uma relação complexa com a instituição museu**. 2021. 71 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Curso de Museologia) - Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília, Universidade de Brasília, Brasília.

MILANESI, Luís. **A CASA DA INVENÇÃO: Biblioteca Centro de Cultura**. 3. ed. Cotia. Ateliê Editorial. 1997. 272 p.

“MORADIAS INFANTIS / Rosenbaum® + Aleph Zero” [Children Village / Rosenbaum + Aleph Zero] 21 Out 2020. **ArchDaily Brasil**. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/879961/moradias-infantis-rosenbaum-r-plus-aleph-zero>. Acessado em 16 Nov 2024.

MOREIRA, Susanna. **ArchDaily Brasil**. Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/1015369/ayuru-o-templo-da-floresta-atelier-marko-brajovic?ad_source=search&ad_medium=projects_tab. Acesso em: 04 out. 2024.

QUEIROZ, Eneida. MUSEUS HISTÓRICOS: poder, educação e sociedade. In: **Café História**. Disponível em: <https://www.cafehistoria.com.br/museus-historicos-educacao-sociedade>. Publicado em: 28 jan. 2019.

RIBEIRO, Rafael Winter. Paisagem: um conceito, múltiplas abordagens. In: RIBEIRO, Rafael Winter. **PAISAGEM CULTURAL E PATRIMÔNIO**. Rio de Janeiro: IPHAN/COPEDOC. 2007. cap. 1, p. 13-32.

ROSSI, Marcio. MAPA PEDOLÓGICO DO ESTADO DE SÃO PAULO: Revisado e ampliado. **Instituto Florestal**, São Paulo, 2017. v.1. p. 118, 2017.

RUSSI, Adriana. COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS, POVOS INDÍGENAS E PRÁTICAS DE REPRESENTAÇÃO: As mudanças nos processos museais com as experiências colaborativas. **Revista Sociedade e Cultura**. Universidade Federal de Goiás, vol. 21, n. 1, p. 24, 2018.

SÁ, Juliana Veloso. ELEMENTOS PARA PENSAR O CENTRO CULTURAL. In: SILVA, F. A. B. et al. (org.). **PATRIMÔNIOS DE PRÁTICAS NA CULTURA BRASILEIRA**. Rio de Janeiro: Editora IPEA, 2019. cap. 10, p. 237-256.

SABINO, Luíza Wehbe. SANTOS, Pollyanna. MULHERES, CORPO TERRITÓRIO E SAÚDE MENTAL INDÍGENA NO BRASIL, EM UMA PERSPECTIVA FEMINISTA DECOLONIAL. **Revista Religación**, Quito, Equador, v. 8, n. 35, p. 19, jan./mar. 2023.

SANTOS, José Luiz dos. **O QUE É CULTURA**. 16. ed. São Paulo:Brasiliense, 2006. 91 p.

SEVALHO, Gil. O “HOMEM DOS RISCOS” E O “HOMEM LENTO” E A TEORIZAÇÃO SOBRE O RISCO EPIDEMIOLÓGICO EM TEMPOS DE GLOBALIZAÇÃO. **Interface - Comunicação, Saúde, Educação**, Botucatu, v.16, n.40, p.7-19, jan./mar. 2012.

SIQUEIRA, Juliana Maria. MUSEOLOGIA SOCIAL E EDUCAÇÃO: o poder da memória para descolonizar o ensino. **Revista Fórum Identidades**, Itabaiana, v. 22, n. 22, p. 86-100, set./dez. 2016.

SLOW FOOD BRASIL. Movimento Slow Food. São Paulo, SP : **Slow Food Brasil**, c2023. Disponível em: <https://slowfoodbrasil.org.br/movimento/>. Acesso em: 29 set. 2024.

TERRA INDÍGENA ARARIBÁ - **Terras Indígenas no Brasil**. São Paulo, c2024. Disponível em: <https://terrasindigenas.org.br/pt-br/terras-indigenas/3599>. Acesso em: 12 nov. 2024.

TOLENTINO, Atila Bezerra. Museologia social: apontamentos históricos e conceituais. **Cadernos de Sociomuseologia**. Lisboa, v. 52, n. 8, p 21-44, 2016.

URQUIZA, Antonio H. A. et al. O povo Terena. In: URQUIZA, Antonio H. A. et al. **CONHECENDO OS POVOS INDÍGENAS NO BRASIL CONTEMPORÂNEO**. Campo Grande: Ed. UFMS, 2010. cap. 1, p. 9-29.

WEIMER, Gunter. **EVOLUÇÃO DA ARQUITETURA INDÍGENA**. 1. ed., Ediga, 2014. 386 p.

