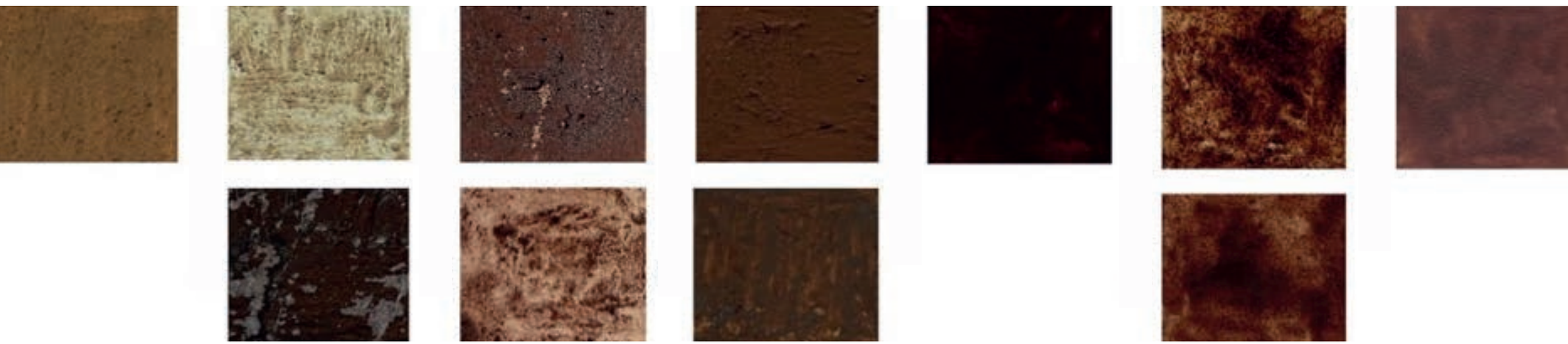


COR, TERRITÓRIO E PRÁTICAS PLURISSENSORIAIS NA AMAZÔNIA

Fábio Wosniak[1]

COLOR, TERRITORY, AND PLURISSENSORIAL PRACTICES IN THE AMAZON

COLOR, TERRITORIO Y PRÁCTICAS PLURISENSORIALES EN LA AMAZONÍA

1 Fábio Wosniak (UNIFAP) Doutor em Artes Visuais (UDESC). Professor da Licenciatura em Artes Visuais, membro permanente do PPCULT e do PROFARTES/UNIFAP, colaborador do ProfArtes/URCA. E-mail: f.wosniak@unifap.br. Lattes: https://lattes.cnpq.br/7881664333377978. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5881-7414.

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-26,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0006

PALÍNDROMO

RESUMO

Este artigo investiga a produção de pigmentos a partir da flora amazônica como prática estética e epistêmica. O objetivo é analisar como os processos de extração e transformação da cor, em tinturaria líquida, laca e pó, reorganizam modos de perceber e produzir conhecimento. Metodologicamente, o estudo se apoia na experimentação laboratorial com espécies como pau verônica, pariri, urucum e ouriço da castanha, articulada à abordagem das encanterias e ao debate decolonial. Os resultados mostram que a instabilidade cromática, longe de falha técnica, constitui chave de leitura: cada tonalidade condensa encontro entre planta, estação, água, clima e gesto. Conclui-se que a cor amazônica opera como agente epistêmico e relacional, propondo uma paleta plurissensorial que acolhe múltiplas sensibilidades e cosmopercepções.

Palavras-chave: Decolonialidade cromática. Pigmentos vegetais. Plurissensorialidade. Território.

ABSTRACT

Este artigo investiga a produção de pigmentos a partir da flora amazônica como prática estética e epistêmica. O objetivo é analisar como os processos de extração e transformação da cor, em tinturaria líquida, laca e pó, reorganizam modos de perceber e produzir conhecimento. Metodologicamente, o estudo se apoia na experimentação laboratorial com espécies como pau verônica, pariri, urucum e ouriço da castanha, articulada à abordagem das encanterias e ao debate decolonial. Os resultados mostram que a instabilidade cromática, longe de falha técnica, constitui chave de leitura: cada tonalidade condensa encontro entre planta, estação, água, clima e gesto. Conclui-se que a cor amazônica opera como agente epistêmico e relacional, propondo uma paleta plurissensorial que acolhe múltiplas sensibilidades e cosmopercepções.

Palavras-chave: Decolonialidade cromática. Pigmentos vegetais. Plurissensorialidade. Território.

RESUMEN

Este artículo investiga la producción de pigmentos a partir de la flora amazónica como práctica estética y epistémica. El objetivo es analizar cómo los procesos de extracción y transformación del color, en tintorería líquida, laca y polvo, reorganizan modos de percibir y producir conocimiento. Metodológicamente, el estudio se apoya en la experimentación de laboratorio con especies como pau verônica, pariri, urucum y ouriço da castanha, articulada al abordaje de las encanterias y al debate decolonial. Los resultados muestran que la inestabilidad cromática, lejos de ser una falla técnica, constituye una clave de lectura: cada tonalidad condensa un encuentro entre planta, estación, agua, clima y gesto. Se concluye que el color amazónico opera como agente epistémico y relacional, proponiendo una paleta plurisensorial que acoge múltiples sensibilidades y cosmopercepciones.

Palabras clave: Decolonialidad cromática. Pigmentos vegetales. Plurisensorialidad. Territorio.

1. INTRODUÇÃO

Pensar a cor a partir da Amazônia implica deslocar o olhar para além dos enquadramentos que a modernidade de matriz eurocêntrica impôs ao sensível. Mesmo quando atravessados por discursos recentes, os sistemas de conhecimento que estruturam a universidade seguem vinculados a uma lógica que toma o Ocidente como referência para determinar o que pode ser visto, enunciado e legitimado (Grosfoguel, 2016). Essa lógica não se limita à esfera conceitual: ela permeia modos de perceber, sentir e interpretar o mundo, produzindo uma colonialidade do ver. Trata-se de um regime de visualidade que define o que merece atenção e o que deve ser relegado ao silêncio, o que se reconhece como estética e o que é deslocado para o campo do rudimentar, do irrelevante ou mesmo do que não chega a existir como forma perceptível.

A Amazônia resiste aos enquadramentos da modernidade e revela um território que articula vida, memória e materialidade sem separar sujeito e objeto. Nesse contexto, a cor emerge como acontecimento que atravessa corpos e ambientes. Pensar uma estética decolonial implica deslocar categorias e modos de perceber, recuperando práticas silenciadas por um regime ocidental que hierarquiza e domestica o sensível.

As cores da flora amazônica revelam que o pigmento extraído das plantas condensa saberes da matéria e do território, pois cada tonalidade traz marcas do clima, da espécie e do gesto que a produz. Ao integrar técnica e ambiente, esses pigmentos recusam a padronização e expõem o que a colonialidade tentou ocultar, abrindo espaço para práticas criativas que se tornam gestos de resistência e afirmam modos outros de existir.

O texto propõe investigar a cor como matéria e pensamento, entendida ao mesmo tempo como território e como crítica. Ao analisar pigmentos extraídos da flora amazônica, encaminha que eles reabrem o campo sensível para formas de existência que o pensamento ocidentalizado tende a ignorar ou não legitimar. Ao aproximar território, estética e deco-

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-26,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0006

lonialidade, a cor deixa de ser um signo fixo e passa a operar como prática que desloca modos de ver, sentir e conhecer. Nesse processo, expõe os limites das hierarquias instituídas e convoca a imaginar o mundo da percepção da floresta e seus ciclos.

2. COLONIALIDADE DO VER E ABORDAGEM DAS ENCANTERIAS

A reflexão sobre a colonialidade[2] do ver exige reconhecer que aquilo que chamamos de "cultura" nunca é apenas o conjunto de práticas ou tradições de um povo. Como argumenta Spivak (2022), a cultura funciona como um regulador do saber: define quais práticas podem ser reconhecidas como conhecimento e organiza modos específicos de interpretar o mundo. Esse funcionamento silencioso molda não apenas discursos, mas também sensibilidades, instaurando pedagogias que nos ensinam o que é possível notar, interpretar e valorizar.

A lógica colonizadora, ao se colocar como referência universal, cria limites que definem o que pode ser reconhecido como visível ou significativo. Esse gesto sustenta um regime no qual alguns sujeitos são legitimados como produtores de teoria, enquanto outros permanecem confinados ao papel de exemplo ou material empírico. Spivak (2022) mostra que essa assimetria é constitutiva da modernidade colonial e estrutura o sensível por meio de hierarquias epistêmicas. Em instituições como museus, universidades e arquivos, tal dinâmica se intensifica no que a autora chama de pedagogia global da cultura, um mecanismo que administra diferenças e transforma subjetividades historicamente silenciadas em signos de diversidade, sem reconhecê-las como fontes de conhecimento.

2 O termo *colonialidade* refere-se ao padrão de poder instaurado pela modernidade europeia que perdura para além do colonialismo formal, articulando dimensões políticas, econômicas, epistêmicas e ontológicas. Não se limita à ocupação territorial, mas molda modos de conhecer, de existir e de perceber o mundo. O conceito foi formulado no âmbito do grupo modernidade/colonialidade, especialmente por Aníbal Quijano (2005).

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-26,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0006

Esse enquadramento ajuda a compreender por que a figura do sujeito silenciado raramente é reconhecida como agente epistêmico. As expressões culturais associadas a povos racializados e historicamente colonizados são incorporadas ao circuito institucional, mas ocupam nele um lugar ilustrativo, e não o de pensamento. Quanto mais essas manifestações são convocadas a aparecer, mais se reforça a impossibilidade de reconhecê-las como produtoras de teoria. Essa dinâmica atravessa de modo marcante o campo da cultura, onde obras, rituais e práticas costumam ser interpretados pela chave da novidade ou do exotismo, em vez de serem considerados elaborações críticas autônomas.

A pesquisa em Arte, Cultura e Política, sobretudo quando situada em territórios como a Amazônia, mostra que a colonialidade do ver atua muito além da dimensão estritamente visual. Ela orienta percepções e incide sobre a forma pela qual determinados fenômenos sensíveis são ou não incorporados ao repertório institucional. A centralidade conferida ao olhar no ambiente universitário tende a produzir leituras que privilegiam descrição, enquadramento e classificação, reduzindo a força de práticas que emergem de modos de vida em que sentir e pensar permanecem inseparáveis.

A partir da cosmopercepção proposta por Oyěwùmí (2021), que demonstra como a experiência Yorubá não se organiza pela primazia do olhar nem pela centralidade do corpo, torna-se evidente que regimes sensoriais são construções históricas e que a visualidade dominante é produto da modernidade europeia; esse deslocamento dialoga com Albán Achinte (2017), para quem práticas de re-existência articuladas por povos colonizados reorganizam mundos sensíveis ao integrar território, memória e ancestralidade, tensionando o regime colonial do ver e propondo uma percepção capaz de reunir tempo, matéria e história em outras formas de existência.

A formulação de Oliveira (2021) acerca da presença ancestral nas culturas afrodiaspóricas se aproxima dessas discussões e acrescenta

Palíndromo, Florianópolis, v.18, n.45, p.01-26, jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0006

nuances importantes. Ao tratar a ancestralidade como uma força que organiza a experiência sensível, o autor desloca a percepção para um campo em que memória, corpo e mundo deixam de operar como instâncias separadas. Essa articulação produz um modo de perceber que não estabelece fronteiras rígidas entre ver e sentir, pois ambos derivam de uma continuidade que envolve território, vida e presença. Nesse contexto, a estética deixa de ser apenas uma questão de visualidade e se expande como dimensão do viver, em que práticas de cuidado, formas de vínculo e movimentos de memória tornam-se operadores epistemológicos decisivos.

Quando essas reflexões começam a se contaminar mutuamente, torna-se possível entrever um percurso que aproxima o debate daquilo que Wosniak e Santos (2024) denominam abordagem das encanterias[3]. O termo não aponta para um método fechado, mas para modos de aprendizagem que tensionam a supremacia histórica da visão e abrem espaço para outras formas de experiência e presença no mundo. Em vez de uma pedagogia que se limita a criticar a centralidade do olhar, essa proposta parte do reconhecimento de que conhecer envolve ser afetado por cosmopercepções diversas, capazes de reorganizar aquilo que entendemos como sensível. O gesto não consiste em deslocar a visão por outro sentido, e sim questionar o lugar de comando que ela passou a ocupar na tradição ocidental. Esse movimento permite perceber como práticas antes comprimidas ou interpretadas a partir de lentes restritivas guardam potenciais epistemológicos próprios, cuja complexidade não se

3 A *abordagem das encanterias* constitui um campo emergente de investigação no qual práticas artísticas, educativas e cosmopolíticas são compreendidas a partir de suas dimensões sensoriais, relacionais e ancestrais, mobilizando modos de existência que tensionam paradigmas racionalistas e colonialmente instituídos. Trata-se de uma perspectiva que tem sido desenvolvida em pesquisas recentes, mas cujo detalhamento escapa ao escopo deste artigo. Para aprofundamentos, ver os estudos disponíveis em: WOSNIAK, Fabio. Saberes de encanterias na pesquisa e na formação inicial em artes visuais: percursos para uma arte/educação dissidente. In: Formas de Vida - Anais do 32º Encontro Nacional da ANPAP. Anais. Fortaleza(CE) IFCE, 2023.

Palíndromo, Florianópolis, v.18, n.45, p.01-26, jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0006

acomoda aos esquemas visuais eurocentrados que historicamente moldaram o campo do saber.

A abordagem das encanterias opera de modo relacional. Valorizam a experiência situada, a escuta dos territórios, a atenção às materialidades e aos ritmos da vida. Em vez de formar espectadores, formam corpos implicados, capazes de aprender pela presença, pelo gesto, pela textura, pela cor compreendida como acontecimento e não como dado óptico. São pedagogias que deslocam o foco da imagem para a relação; da descrição para a experiência; da análise isolada para a escuta do sensível. O encantamento aqui não corresponde à ingenuidade, mas a uma ética-estética capaz de reabrir modos de percepção interditados pela colonialidade.

A mudança de perspectiva é particularmente fecunda para pensar as práticas inventivas que emergem da Amazônia, sobretudo aquelas centradas na produção cromática derivada da flora. Nesse campo, a cor deixa de ser um mero fenômeno óptico e passa a ser entendida como matéria pulsante, capaz de atravessar corpos, sedimentar memórias e instaurar vínculos duradouros com o território. Quando aproximadas da abordagem das encanterias, essas práticas revelam-se não como expressões marginais, mas como modos de conhecimento que se enraízam em cosmopercepções específicas e ativam histórias que insistem em permanecer presentes. Essa chave de leitura permite reconhecer que tais processos carregam espessura epistemológica própria, pouco capturada pelos esquemas interpretativos que privilegiam apenas o registro visual.

Ao aproximar as noções de colonialidade do ver, cosmopercepção e práticas de re-existência, torna-se possível vislumbrar uma inflexão no modo como compreendemos o sensível e seus desdobramentos políticos. Trata-se de reconhecer que certos territórios, frequentemente silenciados ou relegados a margens epistemológicas, também elaboram mundos e modos de vida que não cabem nas gramáticas hegemônicas. Nesse contexto, a proposta das encanterias se apresenta menos como um procedimento sistemático e mais como uma disposição filosófica que

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-26,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0006

se mantém atenta à multiplicidade do sensível. Ela parte da premissa de que diferentes cosmologias, quando levadas a sério, podem nos ensinar maneiras outras de compor a existência, desestabilizando os limites impostos pelas formas dominantes de perceber e interpretar o mundo.

3. TERRITÓRIO COMO EPISTEME: AMAZÔNIA, CORPO E MATERIALIDADE

O rio, como sugere Krenak (2019), pode ser percebido como alguém dotado de sensações e modos próprios de comunicação. Kopenawa e Albert (2015) indicam que os rios funcionam como caminhos do pensamento e lugares por onde a floresta respira.

O texto, ao prosseguir, tenta acompanhar algo do próprio curso das ideias que o animam, como se seguisse a deriva de um rio que transporta vestígios do que encontra. Entre a crítica dirigida ao olhar colonial e a abertura a percepções menos domesticadas, torna-se evidente que o sensível não se fixa em uma superfície estável, mas se compõe em deslocamentos. Tal qual a água que arranca pigmentos das pedras ou traz à tona lembranças depositadas no fundo, nossas formas de perceber também se deixam afetar por cosmopercepções que escapam à rigidez instaurada pela modernidade colonial. Se em um primeiro momento o esforço parecia ser o de desfazer a associação entre visão e poder, agora são as próprias matérias e os territórios que começam a orientar o pensamento. Nesse gesto, o corpo abandona a posição de observador externo e se permite misturar aos fluxos, aprendendo com eles modos outros de escuta e de conhecimento. O território, por sua vez, deixa de cumprir o papel de cenário e passa a se apresentar como agente formador, quase um mestre paciente que ensina ao ritmo de suas próprias pulsações.

Ao acompanhar esse percurso, percebemos que território não é superfície nem limite, mas trama pulsante em que formas de vida se fazem e se desfazem. Escobar (2010) compreende o território como tecido re-

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-26,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0006

lacional e campo de ontologias em permanente transformação. Pensar a arte a partir da Amazônia demanda entendê-la como episteme, um corpo amplo em que plantas, ventos, águas, animais, humanos e encantados respiram juntos. A arte que emerge desse lugar não representa o território, mas caminha com ele, escuta seus sinais, acolhe seus ritmos. É uma arte que nasce da terra, como quem nasce de um gesto de cuidado, afinada com a vibração das águas que atravessam matéria, memória e corpo.

A compreensão do território amazônico como episteme exige atenção à sua materialidade viva. Escobar (2010) o descreve como trama onde modos de vida, afetos e narrativas se enredam, permitindo percebê-lo como corpo pulsante e memória insistente. Entre os Yanomami, Kopenawa e Albert (2015) mostram que rios, montanhas e árvores são parentes que sustentam o mundo, ideia que dialoga com cosmologias afrodiaspóricas nas quais, segundo Martins (2021), a memória opera em temporalidades espirais. Assim, o território amazônico se apresenta como dobra do tempo, matéria que orienta. As reflexões de Krenak (2019), ao reconhecer a sensibilidade dos rios, reforçam a agência da terra. Nesse conjunto, o território emerge como primeira mestra, onde o sensível se forma na relação entre corpo e ambiente.

A travessia que se delineia aqui desfaz a separação entre corpo e território, sugerindo que ambos participam de um mesmo gesto existencial. Escobar (2010) descreve os territórios como campos ontológicos capazes de moldar modos de vida, o que permite pensar o corpo amazônico como inscrição dessas forças e não como entidade isolada. Entre os Yanomami, Kopenawa e Albert (2015) evidenciam que o corpo se constitui em relação com a terra, com as águas, com as árvores e com presenças não humanas que sustentam o equilíbrio do mundo. A terra, longe de ser um pano de fundo inerte, emerge como agente que forma e transforma, revelando uma materialidade dotada de potência formadora.

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-26,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0006

Essa perspectiva encontra ressonância nas cosmologias afrodiaspóricas. Martins (2021) observa que o corpo reúne temporalidades que se cruzam e convoca presenças ancestrais no próprio gesto. Do mesmo modo que a floresta abriga seus mortos na matéria das árvores, os corpos afrodiaspóricos carregam histórias que se renovam no movimento. Essa convivência de tempos dialoga com as temporalidades amazônicas, nas quais criação e recriação se imbricam continuamente, e em que cada cor, fibra ou odor revela vínculos diversos com o mundo.

A materialidade, nesse contexto, não deve ser entendida como suporte. Ela ensina. Os pigmentos amazônicos, como o jenipapo e o urucum, demandam tempo, reciprocidade e gesto. Entre os Huni Kuin, Lagrou (2007) observa que a pintura corporal reorganiza o corpo e amplia sua capacidade de perceber e ser percebido, renovando relações com seres visíveis e invisíveis. A arte que nasce desse encontro é inseparável da vida, porque não representa o real: ela o atualiza. A matéria, assim, age como operadora do conhecimento. O saber se faz no toque, na vibração, no ritmo, na textura daquilo que se move entre corpos, territórios e mundos.

4. FLORA AMAZÔNICA E OS SABERES DOS PIGMENTOS

No âmbito das investigações do Laboratório de Experimentações em Poéticas Dissidentes (LABEPOD/UNIFAP), a flora amazônica surge como um campo de aprendizagem que só se revela plenamente quando envolve gesto, presença e escuta. As idas ao território mostram que as plantas não fornecem apenas matéria cromática, mas modos de pensar e de tecer relações. O trabalho com pigmentos deixa de ser um procedimento técnico para se afirmar como dimensão ontológica que atravessa corpo, tempo e ambiente, reorganizando o próprio sentido de pesquisa.

Ao acompanhar os processos de coleta e transformação da matéria vegetal, torna-se evidente para o grupo que cada pigmento ensina à sua maneira. O jenipapo, por exemplo, expõe uma temporalidade que se for

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-26,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0006

ma devagar, como se a cor precisasse maturar na umidade e na sombra antes de aparecer plenamente. O urucum, por sua vez, irrompe de imediato, tingindo tudo com uma força que quase não admite mediação. Essas diferenças ultrapassam o campo cromático e revelam modos distintos de existência. Os experimentos do LABEPOD/UNIFAP mostram que cada tonalidade resulta de um encontro singular entre planta, estação, água, clima e gesto, sugerindo que o conhecimento amazônico se organiza pela variação e não pela repetição.

À medida que as pesquisas se adensam, vai ficando evidente que o trabalho com pigmentos envolve lidar com temporalidades que não se ajustam ao compasso acelerado da produção artística contemporânea. Preparar uma cor implica observar o efeito das chuvas na concentração das seivas, notar como a luminosidade altera texturas e reconhecer que o calor modifica a espessura da matéria. Não se trata de seguir protocolos rígidos, mas de acolher encontros. Cada extração nasce de um entendimento momentâneo entre laboratório e território, no qual a cor se manifesta como acontecimento contingente, nunca como resultado assegurado. Essa instabilidade, longe de ser um problema, constitui um elemento constitutivo da própria epistemologia que se busca elaborar.

As práticas coletivas do LABEPOD/UNIFAP reforçam ainda uma percepção ampliada da materialidade. A seiva que escurece, a raiz que só libera pigmento quando aquecida, as folhas e cascas que mudam de tom ao tocar a água revelam que o vegetal possui modos próprios de agir. A matéria responde, resiste, altera-se. Assim, o laboratório deixa de ocupar o lugar de agente controlador para tornar-se parceiro das plantas, assumindo que a cor não é simplesmente extraída, mas construída em negociação contínua com o território.

É nesse encontro entre corpo, território e matéria que o saber dos pigmentos se afirma como campo de pesquisa. As cores amazônicas não operam apenas no plano estético; elas reorganizam percepções, instauram outras temporalidades e convidam a práticas de conhecimento

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-26,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0006

baseadas na sensorialidade, na atenção e na reciprocidade. Assim, no âmbito do LABEPOD/UNIFAP, o trabalho com pigmentos da floresta se torna também uma forma de reconstruir modos de relação com o mundo, aproximando arte e vida por meio do gesto, da matéria e da escuta.

4.1 SOBRE O FAZER/SABER DA TINTURARIA

Nos percursos de pesquisa do LABEPOD/UNIFAP, o trabalho com pigmentos amazônicos deixou claro que não se tratava apenas de um procedimento técnico, mas de um modo de conhecimento que emerge da própria matéria vegetal. A extração começa com espécies que, ao longo do tempo, se tornaram fundamentais no laboratório, como pau verônica, pariri, urucum e o ouriço da castanha. Cada planta convoca formas distintas de aproximação, exigindo atenção às suas reações, aos seus ritmos e às condições que permitem que a cor se manifeste. O processo inicia-se geralmente na fervura, quando a matéria se abre para a água e libera as primeiras tonalidades, e segue para a filtração, etapa em que resíduos são separados e a cor ganha definição. Mais do que obter um pigmento utilizável, busca-se uma consistência aquarelada que mantenha algo da vitalidade da planta. A aquarela resultante não é apenas um produto final, mas a sedimentação das ações que a constituíram, das variações de temperatura, dos tempos de repouso e da relação contínua entre corpo, água e matéria vegetal.

O pau verônica (*Dalbergia subcymosa*) poderia ser descrito como uma espécie que convoca outra cadência de trabalho. Seu pigmento demora a surgir e requer permanência, quase uma vigília, por parte de quem acompanha o lento amolecimento da madeira na água quente. Os tons que aparecem, entre ocres e marrons avermelhados, trazem consigo uma espessura de raiz e sombra, como se a matéria vegetal ainda retivesse algo da gravidade da mata. Já o pariri (Arrabidaea chica) conduz a outro regime temporal. A cor se manifesta cedo, em vermelhos e vinhos

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-26,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0006

translúcidos que despontam nas primeiras fervuras e variam conforme mudanças de água ou de pH. Há uma luminosidade que parece emergir de dentro, indicando o caráter mutável da planta. O pariri não se fixa; ele se desloca entre tonalidades, insistindo em transformar-se.

Em contraste com essa maleabilidade, o urucum (Bixa orellana) se apresenta como pura intensidade. Suas sementes liberam cor quase de imediato, tingindo mãos e água com um vermelho alaranjado que se afirma sem recuo. Há algo de caloroso e expansivo nesse gesto inicial. O óleo que envolve as sementes confere ao pigmento uma espessura própria, aproximando-o mais de uma tinta densa do que da transparência leve de uma aquarela. O urucum opera no registro da força e da exuberância.

O ouriço da castanha (Bertholletia excelsa), por sua vez, conduz a outro modo de relação, marcado pela permanência e pelos ritmos longos. Não é a semente comestível que interessa ao laboratório, mas a casca externa: dura, compacta, quase mineral. Ao ser imersa em água quente, libera uma paleta que varia do marrom ao sépia profundo. Sua singularidade está no tempo que carrega: o tempo da castanheira centenária, o tempo da queda, da secagem, da resistência acumulada. Trabalhar com o ouriço da castanha significa lidar com um pigmento que parece emergir de ciclos reiterados, como se cada tonalidade viesse acompanhada de uma memória que insiste em permanecer.

Entre pausas, fervuras e filtragens, vai se delineando a percepção de que os pigmentos não se reduzem a substâncias cromáticas, mas participam como interlocutores de um processo compartilhado. Cada cor que emerge condensa um encontro específico entre planta, gesto e circunstância, revelando algo do modo como matéria e ambiente respondem a quem se aproxima. No LABEPOD/UNIFAP, a tinturaria assume o caráter de prática coletiva em que aprender não coincide com o simples domínio de uma técnica, mas envolve permitir que a matéria e suas variações afetem o percurso. Nesse sentido, os pigmentos atuam como guias discretos, orientando ritmos, insinuando direções e abrindo espaço para modos mais atentos de relação com o território.

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-26,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0006

4.2 OBTENÇÃO DA LACA, DO PÓ E AMPLIAÇÃO DAS ESPÉCIES NA PESQUISA

À medida que o LABEPOD/UNIFAP aprofunda o contato com a matéria amazônica, a pesquisa ultrapassa a tinturaria líquida e passa a explorar outras formas de permanência da cor. A conversão dos pigmentos em laca ou pó não é entendida como simples etapa técnica, mas como prolongamento da relação com as plantas, uma continuidade do gesto que deixa o território inscrever-se na matéria. Solidificado, o pigmento adquire outra duração e prepara-se para circular por diferentes suportes.

A laca resulta do encontro entre o extrato vegetal e reagentes minerais que funcionam como coagulantes. Compostos como o alúmen, o tanino presente em folhas e cascas, o ferro em forma de sulfato ferroso, o sulfato de alumínio, o carbonato de sódio ou o ácido cítrico provocam reações distintas: alguns estabilizam, outros aprofundam, iluminam, escurecem ou transformam a cor de modo decisivo. O pigmento, antes suspenso na água, inicia o processo de sedimentação, formando pequenos aglomerados que se unem devagar até adquirir corpo. Esse repouso, acompanhado ao longo de horas, evidencia que a cor obedece a ritmos próprios.

A etapa seguinte consiste em obter o pó, fruto da secagem lenta da laca ou da evaporação controlada do extrato. O processo exige sombra, tempo e distância do calor intenso. Quando finalmente se pulveriza, o pigmento torna-se leve, quase aéreo, mas preserva a força mineral vegetal de sua origem. Cada pó traz inscrita uma assinatura do território, marcada pela espécie, pela estação, pela água, pelo clima e pelos gestos envolvidos.

Com o domínio dessas técnicas, o repertório de espécies investigadas se amplia. Além de pau verônica, pariri, urucum e ouriço da castanha, somam-se cajueiro, pau andrade, copaíba, barbatimão, sucupira, marapuana, flor de jambu, jenipapo e folha de mandioca. Cada planta reage de

Palíndromo, Florianópolis, v.18, n.45, p.01-26, jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0006

maneira singular aos reagentes, oferecendo uma paleta que é tanto cromática quanto epistemológica. Nas combinações experimentadas, a cor nunca permanece estável. Ela varia conforme a concentração de polifenóis, a presença de resinas, de óleos essenciais ou de alcaloides, e conforme a química mineral que atravessa a matéria. É nessa convivência entre moléculas vegetais e minerais que a cor se revela como acontecimento.

A pesquisa mostra, a cada tentativa, que os pigmentos amazônicos não se reduzem à sua formulação química, embora ela seja fundamental. A cor nasce da matéria, mas também dos encontros: do tempo de fervura, da água usada, da umidade da tarde, da atenção com que se conduz a panela, da conversa partilhada no laboratório. A química não substitui o gesto; acompanha-o. E o conhecimento que daí emerge é sempre uma composição entre território, técnica e cuidado.

O avanço da pesquisa cromática — seja na forma líquida, seja em laca ou pó — evidencia que a cor amazônica não pode ser compreendida como mero fenômeno sensorial. Ela funciona como gesto epistêmico, modo de pensamento inscrito na própria matéria. As transformações provocadas por alúmen, ferro, tanino ou ácido não apenas alteram tonalidades, mas tornam visíveis as relações que sustentam essas metamorfoses: clima, tempo, corpo, território e agência vegetal. A cor não é simples substância; ela opera como crítica. Não é só matéria; é maneira de existir. A instabilidade que acompanha essas variações revela uma epistemologia que resiste à domesticação e escapa aos parâmetros estéticos que a modernidade tentou universalizar.

Nesse ponto, a discussão sobre estética decolonial se impõe. As práticas que atravessam a tinturaria amazônica desestabilizam, sem alarde, os regimes de visibilidade moldados pelo olhar colonial. Ao lidar com pigmentos que não se submetem à padronização e com matérias que respondem ao ambiente de modo imprevisível, a pesquisa evidencia outras formas de sensibilidade, enraizadas nas cosmopercepções indígenas e afrodiaspóricas e nas relações entre corpo e floresta. A cor amazônica,

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-26,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0006

ao escapar ao controle, questiona a ideia de universalidade estética. Assim, a transição para uma estética decolonial não é desvio, mas continuação. Se a cor ensina outras maneiras de estar no mundo, é porque já convoca outra política do sensível.

Nº	Planta / Combinação	Combinação Química
1	Cajueiro	-
2	Pariri	-
3	Pau Andrade	-
4	Pau Verônica	-
5	Copaíba	-
6	Copaíba	Alúmen + Carbonato
7	Pariri	Tanino
8	Pariri	Ácido
9	Folha de Mandioca	Tanino
10	Ouriço da Castanha	Alúmen + Ácido + Carbonato
11	Barbatimão	Sulfato + Ácido
12	Barbatimão	Ácido + Carbonato
13	Copaíba	Alúmen + Sulfato + Carbonato
14	Folha de Mandioca	-
15	Sucupira	-
16	Pariri	Ferro
17	Marapuana	-
18	Flor de Jambu	-
19	Ouriço da Castanha	Ferro
20	Barbatimão	-
21	Copaíba	Alúmen + Carbonato
22	Copaíba	Ácido + Sulfato + Carbonato
23	Ouriço da Castanha	Alúmen + Sulfato + Carbonato
24	Jenipapo	-
25	Ouriço da Castanha	Ácido + Sulfato
26	Jenipapo	Ácido Cítrico
27	Jenipapo	Ferro
28	Pariri	-
29	Jenipapo	Óleo
30	Folha de Mandioca	Tanino
31	Ouriço da Castanha	Ferro

TABELA 1

Fonte: elaborada pelo autor (2026).

Legenda: Sem reagente (–): a cor corresponde apenas aos compostos naturais da planta; sua variação depende da estação, da maturação e do tempo de fervura. Alúmen: estabiliza e suaviza os tons, aproximando-os de amarelos e laranjas claros. Tanino: aprofunda e escurece, tendendo a puxar para vinhos, marrons e bordôs. Ácido / ácido cítrico: clareia, abre e torna o pigmento mais translúcido, ativando rosas, vermelhos vivos e laranjas. Ferro: reage com fenóis, escurecendo drasticamente e gerando verdes “sujos”, cinzas, negros e roxos profundos. Carbonato: alcaliniza, intensifica pigmentos amarelos e torna os vermelhos mais densos. Sulfato: condensa e encorpa, direcionando a cor para marrons, castanhos e tons terrosos. Óleo: usado como veículo, produz brilho, transparência e estabilidade oleosa.

Palíndromo, Florianópolis, v.18, n.45, p.01-26, jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0006

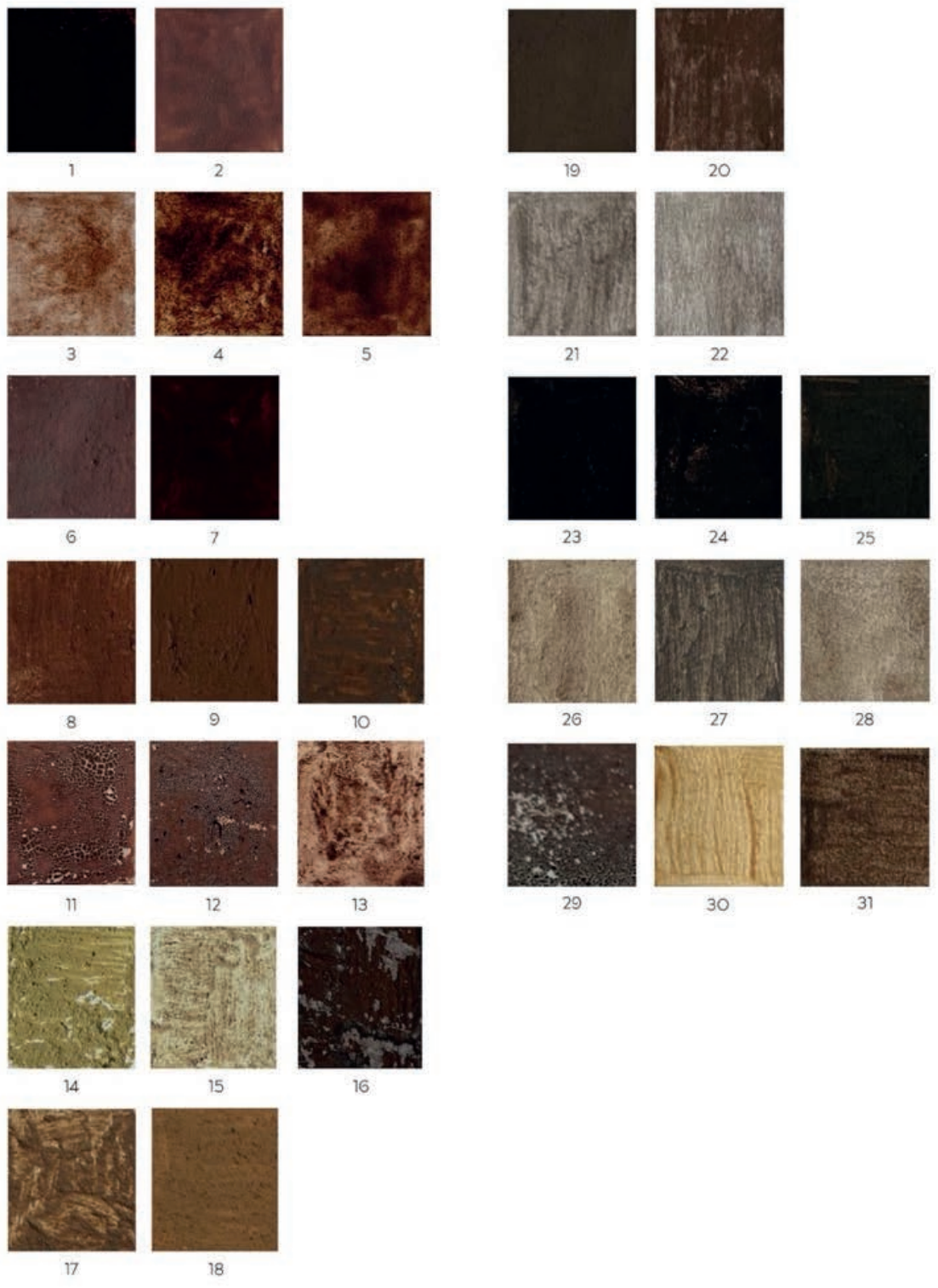


FIGURA 1.

Paleta cromática de pigmentos extraídos da flora amazônica. Fonte: elaborada pelo autor (2026).

PALÍNDROMO
Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-26,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0006

5. ESTÉTICA DECOLONIAL E DECOLONIALIDADE CROMÁTICA

Pensar a cor amazônica a partir de uma perspectiva decolonial requer deslocar o olhar das molduras sensoriais que a modernidade eurocentrada consagrou como universais. A estética ocidental, organizada como dispositivo que regula o que pode ser reconhecido como experiência e como arte, privilegiou a visão e reduziu a cor a um dado óptico e mensurável (Mignolo, 2010; Gómez, 2019). A prática cromática na Amazônia, porém, rompe esse enquadramento. Nos pigmentos produzidos no LABEPOD/UNIFAP, no diálogo constante entre plantas, reagentes, clima e gesto, a cor surge como matéria indisciplinável, capaz de pensar e de fazer pensar, abrindo fissuras na estética hegemônica e ampliando o campo do sensível.

As reflexões de Gómez (2019) sobre a necessidade de desobedecer às categorias estéticas instituídas pela modernidade dialogam diretamente com essa experiência. Para o autor, a estética moderna operou como um mecanismo seletivo que legitimou certos modos de criação e relegou outros ao estatuto de exotismo. Essa lógica, longe de ter sido superada, ainda orienta a forma como universidades e sistemas artísticos hierarquizam saberes. No entanto, acompanhar a formação lenta de uma laca no fundo de um vidro ou observar a oscilação cromática do pariri conforme a tarde muda de clima evidencia que o sensível amazônico recusa esse enquadramento. Ele desloca as fronteiras entre sujeito e objeto e, ao expandi-las, convoca outras maneiras de compreender aquilo que a cor pode significar.

A perspectiva de Mignolo (2019, 2010) ajuda a compreender essa ruptura. Ao propor uma reconstituição estética decolonial, ele sugere que é preciso deslocar não apenas os conteúdos, mas os próprios lugares desde onde se sente. Não basta afirmar “outras estéticas”: é necessário permitir que as cosmopercepções que organizam essas práticas transformem desde dentro o que chamamos de arte, corpo e sensibilidade.

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-26,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0006

No contexto amazônico, essa reconstituição não é uma metáfora. Ela se manifesta nos próprios pigmentos: cores que não são estáveis, que não se repetem com precisão, que não se deixam domesticar pela padronização. A variação, tantas vezes tratada como “falha” em parâmetros industriais, aparece como gesto epistemológico. Cada cor afirma um modo de existir que não pode ser reduzido à ótica linear do espectro.

Quando se fala em decolonialidade cromática (Wosniak; Santos, 2024), trata-se justamente de reconhecer que a cor, na Amazônia, é menos um atributo das superfícies e mais um encontro entre mundos. Ela nasce do que Krenak (2019) identifica como sensibilidade ampliada do território, onde rios, árvores e chuvas participam como agentes e não como cenário. Nas bancadas do LABEPOD/UNIFAP, a matéria vegetal reage ao alúmen, ao ferro, ao tanino, ao carbonato; mas reage também ao calor do corpo, ao tempo da fervura, ao cheiro do laboratório, ao ritmo do gesto. A cor aparece como acontecimento, não como objeto - e isso a aproxima daquilo que Escobar (2010) descreve como ontologias relacionais, nas quais vida e matéria não se separam em compartimentos.

Essa compreensão ressoa, ainda, com a crítica de Oyěwùmí (2021) ao somatocentrismo ocidental. Para a autora, o Ocidente naturalizou a visão como forma de hierarquizar o mundo, apagando regimes sensoriais nos quais os sentidos se entrelaçam e não se subordinam uns aos outros. A experiência cromática amazônica confirma essa crítica: o pigmento não é apenas cor, mas textura, cheiro, calor, densidade, tempo. Ver é apenas uma das maneiras de percebêlo - e não necessariamente a mais importante. A cor se dá como corpo, não como imagem.

A estética decolonial emerge diretamente do trabalho com pigmentos, pois as cores da floresta desafiam a ideia de estabilidade e revelam um sensível moldado por incertezas e variações. Ao resistir à padronização, tornam visíveis as violências das epistemologias coloniais e abrem espaço para outras formas de imaginar o mundo. Essa decolonialidade se manifesta na prática, quando o gesto escuta a matéria e cada variação

Palíndromo, Florianópolis, v.18, n.45, p.01-26, jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0006

cromática afirma modos de existência que persistem apesar dos apagamentos históricos.

Compreender esse percurso implica admitir que a cor amazônica, ao atravessar práticas laboratoriais, cosmopercepções e debates estéticos, ultrapassa o estatuto de matéria sensível e se torna crítica incorporada. Cada pigmento produzido no LABEPOD/UNIFAP, com suas instabilidades e modos de responder ao território, evidencia que o sensível não é neutro e que toda cor abriga uma história. A estética decolonial, assim, não se acrescenta ao processo: ela emerge do próprio entrelaçamento entre planta, gesto e território. A decolonialidade cromática, por sua vez, mostra que a cor pensa e age, recusando a universalidade da paleta moderna e reafirmando modos de existência que a floresta sustenta.

Acompanhar essas cores — que surgem, se transformam e às vezes desaparecem — ensina que o conhecimento produzido aqui não se reduz ao âmbito técnico ou poético; constitui uma prática de mundo. A cor amazônica se afirma como território epistêmico, gesto de resistência e convite a imaginar outras formas de ver e sentir. Com ela, torna-se possível reconhecer que o sensível tem história, política e memória e que, ao escutá-lo, talvez comecemos também a reconstruir nossas próprias maneiras de existir.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS: *por uma paleta plurissensorial*

Encerrar este manuscrito é como acompanhar o fim de um rio que, em vez de desembocar, se abre em múltiplas correntes. Cada cor produzida no LABEPOD/UNIFAP - dos vermelhos que lembram cascas recém-partidas aos marrons que carregam a lentidão das raízes - mostrou que a Amazônia não oferece pigmentos: oferece modos de sentir. A cada extração, a matéria pedia outra forma de aproximação, outro tempo de fogo, outra escuta. Era a planta quem conduzia, como um rio que muda de curso sem avisar.

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-26,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0006

A paleta amazônica mostrou que o sensível não se restringe ao que os olhos alcançam. Ele se manifesta na pele que segura o frasco ainda quente, no cheiro que se desprende da fervura, na textura do pó que se desfaz entre os dedos. Nesse campo alargado de percepção, a estética decolonial encontra um terreno que não lhe é posterior, mas constitutivo, uma presença antiga que seguia à espera de reconhecimento. Ao recusar a estabilidade tão prezada pelas paletas ocidentais, as cores da floresta lembram que o mundo está sempre em deslocamento e que o olhar precisa acompanhar esses movimentos, sem tentar fixá-los.

Nos gestos do laboratório, percebemos que a cor é sempre mais do que resultado químico: é efeito de encontros. Solo e seiva, chuva e lembrança, planta e corpo. O lugar não é apenas paisagem; é agente. Assim como um rio que carrega fragmentos de tudo o que atravessa, cada pigmento traz consigo pedaços de território, o tronco que sangrou a seiva, a sombra que protegeu a folha, a mão que mexeu a mistura. E é dessa matéria que surge uma decolonialidade cromática: a cor que pensa, que hesita, que muda, que não aceita ser domada.

As práticas do LABEPOD/UNIFAP mostraram que trabalhar com pigmentos é aprender a desacelerar. A ouvir o que a planta diz quando se abre na água quente. A notar quando o extrato pede repouso, ou quando o reagente transforma o tom como quem vira uma página. O laboratório, nesse sentido, deixa de ser espaço de controle e torna-se lugar de passagem - como uma clareira no meio da mata onde tudo é encontro.

E talvez seja isso que sustenta a insurgência do sensível: a cor amazônica não quer ser repetida. Quer acontecer. Quer se fazer de novo a cada gesto, como a correnteza que nunca é a mesma mesmo quando retorna ao mesmo ponto. Sua instabilidade não é falha, mas respiração. É resistência contra a simplificação, contra a captura, contra a redução do mundo a um único modo de ver.

Por isso, esta paleta não pode ser apenas visual. Ela é, necessariamente, plurissensorial. Uma paleta que pede mãos, ouvidos, narizes, me-

Palíndromo, Florianópolis, v.18, n.45, p.01-26, jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0006

mórias. Uma paleta que exige que o corpo inteiro participe do saber. E que, ao fazer isso, nos devolve a chance de imaginar um sensível menos estreito, menos domesticado, mais próximo dos ritmos da floresta.

Se há uma lição nesta travessia, talvez seja esta: ***as cores da Amazônia não estão aqui para serem observadas, estão aqui para nos ensinar a sentir de modos outros.***

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-26,** jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0006

REFERÊNCIAS

ALBÁN ACHINTE, Adolfo. **Prácticas creativas de re-existencia basadas en lugar: más allá del arte... el mundo de lo sensible**. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2017. 200 p. (Colección El Desprendimiento).

ESCOBAR, Arturo. **Territorios de diferencia: lugar, movimientos, vida, redes**. Tradução de Eduardo Restrepo. Popayán: Envión Editores, 2010.

GÓMEZ, P. P. Decolonialidade estética: geopolíticas do sentir, do pensar e do fazer. **Revista GEARTE**, [S. l.], v. 6, n. 2, 2019. DOI: 10.22456/2357-9854.92910. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/gearte/article/view/92910. Acesso em: 05 jan. 2026.

GROSFOGUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 31, n. 1, p. 25-44, abr. 2016.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

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

LAGROU, Els. **A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MIGNOLO, Walter. Aiesthesis decolonial. **Calle** 14, v. 4, n. 4, p. 10-25, 2010.

MIGNOLO, Walter D. Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después. **Calle14**, Bogotá, v. 14, n. 25, p. 14-32, jan./jun. 2019.

OLIVEIRA, Eduardo. **Cosmovisão Africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente**. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2021.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ́. **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero**. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas.** Buenos Aires: CLACSO, 2005.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Crítica da razão pós-colonial: por uma história do presente fugidio**. São Paulo: Editora Filosófica Politeia, 2022.

WOSNIAK, F.; DA SILVA SANTOS, E. Investigações poéticas dissidentes na comunidade amazônica de Anajás: construir potência a partir de ritos ancestrais. **Revista da FUNDARTE**, v. 59, n. 59, p. e1442, 19 jun. 2024. Acesso em: 30 abr. 2026.

Palíndromo, Florianópolis, v.18, **n.45, p.01-26**, jun.2026-set.2026
DOI:http://dx.doi.org/10.5965/2175234618452026e0006

Agência de pesquisa financiadora: Não houve financiamento para a pesquisa.

O autor declara não ter conhecimento de conflitos de interesses financeiros ou relacionamentos pessoais que possam ter influenciado o trabalho relatado neste artigo.

Durante a preparação deste trabalho, o autor utilizou Apata One[27] com a finalidade de revisão gramatical e tradução. Após a utilização desta ferramenta, o autor revisou e editou o conteúdo conforme necessário e assume total responsabilidade pelo conteúdo da publicação.

Data de submissão: 30/04/2026
Data de aceite: 07/10/2026
Data de publicação: 19/11/2026